

Freunde der Monacensia e. V. **Jahrbuch 2022**

mitbegründet von Wolfram Göbel,

herausgegeben von Gabriele von Bassermann-Jordan,
Waldemar Fromm und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein Freunde der Monacensia e. V.
unter www.monacensia.net

Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH München
© 2023 Buch&media GmbH München
Satz: Mona Königbauer
Umschlag nach einem Entwurf von Kay Fretwurst, Freienbrink
ISSN 1868-4955
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-373-7

Allitera Verlag
Merianstraße 24 · 80637 München
Fon 089 13 92 90 46 · Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf www.allitera.de
Kontakt und Bestellungen unter info@allitera.de

Sebastian Fröhlich

Literarische Subjektivität als subversives Gegenmanöver

Herbert Achternbuschs politische Prägung im Frühwerk

Die Person Herbert Achternbusch

Knapp ein Jahr ist es nun her, als von Herbert Achternbuschs Tod in der Öffentlichkeit berichtet wurde. In im Rückblick wahrhaft prophetischer Manier sah er den Verlauf seines Lebens bereits 1970 (!) in der *Macht des Löwengebrülls* voraus, wenn er über sich selbst schreibt: »1967 ist er wieder in München, gründet selber einen Haushalt, der später von einer Kusine, die er aus Niederbayern kommen ließ, besorgt wird. Von den neunziger Jahren an leidet er an Gicht. Er malt jedoch bis zu seinem Tod im Jahr 2022.«¹ Und tatsächlich erwähnte er in einem Interview mit der *Abendzeitung* 2004 sein Gichtleiden,² verlegte sich in den letzten Jahren seines künstlerischen Schaffens gänzlich auf die Malerei und verstarb letztlich, den Presseberichten zufolge, 2022. Doch gleichviel ob der dem Spirituellen zugeneigte Universalkünstler damals eine hellseherische Vision à la Mühlhiasl empfangen oder einen geheimen ›Lebensplan‹ gefasst hatte – umso bezeichnender an der Passage ist der Umstand, dass auch hier das Hauptthema seiner künstlerischen Arbeiten herausklingt: die Suche nach sich selbst, der Keimzelle des Individuellen, ja dem Eigenen schlechthin, fernab der Zivilisation und ihren Zwängen.³

¹ Herbert Achternbusch: *Die Macht des Löwengebrülls*. Frankfurt a. M. 1970, S. 68.

² Adrian Prechtel: *Bier ist die Lizenz zum Unmöglichen*. In: *Abendzeitung*. Jg. 40 (2004). Nr. 229. 2./3.10.2004, S. 3.

³ Vgl. u. a. Ulrich Breuer: *Niemand zuhause. Achternbuschs Hülle in der formativen Phase des autobiographischen Schreibens*. In: *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. Hg. von dems. / Beatrice Sandberg. Mün-

Parallel dazu, wenn auch in umgekehrter Richtung, bemühten sich denn nun auch die zahlreichen Nachrufe darum, der Person Achternbusch mittels ästhetischer Charakterisierungen und biografischer Anekdoten nahekommen und ihrer habhaft zu werden. Aber ungeachtet der vielseitigen Wege, die dabei eingeschlagen worden sind, laufen die Stimmen dann doch zumeist in einem Konvergenzpunkt zusammen: Achternbusch sei ein »ewiger Stinkstiefel, Provokateur und Poète maudit«⁴ gewesen, tief in der bis zur Räterepublik zurückreichenden Tradition des bayerischen »Individualanarchismus« verwurzelt.⁵ Und ja, der Verortung des Künstlers Achternbusch jenseits des gesellschaftlichen Gefüges kann nur schwerlich widersprochen werden, zumal sich neben seinen Praktiken der Selbstinszenierung ebenso seine Arbeiten gegenüber ästhetischen Normen stets versperren.

Gleichwohl zielen derartige Zuschreibungen in allererster Linie auf ein subversives bzw. avantgardistisches Subjekt ab, welches sich insgesamt nur in seiner Negativität begreifen lässt. Als Anarchist erhebe sich Achternbusch dementsprechend aus seiner Position außerhalb der Gesellschaft, als Künstler aus der Entstellung künstlerischer Traditionen. Jedoch unterschlägt diese Betrachtungsweise die positiven Ziele, die Achternbusch in seinem künstlerischen Schaffen überhaupt anleiten.⁶ Denn Achternbuschs Leitideen – man kann auch sagen: sein künstlerisches Gesamtexperiment – fußen nicht einzig und allein auf

chen 2006, S. 34–48, hier S. 46; Jörg Drews: *Alexanderschlachtbeschreibung. Eine Einleitung*. In: *Herbert Achternbusch*. Hg. von Jörg Drews. Frankfurt a. M. 1982, S. 15–41, hier S. 28f.; Manfred Loimeier: *Die Kunst des Fliegens. Annäherung an das künstlerische Gesamtwerk von Herbert Achternbusch*. München 2013, S. 27ff.

⁴ Christine Dössel: *Subversion als Urinstinkt*. In: *SZ*. Jg. 78 (2022). Nr. 10. 14.1.2022, S. 11.

⁵ Ulf Poschardt: *Herbert Achternbusch zum Gedenken*. In: *Welt*. 14.1.2022; <https://www.welt.de/kultur/kino/article236226594/Herbert-Achternbusch-zum-Gedenken-Ein-uneinholbarer-Avantgardist.html/> (letzter Zugriff: 24.10.2022).

