

Konstruktionen der Fremde

Antonin Artaud und Hubert Fichte

Nicht nur, daß sich herumgesprochen hat, jede ethnographische Forschung „beginne mit einer Reihe von Vorurteilen, die dem kulturellem, wissenschaftlichen und persönlichen Hintergrund entstammen“¹, ethnographische Texte selbst sind in den vergangenen zwei Jahrzehnten immer mehr der Kritik unterzogen worden. Diese ‚literarische Wende‘ hat zu einer Abkehr vom naiven klassischen Ansatz geführt, es ginge darum „den Standpunkt des Eingeborenen, seinen Bezug zum Leben zu verstehen und sich seine Sicht seiner Welt vor Augen zu führen“.² Jede Epoche habe ihre eigene Obsession in der Erfindung des Fremden. Und da Wirklichkeit keine Sprache habe, in der sie beschrieben werden möchte, stelle jeder Text auch Gemachtes, Fiktives dar.

Wurden aber bislang eher literaturtheoretische Kriterien auf ethnographische Texte angewandt, so liegt in den Konstruktionen des Fremden von Schriftstellern selbst, ihren Motivationen und literarischen Verfahren, eine bislang wenig erforschte Lesart der Erfahrung des Fremden und seiner Konstruktion. Künstlerische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen mimetischer Annäherung und Konstruktion des Anderen sieht sich genötigt, nach eigenen Lösungen zu suchen; exponierter gerät sie auch weniger in Gefahr, sich vorschnell mit dem Anderen zu versöhnen.

An Antonin Artaud und Hubert Fichte lassen sich vergleichbare literarische Strategien beschreiben – und doch sind sie in ihren spezifischen Obsessionen und Abgrenzungen auch Ausdruck ihrer kulturellen Epochen.

In der umfangreichen nachgelassenen Bibliothek in Fichtes letzter Wohnung finden sich auch die bei Gallimard herausgegebenen Bände der französischen Artaud-Gesamtausgabe mit zahlreichen Anmerkungen. Seit seinen ersten jugendlichen Ausflügen nach Frankreich hatte der engagierte Autodidakt und *Le Monde*-Leser Fichte sich eifrig um die französische Sprache bemüht, sein intellektuelles Interesse war in den fünfziger und beginnenden sechziger Jahren entscheidend von der französischen Kultur bestimmt. Spätestens über seinen Freund Axel Bullert und dem *Living Theatre* hat Fichte

¹ Fritz W. Kramer, „Die *social anthropology* und das Problem der Darstellung anderer Gesellschaften“, in: ders., Christian Sigrist (Hgg.), *Gesellschaften ohne Staat. Gleichheit und Gegenseitigkeit*. Frankfurt/M. 1978, 9-27, hier: 12.

² Bronislaw Malinowski, *Argonauten im westlichen Pazifik*, hg v. Fritz W. Kramer, Frankfurt/M. 1979, 49.

Mitte der sechziger Jahre von Artaud Kenntnis genommen. Eine Zeit, in der überhaupt erst die Artaudrezeption in Deutschland begann, vor allem über Peter Brooks vermittelt, ohne daß allerdings die wesentlichen Artaud-Texte schon bekannt gewesen wären. (*Das Theater und sein Double* ist erst 1969 auf deutsch erschienen, *Die Tarahumaras* 1974.)

Für Fichte ist Artaud aber von Anfang an mehr als der Erneuerer des modernen Theaters: immer wieder stellt er ihn in die Reihe „der Schriftsteller, die ihm nahe stehen“.³ Wiederholt bezieht er sich auf Artaud, wenn er seine Poetologie darstellt.⁴ Immer wieder bringt Fichte „Archais und Ur, Konstanten des menschlichen Verhaltens und Bewußtseins“ mit Artaud in Verbindung.⁵ Gemeinsam ist ihnen die Kritik an einer Kultur, „in der nur soviel von Fortschritt geredet wird, weil man wahrscheinlich keine Hoffnung mehr hat, Fortschritte zu machen.“⁶ Und das Unbehagen an einem Kulturbetrieb, in dem sie zwar einen Platz einzunehmen begonnen hatten, von dem sie aber keine Erneuerung mehr erwarteten.

