

MANFRED LOIMEIER

DIE KUNST DES FLIEGENS

ANNÄHERUNG AN DAS KÜNSTLERISCHE GESAMTWERK

VON HERBERT ACHTERNBUSCH



et+k

edition text + kritik

Die Kunst des Fliegens

Annäherung an das künstlerische Gesamtwerk
von Herbert Achternbusch

Manfred Loimeier studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie, promovierte in Vergleichender Literaturwissenschaft und habilitierte in Heidelberg, wo er als Privatdozent lehrt.

Die Kunst des Fliegens

Annäherung an das künstlerische Gesamtwerk
von Herbert Achternbusch

Manfred Loimeier

et+k

edition text+ kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86916-243-0

E-ISBN 978-3-96707-163-4

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: dpa Picture-Alliance GmbH (Wolfgang Langenstrassen)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2013
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: DOPPELPUNKT, Stuttgart

Druck und Buchbinder: Gulde Druck GmbH & Co.KG, Hechinger Str. 264, 72072 Tübingen

Inhalt

Die Daten oder Chronik eines Lebens	6
Auf geht's	9
Formen	14
Himmel und Hölle. Zur bildreichen Sprache von Herbert Achternbuschs Prosa	28
Der Alltag als Katastrophe. Zu Herbert Achternbuschs Theaterfiguren	76
Traumbilder. Zur Zwischenwelt in Herbert Achternbuschs Filmen	159
Auf dem Gipfel. Zur Malerei Herbert Achternbuschs	232
Wellen. Der Künstlerkreis um Herbert Achternbusch	256
Ausblick	270
Bildnachweise	273
Quellen	276
Dank	337

Die Daten oder Chronik eines Lebens

23. November 1938	Geburt in München als Herbert Schild – Vater Adolf Achternbusch Dentist, Mutter Luise Schild, geborene Muckenthaler, Sportlehrerin
1943	Aufnahme bei seiner Großmutter in Breitenbach bei Mietraching im Bayerischen Wald, Grundschule in Mietraching, Gymnasium in Deggendorf
1959	Geburt der Tochter Eva und Verlassen des Gymnasiums Deggendorf
1960	Abitur in Cham, Adoption durch den Vater, seither Herbert Achternbusch
1960/61	Studienbeginn an der Pädagogischen Hochschule München-Pasing
1961	Studium an der Kunstakademie Nürnberg, Begegnung mit Gerda Oberpaul
1961/62 bis 1962/63	Studium an der Kunstakademie München
1962	Heirat mit Gerda Oberpaul, die als Kunsterzieherin arbeitet, Reisen nach Griechenland
1963	Geburt von Rut Achternbusch, Umzug nach München-Ramersdorf
1964	Geburt von Andreas Achternbusch
1965	Umzug nach Starnberg
1966	Geburt von Rita Achternbusch
1968	Geburt von Judit Achternbusch
1969	Freier Schriftsteller
1971	Umzug nach Gauting
1974	Filmmacher, längerer Aufenthalt im Bayerischen Wald

1975	Umzug nach Buchendorf
1976	Atelier in Ambach
1977	Umfangreiche Zerstörung von Bildern und Plastiken, Reisen nach Japan und Grönland
1978	Bühnenautor
1979	Aufenthalt in Breitenbach und in der Steiermark, Reise nach Kalifornien
1980	Reise nach Griechenland und Ägypten
1981	Trennung von Gerda Achternbusch, Umzug nach Ambach, Lebensgemeinschaft mit Annamirl Bierbichler
1982	Scheidung von Gerda Achternbusch
1982	Austritt aus dem Verband deutscher Schriftsteller aus Protest gegen den Umgang mit exilierten Autoren aus der DDR
1984	Öffentliches Auftreten wieder als Maler
1990	Umzug nach München
Anfang bis Mitte der 1990er	Künstlerische Ausgestaltung des Forsthauses nahe Schloss Rosenau bei Zwettl in Österreich, Waldviertel
1993	Trennung von Annamirl Bierbichler, Heirat mit Judith Tobschall
1994	Geburt von Naomi Semiramis Achternbusch
1997	Scheidung von Judith Tobschall
27. Mai 2005	Tod von Annamirl Bierbichler

Auf geht's

»Kuschwarda«, behauptete der Münchner Schriftsteller, Dramatiker, Filmmacher und Maler Herbert Achternbusch einmal – so schreibt es Verena Auffermann in ihrer Besprechung der Frankfurter Inszenierung von »Kuschwarda City« am 23. Dezember 1980 in der Rhein-Neckar-Zeitung –, »sei ein tschechisches Wort und bedeute soviel wie: mündliche Überlieferung.« Noch 2001 sagte Achternbusch zu Petra Hallmayer in einem am 24. Oktober des Jahres in der Süddeutschen Zeitung veröffentlichten Interview: »Meine Oma hat mir Geschichten aus dem Dreißigjährigen Krieg erzählt. Schön ist das gewesen. Die mündliche Überlieferung nennt man im Böhmisches Kuschwarda. Und dann hab ich »Kuschwarda City« gemacht. (...) Kein Mensch hat gewusst, was Kuschwarda ist. Ich hab's auch nicht gesagt.« Entsprechend übernimmt Lutz Hagedstedt 2003 ins »Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« (S. 13): »Überlieferung (böhm. »Kuschwarda)«. Birgit Haas vermutet in ihrem ebenfalls 2003 publizierten Buch »Modern German Political Drama 1980–2000« gar ein Wortspiel und schreibt, in »Kuschwarda City« präsentiere Achternbusch »einen Durchschnittsbürger, der sich den Umständen anpasst (»kuschen«)« (S. 14–15, meine Übersetzung).

Was aber bedeutet Kuschwarda tatsächlich? Am ehesten ist den einst im Bayerischen Wald oder in Niederbayern Geborenen bekannt, dass Kuschwarda der deutsche Name der tschechischen Kleinstadt Strážný im Bezirk Prachatice ist. Sie liegt vier Kilometer von der deutsch-tschechischen Grenze entfernt am Goldenen Steig, dem mittelalterlichen Handelsweg zwischen dem Donaauraum und Böhmen, also an der Verbindungsstraße zwischen Passau und Prag, zwischen Donau und Moldau. Doch keine Sorge, es geht hier nicht um die Beanspruchung eines vormals auch von Deutschen bewohnten Gebiets auf der östlichen Seite des bewaldeten Mittelgebirges, das in seiner Gesamtheit lange Zeit Böhmerwald hieß. Der böhmisch-österreichische Autor Adalbert Stifter schuf dem Böhmerwald unter anderem in seiner Erzählung »Hochwald« (1842/44) ein Denkmal; die Handlung dieser Erzählung spielt am Dreiländereck nahe dem Dreissesselberg und dem Berg Lusen, dessen Felsenmeer in Achternbuschs Film »Wanderkrebs« von 1984 einen Schauplatz bildet.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs, als die Grenze zwischen West und Ost auf dem Höhenkamm des Böhmerwalds verlief und Böhmen aus westlicher Sicht hinter dem sogenannten Eisernen Vorhang verschwand,

wurde für den deutschen Teil dieses Mittelgebirges ein neuer Name geprägt. So entstand der Bayerische Wald, der in seiner südlichen Ausdehnung nach Österreich dort im Mühlviertel noch Böhmerwald heißt.

