



PROJECT MUSE®

Hubert Fichte vorweggenommen. Die afrobrasilianischen
Religionen bei den Exilautoren Richard Katz und Ulrich
Becher

Jeroen Dewulf

Monatshefte, Volume 99, Number 1, Spring 2007, pp. 31-51 (Article)



Published by University of Wisconsin Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/mon.2007.0004>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/212802>

Hubert Fichte vorweggenommen. Die afrobrasilianischen Religionen bei den Exilautoren Richard Katz und Ulrich Becher

JEROEN DEWULF
*Universidade do Porto*¹

“Einen weiteren Schritt wagen, ist ein Glaubensbekenntnis”. So kommentierte Blaise Cendrars eine Candomblé-Zeremonie in Brasilien.² Mit diesem pointierten Satz gelang es dem französisch-schweizerischen Dichter, eine ganze Problematik auf eine einfache Formel zu bringen. Denn tatsächlich, wer als Europäer mit einer afrobrasilianischen Religion wie Candomblé in Verbindung kommt, stößt auf eine andere Welt, eine, für die es in seiner Sprache kaum Worte gibt, es sei denn einen so allgemeinen Begriff wie: Magie. Trotzdem machten manche Forscher in ihrer Auseinandersetzung mit afrobrasilianischen Religionen dennoch diesen “weiteren Schritt”. Ein berühmter Fall ist der französische Soziologe Pierre Verger, der sich in den Candomblé *Cruz Santa de São Gonçalo Retiro* von Mãe Senhora initiieren ließ. Allerdings implizierte Vergers Glaubensbekenntnis auch das Akzeptieren des Schweigegebots. Selbst wenn Verger dank seiner Initiation mehr über die Religion erfuhr, letztlich löste sie so das Grundproblem nicht, das sich beim Repräsentieren afrobrasilianischer Religionen stellt: Ob und wie ist es möglich, Magie in Worte zu fassen.

Kein deutschsprachiger Autor hat sich mit diesem Problem eingehender auseinander gesetzt als Hubert Fichte. Er selbst formulierte es folgendermaßen: “Mein Problem: / Das ‘Natürliche’ der Aufklärung und das ‘Widernatürliche’ des Ritualen.”³ Grundsätzlich handelt sich hier, wie es der Fichte-Spezialist David Simo formulierte, um ein Problem der Vermittlung zweier entgegengesetzter Bewusstseinssebenen. Einerseits gibt es die Bewusstseinssebene der Wissenschaft, wo das Religiöse seit der Aufklärung ihre magische Komponente verloren hat, daneben die magische Bewusstseinssebene des Rituals. Indem man nun das “Widernatürliche” des Rituals (mit seinen Litaneien, Beschwörungen, Gesängen, usw.) in der wissenschaftlichen Bewusstseinssebene unterbringt, tötet man unvermeidlich die magische Komponente.⁴

Fichtes Suche nach einem Ausweg aus dem Dilemma gipfelte im Versuch, die Anderen reden zu lassen, d.h. konkret, die brasilianischen Gläubigen

selber über ihre eigene Religion zu Wort kommen zu lassen, (möglichst) ohne Intervention des Autors. In seiner Absicht, den Candomblé in die westliche Wort- und Sinnenwelt zu übersetzen, experimentierte Fichte mit verschiedensten Schreibtechniken. Simo spricht von einem Versuch, die Interkulturalität der Begegnung in Form einer Intertextualität festzulegen, und stellt dabei zwei Haupttendenzen fest: die mimetische Wiederholung des Erlebten und die Bewegung der Annäherung.⁵ Mit "mimetischer Wiederholung" ist der Versuch Fichtes gemeint, das Schreiben an sich als eine Trance zu inszenieren. Wie in der Trance, die sich bei Candomblé-Zeremonien einstellt, ein Gott die Menschen benutzt, um mittels ihrer Körper zu reden, zu heilen oder zu prophezeien, reden Fichtes (reelle) Informanten mittels Fichtes (fiktiven) Figuren. Fichte schreibt also über die Trance, indem er das Phänomen Trance auf sein eigenes Werk anwendet. Die mimetische Wiederholung ist somit eine fingierte Wiederholung, die die Illusion weckt, wirklich zu sein. Unter "Bewegung der Annäherung" versteht Simo die Art, in der Fichte seine beiden Hauptquellen verarbeitet hat. Einerseits verfügt Fichte über schriftliche Daten zu den afrobrasilianischen Religionen, andererseits stützt er sich auf Informanten. Statt nun seine Arbeit als das Ergebnis einer Analyse zu präsentieren, wird vielmehr der Prozess dieser Analyse zum eigentlichen Thema gemacht. Da ein solcher Prozess jedoch keineswegs geradlinig verläuft, hingegen voller Zweifel, Fragen und Falschinterpretationen steckt, benutzt Fichte "gebrochene" Schreibtechniken wie Notizen, Fragmente von Interviews oder Zitate, aus denen er eine Collage bildet. Die Verfremdung, die so eintritt, wird dadurch verstärkt, indem Fichte viele Ausdrücke im brasilianisch-portugiesischen Original stehen lässt. Bei ihm erscheint also keineswegs ein geschlossenes Bild der afrobrasilianischen Religionen, vielmehr wird der Leser herausgefordert, ein Bild aus dem Werk zu destillieren. So schreibt Fichte in *Lazarus und die Waschmaschine*: "Wie soll man alles beschreiben? / Eine Vaudouzeremonie ist alles. / Akut. Geschichte. Struktur. / Und alles noch einmal reflektiert, gebrochen in Vorstellung; Vorstellungen, die wieder ablaufen, strukturiert und in die Geschichte zurückgenommen werden."⁶

Nun wäre es allerdings falsch, zu meinen, nur Fichte habe das Schreiben über afroamerikanische Religionen als ein schreibtechnisches Problem erfahren.⁷ Ohne dass dies bisher in der Germanistik zur Kenntnis genommen worden ist, wurden die beiden Basisideen der Theorie Hubert Fichtes in der deutschsprachigen Literatur um Jahrzehnte vorweggenommen. So kam Richard Katz bereits 1947, also fast dreißig Jahre vor Fichtes *Xango*, zu der Erkenntnis, dass eine Candomblé-Zeremonie am besten "gebrochen" wiedergegeben werden sollte. Obwohl er, im Gegensatz zu Fichte, darüber keine theoretische Auseinandersetzung gemacht hat, zeigt eine sorgfältige Analyse der betreffenden Szene jedoch, dass sein Verzicht auf eine geschlossene Schilderung der Trance durchaus absichtlich und mit Überlegung vollzogen wurde. Aber nicht nur Fichtes "Bewegung der Annäherung" wurde vorweggenom-

men, auch das Prinzip der so genannten “mimetischen Wiederholung” ist in der deutschsprachigen Literatur bereits 1958 anzutreffen und zwar in Ulrich Bechers Theaterstück *Der Herr kommt aus Bahia*.

Afrobrasilianische Religionen

Zu Recht hat Claudius Armbruster darauf hingewiesen, dass die afrobrasilianischen Religionen keine orthodoxe Fundamentaltheologie kennen und dass dadurch gewissermaßen jede der abertausenden Kultstätte ihre eigene, ständig Veränderung ausgesetzte Religion betreibt.⁸ An sich erstaunt dies nicht, schließlich kamen die schwarzen Sklaven in Brasilien aus den verschiedensten Regionen Afrikas und wurden in der Regel gleich bei der Ankunft absichtlich getrennt. Auch hatte die katholische Taufe, die bei der Ankunft pflichtgemäß erfolgte, keine tiefe religiöse Konsequenz. Nach Pietschmann lässt sich das Aufkommen afrobrasilianischer Kulte bereits im 17. Jahrhundert feststellen, was beweist, dass die Christianisierung in der Regel nur recht oberflächlich erfolgte.⁹

Die afrobrasilianische Religion, die am stärksten der afrikanischen Originalreligion ähnlich geblieben ist, wird nach einem für die Zeremonien unerlässlichen Schlaginstrument “Candomblé” genannt. Obwohl Candomblé manchmal als Synonym für alle afrobrasilianischen Religionen schlechthin verwendet wird, sind nur eine kleine Minderheit der Anhänger afrobrasilianischer Religionen Mitglied einer Candomblé-Gemeinde. Der Candomblé ist aber gewissermaßen die “Mutter” aller afrobrasilianischen Religionen. Selber geht sie aus der Religion der Yorubas hervor, die besonders im 18. Jahrhundert in Massen vom Golf von Guinea nach Brasilien verschifft wurden. Von Bahia, dem Staat Brasiliens mit der höchsten afrikanischen Präsenz, verbreitete sich ihre Religion über das ganze Land.