Bei ihren Reisevorhaben geht es beiden Autoren auch um einen neuen künstlerischen Impetus. Früh entzieht sich Artaud dem Kreis der Surrealisten, ihrem Gruppenzwang und radikalisiert deren Interesse an Traum, an Trance und Ritualen. 1930 besucht er die Aufführungen einer balinesischen Tanzgruppe in Paris und beschreibt deren Automatismus der Gebärden.

Eine Art von Schrecken erfaßt uns beim Anblick dieser mechanisierten Wesen, denen offenbar weder ihre Freuden noch ihre Leiden gehören, die vielmehr bewährten und gleichsam von höheren Geistern diktierten Riten zu gehorchen scheinen [...]. Man könnte von Materiewogen sprechen, die von allen Seiten des Horizontes herbeikommen und deren Kämme eilig übereinander zusammenschlagen, die sich in einen winzigen Teil des Lebens, der Trance hineinschieben – und die Leere der Angst wieder verhüllen.⁷

Das *Tibetanische Totenbuch*, Chinas und das *Popol Vuh* Mexikos werden jetzt für Artaud immer wichtiger. Nach dem Mißerfolg seines Theaterstücks *Cenci* (1935) reift schließlich der Plan, in die Ferne zu reisen. Allerdings weiß er noch wenige Wochen vor seiner Abreise nicht, ob er nach China oder nicht doch lieber nach Mexiko fahren soll. Am Vorabend seiner Reise läßt er sich von Freunden die Karten legen.

Auch Fichte gewinnt nach den ersten literarischen Auftritten (Literarisches Colloquium Berlin, Gruppe 47, Villa Massimo) zunehmend Interesse an außer-europäischen Kulturen. Mitte der sechziger Jahre ist es Portugal als Brücke zu

³ Hubert Fichte, *Die schwarze Stadt*, Frankfurt/M. 1990, 352.

⁴ Hubert Fichte, *Homosexualität und Literatur*, Frankfurt/M. 1987, 62 und 406.

⁵ Hubert Fichte (Anm. 3), 254.

⁶ Antonin Artaud, *Die Tarahumaras*, München, 1992, 80.

⁷ Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/M. 1969, 62 f.

Afrika und Südamerika, dann Marokko und Schwarzafrika, schließlich die Karibik und Brasilien. Diese Öffnung geht einher mit der Vertiefung seines Verhältnisses zur Fotografin Leonore Mau, die ihn auf den Reisen begleitet, bei denen die ersten Fotofilme beider für Kulturmagazine des Fernsehens entstehen, die nicht unwesentlich zur Finanzierung der Reisen beitragen.

Artaud dagegen reist alleine, mittellos, sprachunkundig. Auf dem Schiff nach Veracruz überarbeitet er den Text von *Das Theater und sein Double*. Es geht um ein Theater, das seine Präsenz in der unmittelbaren Erregung des Körpers realisiert jenseits des überkommenen Sprechtheaters. Sprache, Gebärden, Musik artikulieren sich im Ereignis, nicht im Bedeutungskontext, der ihnen zugeschrieben wird.

Die erstarrten Formen der Kunst sind durch lebendige und bedrohliche Formen zu ersetzen, durch die der Sinn der alten rituellen Magie auf der Ebene des Theaters eine neue Realität wiederfinden kann; in dem Maße, wie sie dem nachgeben, was man die körperliche Versuchung durch die Bühne nennen könnte.⁸

Neben der Korrekturarbeit macht Artaud den erneuten Versuch eines Drogenentzugs. Seit seiner Jugendzeit wird er gegen ein Nervenleiden mit Opium behandelt, ist längst abhängig und wird immer wieder, von Freunden bezahlt, in Kliniken geschickt. Aus Havanna schreibt Artaud: „Die Anstrengung des Absetzens droht mich für lange Zeit zu lähmen, aber die geringste Einnahme lähmt mich auf andere Weise.“⁹ Jetzt ist er auf der Suche nach einer Substitution im Ritual, in dem Theater und Droge aufgehoben sind.

Ich bin dafür, daß man die okkulte Magie eines Landes freilegt, das nichts gemein hat mit der selbstsüchtigen Menschheit, die beharrlich darüber hinweggeht und den Schatten nicht sieht, der auf sie fällt.¹⁰

Fichte aber sucht literarisches und sexuelles Abenteuer, zuerst in St. Pauli.