Eine nicht nur geografische Einheit, die des Böhmerwalds, wurde durch den Zweiten Weltkrieg zerteilt, eine von Menschen lange gelebte Verbundenheit getrennt. Auf der Ostseite verloren die deutschen Namen ihre Geltung, und was einmal Kuschwarda war, geriet in Vergessenheit und heißt heute, so ist es der Lauf der Zeit, allein Strážný. Noch einmal: Es geht nicht um Gebietsansprüche. Es geht stattdessen um Erinnerung und eben deren mündliche Weitergabe. Denn wer dergestalt weiß, was Kuschwarda bedeutet, der weiß, dass Achternbusch mit der Übersetzung »mündliche Überlieferung« Heimat und Zuhausesein meint. Es geht nicht um Staatsgrenzen, sondern um Regionen der Menschlichkeit und ihren Verlust, um das Wesen von Heimat, Herkunft, Geschichtsbewusstsein, Überlieferung. Insofern mag Achternbusch, der seine Kindheit und Jugend im niederbayerischen Breitenbach sowie in Deggendorf an der Donau zu Füßen des Bayerischen Walds verbrachte, als Heimatschriftsteller gelten und in eine Reihe gestellt werden mit Lena Christ, Lion Feuchtwanger, Marieluise Fleißer, Oskar Maria Graf oder eben auch Adalbert Stifter. Wobei Heimat hier geistige Heimat meint. Und es erstaunt nicht, dass Achternbusch in dem von Peter Härtling herausgegebenen Buch »Leporello fällt aus der Rolle. Zeitgenössische Autoren erzählen das Leben von Figuren der Weltliteratur weiter« (Frankfurt/M., S. Fischer, 1971, S.99–123) ausgerechnet eine Figur von Stifter weiter-



Kuschwarda: Zeichnung im Böhmerwäldler Heimatbrief, 1980.

entwickelt. Achternbuschs Beitrag zu Härtlings Band ist mit »De igne in terrae visceribus flagrante. Der Oheim aus Adalbert Stifters ›Der Hagestolz‹ (1845)« betitelt und auch in »Die Alexanderschlacht« enthalten (1971, S. 104–130; 1978, S. 169–192).

Aber nochmals zu Kuschwarda. Der Salzburger Professor R. Tischler beschreibt den Ort in seinem Text »200 Jahre Pfarre Kuschwarda« (»Böhmerwäldler Heimatbrief«, S. 417–418) 1980 so: »Kuschwarda, 838 m hoch, einst Bärenhäuser genannt, war eine alte Ansiedlung von Säumern und Waldarbeitern. Der Name des Ortes wird von der Ruine Kunzwarte, ursprünglich Königswarte, abgeleitet (...) Den Namen ›Kuschwarda‹ erhielt der Ort erst 1735, nachdem er, im Volksmund dahin ›abgewandelt‹, schon längst so genannt worden war. (...) Zum Markt mit eigenem Wapen wurde Kuschwarda im Jahre 1838 erhoben.« Nach dem Ersten Weltkrieg hatte man, reich »an Moorgründen (...) ein Schwimmbecken und um dieses Holzkabinen gebaut, in denen Moorbäder und -packungen etc. verabreicht wurden.« Die Heimatbetreuerin von Kuschwarda und Umgebung, Hermine Baier, Enkelin des Heimatschriftstellers und Gastwirts Franz Ilg aus Kuschwarda, bestätigte in einem Brief vom 3. Februar 1981 diese Informationen, nannte Kuschwarda einen einst beliebten Fremdenverkehrsort und Austragungsort von Skilanglaufmeisterschaften. 1922 vernichtete laut Baier ein Feuer 17 Häuser und tötete fünf Menschen. Bis zum Zweiten Weltkrieg florierte Kuschwarda durch das Holzhandwerk im Ort, da das Holz auch zum Geigenbau verwendet wurde. So stammte demnach der preisgekrönte Pianist Isidor Stögbauer aus Kuschwarda, und Karl Hoschna, der nach seiner Übersiedlung in die USA als Operettenkomponist bekannt wurde – vor allem durch sein Lied »Komm in meine Liebeslaube, in mein Paradies« –, hatte seine Jugendjahre in Kuschwarda verbracht. So viel zur Veranschaulichung, was mit der Kenntnis des Namens Kuschwarda einhergeht: die mündliche Überlieferung einer Alltagsbeschreibung, die schriftlich kaum dokumentiert ist, das Zeugnis vom Leben und Überleben der sogenannten kleinen Leute, die sich und ihren Familien eine Heimat schufen, ungeachtet der Unbillen ihrer Zeit.

Was aber noch mehr zählt und durch die sinnbildliche Verwendung des Wortes Kuschwarda ersichtlich wird, ist, dass Achternbusch in seinen Werken oftmals weniger vordergründig und eindeutig spricht als auf den ersten Blick angenommen, sondern metaphorisch und mehrdeutig. Es geht ihm nicht um Realismus, sondern um Assoziationen, nicht um Logik, sondern um ein fühlendes Denken in Bildern. »Er braucht das Kino, um Traumbilder zu machen. (...) verwandelt sich in seinen Filmen

die Realität in eine Art Metapher« schrieb Frieda Grafe schon 1982 in »Er macht Film um Film um Film«, nachzulesen im Materialienband »Herbert Achternbusch« (S. 186) von Jörg Drews. Allerdings wurde diese auf die Metaphorik ausgerichtete Herangehensweise spätestens durch die Debatten um den 1982 gedrehten, 1983 in die Kinos gekommenen Film »Das Gespenst« überlagert. Doch Verstehen erfolgt nicht nur über geschriebene oder gesprochene Wörter, sondern auch über Assoziationen, Erinnerungen, Erlebnisse. Geschichte besteht aus Geschichten, Erzählungen, und es verwundert nicht, dass Achternbusch das Drehbuch zu Werner Herzogs Film »Herz aus Glas« von 1976 schrieb. Es handelt sich dabei um eine Sage, eine mündlich überlieferte Legende aus den Glashütten des Böhmerwalds, welche von einem Wahrsager und Seher namens Mühlhiasl und dessen Weltuntergangsprophetieungen berichtet. Das muss man beim Betrachten dieses Films nicht wissen, aber wer es weiß und diese Legende kennt, den berührt »Herz aus Glas« möglicherweise mehr.

Nochmals: Heimat bei Achternbusch bezeichnet nichts Gegenständliches, Geografisches, sondern mit Geborgenheit und Zugehörigkeit ein Lebensgefühl. Wieder ein Wortspiel: »Heimat«, schreibt Achternbusch in seinem Buch »Die blaue Blume« (1987), »kommt von dem gotischen Wort Hemat. Und Hemat heißt auch Hemd. Die Heimat ist also im ursprünglichen Sinn ein Hemd. Und mehr als ein Hemd soll die Heimat nicht sein, leicht und wechselbar« (S. 14). Durch das Wortspiel mit dem Hemat, das im Bayerischen für Hemd steht, verdeutlicht Achternbusch, dass Heimat für ihn keinen bestimmten geografischen Ort meint, sondern etwas Bewegliches, Veränderbares, Wechselbares, das aber Behaglichkeit ausstrahlt, etwas, worin man sich zu Hause fühlen könnte. Achternbuschs Wortgebrauch steht dabei im Gegensatz zur realen etymologischen Bedeutung des Wortes Heimat, das sich laut Duden-Herkunftswörterbuch vom gotischen »haims« ableitet und ursprünglich den Ort meinte, an dem man sein Lager aufschlägt, und dann als juristische Bezeichnung für den eben nicht veränderbaren Geburts- oder konkreten Wohnort gebraucht wurde.