⁶ Der Schriftsteller und Achternbusch-Bewunderer W. G. Sebald traf es in einem Beitrag auf den Punkt, als er der Kritik attestierte, dass jener »zu Achternbusch noch nicht viel eingefallen ist«, außer dass »seine Schreibweise anarchisch« sei. W. G. Sebald: *Die weiße Adlerfeder am Kopf. Versuch über Herbert Achternbusch*. In: *Subjektivität – Innerlichkeit – Abkehr vom Politischen?* Hg. von Keith Bullivant/Hans-Joachim Althof. Bonn 1982, S. 175–189, hier S. 184.

schierer Zerstörungswut, sondern vielmehr auf einer Programmatik, die alles in allem der Logik einer *Dekonstruktion* folgt. Möchte man den Gehalt dieser Stoßrichtung prägnant zusammenfassen, so ließe sich resümieren, Achternbusch desavouiere gesellschaftlich verbreitete Ideologien, um individuelle Lebensbereiche mit ästhetischen Mitteln subjektiv zu erschließen.⁷ Folglich gilt es für Achternbusch, mit der Herrschaft des Allgemeinen, die er in Deutschland verwirklicht sah, zu brechen, sich im gleichen Schritt radikal in das Individuelle zu versenken und dabei selbst zu (er-)finden. Diese Maxime soll allerdings nicht, wie man zunächst vermuten könnte, in einen Rückzug ins Private und einer damit einhergehenden Entpolitisierung münden – im Gegenteil: Sie ist zutiefst politisch fundiert, insofern sie die subjektive Wiedergewinnung von Individualität beispielhaft zur Anschauung bringt und durch die Werke in einem öffentlichen Kontext weitervermittelt. Ästhetische Subjektivierung fällt mit politischem Engagement zusammen.

Was hier nun gerade in konzentrierter Form zusammengefasst wurde, soll auf den nächsten Seiten anhand von Achternbuschs Werk schrittweise nachvollzogen werden. Für dieses Vorhaben bietet es sich im Besonderen an, auf Achternbuschs erste veröffentlichte Texte bis zur *Alexanderschlacht* zurückzugreifen – weil sich Achternbusch dort noch in der formativen Phase seiner künstlerischen Selbstwerdung befindet sowie in zahlreichen Schreib-Szenen seine unmittelbaren Gedanken, Wünsche und Intentionen mitdokumentiert.⁸ Insbesondere letztere lassen sich zu einem Bild eines politisch geprägten Schreibers zusam-

⁷ Vgl. hierzu auch Jörg Drews, der in seinem Aufsatz über die *Alexanderschlacht* die epistemische Dimension in Achternbuschs Schreibexperimenten hervorhebt. So benutze Achternbusch das Fantasierte als »Erkenntnisinstrument für Gelebtes«. Drews 1982, S. 21.

⁸ Die *Alexanderschlacht* markiert in der Tat eine Art ersten Höhepunkt, auf den die ersten Bände *Hülle*, *Die Macht des Löwengebrülls* und *Das Kamel* sowohl stilistisch als auch inhaltlich zusteuern. Allen Texten ist dabei vor allem gemein, dass Achternbusch hier zunächst noch mit dem Medium Sprache, dem Schreiben, Imaginieren und »Formen« sichtlich experimentiert, um sich als Schriftsteller zu finden. Nach dem Erfolg der *Alexanderschlacht* wendet er sich dann in *L'Etat c'est moi* (1972) dem Erproben von dramatischen Formen zu, während er sich in den Folgejahren immer mehr auf das Medium Film zubewegt. Gleichwohl greift Achternbusch auch noch später immer wieder Motive aus der *Alexanderschlacht* auf. Auch deswegen bezeichnet Robert Fischer die *Alexanderschlacht* auch als »Schlüssel« zu Achternbuschs Werk im Allgemeinen. Vgl. Robert Fischer: *Verfahren der*

mensetzen, der, im Zustand quälender Selbstentfremdung, sich vom Akt des Schreibens die Restitution seiner kreatürlichen Lebensenergien verspricht. Vor allem drei Aspekte innerhalb dieses Bilds sollen nun im Folgenden gesondert betrachtet werden: zum ersten Achternbuschs politische Interpretation des selbstentfremdeten Zustands, in der er die repressive ›staatliche Ideologie‹ als Verantwortlichen identifiziert; zum zweiten seine Negation der ideologischen Wirkungsmechanismen in destruktiven ästhetischen Verfahren sowie, zum dritten, die performative Freisetzung seines Leibs durch eine libidinös aufgeladene Schreibtechnik.

Ideologiekritik

Achternbusch begann in den 1960er Jahren zunächst als bildender Künstler. Nach dem Abitur studierte er an den Kunstakademien Nürnberg und München und konzentrierte sich auf das Anfertigen von Bildern und Plastiken, ehe er sich dann 1968, nach der mutwilligen Zerstörung seiner Plastiken, gänzlich der Literatur zuwendete.⁹ Protegiert vom damaligen Suhrkamp-Lektor Martin Walser erschienen dann auch sogleich Achternbuschs erste Texte in relativ kurzen Zeitabständen – zunächst 1969 der Band *Hülle*: Darin präsentiert Achternbusch die Texte *Zigarettenverkäufer*, *Hülle* und *Rita*, welche nichts weiter verbindet, außer dass in ihnen jeweils Achternbusch selbst das Epizentrum bildet. Besonders im titelgebenden Text, in dem Achternbusch als Schreibsubjekt den Versuch anstellt, einen Frankreich-Urlaub erzählerisch wiederzugeben, findet er zu der für sein Frühwerk charakteristischen Poetik.¹⁰ Äußerlich will das heißen, dass Achternbusch bereits hier Schreib-Szenen, in denen er sein Vorhaben direkt am Schreibtisch

Textkonstitution bei Beckett und Achternbusch. Frankfurt a. M. 1988, S. 43.

