

Herbert Achternbusch, der Maler

Er war Universalkünstler aus München, war in seiner Jugend Waldler und bis 1988 als Maler eher weniger bekannt: Herbert Achternbusch (1938–2022). Seine Unbotmäßigkeit kegelte meist alle Widerstände nieder und ließ damit freie Bahn für seine ungebärdige Fantasie. Mit Tischerücken und Armrempeleien verstand er es auf originelle Weise, seinen Ansprüchen Geltung zu verschaffen.

Zum anstehenden 50. Geburtstag ließ die Landeshauptstadt München im Mai 1988 im Münchner Stadtmuseum eine Gesamtschau seiner bisher bekannt gewordenen bildnerischen Werke, insbesondere Malereien, zusammenstellen, die Ausgangspunkt für die Strecke zum Königsplatz bildet.

Im sich anschließenden ersten Teil werden Eigenarten, Abläufe und Werke des Künstlers Achternbusch als Maler angezeigt, wobei die dort behandelten Umstände den Stand bis April 1988 wiedergeben. Der Beitrag wurde im Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseums „Herbert Achternbusch. Der Maler“ 1988 veröffentlicht und erscheint hier faksimiliert.

Im anschließenden zweiten Teil stehen die vier Bilder-Zyklen Achternbuschs von 1986 im Blickpunkt, die direkt oder indirekt die Atomseuche von Tschernobyl zum Thema haben.

Danach schreitet die Fokussierung für den Königsplatz mit dem künstlerisch am aussagekräftigsten Atomseuchen-Zyklus DUSCHEN fort und stellt ihn neben den Text eines Trostbriefes, der im Sommer 1988 geschrieben und Ende Oktober 1988 im Künstlerhaus Bethanien Berlin anlässlich der Ausstellungseröffnung „Herbert Achternbusch. Der Maler“ vor den Originalen vorgetragen wurde.

Der vierte Teil wird die Ankunft am Königsplatz beschreiben.

April 2023
SCANEG



Selbstporträt und Eigensinn

Aspekte zur Malerei Herbert Achternbuschs

Matthias Klein

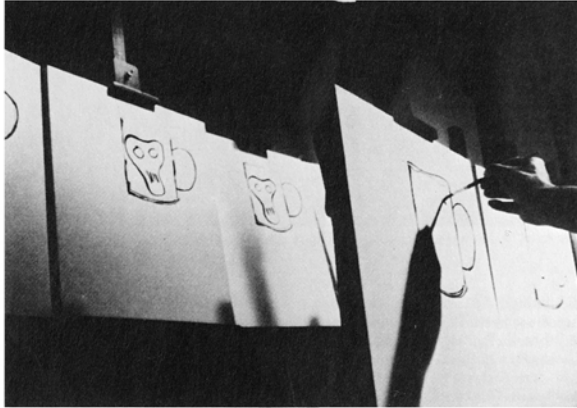
I. Vom Sonntagsmaler zum Wochentagsmaler

Das Bildermachen ist eine Ausdrucksweise Herbert Achternbuschs, deren Wurzeln tief in seine Vergangenheit reichen.¹ Seine Mutter, die gern malte,² hatte durchaus Verständnis, als ihr Sohn Maler als Berufswunsch angab,³ so daß für den Schüler Herbert schon bald lapidar die Alternative bestand: »Was nimmst du erster, dich heute für die Schule vorzubereiten oder ein Bild zu malen? So nahm ich wieder einen Pappkarton und malte einen Baum meiner Heimat. So wurde ich Maler.«⁴

Bis zum Ende der sechziger Jahre erstreckt sich die Zeit, in der er verschiedene, zum Teil gattungsübergreifende Techniken der Bilderei ausprobierte, die er noch kurz vor der *Föhnforscher*-Zeit als unwesentlich einstufte: »An einem Leben als Maler bin ich vorbeigegangen.«⁵

Der Chronist tut sich schwer, für diese Zeit ein auch nur einigermaßen überschaubares Werksverzeichnis vorzulegen, denn das meiste ist verschollen, vergessen oder vom Autor selbst zerstört worden. Die 1968 jah abgebrochene Malphase wird sechzehn Jahre später nur scheinbar schlagartig weitergeführt. Tatsächlich kündigte sich das bildnerische Arbeiten – abgesehen vom Bilder-machen der Filmkamera – schon 1981 in verschiedenen Abstufungen an. blieb die Rolle des Malers in *Der Depp* für den Maler Achternbusch noch ohne sichtbare Folgen, so kehrte wenigstens die gedankliche Vorstellung vom Malen in seinen Kopf zurück. Zwar hatte er mit den dort gezeigten Staffelei-Bildern nichts zu schaffen,⁶ aber die Struktur jenes Malvorgangs mit den täglich sich ändernden Motiven, die nach einer Woche zu einem fertigen Bild führte,⁷ entsprach nicht nur den Fähigkeiten des debilen Deppen, sondern sie läßt sich noch in abgeänderter Form im Sonntagsmalerprinzip des *Föhnforschers* wiedererkennen.

Die ausschlaggebende Hinführung zur Wiederaufnahme der Malerei erfolgte möglicherweise über das Medium Buch. Blieben die früheren Romane völlig ohne Bildmaterial, so änderte sich dies 1981. Im



Aber an diesem Montag malt er Maßkrüge⁸

drittletzten Kapitel des Buches *Das Haus am Nil* steht der Leser unvermittelt vor zwölf Farbfotos, die zunächst als integrierter Teil einer Wechselbeziehung zwischen dialogisierendem Text und Bild zu verstehen sind. Sie lassen sich aber auch einerseits als Instrument verstehen, das optische Vorstellungshilfe zur Verdeutlichung eines Zusammenhanges leistet, und andererseits präsentieren sie sich als eigenständiges grafisch-bildnerisches Element. Für die Fotos zeichnete zwar Sigi Geerken verantwortlich, das Auftauchen von Bildmaterial an dieser Stelle muß aber als Reflex auf den fotografierenden Nil im vorangehenden Kapitel gedeutet werden.⁸ Das autonome Bild und der Grundgedanke der Symbiose Text/Bild waren (wieder)geboren.⁹ Was fehlte, waren Pinsel und Malkasten.

Beides fand Achternbusch im Frühjahr 1982 wieder, wenn auch gerade diese beiden Instrumente zunächst noch eine untergeordnete Rolle spielten. Eine Handvoll Holzschwämme aus dem Bayerischen Wald führte innerhalb kurzer Zeit zur Entstehung von zehn oder mehr fragilen Objekten aus verschiedenen Materialien, die bereits zu einer Serie (»Wellen-

objekte«) zusammengefaßt und im Buch *Wellen* fotografisch festgehalten wurden. Obwohl der Innenminister noch Gerhard Baum hieß, stand es mit der ökonomischen Lage nicht zum Besten: »Warum ich das nach 14 Jahren wieder mache? Ich habe 4 Drehbücher und warte auf Geld und vielleicht vergeblich. Auch nehme ich die primitivsten Materialien, die ich mir wahrscheinlich immer leisten kann. Ein Deckfarbkasten, Wegwerfholz, Papier, Holzleim, Nägel.«¹⁰ Die zerbrechlichen Objekte – Preziosen des Augenblicks – haben ein einprägsames Aussehen und fantasieriche Titel. Gleichzeitig scheinen auch Malereien entstanden zu sein: »Durch, daß ich ein wenig male, warb die schlechte Zeit meiner früheren Malerei ein wenig in mich hinein...«¹¹

Der Boden war bereitet, es bedurfte nur noch eines Anlasses, der sich an einem Sonntag im März 1984 einstellte, und Achternbusch ergriff wieder den Pinsel: Der Sonntagsmaler trat in Erscheinung. Wie er ihn selbst verstand, erklärte er unter dem gleichnamigen Bild in den *Föhnforschern*: »Der Sonntagsmaler ist am Montag faul. Maler und Schnupfer belästigen im Gegensatz zu Musikern und

Rauchern niemand.« Und als durchscheinende Zeitungsschlagzeile finden wir als weiteres Erkennungszeichen des Sonntagsmalers: »Der Apostel des Anstands« und »Das Wagnis, allein zu sein«. Der Sonntagsmaler stellte schon nach acht Tagen fest, daß seine selbstverfaßte Regel nicht einzuhalten war, wie es unter dem Bild *Allein* nachzulesen ist: »Jeden Sonntag wollte ich ein Bild malen. Jetzt male ich jeden Tag ein Bild. Und jeden Tag ist Sonntag, so!« Ein Sonntagsmaler, der auch an Wochentagen malt, ist kein Sonntagsmaler mehr. Wer den inneren Drang, sich ausdrücken zu wollen, über die regulierte Norm stellt, ist ein Wochentagsmaler. Achternbusch sollte dies nicht nur in verstärktem Maße werden, sondern die Malerei sollte ihm schon recht bald zu seinem Lebensrückgrat werden.

II. Motiv und Motivation

Achternbusch malt gerne Serien, Einzelbilder sind schon fast eine Ausnahme. Meistens vermag er nach dem ersten oder zweiten Bild noch nicht zu sehen, ob seine Gestaltungsvorstellung in Einklang zu bringen ist mit dem Ergebnis. Im negativen Fall wird das Bild rücksichtslos vernichtet, es wandert in den Ofen.¹² Stimmen jedoch die inneren Zusammenhänge überein, bekommt die Reihe ein Gesicht, wird weitergearbeitet, bis dieses Gesicht vollendet ist, manchmal rastlos bis zur Erschöpfung.

Die inneren Zusammenhänge einer Serie haben fast immer ein Äquivalent in der äußeren Systematik. Achternbusch liebt einheitliche Tendenzen in der Gestaltung, auch wenn sie die Gattungen übergreifen. Bei den Serien, wo rein äußerlich bereits Brüche markiert sind – *Springtime* ist ein Beispiel dafür –, ahnt man sehr schnell, daß der heterogene Bilderbestand nicht ohne Grund nicht das Ofeninnere gesehen haben muß. Bei einem oder mehreren Bildern muß für ihn das besondere Beziehungsprinzip aufgeleuchtet haben, das diese Gestaltungen zu einer Serie werden läßt.¹³

Die Einheitlichkeit der Seriengestaltungen kann im Materialgrund der Bilder liegen oder in ihren Maßen, es kann darüber hinaus auch das Verhältnis Text/Bild gemeint sein. Im Buch *Breitenbach* zum Beispiel folgt auf das doppelseitige Bild ein vierseitiger Text, der immer mit einem Gedicht und dem Wort »SCHNEE« endet.¹⁴ Ähnliches finden wir auch bei *arsch*

mit *obren* vor. Bild und Text sind wieder durch denselben Titel verbunden; der einheitlich in Minuskeln geschriebene Text endet mit einem die Satzzeichen beachtenden Zitat von Alexandra David-Néel, dessen Beginn durch das in Versalien hervorgehobene ALEXANDRA gekennzeichnet ist. Die Reihe ließe sich in Variationen fortsetzen; irgendeine Form von Systematik ist immer vorhanden.

die Seriengestalt geschaffen, die in ihrer Einprägsamkeit nur noch von der Föhnforschergestalt übertroffen wird; Antrieb also genug für weitere Bilder dieser so stabilisierten Reihe.