Achternbuschs Texte, Filme und Bilder zeugen von dieser nicht-geografischen Verortung der Gefühle, und so, wie Achternbuschs Verwendung der Worte Kuschwarda und Hemat auf weitere Bedeutungsebenen verweist, so wohnen auch seinem Werk Bedeutungsebenen inne, die jenseits des manifestierten Augenscheins liegen. Das erscheint nicht immer rational und kann sogar absurd und komisch wirken, dabei aber dennoch das Begreifen fördern und Erkenntnis schaffen. Auch deshalb wird Ach-

ternbusch gern mit Karl Valentin verglichen, denn dieser sprach gleichermaßen ernste Dinge so aus, dass man darüber lachen musste. Siehe Peter W. Jansens Ausführungen im Aufsatz »Karl Herbert und die anderen« im Band »Herbert Achternbusch« in der Reihe Film des Hanser Verlags (1984, S.32–36). Aber vielleicht lassen sich manche Dinge und Sachverhalte besser ausdrücken, indem man sich ihnen auf eine imaginäre Weise nähert.

So kam auch dieses Buch zu seinem Titel »Die Kunst des Fliegens«. Es geht bei aller Werktreue nicht um eine Deutungshoheit oder Auslegungsrichtlinie, sondern um das Wegtauchen in Gedankenflüssen, um das Abtauchen in der verbalen wie visuellen Bilderwelt Achternbuschs. So, wie in Achternbuschs Film »Ab nach Tibet!« der alte Weise auf dem Himalaya-Gipfel sitzt und von fern oben auf das Gewese der Menschen blickt, soll hier die Kunst darin liegen, die Gedanken zum Fliegen zu bringen und sich über die Dinge des Alltags zu erheben – lachend oder, wenn es sein muss, absurd.

Formen

Zwar ist Herbert Achternbusch zunächst als Prosaschriftsteller, dann als Filmemacher und schließlich als Theaterautor einem größeren Publikum bekannt geworden, doch am Anfang und auch zum Ende seines Kunstschaffens hin steht die Bildende Kunst – Skulptur und vor allem Malerei – im Mittelpunkt. Bilder zu malen beschäftigte Achternbusch zeitlebens, wie es nicht allein im Ausstellungskatalog »Herbert Achternbusch. Der Maler« von 1988, herausgegeben von Matthias Klein und Marina Schneede, vor Augen geführt wird.

Als Herbert Schild kommt Achternbusch am 23. November 1938 in München als uneheliches Kind zur Welt. Sein Vater, der Dentist Adolf Achternbusch, adoptiert ihn 1960. Zur Geburt schenkt Adolf der jungen Mutter Luise einen Ring mit einer Buddha-Figur, aber dem darin eingravierten Geburtsdatum liegt ein Fehler zugrunde: 24.11.38 steht dort. Den Namen Herbert erhält Achternbusch nach einem Bruder seiner Mutter, der im Alter von acht Jahren an Diphtherie starb. Die ersten fünf Jahre seines Lebens wird Herbert Achternbusch von seiner alleinerziehenden Mutter großgezogen; sie arbeitet als Sportlehrerin beim TSV 1860 München – ein Film und ein Buch Achternbuschs werden »Die Olympiasiegerin« (1982/83) heißen – und genießt als Schönheit vom Land, so steht es in Drews' Materialienband »Herbert Achternbusch« (1982), das Leben in der Großstadt. Im Dezember 1943 nimmt ihn seine Großmutter Anna Anzenberger mit auf einen Bauernhof nach Breitenbach – zwischen Regensburg und Straubing oberhalb von Wörth an der Donau im Bayerischen Wald gelegen. Ein weiteres Buch Achternbuschs wird »Breitenbach« (1986) betitelt sein. In Mietraching, einem Stadtteil von Deggendorf, geht Achternbusch zur Grundschule, damals Volksschule, und liest alle greifbaren Indianergeschichten. Später wird ein Film »Der Komantsche« (1979) heißen. In Deggendorf besucht Achternbusch ab 1948 die Oberrealschule – heute neusprachliches Gymnasium genannt –, und die Schulzeit dort empfindet er als Eiszeit. Als Junge sehnt er sich in den Wald und beginnt zu zeichnen und zu malen. Einige Aquarelle und Ölbilder aus den letzten Schuljahren, mit dem Namen Schild signiert, sind noch erhalten und zum Teil im Ausstellungskatalog von 1988 abgebildet. Ein Selbstporträt vom 4. Oktober 1958 ist darunter, das ihn mit ernster Miene, fast traurigem Blick, in expressionistisch klar konturierten Formen zeigt. Ein anderes seiner ersten Bilder, vom 27. Mai 1957,

heißt »Nacht« und erinnert wegen des Hell-Dunkel-Kontrasts, in dem ein Baum düster vor Mondlicht steht, und das wegen seiner aufgetürmten Umrisse aus der Distanz auch als aufsteigendes Pferd oder als verwitterter Baumrumpf gesehen werden kann, an Alptraumszenen aus Goyas »Schrecken des Krieges«.

1959 muss Achternbusch das Gymnasium in Deggendorf verlassen, weil eine Mitschülerin von ihm ein Kind erwartet: Eva, die erste Tochter. Achternbusch kann am Gymnasium in Cham, Oberpfalz, 1960 das Abitur machen. Er malt immer mehr und schult sich an der Klassischen Moderne, begeistert sich für das Werk von Vincent van Gogh. Mit seinem Freund Hartmut Riederer fährt Achternbusch im Abiturjahr nach München zu einer großen Paul-Gauguin-Ausstellung. Unter dem Titel »Winterstruppe« entwirft Achternbusch einen unveröffentlichten Zyklus von sechs Zeichnungen und sechs Gedichten – bis in die Gegenwart werden zahlreiche weitere Bildzyklen und Text-Bild-Bände erscheinen.

Zum Wintersemester 1961/62 schreibt sich Achternbusch an der Pädagogischen Hochschule in München, Pasing, ein. Im Semester darauf, 1961, beginnt er, an der Kunstakademie Nürnberg Malerei zu studieren, und lernt Gerda Oberpaul kennen, die später Kunstlehrerin wird. Im November 1962 heiraten die beiden und reisen anschließend mehrmals nach Griechenland. 1963 setzt Achternbusch das Kunststudium an der Münchner Kunstakademie fort, und im selben Jahr kommt Tochter Rut zur Welt. Achternbusch jobbt als Hilfsarbeiter und als Zigarettenverkäufer auf dem Münchner Oktoberfest. Eine seiner ersten Erzählungen wird »Zigarettenverkäufer« (1969) heißen und auf dem Oktoberfest spielen, einer seiner Filme, der auf dem Oktoberfest gedreht wird und die Atmosphäre dort ungefiltert einfängt, »Der Bierkampf« (1977).

1964 erscheinen in kleiner Auflage sechs von Achternbuschs Radierungen. Aus dieser Zeit erhalten sind auch einige monochrom-dunkle Bilder. Die Literaturzeitschrift »Akzente« und Peter Hamm im Band »Aussichten« bringen 1964 sowie 1966 als erste seiner Textveröffentlichungen einige Gedichte – Achternbusch wird sie in »Der Tag wird kommen« (1973; S. 136–139) oder den Band »Die Atlantikschwimmer« (1978) übernehmen (S. 54–55, S. 67) sowie in das Buch »Es ist niemand da« (1992) integrieren (S. 181–190) und ins Jahr 1963 datieren (S. 191). Im 1995 erschienenen und von ihm selbst als autobiografisch bezeichneten Buch »Was ich denke« erwähnt Achternbusch im Rückblick auf seine Jugendjahre übrigens 110 Gedichte, was seine Lyrik nicht nur als vereinzelte Gelegenheitsbetätigung erscheinen lässt.

