

»Bei Francis Ponge:
Le poète ne doit jamais proposer une
pensée mais un objet, c'est à dire même
à la pensée il doit faire prendre une pose
d'objet.
Das ist es.«¹

Literaturgeschichte (I)

In Gilles Deleuzes und Claire Parnets *Dialogen*,
1977 veröffentlicht, steht geschrieben:

Interview, Dialog, Unterhaltung – es ist sehr
schwierig, sich zu erklären. Wenn man mir eine
Frage stellt, selbst wenn sie mich berührt, wird
mir meistens klar, dass ich absolut nichts zu
sagen habe. Wie anderes auch werden Fragen
hergestellt. Lässt man jemanden nicht seine
eigenen Fragen herstellen, mit von überall her-
kommenden Elementen, werden sie ihm »ge-
stellt«, dann wird er nicht viel zu sagen haben.
Die Kunst, ein Problem zu konstruieren, ist sehr
wichtig: man erfindet ein Problem, eine Pro-
blemstellung, bevor man eine Lösung findet.
Nichts davon geschieht in einem Interview, in
einer Konversation, in einer Diskussion.²

Oder, wie Deleuze im selben Jahr hinsichtlich
der »nouveaux philosophes« schreibt:

Der Journalismus in Verbindung mit Radio
und Fernsehen ist sich immer stärker der
Möglichkeiten bewusst, das Ereignis zu erzeu-
gen. Deshalb ist ein Buch fast schon weniger
wert als der Artikel über es oder das Inter-
view, zu dem es der Anlass ist. Die Intel-
lektuellen und die Schriftsteller sind also auf-
gefordert, Journalisten zu werden, wollen sie
den Normen entsprechen. Es geht um einen
neuen Typ des Denkens: das Interview-
Denken, das Unterhaltungs-Denken, das
Schnellkochtopf-Denken. Ein Buch über
einen Zeitungsartikel, anstatt ein Zeitungs-
artikel über ein Buch, wird denkbar.³

Hubert Fichte hat vielleicht gerade eben hier ein
Problem konstruiert, in einer unheimlichen
Unbestimmtheit der Modalität: einer Ent-

schlossenheit gegenüber dem erzeugten Ereig-
nis. Es geht um das Problem des Lernens. Ge-
nauer: um das Lernen der Kunst. Denn die Kunst
lernt. Sie eignet sich Formen an, um ihnen eine
Art Gegengeschichte zu erfinden, um diese
Formen sozusagen einen Film fahren zu lassen.
Anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises
erklärte Jean-Luc Godard am 17. September 1995
in Frankfurt:

Wenn man sagt, dass um das Jahr 1540 Koper-
nikus die Idee in Umlauf brachte, die Sonne
habe aufgehört, um die Erde zu kreisen, und
dann, dass ungefähr zu dieser Zeit Vesalius *De
corporis Humanis Fabrica* veröffentlicht hat, dann
hat man Kopernikus in dem einen Buch und
im anderen Vesalius. Wenn dann der Biologe
François Jacob vierhundert Jahre später
schreibt: Zur selben Zeit haben Kopernikus
und Vesalius ... nun, dann macht er nicht
Biologie, sondern einen Film. Kino. Und nur
dort ist die Geschichte. Sie ist Annäherung.
Sie ist Montage.⁴

Eine *Montage* Fichtes:

Die New York Times vom Sonntag, dem 9.
November 1980, hat neun Abteilungen – Arts
and Leisure, Business etc.
Herodots neun Bücher wurden den Musen
zugeordnet – 632 Seiten griechischer Text.
630 Seiten – Reklame, Magazin, Review of
Books – die New York Times.
Im Durchschnitt etwa 3500 Wörter je Seite,
an die 2,2 Millionen Wörter in dieser Sonn-
tagsausgabe.
Bei Herodot stehen durchschnittlich neun
Wörter in der Zeile, 37 Zeilen je Seite, das ergibt
210456 Wörter im ganzen.
Herodot hat sein Leben lang daran gearbeitet.⁵

Anders als in der von Deleuze aufgestellten
Diagnose gibt es für Hubert Fichte, der seinen
Lebensunterhalt seit den 60er Jahren weit-
gehend mit Hörfunkbeiträgen bestritt, keine
rechtskräftige Opposition von journalistischer
und poetischer Arbeit. »Herodot«, schreibt
Fichte, »trennt auf eine moderne Weise Bericht
und Kommentar, zu einem Vorfall zitiert er oft

mehrere Zeugenaussagen und überläßt dem
Leser das Fazit. Es ist ein journalistisches und
poetisches Verfahren.«⁶ Angesichts des sympto-
matologischen Tableaus von Deleuze ist dies die
Hoffnung Fichtes: Man muss mit der Form gegen
die Form arbeiten. Man muss ein Urteilsvermö-
gen trainieren, um innerhalb der Form, die sich
aufdrängt, zu Differenzierungen zu gelangen.
Und so liest sich denn auch Fichtes Bejahung der
Form:

Zwei neue literarische Genres hat die Nach-
kriegszeit unter dem Einfluß amerikanischer
Autoren, des BBC und der Affaires Culturelles
Françaises aktualisiert:
Das Feature (die zwanghafte Ungebundenheit)
und das Interview (Beichte, Verhör, Psycho-
analyse, Gespräch) – »König Ödipus« und »Das
Gastmahl.«⁷

Das Interview von diesen Aspekten zu befreien
und es dennoch Gedächtnis ihrer Spuren sein zu
lassen, dies ist es vielleicht, was in der *Arbeit* der
Form bei Fichte auf dem Spiel steht. Sie folgt einer
vorausgesetzten Ausrichtung: In den Brüchen,
in der Diskontinuität der Montage im Herzen
einer literarischen Schrift, und ebenso in der
Tatsache, dass ein Gespräch in jedem Augenblick
frei abbrechen kann, aus unbedingter Willkür,
bricht die Freiheit des »Cutters« und die Freiheit
der Aussagen auf. Im »Register«-Band *Hamburg
Hauptbahnhof*, entfährt Wolli Köhler während des

1 Hubert Fichte, *Alte Welt. Glossen*, 1992, S. 274

2 Gilles Deleuze / Claire Parnet, *Dialogues*, 1996, S. 7.

Sämtliche Übersetzungen aus dem Französischen sind
von mir zu verantworten. Modifikationen vorliegender
Übersetzungen sind dabei grundsätzlich nicht kenntlich
gemacht.

3 Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens
1975–1995*, hg. von David Lapoujade, S. 130

4 Jean-Luc Godard, »Histoire(s) du cinéma. A propos de
cinéma et d'histoire«, in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc
Godard*, Bd. 2 (1984–1998), hg. von Alain Bergala, 1998,
S. 402

5 Hubert Fichte, »Mein Freund Herodot«, in: ders.,
Homosexualität und Literatur I, 1987, S. 381

6 Ebd., S. 383

7 Hubert Fichte, *Mein Lesebuch*, 1976, S. 22

letzten Interviews, das er dem Schriftsteller und Romanautor Hubert Fichte gegeben haben wird, ja ihm regelrecht aufdrängt, dieser Satz: »Wenn das Gängster gibt in der Schriftstellerei.« Womit Woll Köhler ins Schwarze trifft: Die Arbeit Fichtes ist eine Arbeit der präzisen Enteignung. Und Woll Köhlers Satz wird zum integralen Bestandteil dessen, was Fichte als »meine Wörter« bezeichnet.⁸ Woll Köhler hat dieses letzte Interview nicht autorisiert, dessen Veröffentlichung Fichte nicht autorisiert hat.⁹

Kritik, Performanz, Reversibilität

Hubert Fichte hat niemals aufgehört, Kritik zu üben, insbesondere Kritik an dem, was er selbst macht. Die Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit seines Unterfangens ist in seinen Texten stets gegenwärtig. Die quasi-transzendente Überprüfung wird zu einer Haltung. Die selbstkritische oder selbstreflexive Position neigt dabei zu extremen Urteilen. Die Reversibilität ist immer mit von der Partie: »Meine Aufzeichnungen sind die Aufzeichnungen von Irrtümern, Fehlschlüssen, Kurzschlussbehandlungen«, schreibt er in *Xango*.¹⁰ Was ihn nicht daran hindert, die Konzeption einer »neuen Ethnologie«¹¹ des Interviews zu behaupten. In seinem Roman *Forschungsbericht* heißt es:

- Es handelt sich um etwas anderes:
- Ich habe zwei Stunden Zeit.
- Was kann man in zwei Stunden nicht alles erfahren. Zwei Stunden ist die durchschnittliche Zeit. Danach werden sie müde. Ich muß es genau vorbereiten. Ich darf keine unnötige Frage verschießen. Die Frage ist obszön. Die Frage ist die Folter. Es dürfen auch keine Pausen entstehen, in denen die Spannung absackt. Ich muß das Gerüst meiner Fragen im Kopf haben. Die einzelnen Teile frei beweglich, daß ich dem Gespräch auf wichtige Nebengleise folgen kann, dann immer auf die Grundbewegung zurückkommen, und sollte sich die Grundbewegung drehen, daß ich die Details, die mir unerlässlich sind, dennoch erfahre – wie bei Genet, der gar nicht die Absicht hatte, einem Gespräch zu folgen, der

wollte die Fragen zerstören.