Im Candomblé wird der Schöpfergott *Olorum* genannt, sein Sohn, *Oxalá*, ist der Erschaffer der Menschheit. Daneben gibt es eine ganze Reihe von Göttern, die so genannten *Orixás*, die genau wie katholische Heilige mit bestimmten Phänomenen assoziiert werden und daher oft mit ihnen gleichgesetzt worden sind. So ist *Xango* der Gott des Donners, *Ogun* Gott des Krieges, *Omolu* Gott der Pocken, *Oxum* Göttin des Süßwassers, *Oxossi* Gott der Jagd, *Osain* Gott der Medizin, *Iansã* Göttin des Windes oder die/der zweigeschlechtliche *Oxumaré* Göttin/Gott des Regenbogens. Beliebt ist auch *Iemanjá*, die Meerresgöttin. Während *Iemanjá* traditionell mit der Jungfrau Maria gleichgesetzt worden ist, hat man *Exu*, den Botschafter und Gott des Zornes, oft mit dem Teufel in Verbindung gebracht. Jeder dieser *Orixás* hat seine eigenen Insignien, Farbensymbolik, Kleider, Lieblings Speisen, Tänze und Wochentag. Die Kommunikation zwischen dem Gläubigen und seinem *Orixá* verläuft über die Trance, die durch rhythmisches Trommeln und rhythmische Körperbewegungen heraufbeschwört wird. In der Trance ergreift der Gott von initiierten

Medien Besitz und “reitet” sie, als ob sie sein Pferd wären. Diese Momente der Trance sind daher der Höhepunkt der Candomblé-Zeremonien. Die Kultstätten werden *terreiros* genannt und von einem Mann, einem *pai-de-santo*, mehrheitlich jedoch von einer Frau, einer *mãe-de-santo*, geleitet. Einflussreich sind auch die *ogãs*, eine Art Ehrenmitglieder, die die Funktion eines Botschafters haben. Jede Candomblé-Gemeinde kennt ihre eigenen Söhne, *filhos*, bzw. Töchter, *filhas-de-santo*, die nach einer langen Initiationszeit auf ihre Tätigkeit als Medium vorbereitet werden. Die Liturgien des Candomblés finden größtenteils in (einem kreolisierten) Yoruba statt, auch wenn diese afrikanische Sprache von den meisten Mitgliedern heute längst nicht mehr verstanden wird. Der Candomblé hatte lange eine Art Widerstandscharakter und musste im Geheimen abgehalten werden.¹⁰ Obwohl verboten, nahm die Repression im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich ab. Allgemeine Akzeptanz genießt der Candomblé erst seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts.

Wie jedoch im Laufe der Jahrhunderte die schwarze Bevölkerung Brasiliens abnahm und dafür die Zahl der Mischlinge zunahm, “mulattisierte” sich auch der Candomblé. Besonders wichtig für diese Veränderung war der Einfluss der Spiritistenbewegung, die Mitte des 19. Jahrhunderts vom Franzosen Allan Kardec gegründet wurde. Im Spiritismus erlangt die Reinkarnation sowie der Kontakt zwischen einem Medium und der Welt der Verstorbenen eine zentrale Bedeutung. Der Spiritismus betrachtet sich nicht als Alternative und schon gar nicht als Gegner des Christentums, sondern vielmehr als eine Neuinterpretation der christlichen Lehre, wobei Christus als das größte aller Medien verstanden wird. Obwohl der Spiritismus heute in Europa kaum noch Anhänger hat, bekennen sich mehrere Millionen Brasilianer zu dieser Bewegung.

Aus einer Mischung von Candomblé und Spiritismus ist die so genannte Umbanda hervorgegangen. Die Distanzierung vom afrikanischen Erbe, das unter *umbandistas* als primitiv gilt, äußert sich u.a. darin, dass in der Umbanda kein Yoruba mehr gesprochen wird, dass der Initiationsprozess in ein Taufritual abgewandelt wurde und dass keine Blutopfer mehr gebracht werden. Im Gegensatz zum Candomblé hatte es die Umbanda leichter, Akzeptanz bei den Behörden zu erlangen. In den sechziger Jahren wurde sie sogar von der Militärregierung öffentlich gefördert, da sie ein Gegengewicht zur (immer kritischer werdenden) katholischen Kirche bildete.¹¹ Kein Wunder also, dass sich die katholische Kirche entschieden gegen die Umbanda, die von ihr oft verächtlich als *macumba* (d.h. schwarze Magie, Zauberei) bezeichnet wurde, engagierte. Nach dem Zweiten Vatikanum (1965) änderte die katholische Kirche jedoch ihre Position und plädierte verstärkt für ökumenisches Zusammengehen. Heute sind es vornehmlich die mehrheitlich aus den USA stammenden Pfingstbewegungen Brasiliens, die gegen Candomblé und Umbanda zu agieren pflegen¹². Dennoch konnten auch sie nicht vermeiden, dass die Huldigung der Göttin *Iemanjá*, die traditionell am achten Dezember am

Strand von Rio de Janeiro stattfindet, inzwischen zu einem wahren Volksfest geworden ist, mit Hunderttausenden von Teilnehmern, auch solchen, die sich nicht unbedingt zur Umbanda bekennen. Dieses Phänomen zeigt die breite Akzeptanz, die die afrobrasilianischen Religionen heute in der brasilianischen Gesellschaft genießen. Entscheidend für diese Akzeptanz war allerdings, dass sie immer weniger "afro", dafür umso mehr "brasilianisch" wurden.

Richard Katz

Der gebürtige Prager Richard Katz (°1888) gehörte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den erfolgreichsten deutschsprachigen Reiseschriftstellern. 1931 zog er ins Exil in die Schweiz und lebte in Locarno. Zehn Jahre später verließ Katz die Schweiz wieder und zog nach Brasilien, einem Land, das er bereits 1930 als Teil einer Südamerikareise kennengelernt hatte. Während seines Exils in Brasilien konnte Katz weiterhin in der Schweiz publizieren, so entstanden *Begegnungen in Rio* (1945), *Auf dem Amazonas* (1946), *Seltsame Fahrten in Brasilien* (1947) und *Mein Inselbuch* (1950).¹³ Zudem schrieb er Kurzgeschichten für amerikanische Zeitschriften wie *Reader's Digest* oder *Life*. Im Gegensatz zu den meisten seiner Schicksalsgenossen kannte Katz daher keinerlei finanziellen Problemen. Häufig (oder immer) hatte er sogar gleichzeitig zwei Wohnsitze: Einen für die heiße Zeit im Gebirge (Teresópolis, Petrópolis oder Nova Friburgo), einen weiteren in Rio de Janeiro selber oder auf einer der Inseln in der Guanabara-Bucht. Erst 1954 kehrte Katz, der inzwischen brasilianischer Staatsbürger geworden war, in die Schweiz zurück. Völlig vergessen von der Öffentlichkeit starb er 1968 im Tessin.¹⁴ Seine reiche Bibliothek sowie sein Archiv gingen verloren.¹⁵

Katz' Interesse für die afrobrasilianischen Religionen geht vermutlich auf seine Freundschaft mit dem Anthropologen Arthur Ramos zurück, dem damals wohl bekanntesten Spezialisten in Sachen afrobrasilianische Kultur. Auch war das Thema, allerdings recht oberflächlich, bereits von Stefan Zweig in *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (1941) behandelt worden.¹⁶ Im Werk von Richard Katz begegnen wir den afrobrasilianischen Religionen dreimal. In *Begegnungen in Rio* (1945) beschreibt er den Besuch einer Umbanda-Zeremonie in Rio, in *Seltsame Fahrten in Brasilien* (1947) berichtet er von einer Reise nach Bahia und dem Besuch einer Candomblé-Zeremonie. 1948, in *Die Negerkulturen in der Neuen Welt*, seiner Übersetzung eines klassischen Werkes von Arthur Ramos, setzte sich Katz zum dritten Mal mit dem Thema auseinander.¹⁷

Katz' interessanteste Auseinandersetzung mit den afrobrasilianischen Religionen findet sich in *Seltsame Fahrten in Brasilien* (1947). Beginnen tut er den Bericht seiner Reise nach Bahia, indem er eine Parallele zwischen seiner eigenen Biographie und der der Nachkommen afrikanischer Sklaven in Brasilien zieht. So erzählt er, wie er bei seinem ersten Bummel durch die Stadt Salvador da Bahia ein böhmisches Trinkglas entdeckt und es, aus Nost-

algie zu seiner verlorenen Prager Heimat, sofort kauft: "Mit dem süßsauren Gefühl des spät Heimgekehrten wandere ich durch die stille alte Stadt, das alte böhmische Glas in der Hand, das, der Himmel weiss wie, nach Bahia geraten ist, um mir Einsamen ein Stückchen Heimat zu geben."¹⁸ Er und die Schwarzen in Bahia haben etwas gemeinsam: Beide wurden gezwungen, ihre ursprüngliche Heimat zu verlassen, und genau wie für ihn das Trinkglas als "Stückchen Heimat" eine emotionale Bedeutung erlangt, so bedeutungsvoll ist die Candomblé-Religion für die schwarzen Brasilianer.

Um bei seinen Lesern das Interesse am Candomblé zu steigern, zögert Katz den Weg zur eigentlichen Zeremonie lange hinaus. Die Schwierigkeiten beginnen bereits kurz nach der Ankunft in Bahia und zwar mit einem überraschenden Interview für die Lokalzeitung, das am nächsten Tag Schlagzeilen macht; von einem "berühmten polnischen Professor" ist dort die Rede, der nach Bahia gekommen ist, um "verschollenen Negerkulten nachzuspüren". Ab jetzt weichen die Bahianer systematisch den Fragen des fremden Besuchers aus. Ändern tut sich die Lage erst durch Vermittlung eines *ogã*: "Mir hat dieser scheinbar ergebnislose Besuch die Wand des Misstrauens beseitigt. [. . .] Wie der Mann im Märchen kam ich mir vor, der mit einemal die Sprache der Vögel versteht."¹⁹

Kurz bevor er die Candomblé-Zeremonie anfangen lässt, beschreibt Katz noch den mühsamen Weg zum *terreiro*:

Am Festabend regnete es heftig, und die ungepflasterten Gassen waren knöcheltief voll eines fettigen roten Lehmschlammes, der mir ein paar gute Leinenhosen verdarb. Das Götterhaus war klein, schmutzig und außerordentlich voll. Schon von weitem hörte man daraus trommeln. Nicht in Wirbeln, sondern so wie Afrika trommelt: in einzelnen rhythmischen Schlägen, deren Klang je nach dem Instrument vom hell metallenen Triangelton bis zum dumpfen Paukenschlag absinkt.²⁰

Der Weg ist abgelegen, schmutzig und gefährlich, während die Tamtams eine eigentümliche, fast bedrohliche Anziehungskraft ausüben. Wir verlassen hier deutlich eine Welt, die nach westlichen Prinzipien "geordnet" worden ist und wagen uns in eine völlig fremde.

