

Axel (mit Spiegel) und ein Freund

Axel Bullert mit Taschenlampe (Kontaktabzug)

»Ich hatte viel Bekümmernis« ÷ »Ich bin eine Blume zu Saaron«: kaum kann das Leben Axels auf eine bessere Doppelformel gebracht werden. Ein Mann, der von Männern wie Frauen gleichermaßen als eine elementare Epiphanie männlicher Schönheit erlebt wurde (so Natias Neutert, Maximilian L'Allumeuse) ÷ und der doch mit zunehmender Geschwindigkeit auf eine »exzentrische Bahn« geschleudert wurde und, mit hellwachem Bewußtsein, in den finalen Ausweg, die Selbsttötung trieb.

Axel, der mit zweitem Namen Detlef heißt, ist ein jüngerer Bruder Fichtes, der sich Axel, Detlev,¹ Jäcki nennt. Einer, an dem er erfährt, was ihm selbst hätte geschehen können, wenn er nicht die Fähigkeit zur Maske, zur Distanz, zur Literatur gehabt hätte.

Namensprache ÷ Zitat ÷ Requiem

Erste Begegnung also und Taufe in der Palette. »Einer in Jeans und amerikanischem Militärdufflecoat« taucht wenige Augenblicke dort auf, wohin Jäcki Hans, den Altmodler (den Maler-Sohn Leonore Maus), geführt hat. Seltsame Choreographie: »Einer... schwebt... runter«, »bleibt... stehen«, »hebt die Hände, verschränkt sie hinter dem Kopf« ÷ soll er erschossen werden? ÷, er »stolpert«, »gleitet«, »stolpert«, »treibt« und »stolpert die Treppe wieder hoch«. Auftritt ÷ Abtritt auf der Bühne der Palette. Wortlos.² Ein Erkennen: »Jäcki erkennt ein Mongolengesicht.« Eine Taufe durch Zitat und Musik: »Ich bin die Blume zu Saaron« (Carm 2,1). Wer aber ist hierbei: ICH? Jäcki, der es denkt? Die legendäre Schulammit aus dem Hohelied Salomons (7,1), die es spricht? Die Sopranstimme von Buxtehude, die es

¹) Nach Grünspan, 70 und Kleiner Hauptbahnhof, 198 scheint es wahrscheinlicher, daß 'Detlev' nach Detlev v. Liliencron benannt wurde. Schon Liliencron 'nennt sich' Detlev, er heißt Friedrich. Allerdings: Im *Kleinen Hauptbahnhof* ist es Irma, die an Liliencron denkt, während Jäcki der Name spontan (?) einfällt. Und im *Grünspan* wird die »Liliencronreminiszenz« als »Mimikri« bezeichnet, d.h. sie könnte eine 'Schutztracht', eine 'Schutzfärbung' sein, also auch eine trügerische Spur. Schützt sie Hubert? Axel? Beide? Spricht der Unterschied Detlev/Detlef gegen den Rekurs auf Axel? Siehe aber: Gustav/ Gustaf Gründgens in *Palette*, 83.

²) Nach Neutert bewegte sich Axel immer leise, plötzlich auftauchend, schweigsam, wie schwebend, ein wenig autistisch, nie Leute anredend, die immer auf ihn zuzugingen, immer etwas rätselhaft mit seinem nie veränderten Gesicht und seiner statuarischen Schönheit, er war plötzlich einfach dabei, alle kannten ihn, immer war es schön ihn anzusehen, nie ließ er ein Problem raus, nie bat er um Hilfe, nie mußte er, wie die anderen, sich anstrengen im Etwas-gelten-Wollen, er war da, das genügte, fast vollkommen, eine wunderschöne fernöstliche Maske, dabei anfangs weich, mimetisch, anlehnungsbedürftig, scheu, weiblich. Später, als der Drogenverteiler der Szene, änderte sich das. Der Schöne rächte sich: er verabreichte in seinem winzigen dunklen Zimmer den Leuten LSD und beobachtete sie, »er kostete sadistisch aus, was passierte«. Über die Drogen bekam der immer schon Ohnmächtige Macht, er »hat an Menschen rumexperimentiert«, so beschreibt Neutert, wie es ihm selbst und Dimitrius mit Axel ging, der ihnen die völlig unbekanntes Droge gab. Er konnte dann knallhart, schroff, abgebrüht, gnadenlos sein. Aber: einflußreich für alle, auch Fichte, war der Typ des Gleichgültigen (Dieter Wellershof: *Der Gleichgültige*), Valéry's *Monsieur Teste*.

singt? Die stimmlose Stimme Axels, dem Fichte in seinen Texten Namen und Worte zuspricht.

Das Zusprechen des Namens. In der *Glücklichen Liebe* ÷ nach der Litanei der Namen der Fische in Cezimbra (woraus 1967 der Fotofilm *Der Fischmarkt und die Fische* wird¹), in jener Reflexion, in der Jäcki sich vornimmt »jetzt endlich mit dem Artikel über die Palette«² anzufangen, nach Nennung der Namen der Palettianer ÷ u.a. »Die Blume zu Saaron« ÷ heißt es: »÷ Der Name ist./ ÷ Nur der Name./ ... ÷ Die Welt und die Welt./ Die Namen selbst./ ÷ Das Palettenalphabet./ Kann ich die Welt noch einmal buchstabieren?« (Liebe 16-19, 21)

Dies ist, was Walter Benjamin die »Namenssprache« nennt, die adamitische Sprache, in welcher die Welt zur Sprache kommt.³ Es ist die Frage, ob die Literatur eine Sprache sprechen kann, in welcher das Wort und das Wesen des Bezeichneten koinzidieren. Dies ist das Wort der Schöpfung, das wiederholt wird in der Namenssprache Adams, in der Taufe der Dinge, die benetzt werden von der Aura des Namens, der sie ins Sein ruft. »÷ Der Name ist./ ÷ Nur der Name.« Das ist gewiß Sprach-Essentialismus und Teil jenes gigantischen Versuchs Fichtes, die »Welt noch einmal zu buchstabieren«, ein Sprachkunstwerk zu schaffen, das absolut ist und worin Zeichen und Wesen kopräsent sind. Eine Sprache, die gerade deshalb Zitat ist ÷ ein wiederholtes, wiederholendes Herbeirufen. So auch ruft der Erzähler den Namen »Blume zu Saaron« herbei. »Das Unheimliche«, notiert Fichte im Rom-Tagebuch (auf Freuds Schrift *Das Unheimliche* anspielend), »setzt sich immer aus heimlichen Zitaten zusammen, die außergewöhnlich gekoppelt werden.« (Alte Welt, 215)

Gerade das Zitat ÷ Buxtehude, Hohelied ÷ verleiht dem »Einen in Jeans und amerikanischen Militärdufflecoat« die Präsenz der Aura. Es ist die Epiphanie des Schönen, die im Zitat ihren Namen erhält, denn dieses verbürgt jene: Schulammit ist die eine einzige, ausgezeichnet vor allen Töchtern Jerusalems, Inkarnation des Schönen und des Eros schlechthin, was in immer neuen hymnischen Prädikationen Salomo und die Geliebte sich wechselseitig zusprechen. Hier in der Palette angesichts Axels das Hohelied zu zitieren, Axel zu einer »seienden Metapher« (Beierwaltes) zu machen, dies vollzieht imaginär einen *hieros gamos*, das Ritual des Eros in jener ÷ neben Sappho ÷ zweiten Urform der europäischen Überlieferung.