Motive können auch schon nach kurzer Zeit zu einem mythischen Urgestein verfestigt sein. Die Würstelbude soll z.B. erstmals als Begriff im Zusammenhang mit Peymann gefallen sein, der von Bo-



Aha, ein Zeitungsleser!¹⁵

Motive können motivieren. Nehmen wir ein Beispiel. Achternbusch malt ein Bild. Sein weiteres Schicksal, über dem zunächst immer das Damoklesschwert des Ofens schwebt, entscheidet sich, wenn die Idee, die dem Bild zugrundeliegt, sich als ausbaufähig erwiesen hat. (Ausgenommen davon sind die wenigen Einzelbilder, die ihre Idee in sich allein tragen.) Franz Baumgartner sieht das Bild und ruft spontan: »Aha, ein Zeitungsleser!« Der Maler fühlt sich bestätigt, denn immerhin – ein Zeitungsleser sollte es ja sein. Die Position des Bildes wird deutlicher und fester, das Damoklesschwert Ofen rückt ferner. Noch am selben Tag findet besagter Franz einen großen Kieselstein mit weißem Quarzeinschuß in 2 Pfund Sediment, dessen Muster mit mehr oder weniger Fantasie – man ahnt es schon – auch an einen Zeitungsleser erinnert. Damit war nicht nur die Vorlage für das zweite *Zeitungsleser*-Bild gefunden, sondern auch

chum nach Wien wechselte und in Achternbusch, gefragt, was er für das Burgtheater schreiben könne, die Vorstellung auslöste, es müsse etwas mit einer »Würstelbude« sein.

Die reichhaltige Fantasie Achternbuschs hat genügend Raum für assoziative Verdrehungen und Irritationen. Daß aus der Provinz Ü bei Lhasa die Provinz O in SCHLUSSPUNKT oder die Ilkahöhe bei Tutzing zur Inkahöhe wird, ist mit dieser Erklärung weitgehend abgedeckt; auch vermag die Idee, eine Erfindung des Straßennittelstreifens in Szene zu setzen, nur Bewunderung hervorzurufen¹⁵, ebenso wie der Gedanke, kaum wahrnehmbare Versatzstücke als umgekehrte trompe-l'oeil einzusetzen,¹⁶ aber man fragt sich doch grübelnd, was der Künstler denn damit meinen könnte, einen Esel völlig entgegen unseren Sehgewohnheiten auf den Kopf zu stellen (er steht ja auf den Beinen, aber um 180° gedreht nach un-

ten!) oder einen Büffel, der eindeutig als solcher zu erkennen ist, »Esel« zu benennen. Mag aus den letzten vier Zeilen des zum nach unten stehenden Esel gehörenden Gedichts: »Ich kann fliegen/Mir ist schwindlig/Mir ist schlecht/Schlittschuh«¹⁷ der Erklärungsnotstand abgemildert werden, so kann die Identitätsfrage Büffel/Esel durch Achternbusch selbst anhand der Entwirrung eines ähnlichen Problems geklärt werden: »Deine Haare sind warm wie eine warme Semmel, das sage ich! Und die Farbe stimmt auch. Und dann küsse ich dich. Denn eine jede Semmel bietet sich an, geküßt zu werden, bevor man in sie hineinbeißt und sie frißt. Dann male ich jetzt eine Semmel. So. Wäre blöde, das Bild Semmel zu nennen. Das Bild nenne ich »Kuß«. Eine gemalte Semmel ist ein Kuß, weil man nicht hineinbeißen kann.«¹⁸

Das Landschaftsmotiv ist ein bei Achternbusch häufig auftretender Topos. Da eine im November gemalte Serie *Landschaften* benannt ist, muß etwas näher darauf eingegangen werden. Im Zusammenhang mit seinen Filmen ist bereits von »Seelenlandschaft« die Rede gewesen;¹⁹ einige Bilder aus der Serie (z. B. *Augenopfer, Leichenopfer*) müssen in ähnlicher Weise ausgedeutet werden; das Innere der Seele, das Private muß nach außen gekehrt werden. Denn solche Landschaften, die der Erholung dienen,²⁰ müssen nicht gemalt werden, sondern nur die inneren, zerrissenen: »Meine innere Schreiblandschaft«²¹ wirft Blicke auf die äußere Herbstlandschaft und entdeckt einiges, und das heißt, daß die Herbstlandschaft einiges in der Schreiblandschaft²¹ erweckt.«²²

Das Tiermotiv ist in Achternbuschs Werk ubiquitär. Aus der umfangreichen Palette soll hier nur ein Tier herausgegriffen werden, weil sein Symbolgehalt ambivalent ist: der Affe. Im pejorativen Sinne ist der Affe ein Bild des vergänglichen Menschen, ein Depp im Spiegel: »wie ein Affe sich im Wald von Baum zu Baum schwingt, einen Ast ergreift und wieder losläßt, das Geistige entsteht und vergeht.«²³ Wenig später ist von der »Schimpansenkirche« die Rede, ein Konflikt, der im *Eisheiligen der Föhnforscher* wiederauftaucht, wo der Papst als Primas unter Primaten (= Riesaffen) eingestuft wird. Der Affe als Hampelmann für andere, die blasiert zuschauen und dabei das wahre Eingsperrtsein umkehren, steht bei Achternbusch immer wieder im Zentrum des Interesses, ob im fernen Japan.²⁴ Im endzeitlichen Geschehen,²⁵ als Redner

im heimatlichen Land²⁶ oder schon fast erklärt im *Revolutionär der Springtime*-Serie.²⁷ Der Affe, der ins Bild gebannt in allen möglichen Farben schillert,²⁸ tritt jedoch meistens als Ikone des Buddha auf, der geduldig die musternden Blicke des Betrachters reflektiert.

III. Kunst, Wirklichkeit und Illusion

Über Funktion und Sinn der Kunst, so wie sie von Achternbusch verstanden werden, wurde schon mehrfach an anderer Stelle berichtet. Wenn hier nochmals kurz darauf eingegangen wird, dann nur, um die facettenreiche, niemals zur Vollständigkeit zu bringende Vielschichtigkeit seines Kunstbegriffs anhand einer Sammlung von Zitaten zu vergegenwärtigen, die deutlich werden lassen, daß seinen Äußerungen kein einheitliches System oder keine in sich geschlossene Theorie zugrundeliegt.

Kunst ist im anspruchlosesten Fall ein Nichtstun oder Zeitvertreib.²⁹ Sie soll komisch sein, dem Blick standhalten, zu einer persönlichen Klarheit verhelfen, individuell sein, von den Zwängen herkömmlicher Wahrnehmung befreien, erfinden und unverschämte Behauptungen in die Welt setzen.³⁰ Dies alles sind Positionen, die für Augenblicke, Ort und Situation entworfen wurden und dabei helfen können, die Grenzen auszuloten und zu erkennen, – so Achternbusch – wie weit die Fantasie trägt und nicht durchbricht. Die Kunst entsteht dabei entweder erst im Rezipienten oder gar erst, wenn man mit jemandem darüber spricht, jedenfalls nicht durch Machen, sondern sie muß kommen.³¹ »Denn wer am Leben vorbei geht, der kann auch nicht Kunst machen, nur davon schwafeln. Denn ich wühle lieber im letzten Dreck der Ichbezogenheit.«³²

Wie Achternbusch schreibt und filmt, so malt er auch: verhaftet in einer eigenen Welt, in einer »Traumwirklichkeit«, die er so beschreibt: »Aber im Traum hat man ja mehr Selbstbewußtsein wie im wirklichen Leben. Ich erlaube mir, schnell 2 Behauptungen beizufügen: 1. Die Kunst hat mit der Wirklichkeit nichts zu tun. 2. Die Wirklichkeit hat mit der Wirklichkeit nichts zu tun. Also, ich träumte mich in eine eigene Wirklichkeit hinein, ebenfalls in schwarz-weiß.«³³ Achternbusch erfährt demnach zwei verschiedene Wirklichkeiten, seine eigene – die innere – und die allgemeine – die äußere.³⁴ Im eigenen Sprachgebrauch ist allerdings diese Un-

terscheidung nicht festgelegt. Wenn davon die Rede ist: »Andere haben die Wirklichkeit, ich habe die Geschichte«,³⁵ dann ist damit gemeint: Andere haben die äußere Wirklichkeit, ich habe meine innere Wirklichkeit, wo Geschichten für Texte und Bilder entstehen, die dann zur Kunst führen. Sogar das Verhältnis von innerer Wirklichkeit zur eigenen Kunstäußerung ist nicht problemfrei: »Wenn ich den Faden zu meiner Kunst noch nicht gefunden habe, dann bettle ich die Wirklichkeit an wie ein hungerndes Kind. Wenn der Laden läuft, dann scheiß ich wieder drauf.«³⁶ Die innere Wirklichkeit wird zermahlen und zu Bildern verwurstet.³⁷

Verarbeitete Wirklichkeit führt zu Wissen und Wahrheit. Dies ist aber nur die Theorie, die Praxis sieht anders aus. Um alles wissen zu wollen, muß jedes Wissen um die Täuschungen abgestreift werden;³⁸ um zum Ausdruck zu gelangen, müssen Abstriche bei der Wahrheit in Kauf genommen werden,³⁹ oder ihr Vorhandensein muß gelehrt werden.⁴⁰ Demnach kann die Wahrheit auch nicht gemalt werden: »GABI Ich frage den Herbert, ob er die Wahrheit auch gemalt hat. HERBERT Gemalt habe ich sie nicht. Ich habe eine Zeitungseite so belassen, wie sie ist. Nur Wahrheit habe ich ihr als Titel gegeben.«⁴¹ Die Wahrheit ist also Täuschung, oder sie ist wirklich, aber eine Illusion: »alles ist Illusion, auch das tägliche Leben. Es ist eine Illusion, daß die Illusion von der Illusion, die Kunst, keine sei.«⁴²



Wahrheit

4. Narziß und Proteus

Bei einem Werk, das als fortlaufende Selbstbespiegelung in Erscheinung tritt, muß die Suche nach besonders ausgewiesenen und versteckt dargebotenen Selbstporträts müßig werden. Von den drei Medien Literatur, Film und Bildneri dürfte in dieser Hinsicht die letzte die am wenigsten spektakuläre sein. In vielen Textstellen, die von seiner Malerei handeln, können Achternbuschs innere Zerrissenheit und sein geringes Selbstwertgefühl zum Vorschein kommen,⁴³ die ihn aber nicht daran hindern, ein Bild von sich selbst machen zu wollen: »Ich kann nicht malen. Wenn ich Gabi nicht malen kann, will ich sie auch nicht mehr sehen. Ah! Ich will nicht sie sehen! Ich will ein Bild von ihr. Gabi, ich will nicht dich, sondern ein Bild von dir! Ich will ein Bild von dir machen. Nein! Ich will ein Bild machen. Ja. Ich will mir ein Bild von mir machen. Bitte, das geht ganz einfach.«⁴⁴ Dieser Weg, der an der Ich-Vergötzung⁴⁵ vorbeigeht, muß zum eigenen Selbst führen: »An diesem Abend zeichnete ich aus meinem Rasierspiegel ununterbrochen mein Gesicht in ein leeres Buch, weil ich mit mir so verwirrt und deprimiert war. So lange zeichnete ich, bis mir ein Gesicht gelang, in dem ich mich spürte. Es war eine Erleuchtung; die Zeichnung bin ich, und nicht ich. Diese Zeichnung hätte ich dir gerne geschenkt. Aber ich habe sie verbrannt.«⁴⁶