Um seine Eindrücke der Zeremonie wiederzugeben, entscheidet sich Katz in diesem Werk für eine Technik, die wir erst Jahrzehnte später wieder bei Hubert Fichte vorfinden: eine "Bewegung der Annäherung". Katz bietet uns keine geordnete und gepflegte Darstellung der Zeremonie, sondern eine Anhäufung von Fragmenten. Er realisiert damit in der Praxis, was Fichte später theoretisch begründen wird: die Einsicht, dass die Präsentation einer Candomblé-Zeremonie als geschlossenes Ergebnis einer Analyse die Fremdheit einer anderen Welt in westliche Denkstrukturen hineinzwingt und damit automatisch die magische Komponente tötet. Katz gesteht: "Um den wirren Eindruck weiterzuvermitteln, den mein erstes Candomblé auf mich gemacht hat, übertrage ich hier meine stenographischen Notizen, ohne sie zu ordnen

oder zu glätten.”²¹ Das Resultat ist eine Auflistung von Eindrücken, die wir, allerdings erst dreißig Jahre später, fast genauso bei Fichte antreffen, was ein Vergleich deutlich macht:

Vorzimmer: Öldruck der heiligen Barbara mit Helm und Schwert.
Festzimmer: Fetter Neger, etwa dreißig, fremder ‘Vater des Heiligen’ zu Gast, tanzt allein, bärenhaft, fast in Kniebeuge, mit hängendem Gesäß.
Am Schlagwerk vier Neger: eine Trommel von Fässchen-, eine von Fassgröße; eine Art metallenen Brillenfutterals, mit einem Eisenstäbchen beklopft, vibriert zitternd hoch; der vierte dreht einen Flaschenkürbis, in dem es rasselt. [. . .]
Trommelakt geht ins Blut. Jetzt tanzen alle sechs heiligen Geschwister, jeder für sich, vier Töchter und zwei Söhne. Halten die Hände mit flatternden Fingern halbhoch über angelegten Oberarmen. Unterarme schwingen waagrecht, Bäuche kreisen. Mischung aus Bauchtanz und langsamer Polka. [Richard Katz]²²

Professora Theresa führt uns in den kleinen Versammlungsraum, wo auch die Waschmaschine steht. Die ‘Töchter’, die Würdenträgerinnen, die Mäes aus der Nachbarschaft sehen aus wie Gräfinnen auf einer Wohlfahrtveranstaltung.

Die drei Trommler, der Spieler des Agogo, wirken wie Ganoven, ein Einäugiger, einer schielt, gläubige Arme, mit den Verzeichnungen des Elends.

Die Gräfinnen tanzen.

Scheren werden in die Einweihungszelle hineingelangt.

Auf die Türen!

Drei geschorene Mädchen kommen heraus, über und über mit weissen Kalkpunkten versehen.

Sie bewegen sich traumwandlerisch in schwerer Trance.

Das eine Mädchen ist etwa acht Jahre alt, das zweite um die fünfzehn, die dritte, die Mutter der Kleinen, ist älter. Sie tragen alle lange, weiße Spitzenhosen, darüber einen Rock. Die Brüste sind mit Tüchern weggeschnürt. [Hubert Fichte]²³

Die Übereinstimmungen sind frappierend: Beide Autoren versuchen anhand von kurzen, oft unfertigen Sätzen einen ordnungslosen Eindruck zu vermitteln. So vermeiden sie es, das Fremde nach westlichen Kriterien und Strukturen einzuordnen. Im Gegensatz zu Fichte, der zwar auch die Rolle einer Figur übernimmt, aber als Erzähler nie die Kontrolle über das Geschriebene verliert, treibt Katz das Spiel weiter und lässt das Gefühl der Trance in seinen Schreibstil hineinwirken. Folgende Szenen sind keineswegs reine Notizen, sondern Teil einer durchaus bearbeiteten und reflektierten Textstrategie:

Trommler klopfen immer denselben Rhythmus. Als wollten sie ihn aufzwingen. Fremd. Eindringlich. Nicht Rhythmus des Körpers, Rhythmus des Gottes. Will den Körperrhythmus überwältigen. Ertappe mich, dass ich ihn mit dem Fuß mitklopfe. Nicht dumm machen lassen!

Schrei! Quiekend und schrill, wie von einem Schwein beim Abkehlen.

Eine lässt sich dumm machen. Die dickste.

Liegt am Boden. Ihre fetten, schwitzenden Schokoladeschenkel strampeln sich aus den weißen Unterröcken frei. [. . .]

Heiß im Zimmer. Überfüllt. Stinkt. Schwitze sehr. Neger schwitzen bequemer; über den ganzen Körper; sehen wie geölt aus, Gesicht, Hals, Arme, Füße; tropfen nicht. Übel ist mir. [. . .]

Zwei ältere Neger in dunkelblauen Anzügen verbeugen sich vor mir: ‘Vielen Dank für den Besuch! — Fleisch . . . Bier . . . Gleich nebenan . . .’ Ogans. Danke nein. Schon das Wort Fleisch hebt mir den Magen.

Tam-tam-taram, tam-tam-taram. . . Nicht dumm machen lassen! [. . .]

Hier brechen die Notizen meines ersten Candomblés ab. Ich tat ähnlich.

Nach Schweinsragout in Palmöl war ich gerade noch mit Höflichkeit hinausgekommen.

Draußen wurde mir sehr schlecht. Ein rüddiger Hund räumte das Ergebnis auf.²⁴

Indem Katz die eigenen Konzentrationsschwierigkeiten betont, wird automatisch die Trennung zwischen der Welt des Erzählers und der des Candomblés geringer; die Trance ist nicht mehr eine rein afrobrasilianische Angelegenheit, sondern nähert sich dem Erzähler selber. Indem es der Ich-Figur kaum mehr gelingt, ihre eigene Welt zu behaupten, vermittelt Katz seinen Lesern Eintritt in die wundersame Welt des Candomblés, eine Welt, in der westliche Regeln plötzlich keinen Halt und Sicherheit mehr zu bieten scheinen. Dennoch gibt auch Katz die Distanz nie ganz auf, denn zu einer Trance kommt es nicht, vielmehr bricht er seine “Notizen” ab. Was folgt, ist eine Katharsis, und gleich sind wir wieder in unserer vertrauten, westlichen Welt.

Dass aber auch unsere rationale Kontrolle über diese Welt oft nur Schein ist und rasch ins Schwanken gerät, zeigt Katz anhand eines Traumes. Da die Ich-Figur in Bahia in einem Hotel mit Kasino wohnt, schläft sie oft sehr schlecht. Im Traum kommen dann die Erinnerungen an die Candomblé-Zeremonie wieder hoch, es stellt sich eine Art Trance ein. Auch diesmal benutzt Katz zur Darstellung eine Reihe von Notizen:

‘Machen Sie Ihr Spiel!’ . . . ‘Es geht nichts mehr!’ . . . ‘Dreiundzwanzig, rot, ungrad, zweites Dutzend!’ . . . ‘In Zehnern, mein Herr, oder in Zwanzigern?’ . . . ‘Oba Teum!’ . . . ‘Dreizehn, rot!’ . . . ‘Toguna!’ — ‘Machen Sie Ihr Spiel!’ — Ram — taram, ram-taram poltern die Trommeln — Omolu bringt Blattern. — Dreizehn bringt Unglück. [. . .]²⁵

Katz versucht damit, die Trance salonfähig zu machen und zwar als ein Phänomen, das keineswegs ein Zeichen von Primitivität, sondern in jeder Religion, letztlich sogar in jedem einzelnen Menschen anzutreffen ist. Er schätzt dabei die afrobrasilianischen Religionen stärker ein als die westlichen: “Die Macht einer Religion liegt weder in ihrem Reichtum noch in ihrer Stellung, sondern im Vertrauen ihrer Gemeinde. In diesem entscheidenden Punkte nun erweist sich die Negerreligion als stärker.”²⁶

Wenn die brasilianische Germanistin Izabela Kestler von der Universität Rio de Janeiro in ihrer Studie über Exilliteratur in Brasilien das Werk Richard

Katz' geringschätzig als "das Erzählen von lustigen Abenteuern im Plauderton" charakterisiert und der deutsche Brasilien spezialist Dietrich Briesenmeister Katz' Reiseberichte als "triviale Literatur" und "Reisefeuilletonismus" einstuft,²⁷ mag dies sicherlich für große Teile von Katz' Gesamtwerk zutreffen. Die originelle Art aber, in der Katz eine Begegnung mit dem Candomblé zu Papier gebracht hat, zeigt, dass er mehr war als nur ein Plauderer und dass er zu Unrecht als Schriftsteller vergessen worden ist.

