

# Häutung

*Lesarten des Marsyas-Mythos*

Herausgegeben von

URSULA RENNER UND MANFRED SCHNEIDER

Wilhelm Fink Verlag

GERT THEILE

Kanon Grenzen Wandlung  
Die Marsyas-Bearbeitungen von Franz Fühmann  
und Thomas Brasch

Aus meiner Haut werde ich nicht mehr können und  
konnte ich nie. Aber in ihr steckend: das Möglichste daraus  
machen, den Mut zu allen ihren Möglichkeiten haben,  
und das wäre bei meinem böhmischen Erbe der Mut zum  
Schießenlassen der Phantasie, der Mut zum Barocken,  
der Mut zum Traum und Paradoxon.

Franz Fühmann, *Zweiundzwanzig Tage oder  
Die Hälfte des Lebens*

Diese Haut ist dein Gefängnis.

Thomas Brasch, *Lovely Rita*

1

Unverdientermaßen überdecken die Sorgen mit der Macht auch solche Werke der DDR-Literatur, die sich dem eindimensionalen Deutungsmuster entziehen, künstlerische Subjektivität vorrangig inmitten einer grämlichen Polarität von Geist und Staatsdoktrin ausmachen zu wollen.

Richtig ist wohl, dass die staatlich sanktionierte Kanonisierung von Geschichte, Kunst und Ästhetik das ostdeutsche Interesse an der Tradition nachhaltiger beförderte als jenes in westlichen Gegenden, wo schon die Freiheit der antiken Metapher seit Joyces *Ulysses* Schriftsteller vor gänzlich andere formale Herausforderungen stellte.

Nicht zuletzt eingedenk des Anknüpfens an absurde und surreale Erzählweisen einer Ästhetik des Inkohärenten<sup>1</sup> erregten Franz Fühmanns einsträngige Erzählungen nach antiken Motiven bei der westlichen Kritik oft Unverständnis, weshalb die Texte in die Nähe des Kunsthandwerklichen gerückt

<sup>1</sup> Vgl. Jürgen H. Petersen: Grundzüge einer Ästhetik des Inkohärenten in Romantik und Moderne. In: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München 1998, S. 179-195.

wurden, während östliche Lesart sie nicht selten zur Lebenshilfe degradier-  
te.<sup>2</sup>

Noch in seinem letzten Interview erklärt Fühmann, dem in Ost- wie West-  
deutschland sowohl eine Opponentenrolle gegenüber der Staatsdoktrin als  
auch der Status des diensthabenden Antifaschisten mit der schönen Sprache  
zugebilligt wurde: »Ich will weg von diesem unmittelbaren Engagement-Zeug.  
Als ich *Der Geliebte der Morgenröte* schrieb [in diesem Band ist auch die *Marsyas*-  
Erzählung enthalten], habe ich mich regelrecht verantworten müssen, wie  
ich dazu käme, so etwas zu schreiben, wo es doch die Mauer gäbe und dies  
und das.«<sup>3</sup>

Das Schicksal einer ähnlichen Etikettierung hat auch Thomas Brasch er-  
fahren, dem man noch im Nekrolog den mit dem Fall der Mauer verlorengan-  
genen »Dissidentenbonus« aufrechnet: »Wer nicht mehr lernen kann,  
kann sterben«, hätte der erkannt. »Sterben aus Mangel an Lernfähigkeit –  
Braschs Formel für die Crux des fingierten Sozialismus in der DDR. Dazu,  
zum erträumten tatsächlichen Sozialismus, gab es für Brasch keine Alternati-  
ve.«<sup>4</sup>

Gegen die Reduzierung seines Werks zur Camouflage ideologischer Pole-  
mik hatte Brasch sich schon zu Lebzeiten verwahrt: »Ich wehre mich dage-  
gen, jedes Problem auf das DDR-Spezifikum zu bringen. Meine Erfahrungen  
sind Erfahrungen, die ich in der DDR gemacht habe. Oft nehmen sie ideolo-  
gische Formen an. Interessant sind sie für mich aber nur da, wo sie existenti-  
ell werden, nicht, wo sie ideologisch bleiben.«<sup>5</sup> –

Einerseits Ratlosigkeit über das thematische Nebeneinander in Form einer  
vermeintlich weltfremden Nachauflage Gustav Schwabs und als Gestaltung

<sup>2</sup> »In Frankfurt haben die großen Fachleute, Dr. Corino etwa, die *Nephele* schrecklich verrissen,  
das sei ja doch nur Gustav Schwab, außerdem habe das gewöhnliche Volk dafür keine Fach-  
kenntnisse [...]. Im Grund wollen die alle soz. Realismus, bloß umgekehrt rum.« Fühmann an  
Margarete Hanssmann, 31.5.84. In: Franz Fühmann: Briefe. 1950-1984. Eine Auswahl. Hg. von  
Hans-Jürgen Schmitt. Rostock 1994, S. 475. – Bzgl. der Lebenshilfe-Lesart vgl. die von Holger  
Brohm aus dem Nachlass veröffentlichte Passage, die nicht nur als Polemik gegen das »Deka-  
denz-Verdikt« der DDR-Kulturpolitik verstanden werden muss, wie Brohm meint, sondern auch  
als Kritik gegen solche Lesepraxis gerichtet ist: »Dreimal mächtige innere Zensur: Beim Autor  
ins morgen; beim Verleger ins Heute; und nun auch noch ins Gestern beim Leser, der dasitzt und  
seinen Gerichtstag hält: Baudelaire, Mallarmé, Proust, Trakl, Faulkner: Ausweg gezeigt oder nicht  
gezeigt? so scheidet er seine Spreu von den Körnern und fegt die Körner unter den Tisch. Aus  
der Spreu bäckt er Brot.« Zit. nach Holger Brohm: Der andere Text. Zum Status von Zensur und  
Selbstzensur in Franz Fühmanns Trakl-Essay *Vor Feuerschlünden*. In: Zensur im modernen deut-  
schen Kulturraum. Hg. von Beate Müller. Tübingen 2003, S. 180-193, hier S. 189.

<sup>3</sup> Vgl. Franz Fühmann Interview [...] 16. Mai 1984, Butzbach. In: Franz Fühmann: Briefe. (Anm.  
2), Anhang, S. 580.

<sup>4</sup> Vgl. Thomas Martin: Um die Toten nicht in Ruhe zu lassen. Trotz und Spieltrieb. Zum Tod von  
Thomas Brasch 1945-2001. In: Freitag, 9.11.2001.

<sup>5</sup> Hanno Beth/ Michael Töteberg: Thomas Brasch. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen  
Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold [weiterhin zitiert: KLG], S. 2.

eines »Individualanarchisten« mit bezeugter Nähe zu Beckett und Artaud,  
dessen Werk von nicht mehr handele als von einem »einsamen Dichter im Wi-  
derstreit mit der sinnlosen Welt«<sup>6</sup> – andererseits die Fahndung nach der für  
die DDR-Literatur der siebziger Jahre ach so charakteristische Oppositions-  
haltung: Wenn der systematische Pferdefuß aller Literaturgeschichtsschrei-  
bung schon bei DDR-Autoren einer Generation erkennbar ist – die Hege-  
wald, Hilbig, Brasch, Maron und Schädlich verbinde »kein einheitlicher  
Literaturbegriff«, gesteht auch *Hansers Sozialgeschichte der Gegenwartslite-  
ratur* ein<sup>7</sup> –, müssen die Lektüren der etwa zeitgleich entstandenen Marsyas-  
Erzählungen des über dreißigjährigen Brasch (1945-2001) und des Mittfünf-  
zigers Fühmann (1922-1984) vornehmlich als Übersetzungsversuche  
autobiographischer Besonderheiten ausfallen, die das Dilemma zweier  
Schriftsteller zwischen Ausdruckswillen und Beschreibungsohnmacht als ein  
derart existentielles artikulieren, dass es Bilder der Schindung zur ästhetischen  
Entsprechung bedarf. Dagegen führt eine statistisch anmutende Frage, wie  
die nach der Bevorzugung des kulturanthropologischen Topos der Häutung  
durch DDR-Schriftsteller, vielleicht eher zum realen als zum ästhetischen Ort  
der Aggressivität.