Selbstporträts reflektieren die Befindlichkeit eines Künstlers, unabhängig davon, wie klar diese aus der Darstellung erkennbar sind. Können die frühen Selbstporträts der fünfziger Jahre als Zitate von van Gogh, Gauguin oder Corinth gewertet werden,⁴⁷ so gewinnt nach dem Sonderfall der *Föhnforscher*⁴⁸ das Bildgefüge in *Spiegel der Breitenbach*-Serie durch die Einbeziehung einer zweiten Figur an Spannung. Der rothaarige Achternbusch im ovalen Bildrahmen⁴⁹ wird Chaplin gegenübergestellt, denn: »schließlich bin ich der einzige Nachfolger Chaplins, wenn ich auch das Gegenteil von ihm bin.«⁵⁰ Aber dieses »Ich« ist wie so oft bei Achternbusch keine Einheit: »Alles in mir verlangt, daß ich Chaplin nachahme, nur ich weiß, daß das nicht geht.«⁵¹ In *Pinsel*, ebenfalls in *Breitenbach*, sind deshalb zwei Gestalten mit großen Pinseln zu erkennen, eine schwarze und eine weiße, die nur beide gemeinsam zum Einsatz kommen: »Ich suchte den Neger in mir. Ich mußte mich zufrieden geben, daß er da

war: denn wenn ich den Pinsel hob, hob er ebenfalls den Pinsel, das mußte vorerst reichen! . . . Es war nicht so wichtig, daß ich im Wald Bäume malte, wichtiger war, daß wir zu zweit den Pinsel hoben.«⁵² In *dämon* der Serie *arsch mit ohren* wird der innere Neger des Ichs zum Dämon in Gestalt eines Affen. Dieser Dämon ist einerseits die Gestaltungskraft des Ichs (=laß nur den dämon walten, dann wird es sich schon von selbst gestalten«⁵³), andererseits ist dieser Dämon beeinflussbar, da er ja den Vorstellungen des eigenen Ichs entspringt.⁵⁴ Als Regulator eines Schneerades – vergleichbar einer Fortuna über dem Lebensrad – sitzt dieser Dämon in der Ecke: »was mag das für ein leben werden/erfolgos schiebe ich mein rad.«⁵⁵ Der Schnee, der hier in Erscheinung tritt, hat schützende Wirkung,⁵⁶ vergleichbar der beschwörenden Anrufung als letztes Kapitel-Wort in *Breitenbach*.⁵⁷ Der Schnee wird in dem dazugehörigen Text mit Schifahrer⁵⁸ und mit Schneemann in Verbindung gebracht (»schau schau schau der schnee wird zum mann«), der in *Springtime* erklärtermaßen als Selbstbildnis ausgewiesen ist. Der Schneemann, in der Kälte produziert, ist ein Sinnbild für einen gefrorenen Zustand, an dem das Künstler-Ich seit dem Vorabend seiner Hochzeit litt.⁵⁹ Ist dieser Schneemann eine Metapher für seine innere Kälte, die er trotz *Springtime* nicht aufauen konnte, so ist aus den *Steinzeichnungen der Zeitungsleser*-Serie in allegorischer Weise die Stellung des Künstlers innerhalb des Lebens der Gesellschaft festgeschrieben: »Ich bitte auf das Selbstporträt zu achten: es gibt genau meine Lage wieder: während die anderen Männchen ganz in Stein gegraben sind, rage ich mit dem Oberkörper heraus. Kaum fällt mir noch etwas heraus, was zu dieser Welt gehört.«⁶⁰ Die Herstellung des Bildes *Ich bin ein Buddha* aus der Serie *Wohin?* führte zu einer geistigen Auseinandersetzung mit dem Malen. Da die Entstehung des Bildes sehr kraftraubend war – was man ihm gar nicht ansieht –, gehört es zu den Werken Achternbuschs, die in seiner eigenen Wertung ganz oben angesiedelt sind. Das Selbstporträt ist deshalb weniger am Ergebnis – der Titel verrät ja bereits den Inhalt –, sondern vielmehr am Prozeß der Bildgestaltung zu messen. Schließlich als jüngstes Selbstporträt das auch so benannte Bild für Hannes Jähn, das durch Unachtsamkeit leider schon zerstört ist und ursprünglich als 7. Bild der Serie *Wohin?* zugeordnet war. Es hält erneut



Selbstbildnis für Hannes Jähn (zerstört)

den Gedanken des Gegen-Bilds empor, bei dem ein zum Teil collagierter und bemalter Spiegel, durch einen mächtigen Rahmen als »Bild« gekennzeichnet, den Betrachter immer mit dem neuesten Stand seines Spiegelbilds konfrontiert. Aus den Text- und Bildzitate lassen sich Ich-Projektionen ableiten, die einerseits einen Narziß-, andererseits einen Proteus-Typus hervorkehren.⁶¹ Das Beharren auf der Leidensgeste, bzw. das Unterstreichen der Ausgelassenheitsgebärde in seiner Selbstbespiegelung und das Verstecken hinter vielfältigen Masken bilden mit ihrer manisch-verzweifelten Suche nach Identität einen Grundzug im Ausdruckskanon Achternbuschs.

V. Geschlossene Systeme

Die Föhnforscher/FÖHNCHSEL

Achternbuschs Film- und Literaturwelt ist mitunter nicht leicht erschließbar, denn sie ist einfach und kompliziert zugleich; ihre Tiefe wird durch eine mittelbare Teilnahme des Betrachters am Geschehen transparent gemacht. Andererseits ermöglicht die Kombination von gestaltetem Bild und Text auch Werke, die so autark und in sich geschlossen sind, daß der Betrachter nur nach langem Suchen einen Zugang finden kann. Die Werke *Die Föhnforscher* und *FÖHNCHSEL* bilden solche Systeme, allerdings mit unterschiedlichen Ausprägungen.

Das System der *Föhnforscher* ist nach pseudo-wissenschaftlichen Mustern aufgebaut. Die Ich-Figur schildert, wie sie als Meteorologe einsehen mußte, daß der Föhn ein Fänomen ist.⁶² »Je länger man sich mit diesem Föhnoman beschäftigt, desto stärker realisiert man, daß man von ihm nichts weiß. Ich wollte früher herausbringen, warum das so ist, wollte mich am Föhn festkrallen, wollte Steinchen für ein Mosaik finden, das ein Lösungsbild ergibt. Der neue Weg, den ich notgedrungen einschlagen mußte, beschäftigte sich mit diesem Bild, das ich allerdings aus Kostengründen nicht mit Mosaiksteinchen erstellte, sondern mit den wesentlich billigeren Aquarellfarben auf Zeitungspapier.« Das Lösungsbild, das in 45 Etappen entsteht, wird somit zur Summe von dokumentierten Einzelschritten. Die Bilder haben dabei eine Art Protokollfunktion, das heißt, für die Nachwelt sind sie jederzeit greifbar.⁶³ Mit der Änderung der Forschungsmethode ändert sich auch das föhnische Erscheinungsbild.⁶⁴ Bei stringenter Handhabung dieser neuen Methode wird ein neues Föhn-Bild in Aussicht gestellt.⁶⁵ Der Zyklus der 45 Bilder ist ohne den Filmtext nicht völlig begreifbar. Dieser wie auch die Bilder des Films verknüpfen die drei Handlungsebenen (Erinnerungsbilder in Super 8, Bildwelt der Malereien, Filmakteure in 35mm) zu einem verschlungenen und schwer durchschaubaren System. Die 45 Etappen können in drei etwa gleichlange Phasen eingeteilt werden: In der 1. Phase (Bilder 1–14) wird durch den Sonntagsmaler, unterstützt von den Erinnerungsbildern, der katastrophale Zustand einer Welt dokumentiert (Menschenvernichtung am Jammersee, radioaktive Verseuchung). Die einzigen potentiellen Gestalter einer Gegenwelt sind die beiden Hoffnungsträger Sonntagsmaler und Schriftsteller. Der Sonntagsmaler ist aufgrund seiner fantasie-reichen Gestaltungskraft in der Lage, den Urnen, die bisher nur als schreckliche Behälter für Menschenasche bekannt wurden, eine lebenspendende, aber noch undeutliche Traumwelt entgegenzusetzen, indem er die Behälter bemalt (*Sonntagsmaler*).⁶⁶ Der Schriftsteller als Chronist einer besseren Welt entwirft mit Hilfe der Eule in Gestalt einer Urne, »in der die ganze Welt sein wird«, neue Lebensperspektiven; er ist ein Wissender, der die vergangenen und gegenwärtigen Katastrophen durch seine Urne neu bearbeitet

hat und seine Vorstellungen nach vorne in die Zukunft projiziert (*Schriftsteller in Zeiten eingesperrt*).⁶⁸ Die 2. Phase (Bilder 15–33) beginnt mit dem Auftauchen des Föhns – ausgerechnet in Italien.⁶⁹ Nach dem Auftauchen des Föhns manifestiert sich der Föhnforscher. Er deklariert die sieben Gebote der Föhnforschung:

1. Die Seele ist gestimmt, sie übernimmt die Forschung.
2. Die Föhnforschung ist nur erfolgreich, wenn sie als solche nicht betrieben wird.
3. Die Föhnforschung betreibt sich selbst.
4. Mit Freude tut der Föhnforscher nichts.
5. Die Föhnforschung kann allein und mit anderen betrieben werden.
6. Die Föhnforschung meidet Einförmigkeit.
7. Es muß nicht Föhn sein.⁷⁰