...
– »Es handelt sich darum, die Erforschung des Arbeiters Frank zurückzuholen aus dem mythischen Schmonzes, aus Kant, Hegel, Marx, Sartre, Freud, Lacan, Nietzsche, Jünger, Strauss, Mircea Eliade, zurückzuholen, sage ich, ins Nachprüfbar, Materiale, Materielle. Punkt« Ein Satz, dessen Gestus eben der Absicht widerspricht, wie dieser auch.¹²

Aus der unversöhnlichen Opposition von Gestus und Absicht folgt die Notwendigkeit einer Strategie der Spurenverwischung, der Maskerade. Die Erforschung bleibt an Sätze gebunden, die immer schon über das Nachprüfbar hinausgehen, jedenfalls nicht einfach in ihm aufgehen und sei es nur, weil auch das Nachprüfbar eine Magie besitzt. Am Ende der Sätze aber steht das Materiale, Materielle ihrer selbst: »Punkt« Noch die Feststellung der Opposition, noch der Satz der Opposition selbst entgeht dem nicht – »wie dieser auch«. Der Performanz wird die *Performance* gegenüber gestellt. Die Schrift, unverzichtbar, darf sich nicht zeigen. »Ich muß meine Fragen an Frank aufschreiben, auswendiglernen, und die Zettel vernichten.«¹³ Es geht dann in der Maske der Frageperformance zurück zu erster Erinnerung, Geburt, Muttermilch. Nachprüfbar aber bleibt einzig die eigentliche Absicht, welche im Gestus, in der vollkommenen Komposition besteht: »daß sie nicht durch ihren überflüssigen Stoff meine vollkommene Komposition gefährden«.¹⁴

Mutterbande, Spulen

Es gibt nur noch einen ebenso reversiblen, ebenso schwindelerregenden Gegenstand wie diese quasi-transzendente, im performativen Selbstwiderspruch eingeschlossene Kritik, deren Unendlichkeit an die Analyse erinnert: die Beziehung zur Mutter, das heißt das Interview als die Kunst, mit jemand anderem als der Mutter sprechen zu können. Gerne zitiert Fichte den ersten Satz aus Jean Genets *Querelle de Brest*: »Die Idee von Mord evoziert oft die Idee von Meer, von Matrosen.«¹⁵ Und auch wenn er es sich ver-

kneift, darauf im Interview anzuspüren, das ihm Genet gewährt und das zwischen dem 18. und 20. Dezember 1975 in Paris entstand (»Die völlige Unschwulheit von Paris. Und das Französisch-Hahnenhafte«, notiert Fichte am 17. Dezember 1975¹⁶), so hört er doch die Mutter (mère) im Meer (mer). Denn es stellt sich die Frage, die dem anderen gegenüber zu weit geht¹⁷:

Ist Gabrielle Genet, die Mutter, die ihn aussetzte und damit umzubringen dachte, für ihn die Urheberin aller seiner Morde und Kindermorde, die er in der Fiktion begeht?¹⁸

Die Frage bleibt offen – aber dass sie in der Schrift, im Draußen des Interviews, sich stellt, hat seinen Anteil an der Konstruktion eines Problems, in dessen Herzen List und Leiden nicht einfach zu unterscheiden sind. Und dessen Summe verdichtet ihren Auftritt in *Hamburg Hauptbahnhof. Register* hat, jenem Band, der *Die Geschichte der Empfindlichkeit* beschließen sollte.¹⁹ Dort heißt es unter dem Titel »Die Entstehung eines Gespenstes«:

Was Jäcki seiner Mutter wirklich vorwarf, daß sie ihn nicht hatte Griechisch lernen lassen. Das war objektiv ein schwerer Fehler.

...
Obwohl, sollte sie ihn bedrängen, er ihr vorwerfen würde, daß sie ihn im Waisenhaus verlassen hatte. Sieben Tage in der Woche abends aus einem nicht anstrengenden Bürgermeisteralltag von Aichach nach Haus gegangen war, während er Halbjude und Protestant alle Kreise einer katholischen Vorhölle durchlief. Wenn sie ihn bedrängte hätte er ihr vorgeworfen, daß sie ihn verließ
Und und und
Er hätte sie aber gewarnt ehe sie ihn so bedrängte,
daß es aufbrach.
So wußte er gar nicht, was er ihr vorwerfen sollte.
Schwamm drüber.²⁰

Man könnte versucht sein, die besondere Form der Ironie Fichtes – hier wohl eher als Schroff-

heit denn als Offenheit – zu lesen.²¹ Dennoch: Dass Fichte, der gegen Freud anschreibt²², ein Ohr für die Familie hat, für Gespenster, wenn er der lebendigen Rede Genets lauscht und kein Wort davon zu sagen wagt, dass er ein Ohr für den anderen hat, passt gut zu dem, was der Andere par excellence der Interviews, Woll

8 Hubert Fichte, *Die Palette*, 1968, S. 360

9 Vgl. dazu Jan-Frederik Bandel, »Ein langes Gespräch mit Woll und Linda Köhler«, in: ders., *Fast glaubwürdige Geschichten. Über Hubert Fichte*, 2005, S. 128 f.

10 Hubert Fichte, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen II. Bahia, Haiti, Trinidad*, 1976, S. 119

11 Vgl. Hubert Fichte, *Explosion. Roman der Ethnologie*, 1993, S. 425

12 Hubert Fichte, *Forschungsbericht*, 1989, S. 143

13 Ebd.

14 Ebd., S. 145

15 Hubert Fichte, »Die Sprache der Liebe. Polemische Anmerkungen zu Querelle de Brest von Jean Genet«, in: ders., *Homosexualität und Literatur II*, 1988, S. 14

16 Hubert Fichte, *Tagebuch 17.–24. Dezember 1975 Paris. Jean Genet*, 1994

17 Vgl. Fichte, *Forschungsbericht*, S. 145

18 Fichte, »Die Sprache der Liebe«, S. 27

19 Hubert Fichte, *Hamburg Hauptbahnhof. Register*, 1993

20 Ebd., S. 49 f.

21 In *Explosion. Roman der Ethnologie* gibt Fichte, nachdem er einige sehr explizite Statistiken erwähnt hat, zur Auskunft: »Nein, in Brasilien gibt es keine Diskriminierung der Farbigen. Im Roman kein Tremolo, keine Ironie. Ironie das ist Thomas Mann. Ironie ist gar nichts. Ironie ist ein Mittel der Herrschaft. Wörter sind nichts außerhalb ihrer selbst. Keine Zitate. Nie Ironie.« (S. 80). Nun, der Satz steht sehr wohl im Roman, zweimal. Und die Zitate wuchern. Das verurteilte und zurückgewiesene Mittel der Herrschaft insistiert, selbst wenn es zur stilistischen Noblesse tendiert, die Fichte seinem Freund Herodot attestiert. Ironie, heißt es mit Bezug auf Herodot, entsteht nicht »durch ironisches ... Schreiben, sondern durch eine Schroffheit und Offenheit des Textes, durch Engführung scheinbar widersprüchlicher Aussagen, die eine witzige, abwertende, beispielhafte Wirkung zeitigen; dieser Text ist nicht durch Poesie poetisch, sondern durch seinen Materialismus.« (*Mein Freund Herodot*, S. 390)

22 »Synthesen! Neunzehntes Jahrhundert. Der Sturm. Freud. Joyce. Döblin. Ich habe immer gegen sowas angeschrieben!«, heißt es in *Forschungsbericht. Roman* (S. 132).

Köhler, beim Lesen Hubert Fichtes hört. Im Interview aus *Hamburg Hauptbahnhof*, geschieht es Wolli Köhler zu sagen:

Du kommst auch aus dem Teufelskreis nicht raus.

Warum liebst du Leonore?

Weil du aus dem Teufelskreis mit deiner Mutter nicht rauskommst. Aus dem Benn-Gedicht, was in deinem Buch steht.

Das ist ein Teufelskreis.²³

»Dein Buch« ist *Mein Lesebuch*, der Gegen-Kanon deutschsprachiger Literatur, den Fichte 1976 publiziert. Das darin abgedruckte Gedicht Benns aus dem Jahre 1913, dem Zyklus *Söhne* entnommen, lautet:

Mutter
Ich trage dich wie eine Wunde
auf meiner Stirn, die sich nicht schließt.
Sie schmerzt nicht immer. Und es fließt
das Herz sich nicht draus tot.