Achternbusch verlegt sich zunehmend auf das Schreiben und bringt 1965 mit »Der Pfahl« seine erste Erzählung zu Papier; er wird sie in den Roman »Die Alexanderschlacht« einarbeiten, allerdings nicht in dessen Urform von 1971, sondern erst im Rahmen der Werkausgabe von 1978. Zugleich entwickelt Achternbusch 1965, inspiriert von den monochromen Bildern, Holzreliefs, wovon »Ostern«, »Pfingsten« und »Weihnachten« noch erhalten sind. Es handelt sich um Bild-im-Bild-Szenen, symmetrisch, zentriert, voller Hell-Dunkel-Kontraste, Sonnenmotive. Die junge Familie Achternbusch zieht nach Starnberg in das Häuschen des verstorbenen Großvaters.

1966 ist Achternbusch im Herbstsalon im Münchner Haus der Kunst vertreten, Tochter Rita wird geboren. 1967 liest er mit Vertretern der Münchner Jungen Akademie in Pilsen und Prag. Erste Holzplastiken und großformatige Gemälde entstehen. Das Bild »Frau mit Blutfluß« von 1967 zeigt zwei großflächig gemalte weibliche Figuren, deren Gesichter im Halbprofil à la Picasso abstrahiert sind.

Am 8. Januar 1968 malt Achternbusch das Bild »Bodhisvatta« – erst 1984, 16 Jahre später, wird Achternbusch ein neues Gemälde zeigen. »Bodhisvatta« ist mit breitpinselig geschwungenem Farbauftrag streng strukturiert, dabei ungegenständlich und in der Bewegung des Malens, Betrachtens, versunken und auf ein helles Farbfeld konzentriert. Im Februar erscheint in kleiner Auflage die Mappe »Jägerstätter« mit sechs Siebdrucken. Im Sommer 1968 ist eine Serie von 18 bemalten Holzplastiken in Arbeit, im Herbst schafft Achternbusch 15 großformatige Betonplastiken. Holzplastiken wiederum verkörpern biblische Szenen und Gestalten – »Engel«, »Abraham und Isaak«, »Andreas«, »Judith« – und spielen mit Kreis- und Winkelformen. Im selben Jahr kommt Tochter Judith zur Welt. Das Interesse an den Plastiken hält sich in Grenzen, und als sich eine in Aussicht gestellte Teilnahme an einer Ausstellung im Vorfeld der Olympischen Spiele 1972 in München nicht realisieren lässt, verbrennt Achternbusch fast alle Holzplastiken.

Farbabbildungen der zerstörten Plastiken sind im Buch »Wind« (1984, S. 145–148) zu finden. »Abraham und Sarah« befinden sich dort in Kopulierposition; die Plastik »Abraham und Isaak« steht für Achternbusch und seine Tochter Rita, weitere stelenartige Skulpturen zeigen die Heiligen Andreas und Stefanus, »Rut« sowie Achternbusch neben einer »Judith« genannten Betonplastik. »Peter Mell« sowie »Gerda«, nach einem befreundeten Maler sowie nach Achternbuschs Frau benannt, sind weitere Arbeiten. Sie erinnern an präkolumbianische Köpfe und durch die

geschickte Verwendung und Bemalung der Materialien an die griechische Mythologie. Die meisten der Betonskulpturen brachte Achternbusch während diverser Zerstörungsaktionen Anfang der 1970er Jahre sowie 1977 auf eine Schutthalde.

Zerstörung wird weiterhin Kennzeichen von Achternbuschs Arbeitsweise sein, auch im Sinne von Umarbeitung oder Überarbeitung. In der Literatur zum Beispiel arrangiert Achternbusch bei Neuauflagen seiner Bücher Inhalte und Reihenfolgen neu, er kürzt Passagen, ändert Formulierungen, nimmt Texte auf, entfernt andere und macht so Bewegung zum Prinzip auch gedruckter Schriften. Aus dem Roman »Die Alexanderschlacht« (1971) entnimmt er in Grundzügen das Theaterstück »Ella« (1979), das zu einem weiteren Teil aus »Der Tag wird kommen« (1973) stammt, sowie das komplette Theaterstück »Susn« (1980). Absätze aus dem Roman »L'Etat c'est moi« (1972) integriert er in die Neuauflage der »Alexanderschlacht« (1978). Der Roman »Der Tag wird kommen« von 1973 erscheint zwei Jahre später unter dem erweiterten Titel »Happy oder Der Tag wird kommen«. Das Buch »L'Etat c'est moi« wiederum besteht aus der Erzählung und dem am 2. April 1971 im Süddeutschen Rundfunk (SDR) gesendeten Hörspiel »Absalom« und enthält ebenso Szenen aus »Susn« (1980) und damit, aber nicht nur, auch aus »Es ist ein leichtes beim Gehen den Boden zu berühren« (1980). Nichts bleibt, wie es zunächst ist.

Auf Antrieb sichtbarer erfüllt sich das Prinzip Bewegung in der Malerei, wenn Achternbusch etwa im »Föhnforscher«-Zyklus von 1984 Seiten aus der Süddeutschen Zeitung als Malgrundlage verwendet, übermalt und dabei bisweilen Schriftreste erkennbar lässt; oder wenn er im Band »Die blaue Blume« (1987) Familienfotos als Bestandteile von Bildern integriert, in denen er den Biografien seiner Mutter oder seiner Großmutter nachforscht und um seine Kommunionaufnahmen Mandorlen formt oder aber am 22. Dezember 1984 die »Totenbretter« (S. 76) gestaltet, die seine Großmutter, seinen Urgroßvater und dessen Sohn Sepp zeigen. Auch im Bild »Erde Oma« vom 24. Dezember 1984 verwendet Achternbusch ein Foto seiner verstorbenen Großmutter, das er koloriert und leicht zentriert in ein Bildgefüge einpasst, das wie ein zweiflügeliges Fenster, aber auch wie ein Altar-Diptychon wirkt.

Mindestens zwei der Betonplastiken von 1968 ragen heraus, taucht ihre Formensprache später doch wieder auf. Fest geschlossene Münder, breite Augenschlitze, eine querrrechteckige Struktur und eine Aura von Ruhe und innerer Kraft, die an die steinernen Köpfe auf den Osterinseln denken lässt, prägen nicht nur diese Betonplastiken, sondern zum Bei-

spiel auch das Riederer gewidmete Bild »Letztes Jahr« vom 11. April 1984 aus dem »Föhnforscher«-Zyklus. »Letztes Jahr« greift diese Formen von 1968 so deutlich auf und mutet dabei so prägnant an, dass es das Titelbild des Bandes »Die Föhnforscher« (1985) stellt. Auch die den Band »Die Föhnforscher« eröffnenden Bilder »König im Grab« (für Andrea Hemmang), »Zärtlichkeit« (für Peter Mell), »Gehäuteter Frosch« (für Wolfgang Hildesheimer), »Der Föhnforscher« (für Rita Achternbusch), »Die Föhnforscher« (für Gabi Geist), »Karfreitag« (für Franz Baumgartner), »Föhn« (für Andreas Achternbusch), »Allein« (für Werner Herzog), »Amatör« (für Niko Frank), »Milchwolken« (für Hans Jürgen Buchner), »Abschied« (für Josef Bierbichler), »Stopselphantasie. Ungeahnte Möglichkeiten« (für Micki Joanni), »Incognito« (für Christian Friedel), »Der Eisheilige« (für Heli Neumayer) und das nicht gewidmete »Die Föhnforscher« sowie ein Bild ohne Titel (für Sigi Geerken) zitieren dieses Motiv von 1968 und dokumentieren die Neubelebung einer zurückgestellten Ausdrucksweise.