Da der Föhnforscher in der gegenwärtigen Zeit tätig ist, verflüchtigen sich die Erinnerungsbilder. Die idealisierte Gegenwelt der ersten Phase wird durch die Föhnforscher materialisiert. Der Schriftsteller ist unsichtbar, der Sonntagsmaler bleibt im Hintergrund, tritt allerdings weiter als Bilderprotokollant auf. Als Gegenüber kommt nun die Welt der Arschlöcher ins Bild. Wenn die Berge wachsen, spricht man vom Föhn, deshalb beginnt die Föhnforschung auf den Bergen. Solange der Föhnforscher wartet, nichts tut, dableibt (und man möchte hinzufügen: meditiert), solange ist er nicht nur aktiver Föhnforscher, sondern auch auf der Spitze des Berges den Föhnwolken, das heißt dem Himmel, am nächsten (*Allein*). Tut jedoch ein Föhnforscher etwas, dann widersetzt er sich damit nicht nur den Sieben Geboten, sondern er verläßt aus eigenem Entschluß die Spitze des Berges. »Und wenn es keine Föhnforschung mehr gibt, dann gibt es keine Menschen mehr? Nichts. Aber das leuchtet.«⁷¹ Da die ruhende Kraft der Ausgeglichenheit fürderhin ausfällt, besteht die Gefahr, daß neben dem Nichts auch der Berg leuchtet – jetzt aber im unheilvollen Sinne als Vulkanausbruch. Von dieser Explosionskatastrophe wollen Arschlöcher profitieren, die den Berg hochklettern und dort unvermerkt die Teekanne erblicken, die den Ausbruch verhindert. Die Ich-Figur, also der Sonntagsmaler Herbert, hat persönlich dafür gesorgt: »Und die Föhnforscher halten die Kanne. Wie kommen denn die wieder

auf den Vulkan? – Da könntest du genauso fragen: Wie kommt die Teekanne auf den Vulkan? – Ja, wie kommt sie hinauf? – Sie kommt von meinem Tisch.«⁷² Die Teekanne – ein Ersatz für den Föhnforscher – wird zum Ziel der Arschlöcher auf der obersten Trasse, die sich sogar die Köpfe ausreißen, »um mit ihnen nach der Teekanne zu werfen.«⁷² »Einer hat doch seinen Schädel bis zur Teekanne hochgeworfen, im Dienst für die anderen seine Seele zu retten!«⁷² Dies sei ein Selbstporträt, sagt Herbert (*Seelenkacker*).⁷³ Das Wesen und die Funktion der Urnen haben sich in dieser Phase geändert. Sie sind ständiger Begleiter, fast möchte man sagen, Markenzeichen des Föhnforschers geworden und haben ihre schreckliche Bedeutung verloren. In ihnen spiegelt sich der Föhnforscher-Geist in allen Schattierungen (*Der Zug der Pfingstrosen*), oder sie werden sogar ein Ort für erotische Handlungen (*Stopselphantasie/ungeabte Möglichkeiten*), die den Inhalt blumenartig austreiben lassen.⁷⁴ Die dritte Phase (Bilder 34–45) beschreibt das langsame Eintreten der Föhnforscher in die reale (Film-)Gegenwart, von *Babylon* nach *Bayern*. Die Föhnforscher mischen sich unter die Arschlöcher, der Sonntagsmaler, der eigentlich schon längst nicht mehr seinen Namen verdient, setzt sich wieder verstärkt in Szene, porträtiert sich oder ein »du« oder einen Föhnforscher oder alle zusammen (*Porträt*), oder er porträtiert einen Föhnforscher und damit sich selbst, aber das unerkant (*Incognito*).⁷⁵ Mit dem 40. Bild vereinheitlichen sich zusehends die bislang unterschiedlichen Ebenen. Von den drei anfänglichen Handlungsverläufen⁷⁶ bleibt einer übrig. Das Akklamieren des Titels *Vorsicht!* durch die Hauptbeteiligten mündet nach dem Wegfall aller gängigen Föhnforscherutensilien (*Sintflut*)⁷⁷ und dem Transzendieren des Föhnforschers zum arriertesten Buddha⁷⁸ in die Feststellung, daß viele – auch der Polizist Luis – praktizierende Föhnforscher sein können.⁷⁹ In der Vielschichtigkeit der drei Handlungsebenen tauchen wie auf einer stürmischen See in fröhlicher Regelmäßigkeit aus dem Föhnforscher-Rahmen die unterschiedlichsten Requisiten auf: Frau mit Vollbart, Föhnforscher, Sonntagsmalerattituden, Badehosen, Jammerseurnen, Teekannen, Herrsching II und der Papst, Enten in Polizeidienstmützen etc. Sie tauchen auf und werden in ein labyrinthi-

sches Gebäude gestellt mit ins Nichts aufsteigenden Treppenläufen, Fluren ohne Türen, Balkonen ohne Geländer und mit Zimmern, die nur aus Fenstern bestehen. Hat man alle Räumlichkeiten durchschritten, erkennt man auf dem gelb glühenden Dachfirst das Lösungsbild, von dem anfangs die Rede war. Es ist ein durch Bilderprotokolle dokumentiertes Fortschreiben der bedrohlichen Schreckensvision Orwells, die – im Jahre 1984 gemalt – durch das teils individuelle, teils selbst-lose Aufbegehren der Föhnforscher zum Entwurf einer Gegenwelt führt, die einen sakral-meditativen (*Wüste Gobi*) oder einen profan-realistischen (*Polizist Luis*) Ausweg weiß. Für diese Deutung ist das vierte Bild ausschlaggebend. Die undeutlich angemalten Urnen in *Sonntagsmaler* weisen bereits auf das Gegenbild hin. Der Sonntagsmaler ist als Bilderprotokollant der Motor des Gegenbildes und damit die ausführende Figur, die mit den Druckschriften der Zeitungsunterlage in Verbindung gebracht werden kann («Der Apostel des Anstands»; »Das Wagnis, allein zu sein«). Da diese Druckschriften sich ursächlich auf George Orwell beziehen, ist der enge Bezug von Sonntagsmaler – Orwell und damit Bild – Gegenbild hergestellt. Das wird noch dadurch unterstrichen, daß diese Zeitungssseite – soweit feststellbar, ein singulärer Fall – nicht aus der unmittelbaren Malzeit (März–Mai '84) stammt, sondern vom Neujahr '84: wie die Zeitungssseite den Beginn des Orwell-Jahres markiert, so ist sie gleichzeitig die Manifestierung der eigentlichen Hauptfigur des Gegenbildes. So wird auch vieles klarer, denn der *Sonntagsmaler* als Beginn des Aufbruchs ist gleichzeitig das Gegenstück zum Ende des alten Zustands im dritten Bild *König im Grab*. Eine derangierte Figur, ähnlich dem Sonntagsmaler, steht zwischen den Urnen mit abgebrochenem rechten Arm (d. h. einer fehlenden Schreibhand!); sie ist ein König unter Toten, ein Erster zwischen (noch) unbemalten Urnen. Dieser Repräsentant des alten Zustands ist der Schriftsteller Herbert Achternbusch oder der gerade gestorbene Uwe Johnson, wie aus der Unterschrift zu entnehmen ist. Klarer wird auch, warum Achternbusch die selbsterklärte Position des Sonntagmalers bereits nach einer Woche oder nach den ersten beiden Bildern der *Föhnforscher* aufgegeben hatte: die ersten beiden Bilder fungieren lediglich als Präliminarien zu der in den nächsten Bildern beginnenden Gegenwelt. Sie

sind der Auftakt für die Geschichte, die erzählt wird, Staffage für den Rahmen. Als die Idee der Geschichte, der Entwurf des Gegenbildes sich im Kopf des Autors materialisiert hatte, war es mit der Beschaulichkeit im Inneren des Sonntagmalers Achternbusch vorbei, er wurde Wertagsmaler (der freilich auch am Sonntag malen konnte), und der Sonntagsmaler wurde in die *Föhnforscher* integriert. FÖHNCHL ist zwar auch ein geschlossenes System, aber anders strukturiert. Das System ist – um die Metapher von oben wieder zu gebrauchen – ein Gebäude, an dem die Eingangstür zu fehlen scheint. Gelangt man, auf welchem Weg auch immer, in das Innere, muß man zwar ohne Licht auskommen, eine Orientierung ist aber trotzdem möglich.



Von Föhnix zu FÖHNIX

Waren die *Föhnforscher* durch verschiedene Ebenen, Ichprojektionen und eine spezifische Sprunghaftigkeit gekennzeichnet,⁸⁰ so ist FÖHNCHL eine zwar sehr hermetische, aber ungewöhnlich einheitliche Geschichte. Sie ist wie *Die Würstelbude* eng mit den dazugehörigen Bildern verknüpft, so sehr, daß man von Illustration sprechen kann.⁸¹ Der Föhn und seine Beschäftigung in den *Föhnforschern* führte zu Wortspielereien. Wie wir bereits oben gesehen haben, wurde innerhalb zweier Sätze aus einem Fänomen ein Föhnoman.⁸² Da lag es für Achternbusch nahe, diese Wortspielerei irgendwann

weiter auszubauen und Worterfindungen in Szene zu setzen, die das Stammwort Föhn in sich bergen.⁸³ In Versalien geschrieben, lassen die Worte noch stärker den quirligen Föhncharakter deutlich werden, der ja letzten Endes der Ausgangspunkt war.⁸⁴ Mündlich wie schriftlich hebt Achternbusch hervor, daß FÖHNCHL sein präzisestes Selbstbildnis sei.⁸⁵ Der Ausgangspunkt ist ein Traum, und seine Standortbestimmung liegt in der Malerei. Achternbusch wird in diesem Traum Zeuge eines fachlichen Streits zwischen Franz Marc und Pablo Picasso, in den er als Vermittler eingreift. Als sich beide Maler wieder einig werden, wird der dritte aus dem Zimmer hinauskomplimentiert.⁸⁶ Am nächsten Morgen (Neujahr 1986) er-

wachte er frohgemut und malte in 14 Tagen die 13 FÖHNCHL-Bilder. »Das war kein Traum, aber hernach meinte ich, es seien nur 2 Stunden vergangen, nicht 2 Wochen. Das war kein Traum, wie ich im schwarzen Haus über die Erde jagte und hinter mir die Bilder ließ, die ich als Abfall bezeichnen möchte, denn der Kern ist in mir.«⁸⁷ Der Streit zwischen Marc und Picasso muß als Standortbestimmung für Achternbusch angesehen werden. Für Marc, der innige Naturverbundenheit schätzte, war Kunst der Ausdruck seines Traumes. Dies führte zu einer leuchtenden Farbigkeit, die das Wesen der gemal-

ten Tiere intensiv aufleuchten läßt. Für Picasso dagegen war Farbe eine Verkörperung von Spontaneität, die die gesamte Umwelt umgreift. Achternbusch beginnt in einer Art und Weise zu malen, die als Synthese zwischen Marc und Picasso zu deuten ist. Das Spontane, Schnelle, nicht Ausgereifte wird verbunden mit dem Sich-versenken-wollen in das Wesen der Darstellungen.⁸⁸

FÖHNCHSEL ist kein verlausulierter Lebenslauf, sondern ein Selbstporträt. Deshalb wird man sich nur allmählich an die Dunkelheit des Gebäudes gewöhnen müssen, um langsam vorantasten zu rechtzukommen. Dazu einige Markierungen: um vom FÖHN infiziert zu werden, wird zuerst das Alpengebiet durchfahren. Auf der Plose bei Brixen, die auch in Niederbayern liegen könnte, begegnen wir dem Geistwesen FÖHNCHSEL, dem wir mal den Vornamen HERBERT geben wollen, und den beiden FÖHNZIERINNEN, zwei Frauen, die als Eltern bezeichnet werden. Eine davon war »blau und göttlich«, wie eine MUTTER manchmal sein kann, die andere war »rötlich und sehr den Schmerzen zugetan«⁸⁹ – das Lebensbild einer OMA. Nachdem plötzlich die Eltern verschwunden waren, trug ihn der Wind nach Bozen, eine große Stadt, die auch an der Isar liegen könnte. Während seines Fluges ergab es sich, daß seine Plosen-Welt als Innenwelt immer größer, dagegen die Außenwelt der Umgebung immer kleiner wurde, bis diese schließlich nur noch einen Ausblick auf ein verstaubtes Nichts bot.⁹⁰