⁹ Vgl. Loimeier 2013, S. 18.

¹⁰ Einzig der im Folgejahr publizierte Text *Die Macht des Löwengebrülls* sticht in dieser Reihe heraus, soweit darin größtenteils die Geschichte eines Lehrers erzählt wird, der zwar Gemeinsamkeiten mit Achternbusch aufweist, aber dann doch in wichtigen Details, wie in seinem Beruf oder in dem Plan, ein Kinderbuch zu schreiben, von ihm abweicht. Am Ende entpuppt sich die Figur als reine Fiktion Achternbuschs.

reflektiert,¹¹ autofiktionale Schreibfragmente in Gestalt von Erinnerungen und Fantasien sowie Fremdzitate in Cut-up-Manier aneinander montiert.¹² Zugleich weist der Inhalt mit immer wiederkehrenden Topoi – wie den Schreibhemmungen, bruchstückhaften Erinnerungen oder gesellschaftskritischen Parolen – auf die folgenden Texte voraus.

Hinsichtlich der gesellschaftskritischen Äußerungen, die nun vor allem für die folgenden Betrachtungen von besonderer Relevanz sind, gibt Achternbusch bereits in *Hülle* einen poetologischen Ansatz zu erkennen, der sein Schreiben notgedrungen mit der politischen Sphäre verknüpft. In folgendem Zitat kanalisiert sich diese Auffassung besonders markant: »Ob ein Künstler will oder nicht, er kann sich nur auf die Seite des Individuums stellen, weil auf der Seite der Gesellschaft immer der Staat sein wird.«¹³ »Staat« und »Künstler« erweisen sich als die beiden dichotomischen Akteure, die im politischen Sinn miteinander ringen; der Staat als Trägerinstanz des Allgemeinen in ordnungspolitischer Absicht zu seiner eigenen Erhaltung, der Künstler als Verfechter des nicht-verallgemeinerbaren individuellen Lebens und Willens.¹⁴ Die Instrumente beider Akteure sind dabei für Achternbusch grundverschieden voneinander: Während der Künstler dem individuellen Leben in seinen Werken zur Anschauung verhilft, transportiert der Staat über seine diversen Organe und Sprachrohre eine Ideologie, die sich inhaltlich aus Werten, Normen und Pflichten, formal aus einer bestimm-

¹¹ Mit authentischen Werkstattberichten solcherart greift Achternbusch einen Trend innerhalb der zeitgenössischen Literaturproduktion auf, den auch Volker Hage im Rekurs auf Nicolas Born, Peter Handke und Dieter Kühn beschreibt. Vgl. Volker Hage: *Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre*. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1982, S. 58–62.

¹² Bei der Schnitttechnik des Cut-up handelt es sich nach Sigrid Fahrner um ein Phänomen des literarischen Underground, welches vor allem »zwischen 1959 und 1975« poetologisch umgesetzt wurde. Sigrid Fahrner: *Cut-Up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg 2009, S. 9.

¹³ Herbert Achternbusch: *Hülle*. Frankfurt a. M. 1969, s. P., S. [51].

¹⁴ Dass Achternbuschs künstlerische Produktion von dieser grundlegenden Dichotomie angetrieben wird, stellt auch Loimeier heraus, wenn er den »Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Eigensinn und Konvention, zwischen Selbstbestimmung und Fremdbestimmung, von persönlichem Aufbegehren und Widerstand gegen eine dominierende Norm und Normierung« zum »Kennzeichen seines [Achternbuschs; S. F.] Arbeitens« erklärt; Loimeier 2013, S. 27.

ten Sprache und Art und Weise zu denken zusammensetzt und durch Indoktrination seine Macht wie sein eigenes Fortbestehen sichern soll. Über das staatliche Instrument der Ideologie, wie Achternbusch es in seinen Texten beschreibt, soll es fortan gehen.

Dass der Staat zur Sicherung seiner Macht auf die Bürger durch seine Ideologie übergreift, thematisiert Achternbusch in seinen Texten immer wieder. So deklamiert er bspw. in dem angeblich im Alkoholrausch aufgenommenen Tonbandmitschnitt in der *Alexanderschlacht*: »dann denkst du nur noch an den Staat/ vergißt du dein Haus/ und dein Haus zu vergessen ist im Interesse des Staates/ der Staat will, daß du in deinem Haus deinen Rausch hast«. ¹⁵ Das Rausch-Motiv verweist auf das ›falsche Bewusstsein‹ im Sinne Karl Marx', welches der Staat im Zuge seines ideologischen Indoktrinationsunternehmens im Individuum einzurichten bestrebt ist. Zum anderen klingt im Haus-Motiv der Marx'sche Topos der Verschleierung der tatsächlichen, materiellen Lebensverhältnisse an, die sich über den ›Überbau‹ im staatlich induzierten falschen Bewusstsein einnistet. Ähnlich wie Marx begreift Achternbusch die Ideologie nicht zuletzt als Verblendungszusammenhang, der ein falsches Bewusstsein erzeugt, indem er das Subjekt über die tatsächlichen materiellen Verhältnisse hinwegtäuscht.

Das heißt nun aber nicht, dass der frühe Achternbusch als Marxist zu klassifizieren wäre. Vielmehr lugt in seiner Auffassung zu Staat, Gesellschaft und Individuum die Kritische Theorie hervor; allen voran Adorno, ¹⁶ der in seiner Ideologiekritik auf Marx' Ideologiebegriff zurückgreift und zudem einen maßgeblichen Einfluss auf die politische Linke ab Mitte der 1960er Jahre ausübte. ¹⁷ Besonders deutlich zeigt

¹⁵ Herbert Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*. Frankfurt a. M. 1971, S. 120.