Nur manchmal plötzlich bin ich blind
und spüre
Blut im Munde.²⁴

Man könnte eine Vielzahl ähnlicher Szenen in Fichtes Werk ausmachen und von dort aus das *gegen* im Gegen-Freud näher beleuchten.²⁵ Hier aber soll nur hervorgehoben werden, dass ein Interview (und niemand wird es besser verstanden haben als Wolli Köhler) darin besteht, mit jemand anderem als der Mutter zu sprechen – während man selbstredend mit niemand anderem als ihr spricht. Eine gründliche Revision der Freud'schen Metapsychologie ist hier impliziert, denn der erwähnte Sachverhalt schreibt sich vom einzigen Trieb im anasemischen Sinne her, dem Klammertrieb, der freilich mit einer phylogenetischen Inhibition geschlagen ist.²⁶ In einer Relektüre des Spiels, das Ernst mit der Spule treibt²⁷, sehen Nicolas Abraham und Maria Torok das Ereignishafte der Sprache im Zusammenhang mit der Beziehung zur Mutter:

Worauf es im Fort-da ankommt ist weniger die entdeckte phonetische Differenz zwischen

Silben als die Differenz, die in der magischen Wirkung der erzeugten Koinzidenz von Worten und Dingen für das Kind von nun an das Bewusstsein vom Unbewussten der Mutter trennt. An Stelle des Unbewussten der Mutter wird das Sprechen nun die Gegenständlichkeit der äußeren Welt bedeuten ... Analogien zur Mutter, und nicht mehr »Mutterteile« (bouts-de-mère).²⁸

Ab sofort ist das Kind in der Lage, Forschung zu betreiben, das heißt auch zu verstehen, »dass Mama ja ›da‹ sein mag, wieder zurück; dass aber das, was sie vor allem beschäftigt, Papa ist, der weit weg (fort, in den Krieg gezogen) ist.«²⁹

Die Sprache wäre also ausgehend von dieser anasemischen Konzeption zunächst ein Mittel zur Trennung von der Mutter, und zwar als Wiederholung einer immer schon effektiven Trennung. Aber zugleich wäre sie Gedächtnis der verlorenen Einheit, insofern die akustischen Vorstellungen weiterhin als »Mutterteile« (bouts-de-mère) vernommen werden, worauf sich die zentrale Bedeutung der Bipolarität der Worte in der Psychoanalyse gründet, die es Trieben ermöglicht, dazu berufen zu sein, sich in Lauten auszudrücken. In der Tat werden die Worte in der Psychoanalyse in eins sowohl zu »Botschaftern verdrängter Triebe« als auch »per Definition zum Instrument selbst der Verdrängung«:

Die Kommunikation in Worten impliziert folglich ebenso sehr den Wunsch des Unmöglichen, sich an die Mutter zu klammern, als auch die Tendenz, sich von ihr zu lösen. Es ist also diese Doppelfunktion der Worte, die gleichzeitig ihren Gebrauch als Verbot und als Realisierung des Wunsches ermöglicht. Woran man sieht, dass dank dieser gegenläufigen Doppelfunktion die Sprache immer zunächst ein Faktum der *Dematernisation* ist.³⁰

Dematernisation, die freilich in letzter Instanz, im Unbewussten, scheitern muss. Was jedoch gelingen kann, ist eben ein Interview: die Kunst mit jemand anderen als der Mutter zu sprechen – und dabei mit ihr zu sprechen. Dies mag der letzte Abschnitt der *Geschichte der Empfindlichkeit*, ihr letztes Wort, andeuten:

In diesem Frühjahr als Freud abgeschafft werden sollte

Als Jäcki seine Mutter ganz in sich abgetötet hatte

Als sie zu einem Gespenst verkommen war
Als er dem Gespenst das Waisenhaus nur noch vorwarf.

In diesem Frühjahr als er versuchte durch einen Roman den Roman Das Waisenhaus für ungültig zu erklären – saß er in einem Stück Stoff von der Farbe des weiten Mantels der Mutter den er durch die halbe Welt schleppte um alles Lügen zu strafen, die ganze Geschichte der Empfindlichkeit, Die Geschichte der Nana und diese Entstehung eines Gespenstes.

Ein letztes enges Stück fuchsröten Stoffes der Hymne des Waisenhauszöglings von acht.³¹

Rhythmus, Proematik

Das Band ist eine Spule. Das Interview ist auch eine Angelegenheit von Spulen und Aufnahmen, von Stimmen und akustischen Vorstellungen, die im Interview-Text verschwinden. In seinem Tagebuch notiert Fichte am 18. Dezember 1975:

Genet will nicht, daß Tonbänder bespielt werden.

Er will nicht, daß man dieses langsame Heranarbeiten an eine Aussage dokumentiert.

Als ich ihm sage, daß ihm die Abschrift zugehe, erklärt er sich einverstanden.³²

23 Fichte, *Hamburg Hauptbahnhof*, S. 169

24 Vgl. Fichte, *Mein Lesebuch*, S. 175. Fichte gibt die Leerzeile zwischen viertem und fünftem Vers nicht wieder. Vgl. Gottfried Benn, *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand, 1982, S. 65. Mit größeren Entstellungen findet sich das Gedicht auch als Motto des Romans *Die Geschichte der Nanä* (1990, S. 7).

25 Die wichtigste Tendenz diesbezüglich kommt einer archi-psychoanalytischen Ausrichtung, im Fahrwasser Ferenczis, wohl recht nahe, zumindest in ihrer anfänglichen Bewegung: »– Sophokles verarbeitete es elegant. Er läßt die Mutter selbst, Jokaste, sprechen: Jeder Mann träumt von seiner Mutter. – Shakespeare schlachtet den ganzen dänischen Königshof dafür ab. – Freud stellt die bekannte

Welt deswegen auf den Kopf. – Proust kastriert Albert und flicht ihm ein Ine an. Jäcki erfand den Trick mit Nanä. Die Mutter bemerkte die Anstrengung nicht, in der Jäcki zurückschritt, vor Proust, vor Freud, Shakespeare, Sophokles, Empedokles, zu Morgen und Mond, Laich, Quappen und Schlamm.« (Fichte, *Die Geschichte der Nanä*, S. 111)

26 *Anasemie, Archi-Psychoanalyse* verweisen auf die Erneuerung der Psychoanalyse, wie sie sich in einer ungarischen Filiation, von Sandor Ferenczi über Imre Hermann hin zu Nicolas Abraham, Maria Torok und Nicholas Rand nachzeichnen lässt. *Anasemie* ist hier die Bezeichnung eines diskursiven Modus, der sich auf ein Geschehen in der Psyche bezieht, das per definitionem eben gerade nicht in einem Diskurs sich vergegenwärtigen lässt. »Die klassischen *anasemischen* Begriffe (Trieb, Libido, Unbewusstes etc.) haben zur Aufgabe, ein unbeschreibbares *X ignotum* zu beschreiben, das *Transphänomenale*, und zwar indem sie ihren Ausgang nehmen von dem, was gegeben ist: den auf dem analytischen Divan sich produzierenden Phänomenen.« (Nicolas Abraham, »Pour introduire l'instinct filial«, in: ders. / Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, 1987, S. 350) Diese werden als *Symbole* aufgefasst, die ihrerseits auf *Archi-Modelle* verweisen, d. h. auf »archaische, spekulative Situationen« (ebd., S. 351), im Fall des Klammertriebes auf den kleinen Affen, »der dank eines kongenitalen Verhaltens sich in der Tat und mit allen seinen vier Händen ans mütterliche Fell klammert« (ebd.). Das Entscheidende am Modell ist dabei die auf den Menschen übertragene *phylogenetische Inhibition* als Triebfeder des Symbolismus. »Der Klammer-Instinkt ist dadurch ausgezeichnet, dass er beim Menschen als *kongenital gehemmt* auftritt und sich nicht auf direkte Weise entladen kann. Manifestiert er sich, so nur auf indirekte oder symbolische Weise, als Klammern durch den Blick und an die Anwesenheit, wie auch durch das Greifen nach beliebigen Objekten«, um schließlich seine Energie einem anderen Instinkt, der sich gleichfalls von ihm ableitet, zu überstellen, dem *Forscher-Instinkt*, zu dessen Ausprägung in sozialen Kontexten die Mutterschaft »als symbolischer Akt, der sich auf die Negation des Instinktes gründet«, Wesentliches beizutragen vermag (ebd., S. 365–371).

27 Vgl. Sigmund Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 3, 1975, S. 224–227

28 Abraham / Torok, *L'écorce et le noyau*, S. 144

29 Ebd., S. 417

30 Ebd., S. 421

31 Fichte, *Hamburg Hauptbahnhof*, S. 284

32 Fichte, *Tagebuch 17.–24. Dezember 1975*

Am zweiten Tag des Interviews wird Genet die Spule akzeptiert haben. Die Sache läuft.