## 2

Für seine griechisch-mythologischen und biblischen Erzählstoffe der späten  
Jahre wählt Franz Fühmann einen Lapidarstil, dem sein Biograph später ei-  
nen »erstaunlichen Lakonismus«<sup>8</sup> bescheinigen wird. Dem Generalthema der  
früheren Jahre, der Beschreibung der eigenen »Wandlung« als fortgesetzte  
»Arbeit an der Schuld«, bleibt er dagegen offensichtlich treu.<sup>9</sup> Genauer be-  
trachtet zieht sich die erklärte Absicht, der selbstauferlegten Aufgabe der

<sup>6</sup> Vgl. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hg. v. Wilfried Barner.  
München 1994, S. 670 und Heinrich Vormwegs Brasch-Kritik zitiert in KLG, S. 4.

<sup>7</sup> Vgl. Hansers Sozialgeschichte der Gegenwartsliteratur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.  
Bd. 12: Gegenwartsliteratur seit 1968. Hg. von Klaus Briegleb, Sigrid Weigel. München, Wien  
1992, S. 242. – Abzulehnen im Hinblick auf die Marsyas-Bearbeitungen von Brasch und Füh-  
mann ist auch die neueste Deutung von Burckhard Dücker (Erlösung und Massenwahn. Zur li-  
terarischen Mythologie des Sezessionismus im 20. Jahrhundert. Heidelberg 2003, S. 398-405),  
die das kulturanthropologische Potential der Erzählungen auf eine Suche nach dem »gesell-  
schaftlichen Ort des Schriftstellers« (Erlösung und Massenwahn, S. 401) reduziert, was zu ähn-  
lich verkürzten Interpretationen führt, wie sie schon die Kritik nach Erscheinen der Texte lie-  
ferte (vor allem S. 400-403).

<sup>8</sup> Vgl. Hans Richter: Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben. Berlin 1992, S. 377.

<sup>9</sup> Dazu u.a. Klemens Renolder: Ach Du Engel meines Vaterlandes! Die böhmische Kindheit – auf  
den Wegen durch Österreich. In: Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns  
und Gedenkens. Franz Fühmann zum 65. Hg. von Horst Simon unter Mitarbeit von Barbara  
Richter. Rostock 1987, S. 113-130, hier S. 113ff.

»Selbstfindung« »staatlich wie individuell«<sup>10</sup> literarisch-künstlerisch beizukommen, jetzt als Beschreibung des »Abgrunds Mensch«<sup>11</sup> wie ein roter Faden durch das Spätwerk und ist darum auch nur zum Teil auf die kulturpolitisch-ideologische Auseinandersetzung zwischen Dichter und Macht reduzierbar. Den von Fühmann erwähnten »Kampf«, den »Doktrin und Dichtung über zwanzig Jahre« in ihm geführt hätten,<sup>12</sup> auf die rein ideologische Komponente zu beschränken, hieße also, die Komplexität der Dichterintention ebenso verkennen und den eingangs erwähnten Lesarten das Wort reden, die ein Publikum in Ost und West noch zu Fühmanns letzten Lebensjahren favorisiert hatte. Denn das vom Dichter leitmotivisch für sein Werk gebrauchte Schlüsselwort »Selbstfindung« greift im Spätwerk weiter: Der Freud- und Jung-Leser Fühmann, dem es über den Weg des Mythenverständnisses (wobei ihm die Lektüre von Karl Kerényis Büchern zum wichtigsten Wegweiser wird) darum geht, ein Kunstkonzept zu entwickeln, mit dessen Hilfe er sich dem sogenannten »Abgrund Mensch« künstlerisch komplexer und damit adäquater annehmen kann als durch eine naiv geprägte Aufklärungsdidaktik des Entweder-Oder, dessen Alternativangebot bei solch schematisierter Wirklichkeitsannäherung ohnehin durch eine staatlich sanktionierte Kulturpolitik vereitelt wird – dieser Fühmann dekretiert 1974: »Das Mythische ist Gleichnis für die Verschränkung dessen, was sowohl draußen wie drinnen ist, von historisch-sozialen wie von psychischen Realitäten.«<sup>13</sup>

Die Verlagerung des Schwerpunkts auf die Psyche, auf Sehnsüchte, Ängste und Assoziationen, auf das Subjekt ermöglicht dem Schilderer der eigenen Metamorphosen endlich, sich auch poetisch zu häuten. Sich »freizuschreiben«: »Fühmann lebte von Jugend an«, resümiert Uwe Wittstock bezüglich der »gesellschaftlich unerwünschten Seelenregungen« des Schriftstellers,

unter dem Regime diktatorischer Staaten, die in der Literatur wie im Leben größten Wert legten auf Begriffe wie Gesundheit, Optimismus, Heldentum oder Sauberkeit. Zu blinder Autoritätshörigkeit erzogen, unterwarf er sich fraglos diesen Idealen und schob alle beklommenen oder elegischen Anwandlungen beiseite. Schwächen zu zeigen, Unbehagen oder Entmutigung, galt ihm als Charakterfehler, ob er nun im nationalsozialistischen oder realsozialistischen Deutschland lebte. Stattdessen verschrieb er sich – zumindest unbewusst – einem Kult der Stärke und des Aufbaus, der Selbstverleugnung und des grenzenlosen Fortschritts.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Franz Fühmann: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981*. Rostock 1986, S. 447; dazu auch Richter: Franz Fühmann (Anm. 8), S. 339.

<sup>11</sup> Vgl. Ingrid Prignitz: Nachbemerkung. In: Franz Fühmann: *Das Ohr des Dionysios*. Nachgelassene Erzählungen. Hg. von I. P. Rostock 1985, S. 151-160, hier S. 159.

<sup>12</sup> Franz Fühmann: *Vor Feuerschlünden*. Erfahrungen mit Georg Trakls Gedicht. Rostock 1984, S. 177.

<sup>13</sup> Fühmann: *Essays* (Anm. 10), S. 124.

<sup>14</sup> Vgl. Uwe Wittstock: *Franz Fühmann*. München 1988, S. 83.

Angesichts dieses sozialhygienischen Kontextes erscheint der Schritt von der Absage an ein mechanistisches Kunstverständnis, dargelegt in der Rede vom *Mythologischen Element in der Literatur*, bis zum Bekenntnis uneingeschränkter künstlerischer Subjektivität im Trakl-Essay *Vor Feuerschlünden* als Folge einer »jahrzehntewährende[n] Trauerarbeit mit schriftstellerischen Mitteln«<sup>15</sup> auch als selbstquälerischer Versuch Fühmanns, sich »Klarheit über den ausgegrenzten Bereich der eigenen Persönlichkeit zu verschaffen«<sup>16</sup>, darf somit auch als letzte private Konsequenz eines hartnäckig umgesetzten künstlerischen Credo begriffen werden. Zu Ende seiner beschriebenen *Erfahrungen mit Georg Trakls Gedicht* steht: »[W]ir werden weiter der Wahrheit nachsinnen. / Mehr Schmerz? / Wir werden es erfahren, / aber es kann wohl nicht anders sein.«<sup>17</sup> Die nahezu mönchische Anerkennung des Unbedingten als die Unausweichlichkeit des eigenen künstlerischen Schicksals korrespondiert genauestens mit dem lebenslangen Insistieren auf Wahrheit und dem Gedanken der Selbstfindung, einer Confession, der er geradezu selbstinquisitorisch nachkommt. Fühmanns »emotionale und geistige Hochspannung« speist sich aus eben jenem Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Unbedingtheit in Form dieser Wahrheitsforderung an sich selbst und der fast überdeutlich geübten Zurückhaltung des Schriftstellers in privaten Dingen. Was eben Peter Demetz veranlasste, noch dem Fünfzigjährigen zu bescheinigen, er sei der »schamhafteste [...] aller Autoren«, dem die Psychoanalyse vielleicht zu einem unbefangeneren Umgang mit der Erotik in der Kunst verhelfen könne.<sup>18</sup> Dass Fühmann – als wirklichem Dichter – das eigene Dilemma und die Notwendigkeit, sich dem zu stellen, bewußt sein muß, bezeugt seine Äußerung, er könne nichts anderes schreiben, als was er selbst erfahren oder erlebt hätte.<sup>19</sup>

In seinem Budapester Tagebuch *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*, das er 1973 als Mann von fünfzig Jahren vorlegt und welches er als sein eigentliches Entreebillet in die Literatur versteht, findet sich die Metapher vom Nicht-aus-der-Haut-Können neben einer ersten Erwähnung des Marsyas-Mythos sowohl als nüchterne philosophisch-ästhetische Reflexion wie auch traumatisch formuliert: Ausgehend von der Gewalt als Mittel zur

<sup>15</sup> Wittstock: *Franz Fühmann* (Anm. 14), S. 84.

<sup>16</sup> Wittstock: *Franz Fühmann* (Anm. 14), S. 84.