Dass – mit Ausnahme des Schlussbilds dieses Zyklus – jedes dieser Bilder einem Menschen gewidmet ist, dem sich Achternbusch offenbar zu Dank verpflichtet sah, unterstreicht die Bedeutung, die dieser Bildzyklus und die wiederaufgenommene Malerei für Achternbusch einnahmen. Und dass Achternbusch für die Köpfe seiner Föhnforscher eine quereckige Form wählte, die an vorgeschichtliche lateinamerikanische Kunst erinnert, hat laut Katalog »Herbert Achternbusch. Der Maler« damit zu tun, dass sich Achternbusch von einer präkolumbianischen Terrakotta-Figur in seinem Besitz inspirieren ließ, die er 1984 zum »Vorbild für den Föhnforscher in der Aquarell-Serie« (S. 29) nahm.

16 Jahre zuvor aber, 1968, schuf Achternbusch mit der Zerstörung seiner Plastiken eine Zäsur. Stattdessen setzte er das Schreiben fort und verfasste die drei Erzählungen »Zigarettenverkäufer«, »Hülle« und »Rita«, die 1969 auf Vermittlung von Martin Walser im Suhrkamp Verlag als Buch mit dem Titel »Hülle« erschienen. Die Bedeutung dieser Zäsur, der vorübergehenden Abkehr von der Bildenden Kunst, und die Konzentration auf Literatur wird aus dem Titel ersichtlich, den Achternbusch 1978 dem ersten Band seiner überarbeiteten Werkausgabe gab: »1969« heißt dieses Buch von 1978, das neben den Erzählungen aus den ersten Büchern »Hülle« (1969) und »Das Kamel« (1970) den Kurzroman »Die Macht des Löwengebrülls« (1970) enthält. 1969 gilt mithin als Signal für das Jahr, in dem Achternbuschs Schaffen an einem Wendepunkt und sein literarisches Schreiben am Anfang wie im Vordergrund stand.

Gleichwohl lässt ihn die Welt der Bilder nicht los. Zwar erscheinen weitere Bücher, 1971 »Die Alexanderschlacht«, 1972 »L'Etat c'est moi«, 1973 »Der Tag wird kommen«, 1975 der im Jahr zuvor in Lohberg bei Kötzing im Bayerischen Wald verfasste Roman »Die Stunde des Todes« – 1974 waren Achternbuschs Mutter und Großmutter gestorben –, 1977 »Land in Sicht«; 1975 erhält er für seine Literatur die Ludwig-Thoma-Medaille der Stadt München sowie 1977 den Petrarca-Preis, dessen Verleihung in einem Eklat und Achternbuschs Annahmeverweigerung mündet; außerdem schreibt Achternbusch 1970 und 1971 Hörspiele für das Radio. Aber er spielt auch als Schauspieler in Volker Schlöndorffs Film »Aufenthalt in Tirol« (1973) mit, in Werner Herzogs »Jeder für sich und Gott gegen alle« (1974), und schreibt für und mit Herzog das Drehbuch zu dessen Film »Herz aus Glas« (1976). Während dieser Zeit inszeniert er mit »Das Andechser Gefühl« (Premiere 1975) seinen ersten Kinofilm, dreht er »Die Atlantikschwimmer« (1976) und »Bierkampf« (1977) und sammelt 1979 in Breitenbach die Materialien zum Theaterstück »Gust«.

Als 1978 die dreibändige Werkausgabe bestehend aus »1969«, »Die Alexanderschlacht« und »Die Atlantikschwimmer« erscheint, steht Achternbusch im Zenit seines Schriftstellerdaseins, ist als Filmemacher anerkannt und zeichnet sich als Theaterautor ab. Aber die Literatur steht bei Achternbusch nie im absoluten Vordergrund. Sie dient der Überbrückung, der Dokumentation seines übrigen Werks, fungiert als Steinbruch weiterer Projekte, übernimmt eine Trägerfunktion für die Publikation von Bilderfolgen. Achternbusch, dessen erste Bilder und Plastiken ihm keinen Erfolg brachten, kommt über den Umweg der Literatur zu Schauspielerei und Film, findet den Weg ins Theater und zur Kulissenmalerei für Kino und Bühne und kehrt schließlich wieder zu seiner liebsten künstlerischen Ausdrucksweise zurück: der Malerei.

Dass Achternbusch auch beim Schreiben die Bildende Kunst vor Augen hat, wird in vermeintlichen Details ersichtlich. Das Umschlagbild diverser Ausgaben des Romans »Die Alexanderschlacht« zum Beispiel zeigt Achternbusch in einem weißen Anzug mit breitkrempigem Hut, und die Pose aus dem Film »Servus Bayern«, in der er liegend auf die eisige See blickt, erinnert nicht zufällig an die spiegelverkehrte Haltung, die Johann Wolfgang von Goethe in Johann Wilhelm Heinrich Tischbeins Gemälde »Goethe in der Campagna« von 1787 einnimmt.

In seinen Aufzeichnungen der »Italienischen Reise« notierte Goethe am 29. Dezember 1786: »Ich soll in Lebensgröße als Reisender, in einen weißen Mantel gehüllt, in freier Luft auf einem umgestürzten Obelisk



Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Gemälde »Goethe in der Campagna«.



Im Gegensatz zu Goethe liegt Achternbusch in »Servus Bayern« nicht vor Kulturdenkmälern, sondern vor einer Naturkulisse.

sitzend, vorgestellt werden, die tief im Hintergrunde liegenden Ruinen der Campagna di Roma überschauend. Es gibt ein großes Bild, nur zu groß für unsere nordischen Wohnungen.« (Insel, Frankfurt/M., 1976, S. 2001) Ein Bein Goethes ist angewinkelt, das andere ausgestreckt – bei Achternbusch auf dem Buchcover ebenso. Goethe stützt sich mit einem Ellenbogen ab – Achternbusch ebenso. Goethe ruht auf einem behauenen antiken Stein – Achternbusch, und hier wird seine Intention von Zivilisationskritik durch Darstellung von Naturgewalten à la Stifter klar –, liegt auf einem von Gras bewachsenen Felsen. Der Hintergrund von Tischbeins Gemälde zeigt eine Stadt und einen Bergzug, bei Achternbusch sind das Meer und ebenso Berge zu sehen – wiederum Zivilisation versus Natur. Der Bergzug bei Goethe verläuft, entsprechend den Regeln des Goldenen Schnitts, in etwa in Augenhöhe Goethes, der Bergzug bei Achternbusch in exakt gleicher Höhe. Aber während Tischbeins Porträt trotz seiner Größe gerahmt ist und in einem geschlossenen Raum hängt, befindet Achternbusch sich in der Weite freier Natur – und unterstreicht damit den Gegensatz zwischen bürgerlich geordneter Zivilisation und organisch wuchernder Wildnis.

Als ehemaliger Kunststudent weiß Achternbusch aus der Beschäftigung mit Kunstgeschichte gewiss von dem Anspruch, den Künstler erheben, die sich in einer bestimmten Pose zeigen; man darf also annehmen, dass Achternbusch mit dieser Pose à la Goethe in voller Überzeugung seines künstlerischen Selbstverständnisses zumindest Selbstbewusstsein demonstriert. Immerhin vermerkt Achternbusch im Drehbuch zu »Servus Bayern« ausdrücklich: »Vor der glitzernden Diskobucht auf Grönland, in der die meisten Eisberge weilend treiben, liegt Herbert wie Goethe in Italien« (Filmbuch »Servus Bayern«, 1977, S. 65; »Die Atlantikschwimmer«, S. 321). In seiner Magisterarbeit »Film als Selbstdarstellung am Beispiel von Herbert Achternbuschs »Servus Bayern« von 1980 veranschaulicht Michael Zimmer diese Pose Achternbuschs.