Ulrich Becher

Ulrich Becher wurde 1910 in Berlin geboren. Sein erstes Buch, *Männer machen Fehler*, wurde 1933 als "entartet" verbrannt. So zog es den jungen Schriftsteller nach Wien und später in die Schweiz. Obwohl seine Mutter Schweizerin war, hatte Becher spätestens ab 1940 ernsthafte Schwierigkeiten, sich als Asylant mit einer jüdischen Frau (Dana, der Tochter des Österreichischen Schriftstellers Alexander Roda Roda) weiterhin in der Schweiz aufhalten zu dürfen. Da ein Versuch, in die USA auszuwandern, scheiterte, emigrierte er im März 1941 nach Brasilien. Dort lebte er bis 1944, zuerst in Juíz de Fora, später in Rio de Janeiro, Teresópolis, São Paulo (wo er gelegentlich für die Zeitung *O Estado de São Paulo* schrieb) und am Ende auch in Minas Gerais. Izabela Kestler vertritt die Meinung, dass Ulrich Becher "der einzige unter den exilierten Schriftsteller gewesen ist, der sozusagen von Brasilien absorbiert wurde."²⁸ Obwohl hier das Wort "einzig" irritiert — inwieweit wurden ein Richard Katz oder ein Vilém Flusser nicht von Brasilien absorbiert? — hat Kestler sicherlich in dem Sinne Recht, dass Becher von allen Exilautoren vielleicht am konsequentesten aus seinen brasilianischen Erfahrungen Themen und Motive für seine Literatur geschöpft hat.²⁹ Becher verarbeitete diese Erfahrungen in der Form spanischer Balladen oder "Romanzen", die 1962 im Band *Brasilianischer Romanzero* erschienen. Auch im Lyrikband *Reise zum blauen Tag* (1946) und in der Novelle *Die Frau und der Tod* (1949) ist Brasilien als Thema präsent. Sein Leben im brasilianischen Exil thematisierte Becher zudem in zwei Theaterstücken: *Samba* (1950) und *Der Herr kommt aus Bahia/Makumba* (1958).³⁰ 1944 verließ Becher Brasilien und wanderte in die USA aus. Zehn Jahre später kehrte er definitiv nach Europa zurück, ließ sich in Basel nieder und starb dort 1990.

Becher lernte die Umbanda-Religion kennen, als er in den Jahren 1943 und 1944 auf einer Farm im Binnenland des Bundeslandes Minas Gerais lebte. Dort soll es zu einer freundschaftlichen Beziehung zwischen ihm und dem lokalen *pai-de-santo* gekommen sein, wie aus seinen Erinnerungen hervorgeht: "Als bald fand ich heraus, dass sich's da um ein *terreiro* handelte, Tanzboden eines Makumba-Zauberers. Später lernte ich solch einen *pai do Santo* (sic) persönlich kennen: der führte mich ein in Ursprung und Ritual der Makumba."³¹ Für den überzeugten Kommunisten Becher stellte sich angesichts der afrobrasilianischen Religionen von Anfang an ein großes Problem ein.

Auf der einen Seite sind Candomblé und Umbanda (die von Becher mit dem Sammelbegriff “Makumba”, eigentlich “Zauberei”, bezeichnet werden) Religionen, die volkstümlich sind. Zudem waren sie das Opfer von Verfolgung und Unterdrückung. Aus diesen Gründen empfindet Becher Solidarität mit ihnen: “Die abendländische Zivilisation [. . .], die zahllose Tabus aufgerichtet hat und der Schwarzen Magie der Wasserstoffbombe verfallen ist, hat nach des Romanzenschreibers unbescheidener Ansicht keinerlei Veranlassung, auf die Makumbagläubigen hinabzublicken.”³² Auf der anderen Seiten bleiben es natürlich Religionen und insofern “Opium für das Volk”. Daher ergänzt Becher seine lobenden Worte über die afrobrasilianischen Religionen mit der Warnung: “Fest steht, dass ein einzelner kraft der Makumba eine gewaltige magische Macht über eine ganze Gruppe innehat, zuweilen Gebieter über Leben und Tod ist.”³³

Im Folgenden konzentriere ich mich auf Bechers literarische Verarbeitung der afrobrasilianischen Religionen in seinem Stück *Der Herr kommt aus Bahia* (1958), in einer späteren Fassung *Makumba* (1968) genannt. Das Stück erlebte unter der Regie von Heinz Hilpert zwanzig Aufführungen im Göttinger *Deutschen Theater*. Die Uraufführung, die im Juli 1957 stattfand, erntete jedoch ausschließlich negative Kritiken. Becher selber sah damals die Schuld beim Publikum, das nazistische Sympathien gehabt haben soll:

Da Studenten bereits Generalprobe sahen, kaum Jugend im Theater, vorwiegend Generation, die Nazismus getragen; Unruhe im Saal, Flüsterzischeln, ent-rüstetes Räuspern; [. . .] Premierenbesucher, die Schlussbeifall spenden wollten, wurden von anderen angefaucht: Klatschen Sie nicht, sonst kaufen wir nicht mehr bei Ihnen. Hilperts Fazit: Gewisse Leute hier scheinen noch ein Hitlerbild unterm Bett hängen zu haben.³⁴

Dennoch, die Tatsache, dass Becher später sein Stück gründlich überarbeitet hat, kann wohl als ein indirektes Eingeständnis der eigenen Schwächen betrachtet werden. Mit seiner Überarbeitung hat Becher das Stück beträchtlich vereinfacht: Drei der Figuren sowie die meisten brasilianisch-portugiesischen Ausdrücke wurden gestrichen. Auch wurde in der *Makumba*-Fassung ein Prolog hinzugefügt, in dem die brasilianischen Elemente des Stückes, besonders die Bedeutung der Umbanda, für das deutschsprachige Publikum erklärt werden.

Izabela Kestler hat die Idee des Stückes folgenderweise definiert: “In dem Theaterstück *Der Herr kommt aus Bahia* bzw. in der Neufassung *Makumba* vergleicht Becher Hitler mit einem Makumba-Priester, der durch Zauberkunst Macht über die kleinen Leute eines brasilianischen Dorfes ausübt.” Ihr Kommentar dazu ist eher negativ: “Diese Art von Bildern—Hitler als Gangster, Räuber, Hypnotiseur und Zauberkünstler [. . .] gehören zum Bilderrepertoire der Exilliteratur. [. . .] Das Gut-Böse-Schema verewigt sich in seinen Werken. In diesem Bereich gibt es bei ihm keine Entwicklung.”³⁵

Obwohl ich diese Interpretation Kestlers nicht direkt in Frage stellen möchte, fällt dennoch auf, dass die brasilianische Germanistin völlig an der interessanten Verarbeitung der Umbanda-Thematik vorbeigeht. Auch ihre Kollegin Celeste Ribeiro de Sousa hat in ihrem Werk *Retratos do Brasil* keine Augen für die originelle Verarbeitung des Themas; sie meint sogar, in Bechers Stück gebe es keinerlei Hinweise zur Essenz oder zur Bedeutung der Religion.³⁶ Becher hat aber die Essenz der afrobrasilianischen Religionen sehr wohl erkannt; er hat sie in seinem Werk allerdings nicht direkt zum Ausdruck gebracht, sondern in einer literarisierten Form. Mit *Der Herr kommt aus Bahia/Makumba* hat Becher das Prinzip der so genannten "mimetischen Wiederholung", wie es später bei Hubert Fichte auftaucht, um zwanzig Jahre vorweggenommen.

Das Stück spielt in einer Kleinstadt, Zwei Herzen genannt, irgendwo im Binnenland vom Bundesstaat Minas Gerais. Die mächtigste Figur der Stadt ist ein gewisser Orestes Goyano das Vilas Boas, der von der Bevölkerung genauso geliebt wie gefürchtet ist. Dieser Goyano ist auch der "große Zauberer", d.h. der *pai-de-santo* der lokalen Umbanda-Gemeinschaft. Dieser nützt seine geistige Autorität aus, um die Leute, wenn nötig, in Angst und Schrecken zu versetzen. Der Einzige, der es wagt, gegen Goyano anzutreten, ist Hannibal Cascadura, ein überzeugter Kommunist, der die Umbanda als ein Hindernis für die proletarische Revolution betrachtet:

HANNIBAL: Da verbreitet ein Kleinbauer und Bandit als Großer Zaubervater bis ins Städtchen hinein Furcht und Ehrfurcht. Züchtet schwarze Opferhähne, die er samstagsabends schlachtet. Mischt das Blut mit Kleie und bemalt sich damit die Fresse. Mischt das Blut mit Fusel und gibt's seiner Gemeinde zu saufen und lässt sich auf dem Höhepunkt der Schwarzen Messe von seinem Teufelsgott reiten.

[. . .]

