

**Universität Bielefeld**

**Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaften**

**Intertextualität und ihre Funktionen  
in Hubert Fichtes  
Detlevs Imitationen „Grünspan“**

Dissertation  
vorgelegt von

Martin Klaus

Erstgutachter: Prof. Dr. Manfred Smuda

Zweitgutachter: Prof. Dr. André Stoll

Bielefeld 2006

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier °° ISO 9706

# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	5
<b>1 Literatur zu Detlevs Imitationen „Grünspan“</b> .....	9
<b>2 Formen der Intertextualität</b> .....	19
2.1 ‚Gesprochenwerden‘ und Gegenstrategien .....	20
2.2 Mehrstimmigkeit in der Sprache der Prosa .....	23
2.3 Intertextuelle Vernetzung .....	25
2.4 Dialogisches Verstehen .....	28
2.5 Die Transformationen beschreiben .....	29
<b>3 Fichte zu seiner Poetik</b> .....	32
3.1 Correspondances .....	32
3.2 Ethnologie / poetische Anthropologie / Ethnopoésie .....	37
3.3 Form .....	41
3.4 Formale Vielfalt .....	45
3.5 Über Autor, Erzähler und Figuren .....	46
3.6 Fichtes Behandlung der Romanfiguren .....	50
3.7 Für eine intertextuelle Schreibweise .....	55
<b>4 Intertextualität in Detlevs Imitationen „Grünspan“</b> .....	64
4.1 Intratextuelle Bezüge: Detlev und Jäcki .....	65
4.1.1 Vor und nach der Pubertät: der Knickweg .....	67
4.1.2 Genese Jäckis aus der Zerstörung von Hamburg .....	69
4.1.3 Detlev, Jäcki, der Ich-Erzähler, der Autor und ihre Interpreten .....	72
4.1.4 Das Verhältnis zur Zeit .....	79
4.1.5 Stellen, die den ganzen Roman beleuchten .....	81
4.2 Externe Intertextualität .....	84
4.2.1 Bezüge zu Fichtes früherem Werk .....	84
4.2.2 Detlevs Imitationen „Grünspan“ und Alte Welt .....	87

---

4.3 Bezüge zu Texten anderer Autoren .....	99
4.3.1 Fichte gegen und mit Wittgenstein .....	99
4.3.2 Die Zerstörung Hamburgs .....	108
4.3.3 Paradigmatisch: „Die Marquise von O...“ .....	121
4.3.4 Goethes „Iphigenie auf Tauris“ .....	125
4.3.5 Eine Begegnung mit Becketts Erzählern .....	130
4.3.6 Genets „Les nègres“ .....	138
4.4 Afroamerikanische Kultur: Voodoo und Ritual .....	146
4.5 Exotismus, Postkolonialismus und Antiimperialismus.....	156
<b>5 Vernetzung zwischen Text und Leserbewußtsein .....</b>	<b>172</b>
<b>Literatur .....</b>	<b>178</b>

## Einleitung

Hubert Fichte (1935–85) hat eins der eindrucksvollsten und wohl auch komplexesten Romanwerke der deutschen Nachkriegsliteratur hinterlassen. Im Gegensatz zu dem Ende der 60er Jahre aus verschiedenen Richtungen lautstark proklamier-ten Ende der Kunst war er von einem ausgesprochenen Kunstwillen beseelt und hat seine Biographie in den Dienst der Entwicklung künstlerischer Form und der Erweiterung der Romankunst gestellt. Er hat im wesentlichen dokumentarisch geschrieben, indem er Details seiner eigenen Biographie und der Zeitgeschichte verarbeitet, indem er als ‚teilnehmender Beobachter‘ die ‚Szene‘ im Hamburger Lokal Palette ‚erforschte‘ und sich der Erforschung afroamerikanischer Einweihungsriten widmete, die er in seinen ethnopoetischen Texten in *Xango* (1976) und *Petersilie* (1980) dokumentiert hat, diesen Faktizismus aber mit einem strengen Formbewußtsein verbunden, so daß als Ergebnis eine ebenso welthaltige wie poetisch durchkomponierte Literatur entstanden ist. Unvollendet geblieben ist sein großes Romanprojekt *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, die unter anderem seine früheren Arbeiten neu kontextualisiert und ergänzt und in der der Erzähler unter anderem ein weiteres Mal besonders über die früheren Texte und die darin geschilderten Erfahrungen reflektiert und die Umstände ihrer Entstehung darstellt.

Fichtes Literatursprache greift Formen und Motive aus historischer und zeitgenössischer internationaler Literatur, aber auch aus afroamerikanischen Religionen und schamanistischen Kulturen auf und integriert sie, wobei Formen, Motive und implizite Ideologie auch kritisch reflektiert und erkennbar überformt werden. Fichte sah seine Originalität als Schriftsteller vor allem in der Montage von sprachlichem Material, das er nicht zuletzt aus Interviews gewonnen hat, das aber gerade auch aus Literatur und Wissenschaft stammt. Durch die Montagen von Sprachschnipseln, die spezifische Beziehungen zueinander aufnehmen, entstehen auch neue Bedeutungsebenen, beispielsweise, indem sich Aussagen gegenseitig dementieren oder ergänzen – am deutlichsten wird das im „Bombennacht-Kapitel“ in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*<sup>1</sup>.

An ausgewählten Beispielen für die zahlreichen Bezüge zu anderen literari-schen und wissenschaftlichen Texten in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* soll die vorliegende Arbeit verdeutlichen, daß die Collage bzw. Montage verschiedener Textsorten und die Anspielung auf literarische Texte nicht nur einem äußerlichen

---

1 Hubert Fichte, *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, Reinbek bei Hamburg 1971, verwendete Ausgabe Frankfurt a. M. 1982, Kap. 17, S. 34ff.

„Bildungs-Effekt“ dient, sondern der Reflexion über originär literarische Themen wie die Leistungsfähigkeit der Medien Sprache und Schrift oder die Inszenierung von Subjektivität. – Darüber hinaus werde ich zeigen, wie Fichte ein „Netz von Beziehungen“ (Fichte) zu seinen eigenen früheren – und auch späteren – Arbeiten webt, so daß *Detlevs Imitationen „Grünspan“* thematisch und formal als Drehscheibe innerhalb von Fichtes schriftstellerischem Werk erscheint. Dieser Wert ist Fichtes drittem Roman bislang nicht zugestanden worden, im Gegenteil hat er bei Fichtes wissenschaftlichen Kommentatoren noch die wenigste Aufmerksamkeit gefunden.

Fichte hat mit seinem Prosawerk, nicht in nur den Romanen, sondern auch in den ethnographischen Arbeiten, eine polyphone Schreibweise realisiert, wie der Petersburger Michail Bachtin sie in seiner Theorie der Dialogizität beschreibt: Er hat einem bestehenden Sprachgebrauch eine weitere, neue Bedeutungsebene untergelegt. Es liegt insofern nahe zu untersuchen, wie Fichte dies gelingt und welche Funktionen die literarischen Bezüge in Fichtes Roman haben. Ein geeignetes Instrumentarium dafür sind die zahlreichen, mehr oder weniger stark divergierenden Modellierungen von Intertextualität. Die nicht nur prominentesten, sondern auch brauchbarsten sind die Michail Bachtins, Julia Kristevas und Michael Riffaterres, die ich in einer theoretischen Einführung diskutieren werde.

Zwar hat Hartmut Böhme in einer Diskussion auf dem Hamburger Fichte-Kolloquium bemerkt, daß vor Fichte „die herkömmlichen Theoriekonzepte der Literaturwissenschaft“ versagen,<sup>2</sup> und Manfred Weinberg begründet dieses Versagen der Literaturtheorie mit dem Verbleiben der Literaturtheorie im „Horizont der Form-Inhalt-Schematik“, der sich das Fichtesche Œuvre aber nicht füge.<sup>3</sup> Dem läßt sich aber entgegen, daß Fichte doch gerade die Form-Inhalt-Thematik sehr am Herzen gelegen hat, wie seine diesbezüglichen Aussagen zeigen. Zudem hat Fichte selbst beispielsweise in der Dokumentation von afrobrasilianischen Kulturen mit Rhythmen gearbeitet, die geeignet sind, den Eindruck von Litaneien zu erzeugen, er hat darauf hingewiesen, daß die wissenschaftliche Darstellung nicht vollständiger sein muß als ihr „Vorwurf“, was eine Reflexion über die Entsprechung von Form und Inhalt impliziert. Zudem zeigt gerade eine Untersuchung wie die von Marita Keilson-Lauritz,<sup>4</sup> wie fruchtbar eine mittlerweile doch klassi-

---

2 Vgl. Manfred Weinberg, *Akut. Geschichte. Struktur. Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*, Bielefeld 1993, S. 23.

3 Weinberg, ebenda.

4 Marita Keilson-Lauritz, „Durch die goldene Harfe gelispelt. Zur George-Rezeption bei Hubert Fichte“, in *Forum Homosexualität und Literatur*, Heft 2, 1987, S. 27–51.

sche Methodik wie die intertextuelle Untersuchung auf Fichtes Prosa angewendet werden und neue Bedeutungsschichten darin freilegen kann.

Nach einem Überblick über die Literatur zu *Detlevs Imitationen „Grünspan“* werde ich die wesentlichen theoretischen Ansätze zur Intertextualität vorstellen. Dabei zeigt sich, daß jeder einzelne geeignet ist, einen spezifischen Aspekt von Intertextualität konzeptuell zu fassen: Angefangen bei der Einbindung eines literarischen Textes in die gesellschaftliche Redeweise und seine spezifischen Reaktionen auf sie (externe Intertextualität) über die Bezüge innerhalb eines einzelnen Textes (interne Intertextualität oder Intratextualität) bis zur Formulierung der Lektüre als Prozeß einer intertextuellen Vernetzung zwischen dem literarischen Text und dem Leserbewußtsein.

Anschließend werde ich, gewissermaßen zur Einführung, Fichtes Poetik darstellen, wie er sie an zahlreichen Stellen, u. a. in Interviews, Polemiken und Essays, artikuliert. Es wird mir hier aber besonders darum gehen, seine Positionen hinsichtlich einer intertextuellen und interkulturellen Schreibweise zu einer „Poetik der intertextuellen Schreibweise“ zusammenzuführen.

Dann geht es an den Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. Ich werde zuerst interne Bezüge im Roman aufzeigen und kommentieren, dann jene zu Fichtes eigenen früheren Arbeiten und darstellen, inwiefern der Roman auch Beziehungen zu dem späteren Glossen-Band *Alte Welt* unterhält, in dem wichtige formale und inhaltliche Parallelen und Bezugnahmen aufzufinden sind. So wird *Detlevs Imitationen „Grünspan“* als Text erkennbar, in dem sich zahlreiche Linien von Fichtes gesamtem Werk kreuzen.

Doch hat dieser Roman nicht nur innerhalb von Fichtes Werk ‚offene Ränder‘, sondern auch zur historischen und zeitgenössischen Literatur sowie zu anderen kulturellen Ausdrucksformen wie z. B. der mündlichen Form der Litanei, die, in diesem Fall, aus der afroamerikanischen Kultur stammt. Es gilt, an einigen konkreten Beispielen zu zeigen, wie Fichte mit den deutlich benannten Texten, die er evoziert oder zitiert, umgeht, welche Funktion sie also einerseits für Fichtes Text haben und wie sie dem Erzähler bzw. dem Autor etwa helfen, seine Intention klarer vom literarischen Status quo abzusetzen. Beispielsweise führt der Komplex aus Kritik an historischen europäischen Inszenierungen von Identität und der Übernahme von Formmerkmalen aus den afroamerikanischen Religionen, mit denen sich Fichte während der Entstehung von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* schon befaßte, zur Entstehung eines europäischen postkolonialen Romans, lange bevor das Thema Postkolonialismus, wesentlich propagiert beispielsweise durch Edward Said, an den literaturwissenschaftlichen Fakultäten und im westlichen Roman Fuß gefaßt hat. Es mag der Eindruck entstehen, Fichtes Poetik sei Ende der

60er Jahre überholt und der Autor Fichte rückständig gewesen, indem er sich noch immer auf Proust, Pound und Jahn, den Leitfiguren der 50er Jahre, bezog. Doch schuf er mit *Detlevs Imitationen „Grünspan“* eine Romanform, die ihresgleichen seinerzeit nicht hatte und die im deutschen Sprachraum erst später verwirklicht wurde, z. B. in den ethnologischen Romanen von Michael Roes.<sup>5</sup> Bewußt fortschrittlich war Fichte, indem er schon in den 70er Jahren die Positionen ausformulierte, die erst später für die Theorie postkolonialer Literatur wichtig wurden. In diesem Sinn stellt ‚die Tradition‘ die Grundlage dar, von der ausgehend Fichte seine eigene Schreibweise entwickelt hat, die explizit und variierend auf diese Tradition zurückgreift und ihr neue Impulse gibt.

---

5 Michael Roes, *Leeres Viertel*, Frankfurt a. M. 1996, und *Der Coup der Berdache*, Berlin 1999.



# 1 Literatur zu Detlevs Imitationen „Grünspan“

*Detlevs Imitationen „Grünspan“* hat innerhalb von Hubert Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit* eine wesentliche Funktion, findet allerdings in der Forschung im Vergleich zu *Versuch über die Pubertät*<sup>1</sup> nur relativ geringe Beachtung. Dieser dritte Roman von Hubert Fichte wird eher als ‚Zwischenwerk‘ zwischen *Die Palette*<sup>2</sup>, dem großen soziologischen Pop-Roman, und dem *Versuch über die Pubertät*, dem komplexen poetischen Schlüsselroman, aufgefaßt. Wo man sich mit *Detlevs Imitationen „Grünspan“* befaßt, geschieht es selten in größerem Umfang. Beispielsweise hat Hartmut Böhme, einer der aktivsten Interpreten Fichtes, in seiner umfangreichen Arbeit *Hubert Fichte. Riten des Autors*<sup>3</sup>, die sich besonders auf Fichtes frühes Werk konzentriert, gerade 20 Seiten für *Detlevs Imitationen „Grünspan“* übrig. Die Deutungen interessieren sich vorzugsweise für das Verhältnis zwischen den Figuren Detlev, Jäcki, „ich“ und der historischen Person Hubert Fichte (s. Abschn. 4.1.3), mit gutem Recht, handelt es sich doch hier um eins der zentralen Anliegen des Romans. Allerdings fallen die Interpretationen überwiegend zu Fichte-biographisch aus.

Von Wangenheim<sup>4</sup> widmet der Interpretation von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* von allen Autoren wohl den meisten Raum. Zur Beziehung zwischen den beiden Figuren Detlev und Jäcki meint er, daß sie „einander zeitfern und wesensgleich“ sind: „Detlev ist der naivere Jäcki, Jäcki der erfahrenere und belesenere Detlev. Sie verkörpern zwei Phasen *einer* Art zu leben und die Welt zu erfahren [...]. Zwischen beiden entsteht eine Art Unterhaltung, nicht so sehr ‚wie in einem Theaterstück‘ als wie in einem Interview: Jäcki befragt Detlev. Das geschieht allein durch die Form: zwei große, vierteilige Bilder werden ineinander geschoben [...].“<sup>5</sup> Doch werden die textuellen Strategien zur Konstruktion der Beziehung zwischen den beiden Figuren nicht dargestellt. In der Interpretation der Ich-Figur wird das „Ich“ im Text auf den „Autor“ bezogen<sup>6</sup>, die narratologische Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler spielt bei von Wangenheim keine Rolle, ist aber nach meiner Lesart eine der wesentlichen Bedeutungsschichten gerade in der Frage nach den Personalpronomen in *Grünspan* 69 (s. Abschn. 4.3.5).

---

1 Hamburg 1974, verwendete Ausgabe Frankfurt a. M. 1987.

2 Reinbek bei Hamburg 1968, Rowohlt Verlag.

3 Böhme, Hartmut, *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*, Stuttgart 1992.

4 Wolfgang von Wangenheim, *Hubert Fichte*, München 1980.

5 Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 79.

6 Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 102f.

Wo von Wangenheim die Anspielungen auf Kleists „Marquise von O...“ analysiert, interpretiert er sie zwar als Detlevs Wunsch, beide Geschlechterrollen einmal auf der Bühne zu verkörpern, deutet aber gerade Detlevs Lapsus am Ende des Romans „Detlev überlegt, [...] daß er die Marquise von O... spielen könnte, er meint, wie Hermann Lenschau den russischen Offizier in der Marquise von O... spielen könnte“ (Grünspan 242) nicht als Moment der Selbstbewußtwerdung Detlevs als Bisexuellem aus.<sup>7</sup>

Im wesentlichen handelt es sich bei von Wangenheims Interpretation um eine deutende Nacherzählung des Romans, die den Akzent auf Detlevs latente frühe Homosexualität legt. Wenn von Wangenheim Texte von Böll oder Grass zum Vergleich heranzieht, dann nur, um Fichtes Schreibweise besser zu illustrieren. Die Bezüge auf andere Werke interessieren ihn in seiner Interpretation offenbar nicht. Er kann somit auch einige der wesentlichen Funktionen des Romans *Detlevs Imitationen „Grünspan“* nicht wirklich fassen: den Versuch, eine grundsätzlich andere (literarische) Psychologie und Literatur in der Auseinandersetzung mit der Tradition zu begründen.

Er bemerkt jedoch, daß es „Überschneidungen“ zwischen Fichtes eigenen Texten gibt, daß Episoden, die früh ausgeführt werden, später nur angedeutet und solche, die früh nur angedeutet, in Grünspan detaillierter ausgeführt werden. Er stellt das quasi als zufälligen Nebeneffekt von Fichtes autobiografischem Schreiben dar,<sup>8</sup> was es aber spätestens in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* so nicht mehr sein kann – immerhin ist dieser Roman ja allzu deutlich auf Überschneidungen, auf interne Bezüge oder eben Intratextualität angelegt.

Für Manfred Weinberg verkompliziert sich im Vergleich mit der *Palette* die Konstellation der Figuren und des Erzählers in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*: „zwei Protagonisten, die letztlich einer sind, und ein Autor, der im Grunde diese zwei ist – und doch auch wieder über die Einheit dieser zwei hinaus: der Autor ist sowohl der dritte in einer chronologisch geordneten Reihe (Detlev, Jäcki, Erzähler) als auch der Ort der Auseinandersetzung und Konfrontation von Detlev und Jäcki.“<sup>9</sup> Diese Konstellation stelle von sich aus die Frage nach dem Verhältnis von Detlev und Jäcki und Autor, für Weinberg ist diese Frage aber, „in ihren weitesten

---

<sup>7</sup> Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 90.

<sup>8</sup> „Aus der Fülle der Querverweise innerhalb der eigenen Geschichte und aus dem Neuordnen von Material in einem neuen Zusammenhang ergeben sich ‚Überschneidungen‘ (*Palette* 10).“ Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 83.

<sup>9</sup> Manfred Weinberg, *Akut. Geschichte. Struktur. Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*, Bielefeld 1993, S. 159.

Horizont versetzt, keine andere als die Frage nach der Geschichtlichkeit des menschlichen Daseins [...].“ Die „entscheidende Frage“ von Fichtes drittem Roman sei daher die „nach den Bedingungen der Möglichkeit einer ‚Geschichte der Empfindlichkeit‘“. ‚Geschichte‘ deutet Weinberg als „Schichtung“ und versteht intertextuelle Bezüge innerhalb der Geschichte der Empfindlichkeit als Hinweise auf die historische Schichtung von Subjektivität. Er wird damit Fichtes Programm, wie es am Anfang von *Versuch über die Pubertät* formuliert wird, durchaus gerecht.<sup>10</sup> Diese Schichtung manifestiert sich für Weinberg richtig im wiederholten Auftauchen von Textelementen, die einzelnen biographischen Phasen der Figuren zugeordnet werden können, so z. B. Details der Bombardierung Hamburgs aus der Erzählung „Der Garten“<sup>11</sup>, die auch in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wieder aufgenommen werden. Sie seien ein Symbol für das Zurückfinden „in frühere Schichten“ des Bewußtseins.

Weinbergs Ansatz ist allerdings im Wesentlichen existentialistisch: Er beschreibt zwar treffend Subjektivität als Schichtung heterogener historischer Erfahrung, die sich nicht immer historisch „verrechnen“ läßt, wie es im Zusammenhang mit Jäckis Versuch, die Zerstörung Hamburgs zu rekonstruieren, heißt. Er geht allerdings nicht auf die ‚literarischen‘ genauer: narratologischen Aspekte der Figurenkonstellation ein, die, wie ich zeigen werde, eine Reflexion über die Romankunst, literarisches Schreiben und die Rezeption implizieren, eine Reflexion, die auf Becketts Vorgabe reagiert, indem sie partiell den beckettschen Duktus aufnimmt (s. Abschn. 4.3.5).

Gisela Ulrich<sup>12</sup> untersucht Detlevs Verhältnis zum Theater und setzt es in Zusammenhang mit seiner Erfahrung von Diskontinuität, die aus dem rasanten Wechsel der historischen Umstände um die Zeit des Kriegsendes resultiert: Nachdem Detlev in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft erfahren hatte, wie wichtig es ist, eine Rolle überzeugend zu spielen, um der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu entkommen, ist ihm das Theater in mehrfacher Hinsicht ein Spiegel der Wirklichkeit: Theaterwirklichkeit ist für ihn imitierte Wirklichkeit, Theaterwirklichkeit hat keine Dauer und keine Konsequenzen,<sup>13</sup> und das Theater

---

10 Vgl. „Plötzlich [...] entdeckte ich, daß alle meine Versuche bisher nur eine Bewegung verrieten: zurückzufinden in frühere Schichten.“ *Versuch über die Pubertät*, S. 9.

11 Hubert Fichte, „Der Garten“, in ders., *Der Aufbruch nach Turku und andere Erzählungen*, Frankfurt a. M. 1988, S. 49–55.

12 Gisela Ulrich, „Hubert Fichte: Detlevs Imitationen ‚Grünspan‘, 1971“, in dies., *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*, Stuttgart 1977, S. 64–78.

13 Ulrich, „Hubert Fichte: Detlevs Imitationen ‚Grünspan‘, 1971“, a. a. O., S. 70.

hat eine Vorder- und eine Hinterbühne, d. h. das Publikum nimmt nicht alles wahr, was geschieht.

Für Detlevs Psychologie hat das Theater bzw. haben die Dramen, die er kennt, Ulrich zufolge zentrale Bedeutung, denn sie erlauben ihm die Entschärfung des Konflikts zwischen der eigenen sexuellen Regung und dem Tabu durch die Mutter dadurch, „daß er ihn in den fiktiven Bereich der Kunst überträgt. [...] Die Verfremdung durch das antike Drama, durch Theateraufführung und Sprechübung schafft Distanz zur realen Situation.“<sup>14</sup> Die Interpretation der Schlußszene des Romans, in der Detlev sich zuerst mit der Marquise von O..., dann mit dem Offizier, bzw. dem Schauspieler, der den Offizier spielt, identifiziert, fällt aber zu einseitig aus: Ulrich rückt hier zu sehr den Akt der Vergewaltigung der bewußtlosen Marquise in den Mittelpunkt, was in der Tat für Detlev den Konflikt zwischen passiver Homosexualität und dem ‚Verbot‘ von Homosexualität lösen würde,<sup>15</sup> doch trägt die Identifikation im Lichte von Fichtes nicht viel späteren Äußerungen und Jäckis explizit thematisierter Bisexualität schon in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* weiter: nämlich zur Identifikation sowohl mit der Frauen- als auch mit der Männerrolle. Es fällt auf, daß Ulrich Theater- und Literaturerfahrung Detlevs nur im Hinblick auf Detlevs ‚besondere‘ Psychologie als Homosexueller interpretiert und sie nicht, was bei Fichte durchaus naheliegt, auch weitergehend ausdeutet: Aus Detlevs Beschäftigung mit der Literatur des ausgehenden 18. Jh. gehen seine künstlerische Ambition und seine intellektuellen Vorlieben bzw. Beschäftigungen überhaupt erst hervor, d. h. schon Detlevs Bewußtsein als potentieller Autor ist ein ‚intertextuelles‘.

In ähnlicher Weise wie Ulrich analysiert auch Tomas Vollhaber<sup>16</sup> die Funktion der Bezüge auf andere literarische Texte in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. Demnach hat Goethes *Iphigenie* für Detlev eine befreiende, also existentielle, Wirkung, die im Gegensatz steht zur distanzierten Wahrnehmung durch die Mutter, für die die *Iphigenie* die klassische Bearbeitung der „Ich-Entwicklung des Menschen“ darstellt.<sup>17</sup> Auch bildet der Dramentext für Detlev die Grundlage zu einer Travestie, die die Iphigenie quasi in einen Zwischenraum zwischen ihrer historischen Welt (die Antike, wie sie Ende des 18. Jh. gesehen wurde) und Detlevs Wirklichkeit, dem Krieg und der empfundenen Fremdheit im katholischen Waisenhaus in Bay-

---

14 Ulrich, „Hubert Fichte: Detlevs Imitationen ‚Grünspan‘, 1971“, a. a. O., S. 71.

15 Vgl. Ulrich, „Hubert Fichte, Detlevs Imitationen ‚Grünspan‘, 1971“, a. a. O., S. 71.

16 Tomas Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung. Untersuchungen zur zeitgenössischen schwulen Literatur*, Berlin 1987.

17 Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung*, a. a. O., S. 191.

ern setzt. Damit verweist die Iphigenie in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* noch einmal, so Vollhaber, auf Fichtes *Waisenhaus* zurück.<sup>18</sup> Vollhabers Interpretation greift jedoch insofern zu kurz, als sie nicht darauf eingeht, daß Goethes Drama praktisch die Folie liefert für die Auseinandersetzung mit einer goethisch-klassischen Identitätskonzeption und die Formulierung einer neuen interkulturellen Literatur mit einem gewandelten Identitätsbegriff, wie ich weiter unten zeigen werde (s. u., Abschn. 4.3.4).

Detlevs Lektüre der „Marquise von O..“ ist nach Vollhaber ein Akt der Rebellion gegen die Mutter bzw. gegen das Tabu, mit dem sie Kleists Novelle belegt hatte. So weit wird vor allem in Detlevs Perspektive einführend argumentiert, die zitierten Texte werden erst und nur kurz als Material begriffen, wenn Vollhaber resümiert, daß es Fichte „mit dem Mittel der Travestie“ von Kleists Text gelingt, „Detlevs Zwiespalt offenkundig zu machen. Er ist Frauenkörper und Graf, Vergewaltiger und Vergewaltigte, aber noch gelingt sein bisexuelles Spiel nicht.“<sup>19</sup>

Bemerkenswert ist jedoch, daß für Vollhaber die Marquise lediglich ein Frauenkörper (Genus maskulin) ist, wo es doch im Romantext darum geht, daß Detlev die Marquise spielen, also ihr umfassendes körperlich-seelisches Sein zur Darstellung bringen könnte. Bemerkenswert auch, daß Detlev folgerichtig als potentiell Vergewaltiger, nicht Vergewaltigte charakterisiert wird. Fichtes Bestimmung von Bisexualität wird wenigstens an dieser Stelle nicht bemerkt. Zudem erlebt Detlev seine Situation offenbar gar nicht als Zwiespalt im negativen Sinn, sondern als Möglichkeit, die im weiteren Horizont von Fichtes Poetik über die rein körperliche Bestimmung von Bisexualität hinausgeht.

In seiner Monographie *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*<sup>20</sup> befaßt sich Hartmut Böhme in der Untersuchung von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* vor allem mit dem Bombennacht-Kapitel: Fichtes Schreiben wird darin „zu einem Schreiben über das Nicht-Schreiben-Können und über das zu dieser Nacht schon Geschriebene. Der Bombenangriff ist zu einem Problem der Sprache geworden, und damit zu einer Frage nach der Identität des Schriftstellers.“<sup>21</sup> Doch kommt hier nach meiner Lesart die Identität des Schriftstellers noch gar nicht ins Spiel: Zwar hat Fichte Sprechen, Schreiben und Identität in einen engen Zusammenhang gesetzt, wie an Detlevs Vergessen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*

---

18 Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung*, a. a. O., S. 195f.

19 Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung*, a. a. O., S. 198.

20 A. a. O.

21 Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 164.

deutlich wird,<sup>22</sup> doch geht es im Bombennacht-Kapitel vor allem um die Möglichkeit der sprachlichen Repräsentation eines Horrors, der das Vorstellungsvermögen übersteigt. Ähnliches bemerkt auch Böhme, wenn er schreibt, das Bombennacht-Kapitel sei ein Dementi der Möglichkeit sprachlicher Repräsentation und damit auch des Sinns und der Bedeutung. Doch ist auch diese Deutung mit zu weitem Atem formuliert – eher geht es um die Unmöglichkeit der Repräsentation des Extrems. Andernfalls hätte Fichte nach diesem Kapitel sein Schreibprojekt ehrlicherweise an den Nagel gehängt.

Für Fichte, so Böhme, habe diese Nacht das Ende der Möglichkeit bedeutet, mit Mitteln der Narrativik Realität darstellen zu können. Das bedeute für ihn auch das Ende der hohen Literatur und den Verzicht auf narrative Integration und epische Darstellung.<sup>23</sup> Es scheint, als komme Böhme hier mit der zeitlichen Schichtung der Figuren und des fichteschen Werks durcheinander. Schon *Das Waisenhaus* war nicht mehr traditionell geschrieben, sondern lehnte sich strukturell an zeitgenössische Poetiken an, die darauf hinausliefen, mit einer extensiven Textmenge ein Minimum von objektiver Zeit zu schildern, was in *Das Waisenhaus* mit der Tiefenschichtung von Detlevs Bewußtsein legitimiert wurde. *Das Waisenhaus* schildert jedoch eine biographische Phase, die vor dem Bombenangriff in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* anzusiedeln ist. In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist es Jäckki, der versucht, die Nacht zu rekonstruieren, und zwar anhand heterogenen Textmaterials: Das konkrete Erlebnis der Bombardierung spielt hier kaum eine Rolle, die Schwierigkeit liegt nicht darin, Erlebtes zu beschreiben, sondern darin, aus Angelesenem eine sprachlich und sachlich ‚überzeugende‘ Wirklichkeit zu erzeugen.

In einer anderen Arbeit<sup>24</sup> analysiert Böhme die religiösen und rituellen Bezüge, die sich in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* auffinden lassen: So befinde sich Detlev, während er als Kinderdarsteller in einer Theatervorstellung seinen Text vermeintlich vergißt, mental in einer Art „Schwellenraum“, wie Böhme mit Bezug auf Viktor Turners Begriff analysiert. Das heißt, die gewöhnliche Ordnung des Denkens ist außer Kraft gesetzt, der Schwellenraum ist „asozial, entstrukturiert (wenngleich rituell geordnet), chaotisch, heilig. [...] Detlev wird in ein diffuses Chaos getaucht von ‚karnevalesker‘ Verwirbelung vertrauter Elemente der Bio-

---

22 Vgl. Grünspan 171, s. Abschnitt 4.3.5.

23 Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 177.

24 Hartmut Böhme, „Riten des Autors. Annäherungen an Hubert Fichte“, in *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 127–147.

graphie.“<sup>25</sup> In der Ethnologie sind diese Strukturen aus den Übergangs- bzw. Einweihungsriten bekannt, wo auf dieses Chaos und die Trennung von der Gesellschaft eine Reintegration auf höherer Stufe erfolgt. Fichte hat, so Böhme völlig zu Recht, „- schon im ‚Grünspan‘ - wichtige Schlüsselszenen der Biographie im Schema ritueller Trance [...] angelegt.“<sup>26</sup> Für die Beziehungen zwischen Detlev, Jäcki und Autor bzw. Erzähler-Ich folgt aus der Tatsache, daß einerseits die Biographien der Figuren mit denen des realen Autors übereinstimmen, andererseits aber die Figuren sorgfältig gestaltete Kunstgebilde sind, daß sie weder fiktiv noch der Autor selbst sind, daß sie „Zwischenwesen“ sind.<sup>27</sup> Böhme geht in dieser Arbeit am gründlichsten von allen Interpreten auf die rituellen Strukturen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ein, und zwar mit Hinweis auf Fichtes bereits begonnene Beschäftigung mit afroamerikanischen synkretistischen Religionen. Doch geht in der eingängigen Formulierung von den „Zwischenwesen“ einer der wesentlichen Aspekte der Figurenkonstellation in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* verloren, nämlich ihre Analysierbarkeit und damit auch die Erkenntnis von Fichtes Virtuosität im Umgang mit den Figuren, die sich z. B. im Spiel der wechselnden Identifikationen zwischen Detlev, Jäcki, Ich-Erzähler, implizitem Autor und selbst dem impliziten Leser zeigt.<sup>28</sup>

Einzig Robert Gillett befaßt sich in einem Aufsatz explizit mit derselben Thematik wie ich: Intertextualität in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*.<sup>29</sup> Er konzentriert seine Analyse auf das, was seiner Ansicht nach das Besondere an *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ausmacht, nämlich

was hier [in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*] unter dem Stichwort „Imitationen“ angesprochen wird, das ist zum einen das vom Altgriechischen her bekannte und von den modernen Literaturtheoretikern wiederaufgenommene Problem der „mimesis“, d. h. das Verhältnis zwischen Welt und Text; zum anderen der Lernprozeß eines Kindes und seine Sozialisation, also das Verhältnis zwischen dem „Ich“ und den vorherrschenden Diskursen der Gesellschaft. Nicht zuletzt

---

25 Böhme, „Riten des Autors“, a. a. O., S. 129.

26 Böhme, „Riten des Autors“, a. a. O., S. 129.

27 Böhme, „Riten des Autors“, a. a. O., S. 129.

28 Vgl. Martin Klaus, *Über das Innere und über die Welt. Untersuchungen zu Hubert Fichtes Text-Konstruktionen*, Mag., Bielefeld 1992, S. 68-74.

29 Robert Gillett, „Huberts Imitationen. Intertextualität in und um Grünspan“, in Böhme Hartmut und Tiling, Nikolaus (Hg.), *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*, Stuttgart 1995, S. 303-333.

bezeichnet Imitation eine schauspielerische Technik, wobei die Grenzen des „Ich“ bewußt verwischt und die Kategorien der Sexualität und der Authentizität außer Kraft gesetzt werden, was die Frage nach der Darstellung des „Ich“ als Text aufwirft.<sup>30</sup>

Gillett beruft sich insbesondere auf Michail Bachtin und Julia Kristeva, wo es um die Theorie der Intertextualität geht. Wenn er vom „Verhältnis zwischen Welt und Text“ schreibt, bezieht er sich auf das Bombennacht-Kapitel in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* (Kap. 17), in dem Jäcki versucht, anhand der verschiedenen und verschiedenartigen Texte zu den Luftangriffen auf Hamburg 1943 nachzuvollziehen, was geschehen ist. Charakteristisch für die Passage ist eben die kontrastierende und durchaus polemische Montage der verschiedenen Darstellungsweisen. Aus Fichtes Darstellung lernt man, so Gillett, „Vielstimmigkeit und Vorsicht“.<sup>31</sup> Eine der zentralen Fragen der Passage ist, ob sich das Grauen jener Nacht schildern lasse, und nach Ansicht Gilletts besteht die unüberwindliche Schwierigkeit nicht darin, daß es keinen Ausdruck dafür gibt, sondern daß es viel zu viele gibt. Wiederholt man einen davon, drückt man nicht Betroffenheit aus, sondern „nur den Diskurs der Betroffenheit über die Leichenhaufen.“<sup>32</sup>

Dies als Ergebnis einer der wichtigsten (sofern man eine solche Hierarchie für Fichtes Romane herstellen darf) und meistdiskutierten Partien in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wirkt dürftig: Gilletts Analyse geht nicht darauf ein, daß es sich bei den montierten Texten um fundamental unterschiedliche Textsorten und Medien handelt, die als Darstellungsmittel diskutiert werden, daß es also durchaus um die Suche nach einer leistungsfähigen Darstellungsweise bzw. einem leistungsfähigen Medium geht. Gillett bemerkt offenbar auch nicht den Unterschied zwischen der positivistischen (Graeff), der pseudo-literarischen Darstellung (Irving) und dem mündlichen Bericht, die als Weisen der Darstellung und Erkenntnis von Welt gelten.

Offenbar hat Gillett Fichtes Montagetechnik nicht gänzlich verstanden: In *Versuch über die Pubertät* erläutert der Erzähler, daß er das Diskrepante schreiben und durch gegensätzliche Übertreibungen die Tatsachen anpeilen wolle. Angewendet auf das Bombennacht-Kapitel in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* hieße dies, daß es eben doch eine Möglichkeit der Darstellung gibt, die eben in der Montage und der Konstruktion von intertextuellen Beziehungen liegt. Daß es auf diese Beziehungen

---

30 Gillett, „Huberts Imitationen“, a. a. O., S. 303f.

31 Gillett, „Huberts Imitationen“, a. a. O., S. 315.

32 Ebenda.



ankommt, und eben nicht auf eine allgemeine Vielstimmigkeit, analysiert Gillett nicht.

Auch Gillett geht u. a. auf die Rolle ein, die Kleists „Marquise von O...“ für die Darstellung von Detlevs sexueller Entwicklung spielt,<sup>33</sup> versteht Detlevs Lapsus am Ende von *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, er könne nun die Marquise von O... spielen, als Andeutung von „Intersexualität“. Es wird jedoch nicht geklärt, was genau darunter zu verstehen ist und wie sich dieser Begriff vom fichteschen der Bisexualität unterscheidet, um den ja letztlich Fichtes gesamtes Werk kreist. Daß die Figuren der Marquise und des Offiziers eine weibliche und eine männliche Identifikationsfigur praktisch gleichzeitig darstellen, daß sich in diesem Schluß das Bewußtsein von der Zweigeschlechtlichkeit Detlevs manifestiert, wird nicht explizit.

Diese scheinbar geringe Vertrautheit mit den zentralen Anliegen und Themen Fichtes macht sich auch in der Interpretation der Sahara-Litanei bemerkbar: sie wird als Trauerlied für die ausgebeuteten Völker Afrikas verstanden,<sup>34</sup> nicht gesehen wird jedoch, daß es sich, als Ritual, insbesondere wohl um die Anrufung imaginärer Ahnen handeln dürfte – Fichte hat sich selbst gern als innerlich ‚schwarz‘ verstanden. Gleichfalls nicht beachtet wird die Stellung der Litanei zwischen der Detlev- und der Jäcki-Erzählung, so daß Jäcki im kultischen Sinne tatsächlich als Ekstase Detlevs erscheint. Ganz abgesehen davon, daß Fichte sich hier bemüht, ein europäisches Bewußtsein in afroamerikanischen Kultur- bzw. Textformen abzubilden. Indem Gillett die Konstruktion des Romans und Fichtes Poetik weitestgehend außer acht läßt, gelingt es ihm auch nicht, „die Frage nach der Darstellung des ‚Ich‘ als Text“ überzeugend zu beantworten.

Der Überblick zeigt, daß der Aufbau des Romans und seine Funktion für die *Geschichte der Empfindlichkeit* in der Regel nicht verstanden wurden: Die meisten Autoren halten sich an eine Charakterisierung der beiden Hauptfiguren und diskutieren mehr oder weniger gründlich die Funktion der Dramenfiguren und Detlevs sexuelle Entwicklung. Doch spielen nicht nur die Dramen des 18. Jh. eine wichtige Rolle, sie werden offensichtlich in einen Zusammenhang mit afrobrasilianischen synkretistischen Kulturen gestellt. Es scheint, als sollte die Weimarer Klassik ihr Gegenstück in der Psychedelik des 20. Jh. finden.

Wenn man zentrale narratologische Konzepte berücksichtigt und sich mit den Theorien zur Intertextualität, wie sie z. B. von Michail Bachtin, Julia Kristeva und

---

33 Gillett, „Huberts Imitationen“, a. a. O., S. 309f.

34 Gillett, „Huberts Imitationen“, a. a. O., S. 325f.

Michael Riffaterre formuliert wurden, beschäftigt, wird es möglich, Fichtes Verfahren genauer zu verstehen. Auf dieser Grundlage werde ich in der Folge zeigen, wie *Detlevs Imitationen „Grünspan“* innerhalb von Fichtes gesamtem Werk praktisch ein Katalysator ist, durch den sich die *Geschichte der Empfindlichkeit* erst formiert. Durch die zahlreichen Verweise zu Fichtes eigenen Texten sowie zur internationalen Literatur aus verschiedenen Zeiten lösen sich die Ränder des Romans auf, er kommuniziert mit unterschiedlichen Kulturen und Zeiten sowie heterogenen Identitäten. Wie ich zeigen werde, umreißt Fichte in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* insbesondere vermittels der Pastiches eine Poetik, die man guten Gewissens als postkoloniale bezeichnen kann, und situiert seine Romankunst durch die Integration afroamerikanischer Elemente in einem interkulturellen Kontext.

## 2 Formen der Intertextualität

Y-t-il un seul mot de moi dans ce que je dis? Non, je n'ai pas de voix, à ce chapitre je n'ai pas voix.

Mais je ne dis rien, je ne sais rien, ces voix ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemies qui m'habitent.<sup>1</sup>

Samuel Beckett beschreibt in seinem Roman *L'Innommable* ein Phänomen, das nicht erst seit Rimbaud bekannt ist: Die Worte, in denen man spricht, und sogar die Gedanken, die man denkt, werden nicht als die eigenen, sondern als fremde, als die von Anderen aufgefaßt.<sup>2</sup> Bei Rimbaud wird daraus die bekannte und häufig zitierte Formel:

C'est faut de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. – Pardon du jeu de mots.

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!<sup>3</sup>

Der Dichter entdeckt, daß seine Gedanken eben nicht seine eigenen Gedanken sind, sondern daß sie ihm von außerhalb seiner selbst vorgegeben werden. Rimbaud scheint sich allerdings nicht sehr durch diese Erkenntnis in seiner poetischen Schaffenskraft bedroht zu fühlen. Anders Beckett, der meinte, in der englischen Sprache nicht mehr schreiben zu können, da nicht er *sie* kontrolliere, sondern umgekehrt von ihr ‚gesprochen‘ werde: „J'étais parlé par cette langue, je ne la

---

1 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris 1953, S. 101.

2 Diese Beobachtung bildet beispielsweise einen der Eckpunkte yogischer Philosophie: „Sogar in seinen intellektuellen Anstrengungen ist der Mensch passiv, denn es ist das Schicksal des profanen [...] Denkens, von den Objekten *gedacht* zu werden. Unter dem Anschein des ‚Denkens‘ verbirgt sich in Wirklichkeit ein unbestimmtes, ordnungsloses Flimmern, das sich aus den Empfindungen, den Worten und dem Gedächtnis speist.“ (Mircea Eliade, *Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1988, S. 55f).

3 Arthur Rimbaud, „Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871“ (erster ‚Seherbrief‘), in A. Rimbaud., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris 1984, S. 200.

contrôlais plus.“<sup>4</sup> Deswegen, so Beckett im Gespräch mit John E. Jackson, habe er begonnen, in französischer Sprache zu schreiben.

Roland Barthes beschreibt ein ähnliches Phänomen, das er an sich beobachtete, nachdem er sich intensiv mit einer Novelle Balzacs<sup>5</sup> beschäftigt hatte: Spontan habe er Satzfragmente aus dem Text Balzacs auf Situationen seines Lebens bezogen. Er schließt daraus, daß er mental sein Leben durch die Formeln hindurch ‚schreibe‘, die er von einer früheren Schreibweise ‚geerbt‘, d. h. übernommen habe. Das Leben, so reflektiert er weiter, sei genau das, was schon als literarische Schreibweise konstituiert sei. Diese Beobachtungen Barthes' beziehen sich auf sein Denken und Sprechen, die folgende Überlegung gilt allgemeiner auch wieder für die Literatur selbst: Die *entstehende* Schreibweise ist eine *vergangene* Schreibweise.<sup>6</sup> Damit ist nicht gemeint, daß es keine neue Schreibweise geben kann, sondern daß eine neue Schreibweise die Transformation früherer Formen ist.

Was bei den hier angeführten Beispielen ins Spiel gerät, sind die Wechselbeziehungen zwischen der Landessprache (im Beispiel Becketts die englische), dem (selbstreflexiven) Denken und den individuellen sprachlichen Äußerungen (gerade auch literarischen). Offenbar ist das individuelle Denken in so hohem Maße von den bestehenden sprachlichen Formen bestimmt, daß authentische Selbstreflexion und Selbstaussdruck gar nicht möglich scheinen.

## 2.1 ‚Gesprochenwerden‘ und Gegenstrategien

Der Prager Strukturalist Jan Mukarovsky beschreibt knapp eine Anschauung vom Schriftsteller, wie sie für avancierte Kunst und Theorie um die Mitte des 20. Jh. maßgeblich wurde: Demnach schneiden sich im Individuum die verschiedenen „objektiven Determinierungen“, das heißt, die unterschiedlichen gesellschaftlichen Konventionen, zu denen auch Sprache und künstlerische Formen zählen. Diese Faktoren sind nicht einfach nur da, sondern sie wirken, indem sie in gewissem Maße bestimmen, was der Künstler ausdrückt und wie er es tut. Dessen

---

4 Zitiert nach John E. Jackson, der diesen Satz aus einer Unterhaltung mit Beckett im Jahr 1983 wiedergibt (in J. E. Jackson, „Le même et l'autre: L'écriture comme traduction“, S. 13, in *Révue de littérature comparée*, Nr. 1, 1995).

5 Vermutlich *Sarrazine*, die er seinen Essay *S/Z* (Paris 1970) behandelt hat.

6 „[...] j'écris la vie (il est vrai dans ma tête à travers ces formules héritées d'une écriture antérieure; ou encore, plus précisément, la vie est cela même qui vient *déjà* constitué comme une écriture littéraire: l'écriture *naissante* est une écriture *passée*“ (Roland Barthes, „Le style et son image“, S. 157, in ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984).

,schöpferische Freiheit' und Möglichkeit des Ausdrucks von Subjektivität werden insofern erheblich eingeschränkt:

Das Individuum des Urhebers erweist sich nicht mehr als absolut freier Schöpfer, sondern als ein Individuum, das Zeichen aussendet, das (bewußt oder unbewußt) durch die Konventionalität der Zeichen derselben Kategorie [d. h. derselben Kunstgattung, M. K.], durch die Rücksicht auf den Wahrnehmenden, für den das Zeichen bestimmt ist, gebunden wird.<sup>7</sup>

Wenn ein Autor durch vorgefundene sprachliche und künstlerische Formen, sowie durch „Normen“ (Mukarovský) „gebunden“ wird, dann heißt das umgekehrt, daß sie in gewissem Maße vorgeben, was ‚sagbar‘, und darüber hinaus, was überhaupt denkbar ist – im Extrem, was das Individuum bei sich selbst über sich selbst denkt und wie es sich erlebt. Subjektivität erscheint insofern als Produkt gesellschaftlicher moralischer, sprachlicher und ästhetischer Normen. ‚Das Innerste‘ würde durch die entsprechenden Normen und Werte, wie Mukarovský den Komplex in seiner diesbezüglichen Abhandlung nennt<sup>8</sup>, vorgegeben. So ist gerade die Sprache kein „absolutes Instrument des Ausdrucks“:

[...] der Dichter trifft sie in diesem oder jenem Entwicklungsstadium an, in dem sie mehr oder weniger vollendet und ausgearbeitet ist – wohlge­merkt: sowohl eine nur in geringem Maße ausgearbeitete Sprache als auch ein hoher Grad ihrer Ausarbeitung können gleichermaßen, wenn auch auf verschiedene Weise, die dichterische Freiheit einschränken. Natürlich ist auch das Repertoire der gram­matischen Formen, des verbalen Inventars usw. niemals unendlich; sie können sogar den Dichter zu einer Einstellung in einer bestimmten Richtung nötigen, auch wenn er sich z. B. wünscht, in eine andere Richtung zu gehen.<sup>9</sup>

Der „Urheber“ eines Kunstwerks ist für Mukarovský der „Schnittpunkt“ der gesellschaftlichen Determinierungen, die durch ihn in das Kunstwerk eingehen. Allerdings gehen sie nicht als verstreute und verschieden gerichtete „Kräfte“ in das Werk ein, sondern sie werden durch die Persönlichkeit des Künstlers gleichsam

---

7 Jan Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, S. 46, in ders., *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*, Tübingen 1986, S. 42–81.

8 Jan Mukarovský, „Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten“, in ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1970, S. 7–112.

9 Jan Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, a. a. O., S. 51.

gebündelt, fokussiert, „zu einer einheitlichen Resultante kombiniert“.<sup>10</sup> Diese Resultante wird nachher als „Subjekt“ definiert, das sich von der Persönlichkeit bzw. dem dichterischen Individuum dadurch unterscheidet, daß es eine text- bzw. werkimmanente Instanz ist, „ein gedachter Punkt, in dem sich die Linien des Werks treffen“, während das Individuum immer außerhalb des Werks bleibt. Innerhalb eines Werks sind sehr wohl unterschiedliche Verkörperungen möglich, die Projektionen des Individuums sind und die auch untereinander in Konflikt geraten können.<sup>11</sup>

Dennoch können zu einer Zeit in einer Gesellschaft individuelle Werke entstehen, und zwar deshalb, weil der Künstler als Individuum nicht nur ein „passiv Wahrnehmender“ der gesellschaftlichen Faktoren ist, sondern auch die zeitgenössische „Kunstentwicklung“ mit der „stabilen, universalen, unveränderlichen Natürlichkeit des Menschen, seiner anthropologischen Organisation“ verbindet.<sup>12</sup> Dadurch kommen individuelle Stileigentümlichkeiten zustande, wie z. B. Eigenarten der „Pinsel-, Feder und Bleistiftführung“.<sup>13</sup> Der Ausdruck der Persönlichkeit läge insofern weniger in einer spezifischen Thematik oder in der Makrostruktur des Werks als vielmehr in einer sprachlichen Gestik, z. B. ein bestimmter Tonfall oder das, was bei Fichte die Sprödigkeit wird.

Mukarovský hatte schon erheblich früher die zwei wesentlichen Merkmale der künstlerischen Form beschrieben<sup>14</sup>: Sie ist gleichzeitig „Organisation“ und „Deformation“.<sup>15</sup> Die „Deformation besteht in einer auffälligen, ja sogar gewaltsamen Verletzung der ursprünglichen Form des Materials“, also im Falle der Literatur, der sprachlichen Anordnung. Wegen dieser Deformation „zeigt die Sprache eines Kunstwerks jedesmal den Charakter einer ‚Neuheit‘, d. h. einer Ungewohntheit, die ihre Ursache in einer bestimmten Verschiebung aller ihrer Elemente im Vergleich mit der normalen Struktur der mitteilenden Rede hat [...]“ Durch die „Organisation“ werden alle Bestandteile des Werks „in systematischer Weise deformiert“:

---

10 Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, a. a. O., S. 46.

11 Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, a. a. O., S. 51.

12 Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, a. a. O., S. 77f.

13 Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, a. a. O., S. 73.

14 Jan Mukarovský, „Máchas ‚Máj‘. Eine ästhetische Studie (Vorwort)“, in ders., *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*, Tübingen 1986, S. 154–160; die Arbeit erschien zuerst 1928 in Prag (vgl. a. a. O., S. 273).

15 Mukarovský, „Máchas ‚Máj‘“, a. a. O., S. 157.

[...] wird z. B. im Kunstwerk der Bedeutungszusammenhang der Sätze verletzt, so besitzen alle Verletzungen dieser Art im gesamten Werk denselben Charakter und verlaufen in derselben Richtung; wird die normale Aufeinanderfolge der Laute verletzt, geschieht das in der Weise, daß in lautlicher Hinsicht eine bestimmte Ordnung entsteht.<sup>16</sup>

Eine „zweite, höhere Stufe der Organisation“ besteht darin, daß die „Gestaltmittel“, die „konstante Weise der Deformation“, in einem Werk aufeinander bezogen sind. Die Beziehung aufeinander nennt Mukarovský (hilfsweise) die „Korrespondenz der Gestaltmittel“.<sup>17</sup> – Die Beschäftigung mit Fichtes Darstellungsverfahren wird zeigen, daß sie z. T. gerade durch diese „Korrespondenz der Gestaltmittel“ funktionieren, daß z. B. bestimmte Stellen in *Alte Welt* nur verständlich sind, wenn man annimmt, daß sie ebenso funktionieren, wie es in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* eingeführt wird.

Jan Mukarovský betont die formale Seite der Auseinandersetzung mit vorfindlicher Kunst und deren Erneuerung. „Organisation“ und „Deformation“ erscheinen als Möglichkeit, dem ‚Gesprochenwerden‘ durch vorfindliche Sprache und Formen nicht nur zu entgehen, sondern ihnen etwas entgegenzusetzen. Dieser Themenkomplex läßt sich gut mit dem Konzept der Mehrstimmigkeit in der Prosasprache Michail Bachtins verbinden, demzufolge sich Wortbedeutung in der Prosa mehrschichtig organisiert.<sup>18</sup>

## 2.2 Mehrstimmigkeit in der Sprache der Prosa

Auch Michail Bachtins Konzeption des literarischen Kunstwerks setzt damit ein, daß sich der Künstler, wie jedes Individuum, stets in einem Universum findet, in dem Worte, Ausdrücke und sprachliche Formen bereits vorhanden sind und von vielfältigen gesellschaftlichen „Intentionen“, die in etwa Mukarovskýs Normen entsprechen, durchflossen werden. Bachtin beschreibt in seinem Dostojewskij-

---

16 Ebenda.

17 Mukarovský, „Máchas ‚Máj‘“, a. a. O., S. 158.

18 Vgl. Bachtins Kritik an formalistischen Konzepten, in ders., „Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen“, Kap. 1: „Kunstwissenschaft und allgemeine Ästhetik“, S. 95–111, in ders., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M. 1979. Bachtin bescheinigt der von ihm so genannten „Material-Ästhetik“, daß sie bei richtiger Anwendung wohl fruchtbar ist, daß man durch sie aber nicht ‚ästhetische Eigenart und Bedeutung‘ des Kunstwerks verstehen und erforschen könne (a. a. O., S. 100f).

Buch<sup>19</sup> aus semiotischer Sicht sehr eindringlich das Phänomen, auf das auch Beckett hingewiesen hat<sup>20</sup>:

Jedes Mitglied eines Sprachkollektivs findet das Wort nicht als neutrales Wort der Sprache vor, das von fremden Intentionen und Urteilen frei, von fremden Stimmen nicht besetzt wäre. Nein, es erhält das Wort von einer fremden Stimme, von dieser Stimme erfüllt. Wenn das Wort in seinen Kontext eingeht, kommt es aus einem anderen Kontext und ist von fremden Auffassungen durchdrungen. Sein eigener Gedanke findet das Wort schon besetzt. [...] Jede Epoche, jede Richtung empfindet das Wort auf seine Weise, hat ihren eigenen Bereich sprachlicher Möglichkeiten.<sup>21</sup>

Im Laufe seiner Geschichte reichert sich das Wort mit verschiedenen und durchaus gegensätzlichen Bedeutungen bzw. „Stimmen“ an, ohne daß die bereits vorhandenen gänzlich getilgt würden:

Das Wort ist keine Sache, sondern das ewig bewegliche, ewig veränderliche Medium der dialogischen Kommunikation. Es genügt nie nur einem Bewußtsein, nur einer Stimme, sondern geht von Mund zu Mund, von einem Kontext zum anderen, von einem sozialen Kollektiv zum anderen, von einer Generation zur anderen. Dabei vergißt es seinen Weg nicht und kann sich bis zuletzt nicht von der Macht der konkreten Kontexte befreien, deren Bestandteil es jeweils war.<sup>22</sup>

Stärker als Mukarovský legt Bachtin den Akzent auf die prinzipielle ‚Fremdheit‘ der vorfindlichen Worte: Sie sind stets schon mit vergangenen und gegenwärtigen Intentionen, also Bedeutungen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen, besetzt, den „sozioideologischen Intentionen“. Diese unterschiedlichen Bedeutungen sprechen als ‚fremde‘ Stimmen in den Worten mit, wenn man sie in mündlichen oder in künstlerischen (Prosa-)Texten verwendet, d. h. sie sind latent vorhanden und wahrnehmbar. Es wäre utopisch, einen völlig ‚eigenen‘ Text mit ‚unschuldigen‘, also ideologisch neutralen Wörtern sprechen oder schreiben zu wollen. Im Gegenteil liegt es nahe, jeden Text als ‚Mosaik von Zitaten‘ anzusehen, wie Julia Kristeva

---

19 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971.

20 Siehe einführendes Zitat.

21 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 226.

22 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 226.



es in einer radikalisierenden Deutung Bachtins tut<sup>23</sup>. ‚Zitat‘ darf man dabei jedoch nicht allzu wörtlich nehmen, wie die folgenden Überlegungen zeigen werden. Es zeichnet allerdings gerade das Prosawort aus, so Bachtin, daß es sich für die „Wahrnehmung der geschichtlichen und gesellschaftlichen Konkretheit und Relativität des lebendigen Wortes“<sup>24</sup> interessiert, d. h. für die in ihm enthaltene (jeweilige historisch bedingte) Vielstimmigkeit, also für die vielfältigen gesellschaftlichen Intentionen, die in ihm mitsprechen.

Der Prosaschriftsteller (im Gegensatz zum Dichter<sup>25</sup>) kann in seinem Werk die aus den unterschiedlichen Bedeutungen entstehende Mehrstimmigkeit einsetzen, ohne sie reduzieren zu müssen. Für Bachtin ist es sogar die Bedingung für künstlerische Prosa, daß sie das ‚fremde Wort‘ aufgreift und bearbeitet, und zwar in der Weise, daß die heterogenen gesellschaftlichen Intentionen erhalten bleiben. Da es für den Prosa Künstler keine ‚unschuldige‘ oder ganz neue Sprache gibt, sondern er im Gegenteil stets nur auf schon gesprochene Wörter zurückgreifen kann,

muß jeder schöpferische Plan, jeder Gedanke, jedes Gefühl und jedes Erlebnis im Medium eines fremden Wortes, eines fremden Stils, einer fremden Manier gebrochen werden, mit denen man nicht ohne Vorbehalt, ohne Distanz, ohne Brechung unmittelbar übereinstimmen kann.<sup>26</sup>

Dieses Problem stellt sich besonders in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche, in denen die Individuen zwar neue Erfahrungen machen, aber noch keine neuen oder besser passenden sprachlichen Formen für die neuen Lebens-, Wahrnehmungs- und Denkformen haben. Dann können sie nur auf Stilisierung zurückgreifen, die es erlaubt, bestehenden sprachlichen Formen eine ‚eigene‘ Bedeutung und damit eine weitere, die eigene „Stimme“ unterzulegen.<sup>27</sup>

### 2.3 Intertextuelle Vernetzung

Bachtin zeigt am Beispiel der karnevalesken Sprache, die zahlreiche gesellschaftliche Reden wie die kirchliche, scholastische etc. parodistisch aufnimmt, wie ein

---

23 Julia Kristeva, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, S. 441, in *Critique*, Nr. 239 (April 1967), S. 438–465.

24 Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 219.

25 Vgl. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 219.

26 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 130.

27 Typische mehrstimmige Formen sind nach Bachtin *Skaz*, *Stilisierung*, *Parodie*, *Polemik* und *Replik*, vgl. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 212–219.

Diskurs mit einer gegensätzlichen Intention unterlegt werden kann.<sup>28</sup> Dabei wird die parodierte Rede jedoch nicht einfach dementiert, sondern mit der Parodie wird auch die ursprüngliche Rede wieder aufgerufen und damit auch der ursprüngliche kulturelle Horizont,<sup>29</sup> in den sich die Parodie eingliedert.

Julia Kristeva hat ein Modell intertextueller Beziehungen entworfen, das nicht weit von Bachtins Formulierung entfernt ist und ihr bis in die Unterscheidung von monologischer und dialogischer Sprache ähnelt.<sup>30</sup> Auch sie geht davon aus, daß ein literarischer Text sich stets in die Gesamtheit der Texte „eingliedert“, sich mit ihr „vernetzt“: In Anlehnung an de Saussures Begriff der Paragramme ist auch für Kristeva der literarische Text eine „écriture-lecture“<sup>31</sup>, die zu einem „dialogue de textes“ radikalisiert wird<sup>32</sup>. Demnach entsteht jede Passage eines Textes in Beziehung auf eine andere in einem anderen Korpus.<sup>33</sup> Daraus wiederum folgt eine doppelte Gerichtetheit der neu entstandenen Passage, und zwar einerseits auf die literarische Reminiszenz, die Evokation einer anderen Schreibweise hin, andererseits auf die Transformation dieser anderen Schreibweise. Es ist also nicht nur wichtig, daß eine Schreibweise pastichiert wird, sondern die Weise der Transformation der anderen Schreibweise ist selbst bedeutsam. Die Transformation betrifft dann beide Texte, den Referenztext und den neuen, indem der pastichierte Text eine „neue Art zu sein“ („une nouvelle façon d’être“) erhält und indem der neue Text aus den Transformationen seine eigene Bedeutung generiert.<sup>34</sup> Kristeva geht insofern über Bachtin hinaus, daß auch der Ursprungstext selbst nicht mehr neutral ist, sobald er einmal pastichiert wurde. Zumindest für den, müßte man hinzufügen, der vom Pastiche weiß.

Fichtes intertextuelle Verweise z. B. zielen auf das zeitgenössische Publikum, das u. a. mit der europäischen Nachkriegsliteratur vertraut ist, und sie bestimmen

28 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1995.

29 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, a. a. O., S. 60.

30 Allerdings bezieht sie sich hier noch nicht auf Michail Bachtin, sondern auf Ferdinand de Saussures Paragramme. Julia Kristeva, „Pour une sémiologie des paragrammes“, in dies., *Sémiotiké*, Paris 1969, S. 174–206; Kristeva wird Bachtins Konzeption von Polyphonie und Karneval erst ein Jahr später in ihrem Essay in der Zeitschrift *Critique* vorstellen (vgl. Julia Kristeva, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, a. a. O.).

31 Kristeva, „Pour une sémiologie des paragrammes“, a. a. O., S. 175.

32 Kristeva, „Pour une sémiologie des paragrammes“, a. a. O., S. 181.

33 Typische Beispiele hierfür sind sicherlich das Bombennacht-Kapitel in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* (Kap. 17), wo der Dialog explizit wird, sowie die wörtlichen Bezüge auf Becketts *L’Innommable*.

34 Kristeva, „Pour une sémiologie des paragrammes“, a. a. O., S. 181f.

Fichtes Positionen durch seine häufig erkennbaren, gelegentlich sogar benannten Transformationen.<sup>35</sup> Ein nicht unwesentlicher Aspekt der Wirkung solcher Anspielungen liegt genau darin, bestimmte Aspekte des literarischen Horizonts aufzurufen, den der Leser mitbringt, um sie dann durch gezielte und deutliche Transformationen nicht einfach zu unterlaufen, sondern durch Umdeutungen der aufgerufenen Motive den Horizont des Lesers selbst in Frage zu stellen oder eine gegebene Auffassung dementieren zu können.

In Bachtins Beschreibung der karnevalesken Sprache und Kristevas Auffassung vom „Dialog“ von Schreibweisen und Texten klingt ein Aspekt an, den Michel Foucault genauer ausführt. Zwar hat Foucault traditionelle Fragestellungen der intertextuellen Analyse ziemlich herablassend behandelt, dennoch läßt sich wenigstens ein Aspekt seiner Diskurstheorie gewinnbringend in die intertextuelle Analyse einbringen.

Foucault sieht durchaus, daß es ‚Kommunikation‘ zwischen Texten gibt, beispielsweise Kritik des einen Textes durch den anderen, Plagiate, Pastiches etc. Die ‚Kommunikation der Texte‘, ich würde hier durchaus von einer intertextuellen Beziehung sprechen, funktioniert jedoch nicht nur über thematische oder wörtliche Bezüge zwischen mehreren Aussagen, sondern gerade auch über die „Formationsregeln“, die den Aussagen zugrunde liegen. In *Les mots et les choses*<sup>36</sup> illustriert Foucault, was unter „Formationsregeln“ zu verstehen ist: die Bedingungen, die ein wissenschaftlicher Text erfüllen muß, damit er nicht nur als kohärent und im Allgemeinen wahr angesehen, sondern von seinen zeitgenössischen Rezipienten überhaupt als wissenschaftlicher Text angenommen wird.<sup>37</sup> Das heißt, ein Text muß die formalen Merkmale aufweisen, die für eine Gattung, z. B. den wissenschaftlichen Text, zur Zeit seiner Entstehung konstitutiv sind. Ein Beispiel für eine Kommunikation qua Formationsregel in Fichtes *Detlev Imitationen „Grünspan“* wä-

---

35 Vgl. z. B. eine Anspielung auf den Nouveau Roman am Anfang von *Das Waisenhaus*, in dem der Erzähler seine Position im Unterschied zu der des Erzählers von Robbe-Grillet's *Dans le Labyrinthe* (Paris 1959) definiert (siehe Abschn. 3.6).

36 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, dt. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1988.

37 Die Bedingungen, die beispielsweise Linné erfüllen mußte, „um seinen Diskurs nicht nur kohärent und im Allgemeinen wahr zu machen, sondern ihm zu der Zeit, in der er geschrieben und aufgenommen wurde, Wert und praktische Anwendung als wissenschaftlichem Diskurs – oder, genauer, als naturgeschichtlichem, ökonomischem oder grammatischem Diskurs zu geben.“ Foucault, Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1988, S. 15.

re z. B. die vor allem formale Nähe zu Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (s. u. Abschn. 4.3.1).

## 2.4 Dialogisches Verstehen

„Literarisches Verstehen“ heißt für Bachtin gerade, einen Satz oder einen Text „vor dem Hintergrund anderer konkreter Äußerungen über dasselbe Thema im Zusammenhang der in der Rede differenzierten Meinungen, Standpunkte und Wertungen“ zu verstehen.<sup>38</sup> Es geht nicht mehr um die direkte Wortbedeutung, darum, was ein Satz über einen Gegenstand aussagt, sondern um das Verhältnis zwischen der einen Äußerung und den anderen Äußerungen, die denselben Gegenstand schon besprochen haben. Es geht darum, daß der Leser die „Sphäre der fremden Wörter“ in seinem Bewußtsein aktualisieren muß.<sup>39</sup> Intertextualität beruht darauf, daß der Leser andere Reden über den gleichen Gegenstand kennt, und sie wird prozeßhaft gedacht als Inbeziehungsetzen der bekannten Reden mit der neuen. Erst durch seine Kenntnis der anderen Reden über den Gegenstand kann nach Bachtin der Leser den Sinn der aktuellen Rede erfassen.

Tzvetan Todorov betont, daß im „dialogischen Verstehen“ nach Bachtin die Distanz zwischen dem Verstehenden und dem zu Verstehenden bestehen bleiben muß.<sup>40</sup> Bachtin zeigt dies am Beispiel des Verstehens einer fremden Kultur: Es geht demnach nicht darum, sich ganz in das Innere der fremden Kultur zu versetzen und die Welt der anderen ‚mit ihren Augen‘ zu betrachten. Das sei zwar ein wichtiger Schritt für das Verstehen, füge aber dem zu Verstehenden nichts hinzu, wenn es sich darin erschöpfe.<sup>41</sup> „Das schöpferische Verstehen hingegen verzichtet nicht auf sich selbst, auf seinen Ort in der Zeit, seine Kultur, und es vergißt nichts.“<sup>42</sup> Wesentlich am Verstehen ist die „Exotopie“<sup>43</sup> des Verstehenden gegen-

---

38 Im Unterschied zum monologischen Wort, das in einer direkten Beziehung zum Gegenstand steht, begegnet das dialogische Wort im Gegenstand „einer Konzentration von in der Rede differenzierten Stimmen, unter denen auch seine [des Prosaschriftstellers, M. K.] Stimme erklingen muß [...]“ (Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 171).