<sup>17</sup> Fühmann: *Vor Feuerschlünden* (Anm. 12), S. 197.

<sup>18</sup> Vgl. Peter Demetz: *Auf der Suche nach sich selber*. Der schwere Weg Franz Fühmanns. In: *Die Zeit*, 17. 9. 1976. Zit. nach: Richter: *Franz Fühmann* (Anm. 8), S. 305. – Dazu auch: Gert Theile: *Unter der Haut des Fauns*. Zur Instrumentalisierung des Eros bei Wilhelm Heine und Franz Fühmann. In: *Liebe und Gesellschaft*. Das Geschlecht der Musen. Hg. von Hans-Georg Pott. München 1997, S. 155-179.

<sup>19</sup> Vgl. Fühmann: *Briefe* (Anm. 2), S. 466.

Gesundung und Wandlung des Helden am Beispiel eines ungarischen Märchens<sup>20</sup> kommt Fühmann über die Quellenfrage zum Marsyas-Mythos zu einem Traumbericht, der die Erinnerung an zwei gehäutete Männer enthält.<sup>21</sup> Erkenntnis und Erschrecken zum Thema entsprechen der formalen Gestaltung – der diaristisch nüchternen Notiz und dem schauerhaften Notat über die *écorchés* mit dem heilen Blick.

Den Alb nutzt Fühmann fortan metaphorisch für seine Briefkorrespondenz und für Interviews – sei es als Distanzierungsversuch gegenüber einer ihre psychoanalytischen Dienste anbietenden Briefschreiberin,<sup>22</sup> sei es als Illustration seiner Schreibschwierigkeiten gegenüber der vertrauten Lektorin Ingrid Prignitz<sup>23</sup> oder als Erläuterung für die ihn befragende Margarete Hanssmann.<sup>24</sup> Der Lektorin schreibt Fühmann noch im Juni 1983 hinsichtlich des *Bergwerk*-Projekts, einem geplanten Buch, das eine Art Fühmannscher ›Gang zu den Müttern‹ werden sollte: »Auf einiges freu ich mich; eins wird schwierig: Es widerstrebt mir, erotische, sexuelle Szenen in der Ich-form zu gestalten [...] Ich muß da eine eigene Form finden.«<sup>25</sup> Schon im Ungarn-Tagebuch war die Chance formuliert, die ihm auch diesbezüglich der Mythos bieten würde: »Ich spüre hier einen Zugang zu meinem Problem der Scham und Schamlosigkeit. Im Mythos ist immer der ganze Mensch da, auch als Geschlechts-, auch als Naturwesen, aber nie auf diese reduziert.«<sup>26</sup> Fühmann, der sich zu Ende seines Lebens mit der Darstellung von Trakls »unlebbaarem Leben«<sup>27</sup> einen narrativen Kunstgriff leisten wird, um auch die eigene problematische Erotik zu thematisieren, findet bereits im Erzählungsband von 1978 *Der Geliebte der Morgenröte* diesbezüglich zu »eigener Form«. Nur trifft die im Stile sozialistischer Ehefibeln formulierte Einschätzung des Fühmann-Biographen Hans Richter, dem Dichter gelinge es, »Eros und Sexus als eine Einheit zu feiern, die sich im Mit-und-Gegeneinander von beiden herstellt und dadurch als beglückend wirkt, daß sich dabei der eine Mensch ganz im anderen und dadurch den anderen erfüllt«,<sup>28</sup> für die tiefgründigste und verstörendste Geschichte des Erzählungsbandes nicht zu.

<sup>20</sup> Der Nachvollzug des Fühmannschen Weges zum (speziell auch Marsyas-)Mythos verdeutlicht, dass die Erfahrung »Gewalt als Schmerz« keine ähnlich konstituierende Bedeutung für seine ästhetischen Überlegungen hat, wie sie etwa Iris Hermann in ihrem kenntnisreichen Aufsatz bei verschiedenen Vertretern der Moderne ausmacht (vgl. I.H.: Gewalt als Schmerz. In: Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. Hg. von Rolf Grimminger. München 2000, S. 43-59).

<sup>21</sup> Vgl. Franz Fühmann: *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Rostock 1999, S. 180, 205.

<sup>22</sup> Vgl. Fühmann: *Briefe* (Anm. 2), S. 148.

<sup>23</sup> Fühmann: *Briefe* (Anm. 2), S. 466.

<sup>24</sup> Vgl. Fühmann: *Essays* (Anm. 10), S. 450.

<sup>25</sup> Fühmann: *Briefe* (Anm. 2), S. 466.

<sup>26</sup> Fühmann: *Zweiundzwanzig Tage* (Anm. 21), S. 200.

<sup>27</sup> Fühmann: *Vor Feuerschlünden* (Anm. 12), S. 176.

<sup>28</sup> Richter: *Fühmann* (Anm. 8), S. 335.

Mit *Marsyas* geht Fühmann gleichsam programmatisch der ureigenen Künstlerangelegenheit, dem »Problem des Sich-Entblößens«, nach in der Geschichte vom naiv-unbedarften Silen, »der sich vermaß, mit Apollon in einen Wettkampf zu treten, und mit einem Instrument, das Athene verflucht hatte«.<sup>29</sup>

Obwohl er sich erklärtermaßen nicht mit der Hauptgestalt identifiziert wissen will<sup>30</sup> – dies würde schon der kunstvoll gestalteten Vielschichtigkeit, der Bedingtheit und Ambivalenz des beschriebenen Verhältnisses von apollinischem und dionysischem Wirken kaum gerecht werden –, hat der Dichter mit seiner Erzählung vom ungleichen Wettstreit zwischen dem Gott und dem Silen und der Häutung des unterlegenen Künstlers natürlich auch ein Gleichnis für die eigenen exhibitionistischen Anstrengungen als Künstler geschaffen.

Seinen aristotelischen Punkt, von dem aus er den anthropologischen Kosmos, wo sich Kalkül und Enthusiasmus durchdringen, aus den Angeln hebt, findet der auf die Unausschöpflichkeit der Geschichte abonnierte Autor<sup>31</sup> paradoxerweise im Faktum der Unvergleichlichkeit: Indem die unterschiedlichen Überlieferungen über den Hergang des Wettstreits als »umständliche Mühen der Chronisten, eine Durchdringung gegensätzlicher Sphären erklärend einsträngig zu entwickeln«,<sup>32</sup> abgetan werden, bleibt nur die Grenzerfahrung der Musen in diesem Streit,

da doch nichts anderes als dies geschah, daß Apollon [...] eine Hymne auf das allwirkende Licht sang [...], die als Preislied auf das Walten der Himmlischen notwendig auch ein Preis derer sein mußte, die bestimmt sind, diesem Walten Worte zu verleihen, da ihnen Sinnen und Sein im Gesang wesenseins ist, der Musen also, und daß nach diesem Werk des Gottes, das den Kosmos durchschütterte, ein gehufteter, eselohriger Schmerbauch eine löcherige Rinde an die Lippen geführt, um solch Unerhörtes verlauten zu lassen, daß den Schwestern in einem unbegreiflichen Schaudern alle Sprachgewalt erzitternd zerbrach. – Sie konnten, die Sagegewährenden, nicht sagen, was geschah, wiewohl es geschah, und vor ihren Ohren geschah, und ihnen geschah: sie faßten es nicht [...] Daß Einer Beides kann: süß und abscheulich, und vielleicht gerade darum, weil abscheulich, so süß. – Denn die Süße, die sie betörte, war abscheuliche Süße, Süße des Verworfenen, des Unreingewordenen, des Ungemäßen, des schlechthin Undenkbaren, alles fast beliebig zu vermehrende Namen für stets Dasselbe stets derselben Verneinung, das eben deswegen so vielnamig ist, weil es, aus der Ordnung geworfen, in ihr keinen Ort hat, wiewohl es doch da ist und, also unbestimmt geworden, als Unfaßliches Allgestalt birgt und damit der Ordnung Kontur bedroht. – Und dennoch Süße, das

<sup>29</sup> Vgl. Franz Fühmann: *Marsyas*. In: Ders.: *Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus. Prometheus. Der Geliebte der Morgenröte und andere Erzählungen*. Rostock 1980, S. 353-368, hier S. 355.

<sup>30</sup> Fühmann: *Briefe* (Anm. 2), S. 450.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Richter: *Fühmann* (Anm. 8), S. 365.