Im Bozener Gasthaus Augschiller, ein Ort, wo sich menschliche Staatsbürger und föhnchelhafte Individuen tummeln können, erlebt FÖHNCHSEL seine neue (FAMILIEN-)Heimat FÖHNZIELEN mit einer Blutwurst, auf der sich auf engem Raum Lebensgeister bewegen. »und er setzte auf der Blutwurst auf, um ganz daheim zu sein, denn wie er jetzt erkannte, auf der Plose war er nur halb daheim, war er nur ein wenig daheim, war er gar nicht daheim, weil er jetzt daheim war.«⁹¹ Die Menschen als Staatsbürger versuchen, die oft unbotmäßigen FÖHNCHSEL in ihre Welt zu integrieren: »seine Eltern gingen ihm manchmal nach, mußten ihm nachgehen, damit seine existenz verborgen blieb, denn werden FÖHNCHSELS von Menschen entdeckt, werden sie sofort dressiert.«⁹² Im Gasthaus Augschiller beschäftigt sich FÖHNCHSEL vorwiegend mit sich selbst: »nachdem FÖHNCHSEL die Blutwurst und deren Lebensgeister mit seiner Welt in Ver-

bindung setzen konnte, war er nur noch mit sich beschäftigt, wie er denn aussähe. . . wenn also ein FÖHNCHSEL mit der Selbsterkenntnis spielt, hat er doch eine Ähnlichkeit mit uns Menschen: er bläht sich nämlich auf, und wenn er kein FÖHNCHSEL findet – dann zerreißt es ihn. . . FÖHNCHSELS können nur in sich selbst verliebt sein und deswegen brauchen sie sich nicht zu vermehren.«⁹³ Ein TELEFÖHNCHSEL⁹⁴ verändert FÖHNCHSELS Geistleben. Er vergißt sein Selbstbildnis und seine Tüte, die ihm als Schutzhülle diente, er vergißt auch den Erinnerungstein und macht sich wieder auf die Reise. Nach einem Abstecher erreicht er FÖHNEDIG, wo er im Inneren einer Chinesin den Lebensgeist von Marco Polo vertreibt und seiner Wiedergeburt entgegen schläft.⁹⁵ Der Gesamtzyklus FÖHNCHSEL mit Text und Bild kann hier nicht völlig entschlüsselt werden und soll es vielleicht auch nicht, da die letzten Geheimnisse gerade auch von Bildern und Texten im Inneren des Betrachters gelöst werden sollten. Der Aboriginal Narritjin sagt über seine Bilder: »Diese Bilder haben eine einfache Bedeutung – dies hier ist der See Djarrakpi, dort ist ein Sandhügel, usw. – aber sie haben noch eine geheime, tiefere Bedeutung, die nicht öffentlich enthüllt werden darf, sich nur dem Eingeweihten erschließt.«⁹⁶

VI. Auf dem Wege zu Buddha

Als Augenblicks-Erlebender baut Achternbusch gerade aufgeschnappte Motive in seine Arbeiten mit ein; sein Werk ist voll davon. Alltägliche Gegenstände können in seinen Geschichten, Bildern oder Filmen auch zu Belastungszeugen oder Hoffnungsträgern werden, je nachdem. War der Maßkrug im Hirn des Deppen als starke mentale Beeinträchtigung auch ein Zeichen für den ungebührlich hohen Bierkonsum des Autors, so geriet die Tee-kanne bereits zwei Jahre später in den Föhnforschern für den zum Tee konvertierten Maler Achternbusch zum Hoffnungssymbol. Die Entstehung eines Bildes hat für Achternbusch viel mit Zauber⁹⁷, aber auch mit Qual⁹⁸ zu tun. Hierbei spielt die Zeit durchaus eine wichtige Rolle; je drängender etwas aus ihm herausmuß – ob Text, ob Bild –, desto schneller geschieht dies auch und desto dichter wird das Geschaffene.⁹⁹

Von den Zahlen, die Achternbusch manchmal geradezu symbolisch überfrachtet, sind zwei zu nennen, die 7 und die 17, die eine eher positive, die andere eher negativ auszudeuten. Ob es sich um eine Serie mit 7 Bildern handelt (*Jahreszeiten in Springtime, Wohin?*, SCHLUSSPUNKT), ob 7 Maß in Andechs,¹⁰⁰ verbunden mit 7 Wünschen,¹⁰¹ 7mal vögeln,¹⁰² die 7 letzten Föhnforscherbilder¹⁰³ oder 7 Leinwände auf 7 Staffeleien,¹⁰⁴ die Zahl ist mit einer positiven Vorstellung verbunden.

Von allen Beispielen überragt wird die Zahl 7 jedoch von seinem Lebensbuch in 7 Kapiteln, bereits in den frühen siebziger Jahren als solches angelegt. Aus den Klappentexten ist zu entnehmen, wie sehr er die Zahl 7 beschwört. Als die Anzahl der gebundenen Bücher die Zahl 7 überstieg, wurden ab 1986 die Taschenbuchausgaben nachträglich in dieses System eingebaut, denn sein Lebensbuch muß unbedingt 7 Kapitel aufweisen.¹⁰⁵

Anders die Zahl 17. Sie taucht z.B. bei Krebsgeschwüren auf,¹⁰⁶ hat indirekt mit dem Tod zu tun¹⁰⁷ oder mit den negativen Seiten in MEIN LAND.¹⁰⁸ Als ausübender Künstler sucht Achternbusch das Leid, damit er Heilmittel entwickeln kann. Die Maxime von Beuys, Kunst sei »Erholung durch Energievergeudung«, ist auch sein Motto. Zwar kann er an eine heilende Wirkung von Literatur nicht mehr glauben,¹⁰⁹ zwar kann das Malen die Angst nicht völlig bannen,¹¹⁰ doch eine Befreiung von dieser Lebensangst kann entweder durch eine Spurenverwischung¹¹¹ oder durch ein höheres Wesen erfolgen: Buddha.¹¹² Buddha hat reinigende Kräfte, die als Verheißung ins Nirwana führen können. Achternbuschs Beschäftigung mit fernöstlichem Gedankengut durchzieht sicherlich von Anbeginn seiner schriftstellerischen Arbeit immer wieder sein Werk.¹¹³ Konsequentermaßen wird dies jedoch erst seit seiner Wiederaufnahme der Malerei. Mag vieles aus dem buddhistischen Bereich nur oberflächlich aus Büchern aufgenommen oder bis zur Unkenntlichkeit verformt sein, immer wieder muß für Achternbusch der Buddha am Horizont als Wegweiser und Hoffnungsschimmer fungieren, die ihm eine innere Rast bedeuten. Ganze Bilderzyklen sind nach dem Prinzip der Erkenntnisuche aufgebaut, meist durch bewußte oder auch unbewußte Verfremdung in verrästelter Form (*Die Föhnforscher*, SCHLUSSPUNKT; *Springtime*), selten offen

(*Der Ochse und sein Hirt*). Aneignungen finden bei der Beschäftigung mit dem fernöstlichen Stoff statt, meistens wohl unbewußt. Der Büffel unter einem reitenden Laotse z.B. – Laotse soll der Legende nach im Alter auf einem Büffel gen Westen geritten sein, ohne je zurückzukehren – taucht in dem oben schon mehrfach erwähnten Büffel der *Springtime*-Serie wieder auf, der *Esel* bezeichnet wird.¹¹⁴ In jedem Werk der jüngsten Zeit ist irgendwo ein Hinweis auf buddhistisches Gedankengut versteckt, vom Verschwinden eines Föhnforschers im Abendrot »wie ein arrivierter Buddha«¹¹⁵ oder dem defätistischen Maler in *Missing Link*¹¹⁶ bis hin zur verkürzten Wanderung Kultusministerium – Nirvana in *Punch Drunk*.



Laotse und Büffel

Sogar der Ursprung des Geistwesens FÖHNCHSEL geht auf buddhistische Vorstellungen zurück, wie oben bemerkt wurde. Auch Achternbuschs Beziehung zu Paul Valéry, mit dem er sich in den sechziger Jahren intensiv beschäftigt hatte, ist unter diesem Vorzeichen zu se-

hen.¹¹⁷ Taoistische Tiersymbole (z.B. Kröte, Tiger auf dem Kopf) sind bei Achternbusch wiederholt auftauchende Beschwörungsmotiv für Glück und Fruchtbarkeit, die in seinem Werk durch Rituale zelebriert werden. Introspektionen runden die Erkenntnisuche ab; ein Mongole steht hierbei oft für Buddha, die Mongolei für das gelobte, gesuchte Land: »Reizvoll ist die Einsamkeit der Wüste für den Mongolen, dessen Herz frei von Wünschen ist.«¹¹⁸ Und: »Nun male ich noch die grünen Hügel der Inneren Mongolei.«¹¹⁹

Ob Laotse oder Zen-Buddhismus, man muß sich weiter daran gewöhnen, daß Achternbusch seinen Weg der fernöstlichen Mystik weitergeht, auch wenn schwer begreifbar erscheint, daß ein geistiger und emotionaler Unruheherd wie er einen leidenschaftslosen Zustand aushalten könnte. Das Spannungsverhältnis von Movens und Untätigseinwollen wird ihn nicht so schnell entlassen.

»Ich wollte meine himmlische Ruhe nicht aufgeben und mußte, sie wiederzuerlangen, durch die Hölle des Bewußtseins.« Dieser Satz von Kleist wird so lange für ihn interessant bleiben, solange er die Hölle noch nicht hinter sich weiß.