39 Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 173f.

40 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris 1981, S. 169.

41 Vgl. Todorov, *Bakhtine*, a. a. O., S. 168f.

42 Vgl. Michail Bachtin, „Otvét na vopros redakcii *Novogo mira*“ (Antwort auf die Frage des Redaktionskomitees des *Novyi mir*), S. 334, in ders., *Estetika slovesnogo tvorčestva* („Ästhetik des Wortkunstschaffens“), Moskau 1979, nach Todorov, *Bakhtine*, a. a. O., S. 169.

über dem zu Verstehenden, also seine Situation außerhalb des zu Verstehenden, und daß er sie beibehält. Denn nur in den Augen einer anderen Kultur offenbart sich die fremde Kultur vollständiger und tiefer.<sup>44</sup>

Auf das Verstehen eines Textes übertragen heißt das, und Todorov zieht diese Konsequenz, daß ich mich als Verstehenden nicht vollständig mit dem Text identifiziere, aber auch meine Gegenwart nicht vollständig auf den Text projiziere. Beides wären Weisen, das ‚Anderssein‘ des Textes aufzulösen. (Man möchte meinen, Fichte habe diese Anschauungen in seinen ethnographischen und ethnopoetischen Arbeiten wie *Versuch über die Pubertät* und *Xango* beherzigt.) Genau diese Andersheit der unterschiedlichen sozioideologischen Horizonte muß aber erhalten bleiben, damit sich der Sinn des Textes umso vollständiger erschließen läßt. Text und Leser treten sich als zwei gleichermaßen autoritative Partner gegenüber und kommunizieren dialogisch.

## 2.5 Die Transformationen beschreiben

Nach dem oben Gesagten gibt es also intertextuelle Beziehungen auf mehreren Ebenen: Neben der internen Intertextualität, der Vernetzung von Textpassagen eines und desselben Textes untereinander, wie sie Julia Kristeva skizziert, gibt es die externe, in der es nicht nur um die Beziehung zur zeitgenössischen und historischen Belletristik geht, sondern im weiteren Sinne auch um die Beziehungen zum Horizont der zeitgenössischen Kultur, die sich auch aus wissenschaftlichen Diskursen und der Alltagsrede, ggf. auch aus Kino, Radio und neuerdings auch Internet konstituiert. Der literarische Text greift Motive und Formen aus der umgebenden Kultur auf, überarbeitet sie inhaltlich und/oder formal und fügt ihnen insofern eine weitere Stimme hinzu. Nur durch diese Überformung bestehender Rede kann sich ein Autor einen eigenen Ort innerhalb der Sprache schaffen, die vorfindliche Sprache und auch Literatur zu seiner eigenen machen, für seinen Selbsta Ausdruck brauchbar machen. Wenn der Autor, wie Bachtin meint, seine eigenen Intentionen durch seine Formung des Materials in den Text bzw. die Sprache einbringt, kann es bei einer intertextuellen Analyse nicht bloß darum gehen, die Präsenz des einen oder anderen Motivs aus der weiteren Kultur zu konstatieren, sondern es muß auch untersucht werden, wie es verwendet wird und was es zu bedeuten hat, daß es so verwendet wird.

---

43 Ich übernehme hier den Begriff Todorovs, mit dem er einen Ausdruck Bachtins übersetzt, der wörtlich lautete ‚das sich-außerhalb-Befinden‘ (vgl. Todorov, *Bakhtine*, a. a. O., S. 153).

44 Vgl. Bachtin, „Otvét na vopros redakcii *Novogo mira*“, a. a. O., S. 168f.

Die Bearbeitung eines bestimmten Referenztextes in einem neuen Text läßt den Referenztext nicht unbeschadet: Der Leser, der das Pastiche kennt, kann den Referenztext nicht mehr ‚naiv‘ wahrnehmen, er kann ihn nur noch durch die Brille des Pastiche, zumindest aber in dem Bewußtsein lesen, daß es eine eventuell völlig andere Bearbeitung des Gegenstands gibt. Vervielfältigen sich die Beziehungen in einem gegebenen literarischen Text, wird virtuell der gesamte zeitgenössische kulturelle Horizont hineingenommen und reflektiert, ggf. umgedeutet. Aus diesem Blickwinkel betrachtet hat der literarische Text dann die Möglichkeit, produktiv auf die gesellschaftliche Rede seiner Zeit einzuwirken.

Diese Einwirkung bzw. die Intertextualität, die bis hier als objektiv gegeben vorgestellt wurde, spielt sich aber eben auch im Bewußtsein des Lesers ab, der die anderen Reden über denselben Gegenstand kennen und in Verhältnis zueinander setzen muß. Darin liegt das „literarische Verstehen“, wie Bachtin es faßt, das vom besprochenen Gegenstand selbst absieht.<sup>45</sup> Es entsteht ein dritter Text im Leserbewußtsein<sup>46</sup>: das, was er sich im Zusammenhang mit der Lektüre gedacht oder gesagt hat, darunter auch sein Erkennen der Transformationen und deren Bewertung.

Bei der Beschreibung der Beziehung verschiedener Textkörper aufeinander, wie ich sie in dieser Arbeit unternehmen werde, kommt es wesentlich darauf an, die Transformationen zu beschreiben, also nicht lediglich, wie es häufige Praxis ist, das Vorkommen eines Zitats als Hinweis auf eine Beziehung festzustellen, sondern auch zu untersuchen, in welchem (neuen) Sinn (formal und inhaltlich) die Stelle verwendet wird und inwiefern sie modifiziert wurde. Es scheint mir dies eine Methode zu sein, die gerade Hubert Fichtes explizit intertextueller Schreibweise gerecht wird. Es ist gleichzeitig auch eine Methode, die der spontanen Lektüre zeitgenössischer Texte einigermaßen ähnelt, die ja auch danach fragt (wenigs-

---

45 Michael Riffaterres Anschauung, demnach das ‚literarische Phänomen‘ nur zwischen Text und Leser anzusiedeln sei, läßt allerdings den größten Teil der hier besprochenen Problematik außer Acht. Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris 1979, S. 27.

46 ... der aber nicht der endgültige ist: Roland Barthes beschreibt in den einleitenden Abschnitten seines Essays *S/Z* (a. a. O., S. 14f) den Leser eines ‚pluralen Textes‘ als Produzenten von Bedeutungen, die nach einem Namen verlangen, der weitere Namen aufruft, so daß das System der Signifikanten im Bewußtsein des Lesers in Schwung kommt: „Lire, en effet, est un travail de langage. Lire, c’est trouver des sens, c’est les nommer; mais ces sens nommés sont emportés vers d’autres noms; les noms s’appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer: je nomme, je dénomme, je renomme: ainsi passe le texte: c’est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique.“ (Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1970, S. 17f)

tens implizit), inwieweit der jeweilige neue Text bekannten Formen ähnelt oder nicht, d. h. inwieweit sich bestimmte Strukturen gesellschaftlicher Zeichenproduktion in dem Text wiederfinden und in welcher Weise sie sich wiederfinden.

Es dürfte hinreichend deutlich geworden sein, daß ich, anders als Barthes in seinem Essay *S/Z*, zumindest Hubert Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit* nicht als „galaxie de signifiants“<sup>47</sup> auffasse, als strukturlosen Raum allseitiger Beziehungsmöglichkeiten. Sie ist zwar ein textueller Kosmos, der allerdings in hohem Maße bewußt komponiert ist, auch wenn die Struktur extrem offen und dynamisch ist und zahlreiche Verknüpfungen erlaubt. Der Leser muß tatsächlich auch form-schaffend Lesen, wie es bei Bachtin einmal heißt.<sup>48</sup> Das bedeutet aber nicht, daß er das Werk in einer völlig eigenen Weise strukturieren soll, sondern daß er im aktiven Nachvollzug die angelegte „künstlerisch bedeutsame Form“ erst erkennen kann. Auf die Arbeit an Fichtes Werk übertragen heißt das, man muß (und kann) Strukturen darin auffinden, damit mehr daraus wird als ein unsystematischer Haufen von Fragmenten und Zitaten. Der Autor eines literarischen Werks ist nicht nur das ohnmächtige oder willenlose Objekt der sich selbst sprechenden Sprache, auch wenn er in hohem Maße durch die ihn umgebende Sprache und den kulturellen Horizont bestimmt wird. Doch wird es im folgenden weniger um Autorenintentionen gehen, die ja nur schwer, wenn überhaupt, nachvollziehbar sind, als vielmehr um textuelle Strategien, die ich analysieren werde, ausgehend von Strukturen, die ich in den Texten aufgefunden zu haben meine, und die mir eine bestimmte Lesart nahelegen.

---

47 Barthes, *S/Z*, Paris 1970, S. 12.

48 „[I]ch muß mich in bestimmtem Maße als Schöpfer von Form erleben, um die künstlerisch bedeutsame Form als solche überhaupt wahrzunehmen.“ Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 140.

## 3 Fichte zu seiner Poetik

### 3.1 Correspondances

Hubert Fichte hat seit seinen frühen Erzählungen autobiographisch geschrieben, und er hat stets darauf bestanden, daß seine Schilderungen seine eigene Erfahrung ausdrücken, jedenfalls dort, wo sie sich auf ihn selbst oder die Figuren Detlev und Jäcki beziehen. Es scheint, nicht nur in dieser Hinsicht, als habe Fichte es darauf angelegt, einige zentrale Ansichten Wilhelm Diltheys zum Zusammenhang von Erfahrung, kulturellem Hintergrund und literarischem Werk zu illustrieren, partiell auch kritisch zu reflektieren: „[Die dichterische Phantasie] ist der Inbegriff der Seelenprozesse, in denen die dichterische Welt sich bildet. Die Grundlage dieser Seelenprozesse sind immer Erlebnisse und der durch sie geschaffene Grund des Auffassens. Lebensbezüge beherrschen die poetische Phantasie und kommen in ihr zum Ausdruck, wie sie schon die Bildung der Wahrnehmungen im Dichter beeinflussen.“<sup>1</sup> Es ist nun, als ginge es Fichte besonders in seinem früheren Prosawerk, von den Erzählungen in *Der Aufbruch nach Turku*<sup>2</sup> bis zum Roman *Versuch über die Pubertät* besonders darum, den diltheyschen „Grund des Auffassens“ und die „Lebensbezüge“ zu reflektieren. So bearbeitet er beispielsweise in seinen frühen Erzählungen in *Aufbruch nach Turku* Motive seiner Kindheit und seine Erfahrungen bei Aufhalten in Schweden und in der Landwirtschaft. Seinen Roman *Das Waisenhaus* deutet er im Gespräch mit Rüdiger Wischenbart als Repräsentation eines autobiografischen „großen Erlebnisses“<sup>3</sup>:

Dieses Nichts – ‚jetzt geht alles kaputt, jetzt kommt die Mutter nicht und ich werde in einen Zustand geworfen, in dem ich nicht mehr existieren kann‘ – war tatsächlich das Erlebnis dieses letzten Tages im Waisenhaus. Jedoch gab es Puppenhaftes, Mannequinhaftes dieses ganze Waisenhausjahr hindurch.<sup>4</sup>

---

1 Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin*, Göttingen 1985, S. 131.

2 Fichte Hubert, *Der Aufbruch nach Turku und andere Erzählungen*, zuerst Hamburg 1963, verwendete Ausgabe Frankfurt a. M. 1985.

3 Vgl. Dilthey, a. a. O., S. 140, vgl. auch ebenda, S. 138: „Jedes poetische Werk macht ein einzelnes Geschehnis gegenwärtig.“

4 Rüdiger Wischenbart, „Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint“, S. 70, in *Text und Kritik*, Nr. 72 (Hubert Fichte), München 1981, S. 67–85.



Ebenfalls im Gespräch mit Rüdiger Wischenbart beschreibt Fichte seine Motivation, *Die Palette*<sup>5</sup> zu schreiben: Es habe einen Artikel in der *Zeit* über das Lokal Palette gegeben, woraufhin Fichte beschlossen habe, einen genaueren Artikel über diese Bar zu schreiben. So entstand aus Fichtes soziologisch-journalistischem Interesse Deutschlands erster Beat-Roman. Spätestens mit *Die Palette* hat Fichte auch seine Poetik der Faktizität formuliert: Der Roman zeigt nicht Erfundenes, sondern bezieht sich auf Milieustudien, die schon so etwas wie eine ethnographische Feldforschung sind. Fichte schreibt insofern eine dokumentarisch inspirierte, keine fiktionale Prosa. In den „Ketzerischen Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen“<sup>6</sup> besteht Fichte darauf, daß das Poetische durch den Empirismus der Gesellschaftswissenschaften „fundiert“ werden kann:

Es gibt nicht nur eine mögliche Erweiterung der Wissenschaft durch poetische Kategorien – es gibt eine Fundierung des Poetischen durch empirisches und logisches Vorgehen verschiedenen Typus’.

[...]

Da bringt es einer schnell zum Genie, wenn er vom Glück der Esel in Marrakech dichtet – eine Notiz zur Tierhaltung in marokkanischen Städten transportierte Wahrheit mehr.“ (Ketzerische Bemerkungen 365)

Realität ist für Fichte aber nicht unveränderlich gegeben und dadurch verlässlich. Im Gegenteil kann sie jederzeit zusammenbrechen. Fichte zeigt es an der Haltung seiner Figuren Detlev und Jäcki, die auch seine eigene gewesen sei:

„Es ist jetzt alles bald vorbei, jetzt will ich auch noch ausprobieren, ein Philosoph zu sein.“ Das ist schon eine Haltung, die sehr sehr früh, auch schon in Bayern, bei mir aufgetreten ist und sicherlich ihren Grund auch darin haben mag, daß ja alles nie so ganz naiv mit mir vorfiel. Es waren ja immer Reisen, auch um einer Verfolgung zu entgehen. Es waren Häuser, die sehr leicht umkippen konnten.<sup>7</sup>

Darüber hinaus war Fichte sich bewußt, daß Realität immer auch eine Konstruktion durch den Wahrnehmenden und seine Sprache ist. Authentische Erfahrung will Fichte also auch nicht ‚einfach aufgeschrieben‘ haben. Für ihn entsteht durch

---

5 Hubert Fichte, *Die Palette*, zuerst Reinbek b. Hamburg 1968; zit. Ausgabe: Frankfurt a. M., 1981.

6 Hubert Fichte, „Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen“, a. a. O.

7 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 76.

poetische Sprache mit der Darstellung der Gegenstand der Darstellung neu: Die Sprache hat eine konstruktive Qualität:

Dichterische Sprache – im Gegensatz zur taktischen in Werbung und Politik – entsteht im Augenblick der Aussage neu, zusammen mit dem Gegenstand der Aussage selbst. (Ketzerische Bemerkungen 364)

Fichte glaubt also nicht, einen Gegenstand so abzubilden ‚wie er ist‘. Der durch die Darstellung entstehende Gegenstand weicht als neu entstandener eben auch vom Beschriebenen ab.<sup>8</sup> Dennoch gibt es eine wesentliche Beziehung zwischen dem gemeinten Gegenstand und demjenigen, der durch Darstellung entsteht: die einer „Correspondance“, einer ‚Entsprechung‘. Der Text soll eine „Correspondance“ zum Dargestellten sein, d. h. sprachliche Form und Aufbau des Textes sollen die Struktur des Dargestellten reflektieren.

Wie die „Correspondance“ funktionieren soll, suggeriert Fichte in seinem Essay „Tränen zum Tee“<sup>9</sup> zu A. Haleys Roman *Roots*, wo er die Beschreibung eines Hahnenkampfes als „sprachliche Correpondance“ zur Brutalität des politischen Systems kommentiert<sup>10</sup>:

Es sind parallele Strukturen im Kleinen und wenn der Leser sie auf die Welt projiziert, ergeben sich deutlich die Beziehungen.  
(Und eben das ist ein Symbol im wörtlichen Sinn: Zwei Teile, die zusammengefügt eine neue Bedeutung ergeben.) (Tränen zum Tee 370)

---

8 Fichte steht hier der Auffassung Michel Butors nahe, der schon früher schrieb, daß der Roman eine eigenständige Konstruktion einer Wirklichkeit sei, die ihre Überzeugungsfähigkeit als ‚Welt‘ allein aus ihrer Sprachlichkeit gewinnen müsse: „Mais ce que nous raconte le romancier est invérifiable et, par conséquent, ce qu’il nous en dit doit suffire à lui donner cette apparence de réalité. Si je rencontre un ami et qu’il m’annonce une nouvelle surprenante, pour emporter ma créance il a toujours la ressource de me dire que tels et tels ont eux aussi été témoins, que je n’ai qu’à aller vérifier. Au contraire, à partir du moment où un écrivain met sur la couverture de son livre le mot roman, il déclare qu’il est vain de chercher ce genre de confirmation. C’est par ce qu’il nous en dit et par là seulement que les personnages doivent emporter la conviction, vivre, et cela, même s’ils ont existé en fait.“ (Michel Butor, „Le roman comme recherche“, in ders., *Essais sur le roman*, Paris, 1960, S. 7–14, S. 8)

9 In Fichte, *Petersilie*, a. a. O., S. 366–371.

10 Wohl nicht zufällig mit Worten, die auf Clifford Geertz „‚Deep play‘: Bemerkungen zum bali-nesischen Hahnenkampf“ in ders., *Dichte Beschreibung* (Frankfurt a. M., 1987), verweisen: „Die Welt des Hahnenkampfes ist in der Literatur selten dokumentiert worden und indem er sich auf sie beschränkt, gelingt ihm eine so dichte Szene wie [...]“ (Fichte, „Tränen zum Tee“, a. a. O., S. 370).

Es handelt sich zwar nicht wirklich um eine Erklärung, bemerkenswert ist dennoch die Funktion, die Fichte dem Leser zuweist: Er ist quasi ein Mittleres zwischen dem Text und der Welt, ähnlich dem Verfasser des Textes, hier aber in umgekehrter Richtung: Der Autor schreibt seine Erfahrung und sein Wissen als „sprachliche Correspondance“, wodurch er als schreibendes Subjekt ein Mittleres zwischen Welt und Text wird, und der Leser wird ein Mittleres zwischen Text und Welt, indem er die Strukturen, die er im Text wahrnimmt, auf die Welt *projiziert*, um danach die Strukturen der Welt wiederzuerkennen.

Literatur, wie Fichte sie konzipiert, konstruiert nicht nur äußere, objektive Welt, sondern auch Innenwelt. Sie kann, so Fichte, als „ein Netz von Beziehungen aus Sprache – über das Innere und über die Welt“<sup>11</sup> verstanden werden: Je nach Lesart dieser Stelle werden beide Bereiche gleichzeitig oder je einzeln konstruiert. Im einen Fall handelt es sich um zwei Bereiche, über die *jeweils ein* Netz geworfen wird, im anderen aber wird über beide Bereiche *zugleich ein* „Netz aus Sprache“ geworfen: Dann würde sich der Gegensatz Innenwelt / Außenwelt zu einer dreipoligen Konstellation differenzieren: Innenwelt / Außenwelt / Sprache. Sprache bildet dann einen dritten Standpunkt jenseits von Innenwelt und Außenwelt.<sup>12</sup> Fichte erläutert sein Konzept der Korrespondenzen noch einmal im Interview mit Gisela Lindemann, und zwar am Beispiel seines Glossen-Bandes *Die schwarze Stadt*<sup>13</sup>:

Ich will, durch Wörter, durch Assoziationen, in einem Kapitel New York 1978 darstellen, in den folgenden Afrika, ein afrikanisches Land, eine afrikanische Situation, 1978 und fortschreitend 10 Jahre lang. Und ich möchte durch diesen Wechsel Afrika/New York jetzt wirklich im Wortmaterial deutlich machen, wie

---

11 Hubert Fichte, „Elf Übertreibungen“, S. 10, in *Homosexualität und Literatur 1*, Frankfurt a. M. 1987, S. 9–21.

12 Auch Brigitte Kronauer wendet sich gegen die Ansicht, in Fichtes Realismus gehe es um eine getreue Widerspiegelung der Wirklichkeit und charakterisiert seine Schreibweise als „Gegenarchitektur“: „Es geht bei Fichte nicht darum, die Wirklichkeit zu spiegeln. Was vorliegt, ist eine Offensive, eine Gegenmaßnahme, nun also literarisch, zur Wirklichkeit, ein selbstbewusstes, die Analyse überwindendes Umgestalten zum [...] ‚magischen Werk‘, eng um die Individualität des Erzählers gerafft, ohne daß er als Subjekt überdeutlich in den Vordergrund träte.“ (Brigitte Kronauer, „Die diffizilere Lektion. Versuch einer Annäherung an Hubert Fichte“, in Th. Beckermann (Hg.), *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1985, S. 253)

13 Hubert Fichte, *Die schwarze Stadt*, Frankfurt a. M., 1990.

sich die Welt für einen Schwarzen in dieser *Schwarzen Stadt* New York darstellt, wie diese Welt erlebbar wird oder wie wir sie verstehen können.<sup>14</sup>

Fichtes Texte sind selbst als „Correspondances“ zu ihren Gegenständen gedacht, insbesondere zu den synkretistischen Kulturen in Südamerika, die zahlreiche und heterogene Einflüsse und Traditionen verschmelzen – wie es scheint, ohne sich um die Frage nach der Authentizität zu kümmern.<sup>15</sup> Sie selbst speisen sich motivisch/inhaltlich und formal aus den verschiedensten Quellen. Nach Fichtes Auffassung von Synkretismus werden nicht nur verschiedene Religionen und Riten miteinander vermengt:

[...] Synkretismus heisst immer auch Vermischung von Lebenskategorien und Lebensformen: Herrenhaus und Sklavenhütte, Menschenfresserei und Duldsamkeit, Machismo und Schwulität, Innigkeit und Kommerz [...].<sup>16</sup>

Synkretismus meint also einerseits die Vermischung gegensätzlicher sozialer, moralischer, ideologischer und sexueller Kategorien, es bedeutet für Fichte aber auch Exil, gerade im Zusammenhang mit den afrokubanischen Religionen:

[...] Synkretismus heisst hier aber vor allem Exil.  
Das Exil der Afrikaner in der fürchterlichen Neuen Welt, das abermalige Exil der Afrokubaner.  
Miami – das Exil der Exilierten. (Über die afrokubanischen Religionen 372)

Gemeint sind hier also eine einfache und eine doppelte Heimatlosigkeit, ein nur provisorischer Status als Gast, ein soziales Außenseitertum, mit dem Fichte sich stets identifizieren konnte, und das er auch bewußt herauskehrte, so z. B. in „Hubert Fichte warnt vor sich“<sup>17</sup>:

---

14 Gisela Lindemann, „In Grazie das Mörderische verwandeln. Ein Gespräch mit Hubert Fichte zu seinem roman fleuve ‚Die Geschichte der Empfindlichkeit‘“, S. 310, in *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 104, 1987, S. 308–319.

15 Traditionellerweise gab es diese Sorge nicht. – Fichte beschreibt zahlreiche Fälle, in denen eine Sorge um die Authentizität der Einweihung entsteht, allerdings weniger wegen der Montage heterogener Elemente, als vielmehr aus der Tatsache, daß sich zahlreiche angehende Priester eine vollständige Initiation nicht mehr leisten können, oder daß die kritisierten Priester nicht in Afrika gewesen sind, die Zutaten nicht wirklich aus Afrika stammen etc.

16 Hubert Fichte, „Über die afrokubanischen Religionen in Miami“, S. 372, in *Petersilie* 372–394.

17 In H. u. L. 1, S. 7f.

Liebe Freunde, liebe Kollegen.

Ich muß Sie warnen.

Sie wissen es möglicherweise schon, ich bin ein Schriftsteller, der sich in seinem Leben mehr mit Strichjungen, Straßenmädchen und Vaudoupriestern herumgetrieben hat als mit den wichtigen Persönlichkeiten, mit denen man als Schriftsteller umgehen sollte. (Ebenda 7)

In der Formulierung vom „Exil der Exilierten“ klingt eine gedankliche Figur an, die Fichte gern verwendete: diejenige eines doppelten Umschlags, der nicht zur Ausgangssituation zurückführt, sondern eine andere, weitere Situation hervorbringt.

### 3.2 Ethnologie / poetische Anthropologie / Ethnopoese

Fichte hat sich selbst nicht nur als Schriftsteller oder Dichter begriffen, sondern wenigstens zeitweilig im selben Maße auch als Ethnolog. Mitte der 70er Jahre formulierte er das Konzept einer „poetischen Anthropologie“, in der literarische Schreibweise und ethnographische Erfahrung zusammengeführt werden, und die später unter dem Label „Ethnopoese“<sup>18</sup> bekannter werden wird. Besonders seine autobiographische Schreibweise sieht er im Kontext anthropologischer Studien:

---

18 Hans Jürgen Heinrichs definiert Ethnopoese wie folgt: „In dem, was sich unter dem Begriff *Ethnopoese* entwickelt hat, setzt sich der Versuch durch, wissenschaftliche und poetische Schreibweisen nicht nur äußerlich miteinander zu verbinden, sondern sie im Sinne eines *Entwurfs von Wirklichkeit* zu erproben. In der Ethnopoese ist die poetische Textur Ergebnis einer sehr weitgehenden Selbstreflexion, eines Eindringens in den Gegenstand, und sie steht zuweilen in engstem Zusammenhang einer ethnologischen Forschungsarbeit. Dabei ist der ethnologisch gebundene Dichter viel mehr als der Ethnologe situativ und existentiell in die Situationen verstrickt, aus denen heraus er schreibt. Er ist unverstellter ein Akteur des menschlichen Verhaltens, das er erfaßt und dessen Dramaturgie den Aufbau seiner Poesie vorbestimmt.“ (H.-J. Heinrichs, *Die Djemma el-Fna geht durch mich hindurch*, Bielefeld 1991, S. 82) In Heinrichs' weiterer Charakterisierung von Ethnopoese klingt Fichtes Programm so deutlich an, daß es scheint, als habe Heinrichs den Begriff aus Fichtes Schreibweise erst entwickelt: „Ethnopoese kann auch das Ungeschiedene, das Vermischte – jenseits moralischer und wissenschaftlicher Unterscheidungskriterien – stehenlassen. Ethnopoese ist intentionsloser in der Darstellung und deswegen potentiell ‚objektiver‘ als Wissenschaft. Die Kunst kann wissenschaftliche Ideale erfüllen. Ohne daß diese für sie verbindlich sind und ohne sie erfüllen zu wollen. Die individuellere Darstellung kann sich als die allgemeinere erweisen.“ (Ebenda, S. 84; vgl. Fichtes „Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen“ in *Petersilie. Die afrikanischen Religionen. Santo Domingo, Venezuela, Grenada*, Frankfurt a. M. 1984, S. 359–365).

Meine Arbeitsmethode neigt dazu, sehr genau bestimmte Details, psychische, soziologische, soziale, ethologische Details aus einem Leben zu transkribieren, und deshalb recurriere ich natürlich oft auf eigenes Material, weil dies mir am besten bekannt ist, nicht aus einer psychischen Notwendigkeit, sondern aus einer poetologischen Notwendigkeit heraus.<sup>19</sup>

Fichte begreift seine eigene Biographie also nicht als einmaligen Sonderfall mit einer individuellen Geschichte, die es zu erzählen gilt, sondern eher als kulturellen, sozialen oder psychologischen Typus (oder frei nach Foucault richtiger als diskursives Patchwork, wie es in ‚Huberts‘ Reflexion über Pozzis Liebeserklärung in *Versuch über die Pubertät* deutlich wird<sup>20</sup>). Seine Persönlichkeit und seine Biographie sind für ihn gewissermaßen anthropologisches Rohmaterial. – Damit leis-

19 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 68.

20 Vgl. *Pubertät*, S. 64f: „Alle meine Ichs, die Pozzi sich unterschlägt. / Mein embryonales. / Mein katholisches. / Mein theatralisches. / Mein konstruktives. / Mein protestantisches. / Mein plattdeutsches. Mein Pinkelich. Mein Turnstundenich. / Und diese meine Ichs nudeln mein Ich gelegentlich so dünn, daß man kaum noch Christbaumsternchen aus mir stechen könnte.“ Angesichts dieser Aufspaltung des ‚Selbst‘ in zahlreiche heterogene und auch widersprüchliche Einzelaspekte, die wiederum das, was ‚Selbst‘ genannt wird, in seinem Bestand bedrohen, erst recht angesichts der erweiterten Identifikation mit den Interviewpartnern Rolf Schwab und Hans Eppendorfer ebenfalls in *Versuch über die Pubertät* ist es schwer, deutlich zu bestimmen, wer oder was Hubert Fichte ‚selbst‘ in seinen Romanen ist, wie Wolfgang von Wangenheim es zu können vermeint: „Die Wirklichkeit des Romans ist der anwesende Erzähler. Die alte Frage an den Epiker: ist das, was er vorträgt, wahr oder erfunden? stellt sich nicht; im Erzähler steckt Hubert Fichte, erkennbar, nicht verkleidet. Der Erzähler ist von der Person Fichtes unterschieden allein durch seine Funktion, durch sein Eingehen in den Text. Die ‚ästhetischen Mauern‘, die nach Hans Mayer zwischen ‚erzählter und erlebter Wirklichkeit stehen‘, sind hier nicht dicker als der beschriebene Bogen Papier“ (Wolfgang von Wangenheim, *Hubert Fichte*, München 1980, S. 202). Die ästhetischen Mauern, möchte man entgegnen, sind mindestens so dick wie eine Regalwand literarischer und geisteswissenschaftlicher Standardwerke, durch deren Muster Fichte ‚seiner‘ Geschichte geformt hat.

Für Torsten Teichert wird der Text zur Bühne, auf der sich der Autor Fichte für alle sichtbar macht: „Von der Idee, das Leben in Kunst zu verwandeln, redet er [Fichte, M. K.]: *Zu leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*. Es geht nicht nur um die Balkone des Waisenhauses, es geht um die Bühne des Textes; worauf ein Autor sich präsentiert in seiner geschriebenen Existenz.“ („*Herzschlag aussen*“. *Die poetische Konstruktion des Fremden und des Eigenen im Werk von Hubert Fichte*, Frankfurt a. M. 1987 S. 85) Auf den ersten Blick suggeriert auch diese Deutung, daß man einen Hubert Fichte mehr oder weniger ‚persönlich‘ zu sehen bekommt, tatsächlich sind hier aber zwei Ebenen der Fiktionalisierung im Spiel, ohne als solche thematisiert zu werden: „die Bühne“ (des Textes) und die Existenz als ‚Geschriebene‘, mithin wenigstens konstruierte. Da wird es, gerade bei einem anerkanntermaßen vielseitig belese- und skeptischen Autor wie Hubert Fichte schwierig, an eine Instanz wie ‚Fichte selbst‘ zu glauben.

tet er, nebenbei bemerkt, was Georges Devereux aus ethnopschoanalytischer Sicht für jeden Anthropologen forderte: Die Beobachtung anderer Kulturen muß beim Beobachtenden selbst beginnen und das heißt auch, bei dessen Biographie.<sup>21</sup>

Im zweiten Interview mit D. E. Zimmer<sup>22</sup> erläutert Fichte sein anthropologisches Programm, demnach er „dem Problem der Bewußtseinsveränderung in Initiationsritualen“ nachgehen möchte, weil er vermutet, „daß es in der afroamerikanischen Kultur ein System des Psychischen gibt, das älter ist „als das unsere“ und vielleicht besser funktioniert, denn schließlich habe es die Afrikaner die Greuel der Versklavung überstehen lassen und lasse sie das unvorstellbare Elend des Neokolonialismus überstehen.“<sup>23</sup> Fichte artikuliert hier ein ausgeprägtes psychologisches Interesse, aus dem heraus er sich mit den afrobrasilianischen Kulturen befaßt, die auf einer Psychologie basieren, die der westeuropäischen ähnlich sein soll:

Ich habe nicht zufällig schamanistische Praktiken und Mischreligionen studiert. Mir kam es so vor, als sei ein Teil der Existenz des Lokstedter Konfirmanden nicht so fern von Yoruba, Ewe und Fon. Geruchszeremonien, Litaneien, Bildergefängnisse bestimmen den bürgerlichen Pubertierenden ähnlich wie den Novizen in einem Übergangsritus.<sup>24</sup>

Fichte nähert seine Darstellung dem afrobrasilianischen Ritus nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell an und verwirklicht so wiederum den Gedanken der „Correspondance“: Motivische Nähe gibt es beispielsweise über die Benennung von Jäckis Zuständen als „Trancen“<sup>25</sup>, strukturell verwirklichen sich die Parallelen durch Listen mit litaneiartigem Charakter und deren raschem Wechsel der Vorstellungen bzw. Assoziationen, besonders in den früheren Romanen *Detlevs Imitationen* „Grünspan“ und *Versuch über die Pubertät*.

Die wichtigste Parallele zwischen afroamerikanischer und westlicher Kultur liege in der Ästhetik: Fichte wird nicht müde, den ästhetischen Aspekt der Rituale zu betonen. Die Inszenierungen ähneln nach seiner Auffassung in hohem Maße

---

21 Vgl. Georges Devereux, *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien, 1976.

22 D. E. Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden – Schreiben, um sich einzuholen“, in Beckermann, Hubert Fichte. *Materialien*, a. a. O., S. 115–121.

23 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 120.

24 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 116.

25 Vgl. Hubert Fichte, *Explosion. Roman der Ethnologie*, Frankfurt a. M. 1993.

den Produktionen der westlichen Avantgarde, jedoch werden die Riten nicht für eine elitäre gesellschaftliche Schicht gemacht, sondern für die breiten Massen:

Und dann was wir in der Abonnementsvorstellung als Absurdes Theater, als théâtre de la cruauté, was wir im Kunstverein als Assemblagen, Environment, Minimal Art, Land Art und so weiter vorgeführt bekommen, das verarbeiten die afroamerikanischen Religionen in einer viel grandioseren Form. Also wir haben einerseits sehr humane Formen der Psychiatrie, andererseits eine sehr virulente Form moderner Kunst.<sup>26</sup>

Die afroamerikanischen Rituale seien zudem sehr viel „intensiver“ als westliche Kulturprodukte, angesichts derer Fichte schließlich Langeweile empfinde, wie er im Gespräch mit Gisela Lerch und Claus-Ulrich Bielefeld sagt:

Ich kann nicht mehr ins Theater und nicht mehr ins Kino gehen, weil ich das [...] weniger intensiv finde, als das, was vom Tänzerischen, vom Verbalen, vom Surrealen her so eine Zeremonie bietet.<sup>27</sup>

Die afroamerikanische Kultur ist Ausdruck einer kulturellen Mentalität, und sie bringt ihrerseits eine Mentalität, „eine religiöse und geistige Identität“ hervor.<sup>28</sup> Diese Identität ist nicht diejenige der „Sieger“, der herrschenden gesellschaftlichen Schichten, sondern eine

Favelakultur, eine Kultur von Unterdrückten, von Leuten, die sich verschiedene Versatzstücke ausgeliehen und daraus etwas Neues gemacht haben. Das scheint mir gerade das gesellschaftlich und intellektuell wirksame daran zu sein, das Moderne.<sup>29</sup>

Afroamerikanische Kultur ist insofern für einen engagierten Schriftsteller der 60er und 70 Jahre des 20. Jh. identifikationsfähig, und als Kultur, die Parallelen zu avancierten künstlerischen Verfahren und Genres aufweist, erlaubt sie einem a-

---

26 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 85.

27 Gisela Lerch/Claus-Ulrich Bielefeld, „Freiheit kann ja nur Ritenlosigkeit heißen. Ein Gespräch mit Hubert Fichte über sein Romanprojekt ‚Geschichte der Empfindsamkeit‘“, in *Frankfurter Rundschau*, 23.3.1985, S. ZB2.

28 Vgl. Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 83.

29 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 83.



vantgardistischen Schriftsteller auch auf der formalen Ebene eine Annäherung durch Entsprechungen.<sup>30</sup>

### 3.3 Form

Fichte begreift sich als jemand, der *Form schafft*. Der Form-Begriff ist, wie wir eben gesehen haben, auch ein wesentliches Element desjenigen der „Correspondances“. Fichte klagt die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt für die ethnologische Darstellung ein, die bis dato keineswegs eine literarisch avancierte Form verwirklichte: Seinen Essay über Jakob Spieth<sup>31</sup> einleitend, fragt Fichte, ob nicht „Anthropologie, Ethologie, Soziologie, Psychologie“ als Material und als Disziplin die Poetik erweitern oder erneuern könnten, was dann aber auch hieße, daß die Trennung von Form und Inhalt aufgehoben werden müßte – „in der experimentellen Physik und im Nouveau Roman findet das seit 30 Jahren statt.“<sup>32</sup> Wenn auch nicht ganz klar ist, warum deshalb die Trennung von Form und Inhalt aufgehoben werden müßte, so wird dennoch deutlich, daß Fichte die Vereinigung beider Kategorien anstrebt.

Wie oben gezeigt, geht Fichte davon aus, daß poetische Sprache nicht einfach abbildet, sondern daß sie als absichtsvoll geformte Sprache den Gegenstand der Darstellung in spezifischer Weise neu erstehen läßt. Der Autor sieht nicht den Gegenstand in einer ‚Vision‘ plötzlich vor sich und übersetzt sie dann in Sprache, besonders der Verfasser ethnographischer Texte muß seinen Gegenstand überhaupt erst kennenlernen, was ein in der Zeit ablaufender Prozeß ist. Dieser Prozeß bzw. die Erarbeitung des Gegenstands soll im Text mitgeschrieben, für den Leser deutlich werden. Fichte fordert also für die ethnographische Darstellung eine Form, die die zeitgenössische avancierte Literatur, wie z. B. Beckett in seinem Romanwerk<sup>33</sup>, schon vollzogen hatte: den Schritt zurück hinter die auktoriale Darstellung eines fertigen Wissens in einem selbstgewiß dahingleitenden Text, also die Entstehung des (ethnographischen) Wissens und damit auch des Textes selbst mitzuschreiben:

---

30 Vgl. „Ich glaube, daß die afroamerikanische Kultur sehr viele der modernen Kunstentwicklungen vorweggenommen hat und das Gemischte daran, das Unreine hat mich sehr viel mehr daran interessiert als das rein Afrikanische.“ (Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 83)

31 Hubert Fichte, „Über die Ewe-Stämme des Jakob Spieth“, in H. u. L. 1, S. 287-317.

32 Ebenda, S. 287.

33 M. Blanchot spricht im Zusammenhang mit Becketts *L'Innommable* von der „approche de l'origine“, der Annäherung an den Ursprung des Werks, die erst aus der Kunst eine wesentliche Suche mache, vgl. *Le livre à venir*, Paris 1959, S. 294.

Warum schreitet man nicht von einer statischen Auffassung der Wissenschaftlichkeit zu einer dynamischen fort, zu einer ambivalenten? Also nicht der Schild des Achilles, sondern die Erarbeitung des Schildes des Achilles und die Entwicklung des Darstellenden. (Ketzerische Bemerkungen 362)

Der Text soll nicht einfach Welt oder Wissen über die Welt darstellen, sondern die Entstehung des Wissens im Subjekt und die Folgen der Erfahrung für das Subjekt: Die Umstände der Erfahrung bzw. der Entstehung des Wissens lassen das erkennende Subjekt nicht unverändert, und gerade die ethnographische Erfahrung (besonders die Feldforschung) greift gravierend in Biographie und Erfahrungshorizont des erkennenden Subjekts ein. Auch die Veränderung des Subjekts durch die Erfahrung soll in der Darstellung ablesbar werden.

Die Darstellung soll aber nicht nur eine Entsprechung zum Prozeß der Entstehung des Wissens sein, auch typische Eigenschaften des ethnographischen Wissens sollen sich in der Form des Textes widerspiegeln: Dort, wo Wissen fragmentarisch ist oder lückenhaft, sollen diese Lücken in der Darstellung deutlich und nicht „weggekittet“ werden. Montage ist die angemessene Form, um der Lückenhaftigkeit und Konstruiertheit des ethnographischen Wissens gerecht zu werden. Fichte fragt polemisch: „Warum müssen wissenschaftliche Erzeugnisse vollständiger sein als ihr Vorwurf?“ (Ketzerische Bemerkungen 364)<sup>34</sup> Der Vielgestaltigkeit der ethnographischen Informationsquellen, von der Statistik über Inter-

---

34 Hans-Jörg Clement (*Schichten der Empfindlichkeit. Ethnologie im Werk Hubert Fichtes*. Dissertation, Bonn 1989) kommentiert Fichtes Montage-Technik im Zusammenhang mit der surrealistischen „écriture automatique“ als „Littérature creative“ (richtiger müßte es wohl ‚littérature créatrice‘ heißen): Fichtes Texte sind demnach nicht im Vertrauen auf die Wahrheit des assoziierten Materials assoziativ, sondern aus Mißtrauen. „Das ‚mißtrauisch mißtraute Zusammengestellte‘ summiert sich nicht zu definitiver Wahrheit, proklamiert aber vielmehr eine angezweifelte Wahrheit, deren Realität oder Wahrheit gerade darin besteht: in ihrer Relativität, in sich.“ (Clement, *Schichten der Empfindlichkeit*, a. a. O., S. 59) Fichtes Montagetechnik bzw. sein Konzept von Wahrheit läßt sich anhand des Zitats aus *Versuch über die Pubertät* allerdings auch anders auffassen: „mit zwei falschen, übertriebenen Aussagen die Tatsachen anpeilen.“ (Pubertät 294) Das meint nicht den gemeinsamen Nenner oder den Durchschnitt beider Aussagen, sondern daß ‚Wahrheit‘ eher in einem sprachlichen Feld aufzufinden ist, das durch zwei übertriebene Aussagen aufgespannt wird. Die Wahrheit der Montage im Bombenkapitel in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* dürfte in beiden Aspekten liegen: Fichte mißtraut den einzelnen Darstellungsweisen, jede birgt aber auch ein Stück Wahrheit, und am besten entsprechen sie wohl erst durch ihre Kombination Fichtes ‚innerem Bild‘ von der Bombennacht. Zudem geht Fichtes multiforme Darstellung ja dahin, z. B. Zeitungsnotizen dann einzumontieren, wenn sie als Zeitungsnotiz etwas über die jeweiligen Verhältnisse aussagen können.

views zu persönlicher Erfahrung und Betroffenheit entspricht für ihn das Feature (Ketzerische Bemerkungen 364), ein Genre der elektronischen Medien, das derart offen für die Integration verschiedener Textsorten ist, daß es als Genre nur schwer definierbar ist.<sup>35</sup>

Die Vielschichtigkeit ethnographischer Erfahrung, die sich aus der Psychologie des Ethnographen, derjenigen der ‚Beforschten‘, dem Prozeß der Erfahrungs- und Wissensbildung sowie der Versprachlichung der Erfahrung speist, kann besonders die poetische Sprache gut abbilden<sup>36</sup> und für einen Leser verstehbar machen. Dafür muß die Sprache allerdings genau kalkuliert, präzise eingesetzt werden: „Poetisch freilegen, meine ich – nicht zupoetisieren.“ (Ketzerische Bemerkungen 363) Fichte wendet sich gegen so etwas wie ethnopoetischen Kitsch, wenn er schreibt:

Nicht jede wehleidige Anhäufung von Adjektiven bedeutet neue Sensibilität, nicht jeder geschwätzig Nachexpressionismus Ethnopoetik. (Ketzerische Bemerkungen 364)

Er entwirft also in seinen Auseinandersetzungen mit den „Wissenschaften vom Menschen“ allgemein und mit einzelnen Anthropologen und Dichtern das Konzept von Ethnopoese<sup>37</sup>, auch wenn er selbst in der Regel von „poetischer Anthro-

---

35 Fichte hat selbst zahlreiche Arbeiten für den Rundfunk produziert, die zum Teil genau so auch in seinem geschriebenen Werk – als geschriebene Hörtexte, ein Aspekt, der noch weitere Beachtung verdient – wiedererscheinen, vgl. z. B. „Gesprochene Architektur der Angst“, in H. C. Buch (Hg.) *Literaturmagazin*, Nr. 1, Reinbek b. Hamburg, Okt. 1973, und Pubertät 162ff.

36 Vgl. auch Hans-Jürgen Heinrichs, *Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft*, Reinbek b. Hamburg 1996.

37 Manfred Weinberg wendet sich übrigens vehement gegen die Anwendung des Begriffs Ethnopoese auf Fichtes Werk: Der Begriff, so Weinberg, sei aus dem der Ethnologie hervorgegangen, wobei jedoch der ‚Logos‘ durch die ‚Poesie‘ ersetzt worden sei. Damit sei keine erkenntnisträchtige wissenschaftliche Beschäftigung mit den fremden Völkern angepeilt, sondern ein dichterisches, verstanden als „einführendes und metaphorisches (letztlich irrationales) Darstellen“. Für Fichte jedoch gehe es nicht darum, sondern er lege besonderen Wert auf den Logos, ‚das Wort‘, die Sprache. „Fichtes ‚ethnopoetische‘ Texte sind eine sprachliche Annäherung an die zu erforschenden Bereiche; sie bedenken – im Gegensatz zur üblichen Ethnologie – die grundsätzliche Sprachlichkeit aller menschlichen Handlungen genauer. In diesem Sinne stellt der Begriff der Ethnopoese eine radikale Verharmlosung des Fichteschen Unternehmens dar und ist deswegen abzulehnen.“ (*Akut. Geschichte. Struktur. Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*, Bielefeld 1993, S. 322) Wie aus dem Fichte-Zitat sowie den „Ketzerischen Bemerkungen“ insgesamt deutlich werden dürfte, geht es Fichte nicht nur um die Sprachlichkeit der Handlungen der Beobachteten, sondern gerade auch

pologie“ schreibt.<sup>38</sup> Kategorien der poetischen Sprache, die er von Ezra Pound übernimmt<sup>39</sup>, stehen für ihn in direktem Zusammenhang mit der Möglichkeit von Denken sowie menschlicher und menschenwürdiger Existenz:

Wenn Logopoeia, Phaenopoeia, Melopoeia aufhören, als Kriterien der Sprache und des Denkens gefordert zu werden, hören Sprache und Denken selbst auf und damit menschliche und menschenwürdige Existenz. (Elf Übertreibungen 21)

Fichtes Programm will also den Bestand sprachlicher Formen erhalten und ggf. reaktualisieren und damit auch das Spektrum der intellektuellen Möglichkeiten des Menschen. Historische poetische Formen sind keineswegs verbraucht, sondern können im Kontext ethnopoetischer Darstellung neu verstanden und neu instrumentalisiert werden.

Der literarische Text ist für Fichte ein taugliches Mittel zur Kommunikation. Durch sprachliche Mittel läßt sich ein „genügendes“ Maß an Verständlichkeit erzielen, ohne daß der Text redundant sein muß:

---

um die Dimension der sprachlichen Repräsentation einerseits, aber auch der besonderen Ehrlichkeit gegenüber dem existentiellen Involviertsein, das Heinrichs so schön, Fichte sehr kraß beschreibt. Andererseits wendet sich Fichte in der Tat gegen ‚schlechte‘ Einfühlung bzw. ethnopoetischen Kitsch.

38 Torsten Teichert unterscheidet in seiner Untersuchung von Fichtes literaturkritischen Essays zwischen „Wahlverwandtschaften“, also einer ‚freundschaftlichen‘ Beziehung zum anderen Werk, wie z. B. dem Herodots oder Jahnns, und „Wahlfeindschaften“ wie etwa zu Lévy-Strauss’ *Tristes tropiques*. Teichert: „Wenn Fichte von anderen schreibt, lesen wir die Poetik des Verfassers immer mit.“ Harold Blooms Konzeption, demnach ein neues Werk immer ein böswilliges Fehllesen der Vorläufer sei, ein ‚Watermord‘ im psychoanalytischen Sinn (vgl. Harold Bloom, *Eine Topologie des Fehllesens*, Frankfurt a. M. 1997), greift hier also zu einseitig: Fichte kann auch ‚gutwillig‘ lesen und Modelle übernehmen, ohne seine Vorläufer zu ‚ermorden‘. – Einen Spezialfall stellt zweifellos Claude Lévy-Strauss dar, zu dessen Werk Fichte ein eher ambivalentes Verhältnis hat: Einerseits verwirklicht es das, was Fichte eigentlich auch vorhatte: eine strukturalistische Darstellung einer fremden Kultur zu geben (Vgl. Hubert Fichte, *Explosion. Roman der Ethnologie*, Frankfurt a. M. 1993, S. 173: Hier nennt Jäcki seine geplante Dokumentation über die afrobrasilianischen Religionen „die strukturalistische Abhandlung“), andererseits war Lévy-Strauss im Sinne von Fichtes (postkolonialistischer) Poetik wegen seines kolonialistischen Sprachgebrauchs nicht ‚politisch korrekt‘ (vgl. Hubert Fichte, „Land des Lächelns“, in H. u. L. 1, S. 319–351).

39 Vgl. E. Pound, „How to read“, S. 24f, in ders., *Literary Essays*, ed. with an introduction by T. S. Eliot, London 1954, S. 15–40.

Rhythmus. / Timbre. / Schärfe. / Das heisst: Keine Redundanz – aber Verständlichkeit genug. / Jede menschliche Tatsache lässt sich so formulieren, dass sie der gutwillig Interessierte nachvollziehen kann. (Ketzerische Bemerkungen 363)

Kommunikation ist prinzipiell möglich, was aber keineswegs heißt, daß das Verstandene mit dem Ausgedrückten deckungsgleich sein müßte. Fichte setzt zuerst eine Bereitschaft bzw. eine Bemühung des Rezipienten voraus, das Gesagte zu verstehen. Verständnis in Fichtes Sinn heißt aber nicht, passiv das Gesagte aufzunehmen, sondern es nachzuvollziehen, es in seinem Bewußtsein zu rekonstruieren. Der ethnopoetische Text wäre demnach ein gelungen organisiertes Material, anhand dessen der Leser eine eigene Konstruktion herstellt. Fichte hat diesen Entwurf mit *Das Haus der Mina*<sup>40</sup> selbst verwirklicht. Poetische Sprache, die für Fichte also eindeutig kommunikativen Charakter hat, sei für den Dichter auch die einzige Möglichkeit des authentischen Ausdrucks: „Es gibt fuer den Dichter keine zweite, keine Ausweichsprache ausserhalb der poetischen – oder er luegt.“<sup>41</sup>

### 3.4 Formale Vielfalt

Es geht Fichte nicht nur um die formale Vielfalt innerhalb eines Werks, die eine Entsprechung zu den Textsorten und Erfahrungsweisen wäre, mit denen es der Anthropologe zu tun hat, sondern es scheint Fichte auch nicht mehr möglich, *eine* Form zu finden, in der es möglich wäre, einen umfangreichen Werkkomplex zu verfassen. Das gilt besonders, wenn die Schreibweise eine Reaktion auf die Erfahrung sein soll, die man macht, und auf die Veränderungen der Persönlichkeit, die daraus folgen. Zwar dürfte es kaum einen ernsthaften Schriftsteller geben, der bestritte, daß das Formbewußtsein stets wach sein muß, dennoch lohnt es, auf diesen Aspekt hinzuweisen, denn Fichte stellt sein Leben und seine ethnologischen Studien explizit in den Dienst der Entwicklung von literarischer Form.<sup>42</sup> Selbst einen einzelnen Stil dauerhaft durchzuhalten schien Fichte unmöglich, wie er im

---

40 Hubert Fichte, *Das Haus der Mina in São Luiz de Maranhão. Materialien zum Studium religiösen Verhaltens*, Frankfurt a. M. 1989.

41 Hubert Fichte, „Vaudoueske Blutbaeder. Mischreligioese Helden. Anmerkungen zu Caspar David von Lohensteins Agrippina“, S. 191, in H. u. L. 1, S. 141-192.

42 Vgl. Zimmer: „Leben um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 116: „Meine Bücher sind keine Maskierung. Sie beschreiben ein Experiment: zu leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen.“

Gespräch mit Gisela Lerch und Claus-Ulrich Bielefeld sagte.<sup>43</sup> Bei dieser Gelegenheit äußerte er weiter:

Ich glaubte, Literatur, Sprache, müsse aus immer weiter getriebener Erfahrung entstehen, und ich habe meine Bücher in Hotels geschrieben, immer neue Erfahrungen machend, indem ich alte Erfahrungen verarbeitete.<sup>44</sup>

Damit spielt er auf die rekursive Bewegung der *Geschichte der Empfindlichkeit* an, die sich wie eine große Klammer um die frühen und frühesten Arbeiten legt und sie (nachträglich) in das Riesenwerk einbezieht, indem aus einer neuen oder weiteren Perspektive die im frühen Text dargestellte Erfahrung noch einmal gebrochen, kommentiert oder in einen größeren Kontext versetzt wird. Fichte entwirft hier einen virtuell unabschließbaren Prozeß der fortwährenden Reflexion, die sich immer weiter vom Rohmaterial entfernt als Reflexion über die Reflexion über die Erfahrung.

### 3.5 Über Autor, Erzähler und Figuren

In der Literatur zu Fichtes Romanen wird immer wieder die Beziehung zwischen dem Autor, dem Ich-Erzähler und den beiden Figuren Detlev und Jäcki thematisiert (s. Abschn. 4.1.3), und in Interviews hat sich Fichte selbst mehrfach dazu geäußert, zum Teil auch widersprüchlich. So sagt er in einem frühen Interview mit D. E. Zimmer, daß das Buch (die Rede ist von *Detlevs Imitationen „Grünspan“*) „eine Auseinandersetzung zwischen zwei Figuren“ sei: „Detlev und Jäcki; zwischen zwei Sprachschichten.“<sup>45</sup> Im späteren Interview mit Zimmer bezeichnet Fichte Detlev und Jäcki als „verschiedene Häute einer Existenz, die einmal ‚Jäcki‘ genannt wurde, einmal ‚Detlev‘.“<sup>46</sup> Sie sind also, worauf Fichte selbst im Interview mit Rüdiger Wischenbart hinweist, zunächst Abspaltungen seiner eigenen Persönlichkeit, auch wenn er an derselben Stelle sagt, er wolle überhaupt nicht über sich selbst schreiben:

---

43 Lerch/Bielefeld, „Freiheit kann ja nur Ritenlosigkeit heißen“, a. a. O.

44 Lerch/Bielefeld, „Freiheit kann ja nur Ritenlosigkeit heißen“, a. a. O.

45 Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, S. 87, in Beckermann, *Hubert Fichte. Materialien*, a. a. O., S. 87–92.

46 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 115f.

Ich will überhaupt nicht über mich selbst schreiben. Sie kennen den Satz von Flaubert „Madame Bovary, c'est moi“. [...] Jeder Satz, den man ausdrückt, ist ein Satz, der aus dem eigenen Zentrum, aus dem eigenen Ich herauskommt. Ob man das jetzt abspaltet an anderen Personen, also an Madame Bovary oder Wilhelm Tell, oder ob man mehr oder weniger zufällig diese Person jetzt ‚Erzähler‘ oder ‚ich‘ oder ‚Marcel‘ oder ‚Hubert‘ oder wie immer nennt, das finde ich fast belanglos.<sup>47</sup>

So scheinen Detlev und Jäcki Hilfsfiguren für die autobiographische Forschung des Ich-Erzählers zu sein, der wiederum weniger über sich selbst als über eine oder mehrere typische zeitgenössische Mentalitäten bzw. deren Entwicklung schreibt, wozu er seine eigene Biographie als Material verwendet:

Es war meine Absicht, zwei Entwicklungen deutlich zu machen: die Entwicklung Jäcki-Detlevs und die Entwicklung des Schriftstellers, der Jäcki-Detlev analysiert, bis alle drei Figuren in der Stilfigur des Ich-Erzählers zusammenfallen. Ich habe mich nicht nur während des Schreibens verändert; ich habe mich durch das Schreiben verändert.<sup>48</sup>

Zwar ist der Ich-Erzähler keine „Stilfigur“, sondern eine Erzählhaltung oder Erzählsituation (‚Stilfigur‘ meint eine rhetorische Form wie z. B. Metapher oder Vergleich), deutlich wird jedoch, daß es um die Auffassung der Persönlichkeit als in mehrere Teilaspekte gespalten geht, von denen der Ich-Erzähler bestenfalls die jeweilig aktuellste ist, aber nicht die definitive.

Fichte interessiert sich aber nicht nur für seine eigenen ‚Teilpersönlichkeiten‘, die er analysiert, sondern mit seinen Interviews (bekannt geworden ist er für seine *Interviews aus dem Palais d'Amour*, die später erweitert unter dem Titel *Wolli Indienfahrer* im Fischer Taschenbuch Verlag wiederveröffentlicht wurden<sup>49</sup>) schafft er sich auch weiteres ‚Material‘: Auch hier, besonders in den frühen Interviews, hat er, soweit er sich selbst darüber äußert, ein soziologisches und psychologisches Interesse:

Ich habe Mörder und Zuhälter interviewt, weil ich wissen wollte, wie sie zu Mördern und Zuhältern geworden sind. Erst jetzt, wo mir mit zunehmender Be-

---

47 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 67f.

48 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 116f.

49 Hubert Fichte, *Interviews aus dem Palais d'Amour etc.*, Reinbek bei Hamburg 1972, später erweitert unter dem Titel *Wolli Indienfahrer. Roman* (Frankfurt a. M. 1978) wiederveröffentlicht.

schäftigung immer unklarer wird, aus welchen Impulsen gewisse Schwadronen handeln, fällt mir ein, daß in meinen Aufzeichnungen Gewalttätige sich selbst interpretieren und vielleicht typisch sind.<sup>50</sup>

Fichte wird damit einer Forderung gerecht, die er selbst in den „Ketzerischen Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen“ aufstellt, diejenige, die Informanten nicht lediglich als „Beschriebene“ zu nehmen, wie es die traditionelle Ethnologie (bis dato) getan habe, sondern sie auch in der Darstellung zu Subjekten ihrer Aussagen zu machen (vgl. Ketzerische Bemerkungen 364). Andererseits sind die Aussagen der Interviewten für Fichte doch „sprachliches Material“, das er montiert, um durch die Montage und die sprachliche Form, die er ihm gibt, eine spezifische Deutung zu suggerieren. So sagt Fichte im Gespräch mit Zimmer über das Interview mit Hans Eppendorfer, aus dem er Teile in den Roman *Versuch über die Pubertät* integriert hat<sup>51</sup>:

Hans Eppendorfer hat mir Gelegenheit zu zwei sehr langen Gesprächen gegeben. Ich habe versucht, daraus eine Art Litanei zu machen, in der die rituellen Züge seiner Handlungen besonders deutlich werden sollten.<sup>52</sup>

Fichte erläutert hier selbst, welche die ideologische Perspektive ist, unter der er die besagten Interviews umformte und unter der er seine Montage gelesen haben möchte.

Fichte sieht sich durch die Bearbeitung des „sprachlichen Materials“, das von anderen stammt, keineswegs in seiner Eigenschaft als Künstler beeinträchtigt, im Gegenteil: Gerade darin bestehe für ihn die Möglichkeit, als Schriftsteller „originär“ zu sein<sup>53</sup>, was für ihn heißt, Form zu schaffen.<sup>54</sup> Die Bearbeitung der Äußerungen seiner Gesprächspartner wird so zu einer intertextuellen Arbeit in dem Sinne, wie Bachtin sie begreift: Fichte übernimmt nicht lediglich die fremden Reden, sondern er schmilzt durch Montage und Überformung seine eigenen Intenti-

50 Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 90.

51 Vgl. Pubertät 247–270 (Kapitel 4).

52 Zimmer, *Leben, um einen Stil zu finden*, a. a. O., S. 117.

53 „[...] je mehr ich Wortmaterial von anderen montiere, desto originärer bin ich als Schriftsteller.“ (Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 78)

54 Ketzerische Bemerkungen 363: „Warum dürfen die Wissenschaften vom Menschen gerade das vernachlässigen, was den Menschen – wenn man vom Feuermachen absieht – vom Tier unterscheidet: die poetisch komponierte Aussage. / Auch Sprachform ist positive Information, [...].“



onen in den fremden Text ein. Insofern kommentieren sich die Gesprächspartner in ihren Reden auch nicht völlig selbst, wie Fichte vorgibt.

Fichtes Perspektive deckt sich auch mit Bachtins Auffassung von ästhetischer Wahrnehmung: In einer Reflexion zur Rezeption von literarischen Kunstwerken schreibt Bachtin, eine Wahrnehmung werde erst dadurch ästhetisch, daß sie „zum Ausdruck der eigenen Wertbeziehung“ wird: Diesen Aspekt kann man gewiß auch auf Fichte als Konstrukteur beziehen, der sprachliches Material nach seinen eigenen Darstellungsabsichten formt. Bachtin zufolge geht er so als „Schöpfer“ in das, was gesehen, gehört und ausgesprochen wird, ein und „überwindet“ eben dadurch den materiellen, nicht schöpferisch bestimmten Charakter der Form, ihren Dingcharakter.<sup>55</sup> Er wird damit aber auch dem Programm gerecht, das Peter Weiss für das dokumentarische Theater formuliert hatte: Es soll den „Wirklichkeitsstoff“ zum „künstlerischen Mittel“ umfunktionieren, muß zum „Kunstprodukt“ werden, um „Berechtigung“ zu haben. Die Stärke des dokumentarischen Theaters liege gerade darin, „aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge“ zusammenzustellen.<sup>56</sup> – Fichte nimmt Eppendorfers langen Text<sup>57</sup> nicht einfach als dessen Rede über sich selbst<sup>58</sup>, sondern komponiert daraus seine Konstruktion aus Eppendorfers Reden über sich selbst in Entsprechung zu seinen (Fichtes) eigenen anthropologischen Einsichten.

Die Figuren Detlev und Jäcki deutet Fichte selbst als seine eigenen früheren Bewußtseins- bzw. Sprachschichten, einmal auch als Projektionsflächen, indem er sie mit afrikanischen Fetischfiguren vergleicht.<sup>59</sup> In seinem Feature über Lohen-

---

55 Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 141.

56 Peter Weiss, „Notizen zum dokumentarischen Theater“, in ders., *Rapporte 2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1971, S. 91-104, S. 96, 97.

57 Vgl. Hans Eppendorfer, *Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte*, Frankfurt a. M. 1977.

58 Bachtin zufolge nimmt der Rezipient ein Kunstwerk nicht einfach als Selbstaussdruck eines anderen wahr, sondern er macht es zu seiner eigenen Aussage über etwas anderes, indem er sich selbst mit Hilfe der formalen Mittel „aktiv“ dem Inhalt zuwendet, ihn umfaßt und ihn in seiner Wahrnehmung formt. Ähnliches gilt gewiß auch für die ästhetische Wahrnehmung anderer Reden wie z. B. fremder Selbstportraits. (Vgl. Bachtin *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 141f)

59 Vgl. Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 89: „Mein Verhältnis zu Jäcki und Detlev? Wenn man von Fetischisten umgeben ist, spricht man von Fetischisten. Die Afrikaner in Bahia benutzen blonde Zelluloidpuppen, lassen sie taufen oder durchstechen sie mit Nägeln, schlagen ihnen die Hände ab oder opfern sie als Votivgaben. Versucht man, aus Votivgaben Personen zusammensetzen, fehlen meistens die Oberarme und die Oberschenkel, Münder und Augen existieren doppelt, auch der Magen, einmal innen, einmal außen, die Geschlechtsteile fallen zu groß aus.“

stein vergleicht er dessen Figurenbehandlung mit der von Freud dargestellten Verschiebung von Identitäten im Traum, bei der die eine Figur sich in eine andere verwandeln oder eine andere meinen kann:

Lohensteins Axiomatik funktioniert wie Traum, Irrsinn und Psychoanalyse: / Sultan Soliman wird zu Nero, / die keusche Isabelle zur Kurtisane Poppaea, / [...]. (Vaudoueske Blutbaeder 166)

Eine zweite, ebenfalls psychologische Funktionsweise der Figuren suggeriert Fichte in seinem Essay über William James, wo er zuerst die Figuren aus dessen Roman *Washington Square* charakterisiert und sie dann in Zusammenhang mit James' Biographie setzt, so daß die Figuren wiederum ähnlich der von Freud beschriebenen Funktion des Traums als ‚Wunscherfüllung‘<sup>60</sup> der empirischen Person James dastehen.<sup>61</sup> In seiner Auseinandersetzung mit Jean Genet interpretiert er dessen Hauptfigur in *Querelle de Brest* etwas vorschnell als direktes Double Genets, der sich durch sie adele, denn Seblon, so Fichte, bedeute rückwärts gelesen „nobles“. Fichte zitiert das Bild eines Spiegels, um seine These zu illustrieren („Genet – Seblon, dessen Name als Nobles auf der Quecksilberoberfläche erscheint.“<sup>62</sup>). Allerdings scheint hier Fichtes Wunsch der Vater des Gedankens zu sein: Spiegelbildlich gelesen würde aus Seblon nämlich ‚nolbeS‘. Deutlich wird jedoch Fichtes Bemühen, die Doublierung einer Autorfigur darzustellen, wodurch sich der Autor selbst einen neuen Wert gibt. – Spiegelungen und Spiegelfiguren sind nie vollkommen und leiden eventuell auch unter Verzerrungen. Die Spiegelrelation geht nicht immer sauber auf.

### 3.6 Fichtes Behandlung der Romanfiguren

Fichte entwickelt eine eigene Behandlung der Romanfigur, indem er sich von zwei Modellen absetzt, die in den 60er Jahren wichtig waren: dem Nouveau Roman Robbe-Grillet'scher Prägung und Pop-Literatur à la Kurt Vonnegut.

60 Vgl. Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren“, S. 35, S. 37, in ders., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 1993, S. 29–40.

61 Vgl. Hubert Fichte, „Der objektive und der subjektive Autor. Anmerkungen zu Henry James' *Washington Square*“, in H. u. L. 1, S. 431–467.

62 Hubert Fichte, „Die Sprache der Liebe. Polemische Anmerkungen zu *Querelle de Brest* von Jean Genet“, S. 12, in H. u. L. 2, S. 7–28.

So setzt sich Fichte gleich mit dem ersten Satz seines ersten Romans, *Das Waisenhaus*, von Alain Robbe-Grillet's *Dans le labyrinthe*<sup>63</sup> ab. Der Satz

Detlev steht abseits von den anderen auf dem Balkon. (Waisenhaus 21)

korrespondiert mit dem ersten Satz aus *Dans le Labyrinthe*:

Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. (Labyrinthe 9)

Torsten Teichert interpretiert zu Recht die existentielle Situation, die im ersten Satz von *Das Waisenhaus* dargestellt wird, als „exponierte Stellung“ Detlevs, als ein Ort gefährlicher Sichtbarkeit am Rande einer Gesellschaft, derjenigen der Waisenhauszöglinge.<sup>64</sup> Die Differenz zu Robbe-Grillet's Satz ist offenkundig: Der Robbe-Grillet'sche Erzähler ist eben nicht für alle anderen sichtbar, sondern erstens ist er allein und zweitens im Schutz. Doch ist der Robbe-Grillet'sche Erzähler ein Ich-Erzähler, Fichte führt im ersten Satz eine dritte Person ein, die in den meisten von Fichtes erzählenden Texten erscheint (meistens in der Figur Jäckis). – Diese Auseinandersetzung mit Robbe-Grillet zeugt auch einmal mehr von Fichtes Bemühung, eine eigene Schreibweise zu entwickeln.