<sup>32</sup> Fühmann: *Marsyas* (Anm. 29), S. 360.

ist der Schauer. – Die Versuchung des Frevels, das eben war es, doch erst im Gefühl, noch nicht im Wort. – Das, was da sang, warf die ins Schweigen, die geschaffen sind, Wort zu verleihen: Wie hätte es da eine Wahl geben können?<sup>33</sup>

Solche listige Kosmo-Logik zeigt die Reaktion der Musen auf die Subversion des Kanons, deren formal-hierarchischer wie sinnhafter Bestandteil sie sind, als einzig mögliche in der »ehernen« Ordnung des Lichtgottes:

Es gibt keine Wahl gegen das eigene Sein, wiewohl die Möglichkeit dazu als unbegreiflicher Frevel lockt. – Heiles und Verfluchtes, Kosmos und Chaos, Feste und Sumpf, Lyra und Flöte, gleiche Bedingungen eines einzigen Kampfgangs, und die Musen, ins Unsagbare überwältigt, sprachen mit stummer Gebärde Apollon den Sieg zu. – Das war der Hergang.<sup>34</sup>

Ebenfalls mit Lakonie führt Fühmann die Erzählung ihrem zweiten Höhepunkt entgegen. Und auch die mit geradezu unerträglicher anatomischer Detailfülle erzählte Schindung führt die Ordnung, nun in Gestalt Apolls, ein weiteres Mal an ihre Grenzen.

Keines der Bilder aber, welche die Schindung darstellen, bekundet – so Fühmann im vorangestellten Einschub –

daß der Sieger sich weidete: In all seinen Blicken liegt ein Ernst, der sich zusammenzieht statt überzuquellen: der Gott bis zu jenem Äußersten angespannt, das dem Wesen von Himmlischen noch gemäß ist, und er überwindet seine Fernheit in solchem Maße, daß er das heulende Fragen des ihn in die Hand Gegebenen auch noch für diesen faßbar zu machen vermag.<sup>35</sup>

Natürlich ist die Antwort des göttlichen Siegers an die um Gnade für den ausbalgten Silen bittenden Musen, dass der, »den Apoll ergründet«, »sich selbst erkennt, in seinen Grenzen und nach seinen Maßen« eine poetologische Kernaussage des mit viel Schmerzen der Wahrheit nachsinnenden Fühmann. Und unabhängig vom Ausgang der Ergründung und ungeachtet des Schindungsaktes fällt Fühmann nicht aus der lakonischen Chronistenrolle, die ja ein Philosophenpart ist, wo der Autor um die Vermeidung des neuzeitlichen Mitleidens weiß.<sup>36</sup> Was sich beim schnellen Überlesen als barocke Maniertheit ausnehmen mag, gibt sich – verstärkt noch durch die parentheseartigen, die Handlung unterbrechenden knappen Reflexionen – als penibel gefühlsfrei gehaltener Bericht. Erst im Miteinander des sich jeglicher Emotionalität enthaltenden Erzählens und der lakonischen Härte parenthetischer Reflexionen stellt sich ein Pathos ein, das gewiß niemand zum Lachen bringt, sondern be-

troffen macht. Er »hasse alles dies Breiartige, Amorphe, Vage«; was er wolle, sei »Härte, Klarheit, Präzision, Feilen, Form, Ausdruck, Beherrschung, Kälte meinetwegen«<sup>37</sup>, hatte Fühmann über seinen angestrebten Stil mitgeteilt. »Mitleid mag ich gar nicht, Jemandem helfen, aus Vergangenen lernen, nichts bereuen, aber lernen.«<sup>38</sup>

Ebenso ist eine gewisse Ambivalenz, die der Leser dem Sieger entgegenbringen soll, vom Erzähler gewollt. Dementsprechend erfolgt die Beurteilung Apolls nicht unter moralischem Aspekt; sie wird aus der Logik des Kontextes, in dem sich die Figuren bewegen, entwickelt: Apoll handelt als Gott und nicht als Künstler, richtet selbst nach seinem eigenen Maß,<sup>39</sup> so daß die Unvereinbarkeit des Reinen, Ordnenden, Apollinischen mit dem Dunklen, Dämonisch-Triebhaften, Dionysischen auch ihre Einschränkung erfährt: Apollon insistierende Frage an den kopfüber hängenden, gehäuteten anderen, wo der Sitz seiner Seele auszumachen sei – bis hin zur Berührung des Balges durch ihn, die Inkarnation der Reinheit – zeigt das Unvermögen kalkulablen Begreifens des Dionysischen. Obwohl kein unkritischer Nietzsche-Leser, könnte Fühmann die Passage aus dem Tragödienbuch eingeleuchtet haben: »Der Erkennende verlangt nach Vereinigung mit den Dingen und sieht sich abgeschieden – dies ist seine Leidenschaft.«<sup>40</sup> Axel Gellhaus hat diesen »Vorgriff Nietzsches auf Freuds Neurosenlehre« folgendermaßen beschrieben:

Der »bewußte« Anteil am künstlerischen Schaffen, der sich als reflektierende Instanz inszeniert, wird demaskiert. Die in der Thematisierung des Schrecklichen überlegen sich gebende Reflexion ist die Maske eines lebensnotwendigen Reflexes. Auf der Ebene des poetischen Themas ist die Reflexion ein Reflex des Unsagbaren, das Sprechen die wortreiche Verschleierung des Verschweigens.<sup>41</sup>

Das trifft sich mit Apolls Verhalten, wie es Fühmann schildert:

Das Werk war inzwischen so weit gediehen, daß Hinterschädel, Rücken und Steiß und, von der Leistschräge bis zu den Hufen, die Beine von der Decke abgeschält waren, doch da sowohl Balg wie Fleisch in den Hufen vereint blieben, fiel die Schwarte nicht über des Marsyas Kopf, den, um sich dem Gesicht zuzuwenden, die knieenden Skythen nun auf ihre Oberschenkel legten.

<sup>37</sup> Vgl. Fühmann: Briefe (Anm. 2), S. 148.

<sup>38</sup> Fühmann: Briefe (Anm. 2), S. 153.

<sup>39</sup> Vgl. dazu Philipp Fehl: Über das Schreckliche in der Kunst. Die Schindung des Marsyas als Aufgabe. In: Apoll schindet Marsyas. Hg. von Reinhold Baumstark, Peter Volk. München 1995, S. 68.

<sup>40</sup> Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hg. von G. Colli, M. Montinari. Berlin, New York 1967ff., Bd. 9, S. 467f. – Zum Einfluss auf Fühmanns Apoll-Verständnis vgl. Karl Kerényi: Unsterblichkeit und Apollonreligion. In: Ders.: Werke in Einzelausgaben. Hg. von M. Kerényi. Bd. IV: Apollon und Niobe, S. 31-45.

<sup>41</sup> Vgl. Axel Gellhaus: Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung. München 1995, S. 124f.

<sup>33</sup> Fühmann: Marsyas (Anm. 29), S. 360f.

<sup>34</sup> Fühmann: Marsyas (Anm. 29), S. 361.

<sup>35</sup> Fühmann: Marsyas (Anm. 29), S. 362.

<sup>36</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Manfred Schneider im vorliegenden Band.

In diesem Moment kreuzten sich beider Blicke: der des Silens und der des Gottes.

Das Auge des Geistes, sprach die Lyra, fange erst an, scharf zu sehen, wenn das Leibliche von seiner Schärfe verliere, und da dies für den Besiegten nun nahe rücke, stelle sich ihm vielleicht auch jenes ein. Der Marsyas sehe jetzt schon genauer: sich und den Gegner als nicht gleich geartet und nicht mit demselben Maß zu messen, er erkenne sie zwar nur als Geschundenen und Schinder, das dringe nicht tief in beider Wesen, aber es weise auch einen Weg. – Wer Apollo sei, brauche Marsyas nicht mehr zu begreifen, es genüge ja, daß es die Musen erfuhren; was der Silen sei, zeige sich ihnen, und dies, da das Auge seines Leibes erlösche, vielleicht sogar noch dem Marsyas.<sup>42</sup>

Den feierlichen Anspruch, der die Schindung in die Nähe einer Neu-Schöpfung stellt (»Das Werk war inzwischen so weit gediehen«), wo das Niedrige der Grausamkeit auszuschließen ist, ebenso wie die Hoffnung des Gottes auf reine Erkenntnis nach Wegfall der Sinnlichkeit, stellt jedoch die Machtkonstellation in Frage, die Apoll selbst hervorhebt. Die pronominale Differenzierung von »wer« und »was« aus dem Munde des Siegers bezeugt den kalten Versuch der Demütigung ebenso, wie seine Berufung auf die Musen als Autoritäten der eigenen alten Ordnung auf bloße Selbstbestätigung hinausläuft. Und da nicht Apoll, sondern die Lyra »spricht«, liegt die Vermutung nahe, daß Apoll Schindung und Schindungsertrag gleichsam auf den Flügeln des eigenen Gesangs und damit bar jeden Mißtons als in der Ordnung seiend integrieren möchte.