HANNIBAL: Schwarze Magie. Im zwanzigsten Jahrhundert von der Kirche toleriert. Der Sozialismus wird alle Makumba der Vergangenheit abschaffen.³⁷

Gegen den Willen ihres Vaters Goyano unterhält Eros eine Liebesbeziehung mit Hannibal. Allerdings hat Goyano dank der Umbanda viel Macht über seine Tochter. Hannibal versucht daher (vergebens), Eros von der Umbanda-Gemeinde wegzubringen. Er tut dies, indem er die Umbanda lächerlich macht oder indem er politisch argumentiert:

HANNIBAL: *halblaut ausrufend:* Landproletariat der Hügelsteppe! Reite hinüber zur Massenversammlung! Die heute abend stattfindet in Entre Rios! Weit ist der Weg, doch es lohnt! Kommt mit! Makumba ist Opium fürs Volk, hat Lenin verkündet! Kamerad Paulino Frontin vom Zentralkomitee wird euch Red und Antwort stehn! Helft mit bei der Organisation des Atomfriedens! Es kommt auf jeden an! In jedem Land der Welt! Auch auf dich, Proletarier der Steppe von Minas!³⁸

Schließlich interveniert Hannibal sogar direkt in eine Umbanda-Zeremonie:

Hannibal, im Begriff, ihm zu folgen, hält bei der Bank. Sein Auge beobachtet die folgende kurze Pantomime. Der Tanz des Mädchens geht in Konvulsionen über, das Jauchzen in etwas wie atemlose Schmerzensschreie. In einem Anfall von ritueller Fallsucht sinkt es zu Boden, zuckt erstickt schreiend. Die drei Bauern der Leibwache — nach dem Kult als so genannte ‘Schemen’ waltend — huschen lautlos vor, bedecken die Fallsüchtige völlig mit dem grauen Laken. [. . .] Alzibiades peitscht mit dem Strohbüschel behutsam das Tamburin. Unversehens übernimmt Hannibal die Führung der kurzen Pantomime, indem er vorspringt, Alzibiades vom reglosen Bündel fortscheucht. Dieser weicht, überrascht von der profanen Aktion, zurück. Hannibal reißt das große Tuch von der Ohnmächtigliegenden, kniet bei ihr nieder.³⁹

Diese Szenen zeigen, wie gespalten das Verhältnis Bechers gegenüber den afrobrasilianischen Religionen wohl ist. Auf der einen Seite existiert ein Interesse, das sich nicht zuletzt im Titel des Stückes äußert, andererseits stehen religiöse Praktiken wie Trance oder Beschwörung im klaren Widerspruch zu seiner marxistischen Lebensauffassung, so dass er sich gezwungen fühlt, die Umbanda über die Figur Hannibal zu ironisieren und schließlich auch abzulehnen.

Gegen Ende des Stückes macht Becher jedoch einen interessanten Versuch, die Essenz der afrobrasilianischen Religionen literarisch zu sublimieren. Diese äußert sich bekanntlich in der Trance, durch die die Gottheiten von einem Menschen Besitz ergreifen. Für die Gläubigen heißt das, dass im Moment der Trance die Gottheit wirklich die Kontrolle über den Körper eines Menschen gewonnen hat. Wer redet, ist dann nicht mehr der Mensch, sondern die Gottheit, die von dessen Körper Besitz genommen hat, oder, wie es auch heißt, ihn “reitet”. Dieses Vorgehen hat Hubert Fichte, wie oben erklärt, auf sein eigenes Werk angewandt, ein Vorgehen, das von David Simo, als “mimetische Wiederholung” definiert wurde.

Mit seinem Stück *Der Herr kommt aus Bahia/Makumba* tat Becher genau das Gleiche. Wie er zu dieser Idee kam, hat Becher im Nachwort erklärt. In einer New Yorker Zeitung habe er die Notiz gelesen, wonach zum Empfang einer Kompanie des brasilianischen Expeditionskorps, das bei der alliierten Invasion Italiens mitgekämpft hat, in einer Kleinstadt des Staates Minas Gerais ein Siegesumzug veranstaltet wurde, bei dem die drei geschlagenen Kriegsherrn, Japans Admiral Tojo, Mussolini und Hitler, als Figuren auftraten. Diese Notiz nun vermischt Becher mit dem, was bei einer Tranceszene in der Umbanda passiert: Wie die Gottheit in der Trance vom Körper eines Menschen Besitz nimmt, wird in seinem Stück der Geist Adolf Hitlers vom Körper des *pai-de-santo* Goyano Besitz nehmen.

Zu dieser Inkorporation Hitlers kommt es, als Goyano vom lokalen Polizeichef aufgeboten wird, in einem Umzug anlässlich der Siegesfeier zum

Zweiten Weltkrieg die Rolle des “deutschen Herzogs” oder, wie es auch heißt, des “Allergrößten Zaubervaters aller Zeiten” zu spielen. Es ist kein Zufall, dass in der folgenden Passage, in der Goyana zum ersten Mal in der Gestalt Hitlers auftaucht, das Verb “reiten” benutzt wird:

EROS: In Italien, und dann kommen viele Fahnen vorbei. Unsere und die unserer Verbündeten, und dann kommen die drei besiegten Herzöge geritten, der italienische Herzog Musso, gespielt von einem Kaffeewirt, der deutsche Herzog Adolfo, gespielt von Papa, und der japanische Herzog Tokio, gespielt von einem Tuchhändler, aber Papa, darüber gibt es nur eine Meinung, ist die Hauptattraktion.⁴⁰

Die Parallele zur Umbanda ist klar; wie in einer Trance werden die drei Schauspieler vom “bösen Geist” der von ihnen gespielten Unwesen “geritten”. Daher erkennt Goyano auf einmal seine eigene Tochter nicht mehr:

EROS: Ja, sie ziehn noch in kleinen Trupps durch die Vorstadt. Ich konnte ihn lange nicht finden, und sie erzählen mir, dass der Delegado äußerst zufrieden mit Pappi gewesen ist und ihn entlohnt hat wie einen richtigen Schauspieler, und schließlich find ich ihn in einem knallvollen Café, wo alle ihn freihalten, weil er so gut gespielt hat, und wie ich mich zu ihm durchzwänge und ihn bitte, mit mir nach Hause zu reiten, glotzt er mich an wie eine Wildfremde. Er erkennt mich nicht oder will mich nicht erkennen. Tut so, als wüsste er nichts von mir, gar nichts. Stiert mich an und sagt: ‘Ich bin der deutsche Herzog, ich habe keine Tochter.’⁴¹

Genau wie ein Umbanda-Gläubiger, der in Trance geraten ist, negiert Goyano, dass es sich um ein Spiel handelt: “Ich spiele nie. *Wieder mit etwas erhobener Stimme:* Ich b-i-n der deutsche Herzog.”⁴² Als dann aber Goyano am Ende des Stückes getötet wird, hat diese Ermordung eine doppelte Bedeutung: Einerseits stirbt damit der diktatoriale Lokalherrscher Goyano, andererseits wird aber auch Adolf Hitler ermordet, denn Goyano spielt nicht nur, dass er Hitler ist, der Geist Hitlers steckt wirklich in ihm.

Im Stück selber glaubt dies aber keine der Figuren mit Ausnahme von Capitulina, einer “Zauberin”, die als verrückt gilt. Für sie, eine Gläubige der Umbanda-Religion und daher eine überzeugte Spiritistin, ist die Welt anders als für die sonstigen Figuren des Stückes. Dank ihrer Religion vermag sie mit den Geistern der Größten der Erde Kontakt aufzunehmen, von Cäsar bis Napoleon. Ihre Vorstellung von Geschichte und Geographie ist daher keine wissenschaftliche, sondern eine spiritistische:

CAPITULINA: [. . .] Willst du es leugnen? — Gott ist Brasilianer. [. . .] Ist dir nicht bekannt, dass an der Bucht Aller Heiligen gegenüber dem Hafen Bahia die Stadt Nazareth thront und Bethlehem in Pará liegt? [. . .] In Pará, nahe der Mündung des Amazonenstroms. Hannibal belagerte jahrelang Rio mit seinen Elefanten — [. . .] Julius Caesars Legionen geschlagen am Rio Grande do Norte.

Der Franzosenkaiser Napoleon gestorben auf einem Eiland im brasilianischen Meer — [. . .] Du weißt es, aber du begreifst es nicht, weil du ein Portugiese bist, kein Brasilianer. Die Heilige Erde Brasiliens, auf der sich alles entscheidet, der Anfang, die Mitte und das Ende. Noahs Arche gelandet.⁴³

Wer eine solche Vision der Geschichte hat, braucht die Grenzen des Diesseits nicht zu respektieren. Magie ist für Capitulina keineswegs eine Illusion, sondern Teil der Wirklichkeit, in der sie lebt. Mittels einer Figur wie Capitulina gelingt es Becher, eine magische Weltvorstellung zu präsentieren, die in den Ohren der aufgeklärten, rationalen Zuhörer zwar unsinnig klingt, in der spiritistischen Welt der Umbanda jedoch perfekt möglich ist. Für Capitulina steht es daher außer Frage, dass der Tod Goyanos tatsächlich die Hinrichtung des Führers bedeutet: “Und nuun hat der deutsche Herzog, nachdem er mit seinem Unterwasserdampfer an Brasiliens Küste gestrandet, in der Hügelsteppe sein Ende gefunden. Denn die Geschicke der guten und bösen Lenker der Zeiten erfüllen sich hiier.”⁴⁴

Becher versucht also über die Umbanda hinauszugehen, indem er die Essenz der Religion für sein eigenes literarisches Projekt benutzt. Wenn Reginald Bruhn und Torsten Lange darauf hinweisen, dass Becher in seinem brasilianischen Exil “die aktive Lösung, als Widerstandskämpfer nach Deutschland zurückzukehren zwar häufig in Betracht [zog], aber sich nicht dazu durchringen konnte,”⁴⁵ lässt sich eine interessante Parallele zu diesem Stück ziehen. Denn, da Becher Hitler nicht wirklich bekämpfen konnte, hatte Becher keine andere Wahl, als ihm mit seiner Literatur den Kampf anzusagen. Dort, in seiner Literatur, erfüllte sich Bechers größter Wunsch: Hitler töten zu können. Für diese “literarische Hinrichtung” brauchte Becher aber die spiritistische Welt der brasilianischen Umbanda.