Im Roman *Die Palette* findet wiederum eine Auseinandersetzung um die Problematik von Autor, Erzähler und Figur bzw. Figuren statt. Hier wird der Zwiespalt zwischen einer auktorialen umfassenden Vereinnahmung der Figuren, wie sie Beckett schon in Hinsicht auf den Realismus Balzacs kritisiert hatte, und einer vermeintlichen Selbständigkeit, wie sie die Popliteratur seinen Figuren zu geben versuchte, ausbuchstabiert. Fichte reagiert also auch in dieser Hinsicht mit *Die Palette* auf die neue Beat- und Pop-Literatur, die in den 60er Jahren in Westeuropa bekannt und aufgegriffen wurde, nicht zuletzt durch Rolf Dieter Brinkmann.<sup>65</sup>

Was sich am Anfang vom *Waisenhaus*-Roman andeutete, wird am Ende von *Palette* manifest: Der Autor verläßt den Schutz seines Arbeitszimmers und liest ‚seinen Romanfiguren‘, den Gästen des Lokals Palette, von der Bühne des Ham-

---

63 Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris 1959.

64 Teichert, *Herzschlag aussen*, a. a. O., S. 79.

65 Rolf Dieter Brinkmann hatte sich zusammen mit Rolf-Rainer Rygulla mit dem Sammelband *Acid. Neue amerikanische Szene* (zuerst 1969, neu aufgelegt Augsburg 2003) darum bemüht, Ein zweiter wichtiger Roman, der ‚banales‘ sprachliches Material aufgreift und neu montiert (freilich ohne den Anspruch, wie die *Palette*, Wirklichkeit zu dokumentieren), und der von der Kritik der *Palette* an die Seite gestellt wurde, war Peter O. Chotjewitz' *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge*, Reinbek b. Hamburg 1968.

burger Starclub aus dem Roman vor. Deren Reaktion ist völlig offen, als reale Personen könnten sie ggf. den Autor mit Tomaten bewerfen. Damit haben die Figuren eine Aktionsmöglichkeit, also eine Selbständigkeit, die ihnen in amerikanischen Pop-Romanen wie Kurt Vonneguts *Frühstück für starke Männer*<sup>66</sup> zwar zugeschrieben wird, real aber nicht eingelöst werden kann: Die Figuren sind bei Vonnegut nur unwesentlich weniger papieren als im traditionellen Roman, wo sie, wie Beckett in seinem frühen und erst posthum veröffentlichten Roman *Dream of Fair to Middling Women*<sup>67</sup> kritisierte, wie Rädchen in einem Uhrwerk in der Mechanik der auktorialen Konstruktion planmäßig funktionieren.

Von der Bühne des Hamburger Starclub las Fichte also aus seinem Roman *Die Palette* vor, und zwar den Gästen des Lokals Palette über deren Wirklichkeit, wie er sie schrieb. Hier, auf der Bühne, vor seinen ‚Figuren‘, übernimmt er quasi die Verantwortung für das, was er geschrieben hat, er wird als Autor seines Textes durchaus leiblich greifbar, im Zweifel wäre die Äußerung ‚der Text hat mich geschrieben‘<sup>68</sup> kaum als Entschuldigung anerkannt worden. – Die Vorbilder für Fichtes Figuren sind offenbar mit den Bildern, die Fichte von ihnen entwirft, einverstanden, zumindest ist das in Fichtes Text so zu lesen.<sup>69</sup> Autor, Text und Wirklichkeit bilden hier einen Zirkel, wie er treffender als mit dieser Lesung kaum inszeniert werden könnte. Andererseits mag hier auch der Eindruck eines geschlossenen Zirkels eben zwischen den Palettianern und ihrem Autor, der ihnen Popliterarisches über die Palette vorträgt, entstehen, aus dem der Leser ausgeschlossen oder wo er nur als Voyeur zugelassen ist.

Wenn aber einerseits der Erzähler auf der Wirklichkeit der Figuren, die damit Personen wären, besteht, inszeniert er sie andererseits auch als seine Imaginationen, die damit Teilpersönlichkeiten von ihm selbst wären, die, in Fichtes Diktion, ‚er selbst‘ wären: Als Autor des Romans wäre er selbst all jene Figuren, die in seinem Roman erscheinen, angefangen bei Jäcki („Jäcki, der ich bin [...]“, Palette S. 336), über Heidi und deren Sohn („Die ich Heidi nannte, die ich bin, kriegt ihr

66 Kurt Vonnegut, *Frühstück für starke Männer*, Reinbek bei Hamburg 1977.

67 In Samuel Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, Hg. Ruby Cohn, London 1983.

68 Wie Variationen auf Jacques Lacans folgende Beschreibung lauten mochten: „Cette passion du signifiant dès lors devient une dimension nouvelle de la condition humaine en tant que ce n’est pas seulement l’homme qui parle, mais que dans l’homme et par l’homme ça parle, que sa nature devient tissé par des effets où se retrouve la structure du langage dont il devient la matière [...].“ Jacques Lacan, „La signification du phallus“, in *Ecrits II*, Paris (Seuil) 1971, S. 103–115, S. 107.

69 Vgl. Palette S. 335: „Heidi hat Heidi akzeptiert [...]“.

drittes Kind. Ich kriege also mein drittes Kind, das ich bin.“ (Palette 336), Enoch (Palette 337) und Gieselher (Palette 338).

Am Schluß des letzten Kapitels heißt es ähnlich: „Alles sind meine Wörter.“ (Palette 343) Dennoch stellt gerade Gieselhers Rede die vorgebliche Identifikation wieder in Frage, indem Gieselher Positionen vertritt, die man dem Erzähler nach der Lektüre der *Palette* nicht zugeschrieben hätte.<sup>70</sup> Wenn der inszenierte Autor<sup>71</sup> Gieselhers Rede in ‚seinen‘ Roman integriert und sie provisorisch als seine eigene ausgibt, wird doch die Problematik der Beziehung zu Gieselhers Rede offenbar: Da Jäcki der Autor des Buches ist, sind die Worte auch seine bzw. von ihm verantwortete (zumindest im künstlerischen Sinn). Doch würde er sich nicht mit den Inhalten, mit dem Gesagten, identifizieren können, im Gegensatz zur vorgebliehen Identifikation mit Gieselher als Figur. So inszeniert Fichte mit dieser kurzen Stelle eine dialogische Relation im Sinne Bachtins par excellence, indem in Gieselhers Rede in Fichtes Roman die zwei heterogenen Werthorizonte miteinander streiten.

Bachtin hat diese Problematik der Konstruktion einer Figur und der Diskrepanz zwischen der Rede eines Erzählers und der des Autors (hier kann es sich nur um den impliziten Autor handeln<sup>72</sup>) innerhalb seiner Theorie der Mehrstimmigkeit anhand des Skaz konzeptionell gefaßt: Dem Autor des Skaz, einer russischen Prosagattung<sup>73</sup>, ist nicht nur die „individuelle, typische Art zu denken, zu erleben und zu sprechen [des Erzählers, M. K.] wichtig, sondern vor allem seine Art zu sehen und darzustellen“<sup>74</sup>, die sich in dessen Redeweise manifestieren. Der Autor eines Skaz stellt in seinem Text also einen Erzähler dar, der sich durch eine spezifische Weise zu sprechen, zu denken und damit auch Welt zu erleben, charakterisiert. Indem der Autor die Rede des Erzählers, also dessen Erzählung, nachbaut, „dringt, wie bei der Stilisierung, die Einstellung des Autors in sein [des Erzählers;

---

70 Vgl. „Steht auf Sadismus. Jemanden schlagen. Scheiße fressen lassen.“ (Palette 338) Fichte gibt sich dagegen betont pazifistisch.

71 Diese Kategorie sollte man für neuere Literatur, die die Rolle des Künstlers reflektiert, einführen, neben dem empirischen und dem impliziten Autor. Inszenierter Autor und Erzähler müssen nicht immer so dicht beieinander liegen wie am Schluß von *Palette*, wo, wie ich gezeigt habe, alle Figuren und Identitäten virtuell ineinanderfallen.

72 Wayne C. Booth unterscheidet zwischen dem realen Autor und dem impliziten Autor, der selbst ein Bild des Autors innerhalb der Fiktion ist. Vgl. Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction*, S. 70f, nach Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London 1978, S. 148.

73 Vgl. Otto F. Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frankfurt a. M. 1994, S. 507 („Skaz“).

M. K.] Wort ein und macht es mehr oder weniger bedingt.“ Der Autor „läßt uns die Distanz zwischen seinem eigenen und diesem fremden Wort deutlich spüren.“<sup>75</sup>

Fichte wird die Technik der Montage „fremder Rede“ (Bachtin) in *Versuch über die Pubertät* noch ausarbeiten und genauer einsetzen, indem er sie mit der Reflexion über die eigene Identität und Biographie des Ich-Erzählers verknüpft. Er geht damit auch über die Interviewbände hinaus, die in den 60er und 70er Jahren erschienen sind, darunter auch seine eigenen *Interviews aus dem Palais d'amour* (die Interviews sind 1969 entstanden).

Am Ende von *Die Palette* geschieht noch etwas anderes: Der Horizont des geschriebenen bzw. gelesenen Textes wird erweitert: Im Kontext der Reflexion über Fiktion und Wirklichkeit wird der *Waisenhaus*-Roman als eine Art Vorgeschichte in *Die Palette* einbezogen, indem eine Stimme zitiert wird, die fragt: „- Hat sich ihre Kindheit in einem katholischen Waisenhaus abgespielt?“ (Palette 334) Damit gibt sich der Erzähler in *Palette* als Autor von *Das Waisenhaus* zu erkennen, und es wird einerseits eine biographische Kontinuität hergestellt (der Erzähler ist der Autor von *Das Waisenhaus*), andererseits aber auch eine werkhafte, indem der *Waisenhaus*-Roman im Kosmos von *Die Palette* eine Funktion erhält (die Thematisierung von Fiktion und Wirklichkeit).

Fichte läßt schließlich, am Ende von *Die Palette*, Schreiben und leibliche Existenz parallel laufen: Mit dem Roman gehe ein Leben zu Ende, nämlich die über drei Jahre währenden regelmäßigen Aufenthalte Jäckis bzw. des Ich-Erzählers im Lokal *Palette* (Palette 336), während derer er für den Roman recherchierte. Die Lesung aus *Die Palette* im Hamburger Starclub bildet insofern einen Höhepunkt in der Konstruktion eines mehrschichtigen „ich“ (als grammatikalische 1. Person Singular): Der Autor des Romans tritt im Starclub vor den „Palettianern“ als Bekannter und Freund auf, als Jäckis des Romans, als dessen Ich-Erzähler, als empirischer Autor und auch als Interpret. Die erste Person Singular oszilliert zwischen diesen verschiedenen Funktionen, ähnlich wie auch der Status der Zuhörer zwischen dem von Publikum, Romanfiguren und gelegentlicher Erzählfunktion

---

74 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 212.

75 Ebenda. – Der Skaz ist besonders für zeitgenössische Verfahren der ethnologischen Darstellung interessant, die vermeiden wollen, daß die Stimme der Informanten hinter dem auktorialen wissenschaftlichen Text verschwindet. So zielen beispielsweise Fichtes Montagen in *Das Haus der Mina in São Luiz de Maranhão. Materialien zum Studium religiösen Verhaltens* (Frankfurt a. M. 1989) darauf ab, die Sprechweise und die Inkonsistenz der Aussagen der Informantinnen über einen längeren Zeitraum hinweg darzustellen.

schwankt.<sup>76</sup> Diesen Aspekt wird Fichte in zwei Stellen in *Detleivs Imitationen „Grünspan“* systematisch weiter ausführen (s. Abschn. 4.1).

### 3.7 Für eine intertextuelle Schreibweise

In der Einleitung zu seinem *Lesebuch*<sup>77</sup> beschreibt Fichte Literaturgeschichte als Geschichte intertextueller und interkultureller Bezugnahmen. So heißt es im Anschluß an die Frage, ob es „so etwas wie deutsche Literatur“ überhaupt gibt:

Genet bezieht sich auf Proust, Proust bezieht sich auf Racine, Racine bezieht sich auf Seneca, Seneca bezieht sich auf Euripides. (H. u. L. 1 10)

Spätestens im längerfristigen historischen Rückblick ist die Beschränkung auf eine Nationalliteratur also nicht durchzuhalten. In seinem Essay über Jean Genet<sup>78</sup> zeigt Fichte, wie intertextuelle Bezüge zwischen zwei oder mehr Texten aussehen können: So weist er motivische Parallelen zwischen Genets und Dostojewskijs Werk auf (vgl. Sprache der Liebe 9) und formale, beispielsweise metrische, zwischen Genets Text und dem Werk Ronsards (Sprache der Liebe 10). Am Beispiel Genets und später auch Herodots formuliert Fichte eine Poetik, die sich als rein literarische versteht: Beide Autoren situiert er in einem sprachlichen und geschriebenen Kosmos<sup>79</sup>, dessen Inhalte und Formen sie aufgreifen, kommentieren und auch weiterführen: So soll Herodot eine Zusammenfassung der zeitgenössi-

---

76 Wie oben schon angedeutet, entsteht so der Eindruck eines geschlossenen Kreises, in dem jedoch die Instanzen der Erzählung ins Flirren geraten – schließlich ist auch der Autor einer der palettianer und gehört insofern ins publikum, andererseits sind mindestens einige der Palettianer (z. B. Gieselher) wenigstens vorübergehend Erzähler in der *Palette*.

77 Hubert Fichte, „Elf Übertreibungen“, in *Mein Lesebuch*, Frankfurt a. M. 1976; ich verwende den Neuabdruck in H. u. L. 1 9–21.

78 Fichte, „Die Sprache der Liebe“, in H. u. L. 2, S. 7–28.

79 „Jedoch als Herodot [...], wie Allan Ginsberg in der Berliner Kongreßhalle, auf der Olympiade vorlas, die Welt in Wörtern neu erstellte und verstellte, bewegte er sich, für uns heute kaum vorstellbar, bereits in einer Welt aus Wörtern, zageren, einzelneren.“ Hubert Fichte, „Mittelmeer und Golf von Benin“, in H. u. L. 1, S. 407–421, S. 410; „Wie also, wenn – der Wirkungsgeschichte des Buches entgegengesetzt – *Querelle* gar kein Roman über Blut und Samen wäre, sondern über Tinte? Über Mord an der Realität? Eine Abhandlung zur Kunstfertigkeit in der Tradition der ‚Poetischen Kunst‘ von Boileau, von Hugos *Einleitung zu ‚Cromwell‘*, von Lau-tréamonts *Essais*?“ Hubert Fichte, „Die Sprache der Liebe“, in H. u. L. 2, S. 7–28, S. 15.

schen literarischen Kunstfertigkeit geschrieben<sup>80</sup> und Genet den ersten Nouveau Roman<sup>81</sup> verfaßt haben.

Kein Werk, so die implizite Botschaft, entsteht ohne Vorbild rein aus der Phantasie, immer lassen sich literarische Modelle nachweisen. Interessant sind letztlich die Formen der Überarbeitung, der Adaptation und der Abweichungen. Die intertextuellen Bezüge vermögen der Lektüre eines literarischen Werks durchaus Wesentliches hinzuzufügen, eventuell liegt die Bedeutung von Passagen eines Textes oder des ganzen Textes gerade in der verwandelnden Kombination von Motiven und Formen. So kommentiert Fichte Jean Genets Schreibweise:

Toiletteninschrift und Racine, Tuntengeschrei und Ronsard werden in einem ungeheuerlichen Kunstgriff verbunden. Das Argot erhält eine Poetik, die auch den außergewöhnlichen Zeilen eines Valéry überlegen ist.<sup>82</sup>

Diese Dimension eines literarischen Werks soll gerade auch der Literaturkritiker erkennen können. Dafür aber muß er über eine literarische Bildung verfügen, die über den Kanon der eigenen Nationalliteratur hinausgeht:

Welcher deutsche Literat bezöge sich bei einer Besprechung von Artmann auf die Bücher von Borrow, bei einer Besprechung von Burroughs auf Jonathan Swift, bei der Rezension einer Non-Fiction-Novel auf Euclides da Cunha? (Elf Übertreibungen 11)

Fichte betont wiederholt, welche die Autoren sind, die er besonders ‚liebt‘: Herodot, Lohenstein, Jahn und Proust. Die Liste ließe sich allerdings erheblich verlängern, wenn man den zahlreichen Bemerkungen zu Schriftstellern und ‚Schulen‘ in Fichtes Werken nachginge: So wären beispielsweise die Autoren des französischen Nouveau Roman, insbesondere Alain Robbe-Grillet, an einer der vorderen Stellen zu nennen. Es gibt, wie verschiedene Rezensenten und Kommentatoren

---

80 „Die Ausgabe der New York Times vom Sonntag, dem 9. November, enthält zehnmal soviel Wörter wie das gesamte erhaltene Werk Herodots, das die Summe des Wissens über die Welt bedeutete, die Summe des Lebens und der Forschungen Herodots, die Summe der Kunstfertigkeit einer ganzen Epoche.“ Hubert Fichte, „Mein Freund Herodot“, in H. u. L. 1, S. 381–407, S. 382.

81 „Seine Arbeit eröffnet den Neuen Roman schon 1942.“ Hubert Fichte, „Die Sprache der Liebe“, a. a. O., S. 20.

82 Fichte, „Die Sprache der Liebe“, a. a. O., S. 10.



schon gezeigt haben<sup>83</sup>, zahlreiche Bezüge zu Werken der genannten Autoren (nicht nur zu diesen, und auch nicht nur zu Fichtes Lieblingsautoren). Einigen Autoren hat Fichte auch ausführliche Essays gewidmet, in denen er deren Schreibtechniken, Poetik und sprachlich-literarisch-historische Hintergründe analysiert. Bemerkenswert ist jedoch, daß Fichte keinen Essay über Proust geschrieben hat, mit dessen *A la Recherche du Temps perdu* er sich in höchstem Maße identifizierte<sup>84</sup>: Doch gibt es in seinem Werk so zahlreiche Bezüge auf Prousts Werk, daß man Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit* als ganze durchaus auch als Reaktion auf Prousts *Recherche* betrachten kann.

Intertextuelle Bezüge konstituieren für Fichte eine Art „Wahlverwandtschaften“. In der Besprechung eines anderen Autors sei immer auch die eigene Existenz mitgemeint, der andere Autor wird insofern eine Spiegelfigur des analysierenden Autors selbst – sie entsprechen in dieser Hinsicht auch Fichtes Auffassung von Romanfiguren<sup>85</sup>:

Wahlverwandtschaften über die Generationen und zum Nachbarn. / Goethe über Winckelmann. / Thomas Mann über Platen. / Hans Mayer über Thomas Mann, Platen und Büchner. / Immer ist die eigene Existenz gemeint, immer verwandelt sich die höchste Konzentration auf den Kollegen in die Analyse des eigenen Ich. / Es sind Spiegelgeschichten am Tod.“ (Elf Übertreibungen 19)

Andererseits geht es Fichte auch darum, sich anhand der Beschäftigung mit anderen Schriftstellern überhaupt eine Autoren-Identität zu konstruieren: Im Herodot-Essay kann man beobachten, wie Fichte sich um eine Identifikation mit dem Schriftsteller Herodot bemüht, in seiner Polemik gegen Lévy-Strauss zeigt sich, wie aus der „Wahlverwandtschaft“ auch eine ‚Wahlfeindschaft‘ wird.<sup>86</sup>

---

83 Zu Herodot vgl. M. K., *Über das Innere und über die Welt*. a. a. O., S. 4f; zu Jahn vgl. Böhme, Hartmut, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 210ff; zu Proust vgl. Gerd Schäfer, „Kalkül und Verwandlung. Zur Poetik Hubert Fichtes“, S. 395ff, in *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Bd. 40.1, H. 447, 1986, S. 388–404.

84 Vgl. F. J. Raddatz, „Der Tod des Aderflüglers. Hubert Fichte“, S. 361, in *Geist und Macht. Essays 1. Polemiken, Glossen und Profile*, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 361–366.

85 So wird auch der von Fichte geschätzte Hans Henny Jahn, mit dessen Schreibweise und Person Fichte sich im *Versuch über die Pubertät* auseinandersetzt, tatsächlich zu einer Romanfigur, Pozzi.

86 Vgl. Fichtes Essays „Mein Freund Herodot“ in H. u. L. 1, S. 381–407, und „Das Land des Lächelns. Polemische Anmerkungen zu Tristes tropiques von Claude Lévy-Strauss“, in H. u. L. 1, S. 319–351. Torsten Teichert hat wohl als erster den Gegensatz von Wahlfeindschaften und

Mit seiner Formulierung von den „Spiegelgeschichten“ scheint Fichte seinerseits seine Kommentatoren zu ermutigen, Kriterien für eine Untersuchung von Fichtes literarischen Arbeiten aus seinen eigenen literaturkritischen Arbeiten zu beziehen, um sie dann in den Romanen bestätigt zu finden – es scheint, als habe Fichte sich Mühe gegeben, seinen literarischen Korpus so zu konzipieren, daß er mit den Methoden einer eher herkömmlichen Germanistik zu bearbeiten ist, denn es war (bzw. ist noch immer) schulmäßige Praxis, eigene Beobachtungen am Text anhand autoritativer sekundärer Texte des betreffenden Autors zu bestätigen. Fichte suggeriert, daß man etwas über seine Schreibweise erfährt, wenn man seine Essays, also gerade seine Kommentare zu anderen Autoren, liest, und er erweckt den Eindruck, als sei sein literarisches Projekt aus der Beschäftigung mit anderer Literatur hervorgegangen. Insofern inszeniert Fichte bewußt eine intertextuelle Beziehung zwischen seinem eigenen literarischen Œuvre, das im traditionellen Sinn als ‚primär‘ gilt, und seinem ethnographischen und kritischen Werk, den ‚sekundären Texten‘ im traditionellen Sinn.

Allerdings läßt sich diese Unterscheidung in primäre und sekundäre Werke in bezug auf den ethnopoetischen Textkorpus nicht aufrecht erhalten: Da ist beispielsweise der Roman *Versuch über die Pubertät*, den die ethnopoetisch-dokumentarischen Bände *Xango*<sup>87</sup> und *Petersilie* gewissermaßen begleiten, in dem Motive aus dem *Versuch* ihre Erklärung in den ethnographischen Texten finden. Andererseits kann *Versuch über die Pubertät* durchaus auch als Hilfstext für die ethnographischen Arbeiten betrachtet werden, indem der Romanversuch die Kommunikation zwischen der beobachteten Welt und der eigenen Erinnerung des Ethnographen Fichte bearbeitet und notwendige Erkenntniskritik leistet.<sup>88</sup> Vor allem jedoch sind auch die ethnographischen Texte ‚literarisch‘ gebaut, indem darin neben der Formenvielfalt dokumentarischer Literatur (die sich ihrerseits aus den Gesellschaftswissenschaften speist) beispielsweise auch gern manieristische Formen benutzt werden.<sup>89</sup> – Bemerkenswert, daß manche Soziologen, sofern sie Fichte überhaupt kennen, dies nur wegen seiner ethnographischen Arbeiten tun und nicht

---

Wahlverwandtschaften im Zusammenhang mit Fichtes literaturkritischen Essays verwendet (vgl. *Herzschlag aussen*, a. a. O., S. 320ff.

87 Hubert Fichte, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia – Haiti – Trinidad*, Frankfurt a. M. 1976.

88 So gefaßt, entspricht das der Methodik, die Georges Dévereux in seinem Buch *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, a. a. O., S. 19, vorschlägt: Nicht nur das Objekt zu analysieren, sondern auch den Beobachter und die Interaktion zwischen beiden.

wissen, daß er auch Romane geschrieben hat. – Zudem fällt in *Versuch über die Pubertät* auch der Unterschied zwischen literaturkritischem Essay und eigenem, ‚authentischem‘ literarischem Werk, indem der Romanversuch ein Buch nicht nur über Hubert Fichte ist, sondern u. a. auch über Hans Henny Jahnns Person und Werk. Die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Primärtext und Sekundärtext hält Fichte aber nicht durch: Im Interview mit Gisela Lindemann wünscht er, daß man seine ethnographischen Arbeiten gelesen habe, bevor man die *Geschichte der Empfindlichkeit* liest.<sup>90</sup> So hat er sich in seiner späten Schaffensperiode doch vor allem als Schriftsteller gesehen, dessen ethnographische Arbeit nur die Vorarbeit zum literarischen Werk darstellt.

Der intertextuelle Bezug beschränkt sich nicht nur auf andere geschriebene Texte, Fichte sieht durchaus die Möglichkeit, den Text motivisch und formal auf andere kulturelle Erscheinungen zu beziehen, so z. B. auf magische Vorstellungen und Rituale. In seinen Arbeiten über Caspar David von Lohenstein weist er immer wieder auf die Nähe einzelner Motive und Strukturen zu Trancen und Ritualen in Lateinamerika hin und interpretiert Lohenstein als barocken Voodoo-Priester (Vaudoueske Blutbaeder). Lohenstein habe sich aus „asianischen“ Versatzstücken<sup>91</sup> mit seinen Dramen eine eigene synkretistische Mythologie geschaffen. Eine Parallele zwischen „magischem Sprachverhalten“ und „Reimformen und rhythmischen Formen der Barockdichtung“ (Vaudoueske Blutbaeder 187) liege beispielsweise in der *ars combinatoria*. Für Fichte heißt das: „Rhetorische Figuren sind säkularisierte Zauberformeln“ (Vaudoueske Blutbaeder 188). Die Litanei, der rituelle Text par excellence, trage durch seine Form und Struktur dazu bei, daß sich die Bewußtseinsströme von Sprecher und Zuhörer vereinigen, daß also für den Rezipienten der Unterschied zwischen der eigenen inneren Rede und der angehörten fremden aufhört. Die Litanei wirkt insofern auf das Bewußtsein des Rezipienten ein, der Autor, bzw. Sprecher des Textes, der Priester, kann durch sein Sprechen direkten Einfluß auf das Denken seines Zuhörers in der Weise nehmen, daß die fremden Gedanken gar nicht mehr als fremde wahrgenommen werden:

---

89 Vgl. z. B. Xango 79: „Durch mein überdimensional ausgedehntes Gehör besteht die Welt nur aus Tropfen und Fröschen. / Fröschen wie Esel. / Fröschen wie Vögel. / [...]“

90 Gisela Lindemann, „In Grazie das Mörderische verwandeln“, a. a. O.

91 Das Adjektiv ‚asianisch‘ hat sich Fichte gewiß in Gustav René Hockes Manierismus-Studien angelesen, vgl. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek b. Hamburg 1959.

Das Bewußtsein des Zuhörers der Litanei würde vom Priester ‚gesprochen‘ (in archaischen Gesellschaften also vom Verwalter der Kultur schlechthin).<sup>92</sup>

In Fichtes Definition einer Litanei läßt sich leicht die große Nähe zu seiner eigenen Schreibweise ausmachen, und Fichtes Texte geraten somit selbst in die Nähe eines Rituals:

In einer Litanei werden formelhaft geschichtliche Zitate, Ahnennamen, Heroennamen, Goetternamen, Zauberstoffe, Empfindungskuerzel hergesagt – in einer solchen Haeufung, dass eine Vereinigung zwischen Zuhoerern und Priestern eintritt, ein Verschwimmen des individuellen Bewußtseinsstroms mit den von der Tradition und von der aktuellen Grossfamilie kombinierten Sprachpartikeln – es ist eine Art Vergiftung des Individuums durch Sprache, moeglicherweise eine chemische Veraenderung von Druesenvorgaengen. (Vaudoueske Blutbaeder 188)

Was Fichte hier beschreibt, ist die Möglichkeit, durch rituelle Redeformen die vorgebliche mentale und intellektuelle Abgeschlossenheit des Individuums aufzubrechen. Die dichterische Sprache kann demnach direkt auf den Bewußtseinsstrom des Rezipienten wirken und ihn sich angleichen. Dabei ginge die ästhetische Dimension des Textes nicht verloren, sondern würde realisiert, indem der Text ein fremder Text ist, der doch dem Rezipienten als sein eigenes Denken erscheint bzw. der Rezipient sieht und hört seinen eigenen Bewußtseinsstrom durch einen anderen Sprecher artikuliert. Der ästhetische Eindruck resultiert aber aus dieser Dialektik von ‚Fremdem‘ und ‚Eigenem‘, ähnlich, wie Walter Benjamin ‚Aura‘ definiert als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Dieser Aspekt wird später noch einmal wichtig, wenn ich über die Funktion von Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit* spekuliere. – Wenn Herbert Uerlings schreibt: „Die Trance wird von Fichte also als Amnesie verstanden, als ein Selbstvergessen, bei dem eine (größere) Schicht des Ich vergessen wird, um eine andere wiederzufinden. Ein Selbstvergessen gegen das Selbstvergessen also. Die ‚schwarze Zeit‘ ist hier die, in der durch die Verschmelzung von ‚Gott‘ und ‚Ich‘ eine neue Wahrheit über das Ich hervorgetrieben wird, das Ich sich als ein Anderer erfährt.“ (*Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Tübingen 1997, S. 323) berücksichtigt er in dieser einschichtigen Aussage nicht Fichtes durchaus auch skeptische Betrachtung gerade dieses Aspekts: Fichte weist darauf hin, daß sich in der Litanei die Rede des Sprechers mit dem Bewußtseinsstrom der Zuhörer vermischen kann; das Ich, das dann aufgefunden würde, wäre eben nicht ein tiefer liegendes eigenes, sondern ein soziales in Form der jeweiligen Tradition, die in der Litanei inszeniert wird.

<sup>93</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M., 1963, S. 15.

Hermann Schlösser akzentuiert stärker den erkenntnistheoretischen Aspekt von Fichtes Parallelisierung von Voodoo und europäischem Barock, wenn er im Zusammenhang mit Fichtes ethnographischen Büchern schreibt: „Interessant aber ist, was Fichte durch die Verbindung von Barock und Voodoo gewann: Die Mittel zu einer ‚neuen Wissenschaft vom Menschen‘, die den Zusammenhang von falschem Sprachgebrauch, Erkenntnisunfähigkeit und daraus folgender Zerstörung des falsch Erkannten darstellen *und* auflösen kann in einer Erfahrungs-, Denk- und Schreibarbeit, die das Betrachtete imitierend erschließt und produktiv weiterverwendet.“<sup>94</sup> Ein Urteil darüber, ob die Verbindung von Voodoo und Barock gegen Fehldeutungen gefeit ist, möchte ich mir nicht anmaßen, gewiß aber hat Fichte selbst die Parallelisierung in Romanen wie *Detlevs Imitationen* „Grünspan“ und *Versuch über die Pubertät* fruchtbar werden lassen, wenn er die verschiedenen Kulturkreise und historischen Zeiträume (z. B. Südamerika um 1970 und Hamburg um 1950), die Elemente seiner eigenen Biographie sind, concettoartig miteinander kombiniert und somit deren Vereinbarkeit vorführt.

Herbert Uerlings faßt sehr knapp die relevanten Aspekte von Fichtes Begeisterung für den haitianischen Voodoo zusammen, wenn er schreibt: „So sieht Fichte in Haiti Züge einer nicht-imperialistischen, nicht-missionarischen Kultur verwirklicht. Er findet hier ‚Kulturformen der Unterdrückten, Kunst und Psychologie, die sich als erste mit dem Problem der Massen in einer verschmutzten, ganz schädlichen Umwelt auseinandersetzen‘ (Lazarus 260). Also keine ‚traurigen‘ Tropen, aber auch nicht das Klischee vom bunt-fröhlichen Haiti. Sondern ein Begreifen seiner Kultur als ernsthafter und ästhetisch wie sozial gelungener Auseinandersetzung mit den eigenen Lebensbedingungen.“<sup>95</sup> Und das ist für Fichte die Essenz künstlerischen Schaffens, wie er in seinem Rimbaud-Aufsatz suggeriert, wenn er fragt: „Müßte ein Avantgardist nicht danach gefragt werden, wie er sich

---

94 Hermann Schlösser, *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*. Wien, Köln, Graz 1987, S. 165.

95 Herbert Uerlings, *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Tübingen 1997, S. 308. Weiter hinten diskutiert er kritisch Fichtes politische Utopie hinsichtlich des Voodoo, er erreiche die Versöhnung von Kunst und Politik bzw. von ästhetischer und politischer Aktion, und meint letztlich, Fichte habe die politische Rolle des Voodoo überschätzt und gerate „in die Nähe des alten Avantgarde-Traums der Versöhnung von Kunst und Politik, mit denselben Illusionen.“ (a. a. O., S. 321)

mit den Grundbedingungen seiner Gesellschaft sprachlich neu auseinandersetzt?“<sup>96</sup>

Zwar trägt Fichte seine Plädoyers für eine intertextuelle Literaturkritik und die Verbindung unterschiedlicher kultureller Diskurse sehr pathetisch in der Tonlage desjenigen vor, der eine neue Wahrheit entdeckt hat, die ihm keiner glaubt, doch befindet er sich mit seinen Entdeckungen in keineswegs allein in großer Weite: Aus dem einführenden Kapitel dürfte deutlich geworden sein, daß es seit den 60er Jahren des 20. Jh. in Westeuropa Formulierungen verschiedener intertextueller Literatur- und Subjekttheorien gibt, deren prominenteste Protagonisten Michail Bachtin, Roland Barthes, Julia Kristeva und Michael Riffaterre sind. Darüber hinaus interessieren sich in der Folge des Strukturalismus geistes- und sozialwissenschaftliche Theorien eher für die Formen und Formationen von Diskursen als für ‚die Dinge selbst‘. Es gilt weniger, die Welt zu beschreiben, als die Weise zu analysieren, in der über sie gesprochen bzw. geschrieben wird. Innerhalb solcher Ansätze wird das Subjekt zu einem Knoten, zu einer Akkumulation oder auch zum Ort des Widerstreits unterschiedlicher Diskurse (Lacan, Kristeva, Foucault). Diese Anschauungen waren Ende der 60er Jahre in Literatur, Geschichte, Soziologie und Psychologie weitgehend ausformuliert und publik.<sup>97</sup> Auch Fichtes immer wieder gezeigte Begeisterung für den Manierismus dürfte vor allem auf die Lektüre von Gustav René Hockes einschlägige Studien zurückgehen, wie Fichte in *Alte Welt* einmal vermeintlich selbstironisch zugibt, indem er den gelehrten Duktus des Literaturwissenschaftlers auf sich selbst anwendet: „Bei Gustav René Hocke. / Dessen Bücher über den Manierismus mich geprägt haben.“ (*Alte Welt* 239)<sup>98</sup>

So erweist sich der Schriftsteller Hubert Fichte vor allem als gelehriger Schüler seiner Zeit. Bestimmt sind seine Texte bis in die Tiefenschichten durch vorgefundene Formen und Inhalte determiniert.<sup>99</sup> Fichte behauptet aber auch nicht, ‚alles

---

96 Hubert Fichte, „Revolution als Restauration. Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud als Ethnologe“, in *H. u. L.* 1, S. 247–286, S. 284.

97 Ansatzweise auch in Deutschland: 1966 erschien das *Kursbuch* Nr. 5 mit Texten strukturalistischer Theoretiker, die ins Deutsche übersetzt waren, (*Kursbuch* 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1966).

98 Hartmut Böhme listet die Hinweise darauf auf, welche wesentlichen poetologischen Begriffe Fichtes sich aus Hockes Manierismus-Studien ableiten lassen: H. Böhme, „Riten des Autors. Annäherungen an Hubert Fichte“, in *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 127–147, S. 141f.

99 Bemerkenswert ist z. B. die partielle Parallelität zwischen der Struktur von *Versuch über die Pubertät* und Goethes *Wilhelm Meister*, die Fichtes Roman als Replik auf Goethes Roman er-

selbst erfunden zu haben', sondern er sah seine „Originalität“ gerade in der Bearbeitung fremden Materials.<sup>100</sup> Seine Poetik ist insofern ein Reflex auf die Problematik, die nach Michail Bachtin jeden Menschen betrifft: Eine vorgefundene ‚fremde‘ Sprache mit den eigenen Intentionen durchdringen zu müssen, damit sie die eigene werde.

---

scheinen läßt (die Integration der ‚Bekenntnisse der zwei schönen Seelen‘ Rolf Schwab und Hans Eppendorfer wie in Goethes Roman oder der Wechsel aus der Theaterwelt zum Schriftsteller; zur Beziehung zwischen Goethes und Fichtes Romanen vgl. auch Leo Kreutzer, „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“ in ders., *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt a. M. 1989).

100 Vgl. Rüdiger Wischenbart, „Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint“, a. a. O., S. 78.

## 4 Intertextualität in Detlevs Imitationen „Grünspan“

Das Verständnis von Hubert Fichtes drittem Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* gewinnt erheblich, wenn man ihn als bewusst intertextuell angelegte Konstruktion begreift. Neben z. T. sehr deutlich erkennbaren internen Beziehungen gibt es in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* zahlreiche Bezüge zu früheren, aber auch späteren Texten von Fichte selbst, zur internationalen Literatur und zu anderen Gattungen (besonders Theater, Dokumentation und Film). Autor, Erzähler, Figur und Leser werden innerhalb dieses „Netzes von Beziehungen aus Sprache“, von dem Fichte in den „Elf Übertreibungen“<sup>1</sup> spricht, situiert: Text und gesellschaftliche Rede sind nicht passive Objekte, mit denen der Autor sein Spiel treiben und die der Leser aus der Distanz betrachten kann, sondern der literarische Text generiert die Instanzen der Erzählung erst: Die Figur leitet sich aus dem Text ab, von der Figur leitet sich der Erzähler ab, und der Autor ist eine Resultante aus den Beziehungen zwischen Text, Figur, Erzähler, *story* und Leser (s. u.). Denn auch ein rezipierendes Bewußtsein wird in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* mitgedacht, zum Beispiel, wenn auf Details angespielt wird, die aus einer früheren Passage bekannt sind und daher vorausgesetzt werden können. Besonders die *Geschichte der Empfindlichkeit* in ihrer Gänze, in die Fichtes frühe Erzählungen und Romane nachträglich integriert werden, bringt einen Leser hervor, dessen Assoziationsschemata sich denjenigen des autobiographischen Erzählers angleichen, indem er einerseits assoziierbare Elemente aus Fichtes Biographie bereits kennt (man denke z. B. an die zahlreichen Erwähnungen von „Hagenbecks Tierpark“), andererseits formal, indem der Leser im Sinne Mukarovskýs bestimmte „Normen“ aus dem Werk übernimmt, beispielsweise Fichtes typische Skepsis, die er ggf. in analogen Situationen auch selbst wieder anwendet. Fichtes Leser kann insofern in seinem Bewußtsein während der Lektüre von Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit* ein anderes Bewußtsein beobachten, das er Hubert Fichte nennen mag, und das er sich durch Fichtes Texte eingelesen hat.

Thema von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist u. a. die Gegenüberstellung der zwei autobiographischen Figuren Fichtes, von denen Detlev die Hauptfigur in Fichtes erstem Roman *Das Waisenhaus* und Jäcki diejenige in *Die Palette* war. Der Detlev aus dem *Waisenhaus* ist nun ein Kind im Vorschulalter, Jäcki aus der *Palette* ein etwa 30jähriger Mann. Fichte nimmt in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* die Erzählungen seiner ersten beiden Romane auf und führt sie weiter: Detlevs Rück-

---

1 A. a. O., S. 10.



kehr aus dem Waisenhaus nach Hamburg, seine Erlebnisse während des Krieges, darunter die Zerstörung Hamburgs, seine Karriere am Theater nach dem Krieg, sexuelle Aufklärung sowie erste erotische Erfahrungen und homosexuelles Begehren. Es ist Detlevs Geschichte bis zur Pubertät. Der Roman endet mit einem imaginierten Geschlechtsakt und einem neuen Selbstbild Detlevs („Detlev überlegt, daß er jetzt nicht mehr nur ein Kinderdarsteller ist [...]“ (Grünspan 241). Jäckis Geschichte siedelt sich in der Zeit nach der Schließung des Lokals Palette an: Jäckis Bekannte kennt der Leser zum Teil schon aus *Die Palette*, Jäcki ist bisexuell. Orte des Romans sind vor allem solche, an denen quasi theatralisch repräsentiert wird: von der psychedelischen Diskothek Grünspan über die Varieté-Theater zum Palais d'Amour (z. B. die Dreiecksgeschichte zwischen Wolli, Reimar Renaissancefürstchen und Goldhämsterlein; Grünspan 194ff).

#### 4.1 Intratextuelle Bezüge: Detlev und Jäcki

In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* stehen sich die beiden Figuren Detlev aus *Das Waisenhaus*<sup>2</sup> und Jäcki aus *Die Palette* mit ihrer jeweiligen historischen Phase (letzte Kriegsjahre/frühe Nachkriegszeit für Detlev, 60er Jahre für Jäcki) gegenüber und werden in Beziehung zueinander gesetzt. Bei dem Bemühen, seine Romane zu einem *Werk* zusammenzufassen, um dann in diesem Sinne weiterzuarbeiten, sah sich Fichte mit dem Problem konfrontiert, daß er zwei Figuren mit unterschiedlichen Namen entworfen und in den jeweiligen Texten bekannt gemacht hatte, wobei sich beide Figuren aus Fichtes Autobiographie konstituierten. Im Interview mit D. E. Zimmer<sup>3</sup> bezeichnet Fichte beide Figuren als in seinem Bewußtsein präsent, dennoch sind sie spezifische Teilpersönlichkeiten aus verschiedenen Lebensphasen (Kindheit und Spätpubertät) mit je unterschiedlichen Inhalten.<sup>4</sup>

---

2 Hubert Fichte, *Das Waisenhaus*, zuerst Reinbek bei Hamburg 1964, zit. Ausgabe Frankfurt a. M. 1984.

3 Vgl. Dieter E. Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 88f.

4 Leo Kreuzer deutet diesen Aspekt der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das heißt die von Fichte vorgegebene Präsenz der unterschiedlichen Mentalitäten aus verschiedenen Lebensaltern mit Hilfe von Günther Anders' Begriff von der „Antiquiertheit“ des Menschen: Für Anders zerfällt Subjektivität in zahlreiche Einzelaspekte, die nur „schlecht synchronisiert“ sind (Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956, S. 17). Fichte tritt mit seiner autobiographischen Schreibweise, so Kreuzer ganz richtig, „einer Ästhetik entgegen, welche die Entwicklung des Individuums als eine Folge von ‚Lebensstufen‘ definiert: Zur ‚Stufe‘ erklärt und auf der jeweils als nächster angesagten Stufe ‚aufgehoben‘, verschwindet ein jeglicher Lebensabschnitt

Damit befindet sich Fichte nicht einfach in der Nachfolge beispielsweise Uwe Johnsons, der sich schon früher auf seine persönlich gelebte Erfahrung bei der Konstruktion einer Romanfigur zurückgezogen hatte: „Der Verfasser kann die Person, von der er berichtet, nur mit Verhaltensweisen ausstatten, über die er selbst verfügt oder die er bei Dritten und Achten beobachtet hat.“<sup>5</sup> Fichte geht über Johnsons Auffassung hinaus, indem er quasi eine geteilte persönliche Erfahrung in ihrer Doppeltheit zwei, mit dem später intervenierenden Ich-Erzähler mindestens drei verschiedenen Figuren zuordnet.

Fichtes Strategie in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist nicht, diese unterschiedlichen Aspekte einer Person zu harmonisieren und zusammenzuführen, sondern sie miteinander zu verbinden, indem er sie einander gegenüberstellt – wie von Wangenheim richtig meint, werden „zwei große, vierteilige Bilder [...] ineinander geschoben“.<sup>6</sup> Hinzuzufügen wäre allerdings, daß Fichte auch das ‚Schieben‘ und das Entwerfen der Bilder mitrepräsentiert. Dieses Ineinanderschieben läuft jedoch nicht darauf hinaus, zwei an sich unverbundene Geschichten nebeneinander herlaufen zu lassen, sondern beide Persönlichkeiten werden über intratextuelle Strategien immer wieder aufeinander bezogen. Diese intratextuellen Bezüge muß der Leser auffinden, um einen wesentlichen Aspekt von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* zu erfassen, dessen Gegenstand u. a. die Beziehungen zwischen den zwei Erzählungen bzw. Persönlichkeiten sind.

---

in der Versenkung ‚verlorener Zeit‘. Fichtes autobiographische Romane folgen dagegen weder der allzeit vorwärtsorientierten Poetik des Entwicklungsromans noch sind sie, obwohl ihr Autor sich auf Proust beruft wie auf keinen andern, nur eine weitere *recherche du temps perdu*.“ (Leo Kreutzer, „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“ in ders., *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt a. M. 1989, S. 76–94, S. 79f) Kreutzer macht darauf aufmerksam, wie sich diese Ästhetik der polychronen Überschichtung auch in Fichtes ethnographischen Arbeiten widerspiegelt, z. B. in Fichtes Vorschlag zur Interpretation des Ritus der *velación* im Maria-Lionza-Kult als Schichtung verschieden alter ritueller Elemente. Fichte: „Vielleicht verstehen wir den Ritus der Verkerzung besser, wenn wir ihn als Schichtwerk von Prozessen auffassen, nicht als Spiegelung von Ideen, zufälligen, sinnlosen Prozessen, als Ablagerung, Überlagerung von rituellen Fragmenten, die aus der Geschichte der Karibik, der Neuen Welt, Afrikas und Europas belegt werden könnten.“ (Ebenda, S. 89f) Was hier an klingt, ist die Idee von Kultur als Palimpsest.

5 Uwe Johnson, „Berliner Stadtbahn“, in *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 15, 1961, S. 722–733, S. 733.

6 Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 79.

#### 4.1.1 Vor und nach der Pubertät: der Knickweg

So lassen sich zwei Auffassungen des Knickwegs, diejenige Detlevs und diejenige Jäckis, miteinander vergleichen: Kapitel 123 (Grünspan 184f) stellt Detlevs Auffassung des Knickwegs dar: Der Knickweg ist gefährlich, überall kann ein Mörder lauern, und es ist eine Art Mutprobe für Detlev, trotzdem diesen Weg zu gehen, ohne zu rennen. „Nicht schneller laufen! Wenn du ihn hinter dir hörst, dreh dich um und rede ihn an.“ Jäcki andererseits sucht und findet hier Sexpartner, ebenfalls nach Einfall der Dämmerung und in der Dunkelheit (Kap. 124, Grünspan 185–187). Es ist derselbe Ort, aber es sind unterschiedliche Einstellungen zu unterschiedlichen Zeiten, die sich ähneln<sup>7</sup>: Nun ist Jäcki derjenige, der anderen nachstellt, die Angst haben („Der Mann hat Angst und läuft im Zickzack weg.“ Grünspan 186), oder er könnte selbst rennen (um die Ähnlichkeit der Situation mit der Detlevs zu betonen): „Lauf nicht. Du holst ihn nicht mehr ein.“ (Grünspan 187)

Die zwei Stellen, die im Romantext quasi nebeneinander stehen, sind dafür prädestiniert, Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Detlev und Jäcki herauszupräparieren und eventuell weitergehende Interpretationen über den Zusammenhang von vorpubertärer Angst und erwachsenem Trieb zu interpretieren. Zumal Detlevs Angst sich mit dem gleichen Motiv (das zudem sexuell konnotiert ist: Messer, zwei Beine, Sumpf) verbindet wie Jäckis Suche nach Lusterfüllung:

Detlev: „- Der Briefkasten ist das Messer. Seine beiden Beine. Das ist doch nur der Sumpf neben dem Eingang von der Veilchenkoppel.“ (Grünspan 185)

Jäcki: Der Knickweg ist leer. / Da lauf hin. Da steht doch einer. Das ist der Pfahl mit dem Briefkasten. (Grünspan 186)

Der Knickweg wird an einer früheren Stelle schon einmal erwähnt, und es scheint, als sei Detlev hier seiner ersten Liebe, Klaus Ostermann, begegnet, wenn auch, ohne sich dessen bewußt zu sein: „Klaus Ostermann wird in dem Knickweg kleiner.“ (Grünspan 19) Klaus Ostermann ist auch Anlaß für eine erste Trauer, wiederum in Verbindung mit einem in Freudscher Manier sexuell konnotierbaren Gegenstand, dem Bleistift (Phallus).

---

7 Vgl. Pubertät S. 34: „Zwei Orte, zwei Zeiten, die gleiche Geste“: Was in *Versuch über die Pubertät* zum Strukturprinzip wird, die Ähnlichkeit eines Verhaltens über Orte, Zeiten und Kulturkreise hinweg, befindet sich in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* praktisch in einem früheren Stadium: Hier sind es immer wieder dieselben Orte, aber zu unterschiedlichen Zeiten (Hamburg vor und nach Kriegsende vs. Hamburg in den Endsechzigern), und auch die „Gesten“ sind unterschiedlich. Nur die Beweggründe ähneln sich, einer davon ist Sexualität.

Klaus Ostermann ist verbrannt.

Klaus Ostermann wird im Knickweg kleiner.

Ich muß den schillernden Bleistift mit dem Radiergummi dran behalten. Klaus Ostermann wird im Knickweg kleiner.

Der Matrose ist ertrunken.

Warum sehe ich jedem Mann an den Arsch und vorne zwischen die Beine?

Klaus Ostermann wird im Knickweg kleiner, kleiner, kleiner. (Grünspan 56)

So wird der Knickweg zu einem Ort des Verlangens nicht nur für Detlev, sondern gerade auch für Jäcki. Ob nun Fichte hier tatsächlich eine Analyse der Genese homosexuellen Verlangens konstruieren wollte, kann man nur spekulieren. Doch bildet die Darstellung homosexuellen Verlangens und Verhaltens einen der thematischen Schwerpunkte und Antriebe seines Schreibens. Beobachten läßt sich schon an diesem Komplex, wie sich bei näherer Betrachtung, ähnlich wie bei einer Arabeske, von einer Stelle aus thematische Wucherungen ergeben, die ein Muster bilden.<sup>8</sup>

Gisela Ullrich sieht in dieser Szene einen wichtigen Unterschied zu Proust: „In diesem Zusammentreffen von Vergangenheit und Gegenwart, das an Proust erinnert, findet gerade nicht die Identitätserfahrung des *Retrouvée* statt. An Stelle des Simultanitätsgefühls, das sich beim rückschauenden Erzähler als Wiederholung von Sinneswahrnehmungen einstellt, demonstriert der Autor im objektivierten Vergleich das Auseinanderfallen, den Identitätsbruch.“<sup>9</sup> Zu fragen wäre allerdings, ob es an dieser Stelle nicht gerade um die Kontinuität von Identität geht: Kommen sich nicht gerade in der Knickweg-Passage Detlev und Jäcki so nahe wie sonst kaum in dem Buch. Das im Grunde nur graduell verschiedene Verhalten

---

8 Für die erste Taschenbuchausgabe von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* im Rowohlt Taschenbuch Verlag entwarf Hubert Fichte zusammen mit Manfred Waller den Umschlag, dessen Motivik durch Blütenarabesken in der Art arabischen Ornaments bestimmt wird (vgl. Hubert Fichte, *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, Reinbek bei Hamburg 1975). – Fichte vertrat das Programm einer „poetischen Anthropologie“ (Ketzerische Bemerkungen 365), also einer Schreibweise, die durch die Komposition dem Leser spezifische Erkenntnisse eröffnen sollte, andererseits reflektierte er in seinem Werk häufig über Homosexualität und homosexuelles Begehren: In seinem ersten (aus dem Nachlaß veröffentlichten) Drama *Ödipus auf Håknäss* (Frankfurt a. M. 1992) formuliert er die Beschäftigung mit Homosexualität als schriftstellerisches Programm. Auch in der *Geschichte der Empfindlichkeit* sollte sie einer der wichtigsten Themenkomplexe sein (vgl. Gisela Lindemann, In Grazie das Mörderische verwandeln, a. a. O., S. 309).

9 Gisela Ullrich, „Anpassung und Abweichung. Rollengestaltung in Hubert Fichtes Prosa“, in *Text und Kritik*, Nr. 72, „Hubert Fichte“, München 1981, S. 102–107, S. 105.

sprache eher dafür, daß es sich hier um eine der wenigen Stellen handelt, die Jäcki als eine *Entwicklung* aus Detlev inszenieren.

#### 4.1.2 *Genese Jäckis aus der Zerstörung von Hamburg*

Einen nicht nur inhaltlichen, sondern auch für die Struktur des Romans entscheidenden Wert haben die Passagen, die sich auf die Zerstörung Hamburgs durch alliierte Luftangriffe im Juli 1943 beziehen. Nach der Darstellung von Detlevs indirektem Erleben der Bombennacht im heimischen Waschkeller (Kap. 14, Grünspan 20–25) tritt zum ersten Mal in *Detlevs Imitationen* „Grünspan“ Jäcki auf. Der Übergang zwischen den beiden Figuren wird durch die „Saharalitanei“ vermittelt, einer Montage aus Namen afrikanischer Stämme, Titeln von Pop-Songs, Getränkenamen usw. (Kap. 15, Grünspan 25–31). Die Szene in der psychedelischen Diskothek Sahara stellt nicht nur den Bewußtseinsinhalt Jäckis, sondern auch den des impliziten Autors<sup>10</sup> bei der Niederschrift des Kapitels dar. Es folgt darauf wieder ein Detlev-Kapitel (Kap. 16, Grünspan 31–33), in dem eine ‚verkehrte‘ Welt dargestellt wird („Nun ist alles anders. / Der Himmel ist schwarz. / Die Sonne ist rot. / Das Badezimmerfenster liegt im Rhododendron. / Zebras laufen die Karlstraße herunter. / [...]“; Grünspan 31). Darauf wiederum folgt ein langes Jäcki-Kapitel (Kap. 17, Grünspan 34–55), in dem Jäcki nachforscht, was in jener Nacht geschah, in der Hamburg zerstört wurde.<sup>11</sup> In diesem Kapitel werden zahlreiche Texte

---

10 Nach Wayne C. Booth' Unterscheidung zwischen dem realen Autor und dem impliziten Autor, der selbst ein Bild des Autors innerhalb der Fiktion ist. Vgl. Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction*, S. 70f, nach Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London 1978, S. 148.

11 Es ist wohl diese abwechselnde Struktur, die Wolfgang v. Wangenheim dazu veranlaßt, das Verhältnis zwischen Detlev und Jäcki wie folgt zu deuten: „Sie sind einander zeitfern und wesengleich; Detlev ist der naivere Jäcki, Jäcki der erfahrenere und belesenere Detlev. Sie verkörpern zwei Phasen *einer* Art zu leben und die Welt zu erfahren; beide Phasen sind in kleinere Momente unterteilt. Zwischen beiden entsteht eine Art Unterhaltung, nicht so sehr ‚wie in einem Theaterstück‘ als wie in einem Interview: Jäcki befragt Detlev. Das geschieht allein durch die Form: zwei große, vierteilige Bilder werden ineinandergeschoben [...]“ (W. v. Wangenheim, *Hubert Fichte*, München 1980, S. 79). Tatsächlich sind die Zusammenhänge komplexer: die Übergänge zwischen beiden Figuren sind eben nicht stets unvermittelt, sondern werden einerseits z. B. durch inszenierte Trancen bewerkstelligt, andererseits sind die beiden Zeiten eben nicht getrennt, sondern sind beide aktuelle Bewußtseinsinhalte des Autors, der sich hinsichtlich der Rollenzuordnung gar nicht unbedingt festlegen möchte (vgl. z. B. das „Spiel“ mit den Namen bzw. Identitäten in Grünspan S. 70). Übrigens weist Ansgar Nünning in einem Aufsatz zu Zeitstrukturen im postmodernen englischen Roman darauf hin, daß dort Intertextualität als Mittel verwendet wird, „um Präsenz verschiedener Zeitvorstellungen in der

montiert, nebst Jäckis Reflexionen über die Möglichkeit, das Nicht-Sagbare zu sagen („Vermitteln Ideogramme das Feuer selbst und die Asche?“ Grünspan 48). Was aus Detlevs Sicht noch so etwas wie „expressionistische Gemütlichkeit“ ist, eine Haltung, die Jäckli einmal Hans dem Altmodler in *Die Palette* zuschreibt, stellt sich für Jäckli als eine Hölle dar, die weder durch Sprache noch durch andere Ausdrucksformen zu verstehen oder zu repräsentieren ist.

Der intratextuelle Bezug zwischen diesen Detlev- und den Jäckli-Kapiteln ist nur ein thematischer, es gibt keine wörtlichen Anspielungen. Doch ist die Verknüpfung der beiden Erzählstränge in mehrfacher Hinsicht interessant und wichtig: Erstens inszeniert sie die Genese der Figur Jäckli aus der Zerstörung der Stadt, aus der Zerstörung der urbanen Zivilisation bzw. der städtischen Ordnung, die sich in der Verkehrung der Wahrnehmungen manifestiert.<sup>12</sup>

Nicht zufällig zitiert Fichte in Kapitel 15, dem ersten Jäckli-Kapitel nach der Darstellung der Bombenangriffe aus Detlevs Perspektive, einen afrikanischen Ursprungsmythos, der die Entstehung der Welt beschreibt: „Aganju und Jemanja heiraten. Sie bekommen einen Sohn. Orungan will seine Mutter vergewaltigen. Sie stürzt und stirbt. Aus ihren Brüsten quellen zwei Flüsse.“ Durch die Verknüpfung mit der Saharalitaner wird die Zerstörung Hamburgs als Detlevs Initiation inszeniert, durch die eine andere Persönlichkeit in seinem Bewußtsein entsteht, Jäckli. Fichte war bei der Arbeit an *Detlevs Imitationen „Grünspan“* durch seine Brasilienreisen mit Initiationsriten vertraut (vgl. *Explosion*<sup>13</sup>).

---

Gegenwart zu unterstreichen“ (Ansgar Nünning, „Time is variable. Innovative Zeitstrukturen und der Wandel von Zeiterfahrungen in zeitgenössischen englischen ‚Zeitromanen‘“, in GRM, Bd. 51, H. 4, 2001, S. 447–465, S. 449). Das deckt sich exakt mit einer Äußerung von Fichtes Ich-Erzähler in *Versuch über die Pubertät*, in der er sich gegen die Auffassung wendet, die autobiographische Vergangenheit sei vorbei und nicht mehr wirksam: „Im Ich sitzt man in einem Drehstuhl und sieht auf eine überwundene Zeit. / Mit dem Ich kommt alles auf mich zu und geht weg und wird zur Vergangenheit.“ (Pubertät S. 36)

<sup>12</sup> Auch in *Versuch über die Pubertät* wird ein Identitätsschock mit der Zerstörung einer Stadt (durch einen Atombombenangriff) verglichen (vgl. Pubertät 35), was durchaus als Selbstkommentar zur hier besprochenen Szene gelesen werden kann.

<sup>13</sup> Hubert Fichte, *Explosion. Roman der Ethnologie*. (Gesch. d. Empf. Bd. VII), 1993 Frankfurt a. M. 1993. Hartmut Böhme begreift in seiner Monographie *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur* (Stuttgart 1992) unter Hinweis auf Fichtes ethnographische Studien die Konstellation von Detlev, Jäckli und Ich in diesem stark rituell inspirierten Sinn: Demnach sind Detlev, Jäckli und Ich „metaxü, ‚Zwischenwesen‘ auf der ‚Bühne‘ des Textes, mediale Konstruktionen des Autors oder auch, im Wortsinn: die Ekstasen des Autors. Fichte hat demnach in seinen Trance-Studien begriffen, daß die Form des liminalen Schwellenraumes homolog ist der Form der fiktiven Autobiographie. Diese verwandelt das Ich, unter welchem Namen auch immer,

Zweitens reflektiert sich hier Fichtes Schreiben als ‚autobiographische Geschichtsforschung‘: „Jäcki will alles über den Terrorangriff lesen.“ (Grünspan 34) Das heißt, er forscht dem nach, was Detlev nur indirekt erfahren hat, der darüber hinaus nur den geringsten Teil des Geschehenen erlebt hat, wie Kapitel 17 zeigt.<sup>14</sup> Fichtes autobiographische Forschung möchte also nicht lediglich das selbst Erlebte wiederbeleben, sondern begreift es eher als ‚typisch‘, wie er es im Interview mit Rüdiger Wischenbart programmatisch formuliert hat: „Meine Arbeitsmethode neigt dazu, sehr genau bestimmte Details, psychische, soziologische, soziale, ethologische Details aus einem Leben zu transkribieren, und deshalb recurriere ich natürlich oft auf eigenes Material, weil dies mir am besten bekannt ist [...]“<sup>15</sup>

Was ‚typisch‘ in diesem Zusammenhang meint, läßt sich anhand einer Überlegung Otto F. Bests zur Situation der deutschen Schriftsteller in den 60er Jahren<sup>16</sup> illustrieren: Best handelt vom „schlechten Gewissen“ der Schriftsteller wegen ihrer Verwicklung in das Wirtschaftswunder im Nachkriegsdeutschland, weshalb sie sehnsuchtsvoll auf die Anfänge, die Zeit kurz nach Kriegsende, zurückblicken. Detlev wäre aus dieser Perspektive eine ‚typische‘ Figur des Anfangs, der Zeit des materiellen Mangels und des gesellschaftlichen Neubeginns, Jäcki diejenige eines Schriftstellers zur Zeit des Wirtschaftswunders, der die direkte Nachkriegszeit – im Rahmen eines ernsthaften künstlerischen Projekts (Andeutung einer „Theorie der Empfindsamkeit“, Grünspan 234) – aufarbeitet.

---

zu einem Medium, entrückt es in ‚Zwischenzeiten‘ und ‚Zwischenräume‘, die einer prinzipiell anderen Ordnung gehorchen als der realhistorischen Biographie.“ (a. a. O., S. 13) Allerdings fing Fichte zur Zeit von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* gerade erst an, sich mit den afroamerikanischen Religionen zu befassen. Zum andern sieht es zumindest in diesem Roman so aus, als seien Jäcki, Ich-Erzähler und Autor, sofern es überhaupt sinnvoll ist, den empirischen Autor hier ins Spiel zu bringen, Ekstasen von Detlev, hervorgerufen durch die Schocks, die u. a. mit den Erfahrungen aus dem Zweiten Weltkrieg einhergingen.

<sup>14</sup> Wolfgang v. Wangenheim hat zwar teilweise Recht, wenn er in diesem Zusammenhang schreibt: „Jäcki erforscht seine Kindheit und kommt sich vor wie eine durchgehaltene Rolle, angenommen von Detlev, der noch immer unfertig ihm steckt.“ (W. v. Wangenheim, „Zum Stil Hubert Fichtes“, in *Text und Kritik*, S. 24) Es scheint ja, wie ich weiter unten im Zusammenhang mit Goethes *Iphigenie* zur geglückten Ich-Entwicklung am Ende von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* zeigen werde, tatsächlich, als hätte Detlev eine Identität gefunden, der Jäcki nachsucht, um zu wissen, was ihn selbst ausmacht. Er wäre dann eine Verwirklichung dessen, was in Detlev an Entwicklungspotential angelegt war, oder Detlev imitiert einen Zeitgenossen der Endsechziger, Jäcki wäre dann in der Tat, wie es im Roman selbst auf S. 70 heißt, „eine von Detlevs Imitationen“, wirklich eine von Detlev angenommene Rolle.

<sup>15</sup> Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 68.

<sup>16</sup> Best, „Rückzug auf die Sprache“, a. a. O., S. 18ff.

#### 4.1.3 Detlev, Jäcki, der Ich-Erzähler, der Autor und ihre Interpreten

Das wohl meistdiskutierte Thema in der Sekundärliteratur insbesondere zu Hubert Fichtes frühen Romanen ist das Verhältnis der Figuren Detlev und Jäcki zueinander, beider Verhältnis zum Ich-Erzähler, den es in der *Palette* und in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* auch gibt, und last but not least, sondern erst recht, ihre Beziehung zum Autor.

Was das Verhältnis beider Figuren zueinander angeht, faßt Wolfgang von Wangenheim, wie bereits oben angeführt (s. o., Fußnote 14), als „einander zeitfern und wesengleich“ ausf „Detlev ist der naivere Jäcki, Jäcki der erfahrenere und belesenere Detlev. Sie verkörpern zwei Phasen *einer* Art zu leben und die Welt zu erfahren; beide Phasen sind in kleinere Momente unterteilt. Zwischen beiden entsteht eine Art Unterhaltung [...]“, wobei er sich stark an Fichtes eigene Interpretationen in den Interviews mit Dieter E. Zimmer anlehnt, demzufolge *Detlevs Imitationen „Grünspan“* „eine Auseinandersetzung zwischen zwei Figuren“ sei: „Detlev und Jäcki; zwischen zwei Sprachschichten.“<sup>17</sup> Im späteren Interview mit Zimmer bezeichnet Fichte Detlev und Jäcki als „verschiedene Häute einer Existenz, die einmal ‚Jäcki‘ genannt wurde, einmal ‚Detlev‘.“<sup>18</sup>

Geläufig sind auch Interpretationen der Figuren Detlev und Jäcki als „Medien“ des Autors, so betrachtet z. B. Rita Mielke Detlev im *Waisenhaus* als „Medium, durch dessen Optik die Verhältnisse in seiner Umgebung betrachtet werden und gleichzeitig als eines der fiktiven *Medien des biographischen Ichs* des Autors Fichte, der 1935 geboren, den Zweiten Weltkrieg selbst als Kind erlebt hat. Fichtes Auseinandersetzung mit jener Zeit stellt sich demnach auch als Versuch dar, die eigene Kindheit aufzuarbeiten, sich diese frühe Entwicklungsstufe erneut zu vergegenwärtigen, um so Eindrücke und Erfahrungen aus jener Zeit artikulierbar zu machen.“<sup>19</sup> Mielke, so könnte man hier mit Kreuzer argumentieren, hat einen wichtigen Aspekt aus Fichtes *Versuch über die Pubertät* nicht beachtet, nämlich die Weigerung des Erzählers, in „Stufen“ zu denken wie es der Bildungsroman tue: Schon im *Waisenhaus* läßt sich zeigen, daß die Figur Detlev und der Erzähler (den empirischen Autor Hubert Fichte möchte ich hier außen vor lassen) eng miteinander verwoben sind, daß sogar erinnerte Empfindungen Detlevs beim Erzähler a-

17 Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, S. 87, in Beckermann, *Hubert Fichte. Materialien*, a. a. O., S. 87–92.

18 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden [...]“, a. a. O., S. 115f.

19 Rita Mielke, „Doppel-perspektivisches Erzählen bei Hubert Fichte. Eine Untersuchung zu zwei frühen Erzählungen und dem Roman ‚Das Waisenhaus‘“, in *Text und Kritik*, H. 72, München 1981, S. 108–111, S. 108.



naloge Sensationen auszulösen vermögen. Die Schicht ‚Detlev‘ muß insofern nicht als Stufe gedacht werden, an die sich der Erzähler mühsam erinnert, sondern als latent stets präsente Bewußtseinschicht, die reaktualisiert werden kann.<sup>20</sup> Die Detlev-Schicht ist nicht bloß ein Kunstgriff, um Fichtes Kindheitserlebnisse adäquat darzustellen, sondern Element einer Persönlichkeitsstruktur, die Wahrnehmung als solche überhaupt prägt. In dieser Hinsicht hat G. Ullrich Recht, wenn sie auf die naivere Wahrnehmung der Detlev-Figur hinweist.