Genet ... kommt zu spät. Es ist dann aber einfach. Er will sogar, daß ich das Gerät auf den Tisch lege. ... Er spricht konzentrierter als sonst und das Herauschnappen des Mechanismus erschreckt ihn und stimuliert ihn.³³

Im Hinblick auf die Prosa des Interview-Textes wird der Kampf gegen die dokumentierende Aufnahme angenommen. Der Text ist das Versprechen einer Ausmerzung der Zerbrechlichkeit in der Stimme, die hier zum Ausdruck einer Abwesenheit oder gebrochenen Selbstpräsenz wird. Der gleichsam souveräne und gleichmäßige Rhythmus druckreif aneinandergereihter Worte stellt die Illusion des Textes dar. Das Stockende, den Rhythmus unterbrechende und tastend Zögerliche, die Arbeit an der Aussage, das Scheitern sowie ausfransende, nicht zu einem Ende geführte Sätze werden die Schwelle der Zensur nicht überschreiten. Was Genet beruhigt, muss freilich vom Zeremonienmeister selbst ins Dokument des Textes überführt werden. Das geschriebene Interview wird die Abwesenheit, welche die Ordnung der Schrift heimsucht, markieren. Nicht nur die Arbeit selbst, sondern auch das Vorher und Nachher des Interviews. »Gestern sprachen Sie von einer Demonstration, an der Sie teilnehmen wollten«, so lautet der erste Satz der geschriebenen Version. Und von Anfang an fällt Genet ins Wort: »Ich wollte nicht daran teilnehmen.«³⁴ Das Gestern des Textdraußen, etwas von dem, was die Figuren vorher gemacht haben, etwas von ihrer Geschichte und genauer von der Geschichte des Anderen sprengt im ersten Satz alle vorausgesetzte Schließbarkeit des Gesprächs. Während das Vergangene erfragt wird, kommt die Rede über das Zukünftige in der Komposition dem Anderen, dem Antwortenden zu, als das letzte Wort: »Entdecken Sie die Wahrheit, die sich darin befindet. Entdecken Sie, was ich verbergen wollte, indem ich gewisse Sachen sagte.«³⁵ Mit diesem Auftrag Genets lässt Fichte das Interview enden. Die Zukunft des Fragenden wird umrissen, ausgehend von einer gemeinsamen Vergangenheit, die im Begriffe ist, sich zu schließen, das heißt

sich auf ihr Überleben, auf ihre Spektralität hin zu öffnen.

Die akustischen Vorstellungen auf dem Band stellen eindringlich die Frage des Rhythmus. Beständig ist Hubert Fichte mit ihr konfrontiert, insbesondere in Gestalt der Trommeln während der Zeremonien, denen er beiwohnt. Es ist ein Phänomen, das ihn übersteigt und das er vorgibt, aus seinem Forschungsfeld auszuschließen.

Jäcki nahm es noch wie etwas wahr, das ihn gar nicht berührte
Er versuchte die Rhythmen zu erinnern, die Kontrapunkte der verschiedenen Trommelfelle zu erkennen.
Mit seinem eigenen Herzschlag hatte es nichts zu tun
Er verglich es mit Sappho, dem sapphischen Elfsilber ...
– Das werde ich nicht studieren, sagte Jäcki zu Irma.
– Warum nicht.
– Ist es nicht das Interessanteste?
– Ich bin kein Musikologe.
– Wenn wir anfangen mit den Trommelrhythmen, mit den redenden Trommeln, sind wir verloren und brauchen den Rest unseres Lebens.³⁶

Die Verweigerung des Studiums bezeugt ein Wissen von der Natur des Rhythmus. »Nichts ist verbreiteter als der Irrtum, den Ursprung des Rhythmus im Gegenstand zu suchen.«³⁷ Gegen diesen Irrtum bringt Fichtes Verweigerung eine – hier freilich negative – demiurgische Aktivität des rhythmischen Bewusstseins zum Ausdruck, das sich in der Hervorbringung der Welt selbst hervorbringt. Der geradezu magische Charakter des Rhythmus ist das Zeugnis dieser Hervorbringung. »Das rhythmische Ereignis geschieht,

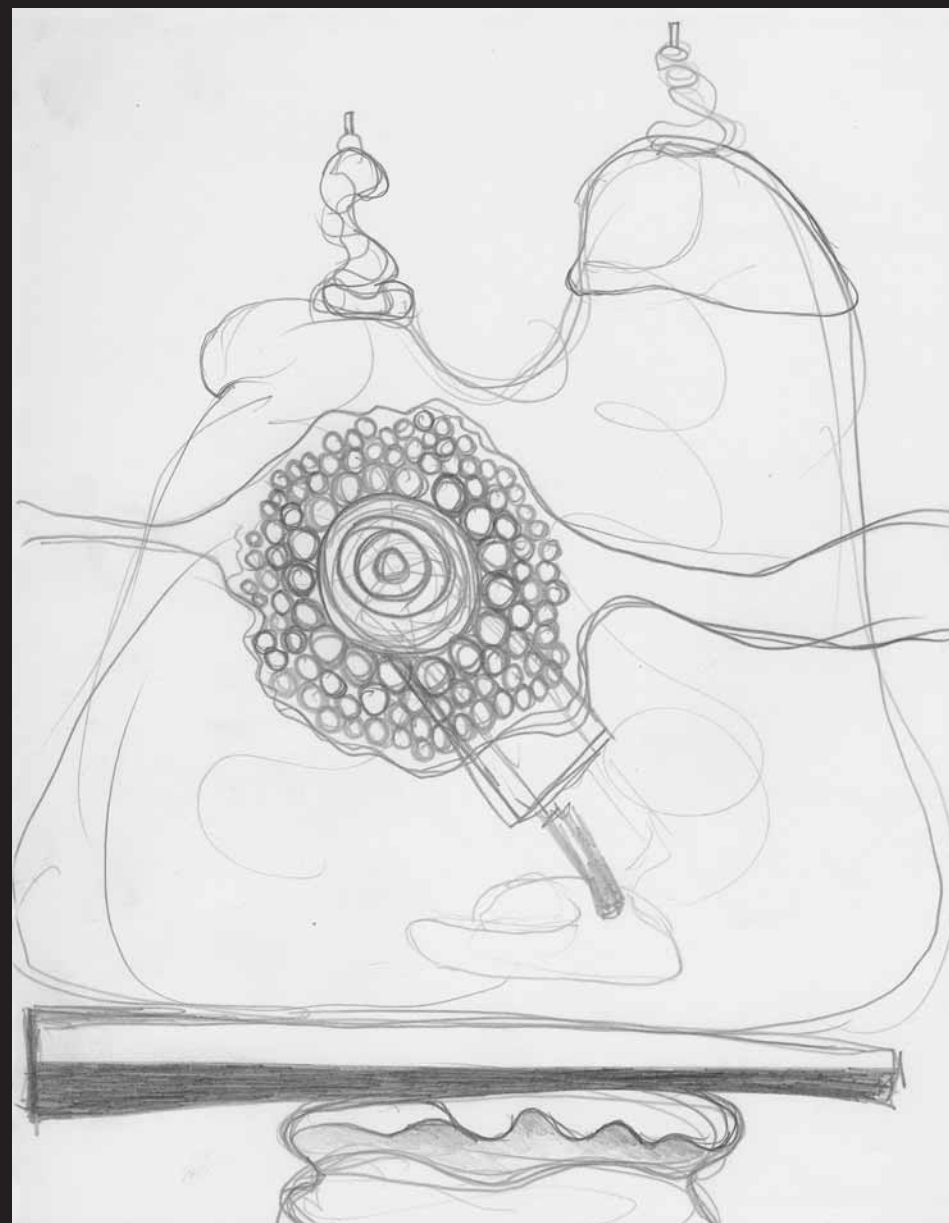
33 Ebd.