Hubert Fichte und das Problem der “Reflexivität des Schreibens”

Nun gab es neben Katz und Becher selbstverständlich noch viele andere deutschsprachige Autoren, die sich mit den afrobrasilianischen Religionen befasst haben. Stefan Zweig wurde bereits erwähnt, man könnte hier z.B. auch Hugo Loetscher,⁴⁶ Kurt Pahlen,⁴⁷ Rudolf Moser⁴⁸ oder Bruno Schnyder⁴⁹ nennen, aber keiner von ihnen setzte sich so eingehend mit diesem Phänomen auseinander wie Hubert Fichte. Zu Fichte und dessen Auseinandersetzung mit dem brasilianischen Candomblé liegt bereits eine reiche Sekundärliteratur vor.⁵⁰ Das wissenschaftliche Interesse für Fichtes Werk ist dermaßen, dass man (fälschlicherweise) den Eindruck bekommen könnte, nur Fichte hätte in der deutschsprachigen Literatur auf diesem Gebiet Interessantes geleistet oder, dass dieses Thema mit Fichtes “Ethnopoese” literarisch endgültig erschöpft wäre. Besonders auf diesen letzten Punkt soll hier abschließend noch eingegangen werden.

Obwohl Fichtes *Xango* 1976 bei vielen Kritikern auf Begeisterung

stieß—Hans-Jürgen Heinrichs nannte es sogar “das wichtigste deutschsprachige kulturanalytische Buch im Bereich der Literatur”⁵¹—gab es von Anfang an auch Bedenken gegen seine “ethnopoetische” Antwort auf das Repräsentationsproblem des Anderen. Beate Klöckner z.B. meinte, das konkrete Resultat von Fichtes “Ethnopoese” sei überschätzt worden und zwar wegen der Hilflosigkeit von Seiten der Literaturkritiker und der Ethnographen: “Das ethnographische Material dürfen sie nicht kritisieren, weil Fichte von vornherein zugibt, es handle sich nicht um Wissenschaft; und seine Poesie können sie eigentlich auch nicht kritisieren, weil er von vorneherein ja auch zugibt, dass es sich nicht nur um Literatur handelt.”⁵²

Auch Fichte selber zeigte sich aber mit dem Resultat nicht zufrieden. Am meisten beschäftigte ihn ein Problem, das man als die “Reflexivität des Schreibens” bezeichnen könnte.⁵³ Mit “Reflexivität” ist hier gemeint, dass jedes Schreiben, wenigstens teilweise, auch ein “sich Schreiben” ist, da, wie der US-amerikanische Anthropologe Edward Bruner ausgeführt hat, “every ethnographer inevitably leaves traces in the text” und dass dadurch eine völlig objektive Darstellung einer fremden Kultur letztlich eine Utopie ist.⁵⁴ Zu dieser Problematik gestand Fichte in einem Interview: “Man berichtet ja immer von sich. Jeder Satz, den man ausdrückt, ist ein Satz, der aus dem eigenen Zentrum, aus dem eigenen Ich herauskommt.”⁵⁵

Fichte war sich durchaus bewusst, dass er mit *Xango* das Problem der Reflexivität des Schreibens keineswegs gelöst hatte. Daher schien ihm auch der Ausdruck “Ethnopoese” nicht mehr ganz richtig. Er gestand, dass der Begriff angesichts der verwandten “Ethnomedizin” oder “Ethnomusik” irreführend wirkte, da es sich in seinem Fall nicht um originale Texte fremder Völker handelte. Vielleicht, so meinte er sogar, sei das ganze Projekt der “Ethnopoese” ein Irrweg.⁵⁶ Fichte, der 1976 den Anthropologen noch vorgeworfen hatte, ihre ästhetischen Möglichkeiten vernachlässigt zu haben,⁵⁷ beschloss daraufhin selber, sich von der bekennenden Feldforschungsliteratur à la Michel Leiris oder Laura Bohannan, die seiner “Ethnopoese” nahe stand, zu entfernen und schraubte dazu die ästhetische Komponente seines Projektes (noch) weiter zurück. Auch beschloss er, die wenigen persönlichen (ironischen und kritischen) Bemerkungen, die es in *Xango* noch gegeben hatte, hinfert zu unterlassen. Ergebnis dieser Veränderung von “Ethnopoese” in “poetische Anthropologie”, wie Fichte ab jetzt sein Projekt nannte, war das 1985 erschienene Werk *Lazarus und die Waschmaschine*. Wiederum werden darin die afroamerikanischen Kulturen thematisiert und wiederum spielt Bahia eine zentrale Rolle. Diesmal aber tritt der Erzähler, wenigstens in den drei ersten Kapiteln, vollkommen zurück. Gesprochen wird hier nur noch durch die Informanten, und zwar in der direkten Rede. Damit soll belegt werden, dass die Brasilianer selber das Wort haben. Fichte behauptet also *mit* der Stimme der Brasilianer zu sprechen, ohne dabei *für* die Brasilianer zu sprechen. Diese Kapitel ergänzt er mit Hintergrundinformationen und, bezeichnenderweise für

seine Veränderung, auch mit nicht weniger als sechzehn (16!) Seiten Anmerkungen und Anhang.

Dennoch kann man sich fragen, ob Fichte mit *Lazarus und die Waschmaschine* die Probleme wirklich gelöst hat. Dass hier etwas nicht ganz stimmen konnte, wird aus der Lektüre von Fichtes Biograph Torsten Teichert deutlich. So finden wir bei Teichert Sätze wie: “Manchmal zieht sich der Autor ganz aus den Texten zurück. Dann führen andere das Wort.”⁵⁸ Mit solchen Sätzen vermittelt Teichert die Idee, Fichte wäre es tatsächlich gelungen, die Reflexivität des Schreibens zu vermeiden. Jedoch, etwas weiter schreibt Teichert: “Nichts wäre verkehrter als die Behauptung, der Autor sei in seinen Texten nicht anwesend,”⁵⁹ was also heißen würde, dass Fichte das Problem der Reflexivität dann doch nicht hätte lösen können. Dieser Widerspruch lässt sich darauf zurückführen, dass Teichert keinen Unterschied zwischen dem Erzähler und dem Autor macht. Denn, wenn sich ein Autor wirklich “ganz aus den Texten zurückziehen” würde, dann gäbe es diese Texte gar nicht. Möglich ist, dass sich ein Autor zu einer extremen Form der personalen Erzählsituation entscheidet, so dass tatsächlich der Eindruck geweckt wird, es gäbe keinen Erzähler. Aber selbstverständlich handelt es sich dabei um eine, vom Autor gesteuerte, narrative Entscheidung. Dies anerkennt Teichert indirekt, wenn er über *Lazarus und die Waschmaschine* schreibt: “Ein Drittel des Buches füllen die aus Interviews zusammengestellten Monologe dreier Frauen.”⁶⁰ Tatsächlich handelt es sich auch im Falle von *Lazarus und die Waschmaschine* um zusammengestelltes Material, d.h. um Material, das vom Autor ausgewählt, verarbeitet und montiert wurde. Fichte hat also sehr wohl, wenigstens teilweise, für die Anderen gesprochen. Dies betont auch David Simo, der über die dialogischen Szenen schreibt: “Der Dialog zwischen den Informanten ist ein inszenierter Dialog.”⁶¹ Fraglich ist auch, dass Fichte die Anwesenheit des Forschers beim Interview kaum problematisiert. Auch wenn Fichte versucht haben mag, möglichst keine Fragen zu stellen, die das Gespräch steuerten, wäre es naiv, zu meinen, eine Candomblé-Priesterin würde sich gegenüber einem Ausländer, der ihre Stimme mit einem Kassettenrecorder aufnimmt, so äußern, wie sie dies in einer normalen Sprechsituation tun würde. Außerdem muss Fichte notwendigerweise eine Auswahl getroffen haben; er hat unmöglich vollständig publizieren können, was ihm seine Informanten alles erzählten, und sah sich zudem gezwungen, diese Aufnahmen ins Deutsche zu übersetzen. Indem er aber geschnitten und übersetzt hat, hat er unvermeidbar auch interpretiert.⁶² Mit seiner Veränderung von “Ethnopoésie” in “poetische Anthropologie” hat Fichte das Problem also nur terminologisch gelöst.

Da kommt noch hinzu, dass Fichtes Schriften in rein anthropologischem Sinne fast wertlos sind. Herbert Uerlings konnte überzeugend darlegen, dass Fichte “aus der Sicht der Ethnographie beim bloßen Sammeln von Informationen und Beschreiben von unmittelbar Beobachtbarem stehen [bleibt]”, so dass er “vor allem neue Belege für bereits Bekanntes [versammelt hat]”.⁶³ Auch

das Kriterium der Konfrontation mit den Dargestellten hat Fichte weder beim brasilianischen Lesepublikum,⁶⁴ noch bei brasilianischen Anthropologen⁶⁵ bestanden. Problematisch für viele Brasilianer ist, dass Fichte die afrobrasilianischen Kulte allzu plakativ als eine homo- oder bisexuelle Angelegenheit dargestellt hat. Es ist tatsächlich kein Geheimnis, dass wohl die meisten *pai-de-santos* homo- oder bisexuell sind. Indem sich Fichte aber dermaßen auf diese eine Komponente konzentrierte und etwa in der doppelschneidigen Streitaxt des Gottes Xango eine Gillet-Klinge als Metapher für den Schwul-Androgynen herbeiphantasierte, verschob er die Proportionen. Mehr noch, indem Fichte den Candomblé als eine schwule Angelegenheit präsentierte, tat er genau das, was er den traditionellen Anthropologen immer wieder vorgeworfen hatte: das Fremde so zu interpretieren, wie man es selber gerne haben möchte. Fichte ließ den Candomblé nicht einfach Candomblé bleiben, sondern präsentierte diese Religion seinen deutschsprachigen Lesern in einer verzerrten Form, damit sie als Alternative für die damals noch recht homophobe deutsche Gesellschaft erschien.