Ähnlich wie Mielke begreift auch Gisela Ullrich die Figuren Detlev und Jäcki als Medien zur Distanzierung: So schreibt sie im Zusammenhang ihrer Interpretation der Erzählsituation in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*: „Fichte vermeidet die Perspektive des Ich-Erzählers, weil sie ihn zu stark an sein gegenwärtiges Bewußtsein bindet und dadurch die Imitation vergangener Wahrnehmungen und Gedanken wie auch die Identifikation mit seiner damaligen Existenz erschwert. Ich- und Er-Form wechseln je nach Identifikationsstärke, d. h. je nachdem, wie zugänglich das Vergangene ist.“<sup>21</sup> Ullrich übersieht bei dieser Deutung erstens, daß die Detlev- wie auch die Jäcki-Passagen gedacht sind als Gegenwärtigkeit im Ich-Erzähler, der eine nicht zu vernachlässigende weitere Instanz in der Figurenkonstellation in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist (z. B. S. 111: „Ich sehe durch das Fenster des Arbeitsamtes zur Kolonialwarenhandlung hinüber. / Meine beiden Augen verschmelzen zu einem einzigen und ich werde von dem Klinkerhaus mit dem Schaufenster voller Abbildungen von Nahrungsmitteln angezogen.“ Der Ich-Erzähler erscheint hier als Figur, die sich durch Begehren bzw. einen Mangel charakterisiert, wie auch an anderen Stellen seines Erscheinens.). Zum andern erkennt Ullrich offenbar nicht, daß die zwei ‚Außenschichten‘ Detlev und Jäcki für Fichtes Konzeption von Subjektivität als zwiebelförmiger Aufbau von Schichtungen geradezu notwendig sind; in dem Augenblick, in dem sich etwas anderes als ein Mangel, als eine Negativität sagen läßt, treten wieder Projektionen ein, eben die Figuren Detlev und Jäcki. Das hat insofern weniger mit der Intensität oder der Zugänglichkeit des Vergangenen zu tun als vielmehr mit der Positivität des Gesagten.<sup>22</sup>

---

20 Vgl. das kurze Intro zu *Versuch über die Pubertät*: „Plötzlich – aber vielleicht vorbereitet durch langsam zur Oberfläche geschwemmtes Material – entdeckte ich, daß alle meine Versuche bisher nur eine Bewegung verrieten: zurückzufinden in frühere Schichten.“ (Pubertät 9)

21 Gisela Ullrich, „Hubert Fichte: Detlevs Imitationen ‚Grünspan‘, 1971“, in dieselbe, *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*, Stuttgart 1977, S. 64–78, S. 76.

22 Ähnliches gilt auch für Peter Bekes Interpretation („Poetische Erfahrungen des Fremden. Fichtes Romane vor dem Hintergrund der Romanpoetik in den sechziger und siebziger Jahren“, in *Text und Kritik* H. 72, S. 86–101, S. 95): „Ihren Bezugspunkt finden die beiden Entwicklungs-

Auch Torsten Teichert betrachtet den Jäcki der Palette zunächst und vor allem als ein Medium für den Erzähler: „Jäcki ist kein Held, er ist ein Medium. Seine Rolle in dem Roman ordnet sich der Erzählstruktur bedingungslos unter. [...] Jäcki funktioniert als das exkursorische Beobachtungsauge des Erzählers, nur selten selbst Betroffener, meist Wirklichkeiten in sich aufsaugend wie das inszenierte Gedächtnis des Textes.“ (S. 141f) Jäcki wäre also vor allem eine Art Kamera für den Erzähler, so etwas wie ein Endoskop, mit dem der Erzähler in das Innere des Lokals Palette sehen kann. In dieser Hinsicht könnte man einen wichtigen formalen Fortschritt von der *Palette* zu *Detlevs Imitationen „Grünspan“* konstatieren: Im letzteren Roman ist die Figur mehr als die Kamera des Erzählers, das Verhältnis wird im Grunde umgekehrt: Ohne Jäcki gäbe es keinen Erzähler, ohne Erzähler kein „ich“, erst recht gäbe es ohne Detlev weder Jäcki noch Erzähler noch den impliziten Autor, die ja allesamt auf den reaktualisierten Erfahrungen Detlevs gründen. So entsteht zwar eine Hierarchie der Schichten, wie sie Fichte mit der Anspielung auf Peer Gynt und die Zwiebel in *Versuch über die Pubertät* explizit macht, es gibt aber keine Linearität des Entwicklungsverlaufs, in dem die spätere Phase die frühere vollkommen auslöscht, um es an Leo Kreutzers Überlegungen bezüglich der Antiquiertheit des Subjekts in Fichtes Roman anschließend zu fassen.<sup>23</sup>

Teichert situiert weiter die Beziehung zwischen Autor, Erzähler und Figuren vor allem im Kontext der Debatte um den Tod des Autors und des Erzählens und zeigt, daß bei Fichte zumindest in *Die Palette* der Erzähler recht lebendig ist. Daß aber die Figur Jäcki schon in der Palette auch gelegentlich durchaus eigenständig ist, sieht er in diesem Zusammenhang nicht, vielleicht, weil er Vonneguts Experimente zu einer eigenständigen Romanfigur nicht berücksichtigt.<sup>24</sup>

---

phasen [Detlev und Jäcki, M. K.] in der Person des Autors; sie sind nichts anderes als verschiedene Bewußtseinsstufen des Autor-Ich, die von ihm in eine Gesprächssituation gebracht wurden. Über solche Dialogik gewinnt er neue Verstehensmöglichkeiten für sich selbst. Er installiert einen hermeneutischen Bezugsrahmen, der Identifikation und Reflexion zugleich ermöglicht, der Objektivierung gewährt, ohne daß er die Subjektivität des Bewußtseins auslöscht.“ Bekes interpretiert hier übrigens auch die Bezugsrichtung zu eindeutig: Nicht nur haben Detlev und Jäcki ihren Bezugspunkt in der Person des Autors (sic), sondern in Detlevs Imitationen „Grünspan“ liest sich das ja eigentlich andersherum: Der Ich-Erzähler hat seine Bezugspunkte in Detlev und Jäcki. Und was der Autor damit zu tun hat, ist eine weitere Frage, denn sogar Fichtes Selbstaussagen können sich stärker auf Fichte als impliziten Autor oder als Erzähl-Instanz seiner Romane beziehen als auf seine erlebte psychische Wirklichkeit.

23 Vgl. Leo Kreutzer, „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“, a. a. O., S.76–94.

24 Vgl. Kurt Vonnegut, *Frühstück für starke Männer*, Reinbek bei Hamburg 1977.

Kurt Batt schreibt in seiner Interpretation des Zusammenhangs von Autor, Erzähler und Figur Jäcki in *Palette*: „Der point of view, an dem sich Schriftsteller und namentlich Literaturhistoriker jahrzehntelang festhielten, wird hier kurzerhand ausradiert und statt dessen einem Perspektivismus gehuldigt, der das Suchen nach einem Erzählerstandpunkt zum Aberwitz degradiert.“<sup>25</sup> Wenn Batt mit „Erzählerstandpunkt“ eine ideologische Perspektive des Erzählers meint, die er gern auffinden würde, dann verkennt er, daß es Fichte gerade auf die Vermehrung der Perspektiven ankommt – in Detlevs *Imitationen „Grünspan“* zeigt sich das deutlicher als in der *Palette*, in *Versuch über die Pubertät* geschieht es auf verstecktere Weise, weil der durchgängig in der Ich-Erzählsituation geschrieben ist. Die Vermehrung der (ideologischen) Perspektiven geschieht allerdings nicht ‚wahllos‘ oder gar unverbundlich, sondern ergibt sich aus einer Skepsis gegenüber jeglicher formalen oder inhaltlichen ‚Fest-Schreibung‘ von Tatsachen oder Strukturen, die erstens den Dingen nicht gerecht und zweitens die intellektuelle Empfindlichkeit beeinträchtigen würde.

Hartmut Böhme faßt die Figuren Detlev und Jäcki auf halbem Wege zwischen selbständiger Figur und Medium des Autors bzw. dessen Projektion auf: Für ihn sind Detlev und Jäcki „Doubles und Phantome des Ichs“, die „den Schreibenden vor Auszehrung schützen. Dies ist die Funktion von Detlev und Jäcki, die immer woanders situiert sind als ihr Autor; sie sind Preisgaben in effigie, vorbehaltene Opferungen, Probanden in den Experimenten des genealogischen Erzählens, persona et figura, niemals vera icon des Ich.“<sup>26</sup> Angemerkt sei zunächst einmal, daß auch das „ich“ in Detlevs *Imitationen „Grünspan“* nicht unbedingt identisch mit Hubert Fichtes „Ich“ ist, sondern letztlich eine weitere Figuration, von der sich Detlev und Jäcki in bestimmter Weise unterscheiden. Das heißt, man muß in Fichtes Romanen auch bei den Passagen, die in der Ich-Erzählsituation geschrieben sind (*Versuch über die Pubertät* ja durchgängig, nur daß es hier auch fremde Ich-Erzählungen gibt, diejenigen Rolf Schwabs und Hans Eppendorfers), äußerst vorsichtig sein, was die Deutung als Ich-Aussage Hubert Fichtes ‚persönlich‘ angeht. Es handelt sich in jedem Falle um gestaltete Literatur, und allein durch die Einformung eigener Befindlichkeiten beispielsweise in die Briefe und Poesie eines

---

25 Kurt Batt, „Bohème innerliterarisch“, in ders., *Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972*, Frankfurt a. M. 1974, S. 19–26, S. 21.

26 Hartmut Böhme, „Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Vorwort“, in Hartmut Böhme, Nikolaus Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, Frankfurt a. M. 1991, S. 10.

Stephan George<sup>27</sup> findet eine Fiktionalisierung statt. Zum anderen ermöglichen gerade diese beiden Figuren Fichte ein extrem virtuoses Spiel mit den Instanzen der Erzählung, und das spätestens schon in *Das Waisenhaus*.<sup>28</sup>

Manfred Weinberg analysiert die Frage nach dem „ich“ (1. Pers. Sing.) in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* am genauesten, wenn er schreibt: „Der Autor [...] gibt zu erkennen, daß er nur als Imitation der verschiedenen Protagonisten seines Buches existiert, die untereinander wiederum in einem Imitationsverhältnis stehen: Das ‚Ich‘, dem hier nachgefragt wird, erweist sich [...] als zunächst nur durch den Kontext zu bestimmendes; es wird hier schon, wie noch deutlicher im nächsten Roman, zu einem bloß situativen. Von *einem* Ich kann deshalb nicht mehr die Rede sein, nicht einmal mehr von einem *Ich*. Die Frage ‚Wer ich?‘ bringt damit keine Klärung des damit Gemeinten, sondern setzt vielmehr die drei ‚Positionen‘ Detlev, Jäcki und Erzähler in ein trianguläres Verhältnis: Detlev ist als Sprachschicht in Jäcki; Detlev und Jäcki sind als darstellerische Mentalitäten im Autor und führen auf diese Weise einen Dialog im Erzähler, der sich gerade dadurch aber eher entblößt, als würde er einsinnig von sich selbst erzählen; Detlev, Jäcki und Autor sind eins, und doch nicht eins, sondern drei verschiedene; auch in diesem Roman wird das einheitliche Ich denunziert, hier aber eben nicht aus der Perspektive einer nicht einheitlichen Struktur, sondern aus der Perspektive der Geschichtlichkeit des Daseins. Geschichtsschreibung ist als Daseins-Schreibung nur in der Konfrontation der verschiedenen Schichten miteinander möglich, die Fichtes dritter Roman eben darum unternimmt.“<sup>29</sup> Kritik muß hier wenigstens an der Vermengung bzw. Differenz von Autor und Erzähler angebracht werden: Zu fragen ist einerseits, inwiefern Jäcki und Detlev einen Dialog *im* Erzähler führen, wenn sie manifest im Text vom Erzähler miteinander konfrontiert werden. Der Erzähler, der zudem in der einen Bestimmung Weinbergs erhebliche Bedeutung hat, nämlich als ‚Gefäß‘ für die Identitäten Detlev und Jäcki, taucht in der zweiten Bestimmung nicht mehr auf, wenn Weinberg schreibt: „Detlev, Jäcki und Autor sind eins, und doch nicht eins [...].“ Zudem ist auch der Autor, von dem Weinberg hier handelt, in jedem Fall eine inszenierte Instanz, auch wenn oder gerade weil sie dem ähnelt oder entspricht, was Fichte im Interview mit Zimmer über die ‚darstellerischen Mentalitäten‘ äußert, eine Formulierung, die Weinberg zur Erläuterung der Figuren ja auch übernimmt. Auch die Verkürzung der beiden Identitäten auf „Sprach-

27 Vgl. Keilson-Lauritz, Marita, „Durch die goldene Harfe gelispelt. Zur George-Rezeption bei Hubert Fichte“, in *Forum Homosexualität und Literatur*, Heft 2, 1987, S. 27–51.

28 Zu Böhmers Deutung Detlevs und Jäckis als „metaxü“ s. Fußnote 13, S. 70.

29 Manfred Weinberg, *Akut. Geschichte. Struktur*, a. a. O., S. 178f.

schichten“ ist nicht gerechtfertigt: Zwar schreibt Fichte im Kontext einer extrem sprachbewußten Literatur und war selbst gleichermaßen äußerst sprachbewußt, doch hat er Persönlichkeitsanteile bzw. Bewußtsein nicht auf Sprache oder sprachliche Formationen beschränkt. Hingewiesen sei hier auf die zahlreichen Evokationen haptischer und olfaktorischer Wahrnehmungen schon in *Das Waisenhaus*. Auch ein zeichentheoretischer Satz in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* weist darauf hin: „Die Entscheidungen fallen vor der Bildung der Zeichen.“ (Grünspan 237) Die weitergehende Deutung, Geschichtsschreibung sei „als Daseins-Schreibung nur in der Konfrontation der verschiedenen Schichten miteinander möglich“, übersieht wiederum den multiperspektivischen Ansatz, der diesem Schreibverfahren zu Grunde liegt: Wie es in der Diskussion um die ethnopoetische Schreibweise klar wurde, wird durch diese Multiperspektivität die Forderung erfüllt, mehr oder weniger gleichzeitig eine ‚naive‘ Wahrnehmung zu geben, Welt im Rohzustand gewissermaßen, und deren kritische Diskussion bzw. Reflexion.

In Weinbergs Interpretation kündigt sich aber bereits eine bislang so nicht gesehene Pluridimensionalität der Bezüge zwischen den Romanen, Figuren und Instanzen an, die sich folgendermaßen skizzieren ließe: Mit der Figur Jäcki werden die Romane *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und *Die Palette* in Beziehung zueinander gesetzt, mit Detlev *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und *Das Waisenhaus*; in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* selbst werden die Figuren Detlev und Jäcki aufeinander bezogen, in einer weiteren Ebene gesellt sich der Erzähler dazu, später auch der implizite Leser, der nicht weiter von den Figuren Detlev, Jäcki und Ich-Erzähler entfernt ist als der implizite Autor; und dann wird in der Jäcki-Erzähler-Konfiguration noch eine Beziehung zur *Geschichte der Empfindlichkeit* gestiftet. In diesem Sinne zeichnet sich bereits eine Funktion von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ab, auf die ich weiter unten zu sprechen komme: Der Roman ist nicht in sich abgeschlossen, sondern ein Ort der Durchgänge, der Überschneidungen und Verbindungen, ein Muster, das konstitutiv für die *Geschichte der Empfindlichkeit* sein wird.

Weiterhin bereiten die Analogien zwischen Detlev und Jäcki, die Fichtes Ich-Erzähler im Roman, ebenso wie Fichte im Interview mit Dieter E. Zimmer, ja noch auf sich selbst bezieht,<sup>30</sup> die Identifikationen mit anderen Figuren vor bzw. be-

---

30 Vgl. Dieter E. Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 115f: „Es ging nicht um Maskierung. Es ging um die literarische Darstellung der verschiedenen Häute einer Existenz, die einmal ‚Jäcki‘ genannt wurde, einmal ‚Detlev‘.“ Dieses Statement läßt sich durch eine andere Aussage Fichtes im anderen Interview mit Zimmer („Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 88) ergänzen: „Mir sind die beiden Welten eigentlich noch zu deutlich verbunden.“

gründen sie: Ich selbst habe das schon für die Beziehungen zwischen dem Ich-Erzähler und Rolf Schwab sowie Hans Eppendorfer in *Versuch über die Pubertät* gezeigt<sup>31</sup>, Hartmut Böhme zeigt die „halbe Identifikation mit Axel“, alias der Blume zu Saaron aus *Die Palette* auf: „Es sind Halbweisen, es sind ‚Vaterlose‘, wie Fichte im Brief an Hans Bender, ‚Dir ‚väterlichem‘ Hans‘, sich am 22.3.1963 bezeichnet. Es sind Unruhige, Rastlose, Fliehende, die immer wieder zur Mutter zurückkehren. Es sind Bisexuelle. Es sind Halbjuden: Fichte real, Axel symbolisch, wenn er den Namen ‚Blume zu Saaron‘ erhält. Es sind zwei ohne Schulabschluß. Es sind welche, deren Wege sich kreuzen, in Turku, in der Palette, in Berlin, schließlich in Texten. 1965 erscheint Das Waisenhaus mit der wahrhaft Bellmerschen Eröffnungsszene des Puppenauges. Axel Bullert trägt in Berlin ein großes Puppenauge als Amulett mit sich herum; er bringt es 1966 mit nach Hamburg. 1964/65 spricht Axel häufig vom Puppenprojekt Hans Bellmers. Er, das Heimkind – der Sonderschüler, begeistert sich an Jorge Luis Borges. In seinem Nachlaß findet man Burroughs, Kerouac, Genet, Artaud, Benjamin, Jahnns *Fluß ohne Ufer*, den *Thomas Chatterton* (mit dem er sich identifiziert) von Penzoldt und Jahn. Und ein Buch mit dem Stempel des Literarischen Colloquiums, das Fichte entliehen hatte: Michel Butor: *repertoires I.*, München 1961.“<sup>32</sup> Allerdings ist auch hier die Identifikation keine eindimensionale, wie Böhme später ausführt, sondern bei den genannten Analogien sei es doch so, daß Fichte die tote Blume zu Saaron alias Axel Bullert benutze „um auf ihn das zu projizieren, wovon er [Fichte; M. K.] sich abstößt: die Drogen, die Politik, die Gewalt. Die Beat-Literatur. Die linken Radikalen. Die politisierten Literaten.“ Aber auch: „Die tote Blume von Saaron wird benutzt, um auf ihn zu projizieren, was Fichte anzieht: die Schönheit des Mannes, der Totenkult, das Leben der Toten, der Zerfall der Körper.“<sup>33</sup> Anders als Böhme, der die Blume zu Saaron als Maske Fichtes interpretiert, durch die „zwei entscheidende Momente des schriftstellerischen Selbstverständnisses Hubert Fichtes hervorgetrieben und besiegelt werden“ (Böhme, a. a. O., S. 359), könnte man jedoch Axel Bullert als Medium der Selbstbespiegelung auffassen, weshalb Fichte gerade nicht *durch* ihn auf die Welt schaut, wie er beispielsweise durch Jäcki oder Detlevs Bewußtsein Welt wahrnimmt.

---

31 Vgl. M.K., *Über das Innere und über die Welt. Untersuchungen zu Hubert Fichtes Text-Konstruktionen*, Mag., Bielefeld 1992, S. 82ff.

32 H. Böhme, „Die ‚Blume zu Saaron‘ und das Maskenspiel des Erzählers. Eine Figur Hubert Fichtes und ihr Hintergrund“, in Böhme/Tiling (Hg.) *Medium und Maske*, a. a. O., S. 334–360, S. 337f.

33 Ebenda, S. 358.

#### 4.1.4 Das Verhältnis zur Zeit

Die Thematisierungen der jeweiligen Zeit- bzw. Geschichtserfahrung Detlevs und Jäckis gehen über eine nur inhaltliche Charakterisierung der Figuren hinaus: Sie sind geeignet, die fragmentarische Form des Romans zu begründen. So erlebt Detlev die neuere Geschichte seit der Zerstörung Hamburgs als Abfolge immer wieder neuer Zeiten bzw. Umstände, explizit reflektiert in den refrainartig wiederholten Sätzen: „Nun ist alles anders.“ (Grünspan 31, 99) und noch deutlicher „-Wieder eine neue Zeit!“ (Grünspan 201) Damit wird der Verlauf von Zeit weniger als gemächliches und kontinuierliches Strömen gezeigt, sondern als in Etappen gegliedert, die durch klare Schnitte voneinander getrennt sind (z. B. der Wahrnehmungsschock nach der Bombardierung Hamburgs, Grünspan 31), und die immer wieder mit dem Versprechen auftreten, daß etwas Neues beginne.

Jäcki seinerseits hat diese historische Epoche, den Wiederaufbau der Bundesrepublik Deutschland samt politischer Restauration, hinter sich, er reagiert zynisch mit einem Echo auf Detlevs Satz: „1. Ja, eine neue Zeit hat angefangen.“ (Grünspan 81) Er lebt in einer Zeit, die ebenfalls eine neue Epoche begründen möchte (die 68er-Streiks und -Unruhen), aber er weiß auch, daß das historische Versprechen bzw. Detlevs Erwartung einer Neuheit enttäuscht wurde. In einer ‚Abhandlung‘, die formal Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*<sup>34</sup> nachempfunden ist, listet er Schlüsselwörter auf, die in der ‚Szene‘ verwendet werden und die z. T. deutlich an das Vokabular der Nationalsozialisten anklingen.<sup>35</sup> Damit setzen sich für Jäcki nicht einfach die Inhalte in variiertem Form fort, die aus Detlevs Biographie stammen, sondern er zieht ideologische Konsequenzen daraus, zumindest den Zweifel an der Möglichkeit politischer Neugestaltung durch Gewalt (vgl. z. B. Grünspan 220f).<sup>36</sup>

Wichtig ist jedoch die Abbildung der Zeiterfahrung bzw. deren Effekt auf die Textform: Im ersten Sahara-Kapitel, in dem auch Jäcki zum ersten Mal auftritt, gibt es gleich im Anschluß an die Saharalitaner eine Reflexion über Zeit bzw. ihre Erfahrung und Versprachlichung.

---

34 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a. M. 1963.

35 Vgl. Grünspan 87: „Enoch: – Germanisch. / Hart. / Blitzkrieg. Arbeit. / Mahnen. / 1969: / Aporie. / Hart. / Rollen. / Entartet. / Erdboden gleichgemacht. / Arbeit. / Mahnen.“

36 In gleichem Maße wird aber auch der Vorschlag der Hippies, demnach ‚Liebe‘ die Lösung zu allen Problemen darstelle, mit Skepsis betrachtet (vgl. Grünspan 235ff, vgl. A. Kupfer, *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches*, Stuttgart 1996, S. 227).

Jeff ist nicht da.

Das „Sahara“ ohne zeitliche Ausdehnung.

Saharalitanei von Bewegungslosem.

Sind die kleinsten Teile von Bewegungen Bewegungen oder starr?

Adjektive setzen schon die Denkbewegung voraus vom Gegenstand zu seiner Eigenschaft.

Was sind die kleinsten Teile der Zeit?

Gibt es in der Zeit immer noch ein Zeitigeres? Besitzen, erben, erhalten, bekommen.. geschenkt, haben Gegenstände Eigenschaften zeitlos?

Oder gehen Gegenstände ohne Zeit ein? (Grünspan 27)

Die zentrale Frage dieser Passage ist, ob sich der Ablauf von Zeit, von Bewegung, aus lauter kleinsten bewegungslosen Einheiten zusammensetzt, aus einer Art Standbilder, wie sie die Saharalitanei evoziert. Diese Zerlegung von Abläufen in Standbilder wird formal in einer späteren Szene wieder aufgegriffen, und zwar mit wörtlichem Bezug auf die Reflexion im Sahara:

Zwei

Stro

Zwei

Stro

Zwei

Bo

Bo

Zwei

Stro

Bo

Stro

Sko

Bo

Sko

Pe

Pe

Für das Auge sind die kleinsten Teile von Bewegungen keine Bewegungen, sondern starr.

Da

Ta

Jeff

Im

Wei

Smo



Aus  
La  
Flieht  
Step  
[...] (Grünspan 230f)

Das Stroboskoplicht in der psychedelischen Diskothek „Grünspan“ dient der Verbildlichung des Zerschneidens von Abläufen in Standbilder. Wie man sieht, reflektiert sich die durch das Stroboskop provozierte fragmentarische Wahrnehmung auch in der Textform sowie der typographischen Gestaltung. Mit Abläufen wiederum sind nicht nur körperliche Bewegungen gemeint, sondern auch gedankliche Abläufe, die, wiederum anhand des Stroboskops inszeniert, in kurze Bilder bzw. Belichtungen zerlegt bzw. unkenntlich gemacht werden.

Diese Zerlegung von Abläufen in fragmentarische Einzelaufnahmen, die durch Leerräume getrennt sind (in Grünspan noch konventionell durch die Kapitelgrenzen motiviert, die schon in *Versuch über die Pubertät* wegfallen), ist bezeichnend für die Struktur des Romans: Jäckis Bewußtseinsstruktur findet einerseits ihre höchste Entsprechung in den zerstückelten Wirklichkeitssequenzen der psychedelischen Diskothek, und sie leitet sich aus Detlevs Erfahrung von Geschichte her, oder, da Jäcki oder ein zeitlich noch späterer Autor den Roman denkt bzw. schreibt, wird die Wirklichkeitserfahrung von beiden in der fragmentierten Form von Momentaufnahmen dargestellt.<sup>37</sup>

Durch dieses Verfahren wird auch die Dialektik von Bewegung und Bewegungslosigkeit formal gelöst: Es sind vereinzelte Bilder, in denen es allerdings kurze Bewegungsabläufe, kurze Erzählungen, gibt. Das heißt, über ein komplexes Gefüge interner Bezüge auf motivischer und formaler Ebene, Fichte würde schreiben „Correspondances“, wird die Struktur des Romans erläutert und motiviert, also auch reflektiert.

#### 4.1.5 Stellen, die den ganzen Roman beleuchten

Detlev hat mit seiner Mutter eine Aufführung von Goethes *Iphigenie auf Tauris* angesehen. Seine Reaktion auf das Drama, das er z. T. auf seine eigene Situation überträgt

---

<sup>37</sup> Eines der wichtigen Bücher der Zeit war Alain Robbe-Grillet's Prosaband *Instantanées*, zu deutsch ‚Momentaufnahmen‘ (Paris 1962). Fichte kannte es: Er hat das Buch 1963 in *Die Zeit* besprochen („Säuberliche Verfälschungen. Robbe-Grillet am Anfang seiner Laufbahn“, in *Die Zeit*, Nr. 49/1963, Hamburg).

(„- Hättest du meinen Vater umgebracht, weil er sich um nichts mehr kümmerte?“ Grünspan 16) wird zum Anlaß für einen Kommentar der Mutter, der sich als Reflexion auf Fichtes eigenen Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* verstehen läßt: Das Dargestellte habe nur „übertragene Bedeutung“, so die Mutter: „Es ist eine Darstellung der Ich-Entwicklung des Menschen.“ (Grünspan 16)

In dieser Stelle lassen sich Bezüge zu mehreren Stellen des Romans nachzeichnen: Detlevs Frage an seine Mutter, ob sie ebenso gehandelt haben würde wie Iphigenies Mutter im Drama, findet ihr Echo in den eindringlichen Fragen Jäckis an seine Freunde, ob sie foltern würden, um eine tyrannische Regierung zu stürzen (Grünspan 221). Insofern wird einmal mehr die gebrochene Kontinuität zwischen Detlev und Jäcki über Korrespondenzen konstruiert.

Zweitens wird das im Drama betrachtete Verhalten nicht im Bereich der Fiktion belassen, sondern in die gelebte Wirklichkeit übertragen. Detlev durchbricht die ästhetische Distanz und vernetzt stellvertretend für Fichtes schriftstellerisches Programm literarische Fiktion und gelebte Wirklichkeit. Drittens hört Detlev hier als *Zuschauer* eines Dramas, daß es um die „Ich-Entwicklung“ gehe. Später, als er selbst auf der Bühne steht, wird er eine Krise seines Selbstbewußtseins erleben: „Ich vergesse. / Ich. / Wer ich? / Detlev? / Johnny? Ich sehe Detlev [...]“ (Grünspan 170f; s. a. Abschn. 4.3.5). So wird die Lesart der eben genannten Stelle durch die Iphigenie-Passage vorbereitet. Übrigens endet *Detlevs Imitationen „Grünspan“* nicht mit einer vollendeten Ich-Entwicklung des Helden bzw. Erzählers, sondern mit einer mehrfach verschobenen Identifikation: Detlev kann sich in einer Spiegelzene mit zwei Figuren aus Kleists Erzählung „Die Marquise von O...“ identifizieren, und Detlev ist selbst eine Identifikationsfigur des Ich-Erzählers, der mehr oder weniger stark versetzt mit dem empirischen Autor verknüpft ist. Insofern wird die Tendenz zur Ich-Erzählung, die von Wangenheim teilweise zu Recht beobachtet<sup>38</sup>, am Schluß nicht durchgehalten: Da entsteht zwar ein Ich, aber das der Figur Detlev, und das auch nur in Imitation von Romanfiguren.

Darüber hinaus wird einmal mehr ein Wirkungszusammenhang zwischen rezipierter Fiktion und gelebter (psychologischer) Wirklichkeit suggeriert. Fiktion kann in der Wirklichkeit nachempfunden bzw. -erlebt werden, gelebte Erfahrung kann aber auch eine Vorliebe für bestimmte Themen bedingen. Die so inszenierte ‚Vernetzung‘ von Literatur und Leben bildet die Grundlage für Fichtes Poetik, die

---

38 Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 101: „Der Roman ist, mit Fichtes Worten, „Annäherung“, freilich nicht so sehr der beiden Helden aneinander als beider an den Autor; die Erzählung tendiert zur Ich-Erzählung.“

ja gerade auf die Verbindung beider Aspekte abzielt, insbesondere auch für Fichtes intertextuelle Schreibweise: Es geht nicht darum, historische Texte einfach zu einer neuen Mischung zu verquirlen, sondern gelebte Erfahrung durch sie auszudrücken bzw. historische Literatur an der Erfahrung zu messen.<sup>39</sup>

Mit der Interpretation, die Detlevs Mutter von der *Iphigenie* gibt, werden aber nicht nur einzelne Stellen des Romans kommentiert, sondern wie in einem Fokus spiegelt sich das Thema des ganzen Romans: Nicht nur in Goethes *Iphigenie* geht es um die „Ich-Entwicklung des Menschen“, sondern auch in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*: Am Ende des Romans gelangt Detlev zu einem Bild von sich selbst, die Genese von Jäckis Bewußtseins wird reflektiert, und letztlich wird auch das Erzähler-Ich analysiert. So suggeriert der Kommentar der Mutter eine bestimmte Lesart des Romans selbst und hat insofern die größtmögliche intratextuelle Reichweite, indem er als Teil des Romans auf den ganzen Text reflektiert.

André Gide beschrieb dieses Phänomen der Fokussierung des ganzen Textes in einer (kurzen) Passage als „mise en abyme“ und würdigte ihr Vermögen, das Sujet eines literarischen Werks innerhalb der Diegesis selbst zu explifizieren und dadurch den Gesamttext für die Lektüre zu organisieren:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire et n'établit plus sûrement les proportions de l'ensemble [...].<sup>40</sup>

Jean Ricardou bezieht sich in seiner Darstellung der Technik der „mise en abyme“ auf Gides Definition und erweitert sie: Eine Stelle, die auf den gesamten Text reflektiert, muß nicht unbedingt ein Kondensat der Makro-Erzählung sein, ihr also in der Zeit bzw. im Text nachfolgen, sondern sie kann auch der Ausgangspunkt sein, aus dem die längere Erzählung erst hervorgeht. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, kondensiert diese „mise en abyme“ nicht nur das Sujet von Fichtes Roman, sondern gibt auch wie eine Partition<sup>41</sup> (Riffaterre) seine Rezeption vor, da der Leser die Antwort der Mutter auch auf Fichtes Roman beziehen wird.

---

39 Das wird in Abschn. 4.3.2 deutlicher werden, wo es um Jäckis Versuch geht, die Zerstörung Hamburgs sprachlich nachzuvollziehen.

40 Zitiert nach Jean Ricardou, *Le nouveau roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris 1973, 1990, S. 60.

41 Michael Riffaterre, *La production du texte*, a. a. O., S. 10.

## 4.2 Externe Intertextualität

### 4.2.1 Bezüge zu Fichtes früherem Werk

Detlevs Imitationen „Grünspan“ ist auf inhaltlicher Ebene die Fortsetzung der beiden Romane *Das Waisenhaus* und *Die Palette*, die hier in einen Zusammenhang gebracht und gelegentlich auch kommentiert werden.

Man muß nicht unbedingt Fichtes frühere Romane gelesen haben, um *Detlevs Imitationen „Grünspan“* lesen zu können, doch ergeben sich mit der Kenntnis der in den vorgängigen Romanen dargestellten ‚Vorgeschichte‘ und der Texte selbst weitere Bedeutungsebenen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* als aus diesem Roman allein interpretierbar sind. Fichte konnte zumindest bei der professionellen Literaturkritik darauf rechnen, daß sie seine früheren Texte kannte und die Bezüge darauf erkennen würde, denn *Das Waisenhaus* war preisgekrönt<sup>42</sup> und durch die *Palette*, ein Verkaufserfolg, wurde Fichte erst recht bekannt. Im Grunde kann man *Detlevs Imitationen „Grünspan“* schon als einen Roman auffassen, den Fichte für Fichte-Leser geschrieben hat.

Das Waisenhaus, als biographische Zeit und als Romantitel, wird schon im dritten Absatz von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wörtlich erwähnt:

– Auch die Alster ist getarnt. Aus dem Wasser hat die Organisation Todt eine falsche Stadt gemacht. Das Waisenhaus fing mit Eiern an. Schöne weiße Eier, die werden am Topfrand zerschlagen. Zu Anfang gab man mir Ei mit Cognac in einem Porzellanbecherchen. (Grünspan 9)

Was hier als Detlevs Erzählung bzw. gesprochene Erinnerung dargestellt wird, bezieht sich auf den Anfang des Romans *Das Waisenhaus*, so daß man Detlevs Satz „Das Waisenhaus fing mit Eiern an.“ wörtlich nehmen darf als: Der Roman *Das Waisenhaus* fing mit Eiern an.<sup>43</sup> Dafür spricht auch, daß Fichte Romantitel in seinen Texten nie typographisch oder anderweitig hervorgehoben hat. Mit der kurzen Bemerkung zitiert Fichte also seinen ersten Roman herbei, zumindest für jene, die mit seinem Werk vertraut waren bzw. sind. Der Status der Erzählung als autobiographischer oder fiktionaler Text wird davon nicht berührt: Bei der vorgebli-

---

42 1965 erhielt Fichte den Internationalen Herrmann-Hesse-Preis für *Das Waisenhaus* (vgl. Hubert Fichte, „Biographische Skizze“ in Beckermann, Beckermann, *Hubert Fichte. Materialien*, a. a. O., S. 317–322, S. 319).

43 Vgl. *Waisenhaus*, S. 9.

chen Wirklichkeitstreue der *Waisenhaus*-Erzählung<sup>44</sup> kann es sich hier durchaus auch um eine Bemerkung über das erste Ereignis im Waisenhaus in Scheyern/Schrobenhausen<sup>45</sup> handeln, so daß sich Roman und authentische Erinnerung überlagern.

Ähnlich wie der Anfang der Detlev-Erzählung funktioniert auch der Anschluß der Jäcki-Erzählung in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* an *Die Palette*: Fichtes zweiter Roman endet mit einer Liste von Fischnamen in portugiesischer Sprache<sup>46</sup>. Formal entspricht der Fremdheit dieser Namen diejenige der Namen am Anfang der Litanei in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, mit der die Jäcki-Erzählung eingeleitet wird: „Yoruba. / Ewe. / Hausa. / Bergdama. / Mende-Vai. Bamum. [...]“ (Grünspan 25)

Allerdings läßt sich ein deutlicher Stimmungswandel von *Die Palette* zu *Detlevs Imitationen „Grünspan“* beobachten: Beide Romane integrieren je ein Literatur-Kapitel, also ein Kapitel, das explizit aus unterschiedlichen Texten montiert ist. In der *Palette* geht es bei dieser Montage um Schwangerschaft und Geburt (Palette 277–302), also um eine Form von Kreativität oder „Generativität“, um einen Begriff zu verwenden, den der amerikanische Psychologe John Kotre wieder stark macht.<sup>47</sup> Zentral für Generativität sind demnach das Bewußtsein von der Kontinuität der Menschheit, der diesbezügliche Optimismus und das Bewußtsein, Verantwortung für nachfolgende Generationen zu haben. In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* handelt das formal ähnliche Kapitel von der Zerstörung Hamburgs (Grünspan 34–54), ist insofern nicht mehr optimistisch ‚vorwärtsgewandt‘ wie noch die *Palette*, sondern deprimiert und betont die Diskontinuität.

*Detlevs Imitationen „Grünspan“* kann sich durch die Bezüge auf die früheren Texte auf Inhalte berufen, die in diesem Roman selbst nicht vermittelt werden. Sie bilden gewissermaßen den sachlichen oder informationellen Hintergrund, vor dem der Roman gelesen werden kann. So haben die Bezüge zwischen *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und den früheren Romanen gleich zwei wichtige Funktionen oder Effekte: Einerseits verbinden sie „Grünspan“ mit den früheren Romanen zu einem größeren Werkkomplex. Die früheren Romane haben insofern eine ähnliche Funktion für „Grünspan“ wie die Beschreibung eines Settings am Anfang eines

---

44 Vgl. Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 70.

45 Scheyern ist der Name des Ortes im Roman, der wirkliche Name ist Schrobenhausen.

46 „Die Fische, die neben dem maurischen Fort verkauft werden, heißen: Toninha, Espada, Chajputa, Ennchova, Tamburil [...]“ (Palette 344).

47 John Kotre, *Lebenslauf und Lebenskunst. Über den Umgang mit der eigenen Biographie*, München, Wien 2000.

traditionellen Romans. Andererseits vermag *Detlevs Imitationen „Grünspan“* die disparaten Verläufe der frühen Arbeiten zu bündeln und in Fichtes großen Entwurf der *Geschichte der Empfindlichkeit* münden zu lassen.

*Detlevs Imitationen „Grünspan“* wird so zu einer Durchgangsstation nicht nur für fremde Texte und Reden, also diejenigen anderer Sprecher und Autoren, sondern auch für Fichtes eigenes Werk<sup>48</sup>: Der Anfang liegt woanders (in Fichtes vorgängigem Schaffen), und zur Zeit der Niederschrift ist offensichtlich auch die weitere Arbeit schon projiziert:

Ich werde mich mit einer Theorie der Empfindsamkeit befassen, Ernst Mach lesen, Nicolas Bourbaki, Proust in der Bibliothek des Duc de Guermantes besuchen. (Grünspan 234)

Innerhalb von Fichtes publiziertem Werk ist das die erste Erwähnung des später *Die Geschichte der Empfindlichkeit* genannten Romanprojekts,<sup>49</sup> und dieses Riesenswerk, das Fichte als „Netz von Beziehungen“ konzipiert,<sup>50</sup> wird in einem Roman erwähnt, dessen wichtigstes Charakteristikum seine intertextuelle Anlage ist.<sup>51</sup>

So verbildlicht *Detlevs Imitationen „Grünspan“* die Eigenschaft sprachlicher Ereignisse, also manifester Texte, stets nur Momente innerhalb der Bewegung ihrer formalen und inhaltlichen Entwicklung zu sein, in die das sprechende bzw. schreibende Subjekt hineingerät und die das Subjekt selbst weiter voranbringt, ähnlich wie Bachtin und Mukarovsky es auffassen (vgl. Kapitel 2).

---

48 In dem ja wiederum intertextuelle Bezüge zum Tragen kommen – man könnte hier an eine Intertextualität zweiter oder xter Stufe denken.

49 Auch wenn hier noch die Rede von einer „Theorie der Empfindsamkeit“ ist, ist wohl dennoch der Großroman gemeint, der *Die Geschichte der Empfindlichkeit* heißen wird, denn im Gespräch mit Dieter E. Zimmer über *Detlevs Imitationen „Grünspan“* erwähnt Fichte einen einzigen „Roman delta“, an dem er schreibe (D. E. Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 88).

50 Aufschlußreich sind die Skizzen, die Fichte bei der Planung anfertigte (vgl. den Abdruck in Hans-Jürgen Heinrichs, *Die Djemma el-Fna geht durch mich hindurch. Oder wie sich Poesie, Ethnologie und Politik durchdringen. Hubert Fichte und sein Werk*, Bielefeld 1991, S. 17–26).

51 Im Interview mit Gisela Lindemann erläutert Fichte seine Probleme mit dem Obertitel „Geschichte der Empfindlichkeit“ bzw. „Empfindsamkeit“. Er hat sich offenbar kurz vor seinem Tod dann doch für *Die Geschichte der Empfindlichkeit* entschieden. Vgl. Gisela Lindemann, „In Grazie das Mörderische verwandeln“, a. a. O.

#### 4.2.2 *Detlevs Imitationen „Grünspan“ und Alte Welt*

Es gibt nicht nur die Beziehungen zwischen Fichtes drittem Roman und den vorangehenden Erzähltexten, sondern auch zu seinem späteren Romanwerk. In diesem Fall sind sie gewissermaßen gegenläufig, indem hier Schreibweisen vorbereitet werden, die in späteren Texten, speziell in der *Geschichte der Empfindlichkeit*, zum Einsatz kommen, z. B. die Technik, eigene frühere Texte in den Horizont des gegenwärtigen Textes einzubeziehen und so einen intertextuellen Erinnerungsraum zu schaffen.

Die *Geschichte der Empfindlichkeit* schreibt sich um das frühe Werk Fichtes herum und reflektiert noch einmal (nach der Reflexion der Entstehung im jeweiligen Text selbst) aus einer größeren Distanz (zeitlich und räumlich) dessen Entstehung. Entsprechend bezieht sie sich sehr häufig formal und inhaltlich auf die früheren Texte. Gelegentlich geschieht dies in Form kurzer Notizen, die den gesamten angespielten Romantext evozieren können (z. B. in *Alte Welt* 189: „Detlevs Imitationen. ‚Grünspan‘.“<sup>52</sup>) – Genette nennt dieses Verfahren „Reduktion durch Verdichtung“<sup>53</sup>.

Diese Technik der kurzen Notiz wird in der Saharalitanei in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* eingeführt und ‚erklärt‘, und zwar ebenfalls am Beispiel eines Titels, wenn auch eines popmusikalischen. Dort heißt es, zwei Seiten nachdem innerhalb der Litanei der Titel „A whiter shade of pale“ (*Grünspan* 25) zitiert wurde:

Die Zeile: „Whiter shade of pale“ soll trotzdem nicht das Singen des Songs bedeuten, sondern das Bewußtsein Jäckis von dem Song beim Verlassen des „Sahara“. (*Grünspan* 27)

Fichte gibt hier explizit eine Leseanweisung, der Text wird tatsächlich zur Partitur, indem definiert wird, wie ein bestimmter Satz zu verstehen ist: ‚die Zeile soll bedeuten‘. Damit wird ebenfalls angegeben, wie die formale Entsprechung in der *Geschichte der Empfindlichkeit* zu lesen ist: Zum Beispiel in *Alte Welt*, wo Fichte in einer Art Tagebuch nur kürzelhaft notiert: „Edward Bond: Saved. / Roland Barthes.“ In Analogie zur oben zitierten Stelle aus *Detlevs Imitationen „Grünspan“* bedeutet auch diese, daß sich der (Tagebuch-)Autor des Autors Roland Barthes bzw. eines oder mehrerer seiner Texte bewußt ist. In der *Geschichte der Empfindlichkeit* funktioniert Intertextualität häufig auf mehreren Ebenen gleichzeitig: Das Kürzel

---

52 Hubert Fichte, *Alte Welt. Glossen (Geschichte der Empfindlichkeit Bd. V)*, Frankfurt a. M. 1992.

53 Gerard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993, S. 332.

„Roland Barthes“ stellt inhaltlich eine Beziehung zum Werk Roland Barthes' her und funktional zu einer Stelle in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*.

Die intertextuelle Reichweite einer solchen Stelle kann kaum ausgelotet werden: Vielleicht hat der Tagebuchautor lediglich von anderen über Roland Barthes erzählen hören und sich ein Bild daraus geformt, ähnlich wie auch Fichtes Wissen über den Manierismus im wesentlichen aus zweiter Hand stammt, aus derjenigen Hockes und seiner Manierismus-Studien. Sie kann sich aber auch auf Barthes' kritische und theoretische Schriften bis ca. 1968 beziehen, oder sogar auf den gesamten Korpus von Barthes' Schriften bis zur Überarbeitung von *Alte Welt*, indem auch das aktuelle Wissen des Autors Fichte in den Roman eingebracht würde. Insofern wird der oben erwähnte Anspruch, die Lesart einer Textstelle genau festlegen zu wollen, auch wieder unterlaufen.

Genauer funktioniert die Anspielung, wenn sie, wiederum in *Alte Welt*, im Kontext einer Reflexion über das Schreiben fällt und einen Romantitel quasi wörtlich nennt:

Die Realität ist so dicht.  
 Ich möchte sie ganz in den Roman hineinzwängen.  
 Ach, ich sollte nicht leben.  
 Schreiben nur.  
 Detlevs Imitationen. „Grünspan“.  
 Ich lebe so gern.  
 Und schreibe so gern. (*Alte Welt* 189)

Zu der Zeit, als *Alte Welt* entstand bzw. als Bd. V der *Geschichte der Empfindlichkeit* erscheinen sollte, war der Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* längst veröffentlicht. Was für den Erzähler in *Alte Welt* den Status eines Projekts hat, kennt der Leser schon lange (auch diese Vertauschung der geläufigen Verhältnisse ist nicht uninteressant). Mit der Nennung des Titels wird also emblematisch der ganze Roman eingeblendet, ähnlich wie in *Palette* und „*Grünspan*“ auch die *Waisenhaus-Kürzel* den ganzen Roman evozieren. Die beschriebene Zeit in *Alte Welt* stellt dann auch Jäckis/Fichtes „*Grünspan*“-Zeit in Form von Tagebuchaufzeichnungen dar, die den Eindruck erwecken, der ‚wahrere‘ Text hinter dem Roman zu sein.<sup>54</sup> So entsteht in der *Geschichte der Empfindlichkeit* das Motiv der übereinandergeschriebenen bzw. -gespiegelten Repräsentationen, das Leitmotiv in *Platz der Ge-*

---

<sup>54</sup> Mindestens die letzten zwei Drittel von *Alte Welt* stellen die Zeit der Entstehung von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* dar.



henkten<sup>55</sup>. Die *Geschichte der Empfindlichkeit* konstituiert sich als komplexes System von intertextuellen Verweisen, in dem andere Texte als Chiffre für zweierlei Erfahrungen aufgerufen werden: Einerseits der Inhalt der Erfahrung, die im aufgerufenen Text dargestellt wird, andererseits die Erfahrung des Schreibens des betreffenden Textes, durch die der Autor/Erzähler des Textes der *Geschichte der Empfindlichkeit* zu dem geworden sei, als der er sich jeweils inszeniert.

*Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist eine frühe Synapse der vorangegangenen Arbeiten von den Erzählungen in *Der Aufbruch nach Turku*, auf die beispielsweise im Zusammenhang mit der Bombardierung Hamburgs angespielt wird<sup>56</sup>, zu den Romanen *Das Waisenhaus* und *Die Palette*. Das inhaltliche Spektrum von *Alte Welt* umfaßt das Frühwerk bis zur Reise nach Brasilien. Mit der Entstehung der ethno-poetischen Arbeiten *Versuch über die Pubertät*, *Xango* und *Petersilie* setzt der Roman *Explosion. Roman der Ethnologie* ein. Dabei wird nicht nur, als Hintergrund-Information, die Zeit noch einmal erzählt oder die frühere Erzählung ergänzt, es werden auch frühe Originalarbeiten integriert.<sup>57</sup> So treffen in *Alte Welt* die zwei zeitlichen Ebenen der *Geschichte der Empfindlichkeit* wörtlich aufeinander: Als Gegenüberstellung von frühem Originaltext und der nachträglichen Erläuterung der Umstände seiner Entstehung. Die frühen Arbeiten werden so in die *Geschichte der Empfindlichkeit* integriert, aber auch ergänzt: In *Alte Welt* wird Jäckis Entwurf eines Dramas über Cartacalo/la abgedruckt<sup>58</sup>, der in „Grünspan“ nur skizziert wurde (vgl. Grünspan 96ff). Auch Fichtes Feature „Organisierte Ägyptenrundreise 1969“<sup>59</sup> wird um einige Details ergänzt, die in der im Rundfunk gesendeten Fassung ausgespart worden seien (vgl. *Alte Welt* 611f). So ist *Alte Welt* die Drehscheibe zwischen dem frühen und dem mittleren Werk<sup>60</sup>, ist dabei selbst Bestandteil

---

55 Hubert Fichte, *Der Platz der Gehenkten* (Gesch. d. Empf. Bd. VI), Frankfurt a. M. 1989.

56 Vgl. „Der Garten“ S. 54 in *Turku* 49–55: „Als sie eines Morgens aus der Kellertür traten, war der Himmel schwarz und die Sonne rot.“ Grünspan 31: „Nun ist alles anders. / Der Himmel ist schwarz. / Die Sonne ist rot.“

57 Das wirkt durchaus auch, als wollte Fichte seine eher unbekannteren frühen Features, die in ganzer Länge abgedruckt wurden, nachträglich unsterblich machen, gewissermaßen ‚in die Literatur retten‘. Abgedruckt sind beispielsweise: „Fotofilm. Der Tag eines unständigen Hafenarbeiters. Frühsommer 1966“ (*Alte Welt* 78–83), „Die Bidonvilles von Paris. Radio-Essay, November/Dezember 1966“ (*Alte Welt* 91–127), „Cartacalo/la und seine Zeit. 1967. Zusammengefasst von Hubert Fichte“ (*Alte Welt* 130–142).

58 „Ein Abend mit Cartacalo/la. Ausstattungspose mit Pressestimmen, Transvestiten und Schrebergärtnern“, *Alte Welt* 458–548.

59 Norddeutscher Rundfunk, 26.4.1970.

60 Als ‚mittleres Werk‘ bezeichne ich die ethno-poetischen Arbeiten *Versuch über die Pubertät*, *Xango* und *Petersilie*.

des späten, wobei der Text aber vorgibt, (als Tagebuch) zur Zeit des Frühwerks entstanden zu sein.

Die *Geschichte der Empfindlichkeit* setzt mit Fichtes ersten literarischen Erfolgen ein und rollt Jäckis Karriere als Schriftsteller und Publizist wieder auf. Indem sich die *Geschichte der Empfindlichkeit* um die frühen Texte erläuternd, ergänzend und kommentierend herumschreibt, werden diese in der Reihenfolge ihrer Entstehung quasi zum Zeitmaß der *Geschichte der Empfindlichkeit*. Sie sind so etwas wie biographische Abschnitte, die besprochen werden, und scheinen insofern die abgeschlossenen Lebensepisoden oder Bildungsphasen in der traditionellen Autobiographie zu ersetzen – so haben innerhalb der *Geschichte der Empfindlichkeit* Fichtes eigene Texte die gleiche Funktion, die fremde Texte, z. B. Kleists „Marquise von O...“, in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* haben<sup>61</sup> (dennoch werden diese früheren Texte eben nicht als ‚überwundene Zeit‘ inszeniert). Das mag mit einem gewandelten Selbstbewußtsein als Schriftsteller zu tun haben. So umfaßt *Alte Welt* den Zeitraum der Fertigstellung von *Die Palette* bis einschließlich *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. Wenn auch die Parallelität von gelebter Biographie und Werkgeschichte als in der Natur des Projekts liegend erscheint, da ein Autor in der linear verlaufenden Zeit lebt und schreibt, wird doch deutlich, daß die *Geschichte der Empfindlichkeit* den Akzent auf die Parallelisierung von Biographie, die u. a. auch als Geschichte der künstlerischen Bildung begriffen wird, und Werkgeschichte legt, besonders auf die künstlerische Entwicklung der Figur Jäcki, die in der *Geschichte der Empfindlichkeit* der Autor von Fichtes frühen Romanen ist. Wolfgang von Wangenheim weist darauf hin, daß Fichtes Erzähler seine eigene Geschichte, seine Biographie, nur als „Stückwerk“ erfahren und als „Komplex von Bruchstücken“ dargestellt habe: „Problematisch ist nicht Identität, sondern Kontinuität: Ein Leben wird erfahren und dargestellt als ein Komplex von Bruchstücken, der nur als differenziertes Gefüge von Entsprechungen zusammenhält.“<sup>62</sup> Mit der *Geschichte der Empfindlichkeit* scheint sich Fichte eine stärker chronologische Kontinuität zu konstruieren: als Verlauf der ersten Prosawerke bzw. deren Entstehungsgeschichte, die als Geschichte des Autors Hubert Fichte (ggf. als Autor) zu verstehen wäre. Insofern hätte sich Fichte seine eigene Geschichte erschrieben, nicht nur als Gefüge von Schichten, wie gern interpretiert wird, sondern eben doch auch als Chronologie.

---

61 In Abschn. 4.3.3 werde ich zeigen, wie Kleists Novelle quasi zum Maßstab für Detlevs Entwicklung in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wird.

62 W. von Wangenheim, „Zum Stil Hubert Fichtes“, in *Text und Kritik*, H. 72, a. a. O., S. 26.

In welcher Weise die Bezüge auf frühere Texte diese weiter erläutern und kommentieren, läßt sich ebenfalls am Beispiel der Präsenz von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* in *Alte Welt* verfolgen: *Die Palette* ist als deutscher Beat- und Pop-Roman gefeiert worden (man hat sie u. a. mit Jack Keruacs *Unterwegs*<sup>63</sup> verglichen), *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist im Allgemeinen aber nicht als Beat-Roman gelesen worden, doch situiert ein Kommentar in *Alte Welt* diesen Roman ebenfalls im Umfeld des Pop:

Die sexuelle Befreiung durch Multimedia und Pop geschieht nicht in New York oder Paris oder Rio oder Peking – sie geschieht auf der Großen Freiheit.  
Wolli Köhler, Maulwurf, René Durand, Reimar Renaissancefürstchen, ich. (*Alte Welt* 175)

Dieser Kommentar bezieht sich auf die Jäcki-Passagen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, die im wesentlichen in St. Pauli spielen und deren eindrucksvollste Passagen die Szenen in der psychedelischen Diskothek Grünspan und in Wollis Etablissement im Palais d'Amour sind. *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist aber, wie der Kommentar des späteren Jäcki aus *Alte Welt* suggeriert, nicht einfach ein weiterer Pop-Roman, sondern eine Antwort auf Pop-Literatur und -Kultur, indem Jäcki eines ihrer Ziele auf St. Pauli verwirklicht sieht. Die Bemerkungen in *Alte Welt* fügen also der ersten Lektüre von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* eine Bedeutungsdimension hinzu, die man spätestens nach der Lektüre von *Alte Welt* nicht mehr unbeachtet lassen kann.

Die Poetik von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wird erläutert, wenn es heißt:

Ich denke an meinen Roman.<sup>64</sup>  
Eine Mischung aus Epik und Drama.  
Dialoge und Roman kämpfen miteinander. (*Alte Welt* 229)

Das klingt, als hätte Fichte das aus einem erzähltheoretischen Standardwerk gelernt, ist aber wohl ernst gemeint, denn Fichte äußert sich ähnlich im Interview mit Dieter E. Zimmer.<sup>65</sup> In *„Grünspan“* wird dieses Gattungsproblem nicht explizit thematisiert, ist bestenfalls interpretierbar. Durch den Selbstkommentar, der sich

---

63 Dt. zuerst Hamburg 1959.

64 Gemeint ist hier *Detlevs Imitationen „Grünspan“*.

65 Vgl. Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 116. Nicht umsonst sind Detlevs Karriere als „Kinderdarsteller“ und seine Imitationen von Figuren aus verschiedenen Dramen zentrale Themen des Romans.

als Tagebuchaufzeichnung gibt, kommentiert Fichte seinen Roman nun selbst noch einmal (nach seinen Erläuterungen in verschiedenen Interviews) als Auseinandersetzung mit einem gattungspoetischen Problem: dem Verhältnis von Dialog und Erzählung im Roman und dem Verhältnis von Roman und Theater zueinander. Damit fügt Fichte dem „Grünspan“-Roman wiederum eine Bedeutung hinzu, die von der zeitgenössischen Kritik offenbar nicht gesehen wurde (den Nachdrucken der Rezensionen im Materialienband nach zu urteilen<sup>66</sup>). Durch seine Kommentare zu seinen früheren Texten kann Fichte also deren Rezeption noch einmal stimulieren und ggf. die Lesart noch einmal beeinflussen.

In Fichtes Romanwerk, spätestens seit *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, ist die Beziehung zwischen Identifikation, Imitation und Projektion wichtig, in *Versuch über die Pubertät* wird sie in zahlreichen Variationen reflektiert. Zwar spielt schon *Die Palette* mit der Überlagerung von Autor, Ich-Erzähler und Figur (Jäcki) sowie deren Anteil an bzw. Identifikation mit den anderen Romanfiguren.<sup>67</sup> In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wird diese Thematik jedoch zum konstitutiven Moment, indem zwei verschiedene (historische) Zeiten dargestellt werden, denen je eine andere Figur zugeordnet wird (Ende des Zweiten Weltkriegs / frühe Nachkriegszeit: Detlev; zweite Hälfte der 60er Jahre: Jäcki). Der Ich-Erzähler scheint sich dabei eher mit Detlev zu identifizieren, da er die erste Person Singular immer wieder im Kontext der Detlev-Passagen – wie zögernd – einführt. Doch läßt Fichte die beiden Figuren Detlev und Jäcki sowie den Ich-Erzähler auch durch- und umeinander wirbeln, so daß nicht sicher zu sagen ist, welche Figur die primäre ist:

- Und die Erzählposition?
- Vielleicht hat Detlev zwei Vornamen?
- [...]
- Oder ist das ganze nur ein Spiel mit Namen?
- Entscheiden Sie sich?
- Wollen Sie Detlev oder Jäcki sein?
- Hahahah, lacht der Damenimitator Cartacalo/la.
- Jäcki ist nur eine von Detlevs Imitationen! (Grünspan 70)

Wenn es hier Detlev sein soll, der Jäcki imitiert, und der Erzähler ganz aus dem Spiel bleibt (der sich am Anfang desselben Kapitels als Ich-Erzähler noch proble-

<sup>66</sup> Vgl. Beckermann, *Hubert Fichte. Materialien*, a. a. O.

<sup>67</sup> Vgl. z. B. *Palette* 336: „Der, den ich Jäcki nannte, ist Pate. Ich bin Pate. Die ich Heidi nannte, die ich bin, kriegt ihr drittes Kind. Ich kriege also mein drittes Kind, das ich bin.“

matisiert hatte), heißt es in D. E. Zimmers Interview mit Fichte, daß er selbst (im Interview als Autor von *Detlevs Imitationen „Grünspan“*) Detlev imitiere:

Detlev imitiert Mozart, Kleist, den „Frieden“, das „Mammutbaby“, das „Christkind“ und die „Marquise von O...“. Ich imitiere Detlev. [...] <sup>68</sup>

Im Interview spricht Fichte von Detlev als von einer anderen Figur, die nicht er selbst wäre, und die er imitiert. In *Alte Welt* heißt es zum Verhältnis zwischen Detlev und dem Ich-Erzähler:

Ich empfinde wie auf Sylt 1947.

Imitationen.

Das wird mein Roman über Detlev.

Ich imitiere mich am Pantheon selbst, als 12jährigen. (*Alte Welt* 245)

Hier wird die Passage in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* evoziert, in der Detlevs Aufenthalt auf Sylt nach dem Krieg geschildert wird. Die eben zitierte Szene gibt sich als der Moment der Inspiration – die grundlegende Thematik des Romans wäre demnach, wie sich der Autor in seinen Figuren selbst imitiert. So herum hätte die Thematik einen eher anthropologischen Akzent als den erzähltheoretischen, auf den im Roman selbst angespielt wird. Bemerkenswert auch, daß ein Ereignis, das für gewöhnlich als Erinnerung aufgefaßt wird (‚Ich empfinde wie damals‘), hier als Imitation vorgestellt wird.

‚Imitation‘ bedeutet aber im literarischen Kontext nicht unbedingt die Nachahmung eines anderen oder von etwas anderem, sondern meint durchaus auch die „Nachbildung literarischer Muster“ <sup>69</sup>: Erinnerung wäre also einerseits Erinnerung an andere Texte – wie z. B. in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, wo sich der Erzähler ‚wörtlich‘ an den Anfang von *Das Waisenhaus* erinnert, indem er ihn mit Anführungszeichen zitiert (*Grünspan* 171), oder in *Alte Welt*, wenn es um ein Jucken „im Waisenhaus“ geht (*Alte Welt* 280), das in *Das Waisenhaus* als komplexes Concetto dargestellt wird, in dem es nebenbei ebenfalls um das Erinnern geht. <sup>70</sup> Andererseits ist Erinnerung eine Aktivität, nicht etwas, das dem erinnernden Subjekt zufällig widerfahren muß wie dem proustschen Erzähler. <sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 87.

<sup>69</sup> *Der Literaturbrockhaus in 8 Bänden*, „Imitation“, Bd. 4, S. 220.

<sup>70</sup> Vgl. *Waisenhaus* 45, dazu M. K., *Über das Innere und über die Welt*, a. a. O., S. 44f.

<sup>71</sup> Vgl. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris 1987, S. 44: „Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inuti-

In Hinsicht auf die *Geschichte der Empfindlichkeit* ist jedoch die Auffassung von Erinnerung und Bewußtsein als intertextuelle Vernetzung nicht nur interessant, sondern konstitutiv: Zahlreiche Stellen, z. B. „Ich empfinde wie auf Sylt 1947“, bleiben inhaltlich leer, wenn der Leser die entsprechenden Inhalte nicht kennt, die in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* dargestellt wurden. Auch die zahlreichen Kürzel in *Alte Welt* blieben ohne die Leseanweisung in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* praktisch bedeutungslos (andererseits kann eine Notiz wie „Roland Barthes“, wie oben gezeigt, auch nicht genau ausgedeutet werden).

In *Alte Welt* imitiert der Erzähler nicht nur gelegentlich Detlev, sondern er imitiert sich als Autor von *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. So findet sich anlässlich der Beschreibung der Ägyptenreise nicht nur eine litaneiartige Liste mit ägyptischen Götternamen, formal also eine Entsprechung zu den Listen in „*Grünspan*“ und in *Versuch über die Pubertät* (*Alte Welt* 571f), sondern der Erzähler gleicht seinen Stil demjenigen Jäckis an, wie man ihn aus „*Grünspan*“ und *Palette* kennt. So zum Beispiel *Alte Welt* 588:

Jetzt überfallen in Luxor die himmelblauen, himmelgrünen, himmelrosa grauen Touristinnen mit Blauguß von Sunshine-, Sunshine-, Sunshinetours nicht das stille Landstädtchen zu Tausenden und bringen Kaugummi, Dollars, Syphilis und französische Seife, sondern die Händler, Guides, Taxifahrer, Droschkenfahrer, Segelschiffer und Saisonstricher überfallen die Touristen, die fünf, und lassen sie nicht mehr aus, verfolgen sie bis in die hohlen Gräber, wo es sonst von Busladungen voll ist.

---

les. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.“ Leo Kreutzer weist auf die weitere Bedeutung der Stelle in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* „- Und die Erzählposition? / - Vielleicht hat Detlev zwei Vornamen? / [...] / - Oder ist das ganze nur ein Spiel mit Namen?“ hin, wenn er schreibt: „Nein, das Ganze ist kein Spiel mit Namen. Das Projekt in vier Romanen, das Fichte in den sechziger Jahren verfolgt hat, erarbeitet eine neue Art und Legitimation, *ich* zu sagen. Es tut das nicht allein dadurch, daß es die drei Buchstaben aus der autobiographischen Recherche zunächst verbannt. Darüber hinaus geht der Autor gegen das Ich als Agentur eines unablässigen Selbstverrats in der Weise vor, daß er die Selbstbehauptung verschieden altertümlicher Einzelwesen, welche das antiquierte Ich bilden, mit der Verleihung je eigener Namen begünstigt und honoriert.“ (Leo Kreutzer, „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“, a. a. O., S. 84)

Die Mischung aus poppiger Verspieltheit und Analyse erinnert an Darstellungen in *Die Palette*<sup>72</sup> und die psychedelische Phantasie des Überfalls auf Wollis Etablissement in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*<sup>73</sup>. So wird die Passage in *Alte Welt* zum Selbstpastiche.

Allerdings ist die Leseanweisung für *Alte Welt*, daß der Erzähler bzw. Tagebuchautor der Autor von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* zur Zeit der Entstehung des Romans ist, wie an entsprechenden Thematisierungen deutlich wird: „Terrorangriff für Detlevs Imitationen.“ (*Alte Welt* 309) Zu der Zeit, als der Erzähler am Kapitel über die Zerstörung Hamburgs im Zweiten Weltkrieg (*Grünspan* 34–54) zu arbeiten plant, will er auch Arabisch lernen, sich mit Mathematik befassen und mit den wichtigen europäischen Autoren der 50er und 60er Jahre des 20. Jh.: „Literatur: Ponge. Gertrude Stein. Bense. Beckett. Queneau. Roussel. Butor. Sarraute.“ (*Alte Welt* 309) Darüber hinaus plant er, sich mit Philosophie und Psychologie zu beschäftigen (ebenda). *Detlevs Imitationen „Grünspan“* entsteht also praktisch zeitgleich mit Fichtes weiteren intellektuellen Vorhaben.

Reflexe der genannten Lektüren können in Fichtes Werk und gerade auch in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* aufgefunden werden, z. B. wenn eine Reflexion über Sprache, Ausdruck und Schreiben wie ein verwirrter *Tractatus logico-philosophicus*<sup>74</sup> aussieht (vgl. *Grünspan* 81–98, s. dazu u., Abschn. 4.3.1). Eine wesentliche Beziehung besteht auch in mehreren Hinsichten zu Michel Butor: Für Butor ist der Roman als „laboratoire du récit“ eine besondere Form der Erzählung: Während wahrheitsgemäße Erzählungen sich stets auf äußere Beweise stützen können, muß der Roman selbst hervorbringen können, wovon er uns berichtet. Dadurch wird er auch zum ausgezeichneten Medium für die Untersuchung darüber, auf welche Weise uns die Welt erscheint bzw. erscheinen kann. In diesem Sinne ist der Roman für Butor das Medium zur phänomenologischen Untersuchung „par excellence“.<sup>75</sup>

---

72 Vgl. *Palette* 12: „Eine dünne Schicht Himmelsblau, gerade entfernt genug, daß sie den Möwen, die der Sturm vom Meer ins Landinnere schlägt, und den Wolkenklunkern zum Kreisen Platz läßt.“

73 Z. B. *Grünspan* 193: „Zwei Polizisten gehen in die Küche und vierteilen die Butter. Aus den Kartoffeln werden die Aktaufnahmen entfernt. Hinter der Mao-Bibel fallen die schwulen Serien hervor.“

74 Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a. M. 1963.

75 „Alors que le récit véridique a toujours l’appui, la ressource d’une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C’est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous

In Fichtes Romanen, angefangen beim *Waisenhaus*, sind Wahrnehmung und Konstituierung von Wirklichkeit die zentralen und stets reflektierten Themen. Allerdings schreibt Fichte nicht, wie Butor in seinen frühen Romanen, fiktional, sondern ist darum bemüht, aktuelle soziale Wirklichkeit zu dokumentieren. Beide Autoren haben ein Faible für magischen Sprachgebrauch und rekurren in ihren jeweiligen Varianten des Bildungs- bzw. Künstlerromans auf mythologische Diskurse: Butor auf Motive der Alchemie (in *Portrait de l'artiste en jeune singe*<sup>76</sup>), Fichte auf den afrobrasilianischen Xango-Kult (in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und *Versuch über die Pubertät*).