¹) Vgl. Alte Welt, 194: Tagebuch-Eintragung 26.9.1967. Fichte und Leonore Mau arbeiten am Schnitt des Films.

²) Als Konter auf den Artikel von Theodor Wilhelm in: Die Zeit 19, Nr. 5, 1964.

³) Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. Ders.: Lehre vom Ähnlichen. Ders.: Über das mimetische Vermögen. In: Gesammelte Schriften. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Bd.II/1. Frankfurt a.M. 1977, S. 14-57, 204-210, 210-213.

Diesseits der essentialistischen Sprachhöhe weist der Text jedoch Brüche und andere Seiten auf: wer schwebt, stolpert nicht.¹ Jäcki »erkennt ein Mongolengesicht«. Das könnte dem Exotischen der dunkelhäutigen Schulammit entsprechen, die aus der Unterschicht kommt ÷ anders, als die hellhäutigen Töchter Jerusalems. So kommt auch Axel 'von unten' im Gegensatz zum Blankeneser Altmodler Hans, der im schönen Mongolen denn auch den »Mongoloiden« identifiziert. Freilich: beim Abschied vom Erziehungsheim in Schweden sagt Fichte: »Adé die Mongoloiden.« (Garni, 98) Und Axel auf seiner »Rolltreppe abwärts«, wie man Heimkarrieren genannt hat, durchläuft jene Kette eines gewaltsamen *labeling*, an dessen Anfang eine normale Schule und ein offenes Heim, am Ende die Sonderschule und das geschlossene Heim stand; dann folgen Jugendgefängnis und Zwangseinweisungen in Psychiatrien; der Selbstmord.

Der schöne Mongole, Idol des Eros und bisexuell getauft, ist der Stolpernde, Stürzende ÷ »Ich hatte viel Bekümmernis« ÷ der Rauschgiftsüchtige, der bekloppte Mongoloide, der Tote.² Dies ist die Dissonanz in der Kantate Buxtehudes, die bei der »Korrektur... jetzt« des Romans *Palette* schließlich zum »Requiem für die blauangelaufene Blume zu Saaron« wird (*Palette*, 232). Axel ist einer der Toten des Jahres 1967 (in welchem auch die reale *Palette* stirbt).³ Zu ihnen gehört für Fichte zuerst die Oma, deren Tod am 16. Januar 1967 zur Schilderung einer universellen Entropie wird, eines Kältetods, in welchem alle Palettianer einfrieren, auch die »Blume zu Saaron«, und worin schließlich die Zeit einfriert zur »Timelessness« (*Palette*, 328). Für Axel gehörte zu den Toten 1967 der erschossene Benno Ohnesorg.⁴ Wir werden diese Spur noch aufnehmen.

Nie ist bei Fichte die Todeslandschaft zu übersehen. Zu dieser gehört die Blume zu Saaron, die ein Gegenbild des Todes ist, doch deren Name sich notwendig wieder in 'Axel' zurückverwandelt ÷ 'Axel', der das Anagramm eines anderen Toten ist, eines anderen Süchtigen, Psychiatrisierten, Selbstmörders: des Regisseurs Alex. In beiden Fällen wird Jäcki von der

¹) Die zwischen Stolpern und Schweben wechselnde Bewegungsform der Blume zu Saaron könnte allerdings auch eine Anspielung darauf sein, daß sie im High ist.

²) Nach der ersten Begegnung in Kap. 8 und den beiden Kapiteln 55 und 56 taucht die Blume nur als Mitläufer im 'Orgien'-Kapitel 14 (*Palette*, 73, 82) auf.

³) Die erste Erwähnung der toten Blume zu Saaron im *Grünspan* erfolgt im Zusammenhang mit dem Satz »Die 'Palette' ist zu« und »Jäckis Oma ist tot.« (*Grünspan*, 82f.).

⁴) Im Nachlaß Axels finden sich Broschüren zum Tod Benno Ohnesorgs. Axel war von den Vorgängen um die Anti-Schah-Demonstrationen im Frühjahr 1967 und den Tod von Ohnesorg heftig bewegt (Auskunft der Mutter). Fichte dagegen steuert zum *konkret*-Heft (Nr. 5, 1968), dessen Schwerpunkt dem Anschlag auf Dutschke galt, das Kap. 74 der *Palette* bei: »Das Wunder des Lebens in der Wilfredo-Bar«, die imaginierte Geburt eines Kindes durch Heidi in der Transvestiten-Bar: eine mehr als eigentümliche Konstellation.

Schuld der Überlebenden ergriffen.¹ Er arbeitet sie ab in der Form des Requiems ÷ einer Begräbniszeremonie, die zugleich eine Rettung der Gestorbenen im Medium des Textes ist. Daß der Text Requiem und Rettung, Bestattung und Wiederbelebung ist, das erklärt die Wendung am Schluß des Kapitels 75 über den Tod der Großmutter, in den hinein alle anderen Tode gebettet werden. Es ist der letzte Satz der *Palette*, dem dann die »Nachwörter« folgen, die vom Glück und Selbstmord des Autors dieses Romans, also, mit Beat Wyss zu sprechen, von der »Trauer der Vollendung«² handeln. Der eigentliche Schlußsatz des Romans aber heißt, daß alles den Kältetod stirbt ÷ doch »dann, denkt Jäcki, explodiert das Eis vor Kälte und die Timelessness hört wieder für eine Zeit auf.« (Palette, 328). Diese Wiedergeburt der Zeit aus der Explosion der absoluten Kälte: dies ist die Zeit des Erzählens selbst. In sie bringt Fichte den Tod Axels als Requiem ein.

Die Totenmaske Axels

Am 8. Oktober 1970 schreibt der *Akzente*-Herausgeber Hans Bender an Hubert Fichte: »also mir gefällt 'Die Blume von Saaron' ÷ die hat einen ganz eigenartigen Duft.« Bender bringt den Text im letzten Heft 1970 unter dem Titel: *Die Blume zu Saaron als Pharao*.³ Es ist die Vorveröffentlichung des Kapitels 139 von *Detlevs Imitationen 'Grünspan'* (Grünspan 218-222).