Ohne die Qualität der Werke Hubert Fichtes in Frage stellen zu wollen, hat die Auseinandersetzung mit afrobrasilianischen Religionen, wie sie bei Richard Katz und Ulrich Becher vorzufinden ist, gezeigt, dass die Originalität Fichtes in erster Linie in der theoretischen Untermauerung seiner anthropologisch-literarischen Experimente liegt und weniger in der daraus resultierenden praktischen Verarbeitung. Es ist daher fragwürdig, dass man in der Germanistik die afrobrasilianischen Religionen fast ausschließlich mit Hubert Fichte in Verbindung bringt. Auch andere deutschsprachige Autoren haben in der gleichen Richtung wie Fichte gedacht und haben auf diesem Gebiet nicht Uninteressantes geleistet. Im Falle der afrobrasilianischen Religionen ist es tatsächlich nicht unbedingt nötig mit Blaise Cendrars ein Schritt nach vorne zu machen oder ein Glaubensbekenntnis abzulegen. Manchmal kann ein weißes Blatt Papier ausreichen, damit sich die Götter der Umbanda und Candomblé in Museen der Literatur verwandeln.

¹ Der gegenwärtige Beitrag ist Teil des Forschungsprojekts "Deutschsprachige Erzählprosa vom "Poetischen Realismus" bis Ende des 20. Jahrhunderts" des "Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos", einer von der "Fundação para a Ciência e a Tecnologia" im Rahmen des "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação do Quadro Comunitário de Apoio III" finanzierten R&D-Einheit.

² Es handelt sich hier um eine Randnotiz von Blaise Cendrars auf einem Manuskript. Vgl. Carlos Augusto Calil, "Eine Saison im Paradies," *Blaise Cendrars. Ein Kaleidoskop in Texten und Bildern*. Hg. Jean-Carlo Flückiger (Basel: Lenos Verlag, 1999) 210.

³ Hubert Fichte, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia, Haiti, Trinidad* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1976) 248.

⁴ David Simo, "Interkulturalität und Intertextualität oder ethnographische Erfahrung und Polyglotie," *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Studien zum Werk Hubert Fichtes*. Hg. Hartmut Böhme/Nikolaus Tiling (Frankfurt a.M.: Fischer, 1991) 135.

⁵ Simo, "Interkulturalität und Intertextualität" 137ff.

⁶ Hubert Fichte, *Lazarus und die Waschmaschine. Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1985) 263.

⁷ Zu erwähnen ist hier z.B. der französischsprachige Schweizer Anthropologe Alfred Métraux, der sich lange vor Fichte mit dem Voudou-Phänomen auf Haiti auseinandergesetzt hatte. So charakterisiert Michel Leiris den von Fichte nicht ungern als klassischen, positivistischen, ja sogar als "voyeuristischen Anthropologen" dargestellten Alfred Métraux folgendermaßen: "Hinter dem Bemühen um genaue Beschreibung steht nicht lediglich die Sorge des Spezialisten um möglichst große Präzision, sondern ein im eigentlichen Sinne poetisches Anliegen: sich nicht damit zu begnügen, die Dinge zu beschreiben, sondern sie vielmehr in ihrer ganzen eigentümlichen Realität zu erfassen und vor den Augen des Lesers zum Leben zu erwecken." Vgl. Herbert Uerlings, *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte* (Tübingen: Niemeyer, 1997) 302.

⁸ Claudius Armbruster, "Literatur und Ethnologie. Zur Repräsentation von Religionen und Ritualen in deutschen, brasilianischen und französischen Brasilienbildern — Hubert Fichte, Pierre Verger und Jorge Amado," *Actas do VI Encontro Luso-Alemão*. Hg. Erwin Koller (Braga: Universidade do Minho, 2003) 234.

⁹ Walter L. Bernecker/Horst Pietschmann/Rüdiger Zoller, *Eine kleine Geschichte Brasiliens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000) 72.

¹⁰ Dadurch erklärt sich auch, weshalb die ältesten bekannten Kultobjekte des Candomblé nicht in Brasilien zu finden sind, sondern im anthropologischen Museum von Berlin. Es handelt sich dabei um Objekte, die von der Polizei konfisziert worden waren, aber kurz vor der Verbrennung von einem deutschen Reisenden gerettet werden konnten und nach Deutschland geschickt wurden. Vgl. Tiago de Oliveira Pinto, "Religiöse Kultobjekte afrikanischer Sklaven in Brasilien," *Deutsche am Amazonas — Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Hg. Anita Hermannstädter (Berlin: Ethnologisches Museum Berlin, 2002) 57.

¹¹ Andreas Hofbauer, *Afro-Brasilien. Vom 'weissen Konzept' zur 'schwarzen' Realität; historische, politische, anthropologische Gesichtspunkte* (Wien: Promedia, 1995) 191.

¹² Manfredo de Oliveira, "Die Herausforderung der neuen religiösen Bewegungen an die christlichen Kirchen in Brasilien," *ABP — Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt* Heft 2 (2001) 18f.

¹³ Richard Katz, *Begegnungen in Rio* (Zürich: Eugen Rentsch Verlag, 1945), *Auf dem Amazonas* (Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1946), *Seltsame Fahrten in Brasilien* (Zürich: Schweizer Druck- und Verlagshaus 1963 [1947]), *Mein Inselbuch. Erste Erlebnisse in Brasilien* (Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1950).

¹⁴ Mit Ausnahme eines seiner Tierbücher wurde seit 1982 kein einziges seiner Werke neu aufgelegt. Auch ein großes Lob von Erich Maria Remarque anlässlich einer Neuauflage von Katz im Jahre 1968 erwies sich als nutzlos: "Du hast die stagnierende Reiseliteratur revolutioniert, indem du müde Klischees durch die funkelnde Brillanz des gesunden Menschenverstandes zu neuem Leben erweckt hast." Vgl. Vorwort von Remarque in *Das Beste von Richard Katz* (Zürich: Albert Müller Verlag, 1968)

¹⁵ Nach Katz' Tod beerbte ihn sein Sekretär und Freund August-Wilhelm Rabien, dieser aber erlag wenige Jahre später auf dem Weg zum Grab seines Freundes einem plötzlichen Herzschlag. Damit erbten dessen Schwester und Bruder Katz' Vermögen. Mit der Bibliothek und dem Archiv wussten sie aber nichts anzufangen. Sie boten es der brasilianischen Botschaft in Bern an, die aber freundlich ablehnte. Deswegen wurden die Bücher verramscht, und das Archiv landete vermutlich im Mülleimer.

¹⁶ Zweig besuchte während seines Aufenthalts in Bahia eine Candomblé-Zeremonie und beschrieb sie in *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (Kapitel "Flug über den Norden. Bahia: Treue zur Tradition"). Allerdings betrifft es nur eine kurze Szene, da Zweig davon überzeugt war, dass die Zeremonie gestellt und inszeniert war: "Ich wusste in jedem Augenblick, dass all dies vorbereitet und gelernt war, aber dennoch: durch das Tanzen, Trinken und vor allem die grauenhafte, nervenaufpeitschende Monotonie der Musik war Rauschhaftes selbst in dem Spiel [. . .]. Auch hier wie in allem: was in Brasilien sonst schon vom Neuzeitlichen abgeschliffen, in seinen Ursprüngen verdeckt und von Europäischem überwachsen ist — all das, das Urtümliche, das Bluthafte und Ekstatische, verschollene Seelenepochen, ist hier in Bahia in geheimnisvollen Spuren noch erhalten, und in manchen seltenen Manifestationen spürt man noch hintergründig

seine Gegenwart.“ Vgl. Stefan Zweig, *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1997 [1941]) 274.

¹⁷ Das Original hieß *As Culturas Negras no Novo Mundo* (1946). Es handelte sich dabei um die erste deutsche Übersetzung eines noch lebenden brasilianischen Autors. Ein entscheidendes Stichwort in Katz' Einführung zu dieser Übersetzung ist "Umdenken". Er warnt deshalb seine Leser ausdrücklich: "Es wird den Leser von der gewohnten Höhe patriarchalisch-wohlwollender Beobachtung auf dieselbe Ebene mit seinen schwarzen Mitmenschen senken, und es wird schließlich der Mode, die um so eifriger Negerkulpturen sammelt, je üppiger sie Busen und Geschlechtsteile übertreiben, Negerkulturen entgegenhalten, die an manche europäische heranreichen und andere übertreffen." Vgl. Richard Katz, *Prof. Arthur Ramos: Die Negerkulturen in der Neuen Welt* (Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1948) 14.

¹⁸ Katz, *Seltene Fahrten in Brasilien* 197.

¹⁹ *Ibid.* 207.

²⁰ *Ibid.* 208.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* 208f.

²³ Fichte, *Xango* 20.

²⁴ Katz, *Seltene Fahrten in Brasilien* 210f.

²⁵ *Ibid.* 240.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Vgl. Izabela Maria Furtado Kestler, *Die Exilliteratur und das Exil der deutschsprachigen Schriftsteller und Publizisten in Brasilien* (Frankfurt a.M./Bern: Peter Lang, 1992) 93 und Dietrich Briesenmeister, "Das deutsche Brasilienbild im 19. und 20. Jahrhundert," *Neue Welt/Dritte Welt. Interkulturelle Beziehungen Deutschlands zu Lateinamerika und der Karibik*. Hg. Sigrid Bauschinger/Susan L. Cocalis (Tübingen/Basel: Francke, 1994) 79.