»Eben daß ich so selten verstanden werde, darauf beruht mein Wert«, ist ein anderer Satz, diesmal von Laotse, der als anderer Eckpfeiler für ihn wohl noch weiter gegenwärtig sein wird. Ob für ihn die Kunst, die er immer als bedrängend empfunden hat (auch die Malerei in bestimmten Phasen), noch den Stellenwert haben wird, wie er ihn zum Jahreswechsel '79/80 formuliert hatte, bleibt deshalb fraglich.¹²⁰

Das Aufbegehren des Ichs von Herbert Achternbusch wird auch in Zukunft zu stark sein, um in den Zustand der Unschuld fallen zu können, den er vielleicht seit über 25 Jahren anstrebt und sucht: »... so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein, so, daß sie zu gleicher Zeit in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel der Geschichte der Welt.«¹²¹

Anmerkungen

- 1 Achternbuschs Malerei steht in enger Beziehung zu seinen literarischen Texten, die im folgenden immer wieder herangezogen werden, um Aspekte der Malerei zu erhellen. Das Verfahren, dichterische Texte als Quellenmaterial zur Deutung von Malerei einzusetzen, ist sicher nicht unproblematisch; im Falle von Achternbuschs Werk ist es jedoch kaum zu umgehen, teils weil die Verbindungen so eng sind, teils weil andere Äußerungen in ungenügender Anzahl vorliegen.
- 2 Die Alexanderschlacht, S. 342.
- 3 Die Atlantikschwimmer, S. 53: »Da war meine Mutter auf Besuch und sagte: Soll er halt Maler werden, wenn er schon so gerne malt! Ich ging zu ihr und streichelte sie.«
- 4 1969 (Hülle), S. 3.
- 5 Wind, S. 27. Weiter heißt es dort: »Aber die wichtigsten Träume habe ich gehabt: daß mein Kopf mit einem Knall zerspringt, nachdem man mich tags zuvor verbrannt hat.« Der Knall kam erst später.
- 6 Die Bilder stammten alle von Gunter Frey-se. Achternbusch selbst fühlte sich damals ausschließlich als Autor von Texten und Filmen.
- 7 Auf sieben Bildern wurde sonntags nur ein Maßkrug gemalt; Montag war reserviert für »Himmel«, Dienstag für »Berggipfel«, Mittwoch für »Waldgürtel« und Donnerstag »Wiesen«. Am Samstag erfolgte der Verkauf der fertigen Landschaftsbilder.
- 8 Haus am Nil, S. 148. Schlußkapitel des Filmskripts »Das letzte Loch«: DER NIL. Ich fotografiere euch jetzt wieder. BlÖDE WOLKE Nein. Laß mich uns fotografieren. DER NIL. Nein, ich habe so lang gebraucht, bis ich das gelernt habe mit dem Fotografieren.
- 9 Die weiteren Buchveröffentlichungen lassen eine kontinuierliche Entwicklung der Text/Bild-Beziehung erkennen: Am Schluß von *Revolten* finden Fotos aus der Familiensaga Eingang, bereits an einigen Stellen bearbeitet; in *Wellen* betonen die Fotos den Dokumentationswert; *Wind* schließlich ist eine in Briefform angelegte Bilderchronik.
- 10 Wellen, S. 78.
- 11 Wellen, S. 89.
- 12 z.B. Anfang Januar '88: Achternbusch überrascht uns mit der Mitteilung, daß gerade drei großformatige Bilder entstanden sind, die alle mit einem Gedicht in Beziehung stehen. Sie müßten unbedingt noch für die Ausstellung Berücksichtigung finden (später sollten noch zwei weitere Serien dazukommen!). Wir sehen zwei gleichgroße Bilder, auf dickem Umschlagpapier gemalt, und das Anfangsbild, im Format etwas größer und aus zusammengeklebten Einzelblättern bestehend. Wir nehmen die Maße ab, notieren die dazugehörigen Gedichte und überlegen gemeinsam einen treffenden Serientitel, »GEDICH-

TE» vielleicht; jedenfalls haben wir einen Arbeitstitel. Wir ziehen uns zurück, um die statistischen Werte der anderen Bilder zu ermitteln. Als wir nach zwei Stunden zurückkehren, liegt das vierte Bild fertig vor uns, in der gleichen Art wie die letzten beiden. Bei einem Anruf Tage später erfahren wir, daß die nun fertiggestellte Serie *In der Dämmerung* heißt und das erste, aus dem einheitlichen Rahmen springende Bild (bzw. gesprungene) Bild eingeschürt wurde. Wenigstens existieren die Maße noch . . .

13 z. B. zum ersten großformatigen Bild von *Wohin?*. Etwas anderes ist es mit dem Bild des *Zeitungslersers Heimkehr*. Das Bild ist entbehrlich, das Fehlen relativ unbedeutend, weil der Serienkontext nicht zerstört wird. (Das Bild existiert im übrigen noch; es ist in Privatbesitz. Der eingeweihte Betrachter der entsprechenden Fotoseiten im *Ambacher Exil* wird sich kaum schwertun, den derzeitigen Aufenthaltsort ausfindig zu machen).

14 Diese Anordnung hat natürlich auch etwas rein Spielerisches an sich, und man erinnert sich mit einem inneren Grinsen an das auf S. 29 angekündigte letzte Wort in der *Alexanderschlacht*: »Zigarettenrauch« sollte es heißen, und »Zigarettenrauch« hieß es dann auch. Das Spiel mit den wieder auftauchenden Wörtern in *Breitenbach* geht sogar so weit, daß das Wort »SCHNEE« auf der vierten Seite immer büdend unten endet, ob mit oder ohne Lücken, nur ganz am Schluß heißt es SCHEISSDECK.

15 So in den *Föhnforscher*-Bildern *Die Föhnforscher* und *Föhn*. Wer weiß, vielleicht sind solche Gedankenmotive wirklich eine Einwirkung des Föhns. Denn schließlich hat Achternbusch niedrigen Blutdruck (90!), d. h. er leidet nicht unter Föhneinfluß, sondern seine grauen Zellen, die für den Fantasietransport zuständig sind, werden hoch aktiviert. Im übrigen vermag der Betrachter seines jüngsten Films *Wohin?* erkennen, wohin derartige Erfindungen führen. Sie werden einfach durch Aufrollen des Mittelstreifens wieder abgeschafft.

16 z. B. in *Stopsselfantasia der Föhnforscher* Teile der den Venezianischen Epigrammen zugeordneten erotischen Gemmen aus der Sammlung Goethes (ein Dichterkollege, mit dem Achternbusch bekanntlich eine Hafliebe verbindet) oder Straße mit Flugzeug im Bullenauge des Bildes *mongole* der Reihe *arsch mit oben*. Erst bei näherer Überprüfung entdeckt man, daß diese Teile nicht gemalt, sondern gedruckt sind.

17 Wer geneigt ist, das Wort »Eisbahn« noch zu ergänzen, hat einen lachenden Esel, dem es sichtlich zu wohl ist.

18 Weg, S. 73/74; als Ergänzung zu dieser Stelle siehe auch Weg, S. 80.

19 Reihe Film, S. 101/102, 135.

20 »Bei den Landschaften allerdings bleibe ich ganz privat und verstumme gleich, denn

eine Landschaft zwischen Starnberger See und Ammersee kenne ich, dahin bin ich mit meinen Kindern oft von der Schrimpfstraße geflohen. Das war Erholung, spürte ich doch nicht mehr die Versuchung, sie malen zu müssen.« *Ambacher Exil*, S. 103.

21 lies hier: Mallandschaft.

22 *Ambacher Exil*, S. 160.

23 Atlantikschwimmer, S. 208.

24 »Ich komme mir hier vor wie ein Affe. Hier (auf der Bühne) sitzen die Affen und dort die Zuschauer . . . ich finde es schade, daß wir so einen langweiligen Eindruck machen. Aber wir sind nicht provoziert worden. Wir sind keine Politiker, die den Leuten etwas vormachen. Wir sind Künstler, wir sind Hampelmänner. Die müssen gezogen werden. Dann reagieren sie.« zit. nach G. Hielscher in SZ vom 12./13.11.1977.

25 Gemeint ist die lange Sequenz der eingesparten Affen im *Jungen Mönch*. Je länger man in die ruhigen, gelassenen Gesichter der Affen blickt, desto mehr fragt man sich, wer wen fixiert.

26 Vorrede zu *arsch mit oben*, *Ambacher Exil*, S. 227: »Ich bin in diesem Land ein Affe . . . Die Chinesen, die ich eigentlich nur rühmend erwähnen möchte, nennen die Mongolen die Affen. Die Mongolen schauen der selbstlosen Betriebsamkeit der Chinesen blasiert zu. Die Chinesen bauen den Mongolen Schulen und Fabriken, die die Mongolen meiden. Die Mongolen machen den Eindruck, als wären sie mit etwas anderem beschäftigt, vielleicht mit nichts. Wenn die fleißigen Chinesen meine Achtung haben, so haben diese Mongolen mein . . . Vertrauen. Ich bin ihnen irgendwie zu eigen. Die Mongolei ist das Land meiner inneren Emigration, zumindestens für 15 Seiten.« Interessanterweise läßt sich der Affe, der einige Bilder weiter in *dämon* auftaucht, mit dieser Position gar nicht in Verbindung bringen, sondern vielmehr die beiden Affen vom vorletzten Bild der SCHLUSSPUNKT-Serie.

27 Man sieht den grünen Affen und die Gitterstäbe, und man liegt mit dem ersten Gedanken gleich falsch, denn es ist der Betrachter, der hinter Gittern ist!

28 weißer Affe – *Tod*; grüner Affe – *Springtime*; zwei blaue Affen – *Breitenbach*.

29 Weg, S. 49 und *Ambacher Exil*, S. 53.

30 Blaue Blume, S. 86; Wellen, S. 89; Reihe Film, S. 72 und 77; Atlantikschwimmer, S. 491; *Ambacher Exil*, S. 153; Atlantikschwimmer, S. 480.

31 *Ambacher Exil*, S. 143; *Wohin?* MS 76; *Breitenbach*, S. 118f.

32 *Wohin?* MS 168.

33 *Ambacher Exil*, S. 324.

34 Die äußere Wirklichkeit hat also weder mit der Kunst noch mit der inneren Wirklichkeit zu tun, sondern nur die letzten beiden miteinander. Dem Sinn nach ähnlich ist ein weiteres Zitat von Achternbusch: »Realis-

mus hängt von der Realität ab. Und das ist immer eine andere. Ich finde realistisch, was ist und was mich Kopf denken kann.« (zit. nach G. Hielscher in SZ vom 12./13.11.1977).

35 *Die Föhnforscher: Wüste Gobi*.

36 *Ambacher Exil*, S. 31.

37 An dieser Stelle möchte der Verfasser darauf hinweisen, daß das System der beiden Wirklichkeiten vielleicht doch nicht so ohne weiteres zu trennen ist. Wer in seinem (doch wohl eminent politischen) Werk so heftig und sensibel auf die Außenwelt der Wirklichkeit reagiert (Stichworte: sechs Millionen Juden; Strauß; Südafrika), der lebt sicherlich nicht völlig in seiner eigenen Welt. Deshalb als Schlüsselpunkt seine jüngste Äußerung zu diesem Komplex, die freilich die eben geschilderten Bedenken unterstreicht: »Wer Kunst hat, hat nicht nur Religion und Politik, sondern alles, vor allem das Bitterste: Wirklichkeit.« *Wohin?* MS 169.

38 »Die Erde ist ein aus Täuschungen geballter Knödel, und wir sollten uns darauf hocken und den traurigen Geräuschen der Luftbewegungen lauschen. Denn um alles zu wissen, darfst Du nichts wissen!« *Wohin?* MS 80a.

39 »Von ernst zu nehmenden Menschen geschmäht, wird ihr (der Kunst) sogar Wahrheit abgesprochen, aber Ausdruck ist alles.« *Wohin?* MS 169.

40 »Es gibt keine Wahrheit, die in einem Kopf nistet oder in einer Gegend oder in einem Gebirge oder in einem Volksstamm oder in einem Buch. Alle Sprachen sind Lügensprachen. Alle Rituale sind Scheingefechte. Alle Kunst ist Wehrauch und Beweihräucherung und alle Wissenschaft ist Arranganz.« *Wohin?* MS 80c.

41 *Die Föhnforscher*, S. 69.

42 *Ambacher Exil*, S. 153. Nur am Rande sei vermerkt: 1969 fand Achternbusch auf die Frage, wer der Kunst überlegen sei, eine Antwort: die Ehe (Hülle in 1969, S. 12).