Zugleich kann dieses zitierende Posieren Achternbuschs, das regelmäßig in seinen Filmen zu sehen ist – etwa in der Charlie-Chaplin-Kostümierung mit Melone, Nasenbart und (Krück-)Stock in »Heilt Hitler!« (1986) –, auch Respektsbezeugung sein, Zeichen der Anerkennung, Hinweis auf Inspirationsquelle. Gerade der Chaplin-Vergleich zeigt, wie Achternbusch mit Bewunderung, Anspielung und Gleichsetzung vorgeht: In seinem Bild »Spiegel«, das sowohl am Ende seines Buchs »Breitenbach« (1986) doppelseitig abgebildet ist (S. 122–123), aber auch dessen Buchumschlag vorder- und rückseitig prägt, schaut Chaplin in einen nicht ganz

kreisrunden, leicht ovalen Spiegel. Von dort blickt ihm der rothaarige Achternbusch entgegen, sodass sich zudem ein Kontrast aus Schwarz-Weiß und Buntheit ergibt. Chaplin sieht sogar ein bisschen zu seinem Achternbusch-Gegenbild empor, sodass Achternbusch nicht nur als würdiger, sondern überdies als leicht überlegener Nachfolger Chaplins erscheint.

Das Aufgreifen, Spiegeln, Umarbeiten und Rückadressieren von Standards oder kanonisierten Marksteinen einer kulturellen Entwicklung sind dabei Elemente künstlerischen Schaffens, wie sie in den Literaturen insbesondere vormals kolonisierter Länder häufig zu finden sind. »Re-Writing« oder »Writing back« heißen solche postkolonialen Phänomene der Perspektivumkehr, mit denen sich Künstler in der vermeintlichen Peripherie der Welt gegen die Bevormundung durch ein metropolitantes, selbstbezogenes Zentrum wehren. Der Eigensinn der Provinz ist es auch, den Achternbusch – selbst zum Preis der Lächerlichkeit – gegen die Fremdbestimmung einer flurbereinigten Mehrheitskultur verteidigt. Achternbuschs Position wendet sich gegen einen »unterschiedslos kolonisierenden Modernismus«, wie es Johannes G. Pankau 1987 in seinem Aufsatz »Figurationen des Bayerischen: Sperr, Fassbinder, Achternbusch« (S. 139) ausdrückt; seine Literatur fungiert laut Pankau (S. 139) gleichsam als »Bollwerk gegen die zivilisatorische Vereinnahmung, zugleich als Ausdruck einer dem planen Aufklärungsdenken entgegengesetzten »Verunklärung«, als selbstbewusste Bekräftigung einer vielfach verspotteten Provinzialität gegen die repressive Herrschaft normierender Systeme und Institutionen – daher auch die Karikatur der Obrigkeitsvertreter Polizisten (staatliche Macht), Pfarrer (kirchliche Macht) oder Lehrer (ideologische Macht). Diese Kritik Achternbuschs an einer Logik der Herrschaft, am Dogma der Nützlichkeit und mithin an der Normierung beziehungsweise Unterdrückung durch Rationalität steht bereits im Mittelpunkt meines 1988 erschienenen Buchs »Passagen. Zur Wissenschaftskritik im Werk Herbert Achternbuschs« und muss hier nicht nochmals dargelegt werden.

Nur so viel: Aus Achternbuschs Verweigerung einer Herrschaftslogik erwächst seine metaphorische Sprache, sein Widerstand gegen eine Erklärbarkeit seines Werks und gegen eine Konsensfindung – und wohl auch seine Selbststilisierung als *Enfant terrible*, als Rebell oder Partisan in der Kulturszene. Achternbuschs Sinnverweigerung – oder besser die Verweigerung einer Sinnhaftigkeit –, die sich auch in sogenannten Non-senspassagen in Theaterstücken oder Filmen zeigt, nötigt zu einer Kon-

zentration auf seine Bildersprache, die assoziativ, nicht vernünftig, metaphorisch, nicht logisch, formuliert ist und eher als Erscheinung anstelle einer Erklärung von Welt auftritt und eben dadurch das Visionäre, die Katastrophen- und Sehnsuchtsbilder, zum Ausdruck bringt und den Anteil des Bildlichen wie Bildnerischen im Werk Achternbuschs betont und letztlich zur Malerei hinführt. »Wer Achternbuschs ›dramatisches Epos‹ aber als verwirrende Nonsens Erzählung nimmt, hat dennoch eine ganze Menge verstanden«, drückt dies Kormann in ihrer Arbeit »Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs ...« (S. 178) aus, während Achternbusch im Buch »Weg« (1985, S. 87) selbst erklärt: »Du kannst ja eine Menge Unsinn sagen, aber im nächsten Moment viel weiter sein als jeder Sinn, das kannst du auch erwarten. Nichts ist wiederholbarer als die Erkenntnis.« Noch im Stück »Der Stiefel und sein Socken« (1993) kennzeichnet der Autor einen solchen Nonsensabschnitt selbstironisch: »Wo ist gleich wieder der Sinn? Das kann man übrigens überall sagen« (»Die Einsicht der Einsicht«, S. 461).

Dieser Widerstand gegen die Logik der Macht findet seinen Niederschlag in einer Rebellion gegen Herrschaft durch Sprache. So arrangiert Achternbusch seine Figuren nicht nur als gesellschaftliche Außenseiter, die sich ihrer Vereinnahmung widersetzen, sondern er lässt sie auch eine Sprache sprechen, die dem Prinzip einer gleichschaltenden Verständlichkeit zuwiderläuft. Dass Achternbuschs Bühnen- und Filmfiguren teils breiten Dialekt sprechen – zumal die Laiendarsteller –, dass er in seine Romane, insbesondere »Die Alexanderschlacht«, mitunter unvermittelt ganze Dialektabsätze einfügt und von der Standardsprache ins Bayerische wechselt, ist mehr als nur Code-Switching. Die Anpassung der Standardsprache in Wortschatz, Syntax und Grammatik an die vermeintliche Sperrigkeit des Dialekts erinnert im Zusammenhang des postkolonialen Schreibens an das Unterfangen etwa des nigerianischen Autors Chinua Achebe, der seinem Englisch die Klangfarbe seiner Igbo-Sprache gab, oder des Autors Ahmadou Kourouma aus der Elfenbeinküste, der sein Französisch der Sprache seiner Volksgruppe, der Malinke, folgen ließ. Dahinter steckt als Antrieb die Absicht einer kulturellen Selbstbehauptung, der Anspruch, die eigene Stimme zu erheben und sich dabei nicht dem linguistischen Diktat einer Normsprache unterwerfen zu wollen. Gleiches gilt für die Integration von Legenden und Redewendungen sowohl im Werk dieser beiden afrikanischen Autoren als auch Achternbuschs, der derart mündliche Überlieferungen als Teil eines kulturellen Gedächtnisses definiert.

»Schau auf deine Provinz«, soll Achternbusch dem jungen Dramatiker Werner Fritsch geraten haben, der fern des städtischen Lebens in einem oberpfälzischen Einödbauernhof aufgewachsen ist und Regieassistent in Achternbuschs Film »Der Depp« war. Unverkennbar spielt dieser Satz – im Sinne eben des Re-Writing – auf den berühmten Appell »Schaut auf diese Stadt« an, mit dem der damalige Oberbürgermeister Ernst Reuter am 9. September 1948 um Hilfe für Berlin bat. Gegen Berlin und die Dominanz der Großstadt setzt Achternbusch den Bayerischen Wald und die Resistenz der Provinz. An Ego und Eigensinn mangelt es Achternbusch nicht – im Film »Servus Bayern« unterstreicht er seinen Individualismus und sagt: »Diese Gegend hat mich kaputt gemacht und ich bleibe solange, bis man ihr das anmerkt.« (»Servus Bayern« 1977, S. 25).