Mit der Schilderung der Sahara-Bar entwickelte sich bei mir das Bedürfnis, genauer über die afro-amerikanische Welt, die afrikanische Welt orientiert zu sein.¹¹

Tourismusroman als eine Liebeskunst der Homosexualität.¹²

Die Welt als Liste von Schwulentreffs.¹³

⁸ Artaud (Anm. 7), 41.

⁹ Artaud, (Anm. 6), 160.

¹⁰ Artaud, (Anm. 6), 162.

¹¹ Gisela Lindemann, „In Grazie das Mörderische verwandeln. Ein Gespräch mit Hubert Fichte zu seinem roman fleuve *Die Geschichte der Empfindlichkeit*“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 104 (1987), 308-317, hier 308.

¹² Hubert Fichte, *Alte Welt. Glossen*, Frankfurt/M. 1992, 265.

Das ist in der Zeit der Diskriminierung der Homosexuellen durchaus provozierend gemeint, auch gegenüber der Ängstlichkeit der älteren Freunde wie Hans Henny Jahn.

Sie haben, wenn überhaupt, doch immer nur in einer ungeheuren Verblasenheit, Verdrängung von dem Thema berichtet.¹⁴

Aber es ist auch programmatische Flucht vor der gesellschaftlichen Ausgrenzung auf den Wegen eines Giono, Gide, Genet und deren Suche nach den vermeintlich unverdorbenen Bauernjungen Nordafrikas und ihrer Unkompliziertheit – ein sextouristisches Coming-Out sozusagen. Mit Ingrimm spottet Fichte über eine gefühlsselige Passage in Canettis „Stimmen von Marakesch“, in der das sexuelle Leid der Versagung (an einem Esel) dargestellt wird.

Das Subversive meiner Schilderung aus der dritten Welt beruht auf ihrer homosexuellen Komponente, auf der afrikanischen Komponente: Ich preise Schwarze als schön.¹⁵

Das ist auch eine Flucht aus dem Dilemma, das zumal den klassischen Feldforscher in seinem Begehren manchmal fast zu ersticken droht. Ethnographische Tagebücher wie das Malinowskis und deren Aufrufe an die Selbst- und Arbeitsdisziplin geben einen Hinweis auf den elementaren Kampf, den der Ethnologe da oft mit sich ausficht.

Artaud hingegen läßt sich davon nicht tangieren. Auf der Suche nach den Peyote-Ritualen der Tarahumara-Indianer hat es ihn in eine Dorfschule verschlagen und hier fühlt er sich bemüßigt, das sexuelle Treiben seiner Gastgeber zu denunzieren.

Der Direktor der Eingeborenenerschule, ein Mestize, beschäftigte sich viel eingehender als mit Kultur oder Religion mit seinem Geschlecht, dessen er sich Nacht für Nacht bediente, um die Lehrerin der Schule, auch eine Mestizin, in Besitz zu nehmen.¹⁶

Sexuelles, eigene Sexualität, haben für Artaud nichts mit jenem „Hervorbrechen einer latenten Tiefenschicht“¹⁷ zu tun, die er zu finden hoffte. Ihn fasziniert die strenge indianische Kultur und ihre rituelle Distanzierung des

¹³ Hubert Fichte (Anm. 12), 23.

¹⁴ Thomas Freeman, „Gespräch mit Hubert Fichte über Hans Henny Jahn“, in: *Forum Homosexualität und Literatur* 8 (1989), 93-105, hier 95.

¹⁵ Lindemann (Anm. 11), 313.

¹⁶ Artaud (Anm. 6), 18.

¹⁷ Artaud (Anm. 7), 32.

Sexuellen. „Ich war äußerst begierig, alle diese Riten aus der Nähe zu erleben und zu erreichen, daß ich an ihnen teilnehmen konnte.“¹⁸

Dieser Durst nach dem Autochthonen hat Artaud durchaus gemein mit Victor Segalen, der ebenfalls auf der Flucht war vor einer in seine Augen engstirnigen und verachtenswerten Gegenwart. In seinen Aufzeichnungen für einen Essay über den Exotismus, in dem er eine Ästhetik des Diversen entwerfen wollte, notiert er:

Und dann sehr bald das Exotismusgefühl anführen und definieren, das letztlich nichts anderes ist als der Begriff des Anders-Seins, die Wahrnehmung des Diversen, das Wissen, daß etwas nicht das eigene Ich ist, und die Fähigkeit des Exotismus, das heißt die Fähigkeit, *anders* aufzufassen.¹⁹

Darin liegt aber auch die Differenz zu Artaud, der nicht auf Vielfältigkeit aus ist, der sich vielmehr, getrieben vom eigenen Ich, auf den rituellen Umgang mit Drogen und die „innere Reise“ fokussiert.