Was Fichte bei der »Korrektur« an der *Palette* in die »Legende« über die »gute Blume zu Saaron« »jetzt« einfügt ÷ das unverständliche Motiv des »Requiem« (Palette, 232) ÷, geht auf den Tod Axels zurück, von dem Fichte während der Endredaktion seines Romans hört.⁴ Das eigentliche »Requiem« erscheint jedoch erst 1970 in den *Akzenten* und 1971 im *Grünspan*.⁵

¹) Hinsichtlich Alex vgl. Pubertät, 183-190, 244; hinsichtlich Axel: Palette 212-216; Alte Welt, 163: »Die gute Blume zu Saaron,/ ist tot./ Hab ich schuld, weil ich damals nicht geduldiger mit ihm war?«

²) Beat Wyss: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. München ²1989.

³) *Akzente* 17, H. 6, 1970, S. 512-515 (der Text ist bis auf den Fortfall des Absatzes über Rolf Lüders und zwei Absatzvarianten mit dem *Grünspan*-Kapitel identisch).

⁴) Die Endkorrektur der *Palette* erfolgt in Rom während des Aufenthaltes in der Villa Massimo, während Fichte schon am *Grünspan* zu schreiben begonnen hatte (vgl. Alte Welt 221, 243 mit 170). »Fertig« ist die *Palette* schon im Sommer 1967 und damit »ist die Palette ein zweites Mal zu« (Alte Welt, 167): real und textuell. Deswegen kann der fast simultan zum Roman-Ende erfolgende Tod Axels (vgl. Alte Welt 163f. mit 167) nur noch als »Korrektur« aufgenommen werden. Ein damaliger Leser konnte das nicht verstehen ÷ auch nicht den kryptischen Hinweis, Palette 216 ÷; das gehört zum Spiel der privaten und esoterischen Anspielungen, mit denen Fichte seine Texte durchzieht.

⁵) Merkwürdig ist, daß Fichte in *Alte Welt* (165) schreibt: »Dimitri verfaßt ein Requiem auf Axel.« Dimitri ist Dimitrius Boyksen (eigentlich Broder Boyksen), der im Dezember Heft 1965 von *konkret*, worin »Rauschgift« ein Themenschwerpunkt war, eine Reportage über Axel, den Süchtigen und zynischen Dealer,

Wer das Kapitel 139 ÷ ohne Kenntnis der Überschrift in den *Akzenten* ÷ liest, gerät ins Rätseln. »Die Blume zu Saaron ist tot« ÷ doch wir finden sie zusammen mit Jäcki in einer Hamburger Schwulensauna, wo sie über die Strategie des bewaffneten Kampfes gegen das kapitalistische System streiten. Seltsam genug. Noch eigentümlicher ist, daß die Blume zu Saaron sich durch die Sauna wie eine gold- und edelsteingeschmückte Kunstfigur bewegt. Am Ende des Kapitels ist sie eine halb künstliche, halb verwesene Leiche. Zwei Zitate (vgl. Grünspan 51f.) des Anatomen Siegfried Gräff über die Bombenbrand-Schrumpfleichen des Hamburger Feuersturms 1943 lösen die idolatre Blume auf zu Bildbruchstücken zerfallener Leichen.

Zwischen den präziösen Metaphoriken, die im Hohelied für die Schönheit der Geliebten eingesetzt werden, und den ornamentalen Attributen, die der toten Blume zugeschrieben werden, gibt es einige Parallelen.¹ Freilich führen sie in falsche Richtung. Das Kapitel 139 ist eine surreale Szene zwischen Jäcki und einem lebenden Leichnam, wie sie auch später, im *Versuch über die Pubertät* hinsichtlich Pozzi-Jahns gestaltet wird. Das Bildschema ist nicht mehr vom Hohelied vorgegeben, sondern vom ägyptischen Totenkult. Die goldene »Maske« (Grünspan, 220), welche die Blume zu Saaron aufgesetzt erhält, ist die eines Pharaos. Der Leichnam Axels wird als bandagierte Mumie phantasiert, der Körper ist mit Harz und Öl konserviert. Die Augen sind künstlich aus milchigen Juwelen gebildet. Als solcher

schrrieb. Axel heißt hier Bert M. (aus 'BullERT' kontrahiert oder auf HuBERT angespielt?). 'Dimitrius' gehörte wie Axel zur Berliner Subkultur-Clique. Fichte kannte die Reportage von Dimitrius ÷: er schrieb in *konkret* regelmäßig die Musik-Kolumne *Hubert Fichtes Plattenragout* und spielt im psychodelischen Kapitel 143 (Grünspan, 229 41) auf die Dimitrius-Reportage an (hinsichtlich der absurden Behauptung einer Schwächung des amerikanischen Klassenfeindes durch Rauschgiftlieferungen Rotchinas in die USA). Von einem Requiem Dimitrius' über Axel ist nichts bekannt. Dimitrius, der viel schrieb, hatte Axel allerdings in (unveröffentlichten) Gedichten und anderen Texten 'poetisiert'; dem Dealer gegenüber verlor sich der apotheotische Ton und wich einer kritischen Beurteilung (s. *konkret*-Reportage). Vom 'Literarischsten' der Clique, Dimitrius, der auch »Zitadelle« (ein Schloß von Zitaten) hieß, erwartete 'man' auch den Palette-Roman; die Clique hatte nicht begriffen, daß derjenige, der am wenigsten dazugehörte, längst den Roman der Palette 'unter der Feder' hatte (N. Neutert). ÷ Dimitrius trug sich zudem mit der Idee zu einem Roman-Essay über sämtliche Selbstmordarten von Literaten und Künstlern; er sammelte 'Selbstmordarten' (spielt darauf Palette, 216 an?). In München erhängte sich Dimitrius später; auch Christian Blechschmidt tötete sich: drei von den fünf Palettianern, die nach Berlin gingen, endeten suizidal (Auskunft Natias Neutert).

¹) Vgl. »Sein Haupt ist das feinste Gold«, die »Finger wie Stäbe aus Gold, voller Türkise. Sein Leib ist wie reines Elfenbein, mit Saphiren geschmückt, seine Beine sind wie Marmorsäulen, gegründet auf goldenen Füßen«, Hals und Brust mit Schilden behangen« (Carm 5,11,14/5; 4,4). Das könnte den mit Ringen und Metallschützern versehenen Händen und Fingern, dem goldenen Kopf und der goldenen, edelsteinbesetzten Umkleidung der Brust des Toten in Fichtes Text entsprechen. Was im Hohelied jedoch Metaphern der lebendigen Schönheit sind, wird bei Fichte zum Schmuck des Toten ÷ das eine eine entstammt jüdischer, das andere ägyptischer Tradition.

Wiedergänger wandelt Axel mit Fichte durch die Schwulen-Sauna und diskutiert über revolutionäre Gegengewalt, wobei die Blume präzise die Thesen vertritt, welche zur Scheidelinie zwischen der militanten Linken und denjenigen wird, die in die Illegalität gehen werden, d.h. der RAF.