Mit der Liste seiner Lesevorhaben in *Alte Welt* (S. 308f) reproduziert Fichte nicht lediglich seine individuellen Vorlieben, sondern eine Liste der Wissenschaftler und Romanciers, die in den 60er Jahren maßgeblich waren. So findet sich in *Alte Welt* u. a. auch die Auseinandersetzung mit Alain Robbe-Grillet thematisiert und dokumentiert, z. B. wird im Anhang das Interview, das Fichte mit Robbe-Grillet geführt hat, wieder abgedruckt.<sup>77</sup> Fichte situiert seinen Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* innerhalb des Komplexes der zeitgenössischen ästhetischen und wissenschaftlichen Werte (Jan Mukarovsky) – aber eben nicht, ohne ihn auf seine Gültigkeit befragt zu haben, wie die Reflexion über die „sexuelle Befreiung“ (s. o. zeigt).

Der Erzähler in *Alte Welt* kommentiert schließlich auch einen ästhetischen Aspekt von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und unterstützt damit zwei Leit motive seines gesamten literarischen Werks. In einer ersten Stelle heißt es:

Grünspan mit Irma.  
Stroboskop.  
Menschen als Fotografien. (*Alte Welt* 551)

Die Diskothek Grünspan kann wieder metonymisch für den ganzen Roman stehen. Das Blitzen des Stroboskoplichts in der Diskothek wird schon in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* als Mittel eingesetzt, um den Textfluß in Einzelaspekte zu zerschneiden (vgl. Grünspan 233f), ist also eine Verbildlichung von Fichtes Mon-

---

apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit." (Michel Butor, „Le roman comme recherche“, in ders., *Essais sur le roman*, Paris 1960, S. 7-14, S. 9)

<sup>76</sup> Paris 1967.

<sup>77</sup> Hubert Fichte, „Hauptperson meiner Bücher ist der Leser. Gespräch mit Alain Robbe-Grillet aus Anlaß seines Deutschland-Besuchs“, *Alte Welt*, a. a. O., S. 625ff (zuerst in *Die Welt*, 15.10.1963, Hamburg).



tagetechnik. Im Stroboskoplicht soll, so legt die Passage in *Alte Welt* nahe, die bewegliche Wirklichkeit zu schnappschußartigen Standbildern angehalten werden<sup>78</sup>. Damit wird also eines der Kompositionsprinzipien von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und erst recht von *Versuch über die Pubertät* verbildlicht.<sup>79</sup> Einerseits ist die Diskothek Grünspan ein Ort, in der Bewegung in Standbilder zerlegt wird, gleichzeitig kennzeichnet sie aber auch höchste Dynamik:

Raddatz.  
 Im Grünspan explodiert der Mensch.  
 Aber wozu explodiert er?  
 Ich finde das sehr gefährlich. (*Alte Welt* 558)

Das Thema der Zerstörung von Körpern und von Identitäten, gepaart mit dem Bild der Explosion, ist ein zweites Leitmotiv in Fichtes Werk, explizit in *Versuch über die Pubertät* und in *Explosion*, dem Roman, der die Entstehung von *Versuch über die Pubertät* darstellt.<sup>80</sup> Auch in *Explosion* interpretiert Fichte seine eigenen Texte bzw. die Bedeutung seiner literarischen Form: Schon in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist sie äußerst heterogen, der Zusammenhang des Textes ist fragil. In den Passagen des Romans, die die Diskothek Grünspan beschreiben, potenziert sich diese Eigenschaft noch (vgl. Grünspan 229ff). Da die Struktur des Textes ‚Bewußtsein‘ nachbilden soll, heißt das auch, daß der Text ein äußerst fragmentiertes und heterogenes Bewußtsein repräsentiert, ein Bewußtsein, das durch Schocks (historische Krisen, Identitätskrisen, ästhetische Schocks) zerrissen worden sei. – In *Alte Welt* macht Fichte also seine Darstellungsabsicht explizit. Er tut es in diesem Fall aber nicht, indem er seine Poetik niederschreibt, sondern indem er inhaltliche Anspielungen und kürzelhafte Kommentare in Beziehung zueinander setzt.

Es läßt sich also zeigen, daß *Detlevs Imitationen „Grünspan“* auf unterschiedliche Weise in *Alte Welt* präsent ist: 1. gibt es zahlreiche inhaltliche Parallelen, die eindeutig auf *Detlevs Imitationen „Grünspan“* verweisen; 2. gibt es formale Paralle-

---

78 Vgl. Grünspan 231: „Für das Auge sind die kleinsten Teile von Bewegungen keine Bewegungen, sondern starr.“ Die so entstehenden ‚Takes‘ sind möglicherweise auch eine radikalisierende Antwort auf Alain Robbe-Grilletts *Instantanées*, a. a. O., die Fichte bekannt waren (s. o., S. 81).

79 Daraus wird auch eins der Leitthemen der *Geschichte der Empfindlichkeit*: das Verhältnis von Schreiben und Fotografieren zueinander (vgl. Hubert Fichte, *Hotel Garni*, Frankfurt a. M. 1987, S. 7f; vgl. auch Peter Braun, *Die doppelte Dokumentation: Fotografie und Literatur im Werk von Leonore Mau und Hubert Fichte*, Stuttgart 1997).

80 Vgl. auch Böhme, *Riten des Autors*, a. a. O., S. 127ff.

len, die in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* vorbereitet werden, deren Lesart dort vorgegeben wurde; 3. finden sich zahlreiche Literatur- und kunsthistorische Erläuterungen und Interpretationen zu *Detlevs Imitationen „Grünspan“*; 4. beziehen sich poetologische Erläuterungen eindeutig auf *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, und 5. gibt der Erzähler in *Alte Welt* explizit Deutungen zu *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ab (z. B. „Im Grünspan explodiert der Mensch.“).

Was leistet nun *Alte Welt* für den Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“*? Zunächst scheint es, als wäre *Alte Welt* neben den Interviews, die mit Fichte geführt worden sind, partiell ein weiterer Nebentext zu den zwei frühen Romanen *Die Palette* und *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. Indem Fichte mit diesem Band seine Überlegungen, Intentionen und Beschäftigungen in einem überarbeiteten Tagebuch selbst herausgab, suchte er möglicherweise die Rezeption seiner Nebentexte über seinen Tod hinaus zu kontrollieren und damit auch die seiner Romane. Man kommt kaum umhin, bei der Beschäftigung mit dem Frühwerk die Äußerungen in *Alte Welt* zu berücksichtigen, zumal sie vorgeben, teilweise noch vor der Entstehung des jeweiligen Romans aufgezeichnet worden zu sein und nicht nachträgliche Selbstdeutungen darzustellen.

Es gibt einen wesentlicheren ästhetischen Aspekt, den Maurice Blanchot, eine zentrale Figur der französischen Poetik in den 50er und 60er Jahren des 20. Jh., an Becketts Prosa erläutert: Becketts Neuerung liege darin, daß er mit *L'Innommable* hinter das fertige Werk zurückgehe, daß das *Werk* nur noch als die „Bewegung“ greifbar würde, aus der jedes Werk erst entsteht.<sup>81</sup> In der Tat läßt sich in Becketts Romanwerk beobachten, wie sich spätere Romane auf die früheren beziehen, indem sie die erzähltechnischen und philosophischen Grundlagen der zuvor erreichten Form hinterfragen und dementieren.

Hubert Fichte verfährt jedoch anders: Er nimmt früher erreichte Formen in der *Geschichte der Empfindlichkeit* wieder auf und läßt sie produktiv werden. Allerdings erläutert er dabei die Hintergründe, vor denen sie entstanden sind, beispielsweise autobiographisch. So begründet er die fragmentierte Form von *Versuch über die Pubertät* mit einer Trotzreaktion auf die Kritik, die an *Detlevs Imitationen „Grünspan“* geübt wurde (vgl. Explosion 225f). Insofern gehen auch die Texte

---

81 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, a. a. O., S. 290: „Peut-être ne sommes-nous pas en présence d'un livre, mais peut-être s'agit-il bien plus que d'un livre: de l'approche pure du mouvement d'où viennent tous les livres, de ce point originel où sans doute l'œuvre se perd, qui toujours ruine l'œuvre, qui en elle restaure le désœuvrement sans fin, mais avec lequel il lui faut aussi entretenir un rapport toujours plus initial, sous peine de n'être rien.“

(Romane, Glossen) der *Geschichte der Empfindlichkeit* hinter die früheren Texte (mindestens) einen Schritt zurück.

Indem die *Geschichte der Empfindlichkeit* ein dichtes Netz intertextueller Beziehungen bildet, in das die frühen Romane, Erzählungen, Hörspiele und Features integriert werden, verwirklicht Fichte mit dem gesamten Werk eine Poetik der Intertextualität, auf die er sich explizit beruft.<sup>82</sup> Der Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* seinerseits gewinnt ‚intertextuelle Fransen‘, die in frühere und spätere Texte hineinreichen, die ihrerseits wiederum die Lesarten einzelner Passagen von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* selbst modifizieren. Andererseits wird nun betont, was während der Lektüre leicht in Vergessenheit gerät: Der Roman ist keine vollständige und sich selbst genügende Wirklichkeit, sondern eingewoben in den zeit- und literaturgeschichtlichen Kontext sowie den Werkzusammenhang.

### 4.3 Bezüge zu Texten anderer Autoren

#### 4.3.1 Fichte gegen und mit Wittgenstein

Kapitel 51 in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* unterscheidet sich äußerlich in markanter Weise von den anderen Kapiteln des Romans, indem es in überwiegend sehr kurze Absätze gegliedert ist, die jeweils mit Ziffern versehen sind und insofern eine streng formale bzw. folgerichtige Ordnung vorgeben, wie sie einen philosophischen Traktat auszeichnet – die Anordnung erinnert insbesondere an Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*<sup>83</sup>. Wo allerdings eine Gliederung mit Ordnungszahlen normalerweise eine strenge Folgerichtigkeit der Gliederungspunkte impliziert (‚3‘ darf nicht vor ‚2‘ stehen), gerät in Fichtes Text die Ordnung schon mit dem dritten Absatz durcheinander:

1. Ja, eine neue Zeit hat angefangen.
2. Cartacalo/la kommt, den Sepplhut in der Hand.
- 1.1. (oder nochmal 1.) Die neue Realität hat begonnen.
0. (oder Meta-1.) Verschiedene Schichten der Situation Jäckis. Einige unvollständige Bemerkungen zu den Nummern selbst sollen andeuten, daß es in der unnatürlichen, nicht formalisierten Sprache Beziehungen gibt, die durch das formale Schema nicht erfaßt werden können: Schwanken, Paradoxa, Lüge, Sentimentalität, Melopoeia, Überflüssiges, Antinomien, Vorlieben, Willkür. (Grünspan 81)

---

82 Vgl. Elf Übertreibungen 10.

83 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*, a. a. O.

Auch in diesem Kapitel des Romans geht es wie im Bombennacht-Kapitel nicht zuletzt darum, wie etwas sprachlich dargestellt werden kann bzw. um Strategien der Darstellung – die kurze Kritik an den „unnatürlichen nichtformalisierten Sprachen“ und der Kommentar zur eigenen Darstellungsweise („einige unvollständige Bemerkungen zu den Nummern selbst ...“) weisen darauf hin.

Schon die äußere Form des Kapitels mit der Gliederung in durchnummerierte Aussagesätze spielt auf Ludwig Wittgensteins *logisch-philosophische Abhandlung* an:

1. Die Welt ist alles, was der Fall ist.
- 1.1 Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.
- 1.11 Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, daß es *alle* Tatsachen sind.
- 1.12 Denn, die Gesamtheit der Tatsachen bestimmt, was der Fall ist und auch, was alles nicht der Fall ist.
- 1.13 Die Tatsachen im logischen Raum sind die Welt.
- 1.2 Die Welt zerfällt in Tatsachen.<sup>84</sup>

Fichtes Kommentar zu seinen Nummern unter Punkt „0“ findet auch seine Entsprechung in der Fußnote, die Wittgenstein der Gliederungsziffer „1“ anfügt.<sup>85</sup> Gerade der Vergleich mit Wittgensteins *Tractatus* macht deutlich, worum es Fichte mit diesem Kapitel u. a. geht: Eine Poetik der sprunghaften Assoziation zu vertreten. Indem Fichte auf sprachliche Formen hinweist, „die durch das formale Schema nicht erfaßt werden können: Schwanken, Paradoxa, Lüge, Sentimentalität, Melopoeia, Überflüssiges, Antinomien, Vorlieben, Willkür“ (s. o.), dementiert er Wittgensteins Diktum: „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“<sup>86</sup>, mit dem Wittgenstein, wie er selbst meinte, seinen *Tractatus* zusammenfaßt.<sup>87</sup> Was für den Philosophen logisch falsch oder unmöglich ist, ist für menschliches Empfinden, aber auch

---

84 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 11.

85 Wittgensteins Fußnote: „1 Die Dezimalzahlen als Nummern der einzelnen Sätze deuten das logische Gewicht der Sätze an, den Nachdruck, der auf ihnen in meiner Darstellung liegt. Die Sätze n.1, n.2, n.3 etc. sind Bemerkungen zum Satze No. N; [...]“ Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 11.

86 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 7. Bemerkenswert ist Fichtes Variation auf diesen Satz in *Alte Welt* (S. 292): „Die Welt der Literatur, die Welt der Fantasie, der Imagination ist alles, was nicht der Fall ist. / Literatur verschweigt nicht, worüber man nicht sprechen kann.“

87 Ebenda.

für poetische Sprache durchaus möglich und geläufig: Zwei verschiedene Zustände gleich wichtig zu nehmen und gleichzeitig zu haben oder zwei möglicherweise gegensätzliche Aussagen in einem Satz vorzubringen:

0. ((noch mal) Ich könnte diesen und den vorhergehenden Abschnitt mit 0.1 und 0.2 beziffern und dadurch die Kontinuität kitten. Das wäre falscher als der Widerspruch: einmal null so und einmal null so.)

Es wäre allerdings verfehlt zu meinen, Fichte dementiere mit dieser Kritik Wittgensteins gesamten *Tractatus*. Im Gegenteil gibt es in der radikalen Bezogenheit und in der Reflexion auf die Ausdrucksmöglichkeiten der gesprochenen, erst recht aber der geschriebenen Sprache, eine erste Nähe zwischen Wittgensteins und Fichtes Projekt<sup>88</sup> – Fichte zielt mit seiner Kritik, die er auch in den „Ketzerischen Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen“ wieder aufnimmt, auf den Versuch, nur eindeutige, systematisch konsistente und logisch richtige Aussagen als wahre Aussagen über die Welt bzw. über den Menschen zuzulassen<sup>89</sup>:

---

88 Nicht nur die Philosophie hatte ihren *linguistic turn*, sondern besonders auch die Literatur der 60er Jahre. Sie bezog sich dabei besonders und gerade auf Ludwig Wittgenstein, der, so Otto F. Best, „zum Wortführer der jungen Dichtung geworden ist: Welt und Leben und Sprache sind eins. Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.“ (Otto F. Best, „Rückzug auf die Sprache, oder: Der Verlust des Fiktionalen, in *Revolte und Experiment. Die Literatur der sechziger Jahre in Ost und West. Fünftes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1971*, Heidelberg 1972, S. 23) Diese Haltung der jungen Dichter, so Best, ist die Konsequenz auf die Verabsolutierung der Sprache als Garant für Wirklichkeit, ähnlich wie für Descartes Gott der Garant für die Wirklichkeit seiner Wahrnehmung gewesen sei (ebenda, S. 22). Bei Fichte kippt diese Haltung ins Poppig-Ironische.

89 Fichtes Kritik an der Forderung nach konsistenten Repräsentationen deckt sich zum Teil mit einer Darstellung Michel Foucaults, nur daß Fichte es in seinen „Ketzerischen Bemerkungen“ pointierter formuliert. Hinsichtlich der Frage, auf welche Einheit sich „die Medizin, die Ökonomie oder die Grammatik“ gründen, worin also die Kohärenz der Wissenschaften eigentlich liege, schreibt Foucault: „Sur un domaine d’objets pleins, serré, continu, géographiquement bien découpé? Ce qui m’est apparu, ce sont plutôt des séries lacunaires, et enchevêtrées, des jeux de différences, d’écarts, de substitutions, de transformations. Sur un type défini et normatif d’énonciations? Mais j’ai trouvé des formulations de niveaux bien trop différents et de fonctions bien trop hétérogènes pour pouvoir se lier et se composer en une figure unique et pour simuler, à travers le temps, au-delà des œuvres individuelles, une sorte de grand texte ininterrompu. Sur un alphabet bien défini de notions? Mais on se trouve en présence de concepts qui diffèrent par la structure et par les règles d’utilisation, qui s’ignorent ou s’excluent les uns les autres et qui ne peuvent pas entrer dans l’unité d’une architecture logique. Sur la permanence d’une thématique? Or, on trouve plutôt des possibilités stratégiques diverses qui permettent

Jede menschliche Tatsache lässt sich so formulieren, dass sie der gutwillig Interessierte nachvollziehen kann.

Widersprüche, Lügen, das Unechte, die Übertreibung, das Inkohärente stehen lassen, nicht wegstutzen – Zweifel, Niederlagen.

[...]

Warum müssen wissenschaftliche Erzeugnisse vollständiger sein als ihr Vorwurf?

Freiräume, Fehler, Lücken stellen die Frage nach Freiheit und Veränderung auf formale Art neu. (Ketzerische Bemerkungen 363f)<sup>90</sup>

Daher auch plädiert Fichte in den „Ketzerischen Bemerkungen“ für die Freiheit, spontan assoziierende Kompositionsformen einzusetzen, wenn es dem Gegenstand angemessen ist, oder eben *Concetti*<sup>91</sup>, eine vielschichtige Redefigur barocker und manieristischer Poesie:

---

*l'activation de thèmes incompatibles, ou encore l'investissement d'un même thème dans les ensembles différents.*“ (Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 52)

<sup>90</sup> So stellt das „Wittgenstein'sche Schweigen“ in *Xango* (S. 119) den Gegenpol zum Siegerduktus des westlichen Wissenschaftsbetriebs dar und ist insofern für Fichte latent identifikationsfähig, doch ist Schweigen ein Grenzwert des Ausdrucks und insofern der Nullpunkt der Darstellung, doch will Fichte ja schreiben! Fichte muß also tatsächlich eine Sprache finden, die zwischen dem Schweigen und der Siegerpose der perfekten sprachlichen systematischen Darstellung liegt. Für Gerhard Härle liegt Fichtes Lösung in der Entscheidung für eine Herangehensweise, die nur Homosexuellen offenstehe: „Was er als Schriftsteller und Ethnologe womöglich nicht kann, dazu wird er prinzipiell als Homosexueller fähig: sich auf das Abenteuer einer noch unbestimmten Sprache einzulassen, weil er die Widersprüche und Bewegungen, die die neue, andere Sprache ausdrücken soll, am eigenen Leib erfahren hat.“ („Die auf dem Zaun leben ... Magie – Homosexuelle Ästhetik – Hubert Fichte“, S. 98, in H. Böhme, N. Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Studien zum Werk Hubert Fichtes*, Frankfurt a. M. 1991, S. 83–106) Vielleicht nimmt Härle die Inszenierung in Fichtes Schreiben zu wörtlich, zu autobiographisch – erstens kann die Homosexualität ja durchaus weniger autobiographisch als vielmehr illustrativ gemeint sein und insofern eher darstellerischen als expressiven Ambitionen entspringen, zum andern ist nicht einsehbar, warum nicht jeder in irgendeiner anormalen sozialen Situation ein Bewußtsein von den Schwierigkeiten mit der Sprache haben sollte, warum also diese Lösung nur Homosexuellen möglich sein soll – deutlich wird aber dennoch der Zusammenhang zwischen einer Reflexion, die sich in Absetzung von Wittgenstein wie von den ‚Siegerwissenschaftlern‘ auf die Suche nach einer anderen Sprache macht.

<sup>91</sup> Es bietet sich in diesem Zusammenhang an, auf G. R. Hockes Erklärung des *Concetto* hinzuweisen: „*Concetti* sind oder sollen sein magische Formeln der Schönheit, die durch irrationale Trugschlüsse und durch die Verwendung irregulärer rhetorischer Figuren ‚gemacht‘ werden. In der attizistischen Ästhetik waren sie verpönt. Doch setzt das ‚Machen‘ Geist (Ingenium: Ingenieur) und Talent voraus, Scharfsinn, Wissen, Beobachtungsgabe, zugreifende Erlebnisfähigkeit.“

Fantasie:

Bei den Einweihungsriten der Leopardemänner müssen einem *The Leatherman's Handbook* aus New York und zu *Jean Genets* *Enfant Criminel* das Verhalten der Oasis Gabès einfallen dürfen.

Redefiguren.

Periphrasen.

Concetti. (Petersilie 363)

Zwar wirkt das Kapitel in *Grünspan* auf den ersten Blick wie eine Verballhornung von Wittgensteins *Tractatus*, wenn Fichte Sätzen wie „Die Welt ist alles, was der Fall ist.“<sup>92</sup> und „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit“<sup>93</sup> den affirmativen Satz gegenüberstellt: „Cartacalo/la kommt, den Sepplhut in der Hand“ (*Grünspan* 81), doch wird das Spiel mit diesen Bezügen ernster, wenn so etwas wie eine Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Aktualität vorgenommen wird:

- 3. Die Palette ist zu.
- 4.1. (oder 2.1.1.) Jäckis Oma ist tot.
- 4.1.1. Die Stadt Glogau ist mit ihr beerdigt worden.
- 4.1.2. Das Haus in Lokstedt wurde verkauft. (*Grünspan* 82)

oder

- 1.1.4. Angst.  
Die neue Realität.  
Angst vor der Zurschaustellung des weißen, deformierten Körpers.  
Angst der kinderreichen lohnabhängigen Familie. Angst, niedergeschrien zu werden. Angst, als Verräter gelyncht zu werden.  
Endlich wieder Angst in Deutschland! (*Grünspan* 84)

Fichte biegt schließlich auf die Linie des *Tractatus* ein, wenn er zur Charakterisierung der ideologischen Veränderungen in der Bundesrepublik Deutschland die Wandlungen des Vokabulars über mehrere Jahrzehnte hinweg notiert (*Grünspan* 85ff): Für den Wittgenstein des *Tractatus logico-philosophicus* sind Satzzeichen Ge-

---

higkeit. [...] Im besten Concetto handelt es sich um eine glückliche Hochzeit von Inspiration und Intelligenz, von Intuition und Scharfsinn, von Einfall und Konstruktion, von Idee und Architektur, um dramatisch-lyrische Antithetik.“ (Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek bei Hamburg 1959, S. 150f.)

<sup>92</sup> Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 11.

<sup>93</sup> Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 33.

danken<sup>94</sup>, und der Satz konstruiert eine Welt<sup>95</sup>: Fichte hat in seinem Essay über Herodot an Herodots Sprache rekonstruieren zu können gemeint, wie zu Herodots Zeit gedacht wurde:

Sprache ist – mehr als Zahlen, Knochensplitter, Grünspanplättchen – Geschichte, an Sprache kann abgelesen werden, wie Ereignisse gedacht, geplant werden, an Herodot, wie Denken und Handeln vor 2500 Jahren funktionierten. (Herodot 385<sup>96</sup>)

Wenn Fichte im angeführten Kapitel in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* so ausgiebig den Szene-Jargon zitiert, dürfte das eine analoge Funktion haben: Zeigen, wie sich Reden und Denken (oder auch Denken und Reden) zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und 1969 entwickelt haben.<sup>97</sup>

Tatsächlich scheint sich die Anlage von *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, darüber hinaus auch die der *Geschichte der Empfindlichkeit*, in wichtigen Zügen den wittgensteinschen Überlegungen zu verdanken, so daß Wittgensteins Abhandlung eben nicht nur eine negative Referenz darstellt. So scheint z. B. Wittgensteins Vorstellung verschiedener Muster oder „Netze“, die in je spezifischer Weise für die Darstellung einer Wirklichkeit geeignet sind, grundlegend für die Anlage von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* zu sein. Wittgenstein hat den Gedanken, daß der Satz ein Bild der Wirklichkeit sei, dahingehend weiterentwickelt, daß der Satz nicht einfach abbilde, ‚wie es ist‘, sondern „eine Welt mit Hilfe eines logischen Ge-

94 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 32.

95 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 35.

96 Hubert Fichte, „Mein Freund Herodot“, in H. u. L. 1, S. 381–407. Fichte schlägt einmal vor, den Ritus der Verkerzung im Maria-Lionza-Kult als Ergebnis historischer Überschichtungen aufzufassen statt als Ausdruck von Ideen oder, wie Lévy-Strauss in *Tristes Tropiques*, als Strukturen: „Vielleicht verstehen wir den Ritus der Verkerzung besser, wenn wir ihn als Schichtwerk von Prozessen auffassen, nicht als Spiegelung von Ideen, zufälligen, sinnlosen Prozessen, als Ablagerung, Überlagerung von rituellen Fragmenten, die aus der Geschichte der Karibik, der Neuen Welt, Afrikas und Europas belegt werden könnten.“ (Zit. nach Leo Kreutzer, „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“ in ders., *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, a. a. O. S. 89f)

97 Manfred Weinberg spricht im Zusammenhang mit dem Wittgenstein-Kapitel denn auch von „Wittgenstein-Imitation“ (Weinberg, *Akut. Geschichte. Struktur*, a. a. O., S. 188). Das entspricht der Auffassung Pierre Fontaniers von Imitation, also um das Nachahmen einer bestimmten Form (vgl. Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris 1968, S. 288f.), mit Imitation würde das (Schreib-)Verhalten des Erzählers bzw. des impliziten Autors in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* beschrieben, nicht unbedingt das des empirischen Autors Hubert Fichte.



rüstes“ konstruiert.<sup>98</sup> Es gibt nun nicht die eine richtige Weise, etwas zu modellieren, wie Wittgenstein am Beispiel eines Bildes deutlich macht, das beschrieben werden soll. Es können vielmehr je nach Gegenstand der Abbildung unterschiedliche Raster oder Muster besser geeignet sein, wobei jedem Muster, in Wittgensteins Beispiel „Netz“ geometrischer Figuren, ein System der Weltbeschreibung entspricht.

Solche Muster finden sich bei Fichte z. B., indem er menschliche Handlungen und Empfindungen als Ritualisierungen und schamanistische Übergangszustände auffaßt. Zum andern ist *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, ebenso wie Wittgensteins *Tractatus*, ein Versuch über die sprachliche Darstellbarkeit von Welt. Verschiedene Textgattungen und Stile treffen in Fichtes Roman aufeinander, z. B. im Kapitel über die Zerstörung Hamburgs auf lokaler Ebene (also innerhalb des einen Kapitels), aber auch auf der Makroebene (über größere Distanzen innerhalb des gesamten Romans hinweg), auf der sich u. a. Litaneien, psychedelische Beschreibungen und anti-logischer Traktat gegenüberstehen. Dieses Gegenüber verschiedener Textgattungen wird in den ethnopoetischen Arbeiten und im Zusammenhang der *Geschichte der Empfindlichkeit* schließlich zu einem Zusammenspiel von gelehrten Auslassungen bis zu lyrischen Passagen, wobei jede der Darstellungsweisen zugleich kritisch hinterfragt oder ironisiert wird.

Auch Fichtes Konzept einer „sprachlichen Correspondance“ zur dargestellten Welt bzw. zum inneren Bild der Welt sowie die pointierte Konzentration auf Satzform und Komposition läßt sich auf Wittgenstein, wenn auch nicht auf ihn allein<sup>99</sup>, zurückführen: Wittgenstein bestimmt den Satz als „ein Bild der Wirklichkeit“, dann als „ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken“.<sup>100</sup> Er geht dabei von der Annahme aus, daß wir uns Bilder von Tatsachen machen, wobei die Konfiguration der Elemente im Bild den Beziehungen der Dinge in der Welt entspricht.<sup>101</sup> Damit trifft auch für den Satz zu, was Wittgenstein hinsichtlich des Bildes artikuliert, insbesondere was die Repräsentation durch die Konfiguration der Elemente angeht. Die Struktur des Satzes hat abbildende Funktion gegenüber der Struktur der Wirklichkeit. Am Satz muß daher so viel zu unterscheiden sein wie

---

98 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 35.

99 Ein nicht unerhebliches Vorbild in Sachen ‚Satzkunst‘ dürfte Proust gewesen sein, der schon vor Wittgenstein vorführte, wie sich in einem Satz die logischen Beziehungen der ‚Wirklichkeit‘ abbilden lassen.

100 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 33.

101 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 16ff.

an der Sachlage, die er abbildet.<sup>102</sup> Diese Bestimmung Wittgensteins ist, wenn auch lange, bevor Fichte überhaupt schrieb, die präziseste Beschreibung dessen, was Fichte mit seinem Konzept der „sprachlichen Correspondance“ gemeint hat. So spiegelt sich auch für Fichte in der Sprache das Verhältnis zur Welt, im Sprachgebrauch eine Wahrnehmungs- und Umgehensweise mit ihr:

Hält man [gegen die wissenschaftliche Sprache, M. K.] die Sprache der frühen Theoretiker, Verhaltensforscher und Ethnographen – *Hesiods*, der Vorsokratiker, *Herodots* – ihren Zauber, ihre Disziplin, ihre Leichtigkeit, ihre Fantasie, ihre Freiheit, ihre Knäpfe, kurz: ihre Schönheit, dann begreift man, wie heruntergekommen unsere Auseinandersetzung mit der Welt ist, wie heruntergekommen das fade Paukerrokoko unserer Hochschulen und Magazine. (Ketzerische Bemerkungen 360)

Fichte plädiert dafür, daß der Ethnologe seine Forschung in einer „sprachlichen Correspondance“ dokumentieren soll, in der sich die verschiedenen Textgattungen wiederfinden, mit denen er während seiner Forschung zu tun hat, und aus der sich auch die psychische Verfassung des Forschers selbst ablesen läßt:

Ethnologische Forschung würde ein dialektischer Vorgang, eine sprachliche Correspondance.  
Zerrüttete Persönlichkeiten laborieren in einer kaputten Welt.  
Das ist die Situation.  
Hangelnd.  
Sagen Sie es aus!  
Erbrechen Sie sich! (Ketzerische Bemerkungen 364)

Der Satz, der ganze Text soll die Beziehungen zwischen dem Subjekt und der Welt ausdrücken, ein „Bild der Tatsache“ (Wittgenstein)<sup>103</sup> sein – Fichte: „Das ist die Situation.“

In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* spiegelt sich das z. B. in der selbstbewußten, d. h. im Text reflektierten Inszenierung eines Übergangsritus': Fichtes „Muster“, durch das er menschliches Verhalten erklären will, ist das der allenthalben auffindbaren Ritualisierungen, die sich besonders in traditionellen Gesellschaften beobachten lassen und die dort qua Kultus gepflegt werden. So bildet die Saharalitanen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* S. 25ff eine Entsprechung zu diesem ‚rituel-

<sup>102</sup> Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 37.

<sup>103</sup> Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 16.

len Bewußtsein'. Sie markiert bzw. initiiert ähnlich einer schamanistischen Litanei den Übergang von einer Identität zu einer anderen (Detlev-Jäckli) und ist gleichzeitig ein Bild der Beziehungen zwischen autochthonen Riten, in denen der Ursprung von Gesellschaft und Kultus erinnert wird (durch die Anrufung der afrikanischen Stämme Yoruba, Ewe, Hausa etc., von denen die Schwarzen Amerikas abstammen), und den Elementen der modernen Popkultur. Als Darstellung von Jäcklis „Contenu mental“ während des Betretens bzw. in der Diskothek Sahara ist die Saharalitanei auch ein sprachliches Bild von Jäcklis Wahrnehmungen im Sahara: Deutlich wird z. B. die Bewegung der Gedanken von den afrikanischen Stämmen bzw. den Afroamerikanern, von denen Jäckli im Sahara gehört haben will,<sup>104</sup> zu detaillierten Wahrnehmungen in der Diskothek selbst. Bemerkenswert ist der isolierende Blick, den die Einwortzeilen suggerieren. Die evozierten Details sind aus dem Zusammenhang gerissen und werden durch die isolierende Nennung praktisch vergrößert, werden in der Inszenierung zu Fetischen, wie Fichte sie später im Interview mit Dieter E. Zimmer charakterisieren wird:

Versucht man, aus Motivgaben Personen zusammenzusetzen, fehlen meistens die Oberarme und die Oberschenkel, Münder und Augen existieren doppelt, auch der Magen, einmal innen, einmal außen, die Geschlechtsteile fallen zu groß aus.<sup>105</sup>

Kapitel 51, das sich partiell gegen Wittgensteins strengen Formalismus und gegen eine quasi mathematische Logik wendet, ist selbst eine „sprachliche Correspondance“ zu bzw. ein Bild von Fichtes Vorstellung logischer Beziehungen, dem zufolge Widersprüche und Paradoxien zugelassen sind, wie es z. B. im zweifachen Vorhandensein der Gliederungsstufe ‚0.‘ deutlich wird (Grünspan 81). In diesem Bild wird zugleich der Gegenstand des intertextuellen Bezugs zum *Tractatus* deutlich. In der Evokation des wittgensteinschen Textmodells unterläuft Fichte also dessen grundlegende Struktur und konstruiert ein alternatives, wenn auch nicht völlig anderes Modell.

Die Vorstellungen hinsichtlich des sprachlichen Abbilds der Welt bzw. des Bildes der Welt, wie sie Fichte in seinem Begriff der „sprachlichen Correspondance“ faßt, sind zwar jeder guten Prosa und Dichtung immanent, es scheint jedoch, daß Wittgensteins *Tractatus* Fichte zumindest half, seine Vorstellungen so pointiert zu formulieren, wie er es in seinen verschiedenen Essays, beispielsweise in

---

104 Vgl. Explosion 12.

105 Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 89.

„Mein Freund Herodot“, tut. Es ging in diesem Abschnitt also nicht darum, Fichtes Poetik durch Wittgensteins Äußerungen über Sprache und Bilder zu erläutern, sondern zu zeigen, daß Fichte trotz der Ironisierung der äußeren Form des *Tractatus logico-philosophicus* wichtige Thesen Wittgensteins übernommen hat (was konnte es für einen Schriftsteller in der Mitte des 20. Jh. spannenderes als einen sprachphilosophischen Traktat über ‚Sagbarkeit‘ und ‚Unsagbarkeit‘ geben?) oder zumindest parallele Vorstellungen in seinem eigenen Schaffen explizit vertrat. Auch hier zeigt sich das Charakteristische einer Denkweise, die Fichte propagiert und verkörpert: Sie ist nicht durch eine ‚Alles-oder-nichts-Logik‘ gekennzeichnet, sondern kann Ambivalenzen aushalten und in einer eher bastlerischen Mentalität ausschneiden und verwenden, was ihr brauchbar scheint.<sup>106</sup>

#### 4.3.2 Die Zerstörung Hamburgs

Jäckis arbeitet durch Lektüren auf, was Detlev nur indirekt erlebt hat<sup>107</sup>: Die Bombardierung und weitgehende Zerstörung Hamburgs im Zweiten Weltkrieg. Das

<sup>106</sup> Vgl. Claude Lévy-Strauss' Unterscheidung zwischen dem Bastler und dem Ingenieur, in ders., *La pensée sauvage*, Paris 1962.

<sup>107</sup> Jäckis Zusammenfassung seiner Eindrücke von der Bombardierung decken sich mit Texten, in denen Detlevs Erfahrungen dargestellt werden (vgl. Grünspan 34, „Der Garten“, a. a. O., S. 54). Interessant ist auch, eine Beobachtung Hartmut Böhmes zur Detlev-Figur mit ‚Jäckis Recherche nach einer verlorenen Zeit‘ zu verbinden: So zeigt Böhme, wie Detlev immer wieder das Phantasma der zerstückelten Körper aktualisiert und faßt zusammen: „Die Phantasien der Bomben-Brand-Drohung werden zu Bildern einer psychotischen Desintegration des Körper-Selbsts und des Weltzusammenhangs. Angst vor Zerstückelung, in deren Drohung der kleine Detlev ständig steht. Daher immer wieder das gebannte Aufsuchen der Bilder von Leichen und Krüppeln: ‚Detlev wollte wissen, wie die Toten am ganzen Körper aussehen. Detlev wollte wissen, wie der Kopf eines Toten aussieht, wie die Knochen im Kopf aussehen und wie die Häute im Darm aussehen. [...]‘ (Waisenhaus, 76)“ (Hartmut Böhme, „Eine Schematisierung von Zerstückelungsphantasien“. Über einen Ursprung der Fichte'schen Literatur“, in Böhme/Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, a. a. O., S. 180–198, S. 185f) Böhme zieht eine naheliegende Folgerung nicht: Indem Jäckis die anatomischen Untersuchungen Gräffs konsultiert, reaktualisiert er Detlevs Faszinosum der zerstückelten Körper, verbindet damit Detlevs Angst vor Bombenangriffen und befriedigt Detlevs anatomisches Interesse – relativiert es allerdings durch die eigene (Jäckis) ideologiekritische Perspektive. So würde Jäckis nicht einfach ein Stück Hamburger Zeitgeschichte aufarbeiten, sondern Detlevs Psycho-trauma reaktualisieren. Böhmes Deutung des Bombennacht-Kapitels ist zwar durchaus stimmig, vernachlässigt aber gerade die psychologische Dimension, auf die er in diesem Text letztlich abzielt, wenn er schreibt: „Für Fichte ist der ‚Terrorangriff‘ ein sprachgeschichtliches Ereignis, bei dem die traditionelle Ordnung des Realen, Symbolischen und Imaginären in den Destruktionsgewalten des Krieges untergeht.“ (Ebenda, S. 188) Was die psychologische Be-

bietet ihm u. a. die Gelegenheit, über die Leistungsfähigkeit von Sprache und Literatur zu reflektieren: Können beide „das Grauen“ wiedergeben oder gar vermitteln, das während des „Feuersturms“, der mittels Brandbomben entfacht wurde, geherrscht haben muß?<sup>108</sup> Man kann Jäckis Überlegungen auch dahingehend deuten, ob Sprache und Literatur bei Jäcki selbst einen überzeugenden Eindruck davon erzeugen, was während des „Feuersturms“ geschah? Es geht insofern in diesem Kapitel um zwei Aspekte der Darstellung: einerseits um die Darstellungen von anderen Autoren und Sprechern, die Jäcki bzw. Fichte rezipiert, um sich ein Bild von den Ereignissen während der Zerstörung Hamburgs zu machen, andererseits aber auch um seine eigene Sprache und seinen eigenen Text, mit denen er das Bild, das er sich von den Ereignissen gemacht hat, vermitteln könnte. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, daß Fichte alias Jäcki alias Detlev nur eine sehr indirekte eigene Wahrnehmung der Ereignisse hat, weil er die Angriffe im Keller des großelterlichen Hauses überstand. Die Berichte bzw. Dokumente von anderen sollen ihm daher vermitteln, was er selbst nicht gesehen, schon gar nicht in seiner emotionalen oder existentiellen Dimension erfahren hat. Fichte alias Jäcki wird anschließend aus den Texten, die den Hamburger Feuersturm beschreiben, eine Collage schaffen, in der die formal und inhaltlich äußerst heterogenen Texte sowie Jäckis skeptische Einwürfe einander kommentieren bzw. auf ihre Plausibilität oder die zugrunde liegende Ideologie befragen.<sup>109</sup>

---

deutung dieser Reaktualisierung von Detlevs Erfahrungen oder auch Schocks angeht, sei auf Wolfram Schüttes Besprechung von W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur* (München 1999) in der Frankfurter Rundschau verwiesen: Die Tatsache, daß die Erfahrungen mit dem Luftkrieg bis dahin praktisch keine Erwähnung in der jüngsten Literatur gefunden haben, sei für Sebald ein Hinweis auf einen „traumatischen Grund“. (W. Schüttele, „Unterlassene Zeugenschaft. W. G. Sebalds Überlegungen zu ‚Luftkrieg und Literatur‘“, in Frankfurter Rundschau, Nr. 73, 27. März 1999, S. ZB 3) Das bedeutet soviel wie, daß es im Bombennacht-Kapitel in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* durchaus nicht bloß um die Bearbeitung eines individuellen Traumas geht, sondern um die eines kollektiven.

108 Vgl. Grünspan 50: „- Die Sprache versagt vor der Größe des Grauens.“

109 Hartmut Böhme schreibt zu Recht, daß Fichte im Bombennacht-Kapitel nicht die Ereignisse darstellt, sondern die Versuche eines Schriftstellers zu recherchieren, was geschah (Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 167). Da, wie Böhme ebenfalls bemerkt, Jäcki eine Figur aus der Palette ist und nicht Hubert Fichte persönlich, insofern also imaginär, papierern, und da er es nicht mit den Ereignissen selbst zu tun hat, sondern mit deren Repräsentationen, entsteht insgesamt ein sehr durchscheinendes Bild, in dem eine imaginäre Figur anhand von mehr oder weniger phantasievollen Schilderungen von Ereignissen Sachverhalte zu verstehen sucht, die eigentlich nicht darstellbar sind.

Wie Hartmut Böhme richtig interpretiert, ist die „Bombennacht“ in Fichtes Roman eine „Sprachnacht“<sup>110</sup>: Das Grundproblem, das sich Jäcki stellt, ist, was denn überhaupt eine „Sprache der Darstellung, Sprache des Ausdrucks für diese Bombennacht“ wäre, da weder Buchstaben und Ziffern, noch „szenische Wiederholung“ oder Ideogramme genügen, um zu vermitteln, was geschah und was empfunden wurde.<sup>111</sup> Doch ist es bereits ein Problem, das Ereignis so zu benennen, daß keine ideologischen Aspekte mitgesprochen werden, die sich den möglichen Bezeichnungen im Laufe ihrer Geschichte angeheftet haben. Dieses Problem stellt sich im Kontext einer verstärkt ideologie- und sprachkritischen Dokumentationsliteratur der sechziger Jahre, auf die Detlevs Imitationen Grünspan letztlich gründet, mit besonderer Dringlichkeit.<sup>112</sup> So reflektiert Jäcki am Anfang des ‚Bombennachtkapitels‘ über die ideologischen Nebenbedeutungen der unterschiedlichen Bezeichnungen für die Bombardierung Hamburgs:

- 1968 begeht man zum 25. Mal
- begeht man den 25. Jahrestag des
- Terrorangriffs
- damit bedienen Sie sich des nationalsozialistischen Ausdrucks
- des Bombardements auf
- der Katastrophe vom Juli 1943. (Grünspan 34)

Allerdings entgegnet sich Jäcki gewissermaßen selbst, daß das Wort „Terrorangriff“ für ihn eine persönliche Bedeutung habe, die durch die „zigtausend Kilo Sprengstoff“ von ihrem Gehalt an goebbelscher Propaganda befreit worden sei. Für Jäcki ist das Wort mit einer ins Expressionistische gehenden Bedeutung verknüpft: mit Zebras, die die Julius-Vosseler Straße entlanglaufen, eine Szene, die an

---

110 Vgl. Böhme, *Hubert Fichte*, 163ff.

111 Vgl. Böhme, *Hubert Fichte*, 164f.

112 Vgl. Jost Hermand, „Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage“, S. 33f, in Grimm, R. und Hermand, J. (Hg.), *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1971, sowie Otto F. Best, „Rückzug auf die Sprache oder: Der Verlust des Fiktionalen“, a. a. O., S. 23: Ludwig Wittgenstein war demnach „zum Wortführer der jungen Dichtung geworden: Welt und Leben und Sprache sind eins. Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.“ Man denke hier gerade auch an die Auseinandersetzungen mit Wittgenstein in Kapitel 51, das man durchaus als Gegenstück zum Bombennachtkapitel ansehen könnte, indem es mehr oder weniger alltägliche Eindrücke innerhalb einer Struktur schildert, die sich einem streng hierarchischen Textaufbau entlehnt, die sich aber gerade durch spontane und gewitzte Sprünge auszeichnet (s. Abschn. 4.3.1).

die Erzählung „Der dreiundzwanzigste Juli“ in *Der Aufbruch nach Turku*<sup>113</sup> erinnert, mit dem „Geruch der Leichen am Krüppelheim“ und dem „Verlust des Begriffes Dauer“ (Grünspan 34).<sup>114</sup> Das heißt letztlich, daß Jäckli nach einiger Reflexion den Begriff mit eigener Erfahrung decken kann, so daß er im Sinne Bachtins zu seinem eigenen wird und nicht mehr Goebbels „gehört“. Das Problem der ‚Deckung‘ von Ausdrücken oder Texten durch Wahrheit reflektiert sich nebenbei bemerkt auch an einer anderen Stelle des Kapitels, die sich gewissermaßen gegen das einfache „Abschreiben“ von Texten als intertextueller Praxis wendet:

- Die haben einer vom anderen abgeschrieben. Daß Leute vom Wind umgerissen worden sind, trifft sicherlich zu. Aber die Dramatisierung: Die armen Kindlein, durch die Luft geflogen .. Alles quatsch. (Grünspan 44)

- „Die Haut“, Malaparte – alles Schwindel, sagt Brunswig. (Grünspan 45)

Brunswig ist praktisch Fichtes Gewährsmann für das, was wirklich geschehen ist. Demnach stimmen die literarischen Schilderungen nicht mit den historischen Details überein: So dementiert Brunswig unter anderem, daß über Hamburg Phosphor abgeregnet worden sei, denn das sei technisch nicht möglich (Grünspan 45). Die literarischen Darstellungen des Geschehens sind also in den Details nicht verlässlich oder gar falsch, vielleicht bewußt gefälscht, um einen stärkeren emotionalen Effekt beim Leser zu erzielen. Man kann sie also keinesfalls unkritisch übernehmen, wenn man den historischen Gegebenheiten gerecht werden will. Wie schon angedeutet besteht das Problem aber überhaupt darin, verlässliche Angaben darüber zu erhalten, was tatsächlich geschehen ist – letztlich sind auch die Äußerungen Brunswigs zwar Aussagen von einem Augenzeugen, der als Feuerwehrmann sicherlich auch von allen fraglichen Zeugen die größte Kompetenz in der

---

113 Hubert Fichte, „Der dreiundzwanzigste Juli“, S. 58f, in *Der Aufbruch nach Turku*, Frankfurt a. M. 1988, S. 56–61.

114 Bemerkenswert ist hier auch die Korrespondenz zu der Äußerung von „Oberbrandrat Dipl. Ing. H. Brunswig“: „- wer solche Geschehnisse nicht mitgemacht hat, kann schlecht verstehen, daß jeglicher Zeitbegriff in diesen Situationen verlorengelht. Inmitten einer Umwelt, die sich in Sekunden- oder Minutenschnelle völlig wandelt, gibt es wohl auch kein ‚rechtzeitig‘ mehr.“ (Grünspan 43) Fichte scheint durch dieses Zitat Jäckis ‚Verlust der Dauer‘ zu begründen, aber Jäckli bzw. Detlev hat ja, wie oben bereits angedeutet, gar nicht wirklich erlebt, was geschehen ist.

Sache hat, sind aber nichtsdestoweniger nur ein weiterer Text, der eine Version der Ereignisse liefert.<sup>115</sup>

Die authentische Version der Ereignisse ist vermutlich nicht mehr zu haben, denn die Opfer, die einen authentischen Bericht hätten abgeben können, sind verbrannt und mit ihnen die Gehirne und der mögliche Ausdruck. Was bleibt, ist die Außenperspektive, entweder als Statistik in Zahlen, oder auch die Sektionsberichte von Siegfried Graeff, die letztlich nur den bereits toten, den verbrannten oder in Verwesung übergegangenen Körper besprechen, und zwar möglichst ohne emotionale Beteiligung.<sup>116</sup>

Oder vielleicht ist auch alles verbrannt. Der Junge und die Fotografien. Die Buchstaben schmolzen. Bücher verbrannten. Die Gehirne, die Buchstaben zusammenfügten, verbrannten. Es gibt neue Buchstaben, mit denen über das Verbrennen berichtet wird.

Ziffern,

70 000.

Einige behaupten:

- 240 000.

Gibt es einen Ausdruck dafür?

Buchstaben verbrennen lassen? Bleilettern schmelzen? Keine Ulanen daraus gießen?

Sollen sich Schriftsteller anzünden?

Oder Ideogramme erfinden wie Kaiser Njoja für die Bamum?

Lateinische Buchstaben und arabische Ziffern vermitteln nur Mengenangaben und Entfernungen - Unterschiede.

Vermitteln Ideogramme das Feuer selbst und die Asche?

- Die BBkellerschrumpfleiche.

Vermitteln Ideogramme das Gefühl des ertrinkenden Matrosen Paul oder das Verbrennen seines Sohnes? (Grünspan 47f)

---

115 Es scheint allerdings, als habe Fichte in dem Kapitel selbst nicht scharf getrennt zwischen der Vermittlung erfahrungsmäßiger Qualität, die die Zeichen schaffen sollen, und der Rekonstruktion eines Ereignisses mittels eines oder mehrerer Texte.

116 Die Sektion bzw. die Textgattung Sektionsbericht ist eins der fichteschen Leitmotive, wie Hartmut Böhme an anderer Stelle bemerkt: „Denn für die Literatur Fichtes gilt: alles Schreiben ist Zerlegen, Zergliedern, Anatomisieren - die Montage einer Demontage“ (*Hubert Fichte*, a. a. O., S. 191); darum auch Böhme zufolge die Anspielung auf Rembrandts Malen mitten in der Sektionsszene in Versuch über die Pubertät (S. 19; Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 200).



Hier ist es das Problem, wie die Zahl „240 000“ den Gehalt von 240 000 Toden ausdrücken kann. Nun reflektiert Fichte bzw. Jäckli über alternative Formen der Repräsentation: Möglichkeiten wären beispielsweise, die Zeichen, die Buchstaben bzw. Lettern verbrennen lassen, sich als Schriftsteller selbst anzuzünden oder Ideogramme zu erfinden: „Vermitteln Ideogramme das Gefühl des ertrinkenden Matrosen Paul oder das Verbrennen seines Sohnes?“ – Spätestens hier wird klar, daß sich Jäckli bzw. Hubert Fichte mit seinem Anliegen verheddert: Primär wollte er doch erfahren, was geschehen ist, nicht es ausdrücken, und dabei stößt er auf verschiedene Textformen, mit denen bestimmte Aspekte des Ereignisses erfaßt werden, sie können aber offenbar auch bei Jäckli nicht eine Empfindung hervorrufen, die der Erfahrung des Ertrinkens oder des Verbrennens entspräche – insofern ist der Wunsch nach einem Zeichen, der das Gefühl des ertrinkenden Matrosen Paul ausdrücken könnte, auch aus Jäcklis Warte recht abstrakt. Hier scheint eher ein Bedauern darüber mitzuschwingen, daß er diese extreme Erfahrung nicht teilen kann, daß sie im Augenblick des Erfahrens auch sogleich verloren ist. Durch die Selbstverbrennung könnte ein Schriftsteller sie für sich in etwa nachvollziehen, aber damit immer noch nicht bzw. nicht mehr durch Symbole vermitteln.

Eine interessante Alternative, auf die Jäckli nicht an dieser Stelle, sondern weiter vorn im Kapitel (S. 42f) anspielt, ist der Film, mit dem die Repräsentation beliebig manipuliert werden kann, was im Grunde Fichtes Schreibweise sehr entgegenkäme, die sich stets bewußt ist, daß sie durch das Schreiben ihren Gegenstand erst erschafft:

Die Mauerbrocken fliegen vom Boden hoch in die Ruinen. Ein Mann geht rückwärts durch die Trümmer. Rückwärts marschieren die Pimpfe an der Moorweide. Die Ausgebombten steigen vom Lastwagen und gehen rückwärts in ihre brennenden Keller zurück. (Grünspan 43)

Jäckli entscheidet sich dennoch für die schriftliche Darstellung ohne besondere (typo-)graphische Akzentuierung – sieht man davon ab, daß er ohnehin häufig für jeden Satz einen neuen Abschnitt beginnt und damit das Konstruktive oder Elementare jedes einzelnen Satzes unterstreicht. Jedoch montiert er seine Lektüren, Impressionen und Reflexionen in einer Weise, daß man die ‚Nähte‘ im Text als ‚Kollisionen‘ bezeichnen kann: z. B. wenn Fichte die eher gemächliche Schilderung der Umstände, unter denen er Gräffs Studie über die Brandopfer aus der Bibliothek besorgt hat und wie er bedingt idyllisch auf einer Parkbank sitzend liest, durch ein Zitat aus selbigem Buch kontrastiert:

Jäcki setzt sich in den Park. Kühler Wind um Flieder. Im Hintergrund die Klappe, Tasse, Pißbude, um die nachts Alstertunten schwärmen. Und blättert in dem Leihbuch.

b. Die Autopsie der Schrumpfleiche. Zur Verarbeitung lagen somit Hitzeschrumpfleichen mit den Begleiterscheinungen mehr oder weniger vorgeschrittener Fäulnis vor. Bei diesen Schrumpfleichen konnte von einer Sektion mit Messer und Schere keine Rede sein. Als erstes waren die Kleider zu entfernen, was bei der außergewöhnlichen Starre der Körper in der Regel nur durch Zerschneiden oder Zerfetzen und unter Beschädigung einzelner Körperteile zu bewerkstelligen war. Köpfe oder Extremitäten konnten je nach der Trockenheit der Gelenkverbindungen vielfach mühelos abgebrochen werden, wofern sie überhaupt noch im Laufe der Bergung und des Transportes den Zusammenhang mit dem Körper bewahrt hatten. (Grünspan 35)

Es handelt sich bei dem Zitat nicht um eine Erfindung von Hubert Fichte, sondern um den Obduktionsbericht eines Anatomen, eine wissenschaftliche Dokumentation.<sup>117</sup> Hartmut Böhme analysiert sehr schön, wie die Sprache der wissenschaftlichen Rationalität vermeintliche Objektivität beispielsweise durch den rhetorischen Kniff gewinnt, das Satzsubjekt zu entpersönlichen oder sogar auf die behandelten Objekte zu verschieben: „Köpfe oder Extremitäten konnten je nach der Trockenheit der Gelenkverbindungen vielfach mühelos abgebrochen werden“ (s. o.).<sup>118</sup> In dieser Schreibweise wird, wie Böhme schreibt, vom Menschen, der die sezierte Leiche einmal war, abstrahiert, der Körper nur als „Materie“ wahrgenommen, die menschliche Erfahrung, die mit dem Verbrennen und Sterben einhergegangen sein mag, wird ausgeblendet.<sup>119</sup>

Gegen Gräffs objektivierenden Stil und die Sprache der Statistik („12 000 Minenbomben, 25 000 Sprengbomben, 5 Millionen Stabbrandbomben, 80 000 Phosphorbrandbomben“, Grünspan 37) montiert Fichte andere, ‚literarische‘ Schilderungen der Ereignisse, die im Gegensatz zur wissenschaftlichen Darstellung auf Betroffenheit zumindest beim Leser zielen, vielleicht sogar eine persönliche Betroffenheit des Autors wiedergeben:

- Kinder durch die Naturgewalten
- Naturgewalten

---

<sup>117</sup> Der Band befindet sich nach Angaben Hartmut Böhmers in der Bibliothek des Universitätskrankenhauses Eppendorf, vgl. Hartmut Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 168.

<sup>118</sup> Vgl. Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 169.

<sup>119</sup> Ebenda.

- von der elterlichen Hand losgerissen, sah man wie Ast- und Laubwerk in das Feuer wirbeln. (Grünspan 37)

Doch ist diese Darstellung begrifflich unzutreffend, wie Jäckis Wiederholung „- Naturgewalten“ verdeutlicht: Durch die Rede von den „Naturgewalten“ wird die Zerstörung Hamburgs semantisch in die Nähe einer Naturkatastrophe gerückt - eine Umgehensweise mit dem Phänomen, das typisch für einige Figuren ist: So sieht auch Brunswig die Zerstörung Hamburgs durch den „Feuersturm“ in einem Kontext mit natürlichen Flutkatastrophen, zumindest, was das Verhalten der Menschen angeht:

- Graeff wollte am Rande der Katastrophe ein paar Blumentöpfe gewinnen. Solche Kategorien von Menschen gibt es bei jeder Katastrophe. Das war 1962 bei der großen Flut genau das gleiche. (Grünspan 44)

Doch war die Zerstörung Hamburgs mittels Brandbomben keine Naturkatastrophe, sondern sie ist gelungen, weil die Elemente und die Verhältnisse genau kalkuliert worden waren.

Es handelt sich aber auch nicht um ein quasi-mythologisches Ereignis, bei dem der prometheische Mensch die Gewalt über die von ihm verwendeten Elemente verliert oder für den Diebstahl des Feuers bestraft wird, wie Gräff suggeriert:

- Dieses Massensterben war für jeden von uns die Stunde, in der der von Zeus gesandte Adler des Prometheus Leber zerhackte, strafend den Diebstahl des Feuers, des Feuers des tätigen Lebens und des Fortschritts. (Grünspan 49)

Durch den Titel der italienischen Ausgabe von Caidings „The night Hamburg died“, „Operazione Gomorra“, wird die Bombardierung zur biblischen Strafe für die schwule Bevölkerung, der Kommandierende Arthur Harris zum Gottvater:

„The night Hamburg died“ heißt in Italien bei Mondadori „Operazione Gomorra“.

Arthur Harris, der du bist im Himmel.

Die schwule Stadt mit Phosphorstabbrandbomben einäschern, komm mit mir, Azze, wir suchen uns in Neu-Sodom zwei Gomorrhöer [...]. (Grünspan 38)

So zeigt Fichte, indem er Jäcki an markanten Stellen verbal die heiklen Formulierungen unterstreichen läßt (zum Beispiel durch die Wiederholung einer Formulierung wie „Naturgewalten“), wie die Redeweisen das Ereignis ideologisch zu ei-

nem Naturereignis überformen – und damit den historischen Hintergrund des Nationalsozialismus in Deutschland und des Zweiten Weltkriegs ausblenden. Er führt aber auch vor, wie ein bestimmter Kulturraum, hier das christliche Abendland, die Begriffe für die Deutung eines menschlich-geschichtlichen Ereignisses vorgibt.

Als in der Sache falsch kommentiert wird schließlich eine Schilderung in Curzio Malapartes *Die Haut*, die am deutlichsten versucht, auch das Leiden der Betroffenen zu reflektieren („Tausende von Unglücklichen“):

„- Aber Tausende und Tausende von Unglücklichen, mit brennendem Phosphor übergossen, hatten sich in der Hoffnung, auf diese Weise das sie verzehrende Feuer löschen zu können, in die Kanäle gestürzt ..“ – Angeblich ist kein Phosphor über Hamburg abgeworfen worden (Grünspan 44f).

Keine der zitierten Schreibweisen ist für sich in der Lage, das Geschehen in einer vollends befriedigenden Weise darzustellen. Im Gegenteil haben sie zum Teil ideologische Implikationen, die entweder den historischen Gegebenheiten widersprechen, wenn z. B. die Wortwahl die Bombenangriffe in die Nähe einer Naturkatastrophe rückt, wenn der menschliche Körper zuletzt nach der „amtlichen ‚Anweisung zur chemischen Untersuchung von Fetten und Käsen‘“ (vgl. Grünspan S. 54) analysiert und damit im höchsten Grade enthumanisiert wird und der wissenschaftliche Diskurs sich per se für seine Komplizenschaft mit dem Nationalsozialismus und seinem Menschenbild verantworten muß.<sup>120</sup> Insofern gibt Fichte den Sprechern Recht, die auf Englisch und Deutsch einwerfen „- Die Sprache versagt vor der Größe des Grauens.“ (Grünspan S. 50)<sup>121</sup>

Das ist ja eines der Leitthemen des Kapitels: Wie sich das Ereignis sprachlich fassen lasse bzw. wie man überhaupt darüber reden kann. Der Wiederholung des Satzes „Die Sprache versagt vor der Größe des Grauens.“ steht dabei in krassem Kontrast zur Gesprächigkeit bzw. Wortgewalt der zitierten Autoren, die Fichte auch einmal auf wenigen Zeilen zusammenbringt und durch den Kontrast der Schreibweisen und der implizierten Bilder den Effekt erzeugt:

<sup>120</sup> Hartmut Böhme weist darauf hin, wie viel auch die Nachkriegsmedizin den Forschungen an Opfern des Nationalsozialismus zu verdanken hat (Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 171ff).

<sup>121</sup> Torsten Teichert greift insofern etwas zu kurz, wenn er Fichtes Einbindung von anderen Darstellungen schlicht als Ergänzung versteht: „Was die poetische Vorstellungskraft übersteigt, wird durch Dokumente vorgetragen.“ (Teichert, *Herzschlag aussen*, a. a. O., S. 192)

- Leiche 47.

- Die Schädelknochen lassen sich auseinanderbrechen.

Martin Caidin:

- The City was burning well as a really brilliant jewel of flame.

Irving:

- So wie in dieser Nacht ist noch nie gebetet worden in Hamburg.

Sprecher:

Die Sprache versagt. (Grünspan 52)

„Die Sprache versagt“: Das wittgensteinsche Schweigen („Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“<sup>122</sup>) scheint aber keiner der zitierten Autoren umzusetzen, und auch Fichte schweigt nicht und hüllt seine Seiten in Schwarz wie Laurence Sterne im *Tristram Shandy*, das zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit pendelt und trotz bestehender stereotypischer Bedeutungsaufladung (Trauer) undifferenziert ist, eben kein Ausdruck von „Mengenangaben und Entfernungen“ (Grünspan 47).<sup>123</sup>

Doch Fichte bzw. Jäcki schweigt nicht, sondern zeigt die Implikationen der jeweiligen Redeweisen auf: Durch seine Montagen von zitiertem Material und

---

122 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 115.

123 Hartmut Böhme meint in *Hubert Fichte*, Fichte ziehe den unzulänglichen Darstellungen in literarischen und Sachbuch-Schilderungen den Sankt-Pauli-Slang von Oberbrandrat Brunswig vor: „[...] für Fichte meint dies das Ende der hohen Literatur; statt dessen eine Demontage der vorgefundenen Sprache und, im Verzicht auf narrative Integration und epische Darstellung, die Verzeichnung einer zerstörend-zerstörten Welt in der Form der Collage. Eine Sprache, die nichts mehr ist als die verstörte Inventarisierung von zerstückelten Leichen. Eine Sprache, die nur noch Reflex ist des factum brutum. Literatursprache ist nicht mehr das subjektiv gesteuerte, flexible, darstellungsfähige Medium zur Deutung von historischen Prozessen.“ (*Hubert Fichte*, a. a. O., S. 177) Jedoch kann sich die „Inventarisierung von Leichen“ eigentlich nur auf die von Jäcki zitierte und kritisierte Darstellung der Gräff'schen Obduktionsergebnisse beziehen. Man fragt sich, auf welche Passagen im Kapitel sich diese Deutung beziehen mag, und es ist fraglich, ob man dieses Kapitel überhaupt in der Form zusammenfassen kann. Selbst der Ausklang des Kapitels (Grünspan S. 53f), wo vermehrt Gräff-Zitate montiert werden, erschöpft sich nicht in einer reinen Inventarisierung, sondern wird konterkariert durch ein ‚Nachhallen‘ von markanten Formulierungen im Bewußtsein des Erzählers bzw. im Text, wodurch ihre Schockwirkung noch einmal aufgerufen wird. Das ist aber mehr als nur „Inventarisierung“ (man könnte sich die Zeilen z. B. statt einer schnellen Redefolge als einzelne Zitate gesprochen vorstellen, mit genügend Pausen, Stille dazwischen): „Mortui vivos docent. / - Tertium non datur. / - Inferno di Dante. / - Leber. / - Harter Käse. / - Verkäsend. / - Teigigzähe. / - Papiermachéartig. / - Zäher Käse. / - Eingetrockneter Käse. / - Wie harte Butter. / - LS-Keller. / - LU-Keller. / - Blutzoll herabsetzen. / - Zeus' Adler. / - Prometheus' Leber.“ (Grünspan 54)

Jäckis kritischen Einwürfen entsteht ein Text, der im Grunde ähnlich funktioniert wie Hans Magnus Enzensbergers Einleitung zu seiner dokumentarischen Montage *Das Verhör von Habana*, „Einleitung. Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“<sup>124</sup>, nur daß in Fichtes Roman Jäckli die Rolle des Analysierenden übernimmt, der in Enzensbergers Essay die historische Person des Autors ist.

Enzensberger zitiert Passagen aus dem echten Material der Verhör-Protokolle und kommentiert sie, z. T. unter linguistischen Aspekten wie dem Satzbau, und führt damit vor, wie sich in der Sprache gedankliche Strukturen offenbaren, die, so Enzensbergers Interpretation, den Sprechenden selbst nicht unbedingt bewußt sind:

Die Struktur eines solchen Reformismus läßt sich bis in die Syntax hinein verfolgen. „Wenn auch – so doch“; „zwar – aber“; „im Prinzip ja – aber nur“; „es kann gut sein – bloß“; „das schon – allerdings“: jedesmal wird im Nebensatz zurückgenommen, was der Hauptsatz verspricht. Mit diesen Taschenspielertricks wollen die Gefangenen wiederum nicht allein das Volk täuschen, vor dem sie sprechen, sondern allererst sich selber: der Hauptsatz soll ihnen ihre Prinzipienfestigkeit garantieren und der Nebensatz ihre Gewinne.<sup>125</sup>

Folgt man Enzensberger, so gibt es für den zeitgenössischen Intellektuellen zwei Möglichkeiten: zum Einen „die Herstellung von falschem Bewußtsein“, wie er sie dem „bürgerlichen Philosophen“ vorwirft:

Zur Stunde der Wahrheit erweist sich der „aufklärerische“ Rationalismus des Raisonneurs als das, was er immer schon war: Bloße Ideologie. Diese Ideologie verlangt jedoch eine lange und sorgfältige Einübung. Die Herstellung von falschem Bewußtsein für ihn selber und für andere hat sich der Gefangene geradezu zur Lebensaufgabe gemacht: Sie ist seine Spezialität als „Philosoph“ und Akademiker in der Arbeitsteilung der bürgerlichen Gesellschaft.<sup>126</sup>

Die andere Möglichkeit besteht eben darin, durch seine intellektuelle Produktion den Blick auf die gesellschaftlichen Bedingungen zu lenken, wie sich aus Enzensbergers Essay selbst erschließen läßt. Bemerkenswert ist, daß Fichte sich im ‚Bombenkapitel‘ in Detlevs Imitationen „Grünspan“ nicht wie Enzensberger selbst ein-

---

124 Hans Magnus Enzensberger, „Einleitung. Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“, in ders., *Das Verhör von Habana*, Frankfurt a. M., 1970.

125 Enzensberger, „Einleitung. Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“, a. a. O., S. 37.

126 Enzensberger, „Einleitung. Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“, a. a. O., S. 44.

deutig mit dieser Bestimmung identifiziert, sondern die Montage der Zitate sowie die kritischen Einwürfe als Jäckis ‚gedanklichen Ablauf‘ darstellt. Damit wird das, was in Enzensbergers Vorwort gewissermaßen die Funktion eines auktorialen Autors ist – die gesellschaftliche Bedingung zu analysieren –, bei Fichte eine Funktion der Figur, die trotz aller biographischen Ähnlichkeiten mit der historischen Person Hubert Fichte eben doch verschieden von ihm ist, zumindest insofern sie als Romanfigur im Ruche des Papierenen, der Kunstfigur, des Artefakts, wenn nicht der Fiktion steht.

Eine der Leitfragen im ‚Bombennacht‘-Kapitel lautet, ob der Stil der Mensch sei, ob also der Stil, den ein Mensch schreibt oder spricht, ausdrückt, wie er ist: „Ist der style nun der homme oder nicht?“ (Grünspan 34)<sup>127</sup> Im Lichte von Enzensbergers Erläuterungen zu seiner Montage in *Das Verhör von Habana* kann Jäckis Frage gerade im Bachtinschen Sinne verstanden werden: Welche Ideologie verbirgt sich hinter einer bestimmten Aussageform?