Fichte zeigt kein Interesse mehr an hermetischen Kulturen, obgleich sich aufgrund seiner Bekanntschaft mit dem Hamburger Anthropologen Joachim Sterly, der in Papua-Neuguinea geforscht und gefilmt hat, durchaus auch Anregungen ergeben haben. Ihn interessieren die surrealen Schichten der Sprache:

Vor Lautréamont und C.G. Jung, vor Antonin Artaud und Burroughs, vor Genet, vor Janov, vor Foreman, vor Lil Picard hat der haitianische Vaudou eine surreale Schicht der Sprache, eine Popschicht, mit seinen Litaneien, Götterkatalogen und Tranceperformances eröffnet.²⁰

Hans-Jürgen Heinrichs nennt Fichte einen „Meister des synkretistischen Blicks, der über alle Phänomene und Situationen streift und sich überall dort festhakt, wo das Vermischte am lebendigsten ist, wo es sich selbst als synkretistisches Bewußtsein manifestiert.“²¹ Er ist auf der Suche nach Schichtungen in jener Verwerfungszone zwischen dem europäischen, afrikanischen und amerikanischen Kulturen, in der Trance und Besessenheit zuhause sind. „Dort rechnen in Trance die Gläubigen mit ihren Zwängen ab.“²²

Sind Fichtes und Artauds Konstruktionen des Fremden unterschiedliche Versuche, den Etappen der globalen kulturellen Angleichung (die der kommer-

¹⁸ Artaud (Anm. 6), 16.

¹⁹ Victor Segalen, *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt/M. 1994, 41.

²⁰ Hubert Fichte, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen II*, Frankfurt/M. 1976, 140.

²¹ 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, 98.

²² Hubert Fichte, „Vaudoueske Blutbaeder. Mischreligiöse Helden. Anmerkungen zu Daniel Casper von Lohensteins Agrippina“, in: ders. *Homosexualität und Literatur I*, Frankfurt/M. 1987, 141-192, hier 142.

ziellen gefolgt ist) ein Minimum an Fremdheit zurückzugeben? Artaud interessiert nicht das synkretistische Bewußtsein sondern „die verlorene rote Rasse“, die zurückgezogen gleichsam automatisch die Tradition ihrer Väter fortsetzt.

Sicher, ich habe mich nicht sofort in all dem zurechtgefunden und habe eine gewisse Zeit gebraucht, um es zu verstehen, und manche Tanzgebärde, Haltung oder Figur, die die Ciguri-Priester in die Luft zeichnen, als ob sie sie dem Schatten aufzwingen oder aus den Höhlen der Nacht hervorholten, verstehen sie selber nicht mehr, sondern gehorchen dabei einerseits nur noch einer Art von körperlicher Tradition, andererseits den geheimen Befehlen, die ihnen der Peyotl diktiert, den sie als Extrakt zu sich nehmen, bevor sie zu tanzen beginnen, um nach durchdachten Methoden in Trance zu kommen.²³

Bewußtlose Regelhaftigkeit ist gewissermaßen Voraussetzung für die Durchsetzung des Latenten, Verborgenen, der anderen Ordnung.

