

»Fäden, viele Fäden.«

Ungewisse Vermischungen in dem Roman *Eine Glückliche Liebe* von Hubert Fichte

Manfred Weinberg

Abstract

The article examines the opening passage in the fourth volume of Hubert Fichte's The History of Sensitivity [Geschichte der Empfindlichkeit], A Happy Love [Eine Glückliche Liebe], in a close reading and tries to describe the »Poetics of Interculturality«, which was characteristic of Hubert Fichte's late work, and is related to the distinct poetics of the so-called »ethnopoetic trilogy«. In doing so, the ethnographic materialism of the trilogy is juxtaposed with an »overflowing« rhetoric in The History of Sensitivity, which connects everything with everything in order to enable or simply simulate a supposed complete understanding of the world. Since the texts do not leave materialism behind, however, an »abyss« arises, which deserves greater consideration and more precise presentation in future Fichte research, as this article recommends.

Title

»Threads, many Threads.« Uncertain Blends in the Novel A Happy Love [Eine Glückliche Liebe] by Hubert Fichte


Keywords

Hubert Fichte (1935-1986); The History of Sensitivity [Geschichte der Empfindlichkeit]; A Happy Love [Eine Glückliche Liebe]; poetics of interculturality; ethnopoetry

Corresponding author: Manfred Weinberg (Univerzita Karlova, Praha);

E-Mail: Manfred.Weinberg@ff.cuni.cz;

<http://orcid.org/0000-0002-6362-8714>

 Open Access. © Manfred Weinberg 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Ein Poet ist »weniger ei[n] Verfasser von Gedichten, als vielmehr jeman[d], der zu einer vollständigen Erfassung dessen gelangen möchte, worin er lebt, und der seine Isolation in der Mitteilung dieses Erfassens zu durchbrechen sucht.«

(Leiris 1978: 63, zit. n. Uerlings 1997: 303)

Lava.

Feuerfontainen.

Raus aus den spellenden Schlacken, Tausenden von Graden, kilometertief, hellflüssig in die Kälte des Anfangs, dachte Jäcki:

– Thomasbirne. Birne Helene.

Er ging auf den Berg zu.

Im Sturm zitternder Bims.

Türme von Soda.

Pottaschetafeln kippten.

Eine Pyramide verharrte die Spitze nach unten im Sand.

Die Kochbläschen wurden grau.

Ein Haff aus Sägen.

Jäcki hangelte sich auf die Plattform und sah übers Meer.

Jeden Tag andre Anschwemmsel unten.

Gestern Teufelsrocheneier.

Oder barocke, winzige Muscheln.

Kinder, die Frauen in schwarzen Tüchern, Fischer auch spürten sie auf zwischen den größeren Kieseln aus Sand.

Jugendstilbrotschen – Perlmutter, von Würmern in minoischen Labyrinthen besiedelt.

Fäden, viele Fäden. (Fichte 1988: 7)

So beginnt der vierte Band von Hubert Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit: Eine Glückliche Liebe*. Er ist einer der sechs Bände, die bei Fichtes Tod im März 1986 als abgeschlossene Typoskripte vorlagen. Gisela Lindemann vermerkt in ihrer *Editorischen Notiz*:

Eine Glückliche Liebe wurde 1984 druckreif abgeschlossen auf der karibischen Insel Grenada. Seine Spielzeit liegt genau 20 Jahre davor: im Jahr 1964. Spielort ist Portugal: Ausgangspunkt aller späteren Erkundungsreisen der Protagonisten des roman fleuve, der Künstler Irma und Jäcki, in afrikanische und afroamerikanische Regionen noch vor der ersten großen Eurotourismuswelle. Hierher werden Jäcki und Irma immer wieder zurückkehren. (Lindemann 1988: 109)

Während Lindemann also den Blick von der Handlungszeit in die Zukunft richtet, geht der Blick im Klappentext (auch) zurück. Man liest:

Jäcki und Irma reisten 1964 nach Cezimbra in der Nähe Lissabons [...]. Der Schriftsteller Jäcki genießt seinen ersten Arbeitsurlaub, liest die Korrekturen seines Romans *Das Waisenhaus* und entwirft erste Skizzen für *Die Palette* – vor allem aber beschäftigt er sich mit Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und mit den portugiesischen National-

dichtern Camões und Pessoa. Die Fotografin Irma dagegen lässt sich mit der Kamera auf die Gegenwart ein. Beide diskutieren häufig über die Unterschiede, die Wirklichkeit im Wort oder im fotografischen Bild einzufangen. Die zweite Handlungsebene ist die Liebe zwischen Irma und Jäcki, sind die verschiedenen Erscheinungsformen der Prostitution und Jäckis homosexuelle Bekanntschaften, die in seiner Liebe zu Mario kulminieren. Die dritte Handlungsebene ist das fremde Portugal: die Erstarrung dieses großen Seefahrer- und Entdeckervolkes, das archaische Leben der Fischer und Salazars Geheimpolizei, die das gesamte politische und gesellschaftliche Leben kontrolliert, während das Land in den kolonialistischen Angolakrieg verwickelt ist.

Dieser kurze Aufenthalt in Portugal dient beiden als Vorbereitung für die Entdeckung der Welt. Damit ist das Eintauchen in die Antike ebenso gemeint wie die Erkundung afrikanischer und südamerikanischer Riten, wodurch Jäcki und Irma immer tiefere Schichten ihrer eigenen Person entdecken. (Fichte 1988: Klappentext vorne)

Fäden, viele Fäden! Ein ganzes »Netz von Beziehungen aus Sprache – über das Innere und über die Welt« (Fichte 1976a: 11), von dem Hubert Fichte schon einmal im Vorwort zu seinem *Lesebuch* geschrieben hatte. Mehr noch »roman delta« als »roman fleuve« (Zimmer 1985: 88), um mit Hubert Fichte zu reden. Doch handelt es sich nicht nur um Synchrones; die vernetzten Fäden greifen aus in die Vergangenheit, in die Zukunft. Und das wiederum auf mehreren Ebenen oder in mehreren, sich übereinander lagern den Schichten. Dabei werden auch mehrere Orte (der des aktuell Erzählten [Cezimbra], der Ort des Erzählens [resp. Aufschreibens: Grenada], frühere Orte des Erzählten und Erzählens [etwa Hamburg], für die schon das gleiche Strukturprinzip galt) zusammengebracht. So liest man am Anfang der *Palette*:

Jäcki geht über den Gänsemarkt.

In einer Woche kommt man ohne weiteres nach Saint Tropez.

Jäcki will nicht nach Piervert¹ zurück.

Außerdem steht noch Casablanca, Athen, Formentera in einer Beziehung zur Palette.

Sesimbra nicht, Sesimbra liegt in Portugal.