Fichte legt den zitierten Texten wenigstens eine zweite, wenn nicht eine dritte Stimme unter: Die Zitate dienen nicht vorrangig der Schilderung der Ereignisse, wie sie es in ihren ursprünglichen Kontexten tun, sondern sind Beispiele für Darstellungs- und Umgehensweisen sowie Stile im Rahmen von Fichtes Reflexionen über Darstellbarkeit durch und Ideologie in der (geschriebenen) Sprache. Fichte schreibt über die vielen Worte, die von anderen geschrieben worden sind, aber er unterzieht sie mittels seiner Montage der sachlichen und ideologischen Kritik. Das scheint die einzige Möglichkeit zu sein, überhaupt über das Ereignis zu schreiben – immerhin steht das Kapitel unter dem zweiten leitmotivischen Satz: „Die Sprache versagt vor der Größe des Grauens.“ Fichte schreibt nun, ohne das Falsche oder Unzutreffende einfach zu wiederholen, das andere vor ihm geschrieben haben und wie es andere vor ihm getan haben, sondern beschreibt vermittels der anderen Reden. Damit kann er schließlich die Erfahrung des Bombenkriegs, die er selbst nur bedingt gemacht hat und die in der neueren deutschen Literatur kaum eine Rolle gespielt hat, auch in den zeitgenössischen literarischen Diskurs einbringen.

---

127 Diese Leitfrage ist selbst Zitat aus der französischen Literaturgeschichte: „Le style c’est l’homme“. Fichte stellt sie hier (S. 37) fragend in einen Zusammenhang mit Stendhal, sie geht aber auf Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffons Diktum zurück: „Le style, c’est l’homme même“. Buffon deutet damit auf die Auffassung von Stil als „Ordnungsleistung des menschlichen Intellekts“ hin (Walther Killy, *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Materialien*, Gütersloh/München 1993, S. 404).

Fichte vollzieht insofern das nach, was Michail Bachtin als Bedingung jeder literarischen Kreativität beschreibt: Es gibt für den Schriftsteller keine ‚naiven‘ Worte, sie sind stets schon mit vergangenen und gegenwärtigen ideologischen Intentionen besetzt. Diese unterschiedlichen Bedeutungen sprechen als ‚fremde‘ Stimmen in den Worten mit, wenn man sie in mündlichen oder in künstlerischen (Prosa-)Texten verwendet, sie sind latent vorhanden und wahrnehmbar. Daher muß, so Bachtin, jeder schöpferische Plan, jeder Gedanke, jedes Gefühl und jedes Erlebnis im Medium eines fremden Wortes, eines fremden Stils, einer fremden Manier gebrochen werden, mit denen man nicht ohne Vorbehalt, ohne Distanz, ohne Brechung unmittelbar übereinstimmen kann.<sup>128</sup> Diese beiden Aspekte kommen im ‚Bombennacht‘-Kapitel deutlich zum Tragen: Die überkommenen Bedeutungen werden erstens durch Jäckis Einwürfe zu äußerster Sichtbarkeit gebracht, zweitens werden die fremden Reden über die Ereignisse dennoch zu ihrer Darstellung verwendet – bzw. es bleibt trotzdem ein Bild dessen nach, was in den unterschiedlichen Zitaten zum Thema gesagt wurde.

Auch wenn Fichte sich nicht für Ideogramme entscheidet oder dafür, zwei Seiten schwarz einzufärben, gibt es doch so etwas wie einen graphischen Effekt in seiner Schreibweise: Wenn man sich die unterschiedlichen Texte, die da montiert sind, wie Flächen ähnlich wie bei einer Collage aus Papier und anderen Stoffen vorstellt und sich die Anlage von Kapitel 17 visuell repräsentiert, entsteht eine extrem unruhige Struktur aus unterschiedlichen Textflächen mit unterschiedlichen emotionalen Werten: gemächlich, lyrisch und wissenschaftlich-trocken. Möglicherweise zielen gerade diese beiden Eigenschaften des Kapitels auf einen emotionalen Effekt beim Leser, den eine einzige Schreibweise allein so nicht hätte erzielen können.

Zum andern diskutiert Fichte hier unter der Leitfrage, ob der Stil denn der Mensch sei oder nicht, die unterschiedlichen Schreibweisen kritisch, die für seine Poetik relevant sind und sein werden: vom dokumentarischen Faktizismus über wissenschaftliche Schreibweise bis zur literarisch-einfühlsamen. Es könnten in dieser Hinsicht wenigstens drei Typen interpretiert werden, von denen jedoch keine Fichtes Konzept einer zugleich in der Sache wie in der sprachlichen Konstruktion und dem Ausdruck präzisen Darstellung entspricht.<sup>129</sup> Da wäre zum einen der emotionslose Anatom<sup>130</sup>, für den der menschliche Körper ein reines For-

---

128 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 130.

129 Vgl. Fichtes „Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen“, a. a. O.

130 In *Versuch über die Pubertät* gibt es die Figur des Gerichtsmediziners, der ähnlich wie Siegfried Graeff jegliche Emotion angesichts der Toten, die er obduziert, abgelegt zu haben scheint.



schungsobjekt ist, der unangemessen pathetische Sachbuchautor und der fabulierende, in den Fakten unverlässliche Romanautor.<sup>131</sup>

Auch wenn Fichte keine der drei Positionen für sich so akzeptieren könnte, sind doch alle drei Komponenten von Fichtes Begriff der „Empfindlichkeit“: Torsen Teichert skizziert ihn als ein „hochentwickeltes Empfindungsvermögen: die sinnliche und intellektuelle Reizbarkeit des Beobachters durch das Beobachtete“.<sup>132</sup> Fichtes „Empfindlichkeit“ verweigert sich keineswegs der intellektuellen Durchdringung eines Gegenstands, verweigert sich aber auch nicht dessen sinnlichen und emotionalen Aspekten.

#### 4.3.3 Paradigmatisch: „Die Marquise von O...“

In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wird wiederholt auf Heinrich von Kleists Erzählung „Die Marquise von O...“<sup>133</sup> angespielt. Kleists Erzählung hat in Fichtes Roman doppelte Funktion: Einerseits dient sie, durch ihren Titel oder ihre zentralen Figuren (die Marquise und der russische Offizier Graf F.) repräsentiert, als Zeitmaß und Medium zur Darstellung von Detlevs sexueller und persönlicher Entwicklung. Andererseits bildet die Erzählung selbst aber auch eine wesentliche Schicht von Detlevs Identifikationen bzw. Imitationen. Insofern sind die Bezüge auf „Die Marquise von O...“ sowohl intratextueller wie intertextueller Art.

Als Kleists Erzählung zum ersten Mal zitiert wird, liegt sie als „Feldpostausgabe“ im Bücherschrank der Mutter eingeschlossen, weil Detlev sie nicht lesen soll. Die Mutter hat gewissermaßen ein Tabu über die Erzählung verhängt. Detlev öffnet den Schrank mit einem anderen Schlüssel und liest die Erzählung: Wörtlich zitiert wird der Anfang des kleistschen Textes, in dem es darum geht, daß die verwitwete Marquise schwanger geworden ist, ohne zu wissen, wann und von wem (Grünspan 70f).

In einem Gespräch mit seiner Mutter fragt Detlev, wann er die „Marquise von O...“ lesen dürfe. Er ist offensichtlich noch nicht sexuell aufgeklärt, stößt sich aber an der im kleistschen Text wiederholt thematisierten Frage nach dem Ursprung

---

131 Die Kombination der unterschiedlichen Schreibverfahren und deren gegenseitige, durchaus auch kritische Ergänzung bzw. Dementierung, wie sie im Bombennacht-Kapitel vorgeführt wird, wird später für die ethnographischen Arbeiten in *Xango* und *Petersilie* konstitutiv werden.

132 Teichert, *Herzschlag aussen*, a. a. O., S. 27.

133 Heinrich v. Kleist, *Die Marquise von O.../Die Verlobung in St. Domingo*, Stuttgart 1968 (Reclam), S. 3–50.

der Schwangerschaft und möglichen Alternativen, wie die Anordnung seiner Äußerungen suggeriert:

- Wann darf ich die „Marquise von O...“ lesen?
- Klaus Hansen sagt, man muß ihn bei der Frau reinstecken und draufpissen.  
Dann kommen die Kinder aus dem Arsch. (Grünspan 134)

Daraus entspinnt sich ein Gespräch über Sexualität, Detlev erfährt etwas über seinen Vater, Detlevs Mutter erklärt, was eine Vergewaltigung ist und erzählt auch von Homosexualität (Grünspan 134ff): So wird „Die Marquise von O...“ zum Anlaß für Detlevs sexuelle Aufklärung und für ein kurzes Gespräch über seinen Vater.

Diese ersten Bezüge auf Kleists Erzählung bereiten die wichtigeren späteren Anspielungen vor, programmieren also die späteren Lesarten, in denen sich Detlev mit der Marquise bzw. dem russischen Offizier identifiziert. Zum ersten Mal geschieht dies, als er aushilfsweise eine Rolle übernimmt: Da rutscht die Identifikation wie zufällig in seinen Bewußtseinsstrom:

Jerusalems Stern, der wackelt, Baukästen im Bett, wenn man krank ist, es könnte auch Venedig sein, aus dem Fundus, für „Volpone“ oder die russische Steppe und ich die Marquise von O..., ich meine, der gebildete, französisch sprechende Offizier in der „Marquise von O...“ statt des Ministranten. (Grünspan 141)

Nicht zufällig scheppern hier die Identifikationen durcheinander: Jäcki ist bisexuell, Hubert Fichte hat immer wieder seine Bisexualität herausgestellt und in seinen Romanen thematisiert. Wenn Detlev sich hier zuerst mit der Marquise identifiziert, identifiziert er sich mit dem weiblichen Part beim Geschlechtsakt. Die nachfolgende Identifikation mit dem Offizier, mit dem männlichen Part, erscheint zwar zunächst wie ein verbaler Reparaturversuch, verdeutlicht aber am ehesten Detlevs Unentschiedenheit.

Im Erholungsheim auf Sylt beobachtet Detlev zwei Zimmergenossen beim homosexuellen Verkehr, wird selbst erregt und wünscht sich, von ihnen vergewaltigt zu werden: „Das ist höhere Gewalt.“ (Grünspan 205) Indem Detlev vergewaltigt würde, entspräche seine Rolle derjenigen der Marquise in Kleists Erzählung, und er hätte keine Verantwortung für den homosexuellen Akt, keine Schuld, würde sogar im Nachhinein entschuldigt. Insofern fallen in dieser Szene beide Aspekte der Funktion von Kleists Erzählung für Fichtes Roman zusammen: Zum einen wird hier Detlevs körperliche Entwicklung angedeutet, indem seine homosexuelle Erregbarkeit thematisiert wird, zum andern verdeutlicht sie den Nexus

von Moralität (Schuld, Verantwortung) und (abweichender) Sexualität. – Bemerkenswert ist zudem, daß erst der kleistsche Text und das Gespräch mit der Mutter Detlev diesen Gedanken des passiven bzw. bewußtlosen Erleidens eingegeben haben. Literarische bzw. textuelle Vorlagen können demnach Verhaltensmuster oder sexuelle Phantasien prägen, beide sind eher kulturell als natürlich determiniert.

*Detlevs Imitationen „Grünspan“* endet mit einem Bezug auf die Marquise: Detlev hat ein neues ‚Bild von sich selbst‘ („Detlev sieht einen anderen Detlev im Spiegel“, S. 242), er onaniert vor dem Spiegel und imaginiert, die Marquise zu vergewaltigen, wobei er der Offizier und die Marquise zugleich sei. Detlev meint nun, kein Kinderdarsteller mehr zu sein, sondern die „Marquise von O...“ spielen zu können bzw. den russischen Offizier: Die Marquise bzw. der Graf F... markiert hier also ein ‚erwachsenes‘ Stadium Detlevs, das deutlich vom „Kinderdarsteller“ abgesetzt wird.

In Detlevs doppelter Identifikation kann man auch eine Beziehung zu Fichtes Diktum sehen, demnach die verschiedenen Figuren eines Romans doch nur Aspekte des schreibenden Subjekts seien<sup>134</sup>: Detlev als Subjekt kann sowohl die Rolle der Marquise spielen als auch diejenige des russischen Offiziers, beide sind in ihm angelegt – das ist insbesondere dann relevant, wenn man Fichtes ständige Hinweise auf die autobiographische Dimension seiner Prosa ernst nimmt und mit Detlevs zweigeschlechtlicher Identifikation auch die Bisexualität Jäckis bzw. Hubert Fichtes assoziiert. Leibliche und erzählerische Identitäten fallen hier zusammen.<sup>135</sup>

---

134 Vgl. Wischenbart, „Ich schreibe [...]“, a. a. O., S. 67f.

135 Wo von Wangenheim die Anspielungen auf Kleists „Marquise von O...“ analysiert, interpretiert er sie zwar als Detlevs Wunsch, beide Geschlechterrollen einmal auf der Bühne zu verkörpern, deutet aber gerade Detlevs Lapsus am Ende des Romans „Detlev überlegt, [...] daß er die Marquise von O... spielen könnte, er meint, wie Hermann Lenschau den russischen Offizier in der Marquise von O... spielen könnte“ (Grünspan 242) nicht als Moment der latenten Selbstbewußtwerdung Detlevs als Bisexuellem aus (Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 90). Tomas Vollhaber deutet zwar Detlevs Kleist-Imitation als Darstellung von Detlevs „Zwiespalt“ und realisiert insofern den Rang dieser Stelle für Detlevs psychologische Entwicklung, mag aber scheinbar nicht anerkennen, daß auch feminine Anteile für Detlevs Selbstbewußtsein eine Rolle spielen: „Er ist Frauenkörper und Graf, Vergewaltigter und Vergewaltiger, aber noch gelingt sein bi-sexuelles Spiel nicht.“ (Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung*, a. a. O., S. 198) In Vollhabers Interpretation kommt letztlich keine Weiblichkeit vor, denn der Frauenkörper ist grammatikalisch maskulin, der Graf ohnehin, Vergewaltigter und Vergewaltiger sind es ebenso. Insofern wird Fichtes Konzept von Bisexualität, von Doppelgeschlecht-

Doch hat, wie oben angedeutet, Kleists Erzählung auch weitergehende Bedeutung für Detlev, indem sie für Detlev zumindest in ihrer dramatischen Essenz identifizationsfähig wird. Das zeigt sich schon dadurch, daß Detlev ein Romanprojekt skizziert, das offenbar Kleists Erzählung in hohem Maße ähnelt: Detlev liest in der „Marquise von O...“ die Szene, in der ein russischer Offizier die Marquise vor anderen Soldaten, die im Begriffe stehen, sie zu vergewaltigen, rettet (diese Szene wird in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wörtlich zitiert). Detlev will selbst einen Roman schreiben, und er erläutert anhand der Szene aus der „Marquise von O...“ das Projekt, indem er es von Kleists Erzählung absetzt: „Ein Deutsch-Franzose, kein Russe, der Französisch spricht ist die Hauptfigur von Detlevs Roman. [...]“ (Grünspan 109f). Detlev beabsichtigt also ein *rewriting* bzw. eine seiner „Imitationen“.

Doch geht es in der „Marquise von O...“ um erheblich mehr als um eine Vergewaltigung mit anschließender Schwangerschaft: Da ist zum Einen das Thema der Schuld, die mit Sexualität einhergeht, sofern Letztere nicht den Normen entspricht: Die Schuld der Marquise liegt darin, ein Kind zu empfangen, ohne einen Vater vorweisen zu können und insofern der moralischen Kodifizierung von Sexualität nicht zu entsprechen. Im 20. Jh. entsprach ein Homosexueller noch immer nicht dem Kodex und war insofern ‚schuldig‘.

Diese Schuld der Sexualität wird in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* häufiger thematisiert, z. B. wenn sich Detlev vor Lachen an die Hose faßt, worauf die Mutter mit dem Doktor droht, der käme, wenn er das noch einmal täte, also Kastration androht (S. 58), oder wenn Detlev in den Kulissen vom Bühnenarbeiter und vom Statisten abwechselnd offenbar sehr intensiv durchgekitzelt wird und die Mutter einschreiet (128f). Mit der ‚verkehrten‘ Sexualität geht die Gefahr der Verstoßung durch die Mutter einher, wie in Kleists Erzählung geschildert: „Verflucht sei die Stunde, da ich dich gebar!“ (Kleist, S. 27) und die in Detlevs Imagination eines homosexuellen Aktes hineinspielt.<sup>136</sup> Die ‚Wohnsituation‘ der Marquise entspricht derjenigen von Detlevs Mutter: Sie wohnt ebenfalls bei ihren Eltern, und ihr künftiges Kind wäre ebenso illegitim wie Detlev es ist. Somit sind nicht nur einzelne Figuren für Detlev identifizationsfähig, sondern die dramatische Anlage

---

lichkeit, die sich nicht bloß auf sexuelle Aktivität und Passivität beschränkt, sondern auch mentale bzw. psychologische Eigenschaften impliziert, nicht richtig ausgedeutet.

136 „Denn das wäre doch zu peinlich, wenn Tante Karin und Tante Rosemarie kämen und knipsen das Licht an und Detlevs Dödl stünde ab und Dicker Jürs wäre dabei, ihn sich hinten rein-zustopfen. / – Dann würde mich Mutti berechtigterweise ins Erziehungsheim stecken – wenn ich nicht gar ins KZ geschickt würde.“ (Grünspan 205)

selbst ist es. Was sich in der gleichen Weise auf die Instanz des Autors zurückbeziehen lässt: Er identifiziert sich nicht nur mit Figuren, sondern mit ‚Geschichten‘ und ihren Figuren, mit dramatischen Konstellationen.<sup>137</sup>

#### 4.3.4 Goethes „Iphigenie auf Tauris“

Nachdem Detlev mit seiner Mutter Goethes Drama „Iphigenie auf Tauris“ gesehen hat, erläutert die Mutter, das Drama sei eine „Darstellung der Ich-Entwicklung eines Menschen“ (Grünspan 16). Tatsächlich stellt es jedoch eine gesicherte Identität dar: Iphigenie sollte von ihrem Vater der Göttin Diana geopfert werden. Diana rettete sie aber vom Opferstein, machte sie zu ihrer Priesterin und brachte sie auf die Insel Tauris, wo sie, entgegen den Gepflogenheiten der Inselbewohner, nicht geopfert, sondern als Dianen-Priesterin eingesetzt wurde. Sie hat dieses Amt jahrelang bekleidet, ist sich aber stets ihrer Fremdheit in dem Land, in dem sie lebte, bewußt geblieben. Das Drama beginnt überhaupt mit der Artikulation dieser prinzipiellen Fremdheit:

So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen  
ein hoher Wille, dem ich mich erbebe;  
Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.  
Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,  
Und an dem Ufer steh ich lange Tage,  
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;  
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle  
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.  
Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern  
Ein einsam Leben führt! [...] <sup>138</sup>

---

137 So deutet auch Tomas Vollhaber die Marquise als analoge Gestalt zur Iphigenie, die wegen ihrer Doppelidentität von „Witwe und Hure“ zur Außenseiterin der Gesellschaft wurde wie Iphigenie eine Außenseiterin war. Detlev identifiziert sich nach Vollhaber insofern mit der Marquise, als er seiner Mutter die Frage stellen könnte: „Würdest du mich umbringen, weil ich eine Hure bin?“, eine unschuldig vergewaltigte Hure wie Julietta, wie er es mit Dicker und Harald im Kinderheim phantasiert.“ (Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung*, a. a. O., S. 192f; Vollhaber bezieht sich auf Grünspan 205, „Detlev stellt sich vor, Harald und Dicker kommen und fesseln ihn und berühren sein Pfeiferl unsittlich, nehmen es in den Mund, beißen davon ab, stecken es sich hinten rein.“)

138 Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, 1. Aufz., 1. Auftr., in *Goethe. Werke II: Dramen. Novellen*, Frankfurt a. M. 1993.

Iphigenie weiß immer, welche ihre Abstammung ist: Sie weiß, welche ihre Familie ist, woher sie kommt, und wohin sie gehen muß, zurück nämlich in das Land ihrer Familie, nach Griechenland. Heimweh und die Gewißheit, einmal zurückzukehren, empfindet sie so stark, daß sie sogar die Ehe, die König Thoas ihr anbietet, ausschlägt. Iphigenie ist so sehr Griechin, daß sie auf Tauris immer nur im Exil leben kann. Sie hat also eine sehr ausgeprägte und eindeutige Identität, die sich aus der Abstammung von einem Königshaus, der Familienzugehörigkeit sowie der Zugehörigkeit zur griechischen Kultur (im Gegensatz zur Kultur der ‚Barbaren‘) speist.

Die ersten Zeilen des Dramas beziehen sich auf das Dianen-Heiligtum bzw. auf eine Erinnerung Iphigeniens an die Szene darin, als ihr Vater sie der Diana opfern lassen will, was jedoch zur Initiation der Iphigenie führt. Interessant ist hier der kultische Aspekt, der am Anfang von Goethes Drama evoziert wird: Initiation, Dianenkult und Opferung, griechische Götter und Kultur. Hier deutet sich bereits eine Parallele zu Fichtes Interesse am afroamerikanischen Synkretismus an, das in seinen späteren Texten explizit wird und durchaus als Reaktion auf Goethes Klassik verstanden werden kann. So gibt es in *Xango* mehrfach Hinweise auf Goethe, beispielsweise am Anfang von „Bahia de Todos os Santos“<sup>139</sup>. Und was die Turmgesellschaft für Goethes Wilhelm Meister ist, sind die afrobrasilianischen Gemeinden für Fichte bzw. Jäcki.

Doch bereits in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* werden Motive und Strukturen des afroamerikanischen Synkretismus wichtig, z. B. in der Saharalitaner, und der Roman kann insgesamt auch als Inszenierung einer langen Trance seines Autors aufgefaßt werden. Das wäre aber auch eine Provokation Jäckis seiner Mutter und der Anthroposophie gegenüber, die sich in hohem Maße auf Goethe beruft.<sup>140</sup> Gerade in die Auseinandersetzung mit der Mutter fließt auch die Kritik an einem latenten und halbbewußten Rassismus ein, den Jäcki im Streitgespräch etwas überreizt kommentiert:

- [...] 45 habt ihr gesagt: wir haben nichts gewußt! Und jetzt wißt ihr es genau und sagt: Asiaten!

---

139 „Die Absteige hat kein elektrisches Licht. / Gibt es nicht bei Goethe eine Bemerkung über das Glänzen der Haut im Kerzenlicht? / Hier war Goethe nicht. Doch wo Goethe nicht hinkam, war Italiaander.“ (Hubert Fichte, „Bahia de Todos os Santos“, in ders., *Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia – Haiti – Trinidad*, Frankfurt a. M. 1976, S. 5–116, S. 7)

140 Vgl. z. B. Rudolf Steiner, *Der künstlerische Impuls Rudolfs Steiners / Bühnenkunst und Eurythmie. Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1985.

Jäckis Mutter:

- Wer ist überhaupt ‚ihr‘?

- Weil Jäcki nicht antwortet, wird er lauter:

- und so sagt ihr ‚Neger‘ und so sagt ihr ‚Russen‘ und so sagt ihr ‚Homosexuelle‘  
und so sagt ihr ‚Mischlinge‘! (Grünspan 214)

Hier stellt Jäcki also die verschiedenen Identifikationsmuster im Vorwurf gegen die Mutter in einen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Ablehnung durch die Mutter und ein abstrakt bleibendes „ihr“. Durch das Streitgespräch mit der Mutter – als Repräsentantin einer bürgerlichen deutschen Kultur (Goethe, Iphigenie) – thematisiert Fichte einen Komplex aus historischer Erfahrung, Rassismus und Stigmatisierung durch Clichés und spiegelt den Komplex ‚Postkolonialismus‘ in sein Werk und in die deutsche Literatur, ähnlich wie Genet es in Frankreich etwa mit seinen Dramen *Les paravents* und *Les nègres* tat (siehe Abschn. 4.5) – auch wenn das für deutsche Verhältnisse nach dem Zweiten Weltkrieg eine andere Relevanz hat als für Frankreich, das besonders nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Dekolonisierung konfrontiert war (seit Ende des Ersten Weltkriegs hatte Deutschland keine Kolonien mehr, die Auseinandersetzung mit den postkolonialen wirtschaftlichen Verhältnissen wird Fichte erst sehr viel später, insbesondere in *Explosion*, führen). Andererseits gehörte der afroamerikanische Synkretismus auch zum Formenbestand der Kunst in den 60er Jahren, speziell der psychedelischen Kunst, in deren Ästhetik sich *Detlevs Imitationen „Grünspan“* einschreibt.<sup>141</sup>

Eine weitere wesentliche thematische Parallele zwischen *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und der „Iphigenie auf Tauris“ ist innerhalb des thematischen Komplexes ‚Fremdheit‘ bzw. ‚Exil‘ und ‚Heimatverbundenheit‘ aufzufinden. In *Detlevs ‚Geschichte‘* geht es gerade darum, daß sich traditionale Bezüge, die für Iphigenies Identität konstitutiv sind, vervielfachen: Detlev stammt von einem jüdischen Vater ab, ist protestantisch und wird im Schrobenhausener Waisenhaus katholisch sozialisiert, was sich auch auf seine Sprache auswirkt. Während der Zeit im Waisenhaus lernt er als Norddeutscher den bayrischen Dialekt, so daß er sich mit seinen ‚Ahnen‘, den Großeltern, nicht mehr verständigen kann (vgl. Grünspan 10f). Die physische Welt, auf die sich Detlevs Selbstbewußtsein stützen könnte, ist im Krieg zerstört worden, was zu einem weiteren Bruch in der Kontinuität des Selbstbewußtseins führt (vgl. Grünspan 31). Detlevs Identität fehlt es an dem, was

---

141 Zur psychedelischen Kunst s. u. Abschn. 4.4. Es ist bemerkenswert, daß die Bezüge auf psychedelische (populäre) Kunst in der Sekundärliteratur zu Hubert Fichte praktisch keine Rolle spielen.

Ronald D. Laing die „ontologische Sicherheit“ nennt<sup>142</sup>: Für Detlev gibt es keine unzweifelhafte Gewißheit über die eigene Identität mehr, wie sie Goethes Iphigenie hatte, sondern nur noch ‚Rollen‘, die er spielen bzw. einnehmen kann. Iphigenie dagegen wußte genau, daß sie die Tochter von König Agamemnon und Pries-terin der Diana war. Für Detlev ist Zukunft nur virtuell: Pläne werden unter dem Vorbehalt entworfen, daß es „ein Morgen“ möglicherweise nicht gibt (vgl. Grünspan 69), wohingegen Iphigenie im Bewußtsein lebt, künftig in die Heimat zurückzukehren. Wo Goethe also eine sichere Identität darstellt, nicht ohne die Kon-stituenten zu erwähnen, deren es dafür bedarf (Abstammung, Nation, Amt), da schreibt Fichte, besonders in der Detlev-Erzählung, das Protokoll einer ‚Ich-Zer- störung‘. Eine Identität bringt Detlev erst am Schluß des Romans hervor, eine Ge- schlechtsidentität aber, die ambivalent ist (feminin und maskulin) und deren Am- bivalenz als Bisexualität in den späteren Texten konzeptuellen Wert erhält.

Die Anspielungen auf Goethes Drama „Iphigenie auf Tauris“ in *Detlevs Imita- tionen ‚Grünspan‘* sind insofern kein ‚Bildungsschwulst‘: Sie markieren die große Unangemessenheit des goetheschen Entwurfs für Detlevs bzw. Jäckis Generation, für die Generation also, die Faschismus, Krieg und Nachkrieg erlebt hat, der die psychischen und materiellen Grundlagen für nationale Identität abhanden ge- kommen sind. Tatsächlich tritt Detlev/Jäcki in Opposition zur Mutter, deren Deu- tung: „- Vielleicht weiß sogar der Türhüter, wieviel die Iphigenie uns heute zu geben hat“ (Grünspan 16) nur im historischen Kontext ihrer Äußerung stimmen mag, im Roman also kurz *vor* Ende des Krieges.<sup>143</sup> Dieser Kommentar zeichnet sich durch einen nationalistischen Gehalt aus, der für Jäcki nicht akzeptabel sein wird und gegen den sich Fichte in seinen ethnopoetischen Texten stets wendet. Indem Detlevs Mutter jedoch die „Iphigenie“ als Darstellung einer Ich-Ent- wicklung interpretiert, macht sie auf die dialogische Beziehung zwischen „Iphige- nie auf Tauris“ und *Detlevs Imitationen ‚Grünspan‘* besonders aufmerksam.

Wolfgang von Wangenheim weist auf einen anderen, für die intertextuelle Be- ziehung zwischen *Detlevs Imitationen ‚Grünspan‘* und der „Iphigenie auf Tauris“ ebenfalls wichtigen Aspekt hin: Demnach erfährt Detlev in dem Schauspiel Spra- che als Kunst, auch wenn er die Gedanken nicht nachvollziehen kann; später, als

---

142 Vgl. Ronald D. Laing, *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 33ff.

143 Interessant ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch die Einschätzung der „Iphigenie“ als „das unvergängliche Kunstwerk voll Milde und Frieden [...], das wir bewundernd genießen.“ In Anselm Salzer, Eduard von Tunk, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bän- den*, Bd. III, S. 71, Sonderausgabe, Frechen, o. J.



er vom Iphigenie-Schauspiel ausgehend improvisiert, kostet er die Theatralik von Sprache aus.<sup>144</sup> In dieser Hinsicht bildet Goethes Iphigenie eine wichtige Etappe in der Entwicklung des jungen Mannes zum Künstler.<sup>145</sup>

Tomas Vollhaber interpretiert Detlevs Reaktion auf die Darbietung des Schauspiels, insbesondere auf den von Fichte inszenierten Höhepunkt, Iphigenies Ausruf „Es ist genug“ (Grünspan S. 16). Demnach bezieht Detlev die Handlung des Schauspiels auf seine eigene (imaginierte) Situation und erlebt in diesem Augenblick eine Befreiung von seinen inneren Spannungen eben durch den kurzen Satz, mit dem eine komplizierte Empfindungslage einfach abgeschlossen wird:<sup>146</sup>

Doch als sie sagt:

– Es ist genug

wird alles naß und die Bühne schwimmt in Detlevs Tränen. Weil der Vater ihr Kind hat töten lassen, bringt die Mutter den Mann um. Iphigenie ist durch die Göttin gerettet worden. Aber dem Vater wäre alles egal gewesen. Und das Kind ist schuld, daß die Mutter den Vater tötete und Iphigenie sagt nichts weiter als

– Es ist genug.

Man kann das Iphigenie-Kapitel (Grünspan S. 14–16) aber nicht nur in Hinsicht auf Detlevs Befindlichkeit bzw. Psychologie betrachten, sondern inszeniert wird hier schon, ähnlich wie es später in Xango geschehen wird, eine soziokulturelle Situierung der Darbietung des Stücks und die Reflexion der Rezeptionssituation (materielle Armut, Anspielungen auf Detlevs jüdische Abstammung und die Bibel; Grünspan 15), die erst nachher in die Darstellung von Detlevs Psychologie übergeht. Tomas Vollhaber zufolge werden hier äußere (Krieg, Nazis) und innere Aktualität mit Literatur vermengt.<sup>147</sup> Diese Passage ist also ein weiteres Beispiel für die zahlreichen Momente von Entstrukturierung oder Überschreitung in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, die verschiedene Ebenen involvieren: gesellschaftliche Wirklichkeit, Psychologie, Text, narrative Instanzen.

---

144 Wangenheim, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 89. Diese „Theatralik von Sprache“ wird ja häufig in Fichtes eigenen Texten spürbar.

145 So würde es sich auch hier anbieten, die Nähe von Fichtes „Grünspan“ zum Goetheschen Bildungsroman zu untersuchen – diese Beziehung wird in der Regel erst für *Versuch über die Pubertät gesehen*.

146 Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung*, a. a. O., S. 190f.

147 Ebenda, S. 195.

#### 4.3.5 Eine Begegnung mit Becketts Erzählern

Die Frage nach der oder den Identitäten betrifft aber nicht nur die Figur, an zwei Stellen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* geraten auch die Instanzen des Erzählers und des impliziten Autors ins Spiel: Einmal, als Detlevs Identität für Detlev selbst nur noch eine Rolle ist, die man wechseln kann, die also nicht ein für alle Mal gegeben ist, wie sie in Goethes „Iphigenie auf Tauris“ noch gedacht wird (Grünspan 69), ein zweites Mal, als Detlev während eines Bühnenauftritts seinen Rollentext vermeintlich vergessen hat (Grünspan 170).

Beide Stellen beginnen mit einem wörtlichen Zitat aus Samuel Becketts Roman *L'Innommable*<sup>148</sup>: „Ich. Wer ich?“ (Grünspan 69, 170, *L'Innommable* 83: „Je. Qui ça?“). Es läßt sich aber zeigen, daß in der Folge weitere Texte Becketts mitgedacht werden, namentlich die beiden Romane *Molloy*<sup>149</sup> und *Malone meurt*<sup>150</sup>, die zusammen mit *L'Innommable* in der Regel als Trilogie aufgefaßt werden. Dieser Bezug auf Becketts Trilogie ist nicht zufällig, sondern gewissermaßen für Fichte eine Pflichtübung, denn Beckett hatte die Reflexion über das Verhältnis von Figuren, Erzähler, Text und schreibendem Subjekt bis dahin am radikalsten betrieben, also über jene Instanzen der Erzählung, um die es in Fichtes Romanwerk immer wieder geht, explizit in den genannten zwei Stellen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*.

Ein Hinweis auf die Präsenz von Becketts Roman *Molloy* liegt beispielsweise darin, daß der fichtesche Erzähler die Figuren seiner Erzählung, die, so wird suggeriert, mit dem Pronomen „ich“ für die erste Person Singular durchaus mitgemeint sein können, als „Leichen aus Fleisch und Blut“ auffaßt (Grünspan 69). Eine ähnliche Vorstellung gibt es in Becketts *Molloy*, wo einmal sämtliche Figuren von Becketts Roman als „Verreckte“ im Kopf des Erzählers ‚herumgeistern‘: „Quelle trouble dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, York, Mercier et tant d'autres.“ (Molloy 187) Es ist, als probte der fichtesche Erzähler die Pose des beckettschen in diesem intertextuellen Bezug.

Ein Thema aus *Malone meurt* steht ebenfalls in einem engen Zusammenhang mit Fichtes eigenem literarischem Projekt bzw. seiner Poetik. Der Ich-Erzähler in *Malone meurt* beschließt, sich selbst zum Zeitvertreib Geschichten zu erzählen. Diese Geschichten sollen von fiktiven Figuren handeln (ein Mann, eine Frau, eine Sache und ein Tier; Malone 2). Doch bemerkt der Erzähler, als er Macmanns Ge-

---

148 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris 1953.

149 Samuel Beckett, *Molloy*, Paris 1951.

150 Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris 1951.

schichte erzählt, daß er mit dessen Biographie immer stärker seine eigene darstellt, daß er also von sich selbst spricht, indem er eine Figur entwirft. Dieser Einsicht entspricht Fichtes Diktum: „Jeder Satz, den man ausdrückt, ist ein Satz, der aus dem eigenen Zentrum, aus dem eigenen Ich herauskommt. Ob man das jetzt abspaltet an anderen Personen, also an Madame Bovary oder Wilhelm Tell, oder ob man mehr oder weniger zufällig diese Person jetzt ‚Erzähler‘ oder ‚ich‘ oder ‚Marcel‘ oder ‚Hubert‘ oder wie immer nennt, das finde ich fast belanglos.“<sup>151</sup> In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wählt Fichte diese Darstellungsweise, indem er seine Biographie auf mindestens zwei Figuren (Detlev, Jäcki), mit Erzähler drei Figuren aufteilt.<sup>152</sup> Allerdings deutet Fichte seine Spiegelfigurenkonstellation in der Folge, namentlich in *Versuch über die Pubertät*, anders als Beckett zu einem psychologischen Modell aus, demnach sich das Ich als Komplex übereinanderliegender „Schichten“ konstituiert: Das wird z. B. in der Vorbemerkung zum *Versuch über die Pubertät* deutlich:

Plötzlich – aber vielleicht vorbereitet durch langsam zur Oberfläche geschwemmtes Material – entdeckte ich, daß alle meine Versuche bisher nur eine Bewegung verrieten: zurückzufinden in frühere Schichten. (Pubertät 9)

Die traditionelle Autobiographie erzählt die Entwicklung eines Individuums über einen längeren Zeitraum hinweg, ggf. das ganze Leben des Autobiographen, um zu zeigen, wie er durch seine Erfahrungen die Persönlichkeit geworden ist, die schließlich die Autobiographie schreibt.<sup>153</sup> Damit dies überhaupt möglich ist, muß

---

151 Wischenbart, „Ich schreibe [...]“, a. a. O., S. 67f.

152 Man muß hier berücksichtigen, daß es auf der Ebene von Fichtes Poetik nur vordergründig um Fichtes ‚Ich‘ oder seine eigene Biographie geht – so wird das angeführte Zitat durch den Satz eingeleitet „Ich will überhaupt nicht über mich selbst schreiben.“

153 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975. Lejeune schlägt als Definition für Autobiographie vor: „Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.“ (S. 14) Leo Kreutzer meint auch ganz richtig, Fichte trete mit seiner autobiographischen Schreibweise „einer Ästhetik entgegen, welche die Entwicklung des Individuums als eine Folge von ‚Lebensstufen definiert: Zur ‚Stufe‘ erklärt und auf der jeweils als nächster angesagten Stufe ‚aufgehoben‘, verschwindet ein jeglicher Lebensabschnitt in der Versenkung ‚verlorener Zeit‘. Fichtes autobiographische Romane folgen dagegen weder der allzeit vorwärtsorientierten Poetik des Entwicklungsromans noch sind sie, obwohl ihr Autor sich auf Proust beruft wie auf keinen andern, nur eine weitere *recherche du temps perdu*.“ (Leo Kreutzer, „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“ a. a. O., S. 79f). Als Gegenentwurf gegen dieses ‚Entwicklungsstufenmodell‘ stelle Fichte eine Auffassung, die sich

es in der individuellen Geschichte einen Moment gegeben haben, in dem sich dem Autobiographen seine wahre Identität offenbart. Samuel Beckett hat in *Malone meurt* dieses Schema aufgegriffen und umgedeutet: Dort wird ‚das wahre Selbst‘ durch das autobiographische Schreiben nicht gefunden oder gar ausgedrückt, sondern es geht durch das Schreiben verloren. Dafür offenbart sich ein anderes, das als ein fremdes ‚Selbst‘ empfunden wird:

Si ça continue c'est moi que je vais perdre et les mille chemins qui y mènent. Et je ressemblerai à ces infortunés de fable, écrasé sous le poids de leurs vœux exaucés. Et je sens même une étrange envie me gagner, celle de savoir ce que je fais, et pourquoi, et de le dire. Ainsi je touche au but que je m'étais proposé dans mon jeune âge et qui m'a empêché de vivre. Et à la veille de ne plus être j'arrive à être un autre. (Malone 31f)

Detlev in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* vollzieht gewissermaßen diese Erfahrung nach, als er eine Theaterrolle vertretungsweise übernimmt. Fichte stattet Detlev mit allen Zeichen eines rituellen Todes<sup>154</sup> aus, angefangen bei der Schminke, die verbal zur „Leichenschminke“ wird (Grünspan 140). Als sich Detlev im Spiegel betrachtet, sieht er „das Gesicht eines Leprakranken, einer Moorleiche, einer Mumie“ (ebenda). Dann wird sein Gesicht als Maske aufgefaßt, wie man sie (aus Holz geschnitzt) aus autochthonen Gesellschaften kennt und deren Träger zu demjenigen wird, den die Maske darstellt:

Detlev klopft und wischt an dem fahlen Stumpf herum, befestigt die Backenknochen neu, malt Augenbrauen und Lippen hinein und schneidet mit dem Dermatographen größere Schlitz für die Augen. (Grünspan 140)

Darauf bemerkt Detlev zu sich selbst, daß er nun die Geschichte des Welttheaters betrete: „Ohne eigenen Namen, aber ganz klein ist der Ministrant schon auf dem Programmheft vermerkt [...]“ Indem Detlev hier keinen eigenen Namen mehr hat, hat er auch keine „bürgerliche Identität“ mehr, als „Ministrant“ aber eine kulturelle im doppelten Sinne: Indem er im Theaterstück den Ministranten und somit

---

am ehesten mit Günther Anders' Begriff von der „Antiquiertheit des Menschen“ verstehen lasse, demnach das Ich aus „verschieden altertümlichen Einzelwesen“ bestehe. Letztere entsprechen in Kreutzers Interpretation den einzelnen Bewußtseinschichten des fichteschen Erzählers, und so wären auch Detlev und Jäcki zumindest zwei ‚altertümliche Wesen‘ (ebenda, S. 80, vgl. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, a. a. O.).

154 Vgl. Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zürich 1956.

tatsächlich eine Funktion in einem religiösen Kult spielt zum einen, wenn man das Theater als bürgerlich-weltlichen Ersatz-Kult auffaßt, zum anderen.

Indem Detlev als Ministrant in dem Drama keinen Namen mehr habe, nimmt Fichte ein Konstituens bürgerlicher Identität und des Romans zurück: Nach Ian Watt war es eine Errungenschaft des aufkommenden bürgerlichen Romans, daß eben keine „Typen“ mehr dargestellt wurden wie in Mythologie oder Fabel, sondern Individuen mit Namen unter ihren realistischen Lebensbedingungen. Als Ministrant wird Detlev gerade zum Typus, und indem er keinen Namen habe, hat er keine bürgerliche Identität mehr. Diese Betrachtung lädt zu einem Spiel mit den Namen geradezu ein: Detlev als ‚Namenloser‘ würde auf französisch ‚l’innommable‘ heißen – wie Becketts Roman, auf den ja an zwei entscheidenden Stellen Bezug genommen wird.

Am Ende von *Malone meurt*, nachdem verschiedene Konstituenten von Ich-Identität demontiert wurden (personal, körperlich) beschließt Becketts Ich-Erzähler, nie mehr ‚ich‘ zu sagen („C’est fini sur moi. Je ne dirai plus je.“ Malone 183). Doch setzt der nachfolgende Roman *L’Innommable* wieder als Ich-Erzählung ein und wird als solche auch durchgehalten. Allerdings werden in diesem Text die erste Person Singular und die Ich-Erzählung in einem bis dahin nicht bekannten Maße problematisiert. So bezieht sich das Pronomen für die erste Person Singular nicht auf eine einzige und unverwechselbare Identität, sondern schwankt zwischen verschiedenen Figuren, beispielsweise Macmann, Worm, Malone. Das heißt, die Figuren des Romans, die traditionellerweise in der dritten Person Singular dargestellt werden, werden es hier in der ersten Person Singular, die somit auch nicht mehr die Instanz ist, die zentralperspektivisch das Romanuniversum sieht, erschafft etc. Diesen Aspekt bringt Beckett auf den Punkt, wenn es heißt:

[...] il dit je comme si c’était moi [...], quelqu’un dit on, c’est la faute des pronoms, il n’y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi [...]" (*L’Innommable* 195)

Wenn aber „ich“ sich auf die verschiedenen Figuren des Romans bezieht, dann gibt es für den Erzähler selbst, der sich benennen möchte, kein adäquates Pronomen mehr: „il n’y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi [...]“.

Nicht nur die Funktion der ersten Person Singular hat sich gewandelt, sondern auch die Rolle des Ich-Erzählers: Er ist nicht mehr derjenige, der, wie noch in *Malone meurt*, Figuren imaginiert, sondern er ist selbst ein Produkt der Imagination bzw. der Erzählungen anderer. Seine „Geschichte“, also seine Biographie und damit seine Identität, haben ihm andere ‚eingeredet‘:

C'est lui qui me racontait des histoires sur moi, vivait pour moi, sortait de moi, revenait vers moi, rentrait dans moi, m'agonisait d'histoires. (L'Innommable 37)

So erscheint sich der Erzähler als mit den „Stimmen“ der anderen „aufgeblasen“,<sup>155</sup> die dritte Person ist in die erste ‚hineingeschlüpft‘. Ein authentischer Selbstaussdruck ist nicht mehr möglich. Schließlich erscheint auch jedes Pronomen nur mehr als Täuschung:

Ils disent ils, en parlant d'eux, c'est pour que je croie que c'est moi qui parle. Ou je dis ils, en parlant de je ne sais qui, c'est pour que je croie que ce n'est pas moi qui parle. (L'Innommable 138)

Somit ist auch die Frage des beckettischen Erzählers danach, wer denn „ich“ sei, begründet: „Je. Qui ça?“ (L'Innommable 83)

Indem Fichte diese Frage zweimal wörtlich in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* aufgreift, treffen sich offenkundig der beckettische und der fichtesche Roman: „Ich. Wer ich?“ (Grünspan 69, 170) Fichte zitiert die Frage beide Male im Kontext von Reflexionen auf das sprechende, schreibende und handelnde Ich, ganz in dem Sinne, wie ich es oben für die beckettische Verwendung beschrieben habe.

Ich.

Wer ich?

Ich?

Du?

Sie?

Wenn ich „ich“ schreibe, denken Sie an sich oder an mich?

Jäcki?

Detlev? (Grünspan 69)

– Waren sie nun persönlich auch im Waisenhaus?<sup>156</sup>

Auch wenn das Zitat vor dem Hintergrund der beckettischen Passagen etwas steif wirkt, hat es hier seine Berechtigung: So gibt es in „*Grünspan*“ mehrere Instanzen, auf die sich das Pronomen der ersten Person Singular beziehen lässt: Zuerst die Figur Detlev. Aber es gibt im Text offensichtlich eine Instanz, die nicht nur Detlevs Bewußtsein, sondern auch das Jäckis erfassen und darstellen kann, wie die

---

155 „Ils m'ont gonflé de leurs voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui ils?“ (L'Innommable 64)

156 Zu diesem Zitat siehe auch Abschn. 4.3.6, S. 138.

Jäcki-Kapitel zeigen (z. B. Grünspan 25ff). Doch kann sich „ich“ auch auf den empirischen Autor („– Waren sie nun persönlich auch im Waisenhaus?“)<sup>157</sup> und den Leser („Wenn ich „ich“ schreibe, denken Sie an sich oder an mich?“) beziehen.

Die Frage, wer denn mit „ich“ gemeint sei, ist also mehr als ein bloß schmückendes Zitat: Es weist auf eine Beziehung zu Becketts Romanen hin, die bei den großen inhaltlichen Unterschieden nicht gleich ins Auge fällt. Motive, die sich aus Fichtes Beschäftigung mit Becketts Romanen ergeben haben mögen, sind gerade die Darstellung von wechselnden Identitäten mittels Spiegelfiguren, wobei auch das Verhältnis zwischen Erzähler und Figuren Wandlungen erfährt: So konstituiert sich auch bei Fichte der Ich-Erzähler so sehr aus seiner Beziehung zu der Figur Detlev, daß es ihn nicht mehr geben wird, wenn er Detlev vergißt: „Wenn ich Detlev vergesse, gibt es mich nicht mehr.“ (Grünspan 171)

Fichtes Weg ist allerdings anders herum als Becketts: Becketts Erzähler beginnt seinen Text als Ich-Erzählung und entdeckt mit fortschreitender Entwicklung die prinzipielle Fragwürdigkeit des Pronomens für die erste Person Singular und deren Implikationen für das Erzählen. Fichtes Erzähler dagegen beginnt mit der dritten Person Singular, der Er-Erzählung, und führt zunächst nebenbei die erste Person Singular ein, und zwar als Personalpronomen für Detlev: „Ich habe eine Entzündung im kleinen Zeh und darf einen Gipsverband wie die Verwundeten tragen.“ (Grünspan 55)

Dieser Satz steht im Kontext der Erzählung von der Evakuierung von Detlevs Familie aus Hamburg. Was auf den ersten Blick wie ein verräterischer Versprecher wirkt, der bestätigt, daß Detlev gewissermaßen der kleine Hubert Fichte ist, wird bei näherer Betrachtung als die Situation deutlich, in der „ich“ zu sagen für Fichte überhaupt möglich ist: in der Evakuierung, der räumlichen Entfernung von der ‚Heimat‘ (in diesem Fall in Liegnitz, der Roman *Versuch über die Pubertät*, der durchgängig in der ersten Person Singular geschrieben ist, situiert sich gar in Brasilien) und im Übergang zwischen den zwei Figuren Detlev und Jäcki<sup>158</sup>: Kapitel

---

157 Vgl. auch die als Zitat markierte Wiederaufnahme des Anfangs vom *Waisenhaus* (Grünspan 171).

158 Ganz in dem Sinne, wie Wolfgang Iser die postmoderne Bedingung von Identität formuliert hat: „Identität ist immer weniger monolithisch, sondern nur noch plural möglich. Leben unter heutigen Bedingungen ist Leben im Plural, will sagen: Leben im Übergang zwischen unterschiedlichen Lebensformen.“ (Wolfgang Iser, „Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft“, S. 171, in ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 168–200), und „Das Subjekt ist nicht nur von außen gesehen multipel, sondern erweist sich auch in der Binnenansicht als unfestgelegt, offen und auf eine Reihe weiterer Erfahrungen und Konkretionen angewiesen.“ (Ebenda, S. 184)

18, das von der Evakuierung aus Hamburg handelt, leitet von der Jäcki Erzählung in Kapitel 17 zu der Detlev-Erzählung in Kapitel 19 über.

Im Grunde erscheint bei Fichte „ich“ also dort, wo eine Lücke oder eine Naht zwischen zwei Identitäten besteht, in einer Negativität, die immer wieder als solche erkennbar wird, wenn „ich“ im Text erscheint: Sei es bei emotionalen Verlusten wie Klaus Ostermanns Tod (Grünspan 56) oder gerade das Vergessen des Textes am Anfang von Kapitel 113 (Grünspan 170). Fichtes Entdeckung dieser Möglichkeit oder der Bedingung, unter der ‚ich‘ gesagt werden kann, erscheint wie eine produktive Reaktion auf die Beobachtung des Erzählers in Becketts *L'Innommable*:

Je le savais, nous serions cent qu'il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours. (Innommable 87)

Wie in Becketts *L'Innommable* konstituiert sich auch in Fichtes *Detlevs Imitationen „Grünspan“* die Rede des Erzählers aus fremden Reden, die bei Fichte allerdings zu einem äußerst heterogenen Text führen: ein Beispiel ist Kapitel 17 (Grünspan 34–54), wo Fichte unterschiedliche Textgattungen einander gegenüberstellt (s. o., Abschn. 4.3.2) und ihren Inhalt bzw. ihre jeweilige Schreibweise auf ihre Angemessenheit befragt. Was bei Beckett eine extrem gefaßte Einsicht in die Bedingtheit von Identität ist, also das Gesprochenwerden durch verschiedene Diskurse, die sich so stark voneinander unterscheiden, als würden sie von verschiedenen Figuren gesprochen, führt bei Fichte zu sprach- bzw. ideologiekritischen Erwägungen. Fichte läßt auch hier Einsichten, die in Becketts Romanwerk ausformuliert sind, neu produktiv werden. Deutlich zeigt sich das schon am Anfang von Kapitel 17, wenn Jäcki überlegt, welche wohl eine vertretbare Bezeichnung für die Zerstörung Hamburgs sei, da jeder Vorschlag bestimmte ideologische Implikationen hat:

- 1968 begeht man den 25. Jahrestag des
- Terrorangriffs
- damit bedienen Sie sich des nationalsozialistischen Ausdrucks
- des Bombardements auf
- der Katastrophe vom Juli 1943. (Grünspan 34)

In *Versuch über die Pubertät* wird Fichte die verschiedenen Diskurse, die die Identität des Ich-Erzählers ausmachen, konkreten ideologischen Gruppierungen zuordnen, wenn der Ich-Erzähler darüber reflektiert, was sein Ich ausmacht:



- Ich.

(Ich).

Ich habe Ichbewußtsein, ohne daß mir dies Wort bis zu diesem Augenblick unter der Stehlampe zum Bewußtsein gekommen ist.

Alle meine Ichs, die Pozzi sich unterschlägt.

Mein embryonales.

Mein katholisches.

Mein theatralisches.

Mein konstruktives.

Mein protestantisches.

Mein plattdeutsches.

Mein Pinkelich.

Mein Turnstundenich.

Und diese meine Ichs nudeln mein Ich gelegentlich so dünn, daß man kaum noch Christbaumsternchen aus mir stechen könnte. (Pubertät S. 64f)

Schon in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist das Ich insofern zwar eine Anordnung verschiedener Textflächen im Sinne Julia Kristevas<sup>159</sup>, allerdings eine, in der, wie Fichte suggeriert, in den Zwischenräumen ein Nichtgesagtes auftritt, das erst recht Ich heißt.

So hat Fichte in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* Becketts Reflexionen explizit aufgegriffen und sich dadurch in eine Traditionslinie eingeschrieben, die an der Formulierung des Verhältnisses zwischen Erzähler, Text und Figuren arbeitet. Er hat aber Becketts Einsichten neu fruchtbar gemacht, u. a. indem er sie in neue Kontexte versetzt hat: So hat er etwa das ‚Gesprochenwerden durch fremde Reden‘ nicht als solches einfach übernommen, sondern es den zeitgenössischen vorherrschenden Diskursen entsprechend ideologiekritisch und auch anthropologisch ausgedeutet.

Manfred Weinbergs Auseinandersetzung mit der Stelle aus *Detlevs Imitationen „Grünspan“* S. 69 („Ich. Wer ich?“) fällt aus diesem Blickwinkel zu existenzialistisch aus und berücksichtigt zu wenig die erzähltheoretischen Aspekte, die man bei Fichte stets mitbedenken muß:

„Die Frage ‚Wer ich?‘ bringt keine Klärung des damit gemeinten, sondern setzt vielmehr die drei ‚Positionen‘ Detlev, Jäcki und Erzähler in ein trianguläres Verhältnis: Detlev ist als Sprachschicht in Jäcki; Detlev und Jäcki sind als darstellerische Mentalitäten im Autor und führen auf diese Weise einen Dialog im Erzäh-

---

159 Vgl. Kristeva, „Bakhtine“, a. a. O., S. 439.

ler, der sich dadurch aber gerade eher entblößt, als würde er einsinnig von sich selbst erzählen; Detlev, Jäcki und Autor sind eins und doch nicht eins, sondern drei verschiedene; auch in diesem Roman wird das einheitliche Ich denunziert, hier aber eben nicht aus der Perspektive einer nicht einheitlichen Struktur, sondern aus der Perspektive der Geschichtlichkeit des Daseins. Geschichtsschreibung ist als Daseinsschreibung nur in der Konfrontation der verschiedenen Schichten miteinander möglich, die Fichtes dritter Roman eben darum unternimmt.“<sup>160</sup>

Weinberg bemerkt hier zum einen die Differenz zwischen Autor und Erzähler offenbar nicht, und er berücksichtigt auch nicht, daß in der zitierten Stelle ja auch der Leser explizit angesprochen wird („Wenn ich ‚ich‘ schreibe, denken Sie an sich oder an mich?“ Grünspan 69). Es geht also klar auch um die Instanzen der Erzählung, um erzähltheoretische Überlegungen zur Konfiguration von Erzähler, Text und Leser, die in die Situation eingespiegelt werden.

#### 4.3.6 Genets „Les nègres“

Eben durch diese Einspiegelung gerät aber in der zitierten Passage aus *Detlevs Imitationen „Grünspan“* eine weitere Dimension des (literarischen) Kunstwerks ins Spiel, die der Grenze zwischen Fiktion bzw. Repräsentation und Wirklichkeit. Wenn der fichtesche Erzähler fragt „Wenn ich ‚ich‘ schreibe, denken Sie an sich oder an mich?“, dann sind nicht nur zwei unterschiedlich positionierte ‚ich‘-Instanzen thematisiert, die sich potentiell gegenseitig immer weiter aufschwingen (denn immer ist das ‚ich‘, das von dem ersten ‚ich‘ geschrieben wird, eine andere Instanz als das schreibende ‚ich‘, das jedoch im geschriebenen ‚ich‘ wieder eingeholt wird, weil im Buch das schreibende ‚ich‘ stets ein geschriebenes ‚ich‘ ist. Das heißt, das vorgeblich schreibende ‚ich‘ ist immer schon eine Repräsentation, die über ihre Repräsentiertheit reflektiert und über den Ausbruch aus der Selbstrepräsentation, indem sie praktisch dem Leser vorschlägt, sich mit diesem Personalpronomen zu identifizieren, sich selbst zu meinen statt den fichteschen Erzählers. Allerdings ist der angesprochene Leser ebensowenig der leibhaftige Leser wie das schreibende ‚ich‘ der leibhaftige Autor ist, sondern eine Instanz, die der Text als Leser projiziert, die etwa mit Wolfgang Iser's implizitem Leser<sup>161</sup> vergleichbar ist, so daß in dieser Hinsicht ein Ausbruch aus der Sphäre des Romans nicht möglich

<sup>160</sup> Weinberg, *Akut. Geschichte. Struktur*, a. a. O., S. 179.

<sup>161</sup> Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Fink, 1972.

scheint. Insbesondere mit dieser Figur des angesprochenen Lesers wiederholt Fichte in diesem Satz eine Konfiguration, die man aus Genets *Les nègres* kennt: Genet betont in seinem Vorwort zu diesem Theaterstück, daß es für ein weißes Publikum geschrieben sei, daß wenigstens ein weißer Zuschauer der Aufführung beiwohnen müsse, und daß man zur Not eine Puppe nehmen solle, die einen Weißen darstellt.<sup>162</sup> Damit ist der (weiße) Zuschauer nicht quasi zufällig da, wenn das Stück aufgeführt wird, das auch ohne ihn bestehen und eine Wirklichkeit sein könnte, sondern er ist konstitutiv für die ordnungsgemäße Repräsentation gemäß dem Wunsche des Autors. Das heißt auch, das Geschehen auf der Bühne ist in der Grundanlage immer explizit ein Geschehen für den (weißen) Zuschauer, und nicht nur implizit, wie es bei Dramen die Regel ist.

Das Verhältnis zwischen der gespielten Rolle innerhalb der Fiktion, dem Spielen dieser Rolle in der Funktion als Schauspieler und der leiblichen Identität als „Neger“ bzw. der Versuch, aus der fiktionalen Rolle auszubrechen und Wirklichkeit zu werden bzw. Wirkliches zu tun, ist eines der zentralen und immer wieder angesprochenen Themen dieses Stücks. So etwa S. 58, wo Archibald erklärt, nachdem ihm Village von seiner Liebe zu Vertu erzählt hat:

Tu crois l'aimer. Tu es un nègre et un comédien. Ni l'un ni l'autre ne connaissons l'amour. Or ce soir – mais ce soir seulement – nous cessons d'être des comédiens, étant des Nègres. Nous sommes sur cette scène semblable à des coupables qui, en prison, joueraient à être des coupables.

Im Nebensatz »mais ce soir seulement«, der ja bei jeder Aufführung des Stücks ebenso gesprochen wird, deutet sich schon die ganze Unmöglichkeit des Unterfangens an: In einem regelmäßig aufgeführten Theaterstück, das bei jeder Aufführung demselben Text folgt, und etwas anderes scheint hier nicht vorgesehen zu sein, ist dieser Satz paradox. So verweist auch dieser Satz, der vorgeblich den Ausbruch aus der fiktionalen Welt, aus der Guckkastenbühne in die Wirklichkeit meint, schon auf das Befangensein in einem werkimmanenten Schema hin. Archibalds Äußerung, „Nous sommes sur cette scène semblables à des coupables qui,

---

162 „Cette pièce, je le répète, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité – mâle ou femelle. [...] Et si aucun Blanc n'acceptait cette représentation? Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques qu'on utilise un mannequin.“ (Jean Genet, *Les nègres*, Marc Barbezat L'Arbalète 1958, 1960, 1963, S. 13)

en prison, joueraient à être des coupables.“ (Les nègres, S. 58) nimmt eben die Verbindung von Bühne und Gefängnis bzw. Eingeschlossensein vor.

Innerhalb der Spielsituation werden allerdings Ausbruchsmöglichkeiten angedeutet, indem Archibald Village vorschlägt, er könne doch zum Publikum überlaufen (S. 59), wobei aber ein grundsätzlicher Unterschied zum Publikum suggeriert wird – z.B. durch die körperlichen Merkmale wie Hautfarbe („Mais faites vous d’abord décolorer.“ S. 59) sowie soziologisch, indem das Publikum ihn möglicherweise gar nicht aufnehmen würde („Vas chez eux (*Il indique le public*) ... s’ils t’acceptent.“ ebenda).<sup>163</sup>

Und hier liegt ein wesentlicher Unterschied zur Konstellation in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*: zwar wird das Publikum ähnlich wie der Leser in Fichtes Roman quasi in den fiktionalen Bereich hineingezogen, indem es zu einem konstitutiven Element der Spielsituation wird, es wird aber eine grundsätzliche Opposition zwischen Schauspielern und Publikum aufgebaut, sodaß eine Identifikation des Publikums mit dem Spiel nur unter umgekehrten Vorzeichen möglich scheint – möglicherweise wird in Genets „Clownerie“ der Alptraum der herrschenden Europäer in der postkolonialen Situation auf die Bühne gebracht – und jedes vermeintliche Kippen zu Realität sogleich wieder negiert (Archibald: „Mais il joue encore ou il parle en son nom? (*Il hésite.*) Un comédien ... Un Nègre ... s’ils veulent tuer, irréalisent même leurs couteaux.“ S. 164). Bei Fichte hingegen gibt es nicht diesen grundsätzlichen Bruch zwischen Leser und Inhalt, sondern nur mehr oder weniger ausgeprägte Versetzungen, zum Beispiel zeitliche (der bundesrepublikanische Leser liest Anfang der 1970er Jahre ein Buch, das am Ende des Zweiten Weltkriegs spielt und das aus einer Perspektive erzählt wird, die zum Erzählten durchaus seine eigene sein könnte. Insofern lädt die Konstellation in Fichtes Roman trotz aller narratologischen Unterscheidungen dazu ein, ein ‚Überspringen‘ der Identifikation des Lesers auf den Erzähler beispielsweise über das Personalpronomen ‚ich‘ für plausibel zu halten.<sup>164</sup>

---

163 Es wäre sicher interessant, Fichtes Inszenierungen der Beziehungen zu Maghrebinern und Afrikanern daraufhin zu analysieren, inwieweit sie eine Antwort auf diese Problemstellungen in Genets Dramen sind. Weiter unten in Abschn. 4.5 werde ich eine Synthese versuchen, in der Fichtes Roman, Fanons Essays zum Postkolonialismus und Genets *Les nègres* zusammengeführt werden.

164 Auf den zweiten Aspekt innerhalb dieser Passage, den Fichte in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ebenfalls in modifizierter Weise aufgenommen hat – das Verhältnis zwischen leiblicher Identität und Komödianten- bzw. Schauspielertum und Authentizität, die sich im Konzept der Liebe repräsentiert findet –, werde ich weiter unten in Abschn. 4.5 eingehen.

In *Versuch über die Pubertät* wird diese gleitende Identifikation mittels des Personalpronomens für die 1. Person Singular konstitutiv für die Form des Romans, wobei die Anlage wiederum durch Becketts *Innommable* inspiriert scheint: Die spiegelähnliche Anordnung von Textflächen, die auf die parallele oder ähnliche Mentalität eines anderen verweisen, setzt Fichte ein, um in Form der bearbeiteten Interviewtexte eine Erfahrung darzustellen, die nicht seine eigene ist, aber seine eigene hätte sein können (Hans Eppendorfer: *Sadomasochismus, Ich-Verlust; Pubertät* 247ff) bzw. noch werden kann (Rolf Schwab: *Homosexualität im Alter; Pubertät* 123ff): Die Aussagen der Interviewten sind innerhalb des Romantextes klar als ‚fremde Reden‘ vom Text des Ich-Erzählers abgegrenzt. Wie der beckettsche Ich-Erzähler läßt er sich eine Möglichkeit seiner Biographie durch andere erzählen.<sup>165</sup>

Zudem verarbeitet Fichte auch in *Versuch über die Pubertät* zahlreiche andere literarische Quellen<sup>166</sup>, so daß dieser Roman, sein erster, der durchgängig in der ersten Person Singular geschrieben ist, zugleich der am wenigsten authentische ist, auch wenn er vordergründig durch die Erste Person Authentizität suggeriert – insofern ‚funktioniert‘ der Roman ähnlich wie Becketts *L’Innommable*, der ja ebenfalls die vorgebliche Authentizität der ersten Person Singular dementiert.

Indem Fichte die jeweiligen Stellen reflektiert aufnimmt, deutlich beispielsweise durch Umdeutungen und Umformulierungen, die gelegentlich sogar explizit gemacht werden, setzt er in überzeichneter Weise das um, was Bachtin als Ausgangslage jedes Menschen beschreibt: Er wird in eine bestehende Sprache

---

165 Dieter Kühns Roman *N* basiert auf der Annahme, daß Napoleons Biographie völlig anders hätte verlaufen können, indem er die unterschiedlichen hypothetischen Verläufe darstellt (Dieter Kühn, *N*, Frankfurt a. M. 1973).

166 Diese Quellen dienen ihm einer Analyse von Marita Keilson-Lauritz zufolge nicht zuletzt für die Konstruktion eines ‚Bildes von sich selbst‘ (Marita Keilson-Lauritz, „Durch die goldene Harfe gelispelt. Zur George-Rezeption bei Hubert Fichte“, a. a. O., S. 38f). Keilson-Lauritz hat die Verwendung von George-Anspielungen in Alex’ *Contenu mental*, *Pubertät* S. 160f untersucht. Auf der Oberfläche werden sie dadurch motiviert, daß Alex ein „George-Schüler“ sei. Die Zitate, Variationen und Pastiches dienen also vordergründig zur Charakterisierung von Alex’ Sprechweise. Die angespielten Textstellen stammen, so Keilson-Lauritz, aus Gedichten Georges und Briefen an den jungen Hugo von Hofmannsthal, die im Zusammenhang mit einer vermutlichen homosexuellen Beziehung der beiden stehen. Es scheint, so spekuliert Keilson-Lauritz, als spiegele Fichte seine Beziehung zu Alex in die Beziehung George-Hofmannsthal hinein. Das wiederum wirkt auch auf Fichtes bzw. des Ich-Erzählers Selbststilierung in *Versuch über die Pubertät* zurück: Keilson-Lauritz formuliert mit Vorbehalt: „Sieht und interpretiert Hubert [der Ich-Erzähler in *Pubertät*, M. K.] sich selbst als den jungen Hofmannsthal, frühbegabt und Objekt des Begehrens?“ (a. a. O., S. 45)

bzw. in ein Symbol- und Normensystem hineingeboren, und er muß sich diese erst aneignen, indem er die fremden vorgefundenen Ausdrücke seinen eigenen Intentionen gefügig macht, um ‚sich selbst‘ durch die fremde Rede auszudrücken. Genau das leistet Fichte durch seine Montagen in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, angefangen bei der wittgensteinschen Schreibweise, deren ursprünglichen Formalismus er ins Paradoxe umbiegt, und der Saharalitanei, in der afrikanisches Ritual und Pop-Art eine Verbindung eingehen.

Sanfter geht er mit den beiden Interviewtexten in *Versuch über die Pubertät* vor: Auch hier läßt er qua Bearbeitung seine Darstellungsabsicht in die fremde Rede einfließen: Nach seiner eigenen Auskunft wollte er das Rituelle in Schwabs und Eppendorfers Verhalten deutlich werden lassen.<sup>167</sup> Allerdings zwingt er sie dadurch nicht, etwas anderes als ihre ursprüngliche Absicht auszudrücken, sondern strukturiert die Interviewtexte neu und gibt ihnen durch die Überformung eine zweite Bedeutung. Insofern macht er diese Reden auch zu seinem eigenen Ausdruck, obwohl und gerade weil sie eine Erfahrung darstellen, die Fichte tatsächlich nicht selbst gemacht hat. So gelingt es ihm, den Horizont seines Textes um die Erfahrungen zu erweitern, die er selbst hätte machen können, die andere tatsächlich gemacht haben und ihm berichten.