²⁸ Kestler, *Die Exilliteratur* 68.

²⁹ Viel kritischer ist da allerdings Celeste Ribeiro de Sousa. Nach de Sousa sind alle Interpretationen Bechers über Brasilien Falschinterpretationen: "Obwohl er ungefähr 4 Jahre im Innern des Landes gewohnt hat, konnte er das brasilianische Volk nicht verstehen, hat sich wenig für die Geschichte Brasiliens, insbesondere für die brasilianischen religiösen Ausdrücke, interessiert." De Sousa geht darin so weit, dass sie Becher des Rassismus beschuldigt: "Becher scheint daran auch zu glauben. Südamerika wäre ein degradierter Kontinent wegen der Blutmischungen zwischen den verschiedenen Rassen." Vgl. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, "Ulrich Becher im brasilianischen Exil," *Actas del VIII congreso latinoamericano de estudios germanisticos*. Hg. Dieter Rall/Marlene Rall (Mexico: UNAM, 1996) 184f.

³⁰ Ulrich Becher, *Reise zum blauen Tag. Verse* (St. Gallen: Verlag Buchdruckerei Volkstimm, 1946), *Die Frau und der Tod* (Berlin: Aufbau Verlag 1949), "Samba," *Spiele der Zeit* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1957 [1950]) 7–129, *Brasilianischer Romanzero* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962), "Makumba. Tragikomödie in einem Prolog und drei Akten," *Spiele der Zeit II* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1968 [1958]) 87–196.

³¹ Becher, *Spiele der Zeit II* 325.

³² Becher, *Brasilianischer Romanzero* 124.

³³ *Ibid.*

³⁴ Becher, *Spiele der Zeit II* 330f.

³⁵ Kestler, *Die Exilliteratur* 182f.

³⁶ Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, *Retratos do Brasil. Hetero-imagens literárias alemãs* (São Paulo: Editora Arte & Cultura, 1996) 200.

³⁷ Becher, *Makumba* 142.

³⁸ *Ibid.* 137.

³⁹ *Ibid.* 149.

⁴⁰ *Ibid.* 163.

⁴¹ *Ibid.* 164.

⁴² *Ibid.* 176.

⁴³ *Ibid.* 195.

⁴⁴ *Ibid.* 196.

⁴⁵ Vgl. Kestler, *Die Exilliteratur* 184.

⁴⁶ Hugo Loetscher, "Die Religion der Umbanda," *Neue Zürcher Zeitung* (06.09.1970) 24.

⁴⁷ Kurt Pahlen, *Südamerika, eine neue Welt* (Zürich: Orell Füssli 1949), *Verworfen und auserwählt. Der Opfergang des leidenschaftlichen Künstlers Antonio Francisco Lisboa* (Olten: Walter Verlag 1956) und *Ja, die Zeit ändert viel; mein Jahrhundert mit der Musik* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2001).

⁴⁸ Rudolf Moser, *Lateinamerika — Olé* (Zürich: Werner Classen Verlag 1970).

⁴⁹ Bruno Schnyder, "Der Candomblé als Fest, Ritual, Zeremonie und Befreiung," *Der Landbote* (07.11.1987) 25–26 und "Aschenhochzeit — Einweihung und Aufnahme in eine Gemeinschaft," *Der Landbote* (21.11.1987) 27–28.

⁵⁰ Für was die Bedeutung der brasilianischen Riten betrifft, scheinen mir besonders folgende Werke erwähnenswert: Torsten Teichert, *Herzschlag außen. Die poetische Konstruktion des Fremden und des Eigenen im Werk von Hubert Fichte* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1987), Hartmut Böhme und Nikolaus Tiling, Hg., *Leben, um eine Form der Darstellung zu erreichen. Studien zum Werk Hubert Fichtes* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1991), David Simo, *Interkulturalität und ästhetische Erfahrung. Untersuchungen zum Werk Hubert Fichtes* (Stuttgart: Metzler 1993), Manfred Weinberg, *Akut. Geschichte. Struktur. Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung* (Bielefeld: Aisthesis 1993), Rekha Kamath-Vaidyaranjan, *Hubert Fichte, Schichten statt Geschichten. Selbst- und Fremderfahrung bei Hubert Fichte* (Bielefeld: Aisthesis 1993), Herbert Uerlings, *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte* (Tübingen: Niemeyer, 1997) und Ulrich Carp, *Rio, Bahia, Amazonas: Untersuchungen zu Hubert Fichtes Roman der Ethnologie mit einer lexikalischen Zusammenstellung zur Erforschung der Religionen Brasiliens* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2002).

⁵¹ Vgl. Teichert, *Herzschlag außen* 243.

⁵² Beate Klöckner, "Zivilisation und Wildnis. Methode und Werk Hubert Fichtes," *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*. Hg. Thomas Beckermann (Frankfurt a.M.: Fischer, 1985 [1981]) 191.

⁵³ Vgl. Jeroen Dewulf, "Schreiben als reflexives Verb," *ABP — Zeitschrift zur portugiesischsprachigen Welt* Heft 2 (2001) 95–102.

⁵⁴ Vgl. Edward Bruner, "Introduction. The Ethnographic Self and the Personal Self," *Anthropology and Literature*. Hg. Paul Benson (Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1993) 2.

⁵⁵ Vgl. Teichert, *Herzschlag außen* 50.

⁵⁶ Vgl. *ibid.* 242.

⁵⁷ Vgl. Hubert Fichte, "Ketzerische Bemerkungen: für eine neue Wissenschaft vom Menschen," *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen. Santo Domingo, Venezuela, Miami, Grenada*. (Frankfurt a.M.: Fischer, 1980 [1976]) 364.

⁵⁸ Teichert, *Herzschlag außen* 41.

⁵⁹ *Ibid.* 252.

⁶⁰ *Ibid.* 198.

⁶¹ Simo, *Interkulturalität und ästhetische Erfahrung* 113.

⁶² Dass die Übersetzung bei Fichte eine höchst problematische Angelegenheit ist, lässt sich gleich anhand der ersten Sätze aus *Lazarus und die Waschmaschine* zeigen. Dort ist nämlich von "Madame B" und "Madame C" die Rede. Es liegt auf der Hand, dass die Frau dazu auf Portugiesisch das Wort *dona* benutzt haben muss (etwa: "Eu não sou a dona B., sou a dona C.") und nicht das Wort *senhora*, sonst hätte es Fichte logischerweise mit "Frau B." übersetzt. Nun hat das Wort *dona* im Portugiesischen eine völlig andere Konnotation als das deutsche *Madame*; eine *Madame* gilt als schick, während in Brasilien jede Frau, auch eine Verkäuferin oder eine Putzfrau, mit *dona* angesprochen wird. Es handelt sich hier allerdings nur um Vermutungen, da Fichte — aus Angst? — alle Originalfassungen seiner Interviews vernichtet hat.

⁶³ Vgl. Uerlings, *Poetiken der Interkulturalität* 299.

⁶⁴ Eine Analyse durch brasilianische Deutschstudenten aus dem Nordosten des Photobandes *Xango* (inklusive Texte) ergab, dass Fichtes ernst gemeinte Theorien bei den Studenten nur wenig Begeisterung, dafür umso mehr Gelächter und wegen der mangelnden Portugiesischkenntnisse Fichtes auch Kopfschütteln auslösten. Vgl. Jeroen Dewulf, *Hugo Loetscher und die 'portugiesischsprachige Welt' — Werdegang eines literarischen Mulatten* (Bern: Peter Lang 1999) 218. Man könnte sich fragen, ob solche Urteile in Bezug auf eine literarische Arbeit — schließlich handelt es sich ja um *Ethnopoese* oder wenigstens doch *poetische* Anthropologie —

überhaupt Sinn machen. Im Falle von Hubert Fichte müsste dies aber möglich sein, schwebte ihm doch, wie es Simo formulierte, "eine Literatur vor, die nicht auf Fiktion basiert, sondern auf dem Faktischen". Vgl. Simo, *Interkulturalität und ästhetische Erfahrung* 71. Auch Manfred Weinberg meint, dass es falsch wäre, *Xango* "mit den Maßstäben eines ethnologischen Forschungs- und Reiseberichts zu messen", dass es aber "ebenso falsch wäre, das nicht zu tun". Vgl. Weinberg, *Akut. Geschichte. Struktur* 322f. Außerdem hat Fichte in seinem Aufsatz "Ketzerische Bemerkungen" (1976) selber geschrieben: "Vielleicht wären Literaten und Literaturkritik besser, wenn man Dichter und Kritiker nach der Stichhaltigkeit ihrer Aussagen befragte, wie den Ethnobotaniker nach der Stimmigkeit seiner Pflanzenfamilie." Vgl. Fichte, *Petersilie* 364.

⁶⁵ Das Urteil des brasilianischen Anthropologen Sérgio Figueiredo Ferretti, der in São Luís mit Fichte an einem Projekt zusammengearbeitet hat, ist bedenkenswert. Fichte habe sich über die Probleme einer anthropologischen Ethik weitgehend hinweggesetzt, meint Ferretti, er habe Personen im Gespräch zum Aussprechen intimer Geheimnisse veranlasst und diese schonungslos ausgenutzt. Daher habe er bei seinen brasilianischen Informanten einen fragwürdigen Ruf als "Sensationalist" erlangt. Vgl. Carp, *Rio, Bahia, Amazonas* 125.