Ich sitze in Sesimbra auf den spitzen Felsen. (Fichte 1978: 10)

Fäden also, *viele* Fäden. Derjenige, der in Grenada sitzt und auch über den Beginn der Arbeit an der *Palette* schreibt, korrigiert gleichzeitig seinen ersten Roman *Das Waisenhaus*. In seiner Lektüre geht er noch weiter in die Vergangenheit: zu Prousts *Recherche*, zu Camões und Pessoa, denen er, um den Titel meiner Dissertation zu zitieren, seine eigene Suche »nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung« (Weinberg 1993) zur Seite stellt. Dabei geht der Blick noch weiter zurück: in die Antike. Den vermeintlichen »Vater der Geschichte«, ² besser: den »ersten Ethnologen und Verhaltensforscher« (Fichte 1987a: 409) Herodot hat Fichte schließlich seinen »Freund« (Fichte 1987d) genannt. Solcher weite Rückgriff in die Vergangenheit ist aber ganz und gar nicht entkoppelt von der Gegenwart, wie deutlich wird, wenn der Klappentext das Leben der Fischer »archaisch« nennt. Entsprechend, wenn auch nicht ganz so weit

1 Die durch die bloße Nennung von Ortsnamen aufgerufenen Konnotationen muss ich hier als bekannt voraussetzen.

2 Vgl.: »Der Vater der Geschichte war gar nicht der Vater der Geschichte.« (Fichte 1989: 32)

zurückgreifend, heißt es im Roman angesichts der Fischer in einer weiteren Assoziationskette:

Jäcki sah Heinrich den Seefahrer.

Jäcki sah Albuquerque, den Vizekönig von Indien.

Er sah Dom Sebastião, Philipp den Zweiten, die Königin Maria und den pompösen Marquez de Pombal schnurstracks mit Monstranzen, Geißeln, Enterhaken, Bajonetten, Schießgewehren, Puderdöschen über die Felsen balancieren. (Fichte 1988: 24)

Jäcki *sieht* das Alte im Gegenwärtigen! Gleichzeitig richtet sich der Blick nach vorn und ist die Zukunft des Erzählers dem aus der Vergangenheit Erzählten immer deutlich eingeschrieben (»Was mag Brasilien für ein Land sein?« [ebd.: 49], heißt es einmal), die – wie wiederum der durchaus präzise Klappentext formuliert – »Erkundung afrikanischer und südamerikanischer Riten«, die Fichte ja vielfach mit poetischen Verfahren des Barock und eben der frühesten Antike, Herodot etwa, zusammengedacht hat.

Fäden, viele Fäden. Oder, um ähnliche selbstreflexive Wendungen aus dem Roman *Eine Glückliche Liebe* zu zitieren: »Schicht um Schicht« (ebd.: 8). »In ein Bild von der Ausdehnung einer Erinnerungsbriefmarke kippt jetzt alles herein« (ebd.: 28). Von einem »Netz aus Kopfbewegungen, Blinzeln, Tönen, die er keinem Wort zuordnen konnte« (ebd.: 30), ist anlässlich von Jäckis Gängen durch das nächtliche Cezimbra die Rede. »Pfeile. / Netze!« (Ebd.: 52) »Kunstvoll gefügte Plafonds, abbröckelnde Fresken.« (Ebd.: 57) »Anspielungen.« (Ebd.: 62) »Jetzt war alles durcheinander.« (Ebd.: 68) »Wirr. / Blaue Adern.« (Ebd.: 82) Oder (wiederum anhand der Arbeit der Fischer in Cezimbra):

Die Fischer ziehen das Netz ein und singen dazu ein Arbeitslied, dachte Jäcki:

– Man kann es nicht beschreiben.

– Und fotografieren kann man es auch nicht. (Ebd.: 90)

Auch von hier aus ziehen sich Fäden durch den Roman *Eine Glückliche Liebe*, durch die *Geschichte der Empfindlichkeit*, zurück, auch ausdrücklich erwähnt, zu den ersten veröffentlichten Erzählungen, zu *Waisenhaus* und *Palette*, zur »ethnopoetischen Trilogie« (*Xango*, *Petersilie*, *Lazarus und die Waschmaschine*), nach vorn ins weitere Schreiben. Auf die Frage des Dementis der Beschreibbarkeit und der Möglichkeit, »es« – was immer dieses »es« ist – zu fotografieren, wird zurückzukommen sein.

Die Fotografin Irma und der Schriftsteller Jäcki diskutieren jedenfalls ausführlich über die von ihnen zur Vorstellung der Welt genutzten Medien. Es ist hier nicht Raum genug, diese poetologische Schicht des Romans genauer auszuloten. Die Diskussionen zwischen Irma und Jäcki drehen sich jedenfalls um die Zeitlichkeit und Räumlichkeit von Erzählen und Abbilden. Näheres dazu lässt sich schon in Lessings *Laokoon* nachlesen. Jäcki zum Fotografieren: »[D]as stimmt doch wohl: In einer tausendstel Sekunde ist die ganze Geschichte fertig. Klick! Blitz! Knips!« (Ebd.: 29) Irma hatte zuvor schon gegen ein solches »Drauf-« und auf diese Weise ermöglichtes »Festhalten« eingewendet: »Ich löse mir das Foto raus.« (Ebd.: 28) Und: »Ich mache das Bild, wenn ich es mache. [...] Mit dem Tele klebe ich das Schiff an den Berg, den Deppen an das Schiff und den Fisch an den Deppen« (ebd.: 29), und hat so auf den Herstellungsprozess und damit auf das Gemachte, »Poietische« (»Poetik kommt von poieîn, machen.« [Fichte

1987c: 8]) auch einer Fotografie verwiesen.³ Jäcki hatte wiederum eingewendet: »Das heißt ja dann doch wieder Auffassung, Verwandlung, Synthese, Proust.« (Fichte 1988: 29) Ich kann dem hier, wie gesagt, nicht weiter nachgehen. Aber um auf meine These immerhin schon einmal hinzudeuten: Niemand wird all die Verweisungen, die Fäden, das Geflecht, die Netze der Pfeile und Adern, der Anspielungen in Fichtes Gesamtwerk jemals beschreiben können (ich verwende hier vorsätzlich den Begriff von Fichtes Dementi der »Verwendbarkeit« des Schreiens der Fischer in Cezimbra). Wie geht man also dann interpretierend mit diesen Texten um?

Aber vielleicht ignoriert die Aussage, dass niemand das Gesamt der Fäden jemals beschreiben könnte, ja neueste Entwicklungen – etwa die der *Digital Humanities* oder einfach der digitalen Literaturwissenschaft. Mit deren Methoden ließe sich ein Fichte-Index erstellen, der die Vernetzung seiner Texte in allen Details, d.h. hinsichtlich aller Stichwörter, verzeichnete. Was aber wäre damit gewonnen? Immerhin eine Kartographierung der Fichte'schen Topoi (im rhetorischen Sinne). Unerfasst bliebe aber die Zeit, der Aufbau des Netzes, die eine lesende Initiierung in Fichtes Kosmos (um nicht zu sagen: Kosmologie) herbeiführen.