Dies geht einher mit der Betonung des Ich in einer autobiografisch gefärbten Schreibweise, die in einer Pose des *Ecce homo* die Subjektivität des Eigenen betont. Aus dieser Resistenzhaltung gegen eine das Ich unterwerfende – staatliche wie ideologisch-religiöse – Dominanz leitet sich eine Dekonstruktion des Textes ab, um ihn nicht so leicht erschließbar und damit beherrschbar zu machen. Die Ich-Perspektive in Achternbuschs Theaterstücken wie »Ella«, »Gust« oder »Susn«, aber auch die Frauen-Monologe wie im Film »Das Andechser Gefühl« können insofern desgleichen als rebellische Selbstbehauptung eines unterdrückten Ego, als Ausdruck einer verbalen Erhebung unterworfenen Subjekte gesehen werden. So werden Ordnungsprinzipien aufgehoben, wird durch das permanente Umarbeiten der Texte die Prozesshaftigkeit der Kreativität betont und eine systematische Funktionalität aufgehoben – erkennbar schon in den »fließenden« Buchtiteln »Wind« oder »Wellen«. Wobei der Titel »Wind« sogar als Anspielung auf Arno Schmidts am 1. Mai 1960 angesiedelte Erzählung »Schwarze Spiegel« verstanden werden könnte, jene Beschreibung einer düsteren Romanze zwischen vergangenen und kommenden Katastrophen, die mit dem Satz endet (aus »Leviathan und Schwarze Spiegel«, Fischer Taschenbuch, Frankfurt / M., 1979, S. 141): »*Noch einmal den Kopf hoch: da stand er grün in hellroten Morgenwolken. Reif in Wiesenstücken. Auch Wind kam auf. Wind.*«

Die Demontage von Texten und Bildern ermöglicht vielmehr eine Vielschichtigkeit der Bedeutung sowie eine verspielte permanente (Um-) Schichtung oder Wandlung des erzählenden wie erzählten Ichs in ein vermeintlich authentisches oder aber imaginiertes oder fiktionales Ich, das sich – und das scheint das Hauptanliegen zu sein – einer Fixierung entzieht. Anlässlich des Theaterstücks »Gust«, das sie in ihrer Studie

über kritische Volksstücke allerdings nur am Rande streift, schreibt Eva Kormann in ihrer 1990 publizierten Dissertation »Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs ...« von 1989 an der Universität Passau (S. 179–180): »Gust« kennt keinen dramatischen Dialog: Achternbusch hält sich nicht an Dramenkonventionen. (...) Da ›Gust« keinen dramatischen Dialog vorführt, sind außersprachliche Signale entscheidend (...) ›Gust« setzt aber auch auf *Diskrepanz*: Der Bruch zwischen sprachlicher und außersprachlicher Information ist nicht mehr aus der Situation und dem Charakter der beiden auf der Bühne erklärbar.«

Wenn aber Sprache und die Möglichkeiten der Wörter eingeschränkt, vorbelastet oder herrschaftsbesetzt sind, bieten sich als freiere Ausdrucksformen Metaphern an, nicht sprachbereinigte Formulierungen einer Oralität, wie sie sich in Legenden und Fabeln finden und wie sie Achternbusch etwa im Drehbuch zu »Herz aus Glas« mit der Figur des Mühlhiesl oder in Räuberfiguren seiner Prosa aufgreift. Er bringt damit Assoziationen ins Spiel, die über das Faktische hinaus einen fiktiven Verständnisraum öffnen. So gesehen stellt sich Achternbuschs Prosa weniger als geschriebener, sondern als erzählter Text dar, wie gerade seine späteren Veröffentlichungen unterstreichen, in denen der Erzähler auf Leben und Werk zurückblickt und Freund- und Bekanntschaften kommentiert. Mithin ist Achternbusch weniger als Romanautor, sondern als Geschichtenerzähler zu verstehen, als Storyteller, der den Namen seiner Figur Kuschwarda City natürlich damit erklärt, dass Kuschwarda mündliche Überlieferung bedeute. In dieser seiner mündlichen Überlieferung bewahrt Achternbusch die Vorstellung von einer ersehnten, noch zu schaffenden Welt, vermittelt er die Angstvision eines katastrophalen Weltuntergangs sowie die Traumvision eines Lebens in Liebe – was nicht von ungefähr an Hölle und Paradies des Alten Testaments erinnert und an Jesu Heilsbotschaft des Neuen Testaments, der für seine Überzeugung starb und als Außenseiter seiner Gesellschaft verhöhnt und verspottet wurde. Kein Wunder, dass Achternbusch im Film »Das Gespenst« (1982) sogar als Jesus auftreten wird.

Einer gegen alle oder »Jeder für sich und Gott gegen alle« wie bei Werner Herzog, so folgt Achternbusch in seiner Kunst der David-gegen-Goliath-Devise »Du hast keine Chance aber nutze sie«. Dabei nimmt der Künstler Imponier- und Drohgebärden ein, setzt auf »Die Macht des Löwengebrülls«, maßt sich die selbstbewusst-anarchische Haltung »L'Etat c'est moi« an und beschreibt seinen Kampf gegen eine als ignorant etikettierte Übermacht als »Die Alexanderschlacht«. In dieser Anspielung auf

die Alexanderschlacht finden sich unverkennbar mehrere Motive, und dies illustriert erneut die metaphorische Sprache von Achternbusch.

So steht die Alexanderschlacht für einen heroischen Kampf, für die Welt der Antike, für das individuelle Aufbegehren gegen ein Kollektiv und auch für Bildende Kunst, die in der Provinz entsteht. Die Alexanderschlacht meint schließlich nicht nur die Schlacht bei Issos 333 vor Christus, als Alexander der Große, der aus dem weit nördlich der hellenischen Stadtstaaten gelegenen barbarischen Makedonien, das keinerlei städtische Kultur aufwies, stammte, mit seinem Heer dem Perserführer Darius III gegenüberstand. Dabei ging es zum einen um Rache für eine lange zurückliegende Niederlage, zum anderen um den Einzug in Persepolis, der Hauptstadt des persischen Reichs. Der Sieg Alexander des Großen, der Darius III in die Flucht zwang und damit dessen Heer entmutigte, wurde so legendär, dass wohl noch gegen Ende des 2. Jahrhunderts vor Christus ein großflächiges Mosaik gefertigt wurde, das 1831 in Pompeji, Kampanien, entdeckt wurde. Zwar ist umstritten, ob es Alexanders Schlacht bei Issos oder diejenige zwei Jahre später bei Gaugamela zeigt, doch als »Alexandermosaik« kündigt es von seinem heroischen Sieg.

Ganz besonders bedeutsam ist das Motiv der Alexanderschlacht aber deshalb, weil sie auch von dem in Altdorf bei Landshut, Niederbayern, oder in Regensburg, Oberpfalz, geborenen Maler Albrecht Altdorfer aufgegriffen wurde. In seinem berühmtesten Gemälde, einer Auftragsarbeit aus dem Jahr 1529 für Herzog Wilhelm IV von Bayern, stellt Altdorfer die Schlacht von Issos überaus kleinteilig und detailliert dar. Die Soldaten Alexanders tragen – in den Farben Bayerns – weiß-blaue Uniformen, Darius' Männer sind rot gekleidet. Wegen der kleinformatischen Darstellung der Soldaten erscheint das Schlachtengetümmel auf dem Bild geradezu massiv. Darüber ist ein Bergzug erkennbar, so wie ein Gebirgszug auch die Landschaft bei Issos prägt, und darüber zeichnet sich das Mittelmeer ab und öffnet den Blick auf Zypern und bis nach Ägypten und an den Nil. Wiederum darüber nimmt der morgenländisch sichelförmige Mond ab, während die Sonne im mazedonischen Gold zunimmt. Altdorfer verweist in seinem Bild auf einen historischen Wendepunkt, einen Paradigmenwechsel, und auch das dürfte es sein, was Achternbusch mit seiner Literatur bezweckte: eine Umkehr bisheriger Wertigkeiten, einen individuellen Siegeszug gegen eine eigentlich überlegene Heerschar.