Als Voraussetzung des »Requiem« ist hier einzusetzen, daß Fichte im November 1969 Ägypten bereist hatte. Er hatte die mumifizierten Pharaonen gesehen und sich über die Techniken des Mumifizierens vor Ort und in den Berichten Herodots informiert. Das Schlußbild der verwesenen Leiche der Blume ist eine Zitat-Collage, synthetisiert aus den Beschreibungen von nicht weniger als zehn, männlichen wie weiblichen Mumien, wie sie im Feature *Organisierte Ägypten-Rundreise 1969* vorliegen.¹ Es ist nahezu unerkennbar, daß Fichte der toten Blume damit sowohl königliche wie bisexuelle Züge zuschreibt. In Ägypten hatte Fichte auch die Verbindung zwischen den Mumien und den Gräff'schen Brandleichen hergestellt. So erklärt sich, daß die tote Blume zu Saaron sowohl die goldene Grabmaske und den Körperschmuck der Pharaonen trägt, eine zerfallene Mumie ist und Züge der anatomisierten Bombenopfer von 1943 zeigt. Der Selbstmörder Axel Bullert wurde 1967 in der Anatomie seziert. So wird der Tod der Blume zu Saaron mit der zentralen Achse der Ägypten-Reise, der Grundszene des *Grünspan-Romans* (der Gräff'schen Anatomie) sowie ÷ 1970 ist sogar dies schon absehbar (*Alte Welt*, 609) ÷ prospektiv mit der großen Pozzi-Anatomie im Gerichtsmedizinischen Institut in Bahia verbunden. Daß die Blume hier als Mumien-Zombie mit Jäcki in der Schwulensauna diskutiert, verdankt sich ferner den Südamerika-Erfahrungen, bei denen Fichte rasch begriffen hatte, daß der Revenant das poetische Schema dafür hergeben könnte, die eigenen Erinnerungen an die Toten zu bewältigen: Alexander Hunzinger, Hans Henny Jahnn und eben Axel Bullert.² ÷ Wir verstehen nun, warum das 1967 bei der Korrektur der *Palette* angekündigte »Requiem« drei Jahre braucht, bis es zu realisieren war. Die schrille Szenerie der Schwulensauna dient der Überführung des Kultbilds der Blume zu Saaron in den wirklich und endgültig Toten, dem sich Jäcki in den grausigen Ikonen des alles verwesenden Todes schockhaft und grotesk zugleich aussetzt.

Bewaffneter Kampf ÷ Ästhetischer Widerstand

Der königlich bisexuelle, jüdisch-ägyptische, verkultete und zerstückelte, schöne und widerwärtige Mumien-Zombie in der hanseatischen Schwulensauna wird zusätzlich zum politisch radikalen Intellektuellen stilisiert. Er

¹) H. Fichte: *Organisierte Ägypten-Rundreise 1969*. Funk-Feature 3.10.1970, S.73 f. In *Alte Welt* steht die Passage, aus welcher der Wort-Leichnam Axels 'montiert' ist, nicht mehr im Funk-Feature (570-600), sondern in den Nachttexten (*Alte Welt*, 610 f.). Herodot über Mumifizierungs-Techniken ebd. 608 f.

²) Vgl. Grünspan 232 f. die groteske Travestie der kultischen Mumifizierung, die wörtlich an Passagen über die mumifizierte Blume zu Saaron (ebd. 220) anklingen. Zur Deutung der Mumifizierung und Anatomie Pozzis vgl. Hartmut Böhme: Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur. Stuttgart 1992, S. 191-207.

bewegt sich in der Sprache des Guerilla-Kampfes, wie sie sich 1967 verstärkt nach den Schah-Demonstrationen und der Erschießung Benno Ohnesorgs auch in Deutschland ausbreitete. Die politische Rhetorik der Linken war dabei von Che Guevara, Frantz Fanon, der Vietnam-Bewegung, dem Black Panther sowie den allüberall herrschenden Motiven des antiimperialistischen Kampfes beeinflusst. Dabei wurde die Frage des Widerstandes und der revolutionären Gegengewalt zentral; an ihr spaltete sich die Linke. Die Ermordung des Kult-Revolutionärs Che Guevara am 9. Oktober 1967, wovon Fichte in Rom erfährt (Alte Welt, 223), und das Attentat auf Rudi Dutschke Gründonnerstag 1968 markieren *Eine neue Phase des Kampfes*, wie Enzensberger schrieb, oder kündigen den Übergang an *Vom Protest zum Widerstand*, wie Ulrike Meinhof leitartikelte.¹ Da war Axel Bullert jedoch schon 11 Monate tot.

So läßt Fichte eine Mumie die kommende Strategie der Roten Armee Fraktion sprechen. Ein Toter vertritt als Revenant die Position der kommenden Toten. Das gehört zur Struktur der Anachronie und Atopie des Kapitels 139. Die Schwulensauna ist ein unterweltshafter Ort der Kreuzungen und zeitlichen Überschneidungen. Die Sauna ist der Straße entgegengesetzt, auf welcher die studentischen Demonstrationen ausgetragen werden; sie ist ein illegaler Ort und teilt damit einen Zug mit denjenigen, die in die Illegalität der Stadtguerilla 'abtauchen' werden; sie ist aber ein Ort des Sex, den Fichte den Revolutionären als eigentliche Kraft der Befreiung entgegenhält: »Ich kann mir«, entgegnet er der Revolutions-Blume, »die Freiheit... nur als eine gigantische weltweite Verschwulung vorstellen« (Grünspan, 221).² Diese Verschwulung nimmt Fichte an der Blume zu Saaron vor, der er zugleich, in objektiver Ironie und punktgenauer Antizipation, die RAF-Rhetorik unterschiebt. Es ist eine weitere Maske, die Fichte Axel Bullert überstülpt. Aber warum?

Dafür gibt es zwei Antwortrichtungen: die eine liegt in der beiläufigen Bemerkung, die Blume »spiele im living theatre« (Grünspan, 218). Doch zunächst geht es um die zweite Richtung: die Zeitschichtung des Textes, den die Blume wie ein Revolutions-Schauspieler spricht. In der *Alten Welt* sehen wir, daß Fichte in dem Jahr nach Axels Tod sich mit eben den Themen

¹) H.M. Enzensberger: *Eine neue Phase des Kampfes*. In: konkret Nr. 5, Mai 1968, S. 11; Ulrike Meinhof: *Vom Protest zum Widerstand*. Ebd. S. 5.