Mit dieser Dimension der Zeit hat dann auch das für mich Entscheidende an der poetologischen Auseinandersetzung zwischen der Fotografin und dem Schriftsteller zu tun. Man liest:

– Irma hüpfte um den Elenden herum wie ein Ibis um die Kuh, die ihn ernährt.

Jäcki schätzte augenblicklich den Standpunkt ein.

Er schwieg den Standpunkt.

Er wußte, in drei Minuten würde Irma sich genau darauf hingearbeitet haben. (Ebd.: 27)

Später heißt es als weiterer Kommentar Jäckis: »Meine Wörter [Wörter, nicht Worte!; M.W.], die kannst du vergessen« (ebd.: 28), was ich als positive Auszeichnung der Wörter lese. Der Protagonist schweigt (nicht: verschweigt!) sein Wissen, und der Schriftsteller Jäcki wertet nur vermeintlich das von ihm genutzte Medium der Sprache ab; tatsächlich ist es vielmehr jene Dimension der Zeit, in der sich alles Erinnern und Vergessen abspielt, die ihn bei seinem Medium bleiben lässt, auch wenn oder vielmehr gerade weil er deshalb ganz und gar nicht zum »raunende[n] Beschwörer des Imperfekts« (Mann 1990: 349) wird, um Thomas Manns Profilierung des Erzählers zu zitieren. Aber stimmt das überhaupt angesichts der Tatsache, dass Fichte auch die Bilder Cezannes von ihren »weisse[n] Flecken als Niederlagen« (Fichte 1976: 119) – also sozusagen vom in ihnen optisch »Verschwiegenen« – her versteht?

Wenn der Kommentar des Protagonisten Jäcki (»Man kann es nicht beschreiben.«) für den Erzähler *und* für den Autor Hubert Fichte gilt, muss man sich ja fragen, womit man es denn überhaupt zu tun hat, wenn nicht mit einer *Beschreibung* vergangener Zeit. Im Roman *Eine Glückliche Liebe* findet sich gelegentlich das Verb »aufschreiben« (Fichte 1988: 87) als Alternative angeboten. Was aber heißt das? Wird also in den Texten Hubert Fichtes überhaupt erzählt? Ist ihnen daher mit den üblichen narratologischen Begrifflichkeiten beizukommen?

3 Der eingeweihte Fichte-Leser erinnert sich an die von Jäcki aus Irmas Fotografien ausgeschnittenen und dann collagierten »Nonnen aus Venedig, Häuser von Le Corbusier, Korkeichen« (Fichte 1987b: 7).

Bisher habe ich mich nur zu dem geäußert, was der Klappentext als erste Handlungsebene benennt, und habe die dritte Handlungsebene (»das fremde Portugal«) immerhin gestreift. Was aber ist mit der zweiten Handlungsebene (der »Liebe zwischen Irma und Jäcki«, den »verschiedenen Erscheinungsformen der Prostitution und Jäckis homosexuelle[n] Bekanntschaften, die in seiner Liebe zu Mario kulminieren«)? Was ist die »[g]lückliche Liebe«, die der Titel des Romans benennt? Die zu Irma, die zu Mario, die Koinzidenz beider? Die Antwort bleibt völlig ungewiss. So greift der Interpret auf Stellen – und seien sie noch so unscheinbar – zurück, die eine Lösung des Rätsels versprechen; ich auf die folgende Beschreibung – aber ist es eine Beschreibung? – eines gemeinsamen Abendessens mit Irma:

Er gab Irma das Zinnpfännchen hinüber voller gebratenem Schweinefleisch, scharf, grüner Koriander auch hier, kleine graue gepunktete Muscheln, die der Fischer so genuschelt hatte, daß Jäcki beim dritten Mal noch nichts verstanden hatte.

Mischmasch?

Am Arsch?

Ameisen?

– Ein bisexuelles Gericht, sagte Jäcki. (Ebd.: 14)

Der Fichte-Forscher erkennt erfreut ein Argumentationsmuster wieder, das er und andere aus Fichtes Texten herauspräpariert haben: Das ›Bi‹ (vgl. etwa Weinberg 1995), das mehr als zwei ist, ist ein Grundmuster der Fichte-Interpretation. ›Bi‹ ist nicht eins, nicht zwei, es ist – auf je zu präzisierende Weise – eine ›Figur des Dritten‹ oder der *Explosion* (vgl. Fichte 1993). Sollte es einem da aber nicht zu denken geben, dass der Erzähler seinen Protagonisten den Namen des Gerichts selbst beim dritten Mal noch nicht verstehen lässt? Auch im Gespräch mit Irma findet sich übrigens eine Infragestellung des Dritten: »Warum immer alles dreimal, mit drei verschiedenen Blenden? Ich kann auch nicht drei verschiedene Sätze anbieten.« (Fichte 1988: 27) Um es – in einem an Fichtes Texte erinnernden – kühnen Sprung zu vergrundsätzlichen: Gibt es bei Hubert Fichte überhaupt irgendetwas zu verstehen?

Bevor ich diesem Gedanken weiter folge, sei die Verklammerung der vom Klappentext benannten zweiten Handlungsebene mit den anderen beiden immerhin angedeutet (und mehr wird niemals zustande zu bringen sein). Am Ende des Romans ist Jäcki in Paris und geht »in die Rue de Penthièvre« (ebd.: 103). Man wartet lange auf eine Bezeichnung des Etablissements, in das er dort eintritt. Die Diagnose tritt zunächst hinter die präzise Benennung im Detail zurück: »Vorraum«, »Kasse« (ebd.), »leicht gewinkelte[r] Gang«, »[r]echts und links Einzelkabinen für Sitzbad, russisch-römisches, Kneipp, Güsse, Einläufe, Hydrotherapie, Streckvorrichtungen«, »Eisentür«, »Dusche«, »Ruheraum«, »Dampfraum« (ebd.: 104). Später wird dann doch noch ein allgemeiner Begriff eingeführt: »Dampfbad« (ebd.: 105), der aber kaum ein angemessenes Wort (Wort als Singular von Wörtern, nicht Worten!) für diesen Ort vorstellt. Dort ereignet sich das Unerhörte, das aber wiederum nicht wirklich ›beschrieben‹, wenn auch detailfreudig benannt wird:

Der Araber drängelte, biß, spuckte, kitzelte mit dem Finger, hängte seinen Umhang über den Steifen und schob Jäckis Umhang hoch.

Jäcki schrie.