Das macht die Wahrheit des Rituals aus und verursacht die Erschütterung für den Fremden, der mit einer Ordnung der Dinge konfrontiert wird, zu der es keine Verbindung gibt, durch Einfühlung jedenfalls nicht. Es bleibt nur die möglichst genaue Notierung des anderen. Von seinem geplanten Stück *Die Eroberung Mexikos* fordert Artaud:

Diese Bilder, diese Bewegungen, diese Tänze, diese Riten, diese Musik, diese verstümmelten Melodien, diese unvermittelt abbrechenden Dialoge werden sorgfältig in Noten gebracht und, soweit das geht, mit Worten beschrieben werden, vor allem aber in den nicht dialogischen Teilen des Schauspiels. Denn das Prinzip ist, gleichsam wie auf Notenpapier zu einer Notation oder Chiffrierung dessen zu gelangen, was nicht mit Worten zu beschreiben ist.²⁴

Der Fremde kann teilhaben an dieser anderen Welt, auf die Gefahr der Zerrüttung hin:

Alles hatte die Form von Buchstaben eines uralten, geheimnisvollen Alphabetes, das von einem riesigen, aber grauenhaft zusammengereißten Mund gekaut wurde.²⁵

Je genauer seine Beschreibung desto verlorener wird er sein, jetzt findet er das „wahre Drama, das nicht auf der Bühne stattfindet“.²⁶

So hat meine Peyote-Erfahrung mich aus dem Wesenlosen zurückgeholt, und nachdem einmal das Kreuz des Krampfes überwunden war, in dem mein Herz zerplatzt ist und sich gewandelt hat, bin ich hinter die Dinge gelangt, dorthin, wo das Jungfräuliche des Ewigen mich geschlagen und dann zurückgeschleudert

²³ Artaud (Anm. 6), 90.

²⁴ Artaud (Anm. 6), 125.

²⁵ Artaud (Anm. 6), 27.

²⁶ Artaud (Anm. 6), 274.

hat, und ich bin mit einem Geist auf die Erde zurückgekehrt, der gleichsam vom Blitz getroffen war.²⁷

Derangiert flüchtet Artaud, kehrt auf schnellstem Weg nach Paris zurück, ohne wirklich wieder anzukommen. Neuerlicher Drogenentzug, ein gescheiterter Versuch zu heiraten. Dann schreibt er an den Verleger seiner Artikel über die Tarahumaras, sein Name müsse verschwinden. Bald darauf wird er in eine psychiatrische Klinik eingeliefert, der sich andere anschließen. Bis kurz vor seinem Tod wird er sie nicht mehr verlassen. In der Erinnerung aber will er in Mexiko sogar Peyote zu sich genommen haben:

Ich habe im mexikanischen Gebirge Peyote eingenommen und ein Paket davon gehabt, das bei den Tarahumaras für zwei oder drei Tage gereicht hat, ich habe da geglaubt, die drei glücklichsten Tage meines Daseins zu erleben. Ich hatte mich nicht mehr satt, suchte nicht mehr nach einem Grund für mein Leben, und ich mußte meinen Körper nicht mehr mitschleppen.²⁸

Seine Bücher seien keine Maskierung, schreibt Fichte. Sie beschrieben „ein Experiment zu leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen [...] Zeremonien, Rituale“.²⁹ Und in *Explosion*: „Ich will nicht forschen. Es gibt nur eine Forschung. Ich selbst. Oder, mich selbst.“³⁰

Artaud verliert sein Ich in der Fremde, Fichte testet es im synkretistischen Kontext. Hier kann man nicht in die Haut der anderen fahren und an ihrer Stelle ihr Wort ergreifen, „sondern Warten, in der Mitte einer Welt und ihres Geschehens, bis das Fremde auf einen zukommt und sich erschließt“.³¹ Fichte hält sich außerhalb des rituellen Zirkels, wahrt Distanz, bleibt Beobachter, will beschreiben – und reflektiert auf sein Fremdsein.

Ich gehe mit gesenktem Kopf. Verraten mich meine Hände? Kaum bin ich zu den Krankenlagern vorgedrungen, flüstern die Gläubigen: „Blanc! Blanc! Blanc!“ Die Gesänge verstummen. Die Rasseln halten ein. Kerzen aus.³²

Aber stolz berichtet er, er sei den Protagonisten manchmal sexuell nahe gekommen. Das kann seine Beobachtung fokussieren, die lapidare Sprache aber auch banal werden lassen.

Am nächsten Abend sexuelle Schlotteranfälle. Ein dünner Mann mimt in rasender Geschwindigkeit den Geschlechtsakt. Doch er hat nicht einmal einen hoch.

²⁷ Artaud (Anm. 6), 92.

²⁸ Artaud (Anm. 6), 96.

²⁹ Zitat nach Heinrichs (Anm. 21), 38.