²) Es ist anzunehmen, daß dieser Satz Fichtes schwuler Konter ist auf den Chor-Kanon »Denn was wäre schon diese Revolution/ ohne eine allgemeine Kopulation«. (Peter Weiss: *Marat/Sade*. Frankfurt a.M. 1964, S. 122f.), ein Slogan, der ebenso gut von Wilhelm Reich oder Herbert Marcuse stammen könnte. Interessant ist, daß der Satz zum Leitmotiv der Londonder Inszenierung von Peter Brook wurde, die als Musterfall eines Artaud'schen Theaters der Grausamkeit galt (es hieß allgemein »T of C« = theatre of cruelty). Vgl. Ernst Wendt: *The Marat / Sade und andere Grausamkeiten. Eindrücke vom Londoner Theater*. In: theater heute 5, H. 10, 1964, S. 32-37. Das auffällig großgedruckte Motto der Bildseiten lautet: »And what's the point of a revolution/ Without an general copulation? ÷ das Weiss-Zitat in Englisch, das Fichte homosexualisiert.

auseinandersetzt, die er in die Diskussion zwischen Jäcki und der Blume rückprojiziert. Fichte benutzt einen Toten als Projektionsfläche, als Medium.

Unter dem Stichwort »Herbert Marcuse« faßt Fichte seine Kritik an der Strategie der gerechtfertigten Gegengewalt als Mittel der Befreiung zusammen: »Gewalt und Zensur erziehen nicht zum Paradies, sondern zu Gewalt und Zensur./ Der Zweck heiligt nicht die Mittel.« (Alte Welt, 172, Ende August 1967). In Rom, wo er sich ständig mit Henze, Chotjewitz¹, Rühmkorf wegen der Politikfrage auseinandersetzt, notiert er: »In Lateinamerika mag Che Guevaras Nietzscheanismus richtig sein; in Deutschland bedeutet es einen Rückfall aus dem bißchen Aufklärung, das wir nach 45 erfahren haben.« (Alte Welt, 357; etwa März 1968) Gegengewalt ist Antiaufklärung, »Zerstörung der Vernunft« (Lukács), Inhumanität, womöglich Re-Faschisierung. Rühmkorf, Chotjewitz, Henze, dem Ehepaar Hagen und vor allem dem schönen Fanon-Anhänger Gaston Salvatore stellt er seine Gretchen-Frage: »Würdest du foltern?«, die das Zentrum der Diskussion mit der toten Blume bildet (vgl. Alte Welt 212, 224, 226, 283, 392 mit Grünspan, 221, Pubertät, 283) und zum Grundmotiv des Fichte'schen Werkes wird. Durchgängig findet sich 1967/68 eine polemische Absetzung von der teils plakativen, teils rabiaten Politisierung der Intellektuellen und der Literatur. Den epochalen Rang der Widerstandsbewegung vermag Fichte nicht zu erkennen. Hingegen spielt Fichte seine non-violence-Haltung, die sozialreformerische Helfer-Pädagogik, seine Mitleids-Ethik, seinen Gandhiismus in allen Aporien und an verschiedenen Figuren durch ÷ in der *Palette* vor allem in der dialektischen »Legende von der guten Blume zu Saaron« (Palette, 216-232). Auch hier benutzt Fichte Realien aus der Biographie Axel Bullerts, um sich einen Projektionsschirm zu schaffen, auf dem er die eigenen Probleme objektivieren kann. Beim Sauna-Kapitel ist anzunehmen, daß Fichte der Blume zu Saaron noch Züge des wenig geschätzten Gaston Salvatore verleiht.

1967/68, besonders in Rom, hält Fichte den Ansprüchen auf Politisierung der Literatur seine Idee der subversiven sexuellen Befreiung und die Idee des 'absoluten Schreibens' entgegen ÷ also jene Konzepte, die er lebelang verfolgen wird. Das eine ist ... ein variiertes Herbert Marcuse, gegen den er sich vehement absetzt; das andere ist zwar kein »Revolutionsmallarmé«, wogegen die militante Blume polemisiert (Grünspan, 221), sondern reiner Mallarmé. Oder: der konservative Gustav René Hocke, dem die junge Avantgarde alles verdanke, wird gegen Kursbuch 10 ausgespielt, worin eben diese Avantgarde im Namen der Politik, so Fichte, literarischen Selbstmord begeht (Alte Welt, 239, 243).

Wenn Jäcki der Blume zu Saaron mit der Formel »Tourismus als eine universelle Wandzeitung« (Grünspan, 221) kontert, so verbirgt sich dahinter, für den Leser nicht erkennbar, die gegen die *politische Radikalität* gerichtete

¹) Vgl. die wörtliche Übereinstimmung der Gesprächspassage mit Chotjewitz wie mit der Blume: Alte Welt, 212; Grünspan, 221. Zur Adorno-Anspielung Grünspan, 221 vgl. Alte Welt, 393.

ästhetische Radikalität des *roman fleuve*, den Fichte 1967/68 zu konzeptualisieren beginnt.¹ »Wandzeitung« das ist eine Anspielung auf das wichtigste Medium der chinesischen Kulturrevolution. Der *roman fleuve* war zunächst 'touristisch' gedacht: »Der Tourismus-Roman als eine Liebeskunst der Homosexualität.« ÷ »jetzt plane ich den Roman Fleuve über den Tourismus.« (Alte Welt, 265, 253). Das heißt: der Tourismus als universelle Wandzeitung meint eine 'andere' Kulturrevolution ÷ das »absolute Buch« Mallarmés ÷ eine weltumspannende Bibel des ambulanten schwulen Sex. Oder, wie er auch sagt: »Mein Buch zum Lobe des Mannes.« (Kleiner Hauptbahnhof, 212) Und: »Ich verstehe nur etwas von der Revolution sexueller Verhaltensweisen.« (Alte Welt, 185)

Daraus resultiert die ästhetische Radikalität, mit der sich Fichte gegen die politische Inanspruchnahme zu Wehr setzt: »Ich lebe von Büchern für Bücher.« ÷ »Ach, ich sollte nicht leben./ Schreiben nur./ ... Ich lebe so gern./ Ich schreibe so gern.« (Alte Welt, 179, 188) Und unmittelbar dem 'selbstmörderischen' Kursbuch 10 entgegengesetzt: »Ich interessiere mich weniger für mein Leben als für meinen Roman Fleuve./ Ich will anfangen, für Schreiben zu leben...« (Alte Welt, 242)

Im Diskurs mit der Blume zu Saaron in der Schwulen-Sauna geht es Fichte also darum, sein Konzept von Literatur und Sexualität nicht gegen die Blume zu Saaron, sondern gegen Salvatore, Enzensberger, Chotjewitz, Walser, Lettau usw., gegen den SDS, Ulrike Meinhof, Rudi Dutschke usw. zu verteidigen.

Doch warum muß dafür die tote Blume zu Saaron erhalten?