Jäcki hatte die Vorstellung, er sollte ausgeweidet werden.
Mit dem Dürren verkeilt stolperte er aus der Kabine. (Ebd.: 107)

Jäcki ›lässt sich‹, wie es später höchst unpräzise – und dies sicher nicht aufgrund Fichte'scher Züchtigkeit – heißt. Die erste anale Penetration also, die, wie man dann erfährt, doch nicht die erste ist:

Zweimal hatte er es mit sich machen lassen.
Einmal als Geschenk an Alex, zur Generalprobe von Purpurstreifen.
Und einmal in Stuttgart, Wolfgang, aber Jäcki hatte es nicht gemerkt, es geschah wie in einem Traum, wo man die Dinge tut, ohne sie zu fühlen. (Ebd.)

Einmal und noch einmal (wobei das zweite Mal eben nicht als zweites, sondern als weiteres ›einmal benannt wird) – eine Geschichte (oder was immer auch Fichtes Texte hervorbringen) ist daraus noch nicht geworden. Nun also das dritte Mal, das aber auch nicht als drittes Mal vorgestellt wird; vielmehr als radikal Neues:

Jäcki hatte das Gefühl, doppelt⁴ zu existieren.
Jäcki kam sich wie eine Hohlform vor, die ihn selbst noch einmal wahrnahm.
Als er merkte, daß der dürre Araber in ihm zu zucken begann, zuckte er auch auf im Mund des Théâtre Molière.
Jäcki bemerkte etwas Neues in sich, nach einer ganzen Naturgeschichte, hier im Jüngsten Gericht der Rue de Penthièvre, zwischen dem Mauermann aus Oran und dem komischen Alten der Comédie Française, gleich neben dem Elysée-Palast von Monsieur und Madame de Gaulle. (Ebd.: 107f.)

Zu Dulu, deren Erwähnung mit dem Hinweis verknüpft ist – Fäden, viele Fäden –, dass er, anders als versprochen, »ohne den Katalog des Paläontologischen Museums« zu ihr zurückgekehrt ist, hatte Jäcki gesagt, dass er »das« nie mit sich machen lassen würde: »Wenn man sich daran gewöhnt, ist man verloren.« (Ebd.: 108)

– Ich denke, du läßt dich nicht, hatte Irma angemerkt.⁵
– Jetzt lasse ich mich.
– Es schien Jäcki die einzige Veränderung zu sein, außer der Geburt, welche die Natur hergab.
– Das war das Andre.
– Jetzt wußte Jäcki, daß er enden würde wie ein Schmerzengreis der Witwe Rosa mit oblatenfarbenem Fleisch.
– Jäcki verwandelte sich noch einmal. (Ebd.)

4 Der gewiefte Fichte-Experte übersetzt natürlich: ›bi‹.

5 Von dieser Bemerkung wird übrigens schon am Anfang des Romans berichtet. Jäcki antwortet: »Einmal Nutte in Cezimbra sein! / – Ich denke, du läßt dich nicht, sagte Irma. / – Ich meine mehr so als Platonische Idee, für einen Roman. Das Höhlengleichnis. Der Schatten. Hast du gute Fotos gemacht?« (Ebd.: 11)

Angesichts der hier aufgeschriebenen ›sich ereigneten, unerhörten Begebenheit‹ (vgl. Goethe 1999: 221) geht aber auch »alles durcheinander« (Fichte 1988: 68): der Orgasmus in ihm und sein eigener, die Zeiten (Naturgeschichte, also Anfang, und Jüngstes Gericht, somit Ende), der Mauermann aus Oran und der komische Alte der Comédie Française (somit: Professionen und Herkunftsorte), das schwule Dampfbad und der »Elysée-Palast von Monsieur und Madame de Gaulle«, Natur und Kultur, Geburt und Tod.⁶ Aber: Sind die unübersehbaren Fäden, die hier explizit und implizit geknüpft werden, ist diese Textur überhaupt noch zu entwirren? Jedenfalls findet Jäcki in »immer tiefere Schichten« seiner eigenen Person zurück, was der Klappentext auch von Irma behauptet, mit der ihn eine »[g]lückliche Liebe« verbindet (oder doch nicht?), von der ihn seine Profession als Schriftsteller trennt (oder doch nicht?). »Man weiß eben nichts Genaueres« (Fichte 1978: 335), wie es in der *Palette* heißt. Wie aber geht man als Interpret mit diesem die Texte begründenden Nichtwissen um?

Auf der Suche nach einer Antwort wende ich mich meiner eigenen Vergangenheit zu. Ich setze als bekannt voraus, dass ich eine der frühen Dissertationen über Hubert Fichte geschrieben habe – nach Torsten Teichert, ungefähr zeitgleich zu Hartmut Böhme und seinem großen Fichte-Buch, mit dessen Aussagen ich in vielem, aber nicht allem übereingestimmt habe. Die Dissertation erschien 1993. Es folgten Einladungen zu Fichte-Tagungen und daraus resultierend weitere schriftliche Äußerungen zu diesem Autor meinerseits. Doch irgendwann fand ich, es sei genug, den x-ten Aufguss meines Fichte-Bilds zu verbreiten. Meine Beiträge zum mit Peter Braun gemeinsam herausgegebenen Sammelband *Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens* (Braun/Weinberg 2002) galten schon Michael Roes und Josef Winkler, obwohl das Gesamtkonzept des Bandes dem Schreiben Hubert Fichtes geschuldet war. Seitdem habe ich mich anderen Themen zugewendet. Selbstverständlich aber kommt man in Gedanken immer wieder auf die eigene Dissertation zurück. Sie wird einem dabei fremd und bleibt einem nah. Vor allem kam immer wieder die Frage auf, was ich denn damals überhaupt gemacht habe und ob ich es heute wieder so machen würde. Die Frage hat eine doppelte (nein: keine bisexuelle!) Antwort: Ich habe nichts zurückzunehmen! Einzig die Begriffsprägung »ethnopoetologische Trilogie« (vgl. Weinberg 1993: 321-353), die wohl ein bisschen mehr wollte, als handhabbare Begriffe wollen sollen, stelle ich zur Disposition.⁷ Heute aber würde ich manches anders machen wollen.

Von dieser Doppeldiagnose her kam in den letzten Jahren verstärkt der Wunsch auf, mich noch einmal zu Hubert Fichte zu äußern und sozusagen meine eigene Dissertation auf den Prüfstand zu stellen. Pointiert: Wenn die Aussage: »Man weiß eben nichts Genaueres«, eine passende Überschrift über dem gesamten Schreiben Hubert Fichtes ist, wie soll man mit wissenschaftlicher Genauigkeit über ihn schreiben?