¹⁶ Auch Loimeier stellt zahlreiche Verbindungen zwischen Achternbusch und Adorno her, mit der allgemeinen Bemerkung, dass bei Achternbusch einiges an die »Ästhetische Theorie Theodor W. Adornos« erinnere. Vgl. Manfred Georg Loimeier: *Passagen. Zur Wissenschaftskritik in den Werken Herbert Achternbuschs*. Passau 1980, S. 122.

¹⁷ Peter Uwe Hohendahl zeigt auf, dass sich die Linke intensiv an Adornos Gesellschaftstheorie und Ästhetik abarbeitete. Dabei lassen sich, Hohendahl folgend, in erster Linie zwei Richtungen voneinander absondern: Die eine, die, unmittelbar innerhalb der Studentenbewegung lokalisiert, für eine Politisierung der Ästhetik Adornos eintrat; und die andere, welche, die idealistische Kunsttheorie Adornos verwerfend, eine materialistische ›Warenästhetik‹ propagierte, für die wiederum die Geschichtsphilosophie

sich Achternbuschs Affinität zu Adorno gerade dort, wo er die staatliche Ideologie charakterisiert, wie zum Beispiel in jenem Abschnitt aus dem Text *Tibet*: »Mein Problem ist, wie ich von meinem tibetischen Agrardenken zu einem dem Industriestaat gemäßen Denken gelange.«¹⁸ Achternbusch stellt hier zunächst das eigene, »nicht-domestizierte« Agrardenken einem dem »Industriestaat gemäßen Denken« gegenüber, welches von der staatlichen Ideologie strukturiert wird. Kurz zuvor versuchte er noch, mit ironischem Unterton, sich letzteres beispielhaft anzueignen:

Die Aufgabe, die dem Autor [Achternbusch; S. F.] gestellt worden ist, eine Übersicht über die Kunst Tibets zu vermitteln, konfrontiert ihn mit einer Anzahl von besonderen Problemen, die nicht ohne weiteres zu lösen sind. Zunächst hängen sie mit der Frage zusammen, was in diesem Fall unter der allgemeinen Bezeichnung Kunst zu verstehen ist, und ferner mit der Festlegung des geografischen Raums, der unter dem Begriff zusammengefaßt wird [...].¹⁹

Achternbusch charakterisiert in dieser Passage das Denken der staatlichen Ideologie, indem er es selbst im parodistischen Gestus vorführt. Zunächst weist er seiner Form eine rationalistische Heuristik zu, sofern er das lebensweltliche Phänomen der »Kunst Tibets« in einen abstrakten Gegenstandsbereich überführt und diesen daraufhin zu den Begriffen »Kunst« und »Tibet« als »geografischen Raum[]« hypostasiert. Damit soll zunächst eine solide Ausgangsbasis für das weitere Vorgehen geschaffen werden, bei dem beide verdinglichten Begriffe bestenfalls zu einer Entität synthetisiert werden. Daneben ist das Vorhaben mit der »Aufgabe« verknüpft, »eine Übersicht über die Kunst Tibets zu vermitteln« – das heißt ferner, es folgt keineswegs einem interesselosen Wahrheitsanspruch, sondern zuallererst der Nutzbarmachung der Inhalte zur Erfüllung der Aufgabenstellung in einem deduktiven Sinn. Daher unterliegt es vielmehr dem Kriterium der Instrumentalität als

aus Adornos und Horkheimers Dialektik der Aufklärung einen konstitutiven Eckpfeiler bildete. Vgl. Peter Uwe Hohendahl: *Politisierung der Kunsttheorie. Zur ästhetischen Diskussion nach 1965*. In: *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*. Hg. von Paul Michael Lützeler/Egon Schwarz. Königstein/Ts. 1980, S. 282–299, hier S. 282–285.

¹⁸ Herbert Achternbusch: *Das Kamel*. Frankfurt a. M. 1970, s. P., S. [19].

¹⁹ Achternbusch: *Das Kamel*, s. P., S. [19].

der empirischen Durchdringung lebensweltlicher Zusammenhänge. Eng gekoppelt an die instrumentelle Nutzbarmachung des abstrakten wie verdinglichten Gegenstandsbereichs der »Kunst Tibets«, ist zudem der Aspekt der Beherrschbarkeit; und zwar insofern, als dass sich eines realen Phänomens bemächtigt wird. Verdinglichung, Instrumentalität und Beherrschbarkeit bilden als zusammenhängende Kategorien für Achternbusch somit die Eckpfeiler des zivilisatorischen Denkens. Die Pointe liegt hier nun aber wiederum darin, dass Achternbusch es schlichtweg nicht vermag, zu diesem dem »Industriestaat gemäßen Denken« zu gelangen.²⁰ Es erscheint dadurch als etwas Kontraintuitives, was sich einem subjektiven Zugriff gegenüber versperrt. Und gerade in dieser Differenz spiegelt sich der Ideologiecharakter dieses Denkens, zumal dessen Heuristik ohnedies erst gelernt sein will. Achternbusch betreibt in dieser Passage somit Kritik an der staatlichen Ideologie, indem er die Weltabgewandtheit der Kategorien Verdinglichung, Instrumentalität und Beherrschbarkeit *ex negativo* preisgibt.