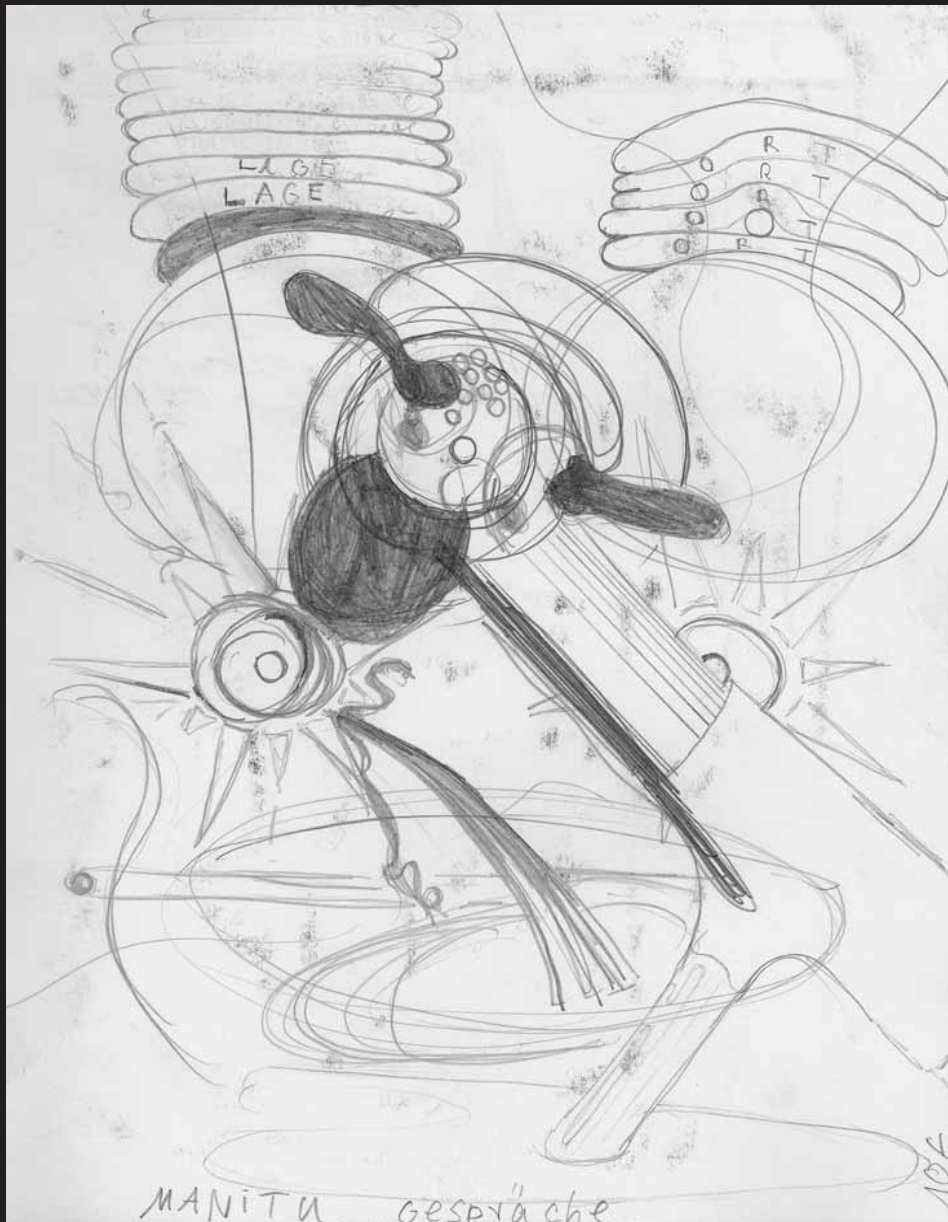
34 Vgl. *Hubert Fichte / Jean Genet*, hg. von Bernhard Albers, 1992, S. 12. Genet sagt im Wortlaut: »Non, je n'y allais pas.«

35 Ebd., S. 63

36 Fichte, *Explosion*, S. 147

37 Nicolas Abraham, *Rhythmes de l'oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, 1985, S. 75





weil wir es gewollt haben. Und es genügt, den Rhythmus zurückzuweisen, damit er sich nicht mehr produziert.«³⁸ Der Verweigerung gegenüber dem Gegenstand der Darstellung steht das Rhythmische der Darstellung entgegen. Fichtes Vorgehensweise, Interview-Fetzen zu montieren, aneinander zu reihen und dabei stets auch kommentierende Sätze, Zeitungsausschnitte, »Newsreels« einzufügen, hängt unmittelbar mit dem Problem des Rhythmus zusammen. Fichte greift nach »proviziertem Material«³⁹ als Gegenstand eines rhythmisierenden Bewusstseins, das Aktivität, Spontaneität, Hervorbringung ist. Die Form des Interviews wird zu einer – magischen – Verkehrung der Magie, zu deren Analyse durch Imitation und Identifikation.⁴⁰ Die Arbeit an der Form widerspricht dabei dem seinerseits rhythmisierenden Bewusstsein der Analyse. Dieser nachgerade modale Konflikt gehört zur Konsistenz der Collage. »Ein Händler aus Irece sagt«, »Antwort eines Arztes aus Irece« usw. Der Inhalt bietet sich dar als ein Stakkato aus Fakten, beinahe reduziert auf einen Telegramm-Stil, oft bar jeden Artikels. Fast jeder Satz ist ein Absatz, womit ein wesentliches Moment der Schrift Fichtes benannt ist, das Revers bloßer Empfänglichkeit. Denn es ist ein wichtiger Bestandteil der formalen Aneignung der Rede des anderen, als eine Aneignung des Interviews in seiner Textualität. Sind die akustischen Vorstellungen erst einmal auf die Buchseite verfrachtet, folgen sie einem Vernunftprinzip, das eine Kritik der Prosa ist, als ob der sinnliche und sinnvolle Laut der Interviews für Fichte der Stoff seiner poetischen Prosa, seiner Proematik wäre; zumindest wenn offensichtlich jeder Satz Prosa ist, wenn es keinen anderen poetischen Stoff als die Prosa gibt.⁴¹ Der Absatz kann zu einer Reakzentuierung, einer Refektion des Sinns führen.⁴² Indem er die akustischen Vorstellungen zerschneidet, geht Fichte von einem geschriebenen, inneren Gedächtnis, vom oralen Gedächtnis derjenigen, die er sprechen lässt, über zu einem materiellen Gedächtnis im Raum. Durch die Schnitte im Geschriebenen zwingt er dabei die Prosa zum Erwachen. Jeder Satz wird Vers. »Ich falle in ein Wort und sehe dich im Vers.«⁴³

Diese Schnitt- und Absatz-Technik wird freilich im Genet-Interview nicht ins Werk gesetzt. Vor dem Hintergrund ihrer Abwesenheit wird

das Genet-Interview zur Ausstellung einer transzendentalen Illusion, der Genet unterliegt. Genets Angst vor der Spule ist nämlich nichts anderes als »die transzendente Illusion der Prosa, die Illusion unmittelbarer Lesbarkeit, Durchsichtigkeit, eines unmittelbaren Gedächtnisses. Als wäre man beim Lesen Meister und Herrscher der Prosa, nur weil sie angeblich mehr vor Augen als im Kopf liegt. Aber der Mensch ist auf die Vermittlung angewiesen, auf ein zerebrales und »audiovisuelles« Gedächtnis.«⁴⁴

Der Rhythmus ist ein politisches Problem des Sinns:

Eine Schwarze, die Jäcki in sich als Afro-amerikanerin bezeichnete, obwohl er wußte, daß dies Wortrhythmisch in einem poetischen Text überhaupt nicht zu gebrauchen sei.

– Aber die Ideologie.

...

– Aus rhythmischen Rücksichten bemüht man sogar ein Wort des Kolonialismus, wie Neger oder Schwarzer

38 Ebd., S. 80

39 Vgl. Rüdiger Wischenbart, »Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint.« Gespräch mit Hubert Fichte«, in: *Text und Kritik* 72, 1981, S. 68

40 »Zwischen Ichverlust und Ichverlust« (Hubert Fichte, *Versuch über die Pubertät* [1974], 1982, S. 65) wird das Verhältnis von Imitation und Identifikation als *Reversibilität* definiert. Imitation ist in eins Ich-Verstärkung (»ich ... schlucke ... die Welt auf und imitiere alles«; ebd.) und »die Gefahr, daß mein Ich von der Welt aufgefressen wird« (vgl. Dieter E. Zimmer: »Leben, um einen Stil zu finden – schreiben, um sich einzuholen. Gespräch mit Hubert Fichte«, in: Thomas Beckmann (Hg.), *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, 1985, S. 119). Und während Identifikation zu imitieren, Imitation zu identifizieren *Intelligenz* ausmacht (vgl. Fichte, *Versuch über die Pubertät*, S. 209), heißt die *Kritik der Magie* – im Gedankenstrich freigesetzt: »– Liebe« (ebd., S. 65).