Heikel ist da die Frage nach dem Subjekt der Rede: Ist es Hubert Fichte oder das Ich im Roman oder, im Falle des Eppendorfer-Interviews, Hans Eppendorfer (ggf. könnte auch ein Leser mit ins Spiel geraten, wie es in „Grünspan“ geschah)? Es ist keine der drei Instanzen allein: Erstens gibt es den Interviewer und empirischen Autor Hubert Fichte, der gewiß auch persönliche Anteile in Eppendorfers Text importiert hat, zweitens ist es nicht allein Eppendorfers Text, denn Eppendorfer war einer der zwei Interaktionspartner, dessen anderer den Text erheblich gekürzt und arrangiert hat<sup>168</sup>. Für das ‚ich‘ im Roman gilt, daß es selbst plural ist: Es wird als plurales dargestellt, indem beispielsweise die verschiedenen Sozialisationen aufgezählt werden, durch die es geformt wurde: katholisch, theatralisch, protestantisch, plattdeutsch, was allein die sozialen Komponenten angeht (vgl. Pubertät 64f). Zudem wird es über die leibliche Identität hinaus erweitert („[...] das ich jenseits seines Körpers empfinden ist .. / .. - eine Art Schwindelerscheinung“; Pubertät 38). Ein inhaltlicher Vergleich der beiden Ich-Erzählungen Huberts und Eppendorfers macht verschiedene Entsprechungen (Fichte: „Korres-

---

167 Vgl. Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 117.

168 Ein Hinweis darauf ist z. B., um wieviel länger die Gesamtausgabe der Interviews ist (Hans Eppendorfer, *Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte*, Frankfurt a. M. 1977).

pondenzen“) deutlich, so daß eine Identifikation des ‚ich‘ in Huberts Erzählung mit der ersten Person Singular in der Eppendorfers nahelegt. Das sprechende Ich im Roman erscheint also auch in formaler Hinsicht als so hybrid, wie es auf der inhaltlichen Ebene thematisiert wird.

Die Auflösung der Zentralperspektive, die sich in einem literarischen Text durch eine festen Perspektive, z. B. die einer Figur oder des Erzählers, konstituiert, zeigt sich bereits in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, indem mal aus der historischen, ideologischen und psychologischen Perspektive Detlevs, mal aus der Jäckis erzählt wird, wobei gelegentlich auch die Instanz eines Ich-Erzählers eingreift. In Fichtes *Versuch über die Pubertät* scheint es auf den ersten Blick mit der Ich-Erzählsituation wieder ein erzählerisches Zentrum zu geben, doch erweist sich das erzählende Ich als räumlich und historisch hybrid (Nachkriegs-Hamburg der Detlev-Erzählung vs. Bahia de todos os Santos Anfang der 1970er Jahre, der Jäckizeit), wobei beide Erzählungen als aktuell präsent gegeben werden. Eine weitere Aufspaltung der Ich-Erzählsituation ergibt sich mit der virtuellen Identifikation Huberts mit den beiden Ich-Erzählungen Rolf Schwabs und Hans Eppendorfers, die als konkret leiblich andere vorgestellt werden, deren Text innerhalb des Romans aber ebenfalls als Ich-Erzählung daherkommt, so daß der Roman, ähnlich Becketts *Innommable*, mehrere Ich-Instanzen hat, die verschiedene Wahrnehmungen von Welt einbringen, die jedoch über bestimmte Assoziationsmuster miteinander verknüpft sind, Fichtes „Correspondances“.

Anders als in Becketts Roman, in dem die Suche nach einem authentischen Ich und dessen Ausdruck in einen Fehlschlag münden, da jeder Ausdruck stets von anderen ‚vorgesprochen‘ sei, so daß jeder Ausdruck mit einer bestimmten anderen Identität oder einem Kollektiv („les autres“, „on“) identifiziert wird, begreift sich der Autor Fichte, und mit ihm das „ich“ im Roman, als Darsteller fremden sprachlichen Materials: „- Schauspieler und Schriftsteller. / Ich kann das nicht trennen.“ (Pubertät 112)<sup>169</sup> Im Interview mit R. Wischenbart begründet Fichte seine Originalität als Schriftsteller gerade mit der Bearbeitung der Texte und Reden anderer: „[...] je mehr ich Wortmaterial von anderen montiere, desto originärer bin ich als Schriftsteller.“<sup>170</sup>

---

169 Möglicherweise verweist auch diese Stelle selbst wieder auf einen fremden Text, und zwar auf Philippe Sollers' *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968, der früher als Fichte in einem ähnlichen Gedanken Dante als den ersten Autor darstellte, der sich als Schauspieler begriffen habe (S. 33ff).

170 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S.78.

Die Durchführung dieser Poetik findet sich vor allem in seinen ethnographischen Arbeiten wie z. B. *Das Haus der Mina in São Luiz de Maranhão*, in „Ehen in New York“<sup>171</sup> sowie in Rundfunkarbeiten wie z. B. „Großes Auto für den heiligen Pedro Claver“ und „Ich bin ein Löwe / Und meine Eltern sind Eichen und Steine“<sup>172</sup>. Doch werden durch die Montage von Text zu Text je unterschiedliche Darstellungen verwirklicht: Die Interview-Texte in *Versuch über die Pubertät* und die „Ehen in New York“ lassen sich als Versuch verstehen, darzustellen, wie andere ihre spezifischen Lebensumstände erfahren, wobei eben die Erzählungen der anderen in Fichtes Manier und in Entsprechung zu seinen Konzepten überformt werden.<sup>173</sup> *Das Haus der Mina* hingegen ist zwar auch überwiegend aus Interviewtexten montiert, wobei Fichte aber, so das Programm, vor allem auf die Schwierigkeit ethnographischer Forschung und Darstellung abzielt: Aus der mündlichen Überlieferung soll eine Wirklichkeit (der historische Ritus, der bis dahin nicht dokumentiert war) rekonstruiert werden, doch von Interview zu Interview variieren die Auskünfte – und damit eben auch die zu rekonstruierenden Gegenstände der Aussagen. Die traditionelle Ethnographie versuche, so Fichtes Kritik, durch die Übersetzung der Aussagen der Informanten in den akademischen Diskurs „Komplexität und Präzision von Theorie und Empirie“ vorzutäuschen, die tatsächlich so nicht gegeben seien (Haus der Mina 18). Durch das „Strukturschreiben“ (Haus der Mina 19f) versucht er dagegen, auch die Geschichte der Forschung selbst abzubilden, also die mit der Zeit variierenden und sich ggf. auch widersprechenden Aussagen in den Text aufzunehmen.

Vor allem aber geht es Fichte bei dieser Form der Darstellung darum, die Rede seiner Informanten als solche zu erhalten und die „Entmündigung und Ausbeutung“ der Informanten, die Fichte der akademischen Ethnographie vorwirft, wenigstens „einzuschränken“ (Mina 19). Was in den Romanen *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und *Versuch über die Pubertät* eingeübt wurde, der Umgang mit ver-

171 In Hubert Fichte, *Die schwarze Stadt. Glossen*, a. a. O.

172 Beide in Hubert Fichte, *Schulfunk. Hörspiele*, Frankfurt a. M. 1988.

173 Angemerkt sei hier, daß es in den 60er und 70er Jahren mehrere Ansätze gab, Lebensgeschichten in Form von Interviews oder als Nacherzählungen in den Dienst einer Literatur zu stellen, die sich sozialwissenschaftlich dokumentarisch wollte: so z. B. Erika Runge mit ihren *Bottroper Protokollen* (1968), einem Sammelband mit Nachschriften von Interviews, die sie mit Arbeitern, Hausfrauen, Lehrern, Jugendlichen und kaufmännischen Angestellten führte, Alexander Kluges *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung* (1962, verwendete Ausgabe 1974), eine Sammlung von Nacherzählungen von Lebensgeschichten, oder Hans Magnus Enzensbergers ähnliches Projekt *Der Weg ins Freie* (1975). Franz Xaver Kroetz hat mit seinen *Chiemgauer Geschichten* 1977 wiederum Nachschriften von Interviews vorgelegt.



schiedenen ‚Stimmen‘ bzw. Perspektiven, erhält hier eine wissenschaftsethische Dimension, indem die Stimme des anderen erhalten bleiben, nicht unterdrückt werden soll.<sup>174</sup> Damit gerät auch eine postkolonialistische Dimension in den Blick, indem nicht mehr die europäische Kultur der sogenannten Dritten Welt die Sprache vorgibt, sondern ihr ihren eigenen Ausdruck beläßt (s. u., Abschn. 4.5).

Trotzdem dient Fichte das Schreiben auch zur Selbstdarstellung – wenn auch mit Maske(n), wie das Titelbild der Fischer Taschenbuchausgabe von *Versuch über die Pubertät* aus dem Jahr 1982 suggeriert. Es geht Fichte darum, so Hartmut Böhme, seinen „todesverfallenen Körper“ in Buchstaben wieder zu verkörpern, sich in „Buchstaben, Schrift, Literatur“ zu verwandeln.<sup>175</sup> Das zeigt sich zuletzt in Fichtes Hörspiel „Ich bin ein Löwe“, seinem wohl letzten abgeschlossenen Werk, mit zahlreichen Anspielungen auf seine früheren Texte. Fichte peilt demnach eine Art Transsubstantiation an, die Detlev schon in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* evoziert hatte<sup>176</sup>: Aus dem Fleisch werde das ewige Wort, und Fichtes Texte müßten dann als Metonymien für sein leibliches und historisches Selbst gelesen werden.

Eine solche Lesart zu ‚programmieren‘ gelingt Fichte durch die Kombination zweier Verfahren: Zum einen sollen Fichtes Prosa-Texte eher Bewußtseinsinhalte bzw. -prozesse darstellen, wie es sich auf inhaltlicher Ebene wiederholt in der Auffassung von Textpassagen als „Contenu mental“ reflektiert (explizit z. B. in *Versuch über die Pubertät*, S. 160: „Alex, Contenu Mental“), aber auch in der „Leseanweisung“ in der Sahara-Passage in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, wenn es heißt: „Die Zeile: ‚Whiter shade of pale‘ soll trotzdem nicht das Singen des Songs bedeuten, sondern das Bewußtsein Jäckis von dem Song beim Verlassen des ‚Sahara‘.“ In *Das Waisenhaus*, in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und in *Versuch über die*

---

174 Vgl. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris 1982 (Seuil): Todorov weist in seiner Würdigung der Darstellungen der präkolumbianischen amerikanischen Kulturen durch Sahagún und Durán explizit aus bachtinscher Perspektive auf den ethischen Aspekt einer Mentalität hin, bei der „aucune des voix ne réduit l'autre au statut d'un simple objet, et où l'on tire avantage de son extériorité à l'autre“, daß man die Exteriorität des anderen, die Tatsache, daß man ihn nicht in sich aufnehmen kann, bejaht und ihn somit als Subjekt anerkennt. Darin liege die Möglichkeit echten Dialogs (a. a. O., S. 253f).

175 Vgl. Hartmut Böhme, *Hubert Fichte*, a. a. O., S. 105f.

176 Und zwar als Reaktion auf die fortwährende Todesdrohung durch die verschiedenen Zeitumstände (Tod durch Bomben oder im KZ während des Dritten Reiches, eventuell durch Hunger in der Nachkriegszeit), übernimmt der Ich-Erzähler nach Detlevs Theatererfolg dessen Rolle im Romantext und formuliert: „Mein Name steht als erster, vor dem des Vaters auf dem Programm. Jetzt kann ich zufällig sterben. / Nichts. Bildlos. Namenlos. Bewußtlos. / Ich kann nie wieder vergessen werden. Einer wird es auch in aller Ewigkeit wissen, daß ich den Johnny in ‚Mein Herz ist im Hochland‘ gespielt habe.“ (Grünspan 172)

*Pubertät*, ganz abgesehen von den ethnographischen Studien, soll der Text also Bewußtseinsinhalte des oder der Erzähler repräsentieren. Innerhalb dieser ‚Bewußtseinsaufnahmen‘<sup>177</sup> gibt es aber immer wieder Rückgriffe auf bereits beschriebene Episoden oder auch auf die Texte selbst (z. B. das Zitat des Anfangs von *Das Waisenhaus* in Grünspan S. 171, siehe auch oben, Abschn. 4.2), die dann als aktuelle Erinnerungsinhalte des Erzählers bzw. der Figur Jäcki gelesen werden müssen. Als Leser wird man sich bei einer wiederholten Lektüre des gesamten Werkkomplexes bei den früheren Texten auch an innerhalb der Chronologie des Werks spätere Textstellen erinnern, sich also frei innerhalb des Erinnerungs- und Bewußtseinsraums bewegen, den das fichtesche Œuvre konstituiert. Damit hätte man sich als Leser aber bereits ein zweites (dabei hybrides bzw. plurales) Bewußtsein eingelesen, das, zumindest bei der Lektüre von Fichtes Texten, erst recht aber auch bei anderen, die formal oder thematisch ‚anschlußfähig‘ sind, aktiv wird. So verknüpft sich die individuelle Erinnerung mit der in Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit* angelesenen wiederum zu einer Hybride, in der, neben anderen, auch die *Schrift* Hubert Fichtes präsent ist (s. Kap. 5).

#### 4.4 Afroamerikanische Kultur: Voodoo und Ritual

Anders als Fichtes zweiter Roman, *Die Palette*, der an die amerikanische Beat-Literatur anschließt, greift Detlevs Imitationen „Grünspan“ psychedelische Kunst auf, die Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre des 20. Jh. in Westeuropa ihren Höhepunkt in Malerei, populärer Musik und in der Literatur erlebte. In Diskotheken fanden multimediale Darbietungen statt, vermutlich eben so, wie in Detlevs Imitationen „Grünspan“ eine beschrieben ist.<sup>178</sup> Als härteste (und zeitweise auch

---

177 Es handelt sich bei Fichtes Auffassung von der Bewußtseinsdarstellung eben nicht um die eher dynamische Technik des Stream of Consciousness, für die u. a. Virginia Woolf und Marcel Proust bekannt geworden sind, bei der der Text selbst dazu neigt, zu einem langen Strömen zu geraten – bei Fichte fällt dagegen die starke Gliederung des Textes auf, es ist, als würde er sich aus Einzelaufnahmen konstituieren. (Auf die Nähe zu Robbe-Grilletts *Instantanées* ‚Momentaufnahmen‘ habe ich oben bereits hingewiesen, s. Fußnote 78, S. 55.)

178 Vgl. Grünspan 230: „Zwischen zwei Diascheiben farbige Tinten und Alkohol, die durch die Wärme des Vorführgerätes zu pulsieren beginnen. Die Vorführgeräte zittern unter den Schallwellen und beeinflussen das Pulsieren der Farbtropfen und des Alkohols, Pulsieren, das das Licht wellenartig, riesenhaft über die Tanzflächen und Projektionsflächen wirft über die im gleichen Takt pulsierenden unter den Projektionen unkenntlich gewordenen Tanzenden.“ Vgl. auch die Abbildungen (leider nur in schwarz-weiß) in Robert E. L. Master und Jean Houston, *Psychedelische Kunst*, München Zürich 1969, S. 150f sowie die entsprechende Bildle-

verbotene) Beispiele für psychedelische Literatur dürfen William S. Burroughs' Romane, besonders *Naked Lunch* (1953 erstveröffentlicht in Paris, in Deutschland 1962 im Limes Verlag erschienen), *Nova Express* (1964 erstveröffentlicht in New York, deutsche Erstausgabe 1970 bei Limes Verlag) und *The Soft Machine* (1961, dt. Köln 1971) angesehen werden. Wichtigste Charakteristika dieser Texte wie auch anderer psychedelischer Kunst sind die Kombinations- und Montagetechnik sowie der Rückgriff auf Motive verschiedener Mythologien: Burroughs nimmt beispielsweise in *The Soft Machine* u. a. Elemente mittelamerikanischer (aztekischer) Kulte auf<sup>179</sup>, in der Popmusik ist es oft der Voodoo, zum Beispiel bei den Pretty Things<sup>180</sup> oder bei Gong<sup>181</sup>. Vorgeblich werden in diesen Werken halluzinative Vorgänge repräsentiert, in *Naked Lunch* und *Nova Express* sollen es Burroughs' Darstellung zufolge seine Halluzinationen während eines Heroinentzugs sein. Fichte kannte Burroughs' Romane sehr früh und hat ihre Technik schon Anfang der 60er Jahren lobend besprochen.<sup>182</sup>

In Hubert Fichtes *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wird in unterschiedlichen Weisen auf psychedelische Kunst und Literatur angespielt: Einerseits durch den Rahmen, in dem die Jäcki-Passagen angesiedelt sind, also die Hamburger psychedelischen Diskotheken Sahara und Grünspan (vgl. Grünspan 229f). Die Ausstattung der Diskothek Grünspan mit Kinoleinwand, anderen Projektionsflächen und Projektoren für Filme und Dias legt besonderen Wert auf visuelle Präsentationen. Als ‚Ort der Bilder‘ ist sie also in durchaus traditioneller Manier geeignet, der Entfaltung wie auch der Darstellung von Bewußtseinsinhalten und -vorgängen zu dienen. Die psychedelische Diskothek wird aber gerade wegen ihrer psychogenen Eigenschaft in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* auch als „Bewußtseinsgarage“ (Grünspan 229) begriffen, als Bewußtseinsreparaturwerkstatt: Phantasien und

---

gende S. 153. Die hier beschriebenen Ausstattungsmerkmale einer psychedelischen Disko entsprechen genau Fichtes Beschreibung in Grünspan.

179 „And I hadn't put the pot down before the pictures started coming in sharp and clear: the hanged boy pulling his legs up to the chin and pumping out the spurts by the irrigation ditch, the soldiers swinging me around in the harness, the burned man screaming away like a good one and that heart just pulsing and throwing off spurts of blood in he rising sun – Xolotl was explaining to me that only one body is left in the switch they were going to hang me and when I shot my load and died I would pass into his body –“ (William S. Burroughs, *The Soft Machine*, New York 1967, S. 20)

180 The Pretty Things, *S. F. Sorrow*, Columbia/EMI 1968.

181 Gong, *Angels Egg*, Virgin Records 1973.

182 Hubert Fichte, „Der mißverständliche W. S. Burroughs“, in *Magnum. Die Zeitschrift für das moderne Leben*, Köln, H. 48, 1963, S. 49f.

Empfindungen, so suggeriert die Bezeichnung, werden dort kanalisiert und absorbiert, das Bewußtsein wird wieder ausgeglichen.

Die Diskothek Grünspan wird in Zusammenhang mit Trancekulten und schamanistischen Motiven gesetzt: Der Name des Direktors vom Grünspan, „Derwisch“ (Grünspan 229), weist auf einen islamischen Trancekult hin (Die Tanzenden Derwische), wenn die Discjockeyin auf ihrem Hochsitz reitet, läßt das an schamanistische Himmelsreise und Ekstase denken.<sup>183</sup> Fichte spiegelt insofern die Psychedelik in den Zusammenhang mit den Riten anderer Kulturen zurück, insbesondere in den mit Trancekulten. Die Beziehungen zwischen archaischen Kulturen und zeitgenössischer westlicher Kunst erhalten so eine zirkuläre Dynamik: Einerseits spenden archaische Kulte zahlreiche grelle Motive für die westliche Kunst, andererseits lassen sich, so Fichtes Suggestion, Instanzen der westlichen Medienkultur durchaus mit denen von autochthonen Trancekulten identifizieren, denen Fichte selbst psychotherapeutische Wirkung zuschreibt: Fichte äußerte sich dazu im Interview mit Rüdiger Wischenbart:

Und dann was wir in der Abonnementsvorstellung als Absurdes Theater, als théâtre de la cruauté, was wir im Kunstverein als Assemblagen, Environment, Minimal Art, Land Art und so weiter vorgeführt bekommen, das verarbeiten die afroamerikanischen Religionen in einer viel grandioseren Form. Also wir haben einerseits sehr humane Formen der Psychiatrie, andererseits eine sehr virulente Form moderner Kunst.<sup>184</sup>

Insofern vermittelt Fichte bereits in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* zwischen der eigenen und der fremden, der exotischen Kultur in ähnlicher Weise, wie er es im Interview mit Dieter E. Zimmer im Zusammenhang mit dem *Versuch über die Pubertät* formulieren wird:

Mir kam es so vor, als sei ein Teil der Existenz des Lokstedter Konfirmanden nicht so fern von Yoruba, Ewe und Fon. Geruchszeremonien, Litaneien, Bildergefängnisse bestimmen den bürgerlichen Pubertierenden ähnlich wie den Novizen in einem Übergangsritus.<sup>185</sup>

---

183 Vgl. Eliade, *Schamanismus*, a. a. O.

184 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 85.

185 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 116.

Wesentlich an einer Trance ist, daß das Individuum in Trance für seine eigene Wahrnehmung und die der Teilnehmer am Ritual nicht mehr es selbst ist, sondern ein anderer, ein bestimmter Gott, der in seinen Körper ‚gefahren‘ sei und seinen Mund und seine Stimme benutzt. Das Individuum wird normalerweise für seine Handlungen und Äußerungen während der Trance nachher von den anderen Teilnehmern am Ritus nicht zur Verantwortung gezogen, denn man schreibt sie dem Gott zu, den es verkörpert hat. Es weiß der Konvention entsprechend nachher auch nicht, was es während der Trance getan oder gesagt hat. Alfred Métraux berichtet von Individuen, die während einer Trance sehr viel gegessen hatten, die aber, als sie aus der Trance ‚erwachten‘, dennoch Hunger hatten und wiederum aßen.<sup>186</sup>

Fichte interessiert sich besonders für diesen Aspekt: In der Ekstase ein anderer zu sein bzw. zu werden. William S. Burroughs hatte in seinem Roman *The Softmachine* den Aspekt auf inhaltlicher Ebene herausgearbeitet – bei Fichte wird er auch für die Form konstitutiv. Bei Burroughs werden die Figuren zwar durch Götter, die überwiegend aus der aztekischen Mythologie stammen, heimgesucht, doch ändert sich dadurch die Struktur des Romantextes nicht grundsätzlich. In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* dagegen geht mit der Unterscheidung in zwei bis drei erzählte Figuren auch die Unterscheidung in die entsprechenden ideologischen und raumzeitlichen Perspektiven einher: die Detlev-Erzählung und die Jäcki-Erzählung, wobei der erste Wechsel zwischen beiden durch eine litaneiartige Passage eingeleitet wird, die „Saharalitanei“ (Grünspan 25f). Jäcki wäre dann nicht als „eine von Detlevs Imitationen“, wie es in Grünspan S. 70 heißt, zu deuten, sondern als eine von Detlevs Ekstasen.

Fichte recurriert auf Motive (beispielsweise die Namen der afrikanischen Völker Yoruba, Ewe und Fon) und Strukturen (die Form der Litanei) afroamerikanischer Kulte, um Identitätswechsel zu illustrieren und auch zu begründen. Das heißt auch, er reflektiert das zentrale Thema der avancierten Literatur Westeuropas wenigstens seit Rimbauds berühmtem Satz „Je est un autre“<sup>187</sup>, sich selbst als nicht authentisches Selbst zu begreifen, im Kontext archaischer religiöser Erfahrung. Dieses Thema zieht sich u. a. durch Paul Valérys Fragmente um Monsieur Teste<sup>188</sup> und eben durch Becketts Prosa fort, die wohl die reichhaltigsten Variationen zum Thema bringt. Fichte stellt also in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* die zwei Artikulationen von Identitätswechseln, die archaische und die westeuropäisch-

---

186 Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris 1958, S. 117, vgl. auch ebenda, S. 106ff.

187 Arthur Rimbaud, „Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871“, a. a. O., S. 199f.

188 *Monsieur Teste. La soirée. Le log-book. Quelques épîtres*, Paris 1931.

avantgardistische, in Beziehung zueinander: Beiden Traditionen ist die Erfahrung gemeinsam, daß die Worte, die verwendet werden, nicht die eigenen sind, sondern diejenigen eines übergeordneten Kontextes, sei er göttlicher oder gesellschaftlich-sprachlicher Natur. In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist es die Saharalitaner, die die neue Identität hervorbringt, in seinen späteren ethnographischen Arbeiten reflektiert Fichte wiederholt darauf, daß poetisch geformte Sprache, wie gerade auch rituelle Beschwörungen, Bewußtseinsveränderungen auslösen können:

In einer Litanei werden formelhaft geschichtliche Zitate, Ahnennamen, Heroennamen, Goetternamen, Zauberstoffe, Empfindungskuerzel hergesagt – in einer solchen Haeufung, dass eine Vereinigung zwischen Zuhoerern und Priestern eintritt, ein Verschwimmen des individuellen Bewußtseinsstroms mit den von der Tradition und von der aktuellen Grossfamilie kombinierten Sprachpartikeln – es ist eine Art Vergiftung des Individuums durch Sprache, moeglicherweise eine chemische Veraenderung von Druesenvorgaengen. (H. u. L. 1, S. 188)

Indem Fichte das erzählende Ich als eines beschreibt, das mit dem Phänomen der multiplen Identität und Identitätswechseln in tranceartigen Zuständen vertraut ist, begründet er einerseits seine postmodernistische Romanstruktur<sup>189</sup> durch eine Heuristik, die wohl einiges der Hermeneutik Wilhelm Diltheys verdankt.<sup>190</sup> Zum andern schafft er sich damit auch die heuristische Grundlage für seine weitere ethnographische und ethno-poetische Arbeit, angefangen beim *Versuch über die Pubertät*. Demnach versteht der Beobachter die andere Kultur und ihre Äußerungen, weil Gleiches in ihm selbst angelegt ist.

In *Versuch über die Pubertät* dreht Fichte Georges Devereux' Auffassung von der ethnographischen Situation praktisch um: Devereux zufolge beeinflusst die Lebensgeschichte des Beobachters stark seine Beobachtungen (nicht nur) in der fremden Kultur<sup>191</sup>, bei Fichte treten die Beobachtungen und die eigene Lebensge-

---

189 Wolfgang Welsch hat die Darstellung von Identitäten „im Übergang“ als Kennzeichen postmoderner Kunst interpretiert (vgl. Wolfgang Welsch, „Identität im Übergang“, a. a. O.).

190 So heißt es in Wilhelm Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung*, a. a. O., S. 139 beispielsweise: „Der Ausgangspunkt des poetischen Schaffens ist immer die Lebenserfahrung, als persönliches Erlebnis oder als Verstehen anderer Menschen, gegenwärtiger wie vergangener, und der Geschehnisse, in denen sie zusammenwirkten.“ Es ist wenigstens bemerkenswert, mit welcher Insistenz Fichte diese essentiellen Konstituenten dichterischen Schaffens nach Dilthey in seinem Werk zur Schau stellt.

191 Vgl. Dévereux, *Angst und Methode*, a. a. O., S. 17ff.

schichte in ein Wechselspiel ein, indem er einerseits die Darstellung seiner Biographie in Formen und Motive der ‚beobachteten‘ Kultur prägt, andererseits aber auch die aktuelle gesellschaftliche Wirklichkeit Brasiliens wiederholt ins Verhältnis mit der deutschen Nachkriegswirklichkeit setzt: So stellt Fichte seine Lokstedter Pubertät als Initiation zum Schriftsteller dar und wird vermeintlich von verschiedenen Stimmen gesprochen, die er zum Teil visionär heraufbeschwört (z. B. Hans Henny Jahnn alias Pozzi). Ganz in dem Sinne wie er im bereits oben zitierten Interview mit D. E. Zimmer nach Erscheinen von *Versuch über die Pubertät* äußerte, daß „ein Teil der Existenz des Lokstedter Kofirmanden nicht so fern von Yoruba, Ewe und Fon“ sei.<sup>192</sup> – In Bachtins Worten ausgedrückt, wären die Formen und Motive des afroamerikanischen Synkretismus als „innerlich überzeugend“ eine Synthese mit Fichtes „Wertbeziehungen“ eingegangen und hätten eine eigene Produktivität entwickelt<sup>193</sup>, hätten also zu einer neuen Synthese geführt und Fichtes Wörter „von innen her organisiert“ und also auch *neu* organisiert: Fichtes Kombination von afrobrasilianischem Synkretismus und Hamburger Autobiographie. Damit einher geht natürlich Fichtes Bereitschaft, den fremden Text in sich dringen zu lassen, ihn in seinen eigenen sprachlichen Horizont aufzunehmen, ihn also innerhalb seiner eigenen Rede zu textualisieren: Nicht *über* ihn zu sprechen, sondern *durch* ihn.<sup>194</sup> Dieser Gedanke wird spezifische Relevanz im Zusammenhang mit Victor Segalens Konzeption von ‚Exotismus‘ erlangen (s. u., Abschn. 4.5).

Die Verbindung und Parallelisierung von afrobrasilianischer Kultur und westlicher Literatur bzw. Kunst ist Programm. Fichte meint, vergessene Schichten auch der europäischen Literatur wieder auszugraben, wenn er rituelle Formen anderer Kulturen aufgreift. Programmatisch in diesem Sinne sind seine späteren Arbeiten zu Caspar David von Lohenstein, dessen Dramenmotive Fichte in pointierten Formulierungen in Beziehung zum Voodoo setzt.<sup>195</sup> Darüber hinaus konstruiert Fichte Parallelen zwischen afrobrasilianischer Kultur und zeitgenössischer Avant-

---

192 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 116.

193 In Anlehnung an Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 232.

194 Diesen Gedanken verdanke ich Leyla Perrone-Moisés, die ebenfalls von Bachtins Dialogizität ausgehend an den Beispielen Maurice Blanchots, Michel Butors und Roland Barthes' zeigt, daß Intertextualität im literaturwissenschaftlichen Diskurs dadurch möglich wird, daß der traditionelle Unterschied von Metasprache und Objektsprache aufgehoben wird zugunsten einer Überlagerung, Verschachtelung und Parallelisierung von kommentierender und kommentierter Rede (vgl. dies., „L'intertextualité critique“, in *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Bd. 25–28, Paris 1976, S. 372–384).

195 Vgl. Vaudoueske Blutbaeder 146: „Bei Lohenstein kommen vaudoueske Blutbaeder vor und Kulpflanzen, afrikanische Nagelfetische und haitianische Blumenorakel [...]“

garde-Kunst<sup>196</sup> sowie zu seiner eigenen synkretistischen und manieristischen Schreibweise:

Die Riten der Afrikaner mischten sich in der Neuen Welt mit den Riten der katholischen Kirche, mit den Riten der indianischen Ureinwohner, mit Freimaurerei, Martinismus, Spiritismus, neuerdings auch mit dem Buddhismus und dem Hinduismus, vor allem aber auch mit der Hohen Politik.<sup>197</sup>

Es handelt sich nach Fichtes Ansicht beim Voodoo um eine Kultur, die Elemente aus verschiedenen Kulturkreisen übernimmt und mischt. Darüber hinaus werden in den Ritualen Versatzstücke aus der Geschichte Haitis integriert und instrumentalisiert:

Kostueme der Franzoesischen Revolution,  
das Propagandafoto des Président à vie,  
der Plastikeimer,  
die alte afrikanische Goetterstatue, von den Verschleppten im Darm heruebergeschmuggelt. (Vaudoueske Blutbaeder 143)

Einer vergleichbaren Montage heterogener kultureller Elemente begegnen wir auch in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, wo Fichte u. a. jüngere deutsche Geschichte und Voodoo kombiniert und den er aus unterschiedlichen ‚gefundenen Texten‘ montiert, z. B. Sektionsberichte, Dramenzitate, Gespräche. Fichte weist explizit auf die Parallele zwischen seiner Schreibweise und dem Voodoo hin:

In die Aesthetik des regelhaft Unregelmäßigen gehoert der Vaudou mit hinein.  
Die Gesten der Magie gleichen den Gesten der Manie und des Manierismus.  
(Vaudoueske Blutbaeder 192)

Als ‚manisch‘ hat sich Fichte gelegentlich selbst dargestellt, spätestens in seinem Roman *Explosion*<sup>198</sup>. In *Alte Welt* hat er sich mit dem Manierismus, den ihm wohl

---

196 Vaudoueske Blutbaeder 143: „Pop. Underground. Landscape Art – taeglich von den Hungernden realisiert. / Berge und Taeler umgeformt zu afroamerikanischen Chartres und Epheusus.“

197 Hubert Fichte, *Lazarus und die Waschmaschine, Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur*, Frankfurt a. M. 1985, S. 229.

198 Fichtes Selbstinszenierungen als vielgestaltiger Autor: Décadent, politischer Schriftsteller, Ethnologe etc.



überwiegend Gustav René Hockes einschlägige Studien<sup>199</sup> vermittelten, wiederholt ausdrücklich identifiziert: „Bei Gustav René Hocke. / Dessen Bücher über den Manierismus mich geprägt haben. / Und eine ganze Generation in Deutschland.“ (Alte Welt 239)<sup>200</sup>

Fichte betont mehrfach, daß die afroamerikanischen Religionen, insbesondere der Voodoo, keine l'Art-pour-l'Art-Ästhetik verwirklichen, sondern daß sie seit jeher sozio-psychotherapeutische Wirkung anstreben und haben. So heißt es beispielsweise in „Vaudoueske Blutbaeder. Mischreligioese Helden“, daß die Gläubigen in der Trance „mit ihren Zwaengen“ abrechnen (Vaudoueske Blutbaeder 142), oder Fichte zieht eine Parallele zwischen dieser kultischen Weise, psychische Entlastung zu schaffen, Antonin Artauds Théâtre de la Cruauté und den diversen Formen westlicher Psychotherapie wie Primal Scream, Berührungstherapie und Traumdeutung (Vaudoueske Blutbaeder 142). Die Effizienz des Voodoo zeige sich darin, daß er es den Afroamerikanern ermöglicht habe, „400 Jahre Hunger, Elend, Folter“ zu überleben (Vaudoueske Blutbaeder 143).<sup>201</sup>

Das Ambiente in einer psychedelischen Diskothek ist nicht auf leichte Unterhaltung hin kalkuliert, sondern darauf, dem Besucher ein möglichst intensives Erlebnis zu vermitteln. Dabei wird u. a. auf psychische Inhalte, die man als archaische, ‚tiefer sitzende‘ Ängste beschreiben könnte, angespielt. Im Unterschied zur traditionellen Rezeption von ästhetischen Artefakten verbleibt hier der Rezipient nicht ‚ästhetisch distanziert‘ und kontemplativ außerhalb des Werks, sondern bewegt sich mitten in der Inszenierung und wird ggf. durch Tanzen Teil derselben. Ähnlich verhält es sich in Tranceritualen, die wie die psychedelische Kunst in Westeuropa innerhalb ihrer Kultur populäre Inszenierungen und durchaus darauf

---

199 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957 und ders., *Manierismus in der Literatur. Sprachalchimie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek bei Hamburg 1959.

200 Dieses Bekenntnis ist wiederum so plakativ, daß es als authentischer Tagebucheintrag wenig plausibel ist – eher scheint es an Literaturkritiker und -wissenschaftler gerichtet. Vielleicht in parodistischer Absicht, indem der vermeintliche Tagebuch-Autor mehr oder weniger stereotype Sätze aus wenig raffinierter Kritik auf sich selbst anwendet.

201 Wie wichtig der Voodoo bzw. die afroamerikanischen Religionen für Fichtes Prosawerk sind, zeigt sich auch darin, daß er eine Anthologie unter dem Titel *Lazarus und die Waschmaschine* zusammengestellt hat, deren Lektüre nach Fichtes Ansicht am besten der seines Romanwerks vorausgehe (vgl. Lindemann, „In Grazie das Mörderische verwandeln“, a. a. O., S. 309). Seine Studien über die afroamerikanischen Religionen will Fichte schon 1968 begonnen haben (vgl. „Bibliographischen Hinweis“, *Lazarus* 437; im Roman *Explosion* beschreibt Fichte für 1968 seine erste Brasilien-Reise) – etwa zur gleichen Zeit also, als er mit der Arbeit an *Detlevs Imitationen* „Grünspan“ begonnen hat.

aus sind, den Teilnehmern bzw. Gläubigen durch Klang-, Licht- und andere Effekte ein intensives Erlebnis zu vermitteln.<sup>202</sup>

In Kapitel 143 in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* (S. 229ff) treffen sich denn auch die zwei Linien Psychedelik und Voodoo, indem die Wahrnehmungen in der Diskothek durch die Beschreibung in Beziehung zu archaischen Kulturen gerückt und archaisches Imaginäres aufgegriffen wird:

[Das Pulsieren] das das Licht [...] wirft über die im gleichen Takt pulsierenden unter den Projektionen unkenntlich gewordenen Tanzenden.  
 Bäumen vergleichbar.  
 Faust II vergleichbar.  
 Titelcovers vergleichbar.  
 Brennenden vergleichbar.  
 BBkellerschrumpfleichen vergleichbar. (Grünspan 230)

Die kurze Liste von Vergleichen beginnt bei frühesten Bildern für den Menschen, nämlich die Darstellung als Baum, über die sich Fichte wiederholt geäußert hat, zum Beispiel wenn er Marcel Prousts Romantitel *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* kommentiert.<sup>203</sup> Goethes *Faust 2. Teil* inszeniert im 19. Jh. als Drama die abendländische Vorstellungswelt, die in popkulturellen Zeiten durch Plattencovers (mit-)geprägt wird. Brennende und „BBkellerschrumpfleichen“ sind Jäckis Eindrücke von der jüngsten Geschichte. Im weiteren Verlauf des Kapitels, nach der Stroboskop-Passage, auf die ich gleich zurückkommen werde, werden zahlreiche Legenden, die im ‚Underground‘ kursiert haben mochten, von Besuchern des Grünspan erzählt.<sup>204</sup> Es handelt sich also auch da um eine Übersicht über die Vorstellungswelt – und die Ängste – der Besucher der Diskothek Grünspan. Insofern ähneln Funktion und Struktur des Grünspan-Kapitels denjenigen einer Voodoo-Zeremonie, wie Fichte sie auffaßt, in deren Verlauf die zahlreichen Götter angerufen und durch Teilnehmer, die in Trance fallen, personifiziert werden. Ebenso wie

---

202 Vgl. hierzu Métraux, *Le Vaudoo haïtien*, a. a. O., S. 112–115.

203 Vgl. „Land des Lächelns“ 320: „Die Auffassung von Mädchen als Bäumen ist sehr alt, und da es Proust um die Analyse des Unbewußten geht, setzt er nur exakt seine poetischen Mittel, wenn er sich auf eine alte mythische Vorstellung beruft.“

204 Z. B.: „– Stellt das Ruschgiftdezernat [sic, M. K.] eine Falle, sagt Igor, so läßt der deutsche Zoll sie platzen und ein großer Teil der bedrohten Ruschgift Händler entkommt. Die Hälfte des SDS in Frankfurt waren sowieso Ruschgift Händler, die nur deshalb von der Polizei freigelassen worden sind, weil sie bereit waren, Spitzeldienste zu leisten und sich als Agents Provocateurs zu betätigen, sagt Igor.“ (Grünspan 232)

im Grünspan-Kapitel fernere (mythische) und nähere Vergangenheit sowie die Gegenwart (bzw. Legenden der Gegenwart) zitiert und in Beziehung zueinander gesetzt werden, sind auch in einer Voodoo-Zeremonie verschiedene „Schichten“ der Geschichte Haitis bzw. der afroamerikanischen Bevölkerung präsent: in den Wewes, den Zeichen, die die Götter symbolisieren, in den Fahnen, die auf historische Armeen zurückgehen, in der „Langage“, einem Kauderwelsch afrikanischer Sprachen etc.

Mit dem Grünspan-Kapitel geht es aber nicht nur um die Reflexion auf die Ähnlichkeit zwischen Psychedelik und (archaischem) Ritual, sondern um eine Reflexion auf den ganzen Roman (insofern hätte auch dieses Kapitel durch die Mise en abyme bedeutende intratextuelle Funktion): Einerseits tauchen Themen und Motive des Romans kaleidoskopartig wieder auf, zum Beispiel die „Hamburg-Hamm-BB-Kellerschrumpfleichen“ (S. 234) oder Anspielungen u. a. auf Goethes „Iphigenie auf Tauris“: Heraus in eure Schatten, rege Wipfel“ (S. 236). So entsteht der Eindruck, es handele sich hier tatsächlich um eine halluzinierte Rede, um einen radikalen Bewußtseins- bzw. Redestrom. Andererseits wird die Montagetechnik, die eines der grundlegenden Verfahren in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist, durch die Stroboskoplicht-Passage illustriert, die durch den visuellen Effekt des Zerhackens von Bewegungsabläufen im Stroboskoplicht auf das Zerstückeln von Text referiert: „Zwei / Stro / Zwei / Stro / Zwei / Bo / Bo / Zwei / Stro / Bo / Stro / Sko / Bo / Sko / Pe / Pe / Für das Auge sind die kleinsten Teile von Bewegungen keine Bewegungen, sondern starr. Da / Ta / Jeff / Im / Wei / Smo / Aus [...]“ (Grünspan 230f). Nebenbei bemerkt, besteht hier auch eine formale Analogie zur Saharalitaneei am Anfang von Kapitel 15. Bemerkenswerterweise findet aber gerade in diesem inszenierten mentalen Chaos die Grundlegung für die Geschichte der Empfindlichkeit statt, indem verschiedene Eckpunkte markiert werden: „Ich werde mich mit einer Theorie der Empfindsamkeit befassen [...]“ (S. 234), „Es gibt kein Wahres, Gutes und Schönes mehr. / Keine Iphigenie mehr. [...] Alles aus.“ (S. 236) – und vielleicht doch eine Nähe zur Iphigenie, wenn er zitiert: „Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.“ (S. 237) und damit die fortdauernde Distanz zur sozialen Umgebung andeutet.

Mit der Bezeichnung „Bewußtseinsgarage“ im Sinne von Bewußtseinsreparaturwerkstatt für die psychedelische Diskothek Grünspan (Grünspan 229), dem Ort, an dem sich formale und inhaltliche Merkmale des Romans quasi vergrößert widerspiegeln, suggeriert Fichte letztlich einen sozio-psychotherapeutischen Effekt, den der Roman habe, indem er die jüngere deutsche Geschichte thematisiert und dadurch zu einer Bewältigung beitragen könnte: Wie die Gläubigen in der Trance ihre psychische Last abarbeiten, aber auch ihre Tradition aktualisieren,

wirke auch zumindest Fichtes Roman, wenn nicht zeitgenössische Literatur überhaupt, einerseits psychisch entlastend: „Fichte öffnet [...] einen authentischen Blick in den Abgrund von Erfahrungen, die massenhaft gemacht worden waren, aber bis dahin – mit einer Ausnahme – in der deutschen Nachkriegsliteratur als Zeitzeugenschaft nicht vorhanden waren.“<sup>205</sup> Diese Entlastung betrifft aber nicht nur die Leserschaft, sondern auch den Autor selbst, wie David Simo richtig bemerkt, wenn er auf einen Satz Fichtes im Interview mit Dieter E. Zimmer hinweist: „Ich habe mich nicht nur während des Schreibens verändert; ich habe mich durch das Schreiben verändert.“<sup>206</sup> Indem Fichte das Thema Luftkrieg in das Themenspektrum der jüngsten deutschen Literatur integriert, modifiziert er andererseits auch die literarische ‚Tradition‘.

#### 4.5 Exotismus, Postkolonialismus und Antiimperialismus

Die Saharalitanei bezieht einen großen Teil ihres sinnlichen Reizes aus der schroffen Gegenüberstellung von hamburgischem Kleinbürgeridyll (in Kapitel 14) und der Aufzählung afrikanischer Namen an ihrem Anfang, stichwortartigen Anspielungen auf die Pop Art und die ebenfalls kürzelhafte Benennung der Accessoires eines Besuchers des Sahara, z. B. „Silberkette mit Namen drauf. / Kiff. / Hasch. / Prelu. [...]“ (Grünspan 26). Detlevs kleinbürgerliches Idyll, das Haus der Familie, ist jedoch im Krieg zerstört worden, und die Litanei listet alternative popkulturelle Elemente auf, von popmusikalischen Titeln („Fire“, „A whiter shade of pale“ und „It is a man’s, man’s world“) über Cola und Fanta zu Totschlägern und Silberkettchen, die eher den Accessoires von ‚Halbstarken‘, den personifizierten Bürgerschrecks, entsprechen. Es entsteht eine thematische Nachbarschaft zwischen der ‚exotischen‘ afroamerikanischen Kultur und den westeuropäischen sogenannten Subkulturen: Die Gäste des Sahara sind ebenso exotisch wie die Afrikaner Amerikas. In einer ähnlichen Intention hat Fichte zuvor schon *Die Palette* geschrieben: mit ethnologischem Blick die Riten und den Kosmos der „Palettianer“, der Besucher des Hamburger Szene-Lokals „Palette“ beschreiben.

---

205 Wolfram Schütte in seiner Besprechung von W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur* (München 1999): „Unterlassene Zeugenschaft. W. G. Sebalds Überlegungen zu ‚Luftkrieg und Literatur‘“, a. a. O. Gerade daß die Erfahrungen mit dem Luftkrieg bis dahin praktisch keine Erwähnung in der jüngsten Literatur gefunden hatten, sei für Sebald ein Hinweis auf einen „traumatischen Grund“.

206 Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 116f; David Simo, *Interkulturalität und ästhetische Erfahrung. Untersuchungen zum Werk Hubert Fichtes*, Stuttgart 1993, S. 173.

Zum Begriff ‚Exotismus‘ gehört im Wesentlichen, daß eine fremde Kultur Schauplatz der Handlung ist und daß sie weniger aus ethnologischem als aus eskapistischem Interesse beschrieben wird oder als Projektionsfläche für Phantasien und Ängste dient, die sich aus der Situation in der eigenen Kultur und Gesellschaft ergeben.<sup>207</sup> Das Bild vom guten oder vom menschenfressenden Wilden wie auch Gemälde einer krassen Erotik und zügelloser Sexualität sind typische Beispiele. Naturgemäß geht es dabei überhaupt nicht darum, die andere Kultur etwa zu verstehen oder zu vermitteln. Die Figuren und ihre Psychologie bleiben häufig schemenhaft, oberflächlich, oder sie entsprechen den europäischen Stereotypen vom außereuropäischen Fremden. Eine Motivation für den Exotismus ist Hermann Pollig zufolge das Verlangen, aus den „Zwängen und der Langeweile des Alltags in exotische Lebensformen und religiös-mystische Gemeinschaften“, aus der heimischen Hölle in „paradiesische Quasi-Welten“ zu flüchten,<sup>208</sup> also Evasion. Exotismus ist für Pollig vor allem eine Geisteshaltung, und dann erst künstlerische Praxis.<sup>209</sup>

In *Detlevs Imitationen „Grünspan“* gibt es, gemessen am Umfang des Buches, nur wenige inhaltliche Bezugnahmen auf afroamerikanische Kultur. Man kann insofern bei diesem Roman gewiß nicht von einer Flucht ins ‚Pittoreske‘ sprechen – auch wenn Fichte sich stets bemüht hat, auf den ästhetischen Reiz von afroamerikanischen Kulte hinzuweisen, hat er auch die häufig kleinbürgerliche Mentalität thematisiert, die die Grundlage für diese Kulte bilden respektive, die ein Effekt der Glaubensvorstellungen ist; er hat sich der afroamerikanischen Kultur in diesem Sinne also durchaus als europäischer Intellektueller ideologiekritisch genähert und sich nicht in das Pittoreske geflüchtet. Es ist weniger so, daß Detlev aus der zerstörten Wirklichkeit seines kleinbürgerlichen Idylls in das Pittoreske des afroamerikanischen Ritus flüchtet, sondern Strukturen des Xango-Kults dienen zur Illustration oder Erklärung des Wechsels zwischen den Persönlichkeiten Detlev, Jäcki und des Ich-Erzählers.<sup>210</sup> Fichte wird später darauf hinweisen, daß die afroamerikanische Kultur über ein System des Psychischen verfüge, das sie schwerste soziale Krisen wie Versklavung und materielles Elend überstehen las-

---

207 Vgl. Otto F. Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frankfurt a. M. 1994, S. 166, „Exotismus“.

208 Hermann Pollig, „Exotische Welten. Europäische Phantasien“, S. 16, in Institut für Auslandsbeziehungen u. Württembergischer Kunstverein (Hg.), *Exotische Welten. Europäische Phantasien*, o. O., 1987, S. 16–25.

209 Ebenda.

210 S. o., S. 70, Fußnote 13.

se.<sup>211</sup> Damit verwirklicht Fichte das, was Victor Segalen zufolge ein Aspekt eines ‚bereinigten‘ Exotismus ist: Er nimmt historische Wirklichkeit gewissermaßen mit den Augen eines Afroamerikaners wahr und objektiviert sie auf diese Weise, entfremdet sie sich. Victor Segalen definierte das „Gefühl des Exotismus“ u. a. wie folgt:

Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme: qui n'est autre que la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre.<sup>212</sup>

Doch auch in einem weiteren Sinne, der sich ebenfalls auf Victor Segalens Exotismus-Konzeption beziehen läßt, hat die afroamerikanische Kultur grundlegende Bedeutung für *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, denn Fichte übernimmt ihr extrem offenes Formmodell. Für Segalen lag eine Variante des Exotismus darin, eine fremde literarische Form, z. B. Texte chinesischer Stelen, als Muster zu übernehmen und so zu bearbeiten, daß sie gar nicht als ursprünglich fremde Form deutlich wird.<sup>213</sup>

In der Formenvielfalt von Fichtes Roman spiegelt sich ein Thema wider, das auch inhaltlich explizit wird: die Frage nach der angemessenen sprachlichen Darstellung bestimmter Inhalte (vgl. das Kapitel über die Bombardierung Hamburgs). Es gibt nicht *die eine* Form, durch die *alles* dargestellt werden könnte. Auch die Darstellung unterschiedlicher Bewußtseinszustände erfordert unterschiedliche Formen. Da die Identität des Erzählers zwischen wenigstens drei Figuren (Ich-

---

211 Wie oben bereits dargestellt (Abschn. 3.2.), äußerte Fichte im Interview mit D. E. Zimmer, daß er dem „Problem der Bewußtseinsveränderung in Initiationsritualen“ nachging, weil er vermutete, „daß es in der afroamerikanischen Kultur ein System des Psychischen gibt, das älter ist als das unsere und vielleicht besser funktioniert, denn schließlich hat es die Afrikaner die Greuel der Versklavung überstehen lassen und läßt sie das unvorstellbare Elend des Neokolonialismus überstehen.“ (Zimmer, „Leben, um einen Stil zu finden“, a. a. O., S. 120)

212 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme – une esthétique du divers et Textes sur Gauguin et L'Océanie*, o. O. 1978, S. 41.

213 Segalen schrieb im Zusammenhang mit den *Stèles*, einem Gedichtband (Paris 1999), in einem Brief an Henry Manceron im Februar 1913: „C'est seulement de m'exprimer que j'ai tenté là-dedans. Je dois dire que l'exotisme m'a beaucoup facilité la tâche: en me permettant – non pas des 'sujets', je les tiens en défiance, – mais une forme, des cadres, des décors nouveaux. Un pas de plus et la Stèle se dépouillerait entièrement pour moi de son origine chinoise pour représenter strictement, précisément: un genre littéraire nouveau [...]“ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, a. a. O., S. 84.

Erzähler, Detlev, Jäcki) schwankt, werden auch unterschiedliche Textformen plausibel.<sup>214</sup> Eine einzige durchgängige Form, ein gleichmäßiger und durchgängiger Stil wäre Ausdruck einer individuellen Gewißheit und Sicherheit, einer einheitlichen Persönlichkeit, die es in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* gerade zu demonstrieren gilt.

Die Reflexion auf Identität und schöpferische Subjektivität hat in westlicher Literatur eine Tradition, die mit den Romanen Becketts einen Höhepunkt erreichte, doch läßt sich die Inszenierung dieser Problematik in Fichtes Roman(en) auch in einem anderen Kontext sehen, der für Fichtes Schreiben wenigstens seit *Detlevs Imitationen „Grünspan“* nicht weniger konstitutiv ist: Analog zu Victor Segalens Entwurf einer „esthétique du divers“<sup>215</sup> geht es um die Konstruktion einer Psychologie, die derjenigen von Bewohnern in postkolonialen Ländern ähnlich ist. Äußerungen Fichtes im Erscheinungsjahr von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und nachher im Interview mit Dieter E. Zimmer zeigen, daß Fichte zur Zeit der Entstehung dieses Romans bereits entsprechende Überlegungen angestellt hat. So sagt er im Interview mit Dieter E. Zimmer 1971: „Von Ausnahmen abgesehen, gibt es zwei Gruppen: die mit Touropa reisen und die vor Hunger Militärkantinen plündern. Es geht mir darum, die Entwicklung eines Mitglieds der ersten Gruppe zu schildern und seine Reaktion auf die zweite.“<sup>216</sup> Im selben Interview weist Fichte noch deutlicher auf den kolonialismuskritischen Aspekt in diesem Roman hin: „Detlevs Bilderbuchwelt geht 1943 in Trümmer – die Sprache der 24 Seiten des Buches geht in Trümmer durch eine Passage über Verfolgung und Marter von Afrikanern, die Zitate aus dem faschistoiden Film *Africa Addio* enthält; an die Diskriminierung des Halbjuden Detlev schließt sich die Diskriminierung der Neger an.“<sup>217</sup> Damit zeugt dieses Interview zumindest davon, daß Fichte im Erscheinungsjahr von *Detlevs Imitationen „Grünspan“* bereits eine Meinung zu den Zu-

---

214 Vgl. z. B. den Satz „Rauchen ist erwachsener und das mit dem Durchfall stimmt nicht.“ (Grünspan 112), in dem sich ‚Weltanschauung‘ und Assoziationsschemata eines Jungen spiegeln, und „Wolli verharrt für die Zeit eines Zitterns von Jäckis Lidern.“ (Grünspan 119), der Wahrnehmungen quasi mikroskopisch analysiert, wie es im Sahara-Kapitel (S. 25ff) als Jäckis Überlegung thematisiert wird („Sind die kleinsten Teile von Bewegungen Bewegungen oder starr?“ S. 27).

215 Vgl. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, a. a. O.: Segalen hat in immer wieder neuen Skizzen zu fassen versucht, was für ihn „Exotismus“ ist. Klar ist, daß Exotismus für ihn nichts mit Palmen, Kamelen und Pyramiden zu tun hat, den typischen Motiven exotistischer Kunst („Comencer par la sensation d'Exotisme. Terrain solide et fuyant. Écarter vivement ce quelle contient de banal: le cocotier et le chameau.“ (a. a. O., S. 37)

216 Dieter E. Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck“, a. a. O., S. 88, zuerst in *Die Zeit* vom 9.4.1971.

ständen in den nachkolonialistischen Ländern hatte und explizit seine Romanfigur in ein Verhältnis zu diesen Verhältnissen zu setzen beabsichtigte.<sup>218</sup>

Sogenannte postkoloniale Literatur ist in Europa Ende der 1940er Jahre durch diverse Anthologien wie z. B. Léopold Sédar Senghors *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*<sup>219</sup> bekannt geworden, am eindrücklichsten beschrieben hat die postkoloniale Situation wohl Frantz Fanon in seinen Essays. Jean Paul Sartre hat für beide Vorworte geschrieben<sup>220</sup>, in denen er sich für das Anliegen der Autoren und gegen den Kolonialismus stark gemacht hat. Bei Fanon ging es in der Hauptsache um eine Darstellung und Kritik der kolonialen Lebenssituation und Psychologie sowie um die Aufwertung der autochthonen Traditionen gegenüber der westlichen Kultur. Zentrales Thema der postkolonialen Autoren ist die Frage nach der Identität, nachdem eine Jahrzehnte währende

217 Ebenda.

218 Das Stichwort Postkolonialismus ist praktisch unbekannt in der Sekundärliteratur zu Hubert Fichte, gelegentlich werden immerhin die Tendenzen korrekt bemerkt, so z. B. von Gerhard Härle, wenn er eine programmatische Passage zur literarischen Sprache aus *Xango* (S. 119) zitiert und u. a. dahingehend deutet, daß Fichte einen Ausweg aus der Verstrickung in die „machtvolle und übermächtige Herrschaftssprache“ suche, die Fichte in *Xango* (S. 119) selbst als „Sprache unserer Siegeranalysen und Siegersynthesen“ beschreibt (Gerhard Härle, „Die auf dem Zaun leben...“, S. 98, in Böhme/Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, Frankfurt a. M. 1991, S. 83–106). Klaus Neumann setzt allerdings Fichtes ethnographische Texte in einen Zusammenhang mit einer postkolonialistischen Haltung: „Das Attribut ‚postkolonial‘ signalisiert noch etwas anderes: Während vordem die Untersuchung scheinbar disparater und zeitloser Kulturen möglich war, kann es heute nur noch darum gehen, die historisch und lokal unterschiedlichen kulturellen Ausformungen globaler Interdependenz zu untersuchen. In einem langen und mühevollen Prozeß verabschiedet sich die Anthropologie von der Idee, ‚reine‘, ‚authentische‘, ‚traditionale‘ Kulturen zu analysieren. Seitdem Anthropologen sich für Hybridität, für das Vermischte, interessieren (und mitunter davon schwärmen) werden die dichotomen analytischen Kategorien, die die Wissenschaft bestimmt haben, immer fraglicher. Schwarz und weiß, westlich und nicht-westlich, traditional und modern, wir und ihr, das Eigene und das Fremde, erweisen sich als hinderliche Gegensatzpaare.“ Klaus Neuman, „Hubert Fichte und experimentelle Ethnographie, oder: Auch in Amerika sind die Möglichkeiten universitärer Anthropologie nicht unbegrenzt“, in Hartmut Böhme, Nikolaus Tiling (Hg.), *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*, S. 213–243, S. 218. Bemerkenswert ist, wie gut diese Beschreibung zu Fichtes eigenen programmatischen Äußerungen paßt und beinahe die Poetik des Romans *Versuch über die Pubertät* zusammenzufassen scheint.

219 Paris 1948, 2. Auflage Paris 1969. In Deutschland erschien 1954 die Nachdichtung von Janheinz Jahn unter dem Titel *Schwarzer Orpheus. Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären: Anthologie afrikanischer und afroamerikanischer Poesie*.

220 Z. B. in Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris 1961, S. 9–26.



Kolonialherrschaft die einheimische Kultur weitgehend zerstört oder als minderwertig dargestellt und den Einheimischen die westlichen Werte aufgezwungen hat: Fanon beschreibt u. a., wie gerade den Bildungseliten der ehemaligen Kolonien hauptsächlich europäische Kultur vermittelt wurde<sup>221</sup> oder wie sie von sich aus versuchen, sich qua Sprache ‚den Weißen‘, den ehemaligen Kolonialherren anzunähern, im Ansehen eine Stufe aufzusteigen:

Pour assimiler la culture de l'opresseur, et s'y aventurer, le colonisé a dû fournir des gages. Entre autres, il a dû faire siennes les formes de la pensée de la bourgeoisie coloniale.<sup>222</sup>

Parler une langue, c'est assumer un monde, une culture. L'Antillais qui veut être blanc le sera d'autant plus qu'il aura fait sien l'instrument culturel qu'est le langage. [...] Historiquement, il faut comprendre que le Noir veut parler le français, car c'est la clef susceptible d'ouvrir les portes qui, il y a cinquante ans encore, lui étaient interdites. Nous retrouvons chez les Antillais entrant dans le cadre de notre description une recherche des subtilités, des raretés du langage, – autant de moyens de se prouver à eux-mêmes une adéquation à la culture.<sup>223</sup>

In seinem Essay „Qui est Aymé Césaire“ faßt Michel Leiris am Beispiel des antillenischen Dichters Aymé Césaire zusammen, aus welchen heterogenen Faktoren sich die Identität eines (Ex-)Kolonisierten zusammensetzt: afrikanische Vorfahren, Geschichte der Sklaverei, Benachteiligung durch Weiße bzw. Nachfahren der Kolonisatoren bei gleichzeitiger Übernahme von Kultur und Sprache der Kolonisatoren als einziger Möglichkeit für die Kolonisierten, sich auszudrücken.

Die einzigen Symbole, die zur Verfügung standen, waren die Symbole des ‚Gegners‘, durch die hindurch sich die Kolonisierten ausdrücken mußten.<sup>224</sup> Sie standen dem vorhandenen Symbolsystem insofern mindestens ebenso fremd ge-

---

221 „Dans son monologue narcissique, la bourgeoisie colonialiste, par l'intermédiaire de ses universitaires, avait profondément ancré en effet dans l'esprit du colonisé que les essences demeurent éternelles en dépit de toutes les erreurs imputables aux hommes. Les essences occidentales s'entend. Le colonisé acceptait le bien fondé de ces idées et l'on pouvait découvrir, dans un repli de son cerveau, une sentinelle vigilante chargée de défendre le socle gréco-latin.“ (Fanon, *Les damnés de la terre*, a. a. O., S. S. 37; für die Fortsetzung des Zitats s. S. 168).

222 Fanon, *Les damnés de la terre*, a. a. O., S. 38. Homi Bhabha wird dies als Mimikry fassen und als typisches Verhaltens- bzw. Daseinsweise der ehemaligen Kolonisierten beschreiben (Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York, 1994, S. 85–92).

223 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris 1952, S. 30.

224 Michel Leiris, „Qui est Aymé Césaire“, in *Brisées*, Paris 1992, S. 303–314.

genüber wie Fichtes Erzähler der deutschen Sprache in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und in *Versuch über die Pubertät*. Tatsächlich gibt es ja in Fichtes *Versuch über die Pubertät* eine Liste der unterschiedlichen und auch widerstreitenden Konstituenten der Identität des jungen Hubert, wenn der Erzähler über Pozzis Liebeserklärung reflektiert (Pubertät 64f; s. u. S. 164)

Wenn Autoren wie Aymé Césaire, Léon Damas und Léopold Sédar Senghor in französischer Sprache schreiben, wirkt das auf das Französische selbst zurück: Fichte schreibt, daß „das Französische eine neue Dimension“ erhält.<sup>225</sup> Die besteht letztlich in einem Dialog der Kulturen innerhalb der Sprache, indem das Französische als basale Struktur den afrikanischen *Contenu mental* und umgekehrt der afrikanische *Contenu mental* durch das Französische überformt wird.<sup>226</sup>

In diesem Sinne kann man fragen, ob nicht auch Fichte mit seiner Anverwandlung des afroamerikanischen Synkretismus und seiner Strukturen, die dem europäischen Denken nach Fichtes Auffassung ohnehin nicht so fern liegen (vgl. Fichtes Auseinandersetzung mit Lohenstein), der deutschen Literatursprache oder dem Deutschen allgemein, durch die ‚afrikanische‘ Überformung eine interkulturelle Dimension geben wollte – quasi als Gegenbewegung gegen den sprachlichen und kulturellen Kolonialismus, mit dem die außereuropäischen postkolonialen Intellektuellen sich nach wie vor auseinandersetzen müssen.

Spätestens in den 60er Jahren des 20. Jh., vermutlich aber schon anlässlich des französisch-algerischen Krieges Mitte der 50er Jahre dürfte die Problematik der Kolonisierten und der dekolonisierten Länder in Westeuropa bekannt gewesen und diskutiert worden sein, nicht zuletzt durch Jean-Paul Sartres schon zitierte flammende Parteinahme in seinen publizistischen Arbeiten wie dem Vorwort zu Frantz Fanons Essay *Les damnés de la terre*, in dem er in krassen Formulierungen das Verhältnis zwischen Kolonialherren und Kolonien beschreibt. Ein Resümee Sartres verdient gerade im Zusammenhang mit Hubert Fichtes Reaktion auf die Schwarzen Afrikas und Amerikas besondere Aufmerksamkeit. Sartre schreibt:

Voyez pourtant ce que nous avons fait d’eux ! Nous ne nous doutions pas qu’ils acceptassent notre idéal puisqu’ils nous accusaient de n’y être pas fidèles; pour

---

225 Hubert Fichte, „Politik aus der Seele. Hubert Fichte im Gespräch mit Senegals Dichter-Präsident Léopold Sédar Senghor“, in *Die Zeit*, Nr. 46, 9.12.1979, zit. nach Clement, *Schichten der Empfindlichkeit*, a. a. O., S. 67.

226 Vgl. Clement, *Schichten der Empfindlichkeit*, a. a. O., S. 66f.

le coup, l'Europe crut à sa mission: elle avait hellénisé les Asiatiques, crée cette espèce nouvelle, les nègres gréco-latins.<sup>227</sup>

Es ist vermutlich nicht zufällig, wenn Jean Genet in Dramen wie *Les paravents* oder *Les nègres* die Thematik aufgreift und insbesondere in *Les nègres* praktisch den Buchtitel Fanons *Peau noire, masques blancs* als Sujet entwickelt, und zwar eben in Hinblick auf die Frage, was denn ein Neger eigentlich sei, wie Genet der „Clownerie“ *Les nègres* als Motto voranstellt:

Un soir, un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait joué par des noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc, un noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ?

An mehreren Stellen im Drama, die auf das Neger-Sein reflektieren, wird ein Nexus aus Schuld, Rollenzuweisung bzw. Schauspielerei und dem Versuch, aus einer vorgegebenen Rolle auszubrechen, gebildet, z.B. als Village erklärt, er liebe Vertu, was ebenso zu einer Reflexion über die Möglichkeit eines Negers zu lieben führt, wie sie Fichte später in *Versuch über die Pubertät* ausgiebig und allgemeiner durchführen wird:

Village (buté): Je l'aime.

Archibald: Tu crois l'aimer. Tu es un nègre et un comédien. Ni l'un ni l'autre ne connaîtront l'amour. Or ce soir – mais ce soir seulement, nous cessons d'être des comédiens, étant des nègres. Nous sommes sur cette scène semblables à des coupables qui, en prisons, joueraient à être des coupables. (*Les nègres* 58)

Es geht hier um die Inszenierung einer mehrschichtigen Identifikation mit den Rollenzuweisungen bzw. Rollenklischees, und zwar schon in der Definition des Rahmens selbst, des Schauspiels: Schwarze spielen Neger, die Neger spielen, die Weiße spielen, bis zu einem gewissen Punkt, und dann aufhören, Weiße zu spielen, um Neger zu spielen, die aufgehört haben, Weiße zu spielen, zum Beispiel, als sich der ‚Hof‘ die Masken abgenommen hat und die Charaktere nur anhand ihrer

---

227 Jean-Paul Sartre, „Préface“, S. 9 in Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, a. a. O., S. 9–26. Vgl. die Referenzstelle dazu in Fanons Essay: „Le colon et le colonisé sont de vieilles connaissances. Et, de fait, le colon a raison quand il dit : « les » connaître. C'est le colon qui a fait et qui continue à faire le colonisé.“ (Fanon, *Les damnés de la terre*, a. a. O., S. 30, Hervorhebungen im Original) – Denkt man an Fichtes Äußerungen über pubertäre Riten und an seine Selbstdarstellung auf der Titelseite der Taschenbuchausgabe von *Versuch über die Pubertät*, so läuft es bei Fichte auf eine bewußte und absichtsvolle Afrikanisierung eines Europäers hinaus.

ehemaligen Rollen bezeichnet werden: „Celui qui tenait le rôle du valet“ oder „Celui qui tenait le rôle du missionnaire“ (Les nègres 160).