Living Theatre

Axel Bullert kannte alle Stücke, die das Living Theatre zwischen 1964 und 1967 inszenierte. Er folgte der Truppe entweder seit ihrem Gastspiel am 19.11.1964, wo sie im Literarischen Colloquium auf Einladung Walter Höllers das life ausgestrahlte Marinegefängnis-Stück *The Brig* von Kenneth H. Brown gaben; dessen Inszenierung in New York hatte zur Exilierung des Living und zur Verurteilung seiner beiden Leiter Julian Beck und Judith Malina geführt.² Oder Axel hatte das Living kennengelernt zwischen dem 26.2. und 12.3.1965 anlässlich der Premiere von Jean Genets *Die Zofen* im

¹) Freilich ist zu bedenken, daß Fichte *Alte Welt* 1985 bearbeitet und er hier, Ursprungslegenden bildend, die Idee zum *roman fleuve* in die erzählte Zeit rückverlagert.

²) Die genauen Datierung verdanke ich dem sorgfältigen Buch von Pierre Biner: *Le Living Theatre*. Lausanne 1968. ÷ Weiteres den Büchern von Carlo Silvestro: *The Living Book of the Living Theatre*. Milano, Köln 1971; Erika Billeter und Dölf Preisung: *The Living Theatre*. Paradise Lost. Bern, München, Wien ²1969. ÷ Eine Dokumentation der Presse-Berichte findet sich in der Theater-sammlung der Universität Hamburg (Staatsbibliothek). Höllers hatte eine Reihe von ausländischen, experimentellen Gast-Inszenierungen eingeladen, »Modernes Theater auf kleinen Bühnen«, die in der Akademie der Künste aufgeführt und vom SFB gesendet wurden.

Berliner Forum Theater.¹ Seine Mutter hatte er zwischen dem 15. und 17.10.1965 zu einer Aufführung der Kollektivproduktion *Frankenstein* eingeladen, die kurz zuvor beim Theater-Festival in Venedig uraufgeführt wurde; Axel reiste bereits mit dem Living zusammen. Die letzte gesicherte Verbindung zwischen Axel und dem Living ist der 6.-8.2. 1967, wo die Truppe im Hamburger Auditorium Maximum *Frankenstein*, *Die Zofen*, *Mysteries* und *The Brig* gaben.²

Die Verbindung zwischen dem Living und dem Literarischen Colloquium Höllers ist am engsten während der Zeit, als Fichte dort als Stipendiat an zwei Projekten teilnahm (»Prosaschreiben«, »Das Gästehaus«). Es ist ausgeschlossen, daß er vom Living Theatre keine Kenntnis hatte, zumal dieses seit der Berliner Aufführung von *The Brig* in der deutschen Presse intensiv besprochen wurde.³

Axel kam mit Antonin Artaud über das Living in Berührung, das sich programmatisch nicht nur auf Piscator, Brecht, sondern auch auf Gertrude Stein und in den 60ern vor allem auf das »Theater der Grausamkeit« bezog ÷ wie übrigens auch die Londoner Theater-Avantgarde um Peter Brook.⁴ Artaud hat Axel fasziniert sowohl wegen der ÷ ihm selbst ÷ parallelen Drogen- und Rausch-Erfahrungen, der Kette der Zwangsinternierungen wie auch wegen des Living Theatre. Aus ähnlichem Grund Axels Interesse an Robert Walser, Timothy Leary, Burroughs und Ginsberg. Eine deutsche Übersetzung des *Theaters der Grausamkeit* lag erst 1969 vor.⁵ Die Kenntnis der Artaud'schen

¹) Dies war die erste Neu-Inszenierung der exilierten Truppe, die den Winter 64/65 ÷ nach der letzten Aufführung des Jahres 64 beim Literarischen Colloquium ÷ in Holland zugebracht hatte, während die beiden Leiter ihre Gefängnisstrafe in New York abbüßten und dort und von dort aus die Inszenierung des Genet-Stücks vorbereiteten.

²) Nicht zu verifizieren war, ob Axel am 3./4. März 67 bei der Aufführung von *The Brig* im Hamburger Theater am Besenbinderhof noch mit dem Living im engen Kontakt stand. Die Verbindung riß jedenfalls nicht nach dem Nov. 1966 ab, als Axel nach einer längeren Zwangseinweisung in eine Berliner Psychiatrie (wegen Drogen-Kollaps) auf gerichtliche Anweisung wieder zu seiner Mutter nach Hamburg zurückzog, in deren Wohnung er sich dann am 27.6.1967 umbrachte. Bei den Aufführungen im Audimax der Universität Hamburg war er die gesamte Zeit mit dem Living zusammen. Besonders befreundet war er mit einem der wenigen Schwarzen der Truppe, dem Schauspieler und ehemaligen Kloster-Zögling Rufus Collins.

³) Der große Artikel von Dieter E. Zimmer, einem Freund und Rezensenten Fichtes, in: *Die Zeit*, 18.11.66 (*Die Literatur-Mafia in Berlin*) ist ein Indiz: hier wird, anlässlich der *konkret*-Polemiken gegen das Literarische Colloquium, über Höllers Berliner Initiativen berichtet: und wir finden ein Gruppen-Foto (mit H. Fichte) des Seminars »Prosaschreiben« ebenso wie ein Szenen-Foto von *The Brig*.

⁴) Die amerikanische Übersetzerin von Artaud, Mary Caroline Richards, hatte 1958 ihr Typoskript vom *Théâtre et son double* J. Beck und J. Malina zugeschickt. Seitdem beziehen sich die beiden auf Artaud (P. Biner [wie Anm.], S. 48). Das zuerst 1938 erschienene Buch hatte Gallimard 1964 neu aufgelegt ÷ wohl auch aus Anlaß der Artaud-Konjunktur beim Avantgarde Theater.

⁵) Im Nachlaß von Axel findet sich von Artaud: *Die Nervenwaage*. Mit einem Essay von Maurice Blanchot. Berlin 1961.

Theater-Ästhetik war bei Axel also indirekt. Das galt aber auch für die Theater-Kritik, die seit 1964 das Living Theatre immer wieder plakativ mit Artaud in Zusammenhang brachte, was auch auf Interviews mit Beck und Malina zurückgeht.¹

Keine Rede kann davon sein, daß Fichte schon 1950 etwas von Artaud gehört hatte, wie er im Roman anlässlich der Premiere von Sartre's *Tote ohne Begräbnis* suggeriert (Pubertät, 96 f.). Mit Sicherheit geht seine Kenntnis von Artaud auf die Berliner Aufenthalte 1963-66 zurück und sehr wahrscheinlich hat hier das Living Theatre und die Freundschaft zu Axel auslösend gewirkt. Wenn Fichte seine Theater-Erfahrungen im Muster des Artaud'schen Theaters poetisiert,² so verdankt er dies mindestens zum Teil demjenigen, den er dabei nicht nennt, dessen literarische Figur, die Blume zu Saaron, er allerdings Schauspieler beim Living Theatre sein läßt (Grünspan, 218). Verwischte Spuren.