6 Die Witwe Rosa lernen Irma und Jäcki bei ihrer verkorksten Rückreise aus Cezimbra in Barcelos kennen; die »Christusse und Höllenszenen aus Ton«, die sie backt, bringen Jäcki die nächste Assoziationskette in den Kopf: Er »sah Ägypter kommen, die brachten ihre Teufelchen, die Phönizier, die Minoer, Seeräuber, Seiltänzer, Landstreicher, Wunderdoktoren.« (Ebd.: 99)

7 Diese Bezeichnung wollte das Genauere der ethnographischen Beschreibung mit der steten Reflexion der Bedingungen der Möglichkeit solchen Beschreibens zusammenbringen und Fichte somit gerade nicht auf ein »Konzept von Poesie, das einer Geringschätzung ihrer Gegenstände entspringt« (Uerlings 1997: 245), verpflichten, sondern zeigen, wie »Materialismus« und »Kritik« (ebd.: 246), also Selbstreflexion, gerade in der Beschreibung des Fremden bei Fichte zusammenkommen.

Von daher gelten die anschließenden Bemerkungen dieses Aufsatzes der Frage, was ich heute anders machen würde, die jedoch nicht zu beantworten ist, ohne wenigstens knapp aus meiner Sicht zu skizzieren, was ich heute glaube, damals gemacht zu haben. Ich fasse mich kurz und erläutere nur den Titel meiner Dissertation, beginnend beim Untertitel *Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*. Die Proust-Allusion bedarf wohl keiner Rechtfertigung. Der Nachfrage wert ist aber, was mein Untertitel sozusagen implizit verspricht: Etwas ist verloren gegangen (bei Proust die Zeit, für Fichte – nach meiner Diagnose – eine ›poetische Welterfahrung‹, wie sie – nach seiner Diagnose – etwa noch die Vorsokratiker und ›sein Freund‹ Herodot kannten). Aber gibt es nicht bei Proust die Rede von der ›wiedergefundenen Zeit‹, die Fichte auch im Roman *Eine Glückliche Liebe* wieder aufruft? Behauptet mein Titel also nicht, dass somit auch Fichte die verlorene ›poetische Welterfahrung‹ wiederfindet? Auch im zeitlichen Abstand kann ich nicht erkennen, dass ich es mir wirklich so einfach gemacht hätte – schon deshalb nicht, weil Fichtes Vorgabe: »auch die wiedergefundene Zeit wieder verlieren« (Fichte 1974: 294), zu den Voraussetzungen der Dissertation gehört. Allein der Haupttitel »Akut. Geschichte. Struktur.« (vgl. Fichte 1985: 263) ist für eine solche Eindimensionalität auch viel zu komplex und widersprüchlich – und verweist, wie der Fichte-Experte weiß, auf eine Stelle aus *Totengott und Godmiché. Zu einer Ausstellung haitianischer Kunst im Brooklyn Museum*, auf ein sich in jeder Vaudouzeremonie zwar zeigendes, aber zuletzt doch nicht beschreibbares, nicht einmal einholbares ›Alles‹. Und doch: Von heute aus gesehen, bin ich dem Versprechen des Fichte'schen Gesamtwerks erlegen! Das hat mich nicht – zumindest sehe ich das immer noch so – meiner kritischen Distanz beraubt und nicht der Fähigkeit, die Fichte'schen Texte literaturwissenschaftlich präzise zu analysieren. Tatsächlich aber entspricht die Struktur meiner Arbeit der Grundstruktur des Fichte'schen Schreibens: »Fäden, viele Fäden«, die (nicht nur) ich versucht habe, in immer neuen Verknüpfungen meiner Interpretation aufzuweisen. Dies führte in meiner Dissertation zu einem ausufernden Fußnotenapparat. Während ich im Haupttext jeweilige Konstellationen erläutert habe, habe ich in den Fußnoten unzählige Parallelstellen angeführt. In späteren Arbeiten bin ich einem ähnlichen Verfahren in Warburgs *Mnemosyne*-Atlas begegnet und habe es in einem Kapitel meiner Habilitationsschrift zu Gedächtnis und Erinnern unter dem Titel »Ad oculos: Aby Warburgs Gedächtnis zwischen Symbol und Allegorie« (vgl. Weinberg 2006: 385-475) verhandelt. Ich habe mich dabei auf die rhetorische Figur des Vor-Augen-Stellens, die Hypotypose, bezogen, die ich heute als Konzept in jede Äußerung über Fichte aufnehmen würde. Zugehörige rhetorische Begriffe sind *evidentia* und *enargeia*, die mir für eine zukünftige Fichte-Forschung ebenso äußerst nützlich zu sein scheinen. Auch für Warburg ist jener Zusammenhang des abendländischen kulturellen Gedächtnisses, der ihn interessiert, unüberschaubar, uneinholbar. Die ›Wette‹ seines Atlas aber ist, dass man – ich formuliere aus Platzgründen zu einfach – Knotenpunkte dieses präsupponierten Zusammenhangs evident vor Augen stellen kann. Zurückgewendet auf Hubert Fichte lässt sich von daher eine Gleichzeitigkeit von Ungewissheit und Präzision in seinen Texten ausmachen. Aber sind die Zusammenstellungen von prägnanten Zitaten in meiner Dissertation, die sich – Fäden, viele Fäden! – mit der im Haupttext genannten Argumentation zu einem zusammenhängenden Netz verknüpfen, nicht tatsächlich einer bloßen Strategie der ›Häufung‹ geschuldet, die sich wiederum von Fichtes Textverfahren herschreibt? Wie überzeugend ist es, dass etwas nicht nur ein-, zwei- oder dreimal

vorkommt, sondern immer wieder aufgerufen wird? Anders gefragt: Welche Form der Evidenz wird so erzeugt? Nun kann eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fichtes Texten ja nicht heißen, dass man sie stringenter macht, als sie sind. Von daher wiederum anders: Bin ich der Ungewissheit, die das Fichte'sche ›Aufschreiben‹ prägt, gerecht geworden? Bin ich nicht doch dem Versprechen der Fichte'schen Texte, dass eine stete Wiederholung die Zusammenhänge als tatsächlich vorhanden erweist, erlegen? Zuletzt glaube ich immer noch, dem Gesamt von »Akut. Geschichte. Struktur.« bei Fichte gerecht geworden zu sein. Doch steckt auch hier der Teufel, oder wie Aby Warburg formuliert hat, der »liebe Gott [...] im Detail« (vgl. Scholem 1970: 199), weshalb ich mich am Ende dieses Beitrags noch einmal der anfangs zitierten Eingangspassage des Romans *Eine Glückliche Liebe* zuwende, um mich zu vergewissern, was hier tatsächlich stattfindet.