43 z. B. *Ambacher Exil*, S. 54, 101 und 145. Oder: »Jetzt, da ich meine Meisterwerke des Films machen sollte, male ich die Bilder meiner Jugend! Und was tat ich damals? Ich saß herum und ging herum, jeweils so lange, bis ich müde war und einschlief. Warum habe ich damals nicht gemalt? Dann könnte ich vielleicht jetzt die Frau meines Lebens in den Armen halten. Das ging nicht: denn erst als sie mich verstoßen, verlassen und vergessen hatte, griff ich zum Pinsel, zu den winzigen Wassernäpfchen und glaubte dem Betrug nicht: denn das Bild war nicht echt, war zu flach, nicht zu hintergehen. Heute, da es schon ganz hübsch an meinem Augenlicht hängt und an der Beweglichkeit im ganzen, habe ich mich den schönsten Täuschungen hin. Ja, am anderen Ufer angelangt, geht das schönste Grün wieder auf und ich erwicke mich in Sätzen.« *Wohin?* MS 87.

»Trag doch deine Bilder in die Kunstakademie! Aber ich meine, ich hätte noch keine, keine richtigen. Deshalb auch keine Interviews, was sollte ich sagen? Im Hintergrund die Ansicht, daß ich einmal Bescheid wüßte, ich weiß nicht, ob ich sie noch gelten lassen kann.« *Wohin?* MS 216.

44 Weg, S. 73. An anderer Stelle (Weg, S. 48) heißt es: »Vorsichtshalber male ich mich. Dich kannst du immer noch malen.«

45 »Es ist schon ein schwieriger, steiniger Weg zwischen Ichvergötzung und Individualisation, wenn er nicht gelingt, war alles umsonst, nicht der Weg.« *Wohin?* MS 216.

46 Haus am Nil, S. 271.

47 Um die zwei wichtigsten herauszugreifen: Selbstbildnis vom 4.10.58 (vgl. Haus am Nil, S. 107f.) sowie Selbstbildnis mit Totenkopf von 1958.

48 vgl. unten.

49 Später wird in der *Wohin?*-Serie mit *Frau Gerade* auf den ovalen Rahmen Rekurs genommen.

50 *Breitenbach*, S. 125.

51 *Breitenbach*, S. 126.

52 *Breitenbach*, S. 90, 89.

53 *Ambacher Exil*, S. 231.

54 Vorwort (S. 8) von *Ambacher Exil*: »Ich denke an den tibetischen Dichter Milarepa, der in seiner Höhle am Fuße des Mount Everest kauerte und seinen Dämonen gewährt, dazubleiben und es sich bequem zu machen, da sie ja seine Vorstellungen seien. Da verzogen sie sich aber.«

55 *Ambacher Exil*, S. 231.

56 *Ambacher Exil*, S. 231: »schnee beschütze mich und gib mich nie mehr frei/sei eine schützende mauer hinter mir.«

57 Dort allerdings mehr als reinigende Kraft zu verstehen, die beim letzten Kapitel in ihr Gegenteil verkehrt wird.

58 Der Schifahrer als Rolle des Aktivisten vgl. die Serie *Tod*.

59 »Doch an diesem Donnerstagabend errichtete er allein im Finstern einen nassen Schneemann, damit sein Zustand nicht länger als die Existenz des Schneemanns dauere.« Die blaue Blume, S. 79.

60 *Ambacher Exil*, S. 144.

61 Um dem Leser den Griff zum Lexikon zu ersparen, sei verraten, um wen es sich dabei handelt: Dem *Narkissos* (*Narziss*), Sohn eines Flußgottes und einer Nymphe wurde bereits in der Wiege auf die Frage, ob er ein langes Leben haben werde, geantwortet: »Ja – wenn er niemals sich selber erkennt.« Durch verschämte Liebe wurde er dazu verdammt, sein schönes Spiegelbild zu beglücken. Je länger er es ansah, desto mehr verliebte er sich in sich selbst. Diese Leidenschaft ließ ihn nicht mehr los, Tag für Tag lag er an dem Weiher, bis er endlich dahinschwand und starb.

Proteus, ein früherer Meeressott, besaß die Gabe der Prophezie, war aber abgeneigt zu offenbaren, was er wußte, und suchte den

Fragern zu entkommen, indem er eine Vielzahl von Gestalten annahm, auch die des Feuers und des Wassers und der wilden Tiere; er soll verschiedene Wohnstätten gehabt haben.

62 *Die Föhnforscher*, S. 51. Noch auf derselben Seite erscheint erstmals die mutierte Fassung eines Wortes jener Gattung, die erkenntnisdienlich für FÖHNCHEN werden sollte: aus Fanömen wurde Föhnöman.

63 Da anfangs den Bildern keine allzulange Lebensdauer zugewilligt wurde, verlagerte sich die Protokollidee auf den dazugehörigen Film. Sollte jemand auf die Idee kommen, auch hier eine Existenz mit begrenzter Zeit zu erblicken, dann bleibt dafür immer noch das Buch.

64 »Nach den Monaten, da der klimatologische Aspekt meiner Arbeit in den Hintergrund getreten war, trat der Föhn in seinem menschlichen Erscheinungsbild hervor.« *Die Föhnforscher*, S. 51.

65 »Die Spannweite zwischen dem, was man gemeinhin als Föhn bezeichnet, und dem, was wissenschaftlich nachweisbar Föhn ist, ist zu groß. Setzen wir aber die vorliegenden Stücke zu einem Film zusammen, so dürfte sich das Bild, das wir vom Föhn haben, um einiges erweitern.« *Die Föhnforscher*, S. 52.

66 Der Sonntagsmaler ist, wie bereits erwähnt, und aus dem Bilduntergrund zu entnehmen ist, ein Apostel des Anstands; und er geht bewußt das Wagnis ein, allein zu sein.

67 *Die Föhnforscher*, S. 66.

68 Man hat es natürlich schon gleich geahnt, der Schriftsteller hat etwas mit Achternbusch zu tun, und es wird auch im Bildgrund bestätigt: Achternbusch ist ein Einzelfall.

69 Der Bildgrund weicht natürlich auch von der liebgewonnenen *Süddeutschen Zeitung* ab; eine italienische Zeitung dient als Grundlage, auf der rechts oben – vom Maler gut erkennbar gelassen – von der verückten Luft (FÖHN!) Achternbuschs die Rede ist sowie von »den Dummen, aber er ist allein.« Sonntagsmaler und Schriftsteller in einer Person!

70 *Die Föhnforscher*, S. 70f.

71 *Die Föhnforscher*, S. 76.

72 *Die Föhnforscher*, S. 77.

73 Dies ist, rein formal betrachtet, so sicher nicht. Denn immerhin ist derselbe Satz im Unterschied zur Filmtextversion als Bildunterschrift mit Fragezeichen versehen. Eher scheint es eine allgemeine Charakterisierung des Künstlerstandpunktes ausgedrückt zu wollen, wie die weitere Erklärung ausweist: »Das kann man sich gar nicht vorstellen, wie hoch ein Verzeiwelter sein Kopf werfen kann.« Darüber hinaus erscheint ein weiterer Aspekt nicht unwichtig. Ähnlich wie bei den Freunden als »Bildträger« der *Zeitungslerser*-Serie im *Ambacher Exil* ist der personelle Bezugs-

punkt der Widmungen sehr wichtig. Das Bild *Seelenkacker* ist Heinz Braun gewidmet. Es erscheint sinnfälliger, zu diesem Künstler Parallelen sehen zu wollen, zumal der Totenkopf und der Satz »Das Sterben hört nie auf« auf die damals bereits bekannte Krebserkrankung Brauns passen würde.

74 Erotische Handlungen aktivieren nicht nur die Fantasie, sondern auch das Leben und können, wie das Beispiel in der *Springtime*-Serie zeigt, den tantrischen Weg zur Erkenntnis aufzeigen.

75 »Ich konnte den Sonntagsmaler überreden, einen Föhnforscher zu malen. Ich konnte den Föhnforscher zu einer Sitzung für den Sonntagsmaler überreden. Da der Sonntagsmaler selbst ein Föhnforscher ist, ist es im gewissen Sinne ein Selbstporträt. Aber das Föhnforscher kennt kein Selbst. So ist es zwar das Porträt des Föhnforscher, aber eben doch incognito und so erst recht das Porträt eines Föhnforscher aber incognito.«

76 Filmhandlung, Bildergeschichte und Erinnerungsprojektionen. Nach dem Wegfall der letzteren in der zweiten Phase und dem Herausretzen der Filmhandlung in die freie Natur der dritten Phase und dem gleichzeitigen Herausretzen der Bildergeschichte aus dem rein fiktionalen Umfeld, ergab sich eine unaufhaltsame Annäherung.

77 Es gehen in der großen Flut unter: der Papst als Föhnforscher, ein Kreuzifix, eine Angel, ein Pinsel und natürlich die ambivalente Urne. Bis auf den Papst sind das alles Hilfsmittel des aktiven Föhnforscher, mit denen gegen ein Gebot der Föhnforschung verstößen wurde. Vgl. den Text zu *Allen* (S. 75).

78 Ein Föhnforscher verschwand vorher schon im Abendrot als arrivierter Buddha, was ausdrücklich als »Kunst minderer Art« bezeichnet wurde (*Abschied*). Dieses Mal handelt es sich aber um die *Wüste Gobi*, und damit um einen Ort mit gelbem, d. h. erleuchteten Horizont.

79 Das Motto des letzten Bildes (»Arbeiten Sie doch, wo Sie wollen.«) führt als Schlußfolgerung dazu, daß jeder ein Föhnforscher sein kann, wenn die notwendigen Voraussetzungen (Bewußtwerdung, Motivierung, etc.) vorhanden sind. So versteht man, daß Beuys die Föhnforscher mochte (»Schön die Föhnforscher«), der ja auch davon sprach, daß jeder Mensch ein Künstler sein kann.

80 Im übrigen nicht nur bei den *Föhnforschern*, sondern auch bei der *blauen Blume*, wo die Ichprojektionen in Herbert, dem Maler und dem Fremden zu finden sind.

81 Zum Werksprozeß ist anzumerken, daß wie bei allen Fällen, wo eine Bild-Text-Beziehung existiert, auch hier das Bild zuerst da war. Unmittelbar nach Fertigstellung des Bildzyklus» jedoch wurde in einem Guß der FÖHNCHEN-Text geschrie-

ben, der wohl parallel zu der Bilderherstellung bereits imaginiert war. Das gleiche gilt auch von der *Wüstelbude*.

82 Die Föhnforscher, S. 51.

83 Das System stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; andere Worte wie *ÖFÖHN* oder *STUFÖHN* wurden völlig vergessen.