41 Vgl. Sophie Gosselin, »Entretien avec Philippe Beck«, in: *Lendemains*, 27, 2002, Nr. 105–106, S. 99

42 Vgl. Pascal Boulanger / Paul Louis Rossi, »Poésie mondiale«, Gespräch mit Philippe Beck, in: *La Polygraphe*, 13/14, 2000, S. 7

43 Fichte, »Die Sprache der Liebe«, S. 16

44 Gosselin, »Entretien avec Philippe Beck«, S. 101

- Und dann klassieren die revolutionären Kritiker der Gruppe 47 einen gleich als Reaktionär.
 - Dabei ist es nur eine Frage des Beat.
 - Ist Revolution eine Frage des Rhythmus.
 - Das wäre aber schön.
 - Das wäre eine Revolution.
 - Eine Schwarze!
- Warf die Steinzeitglieder hoch
Verwandelte sich in eine rasende vielarmige kinetische Götterplastik.⁴⁵

Bis ins vereinzelte Wort, darüber gibt die Stelle Auskunft, dringt das ausgeschlossene Feld des Rhythmus in die Schrift ein. Und benennt zugleich den konjunktivischen Charakter der Schrift selber: Wäre die Frage zu bejahen, dann wäre der Weg zu dieser Bejahung schon die Revolution, dann hätte die Schrift als dieser Weg bereits eine Revolution hervorgebracht. Revolution, so ließe sich weiter lesen, die eine anarchistische Hoffnung nicht weniger nährt, als es die Revolution der Schwarzen, der schwarzen Frauen, wäre, die im Körpergedächtnis der Tanzenden als diffizilere Lektion⁴⁶ schon intensiv, keimhaft verwirklicht ist und die Schrift an ihre Stein-Zeit erinnern mag.⁴⁷

Zugleich wird hier das Spiel des Gedankenstrichs deutlich, das für Fichtes Schrift geradezu konstitutiv ist. Zeigt der Strich auch oft den Redewechsel an, ist er doch weit davon entfernt, dies immer zu tun. Ganz im Gegenteil offenbart er seine Arbeit vor allem da, wo er diese Funktion verwirft und die Unterscheidbarkeit der Subjekte der Äußerungen beeinträchtigt. Er kommt in seiner Arbeit in Fichtes Schrift damit dem Zeilensprung nahe, dem Hauptmittel der Aneignung des Stoffes durch die Literatur, der »einzigigen, die nicht gebunden werden kann«.⁴⁸

Der Gedankenstrich ist Bestimmung des Rhythmus, Zeilensprung, Nicht-Übereinstimmung oder Opposition zwischen der Grenze, dem Ende eines Sprechaktes und der Sinneinheit, Opposition, welche die Ununterscheidbarkeit der Quellen bestimmt und, indem sie die Aussage vom Subjekt der Äußerung löst, zu einem Autonom-Werden der Aussage führt, zu einem Figur-Werden der Aussage selber. Die Aussage wird zu einer reinen oder freien Stimme trans-

formiert. Mit anderen Worten: Die Gedankenstriche eliminieren die direkte Rede, und zwar mit Rücksicht auf ihr kompositorisches Moment als Ganzes noch da, wo sie vorzugeben scheinen, eben diese direkte Rede als solche zu kennzeichnen. Wenn in der Schrift Fichtes eine Subjektivität insistiert, dann genau als Abstand und Abweichung, als vom Gedankenstrich markierte Unterbrechung. Die Subjekte, alle Subjekte, Jäcki inbegriffen, werden in den Raum einer Aufzählung oder Litanei, einer monströsen Verkettung verfrachtet, in welcher die abstrakte und einfache Wahrheit sich nach mehr als 15 Jahren Forschung und Jagd nach rituellem Blutband zu erkennen gibt:

Nicht die Pflanzen waren das Einweihungsgetränk.
Es waren die Wörter
Das würde Jäcki in seinem Roman schreiben.
Die Wörter waren das Gift.
Die Wörter waren das Zerbrechen des Bewußtseins.⁴⁹

Genauso wie im Initiationswald der Name des Blattes und nicht das Blatt selber der Gott war, was Jäcki zu diesem Zeitpunkt noch nicht begriffen hatte.⁵⁰

Der Gedankenstrich ist die Analyse dieses Zerbrechens. Er steht für die Einheit der Verkettungen, während er sie auf der Seite rechtskräftig unterteilt, wobei diese Unterteilung wiederum durch die Kontinuität des Sinns innerhalb des Ensembles ihre Kritik erfährt. Der Gedankenstrich ist ein amagisches Zeichen. Er zeigt sowohl die Grenze der sich äußernden Körper in ihrer Einheit und Unteilbarkeit an als auch die Fissuren und Schnitte, in welchen die Körper auseinander fallen, um sich zu Wortfiguren auf einem Verbal-Theater neu zusammenzusetzen. In dieser Arbeit kann der Gedankenstrich als Emblem eines Anspruchs »nach der präzisen Zerstörung des Bewußtseins in seiner Analyse« gelesen werden.

Analyse heißt Auflösung.
Roman ist Schöpfung.⁵¹

Der Gedankenstrich ist die disjunktive Synthese

dieser Opposition, das Gegengewicht zum Namen in der Sprache. *Explosion. Roman der Ethnologie* ist eine Geschichte Blätter gegen Blätter, Worte gegen Worte. Und das *gegen* »ist nach«, das heißt es überlebt – oder wie Raymond Barthe übersetzt: »subsiste«.⁵² Genauer: Es »ist nach« in dem Maße, in welchem die Magie wieder auftaucht während des Schreibens von *Explosion. Roman der Ethnologie*, während dieses Wettlaufs gegen den Tod, in Portugal, vom 12. September bis zum 22. November 1985, bevor die Schmerzen zur Rückkehr nach Hamburg zwingen, wo Fichte dann die Arbeit beendet, insofern die Zeit endet. (Er stirbt am 8. März 1986.) Es handelt sich dabei um eine spektrale Wiederauf-erstehung im Selbstzitat, Worte gegen Worte, einer Passage aus *Versuch über die Pubertät*. In *Explosion. Roman der Ethnologie* führt besagte Entdeckung der Entsubstantialisierung des Magischen, ihr Überführen in die Effektivität der Worte, Jäcki zur Konzeption des letzten Satzes aus *Versuch über die Pubertät*:

Jäcki entwirft den Schlußsatz der Pubertät:

Das Magische war für ihn die große Einbettung ins Instinktive.
Davon ist nach ein Betonbett mit der zerschnittenen Leiche Lamarcas.
Der Mensch ist kein Baum.
Jäcki lebt wieder in einer ganz säkularisierten Welt.⁵³

Das Selbstzitat stellt allerdings buchstäblich die Kraft der Handlung selber dar: Sie ist a priori ein Wiederholen, in das eine Differenz eingeführt ist – was in diesem Falle auch sinnlich zur Anschauung gelangt. Denn zu lesen ist in *Versuch über die Pubertät* tatsächlich dies:

Magie ist die große Einbettung ins Instinktive.
Von dieser Einbettung ist nach für mich ein Betonbett mit Abfluß, auf dem Lamarcas Leiche liegt.
Der Mensch ist kein Baum.
Der Zauber ist zerschnitten.
Jetzt beruhigen sich allmählich die erbrechenartigen Erinnerungen. Die Gerüche, die Töne, die Temperaturen, die Farben verlieren an

Hefigkeit.

Ich lebe weiter in einer ganz säkularisierten Welt.⁵⁴

Die Streichungen deuten auf die Insistenz des Zaubers, ein nie gesehenes, weil schlicht nicht existierendes Bild zu erinnern. Zerschnitten ist nun, in *Explosion*, die Leiche, die man zerschnitt, um die Spuren der Folter zu verwischen. Die Schrift stellt ihren Schnitt, ihren Strich, ihre Streichung, gegen diese Schnitte, Schnitt gegen Schnitt. Während »Ich« noch eines *Weiter* lebensfähig war, ist die künstlichere Figur, Jäcki, auf ein *Wieder*leben aus, in welchem das *wieder* auf eine Instandsetzung, eine Refektion und damit auf einen Bruch verweisen mag und als akustische Vorstellung vom *wider* nicht zu trennen ist.

Axiome, Freiheit

»Das wäre schön«, »Das wäre eine Revolution«: Ob die Revolution schön sein kann, ist eine Frage, die das Interview mit Jean Genet skandiert. Entschieden wird sie im Verhältnis von Revolution und Ritual, das heißt im Herzen des Konfliktes zwischen Genet, dem Zerstörer des Fragerituals und Fichte, dem vorgeblichen Zeremonienmeister. Als Kontext wäre hier ein Begriff der Schrift im Sinne der dem Ausagieren, der Tat

45 Fichte, *Explosion*, S. 158

46 »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral« bemerkte ein spätbürgerlicher Dramatiker, der im Krieg für Hollywood ein Drehbuch verfaßte, die Afro-amerikaner geben uns eine diffizilere Lektion – daß ihre Strukturen fähig sind, die Gierigkeit des Kapitalismus zu durchdringen und zu überwinden«, schreibt Hubert Fichte einmal. Ich zitiere dies nach einer der schönsten, schroffsten Schriften zu seinem Werk, Brigitte Kronauers *Die diffizilere Lektion. Versuch einer Annäherung an Hubert Fichte* (in: dies., *Aufsätze zur Literatur*, 1987, S. 61).

47 Vgl. Fichte, *Forschungsbericht*, S. 141

48 Fichte, *Explosion*, S. 277

49 Ebd., S. 390

50 Vgl. ebd., S. 350

51 Ebd., S. 391

52 Hubert Fichte, *Puberté*, übersetzt von Raymond Barthe, 1977, S. 354

53 Fichte, *Explosion*, S. 394

54 Fichte, *Versuch über die Pubertät*, S. 298

entgegengestellten Übertragung Freuds anzu-
geben. Zur Mitte des Gesprächs sagt Genet:

Das Ritual ... bedeutet das Anerkennen von
etwas Transzendente[m], es ist die repetitive
Anerkennung dieser Transzendenz, Tag um
Tag, Woche um Woche, Monat um Monat ...
die ganze Welt ist ritualisiert. Es gibt keine nicht-
ritualisierte Welt – außer den Recherchen nach
neuen Mutanten in den Laboratorien oder ...