³⁰ Hubert Fichte, *Explosion. Roman der Ethnologie*, Frankfurt/M. 1993, 560.

³¹ Fichte (Anm. 20), 217.

³² Fichte (Anm. 20), 131.

Kultische Sexualität und Sexualkult fallen auch hier nicht zusammen. Lesbische Szenen. Sind die Frauen weiter.³³

Die Hoffnung, eigene Sexualität in der kultischen aufgehoben zu finden, erweist sich als Illusion. Oder sollte es doch gelingen, vielleicht den Frauen? Jenseits dieser spekulativen Erwartungen aber finden sich immer wieder verdichtete Beschreibungen von Zeremonien, Ritualen – „poetische Anthropologie“ (Heissenbüttel).

Das Gesicht eines alten Mannes beginnt zu zucken. Seine Hand flattert. Gleich wird er in Trance fallen. [...] Das Flattern der Hände, die Verkrampfung seines Gesichtes steigern sich nicht zu Gedankenverlust, Schmerzunempfindlichkeit, Säulenstarre, Verdoppelung der Persönlichkeit, Sprechen in unbekanntem Zungen. Der alte Mann beim katholischen Fest der Heiligen Rita beginnt zu weinen. Die heilige Persönlichkeitsspaltung schmilzt zum individuellen Schmerz zusammen.³⁴

Dort, wo sich Kulturen mischen, schreibt Fritz W. Kramer in seiner Darstellung der afrikanischen Besessenheitsrituale, wo eine Gesellschaft durch Fremde mit einer anderen Kultur in Beziehung kommt, oder ein Einzelner in einer fremden Kultur lebt, entsteht mimetische Anpassung, auch Besessenheit.³⁵ Dabei sind es oft kleine Dinge, die den Beobachter am Fremden besessen machen. Fichtes literarisches Verfahren wäre in dieser Betrachtung ein Übersprung zum anderen, eine in die Literatur zurückgenommene Besessenheit am fremden Detail. „Wissen, was geht da vor. Und das wie etwas ganz Kleines, Präzises. Was geht im Kopf vor.“³⁶

Realismus in der Kunst kann so als Versuch der Kulturen gedeutet werden, auf Konfrontation und Umbruch mimetisch zu reagieren. Folgt man Fritz Kramer weiter, dann hat sich in der Fotografie „der europäische Realismus vollendet und nivelliert.“³⁷ Damit wäre auch das ambivalente Verhältnis Fichtes zu Leonore Maus fotografischer Arbeit zu bezeichnen. Die Fotografie, die noch „faktographischer“ als jeder Schreibstil ist und noch weniger subjektiv.

Die Welt als reines Bild. Das ist die wahre Kunst. Nichts weiter mehr als ein Apparat. [...] Es ist Kunst, weil es überhaupt keine Kunst ist, weil es in jedem Augenblick Kunst ist.³⁸

³³ Fichte (Anm. 20), 168.

³⁴ Hubert Fichte, *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen IV*. Frankfurt/M. 1980, 64.

³⁵ Fritz W. Kramer, *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/M. 1987, 233-248.

³⁶ Fichte (Anm 30), 162.

³⁷ Kramer (Anm. 35), 248.

³⁸ Hubert Fichte, *Eine glückliche Liebe*, Frankfurt/M. 1988, 28.

Im Fotografischen wird Fichte mit einem Moment seines literarischen Verfahrens konfrontiert, in dem das *factum brutum* freigelegt und zugleich auch entleert wird. Darin läßt sich (auf verschiedenen Ebenen) das Fremde bewahren und (vor allem in der Sprache) das Eigene evozieren. Besonders in den Fotografien gelingt diese Ergänzung, weil da die Fotografien in ihrer raschen Abfolge selbst an Materialität verlieren und dem Text Raum geben.³⁹

„Wie sie wissen“, sagte Fichte einmal in einem Interview, „verbirgt man sich hinter nichts so gut wie hinter der Genauigkeit.“⁴⁰ Das ist die Form, die das entwerfende Subjekt sich auferlegt: die Genauigkeit der Materialität als Gegengewicht zu den Brüchen der Kulturen.