Zur Erinnerung: Der Text beginnt mit den für Fichte typischen jeweils eine Zeile einnehmenden Wörtern: »Lava. / Feuerfontainen.« Wie funktioniert diese Schreibweise im Einzelnen? Gerade weil es sich zunächst um Wörter und nicht um Worte handelt und weil es sich um nicht mehr als einzelne Wörter handelt, rufen diese Wörter Bilder auf. Diese Bilder könnte man durch entsprechende Fotografien visualisieren. Mit dem zweiten Wort aber wird so der Text zum Film. Eine solche Zuschreibung von meiner Seite ist insofern erstaunlich, als ich in einem Aufsatz unter dem Titel *Erinnern/Erzählen – Literatur/Film* (Weinberg 2015) gegen eine vorschnelle Gleichsetzung von Epik und Film hinsichtlich ihres erzählenden Charakters und von daher gegen eine unreflektierte Anwendung narratologischer Begriffe auf Filme polemisiert habe. Dabei habe ich mich auch unverständlich gezeigt, was ein ›filmisches Erzählen‹ überhaupt sein könnte. Bei den von Fichte einfach neben-, genauer: untereinander gestellten Wörtern wäre ich aber bereit, noch einmal über diesen Begriff zu diskutieren. Zudem scheint es mir von daher nahezuliegen, noch genauer den Collage- oder Montagecharakter von Fichtes Texten (oder einzelner Passagen in seinen Texten) zu beschreiben – vor allem vor dem Hintergrund der Frage, was Montage als Textverfahren in einem Medium des Nacheinanders überhaupt meint.

Doch im Roman *Eine Glückliche Liebe* wird diese Struktur bereits im dritten Absatz auch schon wieder überstiegen. »Raus aus den spellenden Schlacken, Tausenden von Graden, kilometertief, hellflüssig in die Kälte des Anfangs, dachte Jäcki: / – Thomasbirne. Birne Helene.« Zunächst bleibt höchst ungewiss, wer hier überhaupt für welche Wortreihen verantwortlich ist. Denkt Jäcki auch schon die Folge: »Raus aus den spellenden Schlacken« etc. oder erst das, was nach dem Doppelpunkt hinter »dachte Jäcki« steht? Wenn Zweiteres gilt, könnte man fast auf die Idee kommen, dass es sich im ersten Teil um eine Art Selbstkommentar der »spellenden Schlacken« handelt oder um die Ursprungserzählung einer (fast) göttlichen, allwissenden Instanz. Jedenfalls wird ein Anfang postuliert. Dann folgt die Assoziation: »Thomasbirne. Birne Helene.« Der Verweis auf die Thomasbirne als Gerätschaft, in der sich das so genannte Thomas-Verfahren (auch ›basisches Windfrischverfahren‹ genannt) zur Stahlerzeugung abspielt, kann als angemessen resp. wahrscheinlich verstanden werden. Die folgende Assoziation »Birne Helene« ist weit hergeholt, um nicht zu sagen: albern. Desavouiert der Erzähler so nicht die Assoziationen seines Protagonisten, der damit aber ja nur einem Verfahren folgt, das den ganzen weiteren Text, also auch seine eigenen Ausführungen prägt? Gibt er das Übereinanderlegen der Schichten und das Knüpfen von Fäden, vielen Fäden, damit nicht bereits im dritten Satz der Lächerlichkeit preis? Und:

Warum habe ich mir eine solche Frage bei der Arbeit an der Dissertation eigentlich niemals gestellt? Während: »Er ging auf den Berg zu«, einen unfokalisierten Satz eines heterodiegetischen Erzählers darstellt, erscheinen die Sätze: »Im Sturm zitternder Bims. / Türme von Soda. / Pottaschetafeln kippten. / Eine Pyramide verharnte die Spitze nach unten im Sand.«, als Assoziationen des Protagonisten. Auch hier weist die Fichte-Forschung nach meiner Diagnose Defizite auf; nämlich in der präzisen Analyse von Erzählinstanzen im Detail (wenn es sich bei Fichte überhaupt noch um Erzählinstanzen im klassischen Sinne handelt). Die weiteren Verknüpfungen sind wiederum höchst gesucht, sprich: unwahrscheinlich. Bims immerhin entsteht »durch gasreiche vulkanische Eruptionen, bei denen zähflüssige Lava durch Wasserdampf und Kohlendioxid aufgeschäumt wird« (Wikipedia 2021a). Soda aber ist ein Salz aus der Mineralklasse der »Carbonate (und Verwandte)« (vgl. Wikipedia 2021c); es bildet sich vorwiegend durch Verdunstung an den Rändern von Salzseen oder durch Ausfällung am Seegrund bei kaltem Wetter – ist hier also nur höchst bedingt am Platz. Pottasche steht für Kaliumcarbonat (vgl. Wikipedia 2021b) – immerhin ein weiterer Vertreter der schon benannten Mineralklasse –, hat aber wiederum mit Vulkanausbrüchen nichts zu tun, von denen ja auch nicht wirklich die Rede ist, sondern von der Gischt des Meeres, zu der der Erzähler oder Protagonist munter drauflos assoziiert. Pottasche wird verwendet als Zusatz bei der Herstellung von Glas, Zusatz zu Schmierseifen, bei der Herstellung von Farben, aber auch bei der Herstellung von Kaligläsern, Farben und fotografischen Entwicklern sowie als Treibmittel für so genanntes »Flachgebäck« wie Plätzchen und Lebkuchen, besonders aus der Weihnachtsbäckerei. Wie weit ist der unwahrscheinliche Assoziationshorizont hier gedehnt? Gehören die fotografischen Entwickler, die so schön zu Jäckis Diskussionen mit Irma passen würden, noch dazu? Die Plätzchen aber nicht mehr? Immerhin aber kommentiert Jäcki den Verweis auf die Bestandteile seines Essens seitens des Kellners bei dem schon erwähnten Restaurantbesuch – u.a. »Koriander« – mit der Aussage: »Damit bäckt man in Leipzig die Weihnachtssterne« (Fichte 1988: 14), um sich, nebenbei gesagt, ein weiteres Mal zu irren, da es sich im Gericht, wie ausdrücklich gesagt wird, um frischen, also »grüne[n] Koriander« handelt. Man muss wohl nicht erst erklären, dass Pottasche nicht in Tafeln vorkommt. Soll ich also bei den »kippenden Pottaschetafeln« – im Zusammenklang mit dem anfangs erwähnten Anfang – auch an die Gesetzestafeln des Moses als alttestamentarischen Gründungsakt denken? Hat dieses System überhaupt noch irgendeine Stoppregel? Und: Was sagt eigentlich der Satz: »Eine Pyramide verharnte die Spitze nach unten im Sand«? Dies ist allemal kein filmisches Erzählen – was immer das sei – und auch keine Montage von sprachlichen Fotografie-Äquivalenten, denn das zugehörige Bild ist höchst ungewiss. Allerdings hat es Zukunft im Roman, da man später erfährt, dass Jäcki auf »der umgestürzten Pyramide Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« liest, wobei er gleich wieder alles vergisst, was er gelesen hatte, und ihm »von dem Buch eher wie ein Geruch blieb« (ebd.: 20) – eine (syntaktisch höchst merkwürdige) Umkehrung des Proust'schen Settings. Außerdem äußert Irma in ihrer poetologischen Diskussion mit Jäcki: »Du schreibst auch nicht nur über das Nichts.⁸ Du sitzt auf deiner umgekippten Pyramide und denkst dir was über die Palette aus.« (Ebd.: 25)