Jene strukturgebenden Kategorien weisen zugleich direkt in die rationalismuskritische Gesellschaftstheorie Adornos, wie er sie in der *Dialektik der Aufklärung* zusammen mit Max Horkheimer skizziert.²¹ Insbesondere der Begriff der instrumentellen Vernunft scheint dabei unverkennbar durch.²² Als epistemologische Form konstituiert sie für die beiden Autoren den rationalistischen Weltzugang, mit dem die Aufklärung gemeinhin assoziiert wird und den sie in dem Werk einer Kritik unterziehen. Zu ihr gehört unter anderem der bei Achternbusch identifizierte Aspekt der Verdinglichung bzw. Hypostasierung: »Als Sein und Geschehen wird von der Aufklärung vorweg nur anerkannt,

²⁰ Achternbusch: *Das Kamel*, s. P., S. [19].

²¹ Auf die Gegenwärtigkeit dieses Buches in den Diskursen der 1960er Jahre weist Rolf Nölle hin. Angestoßen von der »Generation post holocaustum« setzte die Rezeption ihm zufolge sogar so richtig erst in den sechziger Jahren ein. Rolf Nölle: *Sozialphilosophische Variablen. Individuum und Gesellschaft bei Horkheimer/Adorno, Marcuse, Popper und Gehlen*. Münster 2004, S. 41.

²² Loimeier hat bereits umfangreich Motive der Vernunftkritik bei Achternbusch herausgearbeitet. Allgemein postuliert er diesbezüglich: »Die geltende Vernunft stellt sich im Gegensatz zu dem, das als ›Leben‹ zu definieren offengehalten wird«; Loimeier 1980, S. 31.

was durch Einheit sich erfassen läßt.«²³ Die Welt erschließt sich dem aufklärerischen Blick demzufolge nur in hypostasierter Form, und zwar indem er sie in ein offenes Spektrum vereinheitlichter Objekte transformiert, die als allgemeine Begriffe in Erscheinung treten. Darüber hinaus weisen Adorno und Horkheimer darauf hin, dass sich diese Begriffe im Paradigma der Aufklärung in allererster Linie an ihrer »Berechenbarkeit und Nützlichkeit« bemessen; laufen sie diesen Kriterien dagegen zuwider, gelten sie sogleich als »verdächtig«.²⁴ Sie sind dementsprechend dem Aspekt der Instrumentalität verpflichtet, insoweit sie für die eigenen Zielsetzungen fruchtbar gemacht werden können. Dem entspricht im obigen Textausschnitt Achternbuschs übergeordnete Intention, die ihm gestellte »Aufgabe« zu erfüllen, »eine Übersicht über die Kunst Tibets zu vermitteln«.²⁵ Und nicht zuletzt fungiert die instrumentelle Vernunft für Adorno und Horkheimer ebenso als Methode, das Spannungsfeld zwischen Naturunterwerfung und Naturbeherrschung zugunsten letzterer aufzulösen, indem sich der Verstand der Natur bemächtigt und sie sich dadurch unterwirft.²⁶ Bei Achternbusch wiederum leistet die Dynamik der Aneignung des Themenkomplexes tibetanischer Kunst jener Begriffsdimension Vorschub. Simultan zu Achternbuschs parodistischer Kennzeichnung dieses Denkens als staatlich verordneter Ideologie, diagnostizieren auch Adorno und Horkheimer dem aufklärerischen Rationalismus ein Umschlagen in den Mythos, sofern die Totalisierung der instrumentellen Vernunft »mit jedem ihrer Schritte tiefer [...] in Mythologie« verfällt.²⁷ Statt dem Interesse an der Ergründung der Wirklichkeit setzt sich demzufolge der unerschütterliche Glaube an die Validität der Methoden der instrumentellen Vernunft durch.

Zwar denken Adorno und Horkheimer bis hierhin noch in epistemologischen Kategorien, doch wenden sie den Begriff der instrumentellen Vernunft ins Politische und lassen sich damit in unmittelbare Nähe von Achternbuschs Begriff von der staatlichen Ideologie rücken.

²³ Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Band 5: *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950*. Hg. von Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M. 1987, S. 29.

²⁴ Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 28.

²⁵ Achternbusch: *Das Kamel*, s. P., S. [19].

²⁶ Vgl. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 26.

²⁷ Vgl. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 34.

Laut Axel Honneth spiegeln sie nämlich die erkenntnistheoretische Seite der instrumentellen Vernunft als »strukturanaloge Abbildung« auf den Bereich »sozialer Herrschaft«. ²⁸ Das heißt weitergeführt: Der herrschende politische Machtapparat unterwirft die Gesellschaft dem Prinzip der instrumentellen Vernunft und reguliert sie dementsprechend. Für die einzelnen Subjekte wiederum bedeutet diese Konstellation, dass sie, mit allgemeinen Begriffen vergleichbar, zu verdinglichten Abstraktionen degradiert und vornehmlich nach dem Kriterium ihres gesellschaftlichen Nutzens beurteilt werden. Vor diesem Hintergrund widmet sich Adorno in den *Minima Moralia* der »Auflösung des Subjekts« ²⁹. Als vergesellschaftetes sei jenes »kaum einer Regung mehr fähig, die es nicht als Beispiel dieser oder jener öffentlich anerkannten Konstellation benennen könnte«. ³⁰ Daraus resultiert letztlich der komplette Verlust an Individualität, da jedes Subjekt im gesellschaftlichen Kontext auf sein abstraktes Korrelat zurückgeführt werde. Dieselbe Konstellation bildet für Achternbusch genauso die Voraussetzung für seine Schreibanfänge. Eingebettet in eine Gesellschaft, die von der staatlichen Ideologie beherrscht, organisiert und geprägt wird, beklagt er den Verlust jeglicher individueller Qualität. Auf zwei daraus resultierende Mängel kommt er dabei immer wieder zu sprechen: einerseits seine Fantasielosigkeit, ³¹ andererseits sein damit einhergehendes Unvermögen zu begehren. ³² Den Ausweg aus dieser misslichen, selbstentfremdeten Lage stellt für ihn, wie zu Beginn des Kapitels bereits herausgearbeitet, die eigene künstlerische Produktivität dar.