Axel hatte allen Grund, vom Living Theatre und Artaud enthusiastisch zu sein ÷ freilich gibt es von hier keinen Weg zur Guerilla-Rhetorik, die Fichte der Blume unterschiebt.

Gewalt war ein zentrales Motiv der Biographie Axels. Das teilt er mit Fichte. Die Heimerfahrungen Axels seit früher Kindheit, die dort wie in der Schule ständig erlittenen Diskriminierungen, die Seefahrt, die Drogenszene, das Jugendgefängnis, die Zwangseinlieferungen in Berliner Psychiatrien, in denen Drogensüchtige als das letzte behandelt wurden ÷ dies bildete eine zunehmend dichtere Verknotung von Gewalt und Ausbruch, von Widerstand und Flucht. Es ist leicht vorstellbar, daß das Living Theatre mit seinen kommunitären Lebensformen ÷ die für die ersten Berliner Kommunen inspirierend waren ÷ wie eine explosive Befreiung wirkte.

Drogenkonsum im Living war üblich und als Mittel psychischer Katharsis und Bewußtseinsweiterung sanktioniert. Axel war eine zentrale Figur der Drogenverteilung in der Berliner Subkultur ÷ nicht zuletzt wegen seiner Kenntnisse aller Formen von Rauschmitteln und seiner Fähigkeiten zur

¹) Die Brecht-Forscherin Marianne Kesting nimmt das Verhältnis des Living Theatre zu Artaud zum ersten Mal in Deutschland gründlicher und mit Kenntnis Artauds ins Visier (M.K.: Das Theater der Grausamkeit. In: Die Zeit, Nr. 18, 14.7.1967, S. 22, wo auch Judith Malina zu Wort kommt). Allerdings bestreitet Kesting ÷ vom Living-Theatre angewidert ÷ diesem das Recht, Artaud für sich in Anspruch zu nehmen. Vgl. M. Kesting und Helmuth Karasek, in: Die Zeit 24.2.67. ÷ Artaud und das Living Theatre z.B.: Wolfgang Drews im Sonderheft theater heute 1965, S. 155; Franz Bruckner ebd. S. 101; Karl Günter Simon in: theater heute 6, H. 3, 1965, S. 12-17; Ernst Wendt in: theater heute 5, H. 10, 1964, S. 32-37 (auch in Bezug auf P. Brooks »theatre of cruelty«); Günther Grack im Tagesspiegel 3.3.65; Helmuth Karasek in Stuttgarter Zeitung 24.7.65; Joachim Kaiser in SZ 24.7.65; Mathilde Köhler in Hamburger Abendblatt 23.7.65; Wolfgang Karsch in Tagesspiegel 17.10.65; Jost Nolte in Die Welt 10.2.67; Julian Beck im Interview Die Welt 5.1.67. ÷ Man staunt: Artaud in aller Munde, und M. Kesting hofft, daß wenigstens einige Artaud gelesen haben. ÷ Der *Le Monde*-Leser H. Fichte, wie er sich selbst nennt, konnte kennen: B. Poirot Delpech: La Leçon d'Antonin Artaud. In: Le Monde 29.12.67.

²) Vgl. dazu H. Böhme (wie Anm.), S. 188-191, 271 ff.

illegalen Drogenbeschaffung. Drogen war für den seit je Ausgeschlossenen ein Medium, zur Berliner Avantgarde sich zugehörig fühlen und sogar unumgänglich werden zu können. Drogen brachten den Konflikt zwischen Befreiungswunsch und Repression genau auf der Grenze zwischen emanzipatorischer Subkultur und Illegalität auf den Punkt. Dazu bot sich das Living geradezu an. Axel wurde für das Living auch zum Drogenbeschaffer. Offensichtlich verstärkten die Gastaufenthalte der Truppe den Drogenkonsum in Berlin.¹ Ihr Repertoire-Stück *The Connection* von Jack Gelber, womit sie das erste Mal in Berlin gastierten (bereits 1961), transportierte die Mischung aus Drogen und Jazz, kommunitärer Befreiung und Illegalität, wie sie sich auch sonst in der Beat-Literatur oder bei den Ideologen der Bewußtseinsrevolution wie Timothy Leary oder Paul Goodman findet.

Die eigene Heimatlosigkeit Axels konnte sich in der Exterritorialität des Living Theatre spiegeln. Der deutsche *outcast* hatte ein Milieu gefunden, worin sich seine gestaute Aggression gegen die Autoritäten, deren Opfer er immer gewesen war, in einem gewaltigen Schub von geistiger und psychischer Befreiung lösen konnte. Das erklärt den atemlosen Wechsel vom chancenlosen Sonderschüler zur Front einer subkulturellen Avantgarde. Dabei konnte Artaud zu einer Kultfigur werden. Kaum etwas anderes konnte für den Heiminsassen anziehender sein als das, wofür Artaud im Living einstand: die Gleichzeitigkeit von Surrealismus und Körperpräsenz, von ästhetischer Stilisierung und Spontaneismus, von Gewalt und Pazifismus. Was hier geschah, waren »Axels Imitationen 'Living Theatre'« ÷ indes, es sind andere, als Fichte sie Axel in der Transformation zur Blume zu Saaron angedeihen ließ. Doch enthielt das Verhältnis zu Fichte mit seiner seltsamen Spannung von Nähe und Distanz, von Wahlverwandschaft und Trennung einen zusätzlichen Antrieb für das Katapult aus dem intellektuellen Nichts an die Spitze der überall aufbrechenden kulturellen Rebellion.

Die Gewalt war ubiquitäres Thema. Doch ihre provokative Theatralität im Living basierte auf anarchischem Pazifismus und messianischem Impuls, vermischt mit Formen des Agit-Prop und der Beat-Kultur. Mitnichten konnte von hier die Strategie der Guerilla und des militanten Kampfes in den Metropolen ausgehen. Gewiß, der Hintergrund von Ulrike Meinhofs *Bambule* zeigt, daß es Grenzübergänge zwischen Heimkarrieren und RAF-Szene gegeben hat. Und natürlich wußte Fichte etwas vom rebellischen Potential der Heimzöglinge, wie nicht nur die Anspielungen auf

¹) Das behauptet Martin Buchholz in konkret Nr. 12, 1965, S. 11. (Viermal innerhalb eines Jahres war das Living in Berlin gewesen.)