Das Unsagbare der Marsyas-Kunst und die Unergründbarkeit des Marsyas führt Fühmann zu einem dritten Handlungsblock zusammen. Nietzsches apollinisches Postulat, daß erst Erkenntnis »aus einem langsamen Schmerztod, aus einer in die Zeit gezogenen Marter« gezogen wird,<sup>43</sup> wird von Fühmann hier nicht im Sinne einer apollinischen Reflexion, sondern im Sinne einer wahrhaft dionysischen Reversion eingelöst.

Die Skythen kappten den Knorpel der Hufe, zusammensackende glischtige Klumpen, und da der Leib in den Balg niederstürzte, brauste Kybele durch den Wald. Dunkler Sturm, und die Flöte tönte, vielhundertfacher Aufschrei der Nymphen, und das Fleisch des Silens zog in die Haut ein, Säfte, Fasern, Fett, Gekröse, und die Haut, aufschwellend, goldbraun, strotzend, begann sich in den Klängen zu wiegen, spitze Ohren, stampfende Hufe, wackelnder Schmerbauch, die aufrechte Rute zum offenen Himmel, und die Arme umschlangen die schwarzen Fichten, und ihr Wiegen bewegte den Berg und den Wald.

In unbegreiflicher Süße die Flöte.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Fühmann: Marsyas (Anm. 29), S. 365.

<sup>43</sup> Manfred Schneider: The Management of Pain: Nietzsche und Heiner Müller, in diesem Band S. 233.

<sup>44</sup> Fühmann: Marsyas (Anm. 29), S. 366.

Mit dem Einziehen des Inneren in die Haut als empfindlicher Scheide zwischen innen und außen, wird nicht nur die apollinische Vorstellung von der Enthüllung der Seele verabschiedet, und mit dem Verschmelzen von Haut und Organen steht nicht bloß die ursprüngliche Grenze der Identität zur Disposition und damit die Identität des Fauns und sein klares Bewußtsein zur Außenwelt. Die Aufwertung der alten sinnlichen Oberfläche zum eigenständig tanzenden Popanz, zu einem neuen Phänotyp, den weder skythische Messer noch apollinische Berührungen in seinem Eigenleben beeinträchtigen können, wird hier die alte Ordnung des Innen und Außen in Frage gestellt und der Kanon erweitert. Bewegt von chthonischer Kraft und ausgestellt mit allen Attributen des Faunischen – der Phallos als inkarnierte Häresie weist dazu gen Götterhimmel – kündigt der zu den äolischen Klängen sich wiegende Balg von einer Erkenntnis ganz eigener Art – von seiner Vergeblichkeit des Aus-der-Haut-Könnens und damit vom Bekenntnis zur Eigenheit: Die unverwüsthliche Sinnlichkeit, der nicht erforschliche Frevel – das bin ich! Aus dem apollinischen Ich-bin-die-Welt-Kosmos bricht das Alogische, Unterbewusste, Dionysische hervor als neue Differenz zwischen Ich und Welt. Zwar als eine ungöttliche, aber auch als unsterbliche Kanonerweiterung, die – so Fühmann – in ihrer fluchbeladenen Süße in der Welt bleibt. Unstet und sehnsuchtsvoll und ambivalent:

Nur der Bericht der Chronisten [über das Erbe des Marsyas], nach Chronistenweise, und die Bilder der Maler, und die Statuen, und die Stücke [des Balges] am Weg, die wandern und wandern, vielleicht auch zur Sohle deiner Schuh.

Und die Süße der Flöte, unbegreiflich.

Und das Erinnern.

Und der Fluch.<sup>45</sup>

Auch hier die Mehrdeutigkeit bis ins Wort: Erinnern als kulturgeschichtliche Geistesleistung und als körperliche Empfindung des Kreatürlichen.

Eindeutig hingegen der Geschmack des »Frevels«. Der Klang der Flöte, der »unbegreiflich« »süß« sei, assoziiert den Geschmack des Verbotenen aus dem Register des christlichen Sündenkatalogs schlechthin. Der einzige Bruch in der polysemantischen Struktur fällt auch stilistisch auf: Der süße Ton verträgt sich wenig mit der Dissonanz, welche die Erzählung durchgehend trägt.

Fühmann nutzt nicht die musikarchäologische Erkenntnis über die reale Klangfarbe des Aulos, dem ein »schrille[r] und scharfe[r] Ton« eignet, der eher für orgiastische Stimmung als romantische Stunden taugt.<sup>46</sup> Seine Flötentöne sind literarisch-fiktiver, eben romantischer Natur. Mithin steht die Vorstellung

<sup>45</sup> Fühmann: Marsyas (Anm. 29), S. 367f.

<sup>46</sup> Vgl. Sabine Schuster: Ex oriente lux? Aulos und Leier im prähistorischen Spanien. Unter: [www.archaeologie-online.de/magazin/thema/2000/04/b1.php3](http://www.archaeologie-online.de/magazin/thema/2000/04/b1.php3)

von einem Marsyas, der phrygischen Volk und Nymphen mit süßen Tönen aufspielt, auch nicht in einer Musik-Tradition, die »dem ursprünglichen Wunsch Athenas, den Schrei der Kreatur auszudrücken«,<sup>47</sup> verpflichtet ist und die »bis weit ins 18. Jahrhundert hinein« dem Einsatzgebiet der schottischen Dudelsackpfeifer vorbehalten blieb, deren Darbietungen ausdrücklich nicht der Unterhaltung zu dienen hatten.<sup>48</sup> Fühmanns unverwüstlicher Marsyas-Balg wird als Reliquie und Trophäe herumgereicht, er wird zu Kampfschilden, Tornistern und Soldatenstiefeln verarbeitet. Er findet jedoch keine Verwendung als Trommelfell oder Dudelsack im anschwellenden Bocksgesang der fortlaufenden Geschichte. Das rebellische Material der Faunshaut wird in Fühmanns Version – Sir Walter Scott zum Trotz: »Twelve Highlanders and a bagpipe make a rebellion.«<sup>49</sup> – musikalisch nicht weiterverwendet, obwohl doch gerade derjenige gespielte »Bock« großartig klingt, dessen Pfeifer »das Schicksal des Satyr mit dem Aulos in sich spürt«, wie der Experte meint. Schließlich seien viele Pfeifer »für den Klang gestorben.«<sup>50</sup>

Aber das ist eine andere Geschichte.

## 3

Thomas Brasch debütierte nach seiner Ausreise im Westen 1977 mit dem Band *Vor den Vätern sterben die Söhne*, dessen Kurzerzählungen er noch in der DDR geschrieben hatte. Texte von einer proletarisch geprägten Sprache, die ohnehin »nicht länger einzuordnen [war] in den Kanon staatskonformer Literatur, die mit nichts weniger zu tun hatte als mit Realität.«<sup>51</sup>

An zweiter Stelle im Buch findet sich ein mythologisches Versatzstück, das die Titelbehauptung schon aus genealogischer Sicht zwar nicht parabelhaft zu variieren vermag, aber in Form eines *Zweikampfs*<sup>52</sup> zwischen Gott und Silen auch von Rebellion gegen die bestehende Ordnung handelt.

Brasch entwirft mit kurzen, spröden Sätzen die Geschichte einer rückhaltlosen Verweigerung: Der Beginn grundiert die Stimmung des Ganzen: »Als sie sahen, wie Marsyas den Berg heraufkam, wußten sie, daß der Sieger des Kampfes Apoll heißen würde. Marsyas' Gang war der Gang eines Mannes, der verliert, bevor er begonnen hat.«<sup>53</sup> Den von Apoll im Bündnis mit den

<sup>47</sup> Vgl. Peter Brickmann: Über die Geschichte der Great Highland Bagpipe, der großen schottischen Hochlandsackpfeife. Unter: [www.bagev.de/histintd.htm](http://www.bagev.de/histintd.htm) (S. 2).

<sup>48</sup> Vgl. Brickmann: Highland Bagpipe (Anm. 47), S. 2.

<sup>49</sup> Brickmann: Highland Bagpipe (Anm. 47), S. 2.

<sup>50</sup> Brickmann: Highland Bagpipe (Anm. 47), S. 4.

<sup>51</sup> Vgl. Martin: Um die Toten nicht in Ruhe zu lassen (Anm. 4).