²⁸ Axel Honneth: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. 2. Auflage. Frankfurt a. M. 1985, S. 65.

²⁹ Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Band 4: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1980, S. 14.

³⁰ Adorno: *Minima Moralia*, S. 72.

³¹ Vgl. u. a. Achternbusch: *Alexanderschlacht*, S. 5: »Am Tag gehöre ich sozusagen der Familie, bin sozusagen auf dem untersten Trittbrett dieses Staates und leide an Fantasielosigkeit«.

³² Vgl. u. a. Achternbusch: *Hülle*. s. P., S. [26]: »Aber ich und nehmen, ich und besitzen, ich jemand eine Gewähr geben, ich und mich um jemand kümmern, ich etwas wollen!«

Destruktivität literarischer Verfahren

Achternbuschs künstlerischer Leitgedanke im Frühwerk materialisiert sich in literarischen Verfahren, welche die diskursiven Formationen der staatlichen Ideologie konterkarieren, während sie zugleich ihren Urheber als textuellen Effekt buchstäblich zur Welt bringen. Zunächst soll sich dabei ihrer in dieser Hinsicht destruktiven Seite zugewendet werden. Mit dieser hat sich schon Loimeier beschäftigt und kommt dabei zu folgender These: »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.«³³ Die Negation der staatlichen Ideologie korreliert bei Achternbusch dementsprechend mit destruktiven literarischen Verfahren und verleiht diesen somit ein politisches Fundament. Den Konnex deutet Loimeier hier bereits ebenfalls an, und zwar die Subversion von Erschließbar- und Beherrschbarkeit – das heißt, auf den bisherigen Argumentationskontext zurückgewendet: von Begriffsbildung und aneignender Naturbeherrschung, wie sie neben dem Aspekt der Instrumentalität für Achternbuschs Vorstellung von der staatlichen Ideologie symptomatisch sind. Denn falls die Texte sich nicht erschließen und mit Bedeutung anreichern lassen, so können sie auch nicht auf den Begriff gebracht und angeeignet werden.

Doch welche literarischen Verfahren sorgen in Achternbuschs Texten dafür, dass man sie nicht in ein bedeutungshaltiges Ganzes überführen kann? Den Bereich der Semantik adressierend, führt diese Fragestellung direkt zur Ebene der Sinnstrukturen in Achternbuschs Texten. Im Hinblick auf die ersten Texte *Hülle*, die Texte im *Kamel*-Band sowie die *Alexanderschlacht* lässt sich hierbei ein Muster erkennen,³⁴ welches auf die Logik eines unaufhörlichen Sinnaufschubs bis über das Ende hinaus verweist. Zu Beginn wird in allen genannten Texten noch die narrative Grundkonstellation thematisiert: Auf der autobiografischen Ebene stellt Achternbusch den eigenen Familienalltag den eigenen Imaginationsbereichen und mit ihnen die eigene schriftstelle-

³³ Loimeier 2013, S. 24.

³⁴ Auch an dieser Stelle ist *Die Macht des Löwengebrülls* zunächst auszuklammern, weil der Text, im Gegensatz zu den anderen genannten, auf der intradiegetischen Ebene einsetzt und dabei vom Leben der fiktionalen Lehrerfigur erzählt.

rische Existenz gegenüber.³⁵ Innerhalb dieses Spannungsverhältnisses nutzt Achternbusch dann in der *histoire* das Schreiben, um aus der als erdrückend wahrgenommenen Lebensrealität auszubrechen. Die dabei entstehenden Schreibfragmente werden unmittelbar mit dem Ansetzen des Stifts im Text wiedergegeben bzw. durch die Cut-up-Technik in den Text montiert. Insoweit konstituieren die Texte auch ihre semantische Grundstruktur: Der Schreiber Achternbusch spannt auf der autobiografischen Ebene den diegetischen Rahmen auf, innerhalb dessen die Schreibsegmente intradiegetisch präsentiert werden. Dementsprechend wird ein textübergreifender Sinn in Aussicht gestellt. Nur bleibt indes noch offen, was für eine Art von Text Achternbusch im Verlauf noch produzieren wird, mit dem sich diese letzte Sinnlücke schließen lässt. Allerdings, und hier schlägt sich nun die poetologische Destruktivität durch, reiht Achternbusch schon bald die Schreibfragmente in so hoher Frequenz aneinander, dass nicht mehr zweifelsfrei entschieden werden kann, welche Segmente zusammengehören und welche nicht. Die Folge davon ist der sukzessive Verlust von Linearität; die (Schreib-)Ereignisse lassen sich nicht mehr chronologisch ordnen, sondern schreiten sowohl digressiv als auch rhizomatisch vorwärts und verfestigen sich so niemals zu einer kohärenten Sinneinheit. Zusätzlich verkompliziert wird die Textgenese überdies noch von der autofiktionalen Gestaltungsweise: Erinnerungen, Schreib-Szenen und Fiktionen überlagern sich, so dass schon bald nicht mehr zwischen autobiografischer und intradiegetischer Ebene unterschieden werden kann. Als destruktive Verfahren führen die Auflösung einer linearen Ereignisstruktur sowie der autofiktionalen Schreibmodus schließlich zur vollständigen Orientierungslosigkeit, die das Ende der Texte überdauert.³⁶ Deswegen kann

³⁵ So beklagt er beispielsweise in *Hülle*, dass er keinen »Aufbau« für seine Arbeit aufgrund des »Kinderscheiß« entwickeln könne; *Hülle*, s. P., S. [28]. Im *Kamel*-Band findet er dagegen erst »nach 4 Uhr nachmittag« die Zeit und Muße, sich den eigenen Texten zuzuwenden; *Das Kamel*, s. P., S. [5]. Und in der *Alexanderschlacht* wiederum fallen seine Schreibversuche gezwungenermaßen auf den »Abend«; *Die Alexanderschlacht*, S. 5.