Axel Bullert (Foto: Herbert Tobias)

Andreas Baader (Foto: Herbert Tobias)

die *Revolte im Erziehungsheim* des schwulen Autors und Erziehers Peter Martin Lampel in den 20er Jahren zeigen. Aus dem Heim ÷ in die RAF: das war möglich. Und es ist ein seltsamer Zufall, daß in dem Fotoband des schwulen Fotografen Herbert Tobias, der wohl jener Fotograf war, von dem es im *Grünspan* (219) heißt, »daß er die Blume zu Saaron geliebt habe« ÷, daß also dem Foto von Axel das des jungen Andreas Baader gegenüber steht.¹ Doch für Axel, das sehen wir heute und das konnte Fichte wissen, ist nicht Andreas Baader, sondern eher *Die Reise* von Bernward Vesper ein verwandtes Modell. Es gehört zu den schmerzhaften Zügen der mittleren 60er Jahre, daß jemand wie Axel erfaßt wurde vom Sog einer kulturellen Befreiung, in welche viele Einzelne ihre privaten Sehnsüchte investierten, ÷ und daß zugleich die Medien dieser Befreiung ÷ die Drogen, die Subkultur, die literarische Avantgarde ÷ zu Beschleunigern eines umso schnelleren Untergangs werden konnten. Kurze Jahre lebte Axel so im rauschhaften Gefühl von Befreiung und Zugehörigkeit, von intellektuellem Aufbruch und kommunitärem Messianismus ÷ am Rande, im Transit, in unruhiger Geschwindigkeit, exterritorial, auf der Grenze von Kriminalität, Wahn und Utopie, eine passagere Existenz ÷ eingeholt von den destruktiven Energien in derselben Konsequenz, mit der er ihnen zu entkommen suchte. Aber das interessierte Fichte nicht.

Selbstspiegelungen

Die tote Blume zu Saaron wird von Fichte benutzt, um auf ihn das zu projizieren, wovon er sich abstößt: die Drogen, die Politik, die Gewalt. Die Beat-Literatur. Die linken Radikalen. Die politisierten Literaten.

Die tote Blume von Saaron wird benutzt, um auf ihn zu projizieren, was Fichte anzieht: die Schönheit des Mannes, der Totenkult, das Leben der Toten, der Zerfall der Körper.

Die lebendige Blume zu Saaron wurde von Jäcki vergeblich begehrt (Palette, 226, Alte Welt, 163).

Der lebendigen Blume zu Saaron begegnet Jäcki nach ihrer Gefängniszeit ÷ und er hat, wie nach ihrem Tod, ein Gefühl von Versagen und Schuld, ihr nicht geholfen zu haben.

Die entlassene Blume geht mit Jäcki durch die Stadt ÷ und Fichte schildert Jäcki als den 'hilflosen Helfer', der an die Blume nicht heranreicht. Die Blume wird zur Einschreibefläche der Erinnerungen, Phantasien, Handlungsentwürfe, die sich Jäcki für und um ihn macht ÷ während die Blume selbst in eine leere Unansprechbarkeit entgleitet (Palette, 212-216). Die Blume wird zum Text Jäckis.

An der westliche Grenze der Ebene von Saaron liegt Samaria, woher der barmherzige Samariter stammt. Fichte knüpft an die lebendige Blume zu Saaron, die er nicht erreicht, die »Legende von der guten Blume zu Saaron«,

¹) Herbert Tobias: Photographien. (Mit Beiträgen von P. Weiermair, P.M. Marcovicz, G. Mattenklott). Stuttgart ²1987, S. 116f.

ein Gedankenspiel um die Aporien der Barmherzigkeit. Mehr als zuvor vermischt der Erzähler hier biographische Splitter Axels mit den Problemen, die Fichte selbst seit seiner Zeit als Sozialarbeiter bei Abbé Pierre umtreiben: die psychischen, sozialen, logischen, in der Konsequenz unhaltbaren, ja (selbst-)zerstörerischen Fallen einer sympathetischen Mitleids-Ethik. In eigenartiger Vertauschung der Positionen projiziert er auf die Blume, der er nicht gut sein und der er nicht helfen konnte, das eigene Problem, gut sein und helfen zu wollen. Es sind Situationen und Fälle, in denen sich die ethische Motivation bei ihrer Verstrickung in Realität bis zur Unerkennbarkeit verkehrt (Palette, 216-232).

Der Effekt dieses Spiels mit der Blume ist die Einsicht, daß in den Handgreiflichkeiten des Lebens das Guthandeln sich auflöst oder an der Realität abprallt. Das heißt auch: der Blume zu Saaron ist nicht zu helfen. Das wird am Ende des Kap. 56 (Palette, 232) anhand der Vision bestätigt, die sich an eine neuerliche Begegnung in Berlin (»Old Vienna«) knüpft ÷ und es wird konfirmiert in der *Alten Welt*: die Schuld, die im Versagen Jäckis liegt, ist unvermeidlich. Also sie ist nicht. Denn es war der »Schnee«, der »Stoff«, der die Blume »wie in Schaumgummi gepackt« (163) hatte und darum jede ethische Anstrengung sinnlos machte.

Über diese Entschuldung hinaus erzeugt die »gute Blume«, die nicht zu helfen vermag, und die süchtige Blume, der nicht zu helfen war auf Erden, noch einen weiteren Spiegelungseffekt für Fichte: es ist die Beendigung der Helfer-Ethik aus den 50ern und die Einsicht, daß für einen, dem das Gutsein schließlich mit dem 'gut Schreiben' koinzidiert, alles auf die Beobachterdistanz ankommt. Sie ist erstes Gebot des Schriftstellers. Barmherzigkeit ÷ das lehrt die Blume von Samaria ÷ ist im Leben so aussichtslos wie auch kein Leser im Fichte'schen Werk ihrer teilhaftig wird.

So lehrt die lebende wie die tote Blume zu Saaron, daß der Schriftsteller Fichte in Zukunft strikt auf eine doppelte Distanz achten wird, um schreiben zu können, was er schreibt: Distanz gegenüber dem Sog zur ethischen Verwicklung 'im Leben' und Distanz gegenüber dem Sog zur politischen Inanspruchnahme der Literatur.

Die Blume zu Saaron ist die Maske des Erzählers, in deren Mimikry zwei entscheidende Momente des schriftstellerischen Selbstverständnisses Hubert Fichtes hervorgerufen und besiegelt werden. Dieser Maske wird die Geschichte Axels zum Opfer gebracht. Ohne Mitleid, nicht ohne Gefühl der Schuld. Die »Blume zu Saaron« ist die Maske, durch die Fichte glauben machen möchte, es ginge um jemand anderen, als er selbst sei.¹

* * *

¹) Formulierung nach der Definition von Mimikry bei Robert Callois: *Die Spiele der Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982, S. 28.

Am Abend des ersten Selbstmordversuches waren Axel und die Mutter verabredet, um im Kino von Peter Brook die Inszenierung des *Marat / Sade* von Peter Weiss zu sehen. Axel kam nicht. Zu Hause fand die Mutter jenen jungen Mann bei ihrem Sohn vor, den Fichte »Pius« nennt (Alte Welt, 164). Pius massiert das Herz des Ohnmächtigen.

Er wollte nicht allein sein beim Sterben. Wenige Tage später bat er eine Freundin, bei ihm auszuharren, bis er tot sei. Sie heißt Pim. Sie wartete. Als die Mutter kam, war er tot.