Und nun fällt Fichte ihm ins Wort: »Oder die
Revolution?« Worauf Genet fortfährt: »Ja. Klar,
die Revolution. Und selbst die Revolution, sobald
sie eingetreten ist, wird fast automatisch
ritualisiert.« In Fichtes Übersetzung eingefügt,
der hier übrigens die Mutanten hinzumutieren,
findet sich nun diese Anmerkung: »[Anmerkung
Fichtes: Das Ritual ist gerade nicht die Aner-
kennung des Transzendenten. Ich hätte es
anmerken müssen.]«⁵⁵ Die Anmerkung teilt
nicht nur mit, dass Neues beim Sprechen ent-
steht, dass die Stimme schön ist, sondern erinnert
auch an die Immanenz des Instinktiven, die hand-
greiflich bleiben muss, manipulierbar, kritisier-
bar, umwälzbar ins Schöne: »Das Mörderische
in Grazie verwandeln«, so lautet das Moment
einer Umkehrung Rimbauds, an der Fichte
schreibt: nicht mehr die monströse Seele, keine
Rhythmisierung der Aktion, sondern höchstens
ein Aus-dem-Rhythmus-Bringen; aber mit
Rimbaud der Aktion als etwas Zukünftigem in
jedem Falle voraus, geradezu eine Bedingung
der Möglichkeit von Aktion, ja Aktion selbst.⁵⁶
Während es für Genet erst die Revolution gibt
und die Poesie der Freiheit deren Nachhut ist.
Es ist dies ein Einsatz von *Explosion. Roman der
Ethnologie*: Gegen das Schwanken zwischen
»Aufklärung« und »Magie«, gegen die schmerz-
lichste »Erkenntnis« der Genets, Henzes, Son-
tags, »daß der Freie nur in einem Labyrinth von
Riten existieren kann, wie der Krebs in seinen
Schalen; hat er die alten zerstört oder verleugnet,
schafft er sich neue, sekundäre, software«, gegen
dieses Ressentiment setzt Fichte auf Explosion:
»Denn wenn er versuchte zusammenzufassen,
was sein Ideal gewesen war, seine Idee, sein
Unterfangen, dann doch wohl Riten aufzu-
lösen.«⁵⁷ Freilich, schnell genug wird es skept-

tischer formuliert – wiederum nicht ohne die
kritische Operation der Lektüre via Selbstzitat
(»Ein bißchen schwülstig – wenn auch 17 mal
umgeschrieben hatte er es vor seinen letzten
Roman gesetzt«⁵⁸), als Seitenhieb auf ein Hand-
lungsregister von 1974 – »Ich beschloß, von nun
an die Handlungen einzuteilen in magische und
vom Magischen abgelöste« – um in einer Bindung
zu enden:

Axiome zu erkennen, wo die fürchterliche
Freiheit in der er sich befand, und in der er
allein existieren konnte gehalten würde.
Dies hatte ihn an Irma gebunden.⁵⁹

Literaturgeschichte (II)

Die Spulen und Bänder, Interviews und
Features: Dies sind die Negative des Schriftstel-
lers. Die zweite Reise nach Südamerika geht zu
Ende:

So kehrte Jäcki heim wie ein Kauffahrteischiff
mit dickem Bauch:

...

Irmas zweihundert Filmröllchen: Gesichter
und Hände, Blut, Blutbäder verborgen unter
chemischen Schichten, warten auf den Ent-
wickler und das Fixierbad.

Material: Tagebücher, Interviews, Features
und Essays.

Und Material, das er wegschmiß.

Wie lange hatte er an der Arbeit über den
Inneren Film gesessen?⁶⁰

Auch in einem kleinen Text mit dem Titel *Die
geklebten Götter. Kleine Chronologie zum Werk des
schwarzen Photographen James Van Der Zee* kommt
Fichte, ausgehend vom Stoff der Fotografie, auf
seine Konzeption des Kinematografen als Feder
des Schriftstellers, der mit »proviziertem Ma-
terial« arbeitet, zu sprechen: »Das Foto hat –
material – mit Klebe zu tun, mit Fischleim, Fotos
werden aufgeklebt, Fotolayouts werden mon-
tiert.« Collage und Montage stellen dabei als Ver-
fahren die Verwandtschaften aus: »Man kann
James Van Der Zees Werk«, so Fichte, »seine
Fotographien und seine Montagen nicht ver-

stehen, wenn man sie nicht zusammensieht mit
der Verknötung von Kubismus, Surrealismus,
Dada und Photographie, wie sie durch Alfred Stieglitz
in New York herbeigeführt wurde.« Die dann
folgenden Überblendungen zwischen der Bio-
grafie des Fotografen einerseits und den Bio-
grafien des Kubismus, beziehungsweise des Sur-
realismus andererseits werden schließlich aus
einer wie beziehungslosen Parallele überführt in
eine Verfolgungsgeschichte:

Die afroamerikanische Kultur entstand
zwischen Völkermord, Konzentrationslagern,
Zwangsverschleppung.

Sie hatte nie etwas mit der Renaissanceper-
spektive zu tun.

Ihr Verhalten ist durchschlüpfen, zusammen-
kitten, maskieren – Palimpsest und Kassiber.
Die Geschichte der surrealistischen Revolu-
tion ist die Geschichte der Verschleppung von
12 Millionen Afrikanern in die Neue Welt.

James Van Der Zee ist ein afroamerikanischer
Fotograph.⁶¹

Dass hier Geschichte gelesen – oder Kino ge-
macht wird –, liegt auf der Hand.

Steine

Man kann Fichtes Vorgehen und Herangehen
an das Material der Interviews in drei Abschnitte
aufteilen: Er dringt in den anderen ein, oft indem
er ihn entindividualisiert; er schneidet in dessen
Worten herum und klebt sie auf; schließlich
maskiert er sie, führt der ganzen Sache über die
Anekdote, die Allusion, das Zitat einen bestimm-
ten Grad an Hermetik zu, die wie in Versen
unmittelbar zur Relektüre zwingt. So wird aus
den Interviews, sind sie in *Die Geschichte der Emp-
findlichkeit* eingeklebt und in ihr zerschnitten, ein
Film in Worten, Gehirnkino. Sie implizieren nicht
nur Schnitte ins Sein, sondern auch in die Wahr-
nehmung.

Doch drinnen in seinem dunklen Kino des
Kopfes klopfte es, so
als würde mit der Hand übers Mikrofon ge-
fahren.⁶²

Und ein weiteres Mal findet Fichte bei Genet
das Prinzip. Er entzieht es ihm, schneidet es aus
ihm aus, verkehrt es gegen den Mythologen –
in der Übersetzung. Fichte lässt Genet in dessen
erstem Roman schreiben: »Das Kino, unter
anderen Spielen, lehrt die Natürlichkeit. Eine
Natürlichkeit, die ganz aus Artifiziellem besteht,
tausendmal täuschender als die echte Künst-
lichkeit.«⁶³ Es scheint unwahrscheinlich, dass
Fichte hier ein Übersetzungsfehler unterlaufen
ist. Die Verdrehung des Wortes über echte oder
wahre Natürlichkeit schreibt der Vorliebe
Genets für die Mächte des Falschen die Einsicht
ein, dass die Natur nicht täuscht. Täuschung ist
immer ans Lesen gebunden. Und so ist die Natur
auch nie natürlich. Vielmehr hat die Künstlich-
keit das Terrain je schon in der Voraussetzung
erobert. Und in der Reversibilität der Künst-
lichkeit liegt die Alternative zwischen »echter«
Künstlichkeit des Buchstabens und »künst-
licher« Künstlichkeit des Filmbildes begründet.
Der »Stein« Genets geht von einem Stein
aus. Fichtes »Stein« hingegen negiert im Akt des
Ausschneidens und Herauslösens den Stein.
Einzelbilder haben hier immer schon das Kon-
tinuum des Natürlichen durch Lektüre zersetzt,
wie Fichte auch hier mit seinem Gedankenstrich
signiert. Eingeführt hatte er das Zitat wie folgt:

55 Hubert Fichte / Jean Genet, S. 4

56 »Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse« (»Aber es geht
darum, die monströse Seele zu machen«), heißt es im
Brief an Demyen vom 15. Mai 1871. Wenig später dann
der Satz: »La poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en
avant.« (»Die Poesie wird nicht mehr die Aktion
rhythmisieren; sie wird ihr voraus sein.«; Arthur
Rimbaud, *Oeuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, 1972,
S. 249 ff.).