<sup>52</sup> Thomas Brasch: *Vor den Vätern sterben die Söhne*. Rostock 1990, S. 17-22.

<sup>53</sup> Brasch: *Vor den Vätern sterben die Söhne* (Anm. 52), S.17.

Musen ausgerichteten Wettbewerb entlarvt der Autor schnell als Farce, indem er zeigt, daß der Gott als Lyraspieler »den kunstpolitisch sanktionierten und daher machtgeschützten Kanon« dahingehend schützt, dass er »nur solche Kunstpraktiken und -formen zuläßt, die der Affirmation, Reproduktion und Kontinuität der (jeweiligen) Ordnung dienen«:<sup>54</sup>

Apoll setzte ein Bein vor, warf den Kopf in den Nacken und begann mit hoher Stimme zu singen:

Ich will von Atreus Söhnen / und will von Kadmos singen / singen nur von Liebe / drum wechsele ich die Saiten / will Herakles besingen / sein Leben und sein Streiten. / Doch auch die neuen Saiten / nur von der Liebe klingen. / Auf Wiedersehen, ihr Helden, / bis mir die Seiten springen.

Marsyas begann zu lachen. Er hielt sich den Bauch, er warf sich auf die Erde. Sein Körper bog sich. Doch auch die neuen Saiten nur von der Liebe singen, stöhnte er unter Lachen.<sup>55</sup>

Mehr als einen Lachanfall und anschließende Verachtung vermag die ewig-gleiche Litanei auf alten und auf neuen Saiten nicht bewirken. Dem machtgeschützten Kanon kann sich Marsyas – so Brasch – lediglich verweigern. Auf die Feststellung der Musen, dass Marsyas nicht die Kunst des Flötenspiels beherrschen kann, und auf Apolls Forderung, ihnen das Gegenteil zu beweisen, erfolgt die lapidare Feststellung: »Ich habe keine Lust.«<sup>56</sup>

Ungeachtet der verkürzten Lesart, Brasch deutet die Marsyas-Legende »als eine Art Kamikaze des Anarcho-Stolzes, als Selbsthätung zur Rettung der menschlichen Würde«,<sup>57</sup> bleibt der Tatbestand, dass der musikalische Wettkampf zum moralischen Zweikampf mutiert, bei dem das Selbstvertrauen des Gottes erschüttert wird, weil er sich als Gegner verschmätzt und damit außerhalb des eigenen Kanons wiederfindet.

Was willst du machen, fragte Apoll.

Nichts, sagte Marsyas.

Er zog seine Flöte aus dem Gürtel, warf sie Apoll vor die Füße, drehte sich um und ging [...]

Erst jetzt sahen sie die Tränen in den Augen Apolls [...]

Holt ihn zurück, schrie er [...]

Der Hirte ging zu ihm und trat ihm mit aller Kraft in die Rippen.

Jetzt heulst du, schrie er. Du dachtest, ich hätte dich nicht durchschaut. Du dachtest, Marsyas ist dümmmer als ein Stück Vieh.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Vgl. Burckhard Dücker: Exkurs: Der Marsyas-Mythos als Gründungserzählung der Kanonbildung. In: Ders.: »Das Bedürfnis eines Kanons wächst in Krisenzeiten besonders« [Sammelrezension]. Unter: [iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/duecker1.html](http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/duecker1.html) (S. 6).

<sup>55</sup> Brasch: *Der Zweikampf*. In: Ders.: *Vor den Vätern sterben die Söhne* (Anm. 52), S. 18.

<sup>56</sup> Brasch: *Der Zweikampf* (Anm. 55), S. 19.

<sup>57</sup> <http://www.goethe.de/ins/gb/onpro/bleibt/de/brasch/htm>.

<sup>58</sup> Brasch: *Der Zweikampf* (Anm. 55), S. 19f.



Apoll erkennt seinerseits: Lediglich das verordnete Spiel nicht zu spielen, kann nicht der wahre »Grund« für die Herausforderung des Silens sein. So fordert der Musagetes, der Marsyas' Anliegen nur allmählich begreift, das niemals in Frage stehende Urteil der Musen ein und diese auf, den Unterlegenen zu strafen:

Als er nackt vor ihnen lag, drehten sie ihn auf den Rücken. Marsyas starrte sie an. Seine Lippen bewegten sich. Er spuckte einen Zahn aus.  
Worauf wartet ihr, sagte Apoll, tut ihm den Gefallen.  
Sie setzten ihre Messer an, schnitten ihm die Kerben in Handgelenke und Hals und zogen ihm die Haut vom Körper. Marsyas starrte sie an. Nur sein Gesicht und die Hände waren noch von Haut bedeckt. Er sah aus, als hätte er eine Maske aufgesetzt und Handschuhe angezogen. Aus seinen Adern sprang das Blut. ein Wind kam auf und sie sahen, wie die Luft seine Nervenstränge bewegte. Jetzt erst begann er zu schreien. Einmal schien ihnen, als hätte er aufgehört, obwohl sein Mund offenstand, ein anderes Mal dachten sie, der Ton wäre in eine für sie nicht mehr hörbare Höhe gestiegen.  
So gut wie jetzt kann er auf der Flöte nicht gewesen sein, sagte Apoll.<sup>59</sup>

Nachdem die Musen also auch ihm gefällig sind, indem sie ihn häuten, spürt Marsyas seine Sinne, die bisher unter der Haut verdeckt lagen. Statt der Flöte wird ihm der eigene Körper zum Instrument, dessen Nervenstränge nun der Wind bewegt. Der göttliche Kommentar spricht aber in seinem hilflosen Zynismus auf ein Schreien, dass sich den kanonisierten Mitteln, Formen und Inhalten sowie der gewohnten Rezeption entzieht, auch wahr: Im Schrei des gehäuteten Marsyas manifestiert sich der Körper als Instrument, mit dem Schrei tritt er aus der verordneten Welt heraus. Anders als in der Überlieferung, tritt bei Brasch der geschundene Körper selbst an die Stelle des vibrierenden Balgs, anders auch hinsichtlich der seismographischen Qualitäten der Haut, die Sensibilität und eine Ästhetik des Schmerzes inauguriert<sup>60</sup> – im Vordergrund steht der Schrei der gequälten Kreatur. Der Balg, den Apoll befiehlt, als Trophäe aufzuhängen, ist hier zweitrangig.

Die nichtuniformen, Identität verratenden Hautteile, gleichzeitig Identifikationsmerkmale für Kriminelle, Hände und Gesicht, werden nicht entfernt; vielleicht auch deshalb nicht, weil Brasch hinter jeder »Maske« immer die nächste vermutet, noch verschmierter, noch blutiger als die vorherige.<sup>61</sup>

Möglich auch, dass für den gesamten Schindungsakt sein Gewährsmann Antonin Artaud Pate steht, der den Akt des Selbstmords imaginiert, wenn er schreibt:

<sup>59</sup> Brasch: *Der Zweikampf* (Anm. 55), S. 21.

<sup>60</sup> Vgl. dazu Hermann: *Gewalt als Schmerz* (Anm. 20), S. 43f.

<sup>61</sup> Vgl. Thomas Brasch: *Kargo*. 32. Versuch auf einem sinkenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen. Frankfurt a. M. 1979, S. 58.

Wenn ich mich töte, wird das nicht geschehen, um mich zu zerstören, sondern um mich wiederherzustellen; der Selbstmord wird für mich nur ein Mittel sein, um mich gewaltsam wiederzuerobern, brutal in mein Sein einzubrechen, dem ungewissen Vordringen Gottes zuvorzukommen. Durch den Selbstmord führe ich erneut meinen Plan in die Natur ein, zum ersten Mal gebe ich den Dingen die Form meines Willens.<sup>62</sup>

Brasch selbst kommentiert seinen Anarchismus in komplementärer Weise:

Ich glaube, daß es gar nicht anders geht, wenn du gesellschaftliche Züge auch an dir selber beobachtest. Deine eigene Deformation als Opposition zur festgemauerten Ordnung. In diesem Sinne verstehe ich Anarchismus. In der grundsätzlichen Position, die sagt: So wie es ist, ist es eigentlich nur auszuhalten, wenn man alle wirklichen Bedürfnisse in sich unterdrückt [...] Aber ich kann auch nicht leben, indem ich feststelle, daß so beschissen wie es ist, es auch bleiben wird. Deshalb u.a. schreibe ich ja. Und zwar nicht, um das Gegenteil schreibend zu erkämpfen, sondern um Gegenbilder zu entwerfen.<sup>63</sup>