Doch wird auch die vermeintliche Verlässlichkeit einer Identität als ‚Neger‘ demontiert, indem klar wird, daß auch diese Identität offenbar nur eine weitere Identifikation ist und insofern eine weitere Rolle: aufgeführt werden die Stereotypen vom ‚schwarzen Mann‘ (der als wild, impulsiv, triebhaft und brutal gilt)<sup>228</sup>, wie sie in der kolonialistischen und rassistischen Vorstellungswelt eine Rolle spielten, der Alptraum der weißen Bürger von einem Aufstand der Unterdrückten: etwa das Bild vom gefährlichen, Frauen entführenden und blutige Kulte feiernden schwarzen Mann. Letztlich entsteht in diesem Drama eine mehrfache Überschichtung von Rollen in einem mehrfach in sich verschachtelten Spielraum (insofern, als jeder Ausbruch aus dem Spiel immer nur innerhalb des Spiels, auf der Bühne geschieht). So findet sich bei Genet die Konstruktion einer Identität, die sich mit jeder Reflexion stets von neuem verflüchtigt – wie es auch für Detlevs Identität im Übergang zwischen den unterschiedlichen Identitätseinheiten, die Detlev ‚selbst‘ mehr oder weniger deutlich als Rollen begreift, bezeichnend ist. Das zeigt sich am deutlichsten im bereits diskutierten letzten Satz des Romans, in dem Detlev mit der Artikulation eines ‚Bildes von sich selbst‘ eine wichtige Etappe seiner Entwicklung erreicht: vor dem Spiegel erkennt er gewissermaßen sich selbst, aber als Schauspieler, der mehr oder weniger gleichzeitig eine weibliche und eine männliche Rolle ausfüllen kann – also das Extrem von scheinbar inkompatiblen Identitäten –, und zwar durch den Bezug auf Kleists „Marquise von O...“ tatsächlich als Rolle bzw. Imitation begriffen:

Detlev überlegt, [...] daß er die Marquise von O... spielen könnte, er meint, wie Hermann Lenschau den russischen Offizier in der Marquise von O... spielen könnte“ (Grünspan 242)

In einer der wohl meistzitierten Passagen aus *Versuch über die Pubertät* breitet Fichte das Spektrum der verschiedenen Identitäten seiner Figur, hier mit einem stärkeren Akzent auf den sozialen Rollen als in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, aus.

– Ich.  
(Ich).

---

228 Werner Bergmann, „Rassistische Vorurteile“, in *Informationen zur politischen Bildung* (Heft 271), Internet <http://www.bpb.de/publikationen/07316287318695137176590633055185.html>.

Ich habe Ichbewußtsein, ohne daß mir dies Wort bis zu diesem Augenblick unter der Stehlampe zum Bewußtsein gekommen ist.

Alle meine Ichs, die Pozzi sich unterschlägt.

Mein embryonales.

Mein katholisches.

Mein theatralisches.

Mein konstruktives.

Mein protestantisches.

Mein plattdeutsches.

Mein Pinkelich.

Mein Turnstundenich.

Und diese meine Ichs nudeln mein Ich gelegentlich so dünn, daß man kaum noch Christbaumsternchen aus mir stechen könnte. (Pubertät S. 64f, s. auch S. 137)

Auch wenn sie hier „ich“ bzw. „Hubert“ heißt, stimmt die Konfiguration von Identitäten mit derjenigen Detlevs bzw. Jäckis in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* im Wesentlichen überein.

Homi Bhabha hat diese Konfiguration von heterogenen Identitäten im Hinblick auf Postkoloniale das Hybride genannt<sup>229</sup>, dieser Begriff lässt sich aber ebenso gut auf die Situation von Genets Negerin wie auf Detlev und Jäcki in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* anwenden. Anders jedoch als Genets Negerin, die immer wieder, wenn auch vergebens, versuchen, aus der Hybridität zu einer einförmigen und ungebrochenen Identität als „Negerin“ zu gelangen, bejahen Fichtes Figuren sie im Sinne eines später als typisch für die Postmoderne beschriebenen Identitätsverständnisses<sup>230</sup> – Rosa von Praunheim soll es Fichte einmal als Verrat an der ‚schwulen Sache‘ vorgeworfen haben, daß er mit Leonore Mau zusammenlebte und sich nicht eindeutig zum Schwulsein bekannte.<sup>231</sup> Speziell in *Versuch über die Pubertät* wird Fichte eine mustergültige „Kultur des Hybriden“ formulieren, indem er die Konfiguration von Identitäten und die Entwicklungsgeschichte seiner Figur in einen globalen Kontext (Hamburg – Bahia) stellt und dabei die soziohistorischen Parallelen und Ungleichzeitigkeiten reflektiert.

So sind die Apostrophe in *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, etwa im Sahara-Kapitel und in der Saharalitanen, mehr als Anspielungen auf die psychedelische Musik der Zeit, sie können bereits der Beginn einer aktiven Identifikation mit af-

---

229 Homi Bhabha: „Interrogating Identity“ in ders., *The location of culture*, a. a. O.

230 Vgl. Wolfgang Welsch, „Identität im Übergang“, a. a. O.

231 Vgl. Gisela Lindemann, „In Grazie das Mörderische verwandeln“, a. a. O., S. 313.

rikanischer oder afroamerikanischer Kultur sein, die sich erst später richtig entfalten wird, z. B. in *Versuch über die Pubertät*, der nicht nur motivisch mit schamanistischen Motiven spielt, sondern selbst als tranceartiger Bewusstseinsverlauf angelegt ist. Fichtes Bestreben wäre dann, eine Identität zu inszenieren, die eine Umkehrung dessen darstellt, was Sartre im Vorwort zu Fanons *Les damnés de la terre* schrieb – die eines schwarzen Okzidentalens – und damit auch das Gegenteil von Genets Negern, deren Redeweise letztlich in hohem Maße von okzidentaler, christlicher Kultur durchtränkt ist.

Jäckis Identifikation mit dem Schwarzen wird auch am Anfang von *Alte Welt*, die sich zu einer Zeit ansiedelt, die vor Fichtes frühen Romanen liegt, angedeutet, wenn er sich praktisch in einen schwarzen und einen weißen Jäcki verdoppelt:

Jäcki hatte auf der Reeperbahn einen schwarzen Seemann kennengelernt, der Jäcki hieß.

Der schwarze Jäcki war bereit, mit dem weißen zu gehen, ohne Geld, nur für fun.

[...]

War es wegen des Namens?

Jäcki fing an, sich als ein Teil von Jäcki zu fühlen. (*Alte Welt* 7f)

Es liegt nahe anzunehmen, daß Fichte die Diskurse hinsichtlich Kolonialismus und Postkolonialismus kannte – er weist selbst häufig genug darauf hin, und er führte Interviews beispielsweise mit Leopold Sédar Senghor (1974), einem der Protagonisten postkolonialer Dichtung und Staatsmann.<sup>232</sup> Darüber hinaus dürfte ihm als ausgesprochen Frankophilem zum einen Genets Werk die Diskussion um die Entkolonisierung in Frankreich Ende der 50er Jahre, Anfang der 60er Jahre im Zusammenhang mit der Unabhängigkeit Algeriens nicht entgangen sein – insbesondere eben nicht Fanons Schriften und Sartres Reaktionen etwa in Form von Vorworten. Zu eben dieser Zeit entstand auch Genets *Les nègres*, möglicherweise als Illustration von Fanons *Peaux noires, masques blancs*, von dem sich immer wieder Spuren in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* auffinden lassen. Wie bereits angemerkt hatte die Taschenbuchausgabe dieses Roman ein Titelblatt mit maghrebinischen Motiven.

Ein deutlicher Hinweis auf seine Auseinandersetzung etwa mit Fanons Schriften mag der Titel seines letzten vollendeten Romans, der seine Südamerika-

---

232 Hubert Fichte, „Interview mit dem Staatspräsidenten von Senegal, dem Dichter Léopold Sédar Senghor“, in Hubert Fichte, *Psyche. Glossen*, Frankfurt a. M. 1990, S. 224–232.

Erfahrung zusammenfaßt, sein: *Explosion*. Das erste Wort in Fanons Essay *Peau noire, masques blancs* ist genau „L'explosion“: „L'explosion n'aura pas lieu aujourd'hui.“<sup>233</sup> Fichtes *Explosion. Roman der Ethnologie* beschreibt die Situation in Brasilien als permanente Explosion, wobei er allerdings auf die 1970er und 80er Jahre reflektiert, nicht auf die beginnenden 50er wie Fanon. Insofern nimmt er Fanons Gedanken auf, deutet ihn allerdings um, indem die Explosion nicht den Ausbruch der Revolte der Unterdrückten bezeichnet, sondern die fortwährende Situation, in der die Menschen in der sogenannten Dritten Welt leben:

Der Verbrennungsmotor des brasilianischen Käfers erzielte Explosionen.  
Und ruckartig begriff Jäcki in der aufgerissenen Rua Grande,  
[...]  
Daß diese Stadt São Luiz de Maranhão und dieser Staat Maranhão nur durch  
Explosionen in Gang gehalten wurde.  
Explosionen, hungernde Haufen, Überbevölkerung, Familien mit zehn Kindern,  
die in Straßen zwischen Geschäften und Arbeitsplatz loszischten, die Maschine  
des Staates zum Rollen brachten und abbrannten. Niedergeknüppelte, Verhun-  
gerte, verbrauchte Verbraucher, die nächsten kämen und mehr.  
Das Bild dessen was hier geschah  
War der Volkswagen  
Das Bild was seit Kriegsende geschah.  
Seit der Jahrhundertwende.  
Seit der Erfindung des Verbrennungsmotors.  
Explosion. (Explosion 652f)

Möglicherweise läßt sich sogar Fichtes Interesse für die Trancekulte auf eine Passage in Fanons *Les damnés de la terre* zurückführen:

Sur un autre versant, nous verrons l'affectivité du colonisé s'épuiser en danses plus ou moins extatiques. C'est pourquoi une étude du monde colonial doit obligatoirement s'attacher à la compréhension du phénomène de la danse et de la possession. La relaxation du colonisé, c'est précisément cette orgie musculaire au cours de laquelle l'agressivité la plus aiguë, la violence la plus immédiate se trouvent canalisées, transformées, escamotées. Le cercle de la danse est un cercle permissif. Il protège et autorise. A heures fixes, à dates fixes, hommes et femmes se retrouvent en un lieu donné et, sous l'œil grave de la tribu, se lancent dans une pantomime d'allure désordonnée mais en réalité très systématisée où, par des voies multiples, dénégations de la tête, courbures de la colonne, rejet en arrière

---

233 Fanon, *Peau noire, masques blancs*, a. a. O., S. 5.

de tout le corps, se déchiffre à livre ouvert l'effort grandiose d'une collectivité pour s'exorciser, s'affranchir, se dire.<sup>234</sup>

Sogar wenn es in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* heißt, „Es gibt kein Wahres, Gutes und Schönes mehr.“ (S. 236) klingt Fanons Kritik an den ‚bleibenden Werten‘ an:

Dans son monologue narcissique, la bourgeoisie colonialiste, par l'intermédiaire de ses universitaires, avait profondément ancré en effet dans l'esprit du colonisé que les essences demeurent éternelles en dépit de toutes les erreurs imputables aux hommes. Les essences occidentales s'entend. Le colonisé acceptait le bien fondé de ces idées et l'on pouvait découvrir, dans un repli de son cerveau, une sentinelle vigilante chargée de défendre le socle gréco-latin. Or il se trouve que, pendant la lutte de libération, au moment où le colonisé reprend contact avec son peuple, cette sentinelle factice est pulvérisée. Toutes les valeurs méditerranéennes, triomphe de la personne humaine, de la clarté et du Beau, deviennent des bibelots sans vie et sans couleurs. Tous ces discours apparaissent comme des assemblages de mots morts.<sup>235</sup>

Auch Jäckis Fremdheit gegenüber der eigenen Sprache<sup>236</sup> und den eigenkulturellen ideologischen Systemen (z. B. Sprachphilosophie, Sozialismus und Pazifismus) bringt ihn dazu, innerhalb der Systeme eine kritisch fragende Perspektive einzunehmen, wobei der jeweilige Diskurstyp im Roman reproduziert wird, um ihn dann kritisieren zu können wie z. B. im ‚Bombennacht‘-Kapitel (Kap. 17, S. 34ff) oder ihn zu ironisieren wie im Wittgenstein-Kapitel (Kap. 51, S. 81ff). Es ist wohl kaum eine Äußerung in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* schlicht eindimensional, stets dürfte sich die Suche nach einer gleichzeitigen Tendenz lohnen, die sich gegen die Äußerung selbst richtet. So wird beispielsweise der an sich sprachkritische Satz im ‚Bombennacht‘-Kapitel „Die Sprache versagt vor der Größe des Grauens“, der in seiner primären Bedeutung die Sagbarkeit der geschilderten Erfahrungen in Zweifel zieht und damit die Funktion von Sprache und auch dem dichterischen Projekt als solchem, Erfahrung auszudrücken, angesichts der Menge dessen, was

---

<sup>234</sup> Fanon, *Les damnés de la terre*, a. a. O., S. 44; auch der Rest des Absatzes ist in Hinsicht auf Fichtes Beschreibungen der Trance interessant.

<sup>235</sup> Fanon, *Les damnés de la terre*, a. a. O., S. 37.

<sup>236</sup> Vgl. Grünspan 31f, „Die Wörter fühlen sich viel zu dick im Mund an. / Jetzt ist auch das Wort „Weihnachten“ kaputt. / Ein Tannenbaum ist etwas, das wird abgeworfen und glüht auf, um Bombenziele zu erleuchten.“



über die Zerstörung Hamburgs im Zweiten Weltkrieg geschrieben wurde, zu leerem Geschwätz. Die widerstreitenden Stimmen innerhalb einer Passage lassen sich auch gut im ‚Wittgenstein‘-Kapitel zeigen: Partyklatsch wird hier durch die äußere Form, die dem wittgensteinschen *Tractatus* nachempfunden ist, als eine Weise interpretiert, Welt zu denken und zu sagen, und ist nicht mehr ganz einfach die Darstellung einer Hamburger Szene-Party.<sup>237</sup> Auch die Zitate der unterschiedlichen je aktuellen Leitsätze zur Poetik in *Detlevs Imitationen* „Grünspan“ verweisen vor allem auf die je historische Bedingtheit bzw. soziale Eingebundenheit von künstlerischen Programmen, also der jeweiligen Relativität:

Schriftsteller müssen - 1944 von Osten kommen und nach Osten wieder gehen, vom Schwerttod wie eine volle Kornähre gemäht werden, in die Stille horchen, still aufbewahren, wortkarg und still sein, im Gedächtnis der Nachfahren immer höher wachsen und endlich den Lebenskranz des Volkes als heiligstes Erbgut hinhalten, - 1945 - die Deutschen nicht nur in Richtung auf die Zukunft lenken, sondern ihnen helfen, sie zu erlangen, verzweifeln vor Qual, wenn man ihnen keinen Bleistift gibt, heiser heißes Gefühl schluchzen, Perlen auffädeln und ihre Handschrift pflegen, - 1946 - andren ein Licht auf ihre Bahn werfen [...] (Grünspan 228f)

Ist die situative Bedingtheit von poetischen Programmen und von Sprache klar, wird auch eine fraglose Gewißheit über Weltdeutungsmuster unmöglich, dann ist keine eindeutige Bestimmung oder Definition von Welt möglich - als Haltung ist ein ‚So-hat-es-zu-sein‘ nicht plausibel, sondern nur skeptisches Fragen oder Inszenieren von Seinsmöglichkeiten. Damit fällt es aber auch leichter, anderen Stimmen Raum zu geben, wie gerade Fichte es in seinen Texten tut, am deutlichsten in den Interviews, aber auch in den kurzen Passagen, in denen z. B. ein afroamerikanischer Gründungsmythos zitiert wird (s. o., S. 70).<sup>238</sup>

---

237 „9. Auf den Parties sind überall die gleichen. Die Herren aus dem Pressehaus. Der Nachwuchs aus Reinbek. Die Mailänder und die Düsseldorfer Dame. Die Professoren von der Kunstschule und aus dem Eppendorfer Krankenhaus. / - Waren wir nicht gestern schon zusammen? / - Nein, das war vor fünf Jahren auch bei ihm hier. / - Aber morgen treffen wir uns bei Anette zwischen den Kampener Rauschelbeeren.“ (Grünspan 95)

238 Vgl. hierzu Todorovs Konzeption eines echten Dialogs in *La conquête de l'Amérique*, bei dem der andere nicht vereinnahmt werde, bei dem man sich nicht den anderen unterschlage (wie es einer Beschreibung in *Versuch über die Pubertät* zufolge Pozzi einmal mit dem Ich-Erzähler des Romans tue: „Alle meine Ichs, die Pozzi sich unterschlägt.“ Pubertät, S. 164): Keine Stimme reduziere da den Anderen auf den Status eines einfachen Objekts, und man bejahe die

Das bedeutet aber nicht, daß sich der empirische Autor ganz aus dem Text heraushalten und den Text sich selbst organisieren lassen würde: Im Gegenteil gibt es ein organisierendes Prinzip, das die Zitate und Stimmen zielbewußt arrangiert – eben in dem Sinne, in dem Fichte seine Originalität als Schriftsteller beschreibt: „[...] je mehr ich Wortmaterial von anderen montiere, desto originärer bin ich als Schriftsteller.“<sup>239</sup> Fichte verwirklicht gerade mit *Detlevs Imitationen „Grünspan“* in etwa das, was Julia Kristeva in ihrer Auffassung von Michail Bachtins Theorie der Mehrstimmigkeit in der Prosa als Charakter eines jeden (literarischen) Textes benennt, ein ‚Mosaik von Zitaten‘ zu sein<sup>240</sup>, wobei aber der ideologiekritische Aspekt, den Fichte durch Jäckis Skeptizismus einbringt, nicht zu vernachlässigen ist, auch wenn man ihn in letzter Instanz als stereotypisch für die zeitgenössische Literatur ansehen kann. Allerdings wird diese Stereotypie in der Übersicht über die literaturtheoretischen Positionen bis 1970 reflektiert:

[...] 1964 – präzise sein, Teilaufgaben nach bestimmten Anforderungen lösen, das Hungern als die für einen Schriftsteller angemessene Mahlzeit halten, den Bericht fortsetzen, Sprache dazu bringen, sich zu äußern, kitschig sein mögen, – 1966 – nicht ohne offene politische Stellungnahme arbeiten, das politische Theater zerstören, die Sprache beim Wort nehmen, – 1967 – einen möglichen Endpunkt literarischer Entwicklung fixieren, schlecht schreiben, um wirklich gut zu sein, die Sprache selbst zum Mittelpunkt machen [...] (Grünspan 229)

Intertextualität ist bei Fichte nicht einfach ein Spiel mit Motiven, sondern gerade auch die kontrastierende Montage unterschiedlicher Schreibweisen bzw. Formmerkmale. Das ist aber keine Erfindung Hubert Fichtes, sondern verdankt sich dem grundlegenden Strukturmerkmal des Radiofeature, das sich seinem Gegenstand aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen radiophonen Darstellungsmitteln nähert. Hartmut Böhme hat die wesentlichen Merkmale des Radiofeature gut zusammengefaßt:

Das Feature ist eine Zweckform, die wesentlich aus der sekundären Bearbeitung vorgefundener Materialien hervorgeht, welche in ihrer Polyphonie, Widersprüchlichkeit und Unabgeschlossenheit dem Hörer eine kalkulierte Vielfalt von Wahrnehmungsperspektiven und Deutungen zur eigenen Beurteilung anbietet.

---

Tatsache, daß der andere außerhalb von einem selbst ist und man ihn sich nicht einverleiben kann. (*La conquête de l'Amérique*, a. a. O., S. 253f; s. o., S. 145, Fußnote 174).

239 Wischenbart, „Ich schreibe“, a. a. O., S. 78.

240 Julia Kristeva, „Bachtine, le mot, le dialogue et le roman“, a. a. O., S. 441.

Informationen werden dabei gegenläufig geschnitten, O-Ton-Dokumente von Zeugen oder Betroffenen etwa mit Stellungnahmen von offiziellen Institutionen konstellierte, essayistisch reflektierende Passagen des Autors wechseln mit Erlebnisberichten oder Befragungen ab.<sup>241</sup>

Feature, Collage und Montage lösen aber nicht nur die Totalität des Buches auf<sup>242</sup>, wodurch gerade auch die Geschlossenheit des Textes verlorengeht: Der Text zerfällt dann in eine Konfiguration von Fragmenten, die auch mit anderen Texten assoziiert werden können. Feature, Collage und Montage sind auch radikale formale Lösungen für die Praxis jeden Schriftstellers, wie Michail Bachtin und an ihn anschließend Julia Kristeva sie verstehen: sich aus vorgefundenen Redeweisen einen eigenen Ausdruck zu schaffen – ggf. etwas zu *umschreiben*, was sonst nicht gesagt werden könnte (vgl. das ‚Bombennacht‘-Kapitel). Und damit gerät eben auch das Problem der ‚Sagbarkeit‘, des Ausdrucks einer bestimmten Grenzerfahrung in den Blick, das Fichte im ‚Bombennacht‘-Kapitel diskutiert, wenn auch partiell ironisch (s. S. 116).

Im Grunde erscheint der ganze Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* als ein essayistisches Feature, das die Vielfältigkeit der möglichen Sprechweisen und damit der Denkweisen vorführt – und man bekommt den Eindruck, als probiere der fichtesche Erzähler hier Sprachkleider an oder errichte Wortkulissen, die je nach Szene geändert werden. So sind die Imitationen, die dieser Roman vorführt, nicht nur die Detlevs, der die Literatur des frühen 19. Jh. nachahmt, sondern auch diejenigen Fichtes, der verschiedene Schreibweisen pastichiert. Auch wenn sich Fichtes Erzähler eher mit Detlev als mit Jäcki identifiziert, ließe sich hier die wesentliche Differenz markieren: Detlev imitiert historische Schreibweisen nicht ironisch gebrochen wie der Fichtesche Erzähler, der spätestens im Durchgang durch die Jäcki-Phase seine Naivität verloren hat.

---

241 Böhme, „Hubert Fichte. Riten des Autors“, a. a. O., S. 43. Fichte verdankte seine weitgehende wirtschaftliche Unabhängigkeit, die es ihm schließlich auch ermöglichte, sein Großprojekt der *Geschichte der Empfindlichkeit* praktisch ohne Einzelveröffentlichungen zu verwirklichen, seiner Tätigkeit für das Radio (ebenda, S. 42f).

242 Vgl. Böhme, „Hubert Fichte. Riten des Autors“, a. a. O., S. 45, 46.

## 5 Vernetzung zwischen Text und Leserbewußtsein

Hubert Fichtes Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“* ist von der zeitgenössischen Kritik in hohem Maße vor dem Hintergrund der zwei bereits veröffentlichten Romane *Das Waisenhaus* und *Die Palette* wahrgenommen worden. Das liegt nicht nur an der empirischen Kontinuität des Autors Hubert Fichte in seiner Zeit, soll heißen, daß es mit höchster Wahrscheinlichkeit derselbe Mensch war, der einen weiteren Roman geschrieben hat, sondern besonders daran, daß die inhaltlichen Bezüge zwischen *Detlevs Imitationen „Grünspan“* und den zwei vorangehenden Romanen gesehen wurden (und natürlich dazu eingeladen haben, die Beziehungen zu kommentieren). So schreibt z. B. Peter Sager 1971:

Detlev ist angekommen. Die ‚Palette‘ ist zu, und Jäcki verkehrt jetzt im ‚Grünspan‘. Alte Bekannte für den, der sie kennt. [...] Ein Fortsetzungsroman also? Der dritte Teil einer Romantrilogie? Ein autobiografisches Resümee?<sup>1</sup>

Sager hat gleich einen wesentlichen Aspekt mitthematisiert: Das Erkennen der intertextuellen Beziehung ist nur denen möglich, die die vorgängigen Romane auch kennen bzw. zumindest genug über sie wissen: „[...] alte Bekannte für den, der sie kennt.“ Intertextualität ist nicht einfach eine Sache der objektiv angelegten Beziehungen, sie müssen auch erkannt werden, die Referenztexte müssen genügend Präsenz im Bewußtsein des Rezipienten haben.

Für Michael Riffaterre funktioniert Intertextualität nur dadurch, daß ein gegebener Text ein System von Gemeinplätzen, die aus dem weiteren kulturellen Kontext, eben auch aus anderen literarischen Texten, stammen, im Bewußtsein des Lesers aufruft, daß sie mithin dort auch schon vorhanden sein müssen.<sup>2</sup> Übertragen auf Peter Sagers Kommentar heißt das: Er wußte von Fichtes Romanen, irgendwo in seinem Bewußtsein war dieses Wissen so abgelegt, daß es bei Bedarf aktiviert werden konnte.

Doch nicht nur die inhaltlichen Parallelen sind wichtig, auch die formalen sind schon von der zeitgenössischen Kritik erkannt worden: Günter Blöcker listet in seiner Rezension von 1971 einige Merkmale von Fichtes Schreibweise auf, die Fichte in *Die Palette* eingeführt hat und die sich in *Detlevs Imitationen „Grünspan“* wiederfinden: knappe Erzählspots, Stenogramme, Vokabelketten, Variationsrei-

---

<sup>1</sup> Peter Sager, „Wörter mit Echo“, in Beckermann, *Hubert Fichte. Materialien*, a. a. O., S. 66–69, S. 66.

<sup>2</sup> Riffaterre, *La production du texte*, a. a. O., S. 19.

hen, u. a.<sup>3</sup> Es handelt sich bei diesen Stilmerkmalen aber nicht um zufällige Regelmäßigkeiten, sondern um eine in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen und historischen Schreibweisen weitgehend bewußt geschaffene Ausdrucksweise, durch die sich Fichte mindestens in demselben Maße wie durch seine Sujets ‚selbst ausdrückt‘, ähnlich wie nach Jan Mukarovskýs Auffassung sich ein Maler durch seine Pinselführung Selbstausdruck verleiht.<sup>4</sup> Wenn ein Kritiker, also ein professioneller Leser, ein Bild von Fichtes Schreibweise in seinem Bewußtsein abrufbar parat hat, ist somit auch ein Teil von Fichtes körperlich-geistiger Situation im Bewußtsein des Lesers präsent.<sup>5</sup> Das geht so weit, daß selbst Fichtes Assoziations-schemata vom Leser eingeübt und übernommen werden, wie ich es am Beispiel des Kürzels „Roland Barthes“ in *Alte Welt* weiter oben gezeigt habe (vgl. Abschn. 4.2.2).

Die *Geschichte der Empfindlichkeit* funktioniert in hohem Maße dadurch, daß sich Textstellen des einen Romans inhaltlich oder formal im Bewußtsein des Lesers mit anderen Stellen aus der *Geschichte der Empfindlichkeit* insgesamt verknüpfen. So wird dieser Romankomplex zu einem immensen Assoziationsraum, den der Leser mehr oder weniger genau parat hat – und damit gewissermaßen auch den assoziativen Raum des impliziten Autors<sup>6</sup>.

In dieser Hinsicht hat auch das Zitat „Wenn ich ‚ich‘ schreibe etc.“ eine weitere Bedeutungsebene: Es ist eine Anspielung auf einen Erinnerungsraum oder auf eine Kultur und Geschichte, die Autor und Leser gemeinsam ist bzw. als gemeinsamer Hintergrund konstruiert wird. Es handelt sich hier insofern um eine Inszenierung der Leserschaft bzw. des Publikums, die derjenigen etwa in Jean Genets *Les nègres* diametral gegenüber steht: Bei Genet ist das Publikum der Rassen- und Klassenfeind, für den sich die Mimen umbringen, um dem Bild zu entsprechen, das das Publikum von ihnen hat. Genets Stück spielt also eine Opposition zum

---

3 Günter Blöcker, „Detlev und Jäcki, übereinander kopiert“, in Beckermann, *Hubert Fichte. Materialien*, a. a. O., S. 76–79, S. 76.

4 Vgl. Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, a. a. O., S. 73, s. a. Abschn. 2.1.

5 Nach Jan Mukarovský kommen die individuellen Stileigentümlichkeiten dadurch zustande, daß der Künstler die zeitgenössische „Kunstentwicklung“ mit der „stabilen, universalen, unveränderlichen Natürlichkeit des Menschen, seiner anthropologischen Organisation“ verbindet (Mukarovský, „Probleme des Individuums in der Kunst“, a. a. O., S. 77f).

6 Ich lehne mich hier an eine Bestimmung von Wayne C. Booth an, der zufolge der implizite Autor selbst ein Bild des Autors innerhalb der Fiktion ist (vgl. Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction*, S. 70f, nach Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London 1978, S. 148). Das scheint zumindest hier insofern plausibel, als alles, was

Publikum aufgrund unterschiedlicher kultureller, sozialer, historischer, rassischer Bestimmungen durch, die Fichte später in Versuch über die Pubertät durchdeklinieren wird.

Es ist, als hätte man sich mit der Geschichte der Empfindlichkeit eine zweite Erinnerung eingelesen, die Hubert Fichtes, die spätestens dann wieder aktuell oder akut wird, wenn man einen weiteren ‚Fichte‘ liest. Fichtes Geschichte der Empfindlichkeit ist auf diesen Effekt angelegt, indem z. B. der Roman *Explosion. Roman der Ethnologie*, der Fichtes Brasilien-Reisen vom Ende der 60er Jahre bis Anfang der 80er Jahre aufarbeitet, die meisten Themen und Motive Fichtes noch einmal aufgreift und kommentiert, also auch in der Erinnerung des Lesers noch einmal aufruft. Da erstet praktisch ‚der ganze Fichte‘ noch einmal durch die Inhalte und Strukturen seines Werks.<sup>7</sup>

Das wirkt, als habe Fichte einen Satz, den Wilhelm Dilthey mit Bezug auf Goethe geschrieben hat, durch den Effekt seiner Schreibweise illustrieren wollen – oder wollte er sich gar imaginär an Goethes Stelle setzen? Seine Interpretationen des Zusammenhangs von kulturellem Hintergrund, Persönlichkeit („Charakter“), persönlichem Erleben und literarischem Werk bei Goethe zusammenfassend schreibt Dilthey: „So führen uns die Dichtungen Goethes immer zurück auf den großen Menschen, der in ihnen zu uns redet. Jedes seiner Werke weist hin auf die Persönlichkeit, die in allen gegenwärtig ist.“<sup>8</sup> Damit einher geht, Dilthey zufolge, auch die Übernahme einer bestimmten Weltsicht bzw. Ideologie: „Er lehrt uns, Menschen und Dinge unbefangen, rein, unabhängig von ihrem Verhältnis zu unserer Person auf uns wirken zu lassen, das Leben in seiner Fülle und Harmonie aus ihm selber zu verstehen, seinen Wert zu genießen und jedem Schicksal, jedem Verlust neues frohmütiges folgerichtiges Handeln entgegenzustellen.“<sup>9</sup> Die Lehre aus Fichtes Lebens-Werk ließe sich wohl anders resümieren: So tritt beispielsweise

---

ich über einen Autor äußern kann bzw. geäußert habe, letztlich nur auf mein Konstrukt einer Autorenfigur referiert.

<sup>7</sup> Hartmut Böhme äußert bereits den Gedanken, daß die interne Vernetzung in der *Geschichte der Empfindlichkeit* den gut eingelesenen Leser vermittelt „Rezeptionsschocks“ quasi in den „geheimen Kosmos des Fichteschen Werkes“ initiiert. „Dieses Geheimnis besteht aber gerade nicht in einem Unbegreiflichen, sondern in dem leisen Schauer, in der unheimlichen Vertrautheit, die einen angesichts der architektonischen Konstruktion und des kompositionellen Kalküls dieses Werkes befallen kann.“ (Hartmut Böhme, „Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Vorwort“, S. 14)

<sup>8</sup> Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, a. a. O., S. 186.

<sup>9</sup> Ebenda.

an die Stelle der Unbefangenheit der Wahrnehmung Skeptizismus (wenn nicht Mißtrauen), den man in der Auseinandersetzung mit Fichtes Prosa einübt.

Die Erfahrung der quasi körperlichen Präsenz eines anderen Autors im eigenen Bewußtsein analysiert Fichte selbst in der Figur Pozzis alias Hans Henny Jahnn in *Versuch über die Pubertät*. Fichte kannte Jahnn persönlich<sup>10</sup>, und dessen Werk hat ihn offenbar zutiefst beeindruckt. In *Versuch über die Pubertät* setzt sich Fichte mit dem Einfluß Jahnn auseinander, dem literarischen durch eine überspitzende Bearbeitung jahnnischer Manierismen (z. B. in den „versus rapportati“, Pubertät 47ff), dem persönlichen durch die Bilder der Sektion: „Teil um Teil fällt jedes Organ, das ich mir einverleibt hatte zu dem rituellen Körper meines sinnlichen Bewußtseins, wieder ab und heraus.“ (Pubertät, S. 295f)<sup>11</sup>

Doch bleibt das fremde Werk nicht abgetrennt von jeglichem anderen Wissen im Bewußtsein des Lesers bestehen: Roland Barthes berichtet von einer Erfahrung während der intensiven Beschäftigung mit einer Balzacschen Novelle (vermutlich handelt es sich um die Novelle „Sarrazine“, die Barthes in *S/Z* kommentiert): Spontan habe er Satzfragmente aus dem Text Balzacs auf Situationen seines Lebens angewendet. Barthes selbst schließt daraus, daß er mental sein Leben durch die Formeln hindurch ‚schreibe‘, die er von einer früheren Schreibweise ‚geerbt‘, übernommen habe.<sup>12</sup> Die Erfahrung läßt sich aber auch dahingehend ausdeuten, daß die angelesenen Formen und Inhalte beginnen, sich mit der eigenen gelebten Erfahrung zu vernetzen – auch wenn sie zunächst als direktes Zitat angewendet werden. Sie bleiben dann nicht mehr einfach fremd, sondern werden zu eigenen Sprechweisen. Einer Deutung Wilhelm Diltheys zufolge sind sie als „Präparate aus vergangenen großen Erlebnissen, Repräsentationen derselben“ gar notwen-

---

10 Vgl. z. B. Nikolaus Tiling (Hg.), „Spuren außerhalb des veröffentlichten Werkes. Briefe von Hubert Fichte an Hans Henny Jahnn und Peter Hinrik Boll.“ In Böhme/Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, a. a. O., S. 24–49. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Passage aus Fichtes Brief an Jahnn vom Nov. 1954: „Die wenige Kraft, die mir in den letzten Wochen zur Verfügung stand habe ich meistens dazu angewendet Deine Dramen wiederzulesen, mit großer Sorgfalt und Aufmerksamkeit und es ist mir zum ersten Mal bis zu einem gewissen Grade möglich gewesen Dein eigentliches Wesen zu erfassen und ganz klar trat mir auch deine Konzeption, die von vielen, glaube ich, unterschätzt wird oder nicht erkannt – zu Tage [...]“ (Ebenda, S. 31; Zeichensetzung wie im Original)

11 Soweit es überhaupt sinnvoll ist, zwischen einem ‚literarischen‘ und einem ‚persönlichen‘ Einfluß zu unterscheiden.

12 Roland Barthes, „Le style et son image“, S. 157, in ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984.

dig, um „Neues am Leben“ zu gewahren, das eigene Leben neu, anders zu verstehen.<sup>13</sup>

Bachtin hatte die Eigentümlichkeit des literarischen Verstehens darin gesehen, daß der Leser eine Aussage mit anderen Aussagen über den selben Gegenstand, die er kennt, in Beziehung setzt (vgl. Abschn. 2.4). Allerdings entwickelt die angelesene fremde Rede im Bewußtsein des Lesers eben auch ihre eigene Dynamik: Sie vermag, sofern sie „innerlich überzeugend“ ist, also eine Rede ist, die sich der Leser bestätigend aneignet, sich mit dessen eigenen „Wertbeziehungen“ zu verbinden. Ist das geschehen, kann sie „einen selbständigen Gedanken“ beim Leser hervorbringen, insofern also produktiv werden und als Nukleus „die Massen unserer Wörter von innen her“ organisieren, unserem sprachlichen Denken eine neue Struktur geben. Das fremde Wort paßt sich dann „an neues Material, an neue Umstände an, erhellt sich wechselseitig mit neuen Kontexten“, geht also in den aktiven Sprachgebrauch des Lesers über,<sup>14</sup> ist in letzter Instanz gar nicht mehr davon zu unterscheiden. Julia Kristeva nennt die Bereitschaft des Lesers, den fremden Text in sich dringen zu lassen, ihn in seinen eigenen sprachlichen Horizont aufzunehmen, ihn innerhalb der eigenen Rede zu textualisieren, „semiotische Rezeption“.<sup>15</sup>

Auf die *Geschichte der Empfindlichkeit*“ übertragen hieße dies, daß sie theoretisch wirklich in der Lage wäre, das Bewußtsein ihres Lesers von innen her zu verändern, sofern es ihr gelingt, dort Einlaß zu finden. Die Voraussetzungen dafür hatte sich Fichte geschaffen, indem er eine zwar eigene Schreibweise entwickelt hat, die aber nicht zu weit vom avantgardistischen (!) Mainstream entfernt war. Fichtes frühe Romane hatten praktisch sämtliche relevanten Strömungen der deutschen Nachkriegsliteratur aufgenommen, vom späten Expressionismus über Pop, Psychedelik, Innerlichkeit zu Dokumentation usw. Wer die Tausende von Seiten gelesen hat, die inzwischen veröffentlicht sind, kann kaum mehr Worte wie ‚Bisexualität‘, Synkretismus, selbst Manierismus denken, ohne daß Herr Fichte um die Ecke linst. Doch müssen es eben nicht nur Inhalte und Begriffe sein, die im Bewußtsein des Lesers Fuß fassen, es können ebenso gut auch Strukturmerkmale sein, z. B. die multiple Identität, wie sie sich in *Detlevs Imitationen* „Grünspan“ und in *Versuch über die Pubertät* artikuliert, oder die Haltung des vorsichtigen und skeptischen Fragers aus den späteren ethnographischen Arbeiten in *Xango* und

13 Vgl. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, a. a. O., S. 140.

14 Vgl. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 232.

15 Julia Kristeva, „D’une identité l’autre“, in dies., *Polylogue*, Paris 1977, S. 149–172, S. 168.



*Petersilie*. Vielleicht haben sie tatsächlich das Potential, aus Fichtes Leser einen postkolonialen Leser zu machen.

Doch ist der Text keine Partition, die der Leser wortgetreu ausführt, wie Michael Riffaterre meint.<sup>16</sup> Riffaterre vernachlässigt hier die ‚mitschaffende‘ Aktivität des Rezipienten, wie Bachtin es formuliert: Zwar hat das literarische Kunstwerk bereits eine Form, in die die Wertbeziehungen des Autors eingegangen sind, doch wird der Text nicht neutral und *in toto* vom Rezipienten wahrgenommen, sondern in den Aspekten, die für dessen eigene Wertbeziehungen relevant sind. Das heißt, der Leser überformt die bestehende Form noch einmal. Was dann als Resultat dieser im Grunde selektiven, strukturschaffenden und partiell selbstbespiegelnden Lektüre in das Bewußtsein des Lesers eingeht, mag dessen Rede und Wertbeziehungen von innen her umformen. Doch ist der Anteil des ‚fremden‘, der da übrig bleibt, recht gering. Lesen macht niemanden über Nacht zu einem anderen, eine allmähliche Entwicklung scheint aber möglich.

Fichte selbst zieht die Möglichkeit in Betracht, daß sich Sprachpartikel aus der religiösen Tradition in einem Ritus mittels einer Litanei in den individuellen Bewußtseinsstrom integrieren. Er nennt dies „eine Art Vergiftung des Individuums durch Sprache“ (Vaudoueske Blutbaeder 188). Vielleicht hat er selbst einen derartigen Effekt angepeilt, um zum Wiedergänger im Bewußtsein seiner Leser zu werden.

---

16 Michael Riffaterre, *La production du texte*, a. a. O., S. 10.

## Literatur

Die Abkürzungen „H. u. L. 1“ und „H. u. L. 2“ im Text beziehen sich auf Hubert Fichtes zwei Essaybände *Homosexualität und Literatur 1* und *Homosexualität und Literatur 2*.

### Hubert Fichte

- Fichte Hubert, *Der Aufbruch nach Turku und andere Erzählungen*, Frankfurt a. M. 1985 (FiTb 9219) [1963]
- Fichte, Hubert, *Das Waisenhaus*, Frankfurt a. M. 1984 (FiTb 5434) [1965]
- Fichte, Hubert, *Die Palette*, Reinbek bei Hamburg 1968, Rowohlt Verlag (2. Aufl.)
- Fichte, Hubert, *Die Palette*, Frankfurt a. M. 1981 (FiTb 5057) [1968]
- Fichte, Hubert, *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, Reinbek bei Hamburg 1975 (rororo 1668) [1971]
- Fichte, Hubert, *Detlevs Imitationen „Grünspan“*, Frankfurt a. M. 1982 (FiTb 5074) [1971]
- Fichte, Hubert, *Interviews aus dem Palais d'Amour etc.*, Reinbek bei Hamburg 1972
- Fichte, Hubert, *Versuch über die Pubertät*, Frankfurt a. M. 1987 (FiTb 5402) [1974]
- Fichte, Hubert, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia – Haiti – Trinidad*, Frankfurt a. M. 1976 (FiTb 5436)
- Hubert Fichte, *Wolli Indienfahrer*, Frankfurt a. M. 1983 (FiTb 5425) [1978]
- Fichte, Hubert, *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen. Santo Domingo, Venezuela, Grenada*, Frankfurt a. M. 1984 (FiTb 5437)
- Fichte, Hubert, *Lazarus und die Waschmaschine. Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur*, Frankfurt a. M. 1985 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Homosexualität und Literatur 1. Polemiken (Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1)*, Frankfurt a. M. 1987 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Homosexualität und Literatur 2. Polemiken (Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1)*, Frankfurt a. M. 1988 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Hotel Garni (Die Geschichte der Empfindlichkeit Bd. 1)*, Frankfurt a. M. 1987 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Schulfunk. Hörspiele (Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 4)*, Frankfurt a. M. 1988 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Das Haus der Mina in São Luiz de Maranhão. Materialien zum Studium religiösen Verhaltens (Die Geschichte der Empfindlichkeit, Paralipomena 2)*, Frankfurt a. M. 1989 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Der Platz der Gehenkten (Die Geschichte der Empfindlichkeit, Bd. VI)*, Frankfurt a. M. 1989 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Psyche. Glossen (Die Geschichte der Empfindlichkeit)*, Frankfurt a. M. 1990 (Fischer)
- Fichte, Hubert, *Die schwarze Stadt. Glossen (Die Geschichte der Empfindlichkeit)*, Frankfurt a. M. 1990 (Fischer)

Fichte, Hubert, *Alte Welt. Glossen (Die Geschichte der Empfindlichkeit, Bd. V)*, Frankfurt a. M. 1992 (Fischer)

Fichte, Hubert, *Ödipus auf Håknäss*, Frankfurt a. M. 1992 (FiTb 10843)

Fichte, Hubert, *Explosion. Roman der Ethnologie (Die Geschichte der Empfindlichkeit, Bd. VII)*, Frankfurt a. M. 1993 (Fischer)

### *Aufsätze und Interviews Hubert Fichtes*

Fichte, Hubert, „Der mißverständliche W. S. Burroughs“, in *Magnum. Die Zeitschrift für das moderne Leben*, Köln, Heft 48, 1963, S. 49f

Fichte, Hubert, „Säuberliche Verfälschungen. Robbe-Grillet am Anfang seiner Laufbahn“, in *Die Zeit*, Nr. 49/1963, Hamburg

Fichte, Hubert, „Hauptperson meiner Bücher ist der Leser. Gespräch mit Alain Robbe-Grillet aus Anlaß seines Deutschland-Besuchs“, in *Die Welt* vom 15.10.1963, Hamburg

Fichte, Hubert, „Gesprochene Architektur der Angst“, in H. C. Buch (Hg.) *Literaturmagazin*, Nr. 1, Okt. 1973, Reinbek b. Hamburg

Fichte, Hubert, „Elf Übertreibungen“, in ders., *Mein Lesebuch*, Frankfurt a. M. 1976 (FiTb 1769), S. 11–22, auch in H. u. L. 1 S. 9–21

Fichte, Hubert, „Interview mit dem Staatspräsidenten von Senegal, dem Dichter Léopold Sédar Senghor“, in Hubert Fichte, *Psyche. Glossen*, Frankfurt a. M. 1990, S. 224–232

Hubert Fichte, „Biographische Skizze“ in Beckermann, Th., *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M., 1985, S. 317–322

Lerch, Gisela/Bielefeld, Claus-Ulrich, „Freiheit kann ja nur Ritenlosigkeit heißen. Ein Gespräch mit Hubert Fichte über sein Romanprojekt ‚Geschichte der Empfindsamkeit‘“, in *Frankfurter Rundschau*, 23.3.1985, S. ZB2

Lindemann, Gisela, „In Grazie das Mörderische verwandeln. Ein Gespräch mit Hubert Fichte zu seinem roman fleuve ‚Die Geschichte der Empfindlichkeit‘“, in *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 104, 1987, S. 308–319

Wischenbart, Rüdiger, „Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint. Ein Gespräch mit Hubert Fichte“, in *Text + Kritik. Hubert Fichte*, Heft 72, Oktober 1981, S. 67–85

Zimmer, Dieter E., „Genauigkeit, ein Versteck“, in Beckermann, Thomas (Hg.), *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1985 (FiTb 6497), S. 87–92

Zimmer, Dieter E., „Leben, um einen Stil zu finden – schreiben, um sich einzuholen“, in Beckermann, Thomas (Hg.), *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1985 (FiTb 6497), S. 115–121

### **Andere Literatur**

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973 (stw 2)

Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956

- Andersch, Alfred, *Sansibar oder der letzte Grund*, Olten und Freiburg i. Br. 1957
- Bachtin, Michail M., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M. 1979 (es 967)
- Bachtin, Michail M., *Literatur und Karneval, Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. M. 1990, Fischer Taschenbuch Verlag (FW 7434)
- Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, Hanser Verlag
- Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1987 (stw 1187)
- Bachtin, Michail M., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a. M. 1989, Fischer Taschenbuch Verlag (FW 7418)
- Bandel, Jan-Frederik, „Wolli Köhler im Gespräch ... mit Jan-Frederik Bandel über St. Pauli, Hubert Fichte, Norbert Gruppe, den Prinz von Homburg, Wolli Indienfahrer, Wolf Wondratschek und Fritz J. Raddatz“, in *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 63, Oktober 2004, S. 145-170
- Barner, Wilfried, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München 1994
- Barthes, Roland, „Littérature littérale“, in ders., *Essais critiques*, Paris 1964 (Seuil/Points 127), S. 63-70
- Barthes, Roland, „Littérature et méta-langage“, in ders., *Essais critiques*, Paris 1964 (Seuil/Points 127), S. 106-107
- Barthes, Roland, „Écrivains et Écrivain“, in ders., *Essais Critiques*, Paris 1964 (Seuil/Points 127), S. 147-154
- Barthes, Roland, *Kritik und Wahrheit*, Frankfurt a. M. 1967 (es 218)
- Barthes, Roland, „Écrire la lecture“, in ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984 (Seuil), S. 33-36
- Barthes, Roland, „La mort de l'auteur“, in ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984 (Seuil), S. 61-69
- Barthes, Roland, „Le style et son image“, in ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984 (Seuil), S. 149-159
- Barthes, Roland, „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, in ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1985, S. 102-143
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris 1970 (Seuil)
- Barthes, Roland, *S/Z*, Frankfurt a. M. 1987 (stw 687)
- Batt, Kurt, „Bohème innerliterarisch“, in ders., *Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972*, Frankfurt a. M. 1974, S. 19-26 (Reihe Fischer, F44)
- Beckermann, Thomas (Hg.), *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1985 (FiTb 6497)
- Beckett, Samuel, *Molloy*, Paris 1951, Éditions de Minuit
- Beckett, Samuel, *Malone meurt*, Paris 1951, Éditions de Minuit
- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris 1953, Éditions de Minuit
- Beckett, Samuel, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, Hg. Ruby Cohn, London 1983, John Calder

- Bekes, Peter, „Poetische Erfahrungen des Fremden. Fichtes Romane vor dem Hintergrund der Romanpoetik in den sechziger und siebziger Jahren,“ in *Text und Kritik* H. 72, S. 86–101
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963
- Bergmann, Werner, „Rassistische Vorurteile“, in *Informationen zur politischen Bildung* (Heft 271), [www.bpb.de/publikationen/07316287318695137176590633055185.html](http://www.bpb.de/publikationen/07316287318695137176590633055185.html)
- Best, Otto F., „Rückzug auf die Sprache oder: Der Verlust des Fiktionalen“, in *Revolte und Experiment. Die Literatur der sechziger Jahre in Ost und West. Fünftes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1971*, Heidelberg 1972
- Best, Otto F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frankfurt a. M. 1994 (FiTb 11985)
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London/New York, 1994
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris 1959
- Blöcker, Günter, „Detlev und Jäcki, übereinander kopiert“, in Beckermann, Materialien, a. a. O., S. 76–79
- Bloom, Harold, *Eine Topologie des Fehllesens*, Frankfurt a. M. 1997
- Böhme, Hartmut, „Riten des Autors. Annäherungen an Hubert Fichte“, in *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 127–147
- Böhme, Hartmut, „Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Vorwort“, in Hartmut Böhme, Nikolaus Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, Frankfurt a. M. 1991
- Böhme, Hartmut, „Eine Schematisierung von Zerstückelungsphantasien. Über einen Ursprung der Fichte'schen Literatur“, in H. Böhme, N. Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, a. a. O., S. 180–198,
- Böhme, Hartmut, *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*, Stuttgart 1992 (Metzler)
- Böhme, Hartmut, „Die ‚Blume zu Saaron‘ und das Maskenspiel des Erzählers“, in Böhme, Hartmut und Tiling, Nikolaus, *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*, Stuttgart 1995 (Metzler), S. 334–360
- Braun, Peter, *Die doppelte Dokumentation: Fotografie und Literatur im Werk von Leonore Mau und Hubert Fichte*, Stuttgart 1997
- Breton, André, *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris 1985
- Brinkmann, Rolf Dieter/Rolf-Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*, Augsburg 2003 (März)
- Buch, Hans Christoph, *Die Nähe und die Ferne. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1991
- Burroughs, William S., *The Soft Machine*, New York 1967
- Butor, Michel, „Le roman comme recherche“, in ders., *Essais sur le roman*, Paris, 1960, S. 7–14
- Butor, Michel, *Mobile. Étude pour une représentation des États Unis*, Paris 1962 (Gallimard)
- Butor, Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris 1967

- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London 1978
- Chotjewitz, Peter O., *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenaue*, Reinbek b. Hamburg 1968 (Rowohlt)
- Clement, Hans-Jörg, *Schichten der Empfindlichkeit. Ethnologie im Werk Hubert Fichtes*, Dissertation, Bonn 1989
- Cramer, Silke, *Reisen und Identität. Autogeographie im Werk Hubert Fichtes*, Bielefeld 1999 (Aisthesis)
- Delius, Friedrich Christian, „Wie scheintot war die Literatur. Anlässlich einer Ausstellungseröffnung: Gedanken beim Wiederlesen des legendären ‚Kursbuch 15‘“, in *Frankfurter Rundschau*, 6.2.1999, S. ZB 3
- Devereux, Georges, *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1976 (Ullstein 3289)
- Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin*, Göttingen 1985 (Vandenhoeck & Ruprecht)
- Eliade, Mircea, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zürich 1956
- Eliade, Mircea, *Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1988 (Insel)
- Enzensberger, Hans Magnus, „Einleitung. Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“, in ders., *Das Verhör von Habana*, Frankfurt a. M., 1970
- Enzensberger, Hans Magnus, *Der Weg ins Freie. Fünf Lebensläufe überliefert von Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt a. M. 1975 (es 759)
- Eppendorfer, Hans, *Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte*, Frankfurt a. M. 1977 (st 580)
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris 1952
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre. Préface de Jean-Paul Sartre*, Paris 1961
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du Discours*, Paris 1968
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1981
- Freud, Sigmund, „Der Dichter und das Phantasieren“, in ders., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 1993, S. 29–40
- Geertz, Clifford, „‚Deep play‘: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf“, in ders., *Dichte Beschreibung*, Frankfurt a. M., 1987
- Gent, Jean, *Les nègres. Clownerie*, Marc Barbezat L'Arbalète 1958, 1960, 1963
- Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993 (es 1683)
- Gillett, Robert, „Huberts Imitationen. Intertextualität in und um Grünspan“, in Böhme Hartmut und Tiling, Nikolaus (Hg.), *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*, Stuttgart 1995 (Metzler)
- Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin und Weimar 1989
- Goethe, Johann Wolfgang, „Iphigenie auf Tauris“, in *Goethe. Werke II: Dramen. Novellen*, Frankfurt a. M. 1993 (Insel)
- Gong, *Angels Egg*, 1973 (Virgin Records)

- Habicht, W., Lange, W.-D. und Brockhaus-Redaktion (Hg), *Der Literaturbrockhaus in 8 Bänden*, Mannheim 1995
- Hamon, Phillipe, „Statut sémiologique du personnage“, in Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris 1977, S. 115–180 (Seuil)
- Härle, Gerhard, „Die auf dem Zaun leben ... Magie – Homosexuelle Ästhetik – Hubert Fichte“, S. 98, in H. Böhme, N. Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Studien zum Werk Hubert Fichtes*, Frankfurt a. M. 1991, S. 83–106
- Heinrichs, Hans-Jürgen, *Die Djemma el-Fna geht durch mich hindurch. Oder wie sich Poesie, Ethnologie und Politik durchdringen. Hubert Fichte und sein Werk*, Bielefeld 1991 (Pendragon)
- Heinrichs, Hans-Jürgen, *Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft*, Reinbek b. Hamburg 1996 (Rowohlt)
- Hermant, Jost: „Pop oder die These vom Ende der Kunst“, in *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, Hg. Manfred Durzak, Stuttgart 1971 (Phillip Reclam Jun.)
- Hermant, Jost, „Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage“, in Grimm, R. und Hermant, J. (Hg.), *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1971
- Hillebrand, Bruno, „Deutsche Romanpoetologie nach 1945“, in ders. (Hg.), *Zur Struktur des Romans* (Wege der Forschung Bd. 488), Darmstadt 1978 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957 (rde 50/51)
- Hocke, Gustav René, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek bei Hamburg 1959 (rde 82/83)
- Hoffmann, E. T. A., *Der Elementargeist*, Frankfurt a. M. 1983 (Insel)
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München<sup>4</sup> 1994
- Jackson, John E., „Le même et l'autre: L'écriture comme traduction“ in *Revue de littérature comparée*, Nr. 1, Paris 1995
- Jahn, Janheinz, *Schwarzer Orpheus. Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären: Anthologie afrikanischer und afroamerikanischer Poesie*, Frankfurt am Main 1954
- Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982 (Suhrkamp Verlag)
- Jens, Walter, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, München 1964 (dtv)
- Johnson, Uwe, *Mutmaßungen über Jakob*, Frankfurt a. M. 1959 (st)
- Johnson, Uwe, „Berliner Stadtbahn“, in *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 15, 1961, S. 722–733
- Kamps, Johann M., „Aspekte des Hörspiels“, in Koebner, Th. (Hg.), *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, <sup>2</sup>1982, Stuttgart, S. 350–381
- Keilson-Lauritz, Marita, „Durch die goldene Harfe gelispelt. Zur George-Rezeption bei Hubert Fichte“, in *Forum Homosexualität und Literatur*, Heft 2, 1987, S. 27–51
- Killy, Walther, *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Materialien*, Gütersloh/München 1993

- Klaus, Martin, *Über das Innere und über die Welt. Untersuchungen zu Hubert Fichtes Text-Konstruktionen*, Mag., Bielefeld 1992
- Klaus, Martin, „Poetische Beschreibung einer fremden Kultur. Beobachtungen in Hubert Fichtes *Bahia de Todos os Santos*“, in *Fabers Hefte*, Heft II/2, Bielefeld 1992, S. 64–77
- Kleist, Heinrich von, *Die Marquise von O... / Die Verlobung in Santo Domingo*, München 1961 (Reclam)
- Kluge, Alexander, *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung*, Frankfurt a. M. 1974 (st 186)
- Kotre, John, *Lebenslauf und Lebenskunst. Über den Umgang mit der eigenen Biographie*, München, Wien 2000.
- Kreutzer, Leo, „Hubert Fichte oder: Für eine Ästhetik der Antiquiertheit des Menschen“ in ders., *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt a. M. 1989 (FiTb 6899), S. 76–94
- Kristeva, Julia, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, in *Critique*, Nr. 239, April 1967
- Kristeva, Julia, „Pour une sémiologie des paragrammes“, in dies., *Semeiotiké*, Paris 1969 (Seuil), S. 174–206
- Kristeva, Julia, „D’une identité l’autre“, in dies., *Polylogue*, Paris 1977 (Seuil), S. 149–172
- Kroetz, Franz Xaver, *Chiemgauer Geschichten. Bayrische Menschen erzählen ...*, Reinbek bei Hamburg 1981 (rororo 4789)
- Kronauer, Brigitte, „Die diffizilere Lektion. Versuch einer Annäherung an Hubert Fichte“, in Beckermann, *Materialien*, a. a. O., S. 243–254
- Kühn, Dieter, *N*, Frankfurt a. M. 1973
- Kupfer, Alexander, *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches*, Stuttgart 1996 (Metzler)
- Kursbuch 5*, Frankfurt a. M. 1966 (Suhrkamp Verlag)
- Lacan, Jacques, „La signification du phallus“, in *Ecrits II*, Paris (Seuil) 1971, S. 103–115
- Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990 (Suhrkamp)
- Laing, Ronald D., *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*, Reinbek bei Hamburg 1976
- Leiris, Michel, „Qui est Aymé Césaire“, in *Brisées*, Paris 1992 (folio essais 188), S. 303–314
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975
- Lévy-Strauss, Claude, *Traurige Tropen*, Frankfurt a. M. 1991 (stw 240)
- Lévy-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris 1962
- Lützel, Paul Michael, „Der postkoloniale Blick. Deutschsprachige Autoren berichten aus der Dritten Welt“, in Lützel, Paul Michael (Hg.), *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a. M. 1996, S. 222–239
- Masters, Robert E. L., und Houston, Jean, *Psychedelische Kunst*, München und Zürich 1969 (Droemer/Knaur)
- Merleau-Ponty, Maurice, „Die Wissenschaft und die Erfahrung des Ausdrucks“, in ders., *Die Prosa der Welt*, München 1984 (Fink)
- Métraux, Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris 1958 (Gallimard)



- Mielke, Rita, „Doppel-perspektivisches Erzählen bei Hubert Fichte. Eine Untersuchung zu zwei frühen Erzählungen und dem Roman ‚Das Waisenhaus‘“, in *Text und Kritik*, H. 72, München 1981, S. 108–111
- Moura, Jean-Marc, „Francophonie et critique postcoloniale“, in *Revue de Littérature Comparée*, Nr. 1, 1997, S. 59–87
- Mukarovsky, Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1970 (es 428)
- Mukarovsky, Jan, „Probleme des Individuums in der Kunst“, in ders., *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*, Tübingen 1986, S. 42–81 (Gunter Narr Verlag)
- Mukarovsky, Jan, „Máchas ‚Máj‘. Eine ästhetische Studie (Vorwort)“, in ders., *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*, Tübingen 1986, S. 154–160
- Mukarovsky, Jan, „Der Dichter“, in *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt a. M. 1989 (Suhrkamp), S. 173–195
- Neumann, Bernd, „Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie?“ in Grimm, R. und Hermand, J. (Hg.), *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Bd. 9 (1979), Frankfurt a. M. 1979
- Neuman, Klaus, „Hubert Fichte und experimentelle Ethnographie, oder: Auch in Amerika sind die Möglichkeiten universitärer Anthropologie nicht unbegrenzt“, in Hartmut Böhme, Nikolaus Tiling (Hg.), *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*, S. 213–243
- Nünning, Ansgar, „Time is variable. Innovative Zeitstrukturen und der Wandel von Zeiterfahrungen in zeitgenössischen englischen ‚Zeitromanen‘“, in GRM, Bd. 51, H. 4, 2001, S. 447–465
- Ortheil, Hans-Joseph, „Das unendliche Murmeln“, in *Akzente*, Bd. 36, 1989, S. 28–42
- Perrone-Moisés, Leyla, „L’intertextualité critique“, in *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, Bd. 25–28, Paris 1976, S. 372–384
- Pollig, Hermann, „Exotische Welten. Europäische Phantasien“, in Institut für Auslandsbeziehungen u. Württembergischer Kunstverein (Hg.), *Exotische Welten. Europäische Phantasien*, o. O., 1987, S. 16–25 (Edition Cantz)
- Pound, Ezra, „How to read“, in ders., *Literary Essays*, ed. with an introduction by T. S. Eliot, London 1954, S. 15–40
- Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris 1987 (Gallimard Folio)
- Raddatz Fritz J., „Der Tod des Aderflüglers. Hubert Fichte“, in *Geist und Macht. Essays 1. Polemiken, Glossen und Profile*, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 361–366 (rororo Sachbuch 8551)
- Rath, Wolfgang, *Not am Mann. Zum Bild des Mannes im deutschen Gegenwartsroman*, Heidelberg 1987 (Carl Winter Universitätsverlag)
- Ricardou, Jean, *Le nouveau roman. Suivi de Les raisons de l’ensemble*, Paris 1973, 1990 (Seuil Points 212)
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris 1979 (Seuil)
- Rimbaud, Arthur, „Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871“, in ders., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, hg. von Louis Forestier, Paris 1984 (Gallimard Poésies), S. 199f

- Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Paris 1957 (Éditions de minuit)
- Robbe-Grillet, Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris 1959 (UGE)
- Robbe-Grillet, Alain, *Instantanés*, Paris 1962 (Éditions de minuit)
- Robbe-Grillet, Alain, „Sur quelques notions périmées“, in ders., *Pour un nouveau roman*, Paris 1963 (Minuit), S. 25–44
- Robbe-Grillet, Alain, „Temps et description dans le récit d’aujourd’hui“, in ders., *Pour un nouveau roman*, Paris 1963 (Minuit), S. 123–134
- Robbe-Grillet, Alain, „Nouveau roman, homme nouveau“, in ders., *Pour un nouveau roman*, Paris 1963 (Minuit), S. 113–121
- Robbe-Grillet, Alain, „Sur le choix des générateurs“, in *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui*, 2. *Pratiques*, Paris 1972 (UGE, 10/18 Nr. 725), S. 157–173
- Robbe-Grillet, Alain, „Introduction“, in ders., *L’Année dernière à Marienbad*, Paris 1984 (J’ai lu)
- Roes, Michael, *Leeres Viertel*, Frankfurt a. M. 1996 (Gatza)
- Roes, Michael, *Der Coup der Berdache*, Berlin 1999 (Berlin Verlag)
- Sager, Peter, „Wörter mit Echo“, in Beckermann, Materialien, a. a. O., S. 66–69
- Salzer, Anselm, Tunk, Eduard von, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden*, Bd. III, Sonderausgabe, Frechen, o. J.
- Schäfer, Gerd, „Kalkül und Verwandlung. Zur Poetik Hubert Fichtes“, in *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Bd. 40.1, Heft 447, 1986, S. 388–404
- Scheible, Hartmut, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Reinbek bei Hamburg 1988 (re 468)
- Schlegel, Friedrich, *Werke in zwei Bänden*, Erster Band, Berlin, Weimar 1980 (Aufbau)
- Schlegelmilch, Aribert (Hg.), *Großes Handwörterbuch Französisch-Deutsch*, Leipzig, Berlin, München 21992
- Schlösser, Hermann, *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koepfens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*. Wien, Köln, Graz 1987
- Schmidt, Arno, „Berechnungen I“, in ders., *Aus julianischen Tagen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 234–242
- Schmidt, Arno, „Berechnungen II“, in ders., *Aus julianischen Tagen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 243–255
- Schütte, Wolfram, „Unterlassene Zeugenschaft. W. G. Sebalds Überlegungen zu ‚Luftkrieg und Literatur‘“, in *Frankfurter Rundschau*, Nr. 73, 27. März 1999, S. ZB 3
- Segalen, Victor, *Stèles*, Paris 1999 (Le Livre de Poche)
- Segalen, Victor, Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme – une esthétique du divers et Textes sur Gauguin et L’Océanie*, Paris 1978 (Fata Morgana; Le Livre de Poche)
- Senghor, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Précédée de „Orphée noir“ par Jean-Paul Sartre, 2. Auflage, Paris 1969
- Simo, David, *Interkulturalität und ästhetische Erfahrung. Untersuchungen zum Werk Hubert Fichtes*, Stuttgart 1993 (Metzler)
- Šklovskij, Viktor, *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M. 1984 (FW 7339)

- Sollers, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968 (Seuil/Point)
- Stegmüller, Wolfgang, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. 1, Stuttgart 1978 (Alfred Kröner Verlag)
- Steiner, Rudolf, *Der künstlerische Impuls Rudolf Steiners / Bühnenkunst und Eurythmie. Vorträge und Aufsätze. Ausgewählte Werke*, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1985 (FiTb 3099)
- Stempel, Wolf-Dieter, „Intertextualität und Rezeption“, in W. Schmid u. W.-D. Stempel (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien 1983 (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 11)
- Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, Frankfurt a. M. 1982 (Insel)
- Stierle, Karl-Heinz, „Werk und Intertextualität“, in Stierle, K.-H., Warning, R., *Das Gespräch*, München 1984
- Teichert, Torsten, „Herzschlag aussen“. *Die poetische Konstruktion des Fremden und des Eigenen im Werk von Hubert Fichte*, Frankfurt a. M. 1987 (FiTb 6875)
- The Pretty Things, S. F. Sorrow, 1968 (Columbia/EMI)
- Tiling, Nikolaus (Hg.), „Spuren außerhalb des veröffentlichten Werkes. Briefe von Hubert Fichte an Hans Henny Jahnn und Peter Hinrik Boll“, in Hartmut Böhme, Nikolaus Tiling (Hg.), *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen*, Frankfurt a. M. 1991, S. 24–49
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris 1981 (Seuil)
- Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris 1982 (Seuil)
- Trommler, Frank, „Auf dem Weg zu einer kleineren Literatur. Ästhetische Perioden und Probleme seit 1945“, in Koebner, T., *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, Stuttgart 21984, S. 1–106
- Trommler, Frank, „Die zeitgenössische Prosa I: Aspekte des Realismus“, in Koebner, T., *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, Stuttgart 21984, S. 178–214
- Uerlings, Herbert, *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Tübingen 1997
- Ullrich, Gisela, „Hubert Fichte: Detlevs Imitationen 'Grünspan', 1971“, in dies., *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*, Stuttgart 1977, S. 64–78
- Ullrich, Gisela, „Anpassung und Abweichung. Rollengestaltung in Hubert Fichtes Prosa“, in *Text und Kritik*, Nr. 72, „Hubert Fichte“, München 1981, S. 102–107
- Valéry, Paul, *Monsieur Teste. La soirée. Le log-book. Quelques épîtres*, Paris 1931
- Vollhaber, Tomas, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung. Untersuchungen zur zeitgenössischen schwulen Literatur*, Berlin 1987
- Vonnegut, Kurt, *Frühstück für starke Männer*, Reinbek bei Hamburg 1977 (rororo 4047)
- Wangenheim, Wolfgang von, *Hubert Fichte*, München 1980 (C. H. Beck)
- Wangenheim, Wolfgang von, „Zum Stil Hubert Fichtes“, in *Text und Kritik*, H. 72, München 1981, S. 23–29
- Weinberg, Manfred, *Akut. Geschichte. Struktur. Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*, Bielefeld 1993 (Aisthesis)

- 
- Weiss, Peter, „Notizen zum dokumentarischen Theater“, in ders., *Rapporte 2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1971, S. 91-104
- Welsch, Wolfgang, „Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft“, in ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 168-200
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a. M. 1963 (es 12)
- Wolfe, Tom, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Reinbek bei Hamburg 1968