Mit seinem Romantitel »Die Alexanderschlacht« würdigt Achternbusch einen Maler, der als Mitbegründer der Donauschule gilt, der Malerbewegung entlang der Donau in der Oberpfalz, in Niederbayern und



Albrecht Altdorfers
Gemälde »Alexander-
schlacht« gab einem
Roman Achternbuschs
den Titel und steht
für eine Zeitenwende.

Ober- wie Niederösterreich, also in Regensburg, Passau, Melk, Linz, Wien. Altdorfer war nicht nur Maler, sondern auch Kupferstecher und Baumeister, und zusammen mit Wolf Huber gilt er als einer der sogenannten wilden Maler von der Donau, wie die Maler der Donauschule tituliert wurden. Der Donauschule zwischen Spätgotik und Renaissance werden Maler wie der Augsburger Jörg Breu der Ältere zugerechnet, der in Passau gestorbene Rueland Frueauf der Jüngere und der ebenfalls in Passau gestorbene Wolf Huber, der wie Frueauf aus Österreich stammte.

Achternbusch stellt sich so als Literat in eine bemerkenswerte Tradition der Malerei und verknüpft damit zwei künstlerische Gattungen. Dabei tritt zudem ein Kennzeichen seines Arbeitens zutage, das sein komplettes weiteres Werk prägen wird: der Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Eigensinn und Konvention, zwischen Selbstbestimmung und Fremdbestimmung, von persönlichem Aufbegehren und Widerstand gegen eine dominierende Norm und Normierung.

Himmel und Hölle

Zur bildreichen Sprache von Herbert Achternbuschs Prosa

Gerade die Ecce-homo-Haltung kennzeichnet die Prosa – und wenig später auch die Bühnenarbeiten – Herbert Achternbuschs von Anfang an, zumal zunehmend die Biografie des Autors thematisiert zu werden scheint. Insofern stellt sich auch die Frage, ob die Trennung zwischen Roman- und Bühnenliteratur im Grunde überhaupt so deutlich vorliegt, erscheinen doch die Hauptfiguren von Achternbuschs Prosaarbeiten, nicht nur wegen der Form des erzählten und erzählenden Ichs, wie Personen, die im weitesten Sinne auf der Bühne des Lebens ihre Rolle spielen und um Gehör kämpfen. Es sind Einzelne, die ihr Schicksal in die Hand nehmen und sich behaupten wollen und müssen, und so erstaunt es nicht, dass es Achternbusch möglich war, aus Prosaarbeiten wie »Die Alexander-schlacht« Bühnenmonologe wie »Susn« herauszulösen und als solche in den Mittelpunkt zu stellen.

Genau diese Pose des »Seht her, wie jemand sein Leben lebt« ist mit dem Ecce-homo-Prinzip gemeint, das von Anfang an zutage tritt. Zwar ist diese (Selbst-)Präsentation einer literarischen Hauptfigur Achternbuschs immer auch teilweise (auto-)biografisch, doch vor allem geht es darum, diesen – sehr wahrscheinlichen – biografischen Ansatz im Sinne des metaphorischen Sprechens von Achternbusch als symbolisch zu verstehen, als Beispiel für das Ringen eines Individuums um seinen Eigensinn in einer weitgehend konformen Gesellschaft; zumindest in einer Gesellschaft, die von Achternbusch als gleichgeschaltet dargestellt und aus Sicht der jeweiligen Figuren als einengend und die persönliche Freiheit begrenzend empfunden wird.

Hans-Horst Henschen hat in seinem Beitrag »Meteorit im Anflug. Mit einem Postscriptum« für den Drews-Band »Herbert Achternbusch« (S.84–94) einleuchtend festgehalten, dass noch zu Beginn der 1970er Jahre, bedingt durch die Deutschtümelei des Nationalsozialismus, Germanistik und literarisches Schreiben in deutscher Sprache als systemkonform verdächtig wurden. Im Kontext der 1968er Proteste – von denen sich Achternbusch mit dem Titel seines Bands »1969« deutlich abgrenzt und damit den Beginn einer neuen, seiner persönlichen Zeitrechnung markiert – lag der Schwerpunkt der konventionellen Lektüre auf system- und kapitalismuskritischer Theorie. Zwar beinhaltet Achternbuschs Li-

teratur ein erhebliches Maß an Ideologiekritik, doch spiegelt sie auch die Selbstbehauptung gegen jegliche Form von Vereinnahmung oder Gleichsetzung, was das Anarchische in Achternbuschs Werk erklärt. So geht es Achternbusch, wie den Systemkritikern jener Zeit der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, ebenso um Herrschaftskritik und Ablehnung und Zurückweisung jeglicher Form von Bevormundung, doch eben nicht zum Preis eines kompromittierenden Schulterschlusses mit einer anderen Gruppierung und deren Regeln. Achternbusch verteidigt Individualität und das Recht auf Individualität zu einer Zeit der höchsten Wertschätzung des Kollektivs – jeglicher Couleur. Das Ich ist in Achternbuschs Werk unantastbar und entzieht sich jeder Vergemeinschaftung – bis hin zur sozialen Isolation.

»Hülle« (1969) und »Das Kamel« (1970)

In seiner 1994 veröffentlichten Dissertation über »Das Selbstlebensschreiben« Achternbuschs hat Christoph Borninkhof darauf hingewiesen, dass Achternbusch überdies gegen eine Regelmäßigkeit anspricht, »die sich im Schreiben beugen muss« (S. 12), dabei aber »keine Schule machen soll, denn dann wäre sie wieder neue Regel« (S. 12). Wer Achternbuschs Erzählungsband »Hülle« (1969) und den folgenden Band »Das Kamel« (1970) aufschlägt, bemerkt sofort, dass Achternbusch beispielsweise auf eine grammatikalisch korrekte Silbentrennung weitestgehend verzichtet und dadurch die Lektüre seiner beiden Bände erschwert – aber gerade damit gegen die Norm eines Schriftbilds protestiert oder dieses zumindest verweigert.

Derart kann der letzte Buchstabe eines Worts ohne Trennungsstrich die neue Zeile eröffnen, sodass das Rumpfwort verstümmelt und der einsame Buchstabe verwaist wirken. Doch symbolisieren die Wörter auf diese Weise, dass sie nur Zeichen sind, Träger einer Botschaft, die jenseits des Geschriebenen liegt und durch den Text lediglich vermittelt wird. Auch dadurch wird deutlich, dass Schrift nicht das Leben ist und dass das gesprochene Wort mehr zählt – was wiederum den Hang zum Theatralischen der Figuren Achternbuschs erklärt. Zudem sind die Seiten der Erzählungsbände »Hülle« und »Das Kamel« nicht durchnummeriert – was ebenso Publikationsnormen verweigert. Achternbusch ist hier doch auch Kind seiner Zeit, da »Ende der 60er Jahre der Einfluss der experimentellen Autoren auf die Literatur seinen bisherigen Höhepunkt erreichte«,