Mitten im Roman *Eine Glückliche Liebe* findet sich übrigens eine Erläuterung zur Bildwelt des Anfangs:

8 Das aber doch der zentrale Fluchtpunkt des *Waisenhauses* war; vgl. Weinberg 1993: 60-86.

Jäcki saß in den Felsen und stellte sich einen Vulkanausbruch vor.
 Er las Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.
 Jäcki beobachtete die Fischer am Kliff.
 Er korrigierte Das Waisenhaus.
 Er überlegte, ob er einen Artikel über das Gammlerlokal Die Palette für Die Zeit schreiben sollte.
 Jäcki kalkulierte die Wirkung von Fischnamen⁹ und Spitznamen aus der Palette für ein Buch über die Schönheit der Männer der Welt. (Ebd.: 65)

Was hat das allen Ernstes miteinander zu tun? Wenn ein Fichte-Leser aber nach der frühen Romantetralogie und der ethnopoetischen Trilogie beim vierten Band der *Geschichte der Empfindlichkeit*, die ich nach wie vor allesamt als eine große Einheit verstehe,¹⁰ angekommen ist, hat dann für ihn nicht längst schon alles mit allem zu tun, vor allem, weil es sich ja um Wiederholungen von ›Originalpassagen‹ etwa aus der *Palette* oder von Erklärungsmustern handelt: die *Geschichte der Empfindlichkeit* als Buch über die »Schönheit der Männer«. Aber machen bloße Wiederholungen einen Zusammenhang tatsächlich wahrscheinlicher?

Implizit wird auch in der Anfangspassage dann deutlich, dass es sich ›nur‹ um den Blick übers Meer handelt, nicht tatsächlich auf einen Vulkan. Die Auflistung der »Anschwemmsel« beginnt dabei noch mit einer präzisen Benennung: »Gestern Teufelsrocheneier«, also (abgesehen von der Zeitangabe) wiederum mit einem Wort nur. Die ebenfalls gestern angeschwemmten »winzigen Muscheln« aber sind schon ›barock«. Was zum Teufel oder beim lieben Gott aber sind ›barocke Muscheln? Ist das nicht alles höchst unpräzise und willkürlich? Doch der Fichte-Leser ist wohl längst schon in die Assoziationswelt des Protagonisten, Erzählers, Autors initiiert und spielt längst schon sein Spiel (mit). So richtig es meines Erachtens ist, dass die ethnopoetische Trilogie dem »Leser viel Eigenarbeit zumute[t]« (Uerlings 1997: 250), so sehr scheint mir bei der Zusammenführung von autofiktionalem (einer Kategorie, die in Anwendung auf Fichte noch einmal gründlich zu durchleuchten wäre) und ethnopoetischem Schreiben in der *Geschichte der Empfindlichkeit* die Wiederholung mit der Behauptung einer Kohärenz einherzugehen, die man andererseits Fichtes Texten zuletzt doch nicht zuschreiben kann. Jedenfalls wird der Leser seine Wiedererkennungseffekte wahrscheinlich als Bestätigung nehmen, das richtige Spiel mit den Texten zu spielen. Die Muscheln sind dabei nicht nur barock, sondern auch »Jugendstilbroschen«, in deren Innern »Würmer in minoischen Labyrinthen« siedeln. Wie aber gehen Barock, Jugendstil und Minoisches zusammen?

9 Mit deren litaneihaften Aufzählung der Roman *Die Palette* ja tatsächlich endet.

10 Das bedingt auch die Differenz der Ausführungen in meiner Dissertation zu den höchst präzisen, dem Buch *Xango* geltenden Lektüren von Herbert Uerlings. Die »ethnopoetische Trilogie« habe ich als Teil eines größeren Ganzen gelesen. So stimme ich Uerlings These vom »Materialismus« (Uerlings 1997: 246) der Beschreibungen in *Xango* ausdrücklich zu; doch ist in den Schreibverfahren der Trilogie eben auch schon etwas angelegt, was dann in der *Geschichte der Empfindlichkeit* »explodiert. Anders gesagt: Über das Präzise hinaus scheint mir auch schon die Trilogie mit dem Verfahren der »Überschwemmung« (s.u.) zu arbeiten, das durchaus kritische Nachfragen erlaubt, auch wenn für mich ebenso gilt, dass Fichtes »Ethnopoese [...] nicht gegen die Ethnographie geschrieben [ist], sondern mit ihr – um sie zu überbieten« (ebd.: 333; Hervorh. i.O.).

Ich breche die Nachfragen hier ab, wie ich zu Beginn das Zitat aus dem Roman *Eine Glückliche Liebe* an dieser Stelle beendet habe. Was aber ist nun die poetische Erkenntnis, die diese Absätze transportiert haben? Nicht mehr als eben: »Fäden, viele Fäden«? Im Erzähluniversum Fichtes ist jedoch tatsächlich weit mehr geschehen – und so auch mit dem Leser, der sich darauf einlässt. Höchst unwahrscheinliche Vermischungen werden ihm angeboten, und er nimmt sie dankbar an, weil er sich in die Erzählwelt dieser Texte eingeweiht fühlt.¹¹ Fichtes Erzählen – noch einmal: wenn es überhaupt noch als Narration im üblichen Sinne verstanden werden kann – ist keines des Überzeugens, dass es (und sei es nur im Reich der Fiktion) so gewesen sei; hier spricht alles andere als ein »raunende[r] Beschwörer des Imperfekts«. Das Entscheidende sind nicht die erzählten Handlungen, sondern die Öffnung des synchronen und diachronen Faden- und Schichtenkomplexes, der anhand der Bestandteile der Handlung entfaltet wird. Insofern ist es kein überzeugen wollendes Erzählen (»So war es!«), sondern ein überredendes (»Folge mir und ich zeige dir, was die Welt tatsächlich zusammenhält – überall, in Hamburg, Cezimbra, Grenada ...«). Oder, um im Horizont des Metaphernfelds des Anfangs des Romans *Eine Glückliche Liebe* zu bleiben: Es ist ein überschwemmendes Aufschreiben! Man muss sich von ihm mitreißen lassen. Widerstand ist zwecklos! Nur der Ausstieg ist möglich, das Weglegen der Bücher. Wer sie liest, wird gefangen genommen und sitzt in ihren Assoziationsketten fest. Und das – die innere Einheit von Romantetralogie, ethnopoetischer Trilogie und *Geschichte der Empfindlichkeit* hier wiederum ausdrücklich vorausgesetzt – soll wirklich die bessere Ethnographie sein?