84 Nicht von ungefähr ist der *FÖHNIX* das erste *FÖHN*-Bild der Serie, taucht der Begriff *FÖHNIX* doch bereits in Achternbuschs erstem Buch *Hülle auf* (f. 23'), u. z. mit dem bemerkenswerten Satz: *FÖHNIX* ist auch so ein Name für den, der sich immer wieder erhebt. Der Föhn erhebt sich auch immer wieder. Im *FÖHNCHSEL* heißt dies ergänzend (Ambacher Exil, S. 203): »wer den *FÖHNIX* nicht sieht, der hat auch nichts von ihm!«

85 Wohin? MS 217: »Daß Du meinen *FÖHNCHSEL* magst, ... diesen winzigen Kerl, ihn wunderklar und wunderbar, in dieser offenbar falschen Reihenfolge, kommt davon, daß er mein präzisestes Selbstbildnis ist.«

86 Ambacher Exil, S. 72–74.

87 Ambacher Exil, S. 74.

88 An anderer Stelle zitiert Achternbusch nochmals Franz Marc: Erkennt, meine Freunde, was Bilder sind: das Auftauchen an einem anderen Ort (Ambacher Exil, S. 154).

Schon als Schüler muß Achternbusch Ähnliches gespürt haben: »Liebe Mutter! Da ich das Malen nicht aufgeben kann, verliere ich die Verbindung zu meiner normalen Welt.« (Haus am Nil, S. 380).

89 Ambacher Exil, S. 205.

90 »je weiter er von seiner welt wegkäme, desto größer würde sie werden und je näher er der übrigen welt käme, desto kleiner, desto geringer würde sie werden...« Ambacher Exil, S. 206f.

91 Ambacher Exil, S. 208.

92 Ambacher Exil, S. 214. An anderer Stelle (S. 218) heißt es: »ein *FÖHNCHSEL* ist kein mensch, der drinnen ist, ein *FÖHNCHSEL* ist was menschenähnliches, das draußen steht.«

93 Ambacher Exil, S. 210, 215 und 216.

94 Ambacher Exil, S. 216: »die stimme des mannes weinte wie eine frau und bettelte wie ein kind: vergiß mich nicht! verspricht mir, daß du an mich denkst! du brauchst nicht immer an mich zu denken, nur manchmal. ich häng jetzt ein, sagte die stimme, weil ich nicht mehr weiß, was ich sagen soll. es war eine schwache stimme als schnürte sie ein geschwür zu.« Diese Textstelle bezieht sich auf das letzte Telefongespräch, das Heinz Braun, etwa vier Wochen vor seinem Krebsstod mit Herbert Achternbusch führte. Im entsprechenden Bild sind fünf ovale Formen zu erblicken, als Geschwür interpretierbar, eines davon sitzt bereits im Zentrum des Herzens oder der Schmerzen.

95 Vgl. den Lebensgeist *Wundida* in der *Ein-*

geborenen-Serie, der für Zeugung und Schwangerschaft zuständig ist. Wie dieses *FÖHNCHSEL*-Wesen zu begreifen ist, läßt sich aus dem Film *Punch Drunk* entnehmen: »Da mußte ich sterben. Da ich nichts wußte, konnte ich mit dem Tod nichts anfangen. Ich war ein Winzling und schlich mich aus meinem Körper wie aus meinem Kloster davon. Mit Edelsteinen in der Hand war ich gestorben, und jetzt hatte ich nicht einmal eine Haut, die mich vor dem Windhauch schützte. Als körperloses Geistein irrte ich über eine Wiese und hoffte, daß mir ein Grashalm oder ein Käferlein Unterschlupf gewähren möge. Bei uns in Bayern nennt man so ein Wesen ein *FÖHNCHSEL*... Aber ich sah, daß der Großlana in dem Kloster da drüben als Dummkopf gestorben war. Ich sah ihn als *FÖHNCHSEL* über die Wiese torkeln und bekam Mitleid, wie er so einer tierischen Wiedergeburt entgegentalte, und ich wollte ihm durch dich aus Barmherzigkeit wieder einen menschlichen Körper verschaffen.« Ambacher Exil, S. 307f.

96 Martin Taureg, »One small word – great big meaning!« Ian Dunlops Filme über Schwarzaustriale und Melanesier. In: Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München 1984, S. 182.

97 »War das Bild gemalt, war der Zauber vorbei.« Wohin? MS 79.

98 »Aber um das mit Ihrem Bild zu erleben, was Sie erleben möchten, diesen vergangenheitslosen Moment der Geburt, da müßten Sie sich schon auf die immer neue Qual des Werdens einlassen.« Die blaue Blume, S. 86. Die Qual kann mal länger, mal kürzer sein, entscheidend ist der innere Bezug zum entstehenden bzw. entstandenen Bild: Achternbusch erzählt, für ein Bild aus der *SCHLUSSPUNKT*-Serie habe er 14 Stunden ohne Anstrengung benötigt, während die acht Stunden bei *Ich bin ein Buddha* für ihn eine Qual bedeuteten.

99 Die meisten Zyklen sind deshalb auch in relativ kurzer Zeit entstanden, z. B. *Die Wüstelbude* oder *Der Ochse und sein Hirt* in zwei Tagen. Beim Schreiben ist Ähnliches zu konstatieren: »Als ich ein Buch in sieben Jahren schrieb, regte mich sehr das Unwesentliche auf. Als ich ein Buch in zwei Monaten schrieb, hatte ich immerhin schon die Hände am eigenen Leben dran. Als ich *Die Alexanderschlacht* in drei Wochen schrieb, tobte ich nur noch aus mir. Als ich ein Buch in 10 Tagen schrieb, mußte ich nur über diese Zeit lachen. Und jetzt, da ich diesen Sonntag und die Nacht auf den Montag schreibe, löst sich diese Welt endgültig auf.« Die Atlantikschwimmer, S. 138.

100 Vgl. die Bedeutung von 7 Maß Dschang in der Lebensschilderung des tantrischen Meisters Drugpa Künleg (in: Keith Dowman, Der heilige Narr, München 1980).

101 Die Föhnforscher, S. 55.

102 Breitenbach, S. 47.

103 Die Föhnforscher, S. 83. Hier sogar verbunden mit einer Initiationsattitüde: »Gabi, ich habe noch 7 Bilder. Willst du denn nicht bis ins Letzte eingeweiht sein?«

104 Im Film *Der Depp*.

105 Vgl. den Schluß von *Mein Herbert* bzw. *Kinderschuh*, Haus am Nil, S. 415: Herbert legt 7 rote Nelken bzw. 7 Bücher zu Füßen seiner selbstgetöteten Mutter hin. In seinem neuesten Buch, wohl das letzte Kapitel (?) seines Jugendwerks, heißt es dazu ergänzend (MS 84): »In letzter Zeit wollte ich immer wieder einmal noch einen Bericht für die Jenseitigen verfassen – aber was habe ich mit den 7 Kapiteln meines Buches anderes gemacht?«

106 Ambacher Exil, S. 217.

107 Ambacher Exil, S. 313.

108 Wohin? MS 83: »17 treibende Eisberge, 17 schwankende Särge, 17 Sommerlichter mit 17 Wolkenschatten oder meine 17 lichten und dunklen Filme.«

109 Wohin? MS 189.

110 Haus am Nil, S. 381: »Aber ist das Malen vorbei, ist die Angst umso größer. Mein letzter Ausweg ist nicht die Kunst. Was dann? Waas??«

111 Wohin? MS 89: »Doch wundern Sie sich nicht, daß das, was Ihnen als Labyrinth erscheint, mich befreit.«

112 Die Suche nach dem (inneren) Buddha ist spätestens seit Breitenbach mit den Händen zu greifen (S. 42f.): »Aber die Ehe fand ich fast ebenso lebensbedrohlich wie die Schule, die ich fast so bedrohlich wie die Bombardements fand, so komme ich nur langsam von dieser Urangst weg und bin doch immer wieder versucht, mich ans Messer zu liefern, nur um mich dieser Urangst zu vergewissern und das Gegenteil zu suchen, den blauen Buddha.«

113 Bereits in seinem zweiten Buch (*Kamel*) trägt eine Erzählung den Titel *Tibet*.

114 Oder nehmen wir den Fall der »blauen Blume«: Helmut Schödel insistiert förmlich in dem Hanser-Filmbuch von 1984 auf dem romantischen Lebensentwurf, der Sehnsuchtsmetapher, die er in Achternbusch-Filmen zu erblicken meint (S. 132, 145, 156), ohne jedoch den Begriff »blaue Blume« sonderlich hervorzuheben. Achternbusch macht daraus mehr als einen neu aufgewärmten Topos (Die blaue Blume, S. 90f.). Eigene Bilder gelingen ihm: »Langsam schwebt die blaue Blume hernieder. Die Enge ihres Kelches wird zur Weite meines Kopfes« (Die blaue Blume, S. 95). Ob im übrigen die Segelboote als Metapher für Hoffnung noch weiter ungebroschen Bestand haben können, so wie Schödel im Filmbuch S. 138, 159 meint, bleibt fraglich. Zwar springt jedem Betrachter des ersten Bildes aus der *Ruffinis*-Serie ins Auge, daß der Kopf der ange-schwärmten Bedienung Ulla aus Segelboote besteht (Ambacher Exil, S. 23f.); wenn das als Zeichen der Hoffnung ausgelegt

werden kann, so gilt das wohl nicht für die Segelboote der Arschlöcher im *Frühlings-schießen der Föhnforscher*.

115 Die Föhnforscher, S. 77f.

116 »Ich sage Ihnen, der Mensch, der auf Erkenntnis aus ist, läßt keine Stufe der Lächerlichkeit aus, um nichts zu erreichen, um unterwegs zu verenden.« Die blaue Blume, S. 87.

117 Es ist hier nicht der Ort, näher darauf einzugehen. Nur so viel: Valéry taucht bereits im ersten Satz seines ersten Gesamtwerk-Buches (1969) auf. Die frühen Gedichte Achternbuschs, die alle aus den sechziger Jahren stammen und z. T. in den frühen Büchern veröffentlicht wurden,

sind als textlich-grafisches Supplement/ Gegenstück in der Serie *In der Dämmerung* zu verstehen. (Achternbusch kannte z. B. *La soirée avec M. Teste*.) Aus dem Gedichtband *Ebauche d'un serpent* läßt sich als Symbol die Schlange wiederfinden, die wir als *Erkenntnis* von *Springtime* her kennen. Auch bei Paul Valéry bleibt in diesem Gedichtband die Schlange Symbol der Erkenntnis und des Falls und wird zugleich eine Metapher für Erlösung, die nicht anders möglich ist als durch Erkenntnis. Jetzt mag man im übrigen besser verstehen, warum Achternbusch die Gedichte in der Serie *In der Dämmerung* »wie eine Verheißung« bezeichnet hatte.

118 Ambacher Exil, S. 228.

119 Ambacher Exil, S. 120.

120 »Frage: Was erhoffen Sie sich von den achtziger Jahren? Antwort: Daß ich nicht mehr in der Bahnhofshalle sitze und bettle. Ein Hund mir dabei hilft. Nicht mehr bettle um Geld. Um Aufmerksamkeit. Um Glück. Daß ich nicht blind bin und nicht sehe, wer mir auf die Finger tritt. Daß mir mein Hund bleibt. Daß er mir nicht wegstirbt. (Hund = Kunst)«. Atlantikschwimmer, S. 495.

121 Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater.



Laotse und ich (vor dem Licht)