³⁶ In *Indio* spricht Achternbusch auch an einer Stelle darüber, dass er durch die anarchische Anordnung der Schreibsegmente die Texte bis zur Unkenntlichkeit verfremden möchte: »Ich bereue es, daß ich meine übrigen Schreibarbeiten mit Überschriften versah, sichtbaren Unterteilungen, ich ärgere mich über Abschlüsse von Durchgängen, ich möchte Rohre ineinanderlegen wie bei der Kanalisierung, kein Platz zum Verschnaufen, zum Verweilen,

die signifikative Leerstelle, an was für einem Text Achternbusch hierbei eigentlich schreibt, bis zuletzt nicht getilgt werden.³⁷

Auf die Spitze treibt Achternbusch diese Verfahren in der *Alexanderschlacht*. Nicht nur, dass dort die Fülle an aleatorisch angeordneten Schreibsegmenten verschiedenster Provenienz weitaus größer als in den anderen Texten ist – darüber hinaus signalisiert Achternbusch hier in mehreren metareflexiven Äußerungen wie der folgenden, dass eine dem Text zugrunde liegende Sinnstruktur rekonstruiert werden könne: »wer die Alexanderschlacht zum erstenmal liest, wird mit diesem Einschub nicht viel anzufangen wissen«.³⁸ Auch weisen darauf, so Fischer, »immer wieder neue Resonanzeffekte und déjà-vu-Erlebnisse« hin, die den Eindruck eines auf Rekurrenzen beruhenden, geschlossenen Textganzen erwecken.³⁹ Letzten Endes nutzt Achternbusch Hinweise solcherart aber nur, um das Spannungsfeld zwischen semantischer Leere und zu findender Bestimmtheit zu perpetuieren und so den Prozess der Sinnstiftung aufrechtzuerhalten, ohne ihn wohlgerne abzuschließen. Es handelt sich dabei um ein dynamisches Textverfahren, welches sich als unaufhörlicher Sinnaufschub bezeichnen lässt, bestehend aus Sinnindikation und -suspension. Die Frage, was für einen Text Achternbusch sich da gerade erschreibt, bleibt deshalb bis zuletzt – bewusst⁴⁰ – unbeantwortet.

keine Folgen, keine Gesichtspunkte nur Grau der Sprache und Splitter realen Lichts wie eine liegen gelassene Schaufel an einem Aushub«; *Das Kamel*, s. P., S. [27f].

³⁷ Vgl. hierzu auch das *Alexanderschlacht*-Kapitel in der Arbeit von Robert Fischer. Dort versucht sich Fischer mittels *close reading* daran, die zahlreichen Schreibsegmente in der *Alexanderschlacht* in eine sinnhafte Ordnung zu transponieren. Dass dies bis zuletzt nicht gelingen kann, hält er in einem vorläufigen Resümee fest: »Dabei muß er [der Leser; S. F.] aber erkennen, daß gerade sein Bestreben, den Text in eine sinnvolle Ordnung zu bringen, bewirkt, daß sich die Textkomplexität eher noch erhöht«. Fischer 1988, S. 35.

³⁸ Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 46.

³⁹ Fischer 1988, S. 43.

⁴⁰ Dass Achternbusch durchaus intendiert, seine Hinweise auf eine dominante Sinnstruktur ins Leere laufen zu lassen, demonstriert er in der *Alexanderschlacht* auch anhand des Zigarettenrauch-Motivs: Er deutet mehrmals im Verlauf des Textes darauf hin, dass »Zigarettenrauch« das letzte Wort des Textes sein wird; *Die Alexanderschlacht*, S. 25, S. 76. Dieses Versprechen hält er ein. Doch anstatt einen Schlüssel zur inhaltlichen Erschließung zur Verfügung zu stellen, lässt er dort den Zigarettenrauch diffundieren; *Die*

Die dialektische Bewegung des Sinnaufschubs verhindert letztendlich auch die Transposition von Achternbuschs Texten in ein begriffliches Paradigma. Denn die semantische Leerstelle, die nach einer sinnhaften Klassifikation des erschriebenen Textes fragt und durch die Auflösung von Linearität sowie Autofiktionalität auch nach Ende des gesamten Textes noch besteht, unterminiert jegliches Bestreben zur Integration des Textganzen in eine sinnhafte Einheit.⁴¹ Deswegen gewähren die Texte auch keinerlei signifikativen Anknüpfungspunkte, an denen herkömmliche Begriffsbildungen operativ ansetzen könnten. Insofern schützen sich Achternbuschs Texte in ihrer Negativität ebenso vor Vereinnahmung und Einverleibung durch die instrumentelle Vernunft; indem sie überdies einer begrifflichen Klassifizierung und Verdinglichung notgedrungen entgehen, lassen sie sich ebenso wenig kontrollieren, aneignen sowie in anderen Kontexten nutzbar machen. Infolgedessen desavouieren sie gleichsam die Kategorien Instrumentalität und Beherrschung, die der instrumentellen Vernunft immanent sind. Die Inkommensurabilität der Texte korrespondiert also mit der poetologischen Destruktion der instrumentellen Vernunft, die, in der Sichtweise Achternbuschs, konstitutiv für die staatliche Ideologie ist. Damit schlägt Achternbusch einen Weg ein, den auch Adorno zur Überwindung des allgemeinen Verblendungszusammenhangs postuliert: die Kunst. Anders als in der »empirischen Realität«, in der Selbstidentität durch zwanghafte Vergegenständlichung »versäumt« wird, kann und will nach Adorno das wahre Kunstwerk die »Identität mit sich selbst« schlechthin erreichen.⁴² Die Kunstwerke schützen somit prototypisch ihre Individualität, indem sie sich gegenüber legitimierbaren Sinnzu-

Alexanderschlacht, S. 225. Dergestalt verweist der Zigarettenrauch als eine auf den Text im Ganzen bezogene Metapher auf die endgültige Diffusion von Sinn; vgl. hierzu auch Drews 1982, S. 20.