Schichten. Immer Schichten aus Lehm, Kaolin, Erz. Immer Schichten aus Zeit. Jäcki meinte daß er nie anders gedacht habe als doppelt – auf Zeit bezüglich und auf Erde.⁴¹

Schichten statt Geschichten: eine Sprachmaterialität, die schon die ersten Romane Fichtes bestimmt hat; Auswirkung seines (homosexuellen) und generellen Fremdseins in einer übermächtigen Kultur. Gelingendes Schreiben entfaltet sich in der Dialektik von Mimesis und Interpretation.

Gäbe [...] es eine Sprache, in der die Bewegung sich abwechselnder und widersprechender Ansichten deutlich werden könnte, das Dilemma von Empfindlichkeit und Anpassung, Verzweifeln und Praxis – ich würde sie benützen.⁴²

Diese Sprache hat mit Sprechtexten, Dialogformen, Interviews, Zeitungsmeldungen und Götter-Litaneien zu experimentieren. Auf diese Weise kann sie näher an fremden Kulturen sein als jede wissenschaftliche Ethnologie.

Die Obsessionen am realistischen Detail nähren sich bei Fichte wie Artaud aus der Distanz zu den jeweiligen kulturell dominanten Verfahrensweisen, der surrealistischen und der auf Einfühlung ausgerichteten in den 1950er Jahren. Michael Taussig hat in *Mimesis and Alterity* mit großer Emphase die Bedeutung dieser Detailbesessenheit herausgestellt. „The ability to mime, and mimic well [...] is the capacity to Other.“⁴³ In „magischer Mimesis“ von Minderheitenkulturen der dominanten westlichen Kultur gegenüber sieht Taussig sogar ein Potential des Widerstands, der Subversion – Walter

³⁹ Vgl. Peter Braun, *Die doppelte Dokumentation. Fotografie und Literatur im Werk von Leonore Mau und Hubert Fichte*, Stuttgart 1997, 135.

⁴⁰ Dieter E. Zimmer, „Genauigkeit, ein Versteck. Gespräch mit Hubert Fichte“, in: *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, hg. v. Thomas Beckermann, Frankfurt/M. 1985, 87-92, hier 92.

⁴¹ Fichte (Anm. 30), 437.

⁴² Hubert Fichte (Anm. 20), 119.

⁴³ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York 1993, 19.

Benjamin gleichsam auf die eingeborenen Füße gestellt. Wie bei den Kindern könne sich so eine Befreiung der Sinne entfalten. Gegen Adornos Skepsis, der in der Mimesis die Herrschaftsstrategie der Faschisten analysierte, setzt Taussig die „selbstreflexive Mimesis“⁴⁴, die er in künstlerischen Verfahren aufgehoben sieht. Gerade aber für den Film, dem er wie Benjamin ein solches Potential zutraut, fehlt ihm ein entwickelter Begriff selbstreflexiver künstlerischer Methoden. So richtig paßt eigentlich nur Jean Rouch in sein Konzept der magischen Mimesis.

In der Kunst kann das Mimetische nur ein Moment im Entwurf des Anderen sein, ein darin gesetztes Moment. Mimetisches Erfassen des Fremden und dessen (getriebener) Entwurf lassen sich nicht vorschnell synthetisieren. Vielleicht blitzt gerade im Mißlingen ihr Zusammenhang auf.

So, als wollten sie ihre jeweiligen Konstruktionen des Fremden (das synkretistische Bewußtsein, das sprachlich erschlossen werden soll / das hypostasierte Ursprüngliche) unterlaufen, setzen Fichte und Artaud auf Genauigkeit, Materialgerechtigkeit. Bestimmt von der Ahnung, daß Synkretismus immer auch Vernichtung heißt, das Ursprünglichkeit immer schon Vermischtes im Übergang ist? Fichte konnte sich dabei auf die Sprache zurücknehmen, Artaud blieb nur seine Existenz.

51jährig fand man Artaud tot in seiner Kammer, aufrecht sitzend, einen Schuh in der Hand. Der fünfzigjährige Fichte redigiert, todkrank, *Explosion* auf dem Krankenbett und fügt ein:

In einem etwas zu kleinen Einzelzimmer läge er. Erkrankt an einem erhabenen Kakaduleiden, für das es keine Heilung gab.⁴⁵

⁴⁴ Taussig (Anm. 43), 244.

⁴⁵ Fichte (Anm. 30), 276.