57 Fichte, *Explosion*, S. 426

58 Ebd.

59 Ebd., S. 427

60 Ebd., S. 412

61 Hubert Fichte, *Die schwarze Stadt. Glossen*, 1990,
S. 277–280

62 Fichte, *Explosion*, S. 230

63 Fichte, »Die Sprache der Liebe«, S. 13. Im französischen
Wortlaut, nach Hubert Fichte zitiert: »Le cinéma, entre
autres jeux, enseigne le naturel, un naturel tout d'artifice
et mille fois plus trompeur que le vrai.« (Ebd., S. 334)

Wie wichtig der Schnitt, das Zerlegen des Romanflusses in sehr eng geführtem Wechsel, die Aufspaltung einer natürlichen romanischen Erzählweise in unzählige Einzelbilder ist, findet sich schon im ersten Roman des 32jährigen.⁶⁴

Noch einmal, der Gedankenstrich eignet sich das Zitat an, verkehrt es in dieser Aneignung: Die Mächte des Falschen, das ist etwas für Genet. Das kommt nach, geht hinterher. In *Fragments* schreibt Genet – und Fichte zitiert diesen Satz nicht nur einmal in seinem Werk :

Ich hatte nicht mehr genug Kraft, um, wie ich indessen die intime Notwendigkeit empfand, ein Werk zu unternehmen, das nicht dem Faktischen entstamme, sondern der reinen Vernunft, ein kalkuliertes Werk der Zahl paradoxerweise eher als dem Sein der Vokabel, der Vokabel eher als dem Fakt, das sich auflöste, indem es voranschritt. Dieser grobschlächtige Anspruch würde durch diese Formel illustriert: Als Bildhauer einen Stein behauen, bis er die Form eines Steins aufweist.⁶⁵

Der Kinematograf Fichtes geht nicht aus auf Simulakren, auf eine Versöhnung von Zahl, Vokabel und Fakt im Stein der reinen Vernunft. Er beruht stattdessen auf Einstellungen. Genet wiederholt den Stein, den er an Ort und Stelle belässt, mit anderen Mitteln. Fichte aber extrahiert ihn, schneidet ihn, so wie er ist, den Stein als ein Er gewissermaßen, an Ort und Stelle aus, um ihn zu versetzen – was offensichtlich den Stein radikal verändert. In *Forschungsbericht. Roman* gibt Fichte dies zu verstehen:

– ... Ich will auch nicht das, was Jean Genet wollte: Einen Stein solange behauen, bis er ganz wieder wie ein Stein aussieht. Der Stein-stein !
– Das ist keine Kunst.
– Doch. Das ist Kunst. Ich will das Umgekehrte. ... Einen Prozeß in der Natur erleben, den man nur herauszulösen braucht, und er ist Kunst.
– Wir können uns das vornehmen. Eine Woche lang leben wir einen Roman.
– Ich glaube, das haben wir eben hinter uns.⁶⁶

Und nach einer an Peguys *Clio* gemahnenden Einsicht⁶⁷ setzt der Erzähler wieder ein:

Jäcki erklärte Irma noch lange.
Er täuschte sie.
Sie hatte den Stein, der als Kunst nichts anderes als einen Stein bedeuten sollte, als keine Kunst bezeichnet. Er konnte sich selbst nicht beweisen, was den Forschungsbericht, und handelte er auch von einer kurzen, mißlungenen Forschung, zu einem Roman machen würde.⁶⁸

Dies aber scheint offensichtlich: Das Arbiträre der Komposition, die Montage-Entscheidung, die Ausschlüsse stehen dafür ein. Wie man es auch einige Seiten weiter, an der schon evozierten Stelle, zu lesen bekommt:

– Hoffentlich bleibt Frank bei seinen Methodisten, hoffentlich treffe ich den Maler nie wieder, daß sie nicht durch ihren überflüssigen Stoff meine vollkommene Komposition gefährden !⁶⁹

Pragmatismus

»Dies hatte ihn an Irma gebunden« ... Bevor Fichte zu seiner ersten Reise nach Brasilien ins Flugzeug steigt, kehrt die Mutter wieder, in einem Fetzen Tagebuch, das dem eben beginnenden Roman eingelegt ist:

Donnerstag, 2.1.69
Das letzte Bild der Mutter durch zwei Scheiben hindurch.
Sie entdeckt Jäcki nicht mehr.
Wegspiegelungen.
Sie sieht in die falsche Richtung und hält einen anderen für den Sohn.⁷⁰

In der Vielstelligkeit des Wortes ist die Arbeit des Interviews verdichtet: Etwas wird weg- und fortgespiegelt, überblendet, überbelichtet, blind; ein Weg spiegelt sich, reflektiert sich, kommt auf sich, verkehrt, zurück. Die Differenz ist hier nicht materiell. Aber vom materialistischen Ohr wird sie vernommen. Und die folgenden Wegspiege-

lungen in der »metallinen Wildgans«, aus erhöhter Perspektive, von Marrakesch bis zum Star-Club, münden in die Frage nach Geburts-Empfindung.⁷¹ Auf dem »neuen Kontinent« wohnen Irma und Jäcki dann nicht in einem Hotel, sondern in einer *Sage*. Als könne man in Worten leben. Ihr Reich gilt es zu erforschen, Nacht und Meer.⁷² »Sie üben« und finden ein »neues Element«, von Sagengestalten bewohnt, »Undine, Thetis, Froschkönig, Nöck«. In der Verwandlung zu »Seehund und Möwe« sind die Worte wieder in Haut übergegangen, hat sich die Haut den Worten ausgesetzt⁷³, wie schon im ersten Band der *Geschichte der Empfindlichkeit*, im *Hotel Garni*, einem zweigeteilten Buch: Jäcki erzählt für Irma sein Leben – als ein Leben. Die Erzählung ist zugleich eine Folge des programmatischen »Interviews mit mir selbst«. Auf sie folgt das Interview mit Irma:

– Sehr geehrte gnädige Frau, die Hörer des NWDR, des Südwestfunks und aller anderer angeschlossener Anstalten möchten gerne wissen: Was waren Ihre ersten erotischen Empfindungen?
– Empfindungen?⁷⁴

Die Differenz zwischen der Mutter und Irma wird aufgeschnitten, Geburt gegen Geburt. Jäcki erzählt Irma sein Leben, und »die Wörter begannen, in Haut überzugehen«:

Jäcki dachte:
...
Hatte er beim Sprechen je eine Frau berührt?
Er klammerte sich an seine Mutter – aber das geschah vor der Erzählung, nicht als Übergang von Wörtern in Empfindung.⁷⁵

Das Interview ist *nützlich*:

Jäcki nimmt Interviews nicht sehr ernst.
Ein Interview steht auf der letzten Seite von Newsweek
Was ist denn da nun viel dabei.
Man weiß doch, was man jeden fragen will.
Und meistens weiß man ja auch die Antworten.
Und welche Antworten man nie kriegt.
Am liebsten würde Jäcki die Leute alle fragen,

was sie im Bett machen.
Aber das kann man natürlich nicht.
...
Alles andere ist ja doch immer das gleiche und nicht interessant
Die Fragen denkt man sich zwischen Tee und Papaya aus.
Zu einem Interview braucht man eine halbe Stunde.
Die Fragen kann man auch weglassen.⁷⁶ □

64 Ebd., S. 13

65 Ebd., S. 15. Im französischen Wortlaut zitiert Hubert Fichte so: »Je n'avais plus assez de vigueur pour entreprendre, comme j'éprouvais pourtant l'intime urgence, une œuvre issue non du fait mais de la claire raison, œuvre de calcul, issue paradoxalement du nombre avant que de l'être du vocable, du vocable avant que du fait, se défaisant à mesure qu'elle se poursuivrait. Cette exigence saugrenue s'illustrait alors par cette formule: sculpter une pierre en forme de pierre.« (Ebd., S. 335)

66 Fichte, *Forschungsbericht*, S. 141

67 »Ich brauche einen Tag, um die Geschichte einer Sekunde zu machen. Ich brauche ein Jahr, um die Geschichte einer Minute zu machen. Ich brauche ein Leben, um die Geschichte einer Stunde zu machen. Ich brauche eine Ewigkeit, um die Geschichte eines Tages zu machen. Man kann alles machen, außer die Geschichte dessen, was man macht.« (Charles Peguy, *Clio*, 1932, S. 193)

68 Fichte, *Forschungsbericht*, S. 141

69 Ebd., S. 145

70 Fichte, *Explosion*, S. 13

71 Ebd., S. 14

72 Nach der Ankunft und dem letzten Satz des 2. Kapitels – »Es ist kein Hotel. Es ist eine Sage« – folgen Forschungen: »Irma und Jäcki können Zeitung lesen« (ebd., S. 18), »Es ist Nacht geworden. ... Jäcki läßt Irma allein« (ebd., S. 20) und »Ins Meer!« (ebd., S. 23)

73 Ebd., S. 25

74 Hubert Fichte, *Hotel Garni*, 1987, S. 93; S. 145

75 Ebd., S. 121

76 Fichte, *Explosion*, S. 56 f.