Wenn ich noch einmal ein Buch über Hubert Fichtes Texte zu schreiben hätte, würde ich versuchen, ihr Spiel nicht mitzuspielen, mich nicht von ihnen initiieren zu lassen. Aber ist nicht selbst das ein Fichte'scher Gedanke? Und habe ich den nicht auch schon zur Grundlage beim Schreiben meiner Dissertation gemacht oder zumindest ihn für dessen Grundlage gehalten? Könnte es sein, dass die Qualität der Fichte'schen Texte, von der mich auch die Relektüre durchaus einmal mehr überzeugt hat, darin liegt, dass sie ein Spiel spielen, das sie gleichzeitig unausgesetzt als unmögliches erweisen und unterlaufen? Herbert Uerlings hat diagnostiziert, dass Fichtes Ethnopoese sich bemüht, »Verstehbares verständlich zu machen, Unauflösbares stehenzulassen und den Prozess der Erfahrung und Wissensgewinnung deutlich werden zu lassen« (Uerlings 1997: 250). Aber geschieht dies nicht doch – jedenfalls in der *Geschichte der Empfindlichkeit* – mit dem Anspruch, der »vollständigen Erfassung« der vom Fremden geprägten Welt, in die er sich auf seinen Forschungsreisen begibt? Der Unmöglichkeit dieser vollständigen Erfassung begegnet er in der ethnopoetischen Trilogie tatsächlich noch mit Lücken und »Beschreibungen«, die »explizit oder implizit, gewollt oder ungewollt, Auskunft über Bedingungen und Voraussetzungen von Fichtes ethnographischer Erfahrung« (ebd.: 296) geben. In der *Geschichte der Empfindlichkeit* aber wird

11 Herbert Uerlings schreibt zu *Xango*, dass »die Arbeit der Synthetisierung des Materials dem Leser überlassen [wird]; sie ist grundsätzlich möglich, aber nur begrenzt und hypothetisch und immer in Verantwortung des Lesers« (ebd.: 301). Das Problematische daran ist aber, dass der Leser das »Wissen um das Fremde, da er es ja nicht selbst erkundet hat, demselben Text verdankt, aus dessen Material er dann ein synthetisiertes Wissen über dieses zusammensetzt. Inzwischen stellt sich mir durchaus die Frage, ob darin nicht auch schon das von mir für die *Geschichte der Empfindlichkeit* diagnostizierte »Überschwemmen« angelegt ist resp. eine nicht wirklich »gedeckte« Rede über das Fremde, die zwar den Eindruck des Verstehens erzeugt, zuletzt aber keine Grundlage hat?

daraus eine ›überschwemmende‹ Rhetorik, die Ethnographisches und Persönliches vereint, so dass diese die grundsätzliche Widersprüchlichkeit des Fichte'schen Schreibens ›auf die Spitze‹ treibt, weil die Orientierung am ›Material‹ ja auch hier nicht aufgehoben wird. Wer aber hätte diesen Abgrund von Fichtes Schreiben bisher *im Detail* ausgelotet ...?

Literatur

- Braun, Peter/Weinberg, Manfred (Hg.; 2002): *Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens*. Tübingen.
- Fichte, Hubert (1974): *Versuch über die Pubertät*. Roman. Hamburg.
- Ders. (1976): *Elf Übertreibungen*. In: Ders.: *Mein Lesebuch*. Frankfurt a.M., S. 11-22.
- Ders. (1976): *Xango. Die afroamerikanischen Religionen*. Bahia, Haiti, Trinidad. Frankfurt a.M.
- Ders. (1978): *Die Palette*. Roman. Frankfurt a.M.
- Ders. (1985): *Totengott und Godmiché*. Zu einer Ausstellung haitianischer Kunst im Brooklyn Museum. September 1978. In: Ders.: *Lazarus und die Waschmaschine. Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur*. Frankfurt a.M., S. 255-270.
- Ders. (1987a): *Exkurs: Mittelmeer und Golf von Benin. Die Beschreibung afrikanischer und afroamerikanischer Riten bei Herodot*. In: Ders.: *Homosexualität und Literatur I*. Frankfurt a.M., S. 407-421 (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1*).
- Ders. (1987b): *Hotel Garni*. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. I*).
- Ders. (1987c): *Hubert Fichte warnt vor sich*. In: Ders.: *Homosexualität und Literatur I*. Frankfurt a.M., S. 7f. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1*).
- Ders. (1987d): *Mein Freund Herodot*. In: Ders.: *Homosexualität und Literatur I*. Frankfurt a.M., S. 381-407 (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1*).
- Ders. (1988): *Eine Glückliche Liebe*. Roman. Hg. v. Gisela Lindemann. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. IV*).
- Ders. (1989): *Forschungsbericht*. Roman. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit, o. Nr., veröffentlicht als Bd. XV*).
- Ders. (1993): *Explosion*. Roman der Ethnologie. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. VII*).
- Goethe, Johann Wolfgang (1999): *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. v. Christoph Michel. Frankfurt a.M. (= *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche. Abt. 2: Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 12*).
- Leiris, Michel (1978): *Für Alfred Métraux*. In: Ders.: *Das Auge des Ethnologen*. Aus dem Franz. v. Rolf Wintermeyer. Hg. u. mit einer Einleitung v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M., S. 62-66.
- Lindemann, Gisela (1988): *»Editorische Notiz«*. In: Hubert Fichte: *Eine Glückliche Liebe*. Roman. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. IV*).
- Mann, Thomas (1990): *Die Kunst des Romans [1939]*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 13 Bänden. Bd. 10: Reden und Aufsätze 2*. Frankfurt a.M., S. 348-362.
- Scholem, Gershom (1970): *Walter Benjamin*. In: Ders.: *Judaica. Bd. II*. Frankfurt a.M., S. 193-227.

- Uerlings, Herbert (1997): Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen.
- Weinberg, Manfred (1993): Akut. Geschichte. Struktur. Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung. Bielefeld.
- Ders. (1995): »Die stupende und bisher noch wenig reflektierte Idee von Bikontinentalität und Bisexualität der afroamerikanischen Kultur«. Zu Struktur und Funktion des »Zwischen« bei Hubert Fichte. In: Hartmut Böhme/Nikolaus Tiling (Hg.): Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen. Stuttgart, S. 171-198.
- Ders. (2006): Das »unendliche Thema«. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen.
- Ders. (2015): Erinnern/Erzählen – Literatur/Film. In: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hg.): Zeit(en) erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen. Berlin, S. 491-522.
- Wikipedia (Hg.; 2021a): [Art.] »Bims«; online unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bims> [Stand: 1.2.2021].
- Dies. (Hg.; 2021b): [Art.] »Kaliumcarbonat«; online unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaliumcarbonat> [Stand: 1.2.2021].
- Dies. (Hg.; 2021c): [Art.] »Soda«; online unter: [http://de.wikipedia.org/wiki/Soda_\(Mineral\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Soda_(Mineral)) [Stand: 1.2.2021].
- Zimmer, Dieter (1985): Genauigkeit, ein Versteck. Gespräch mit Hubert Fichte. In: Thomas Beckermann (Hg.): Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt a.M., S. 87-92.