Dieser eigentlich Brechtschen Maxime – »Die Veränderbarkeit der vorhandenen Welt zu beschreiben, indem man sie mit dem eigenen Wunsch durchsetzt.«<sup>64</sup> – entspricht auch Braschs Programmatik: »Das andre Wort hinter dem Wort. / Der andre Tod hinter dem Mord. / Das Unvereinbare in ein Gedicht: / die Ordnung. Und der Reiß, der sie zerbricht.«<sup>65</sup>

Das Nicht-aus-der-Haut-Können zieht sich als Motiv durch sein gesamtes Werk bis zum Roman *Mädchenmörder Brunke*. Bereits im *Zweikampf* werden nicht Generationenkonflikt oder der Kultur-Kanon in den Vordergrund gestellt, sondern das existentielle Dilemma, der Versuch des Identitätswechsels durch Häutung. Angesichts der Getriebenheit Braschs, dem »der Osten nicht Heimat genug, der Westen Ausland zuviel« war<sup>66</sup> und der nach »einem wahren Vernichtungsfeldzug gegen den eigenen Körper mittels exzessiven Alkohol- und Kokainkonsums« starb,<sup>67</sup> ist es zweifellos richtig, auch den Subjektivismus seiner Figuren als »existentielle Seite des Konflikts« zu werten, »der für ihn eine gewisse Zeitlosigkeit zu haben scheint, wie die eingestreuten mythologischen Parabeln vermuten lassen.«<sup>68</sup>

Andererseits lastet auf dem *Zweikampf* auch eine solche moralische Hypothek, der wohl ohne Kenntnis von Braschs bewegter Biographie wie auch seiner literarischen Programmatik nur schwer beizukommen ist.

<sup>62</sup> Zit. nach Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt a. M. 1988, S. 245, 465.

<sup>63</sup> Zit. nach KLG (Anm. 5), S. 4f.

<sup>64</sup> Zit. nach KLG (Anm. 5), S. 4f.

<sup>65</sup> Zit. nach KLG (Anm. 5), S. 4f.

<sup>66</sup> Vgl. Martin: *Um die Toten nicht in Ruhe zu lassen* (Anm. 4), S. 2.

<sup>67</sup> Vgl. KLG (Anm. 5), S. 11.

<sup>68</sup> Vgl. Meinhard Prill: [Artikel] *Vor den Vätern sterben die Söhne*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hg. von Walter Jens. Bd. 3. München 1989, S. 50f.

Warte, Apoll, riefen sie, als sie [die Musen] den Göttersohn weggehen sahen, wir kommen mit.

Apoll drehte sich nicht um. Er beschleunigte seine Schritte.

Warte, riefen sie noch einmal.

Apoll blieb stehen und wandte sich zu ihnen.

Bleibt mir vom Hals.<sup>69</sup>

Nun hat der Gott erkannt: Indem der Silen sich dem Wettkampf verweigerte, machte sich der Spielverderber zum Spielführer. Das herausgeforderte Urteil entwertete dieses zugleich, da er der alten Ordnung seinen Willen aufzwang und ihr – Fürstenspiegel! – die eigene Verderbtheit vorführte

Nicht entscheidend ist die Frage, ob sich der Gott vor den eigenen Knechten oder vor sich selbst ekelt – ob dies ein Vorwurf Braschs an den realsozialistischen Kunst-Kanon oder ob es eine personifizierte Anklage gegenüber den eigenen Vater und dessen Bonzentum ist, der im Range eines stellvertretenden DDR-Kulturministers persönlich für die Inhaftierung des Sohnes sorgte.<sup>70</sup> Ebenso wie der Moment der kamikazeartigen Selbstverweigerung des Marsyas steht Apolls übergroße Selbsterschütterung – nicht der Gestrafte, sondern der Strafende ist unterlegen – als Umkehrungsschluss, der Moral assoziiert, seltsam beziehungslos vor einem Brasch-unbelasteten Leser.

Wie verpflichtet Braschs existentielle Schilderungen den Erfahrungen einer extrem spezifischen DDR-Biographie sind, bezeugt vielleicht auch das Notat eines Lesers, das mit schülerhafter Schrift im von mir benutzten Bibliotheksexemplar des Sammelbandes *Vor den Vätern sterben die Söhne* (Rostock: Hinstorff Verlag 1990) vorgenommen wurde. Unter der oben zitierten Schlusspassage der Geschichte steht die wohl bar jeder Selbsterfahrung von DDR-Realität verfasste Bemerkung: »Motiv Leist.gesellschaft«.<sup>71</sup>

Vermag man sich der aufgezwungenen Identität nur unter Verlust der wahren zu entledigen?

#### 4

Über das Autobiographische hinaus dürfte die Wahl der antiken Metapher vom Wettstreit zwischen Gott und Silen sich als Bildreservoir für die Darstellung der offenen personifizierten Konfrontation dort anbieten, wo eine staatlich sanktionierte Kunstdoktrin Opposition immer als antagonistische

<sup>69</sup> Brasch: *Der Zweikampf* (Anm. 55), S. 22.

<sup>70</sup> Vgl. zum biographischen Hintergrund: Kai Agthe: Im Zimmer zwischen Schreibmaschine und Plattenspieler, das Leben. Thomas Brasch' nachgelassene Gedichte. In: *Die Horen* 211 (2003), S. 147f.

<sup>71</sup> Das Exemplar der HAAB Weimar trägt die Signatur 129110-A.

Haltung begreift, der nur »klassenkämpferisch«, also sozial normiert, zu begegnen ist.

Nicht zufällig wählen solche Schriftsteller das Bild des Agon, deren Schreiben sich einem problematischen ethischen Impuls verdankt. Bei dem subtilen Erzähler Fühmann wie bei dem berserkerhaft verfahrenen Collagisten Brasch geht es um einen Wahrhaftigkeitsanspruch, der gegen eine das Subjekt reglementierende Umwelt und gegen einen ausgeprägten Selbstzweifel verteidigt werden muss.

Für den Kampf um Wahrhaftigkeit im Medium der Kunst bietet der Marsyas-Stoff, der ja als Gründungsmythos für die Kanondefinition von Bedeutung ist,<sup>72</sup> passendes Material. Schriftsteller, die sich weniger mit Selbstzweifeln plagen, sondern gesellschaftliche Fährnisse über die Gestaltung des Bürokratisch-Undurchsichtigen und des entpersönlichten Alltags ins Bild setzen, wie etwa Günter Kunert im Anschluss an Kleist und Kafka verfährt, wählen diese Stoffe, denen soviel Appellatives anhaftet, eher nicht. Das Ringen um künstlerisches Selbstverständnis bei Brasch und Fühmann gestaltet sich dagegen, ob in der ersten oder der dritten Person formuliert, stets auch als existentieller Überlebenskampf.

»Dieses ›Ich‹ freilich«, heißt es über Braschs Alter Ego, »ist alles andere als selbstbewußt, es wittert vielmehr allenthalben Attacken auf seine Integrität [...] Diese Angst um die eigene Haut wird kompensiert durch einen leicht aufbrausenden, aggressiven Ton«.<sup>73</sup> Braschs Versuche der literarischen Selbsthäutung, bis hin zu seiner Suche nach einer neuen eigenen Sprache im letzten Romanfragment, gründen in der autobiographischen Sehnsucht der beschädigten Seele nach neuer Identität, die vor allem künstlerisch wahrhaft sein will. Weiß er doch, dass »Kunst nie ein Mittel war, die Welt zu ändern, aber immer ein Versuch, sie zu überleben.«<sup>74</sup>

Der ältere Fühmann, der nach eigenem Bekunden erst sehr spät begreift, dass er nur über sich schreiben kann, erhebt in *Marsyas* noch mit den Mitteln der Distanz das Persönliche zum Menschlich-Allgemeinen, macht den intimen Fall zum Paradigma. Im Essay *Meine Erfahrungen mit der Bibel* von 1983 schließlich artikuliert er an der Figur des biblischen David – hier ebenfalls autobiographisch oszillierend, weil durch eine historisch-konkrete Erinnerungsebene gebrochen, und doch erstmals ungefiltert – die eigene Problematik, sein Erleben von Kunst als subversives, weil jegliche Grenzen negierendes Sich-Aussprechen-Können bzw. ein Erleben von Kunst als Bestätigungsmoment des eigenen Selbst:

<sup>72</sup> Vgl. Dücker: *Exkurs: Der Marsyas-Mythos* (Anm. 54).

<sup>73</sup> Vgl. *KLK* (Anm. 5), S. 5.

<sup>74</sup> Zit. nach: Franz Lennartz: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*. Bd. 1. Stuttgart 1984, S. 238.

Durch jede Männergesellschaft in latenter Sexualnot schwingt auch homosexuelles Begehren, doch die Verführung von jenem Gedicht [Rilkes] her war mehr. Heute weiß ich, was mir geschah: das jähe Erfahren von Alternative in einer Gesellschaft, darin Alternative nicht sein darf, auch nicht im privatesten Bereich, nicht einmal in einer Zwei-Menschen-Gemeinschaft. Darum war ihr Ort auch das KZ, das einzog, was die Gesellschaft ausstieß, so eben auch David und Jonatan und solche, die sich zu ihnen bekannten. – Tat ich das, da Rilkes Gedicht mich ergriff? In jenem Moment, im heimlichsten Grund meines Herzens, hätte etwas heftig ›Ja!‹ gesagt -: Die Freiheit erschien in der Nacktheit des Engels, der nicht Mann und nicht Frau ist, und doch von einem blenden Glanz. Das klingt pathetisch, allein es war so: die Gesellschaft, darin ich so fest integriert stand, daß ein Anderes also eben dieses Integriertsein auch nur zu denken gar nicht ankam, war ja das so vollkommen Begrenzte, daß jeder Schritt über eine ihrer Normen, auch wenn er nur im Geist geschah, als Schritt ins Freie erscheinen mußte, ins, weil uneingeschränkt Verbotene, unbewußt über alles Begehrte -: Kosten von der verbotenen Frucht. Damals ahnte ich wohl zum ersten Mal das zutiefst Subversive der Erotik wie das zutiefst Subversive der Dichtung, und es konnte kein Zufall sein, daß gerade in einer Gestalt der Bibel diese Insurgenzen zusammenflossen.<sup>75</sup>

Das Kunsterlebnis als Freiheit vermittelnde Tabuverletzung. Das Sich-aussprechen-Können als ein gegenüber der gesellschaftlichen Konvention um so schlimmer empfundenenes Defizit, eine um so tiefer empfundene persönliche Schuld, je uniformer und unbedingter normiert diese sich gebärdete. Das von Fühmann angenommene Defizit, welches sich auch sowohl in den anfänglichen Integrationsversuchen in den gesellschaftlichen Konsens zweier Diktaturen niederschlägt wie auch als Abtragen einer gesellschaftlichen Schuld nach 1945 formuliert wird. Ob denn der Dichter nicht aus seiner Haut könne, lautet die abgewandelte Frage Apolls aus der Marsyas-Geschichte als pointiert psychologische Lesart: Der als lebenslang deklarierte »Kampf« zwischen »Dogma und Kunst« bedeutet in erster Linie einen Kampf gegen die auf das eigene Seelenleben projizierte Schuldhaftigkeit und Schwellenangst, Verlangen einzugestehen. Mehr noch: Die ideologisch-soziale Begründung vom ›Menschen als Ensemble seiner gesellschaftlichen Verhältnisse‹ bietet Fühmann nach 1945 einen weiteren Verdrängungsmechanismus, Subjektivität in Subbereiche der Lebenskultur zu delegieren.

»Das zutiefst Subversive der Erotik wie das zutiefst Subversive der Dichtung« [oder der Kunst] – kein Zufall, dass gerade in antiken und biblischen Urszenen diese dekonstruierenden Elemente *zusammenfließen*. Die Vermischung der Freiheit der Phantasie mit dem Unauslotbar-Emotionalen muss notwendig jede Konvention und jeden Kanon verletzen, weil jedes der Ele-

mente sich durch Grenzüberschreitung definiert. Freiheit und Emotion, die sich als Erotik und Kunst entäußern. Der Augenblick transzendenter Beglückung wie Erkenntnis, gewonnen im Umgang mit der Kunst, wirft auf Momente alles Ordnende über den Haufen. In der Nichtfestgelegtheit des Rausches wie in der Freiheit transzendenten Gefühls erfährt das Subjekt die Aufgehobenheit der Widersprüchlichkeit des ordnenden Lebens. Erst diese Form der gewonnenen Freiheit, das Bekenntnis zu David, der »ein Ärgernis für die Moral wie für die Staatsmacht war«<sup>76</sup>, ermöglicht es dem Sechzigjährigen, unverstellt und somit wahrhaftiger, vielschichtiger, also menschlich adäquater, der eigenen Wahrheit nachzusinnen, so dass poetisches und ethisches Credo zusammenfallen – Aufklärung in postmodernen Zeiten, formuliert als Auszug aus dem inneren KZ: »So ist der Mensch, und nun sieh dich an.«<sup>77</sup>

So unterschiedlich die Intentionen und damit auch die Lesarten des Mythos bei Brasch und Fühmann sind – der vergebliche Versuch Fühmanns, die Sinnlichkeit abzustreifen, womit ihm Identität als Künstler zuwächst, und das verzweifelte Mühen Braschs, mittels ethisch-ästhetischer Häutungen zu wirklicher »Sinnlichkeit«, quasi zu einem unverstellteren, wahren Dasein zu gelangen – sie finden den gemeinsamen Nenner im Akt der Häutung, der mit der »Vorstellung der Enthüllung [...] einer verdeckten Wahrheit«<sup>78</sup> korrespondiert.

Mit dem gewaltsamen Aufbrechen des gequälten Körpers orientieren sich Schriftsteller wie Brasch und Fühmann – nicht unähnlich westlichen Künstlern wie Lynch oder Bacon – zwar »an der Hyperbolik des grotesken Leibes und den Strategien seiner Deformation und Defiguration«.<sup>79</sup> Doch »treibt die Expliziertheit des blutenden, zerstückelten Körpers« sie nicht bis zu einer »Ästhetik des Häßlichen und des Ekels«, dem »ein ausgebreitetes ästhetisches Formprinzip« entgegengestellt wird, »das als Rationalisierung des gewalttätigen Ereignisses begriffen werden kann«,<sup>80</sup> da bei ihnen die Durchdringung von ethischem und ästhetischem Credo enger, das heißt konventioneller konditioniert ist. Das meint nicht nur die in beiden Marsyas-Texten immer mit-schwingende Sehnsucht nach Gegenbildern, angesichts der beschriebenen drohenden Auslöschung. Gegenbilder, die bei Fühmann direkt als Apotheose, bei Brasch indirekt als Moralkritik ausgeführt sind. Ihnen haftet, wie so oft in der

<sup>75</sup> Meine Erfahrungen mit der Bibel. In: Franz Fühmann: Das Ohr des Dionysios (Anm. 11), S. 132f.

<sup>76</sup> Vgl. Fühmann: Meine Erfahrungen mit der Bibel (Anm. 75), S. 136.

<sup>77</sup> Vgl. Wittstock: Franz Fühmann (Anm. 14).

<sup>78</sup> Vgl. Burkhard Brunnen: Der Körper ist ein Phänomen (1): Die Haut. In: *die tageszeitung* vom 13.9.2003, S. 18.

<sup>79</sup> Vgl. Detlef Kremer: Deformierte Körper. Gewalt und Groteske bei David Lynch und Francis Bacon. In: Kunst-Macht-Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. Hg. von Rolf Griminger. München 2000, S. 212.

<sup>80</sup> Kremer: Deformierte Körper (Anm. 79).

DDR-Literatur, der Hauch eines gründerzeitlich gearteten Pathos an, gespeist aus Trotz und Alternativdenken, das sich sehr ernst (und, dementsprechend, ironiefrei) äußert. Der Ort aber, wo – um mit Nietzsche zu sprechen – der das Apollinische ablösende Erkenntnis-Trieb, den Fühmann und Brasch als sich marsyanisch unterschiedlich äußernd beschreiben, auf die »Grenzen seiner Selbsterfahrung«<sup>81</sup> trifft, ist für beide DDR-Autoren Mitte der siebziger Jahre inexistent, weil außerhalb ihres künstlerischen Selbstverständnisses wie ihrer Sujetwahl.

Im Bewusstsein, einen Kulturverlust ausgleichen zu müssen, der seit 1933 und während der DDR-Zeit anhält, gestaltet sich die Frage nach der wahren Identität im kulturhygienischen Kontext zweier Diktaturen als schmerzvoll-ernsthafte Erfahrung.

Weil vor dem modernen Lachen über sich selbst, als weiterer Behauptung des Selbst, nun einmal das Selbstverständnis steht.

---

<sup>81</sup> Ich folge hier der Nietzsche-Lektüre von Axel Gellhaus: Die Metapher(n) des Dionysischen. In: Gellhaus: Enthusiasmus und Kalkül (Anm. 41), S. 123f.