⁴¹ In dieser Hinsicht knüpft Achternbusch ebenso konzeptuell an die Cut-up-Tradition an. Andreas Kramer zufolge verfolgten ihre Autoren nämlich den ideologiekritischen Anspruch, »bestimmte Text-Bild-Assoziationen aufzubrechen, die Individuen wie ganzen Gesellschaften konditionierte Verhaltensmuster aufzwingen«. Andreas Kramer: *Schnittstellen. Beobachtungen zu deutschsprachigen Cut-Up-Texten um 1970*. In: *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hg. von Dirck Linck/Gert Mattenklott. Hannover 2006, S. 57–74, hier S. 64.

⁴² Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Band 7: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1972, S. 14.

weisungen von außen versperren. Aus dieser Perspektive nimmt Achternbusch Adorno beim Wort, sofern er Schrifterzeugnisse erschafft, denen keine festen Sinnzusammenhänge außerhalb ihrer selbst aufgezungen werden können.⁴³

Wenn Achternbuschs Texte aber nichts repräsentieren, worauf zielen sie dann sonst ab? Lapidar gesagt: auf die Akzentuierung der performativen Dimension des Schreibens. Achternbusch handelt hierbei noch als plastischer Künstler, der sein Material bearbeitet und gegenstandslose Plastiken erschafft, nur mit dem Unterschied, dass sein Material nun aus Sprache besteht. Dieses sprachliche Material erschreibt er auf Papier, zerschneidet es, heftet es an andere Fragmente an, setzt mit dem Stift dann wieder an dieser neuen Stelle an usw. Insoweit perspektiviert er seinen Literaturbegriff neu in Richtung eines dynamischen Textverständnisses. Darauf zielt nicht zuletzt auch die *Ästhetische Theorie* Adornos ab, wenn es darin über die »Kunstwerke« heißt, die »Dynamik [...] ist das Sagende an ihnen, durch Vergeistigung erlangen sie die mimetischen Züge, die primär ihr Geist unterwirft.«⁴⁴ Performativität verdrängt das repräsentative Paradigma der traditionellen Literatur. Im Frühwerk Achternbuschs jedoch ist das Performative unzweideutig an die Schreibgeste gebunden.⁴⁵

⁴³ Hinsichtlich der Referenzialität können Achternbuschs Texte ebenso als Foucault'scher Gegendiskurs bezeichnet werden. Für Foucault ist die Konstitution von Texten als Gegendiskurs charakteristisch für den Beginn der modernen Literatur. Konkret versteht er unter dem Begriff folgendes: »Jede Sprache galt als Diskurs. Die Kunst der Sprache war eine Art ›Zeichen zu geben‹, gleichzeitig etwas zu bedeuten und um diese bedeutete Sache Zeichen zu disponieren [...] die Literatur [hat] nun aber nur in ihrer Autonomie existiert, von jeder anderen Sprache durch einen tiefen Einschnitt nur sich losgelöst, indem sie eine Art ›Gegendiskurs‹ bildete und indem sie so von der repräsentativen oder bedeutenden Funktion der Sprache zu jenem rohen Sein zurückging.« Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1974, S. 76.

⁴⁴ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 275.

⁴⁵ Auch Ulrich Breuer verweist auf die Bedeutung des Performativen im Frühwerk Achternbuschs. So deutet er das ›Hülle‹-Motiv aus dem gleichnamigen Text als Ergebnis eines »performativen, semantikfreien Schreibprozess[es]«; Breuer 2006, S. 48.

Die Errettung des Individuums im Text

In der Performanz der Schreibbewegung sucht Achternbusch das exponierte positive Ziel seiner ersten Texte zu erreichen: die Konstitution des eigenen Selbst als subjektives, im Text verwirklichtes Individuum, welches dem Zugriff der instrumentellen Vernunft entgeht. Schreibende Performativität fungiert bei Achternbusch dementsprechend als eine Art ›Geburtenhelfer‹ für ein verschriftlichtes Individuum. Die Akzentverlagerung auf die performative Dimension geht nicht auf Achternbusch selbst zurück, sondern auf jene neoavantgardistischen Bewegungen, die sich seit der Nachkriegszeit formierten und in den 1960er Jahren ihren Kulminationspunkt erlebt haben dürften. In dieser Hinsicht sei beispielsweise auf die ›Fluxus‹-Bewegung, ›Happenings‹ oder ›Performance Art‹ wie von Joseph Beuys verwiesen. Erika Fischer-Lichte beschreibt diese Tendenz allgemein als Übergang von der »Kultur als Text« hin zu der »Performance [...] als Paradigma der zeitgenössischen Kultur«. ⁴⁶ »Kultur als Text« meint dabei, »daß Kultur insgesamt ebenso wie einzelne kulturelle Phänomene als strukturierter Zusammenhang von Einzelelementen aufgefaßt werden, denen bestimmte Bedeutungen zugeschrieben werden können«, wohingegen in der ›Performance-Kultur‹ »sich das Interesse auf die Tätigkeiten des Produzierens, Herstellens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken [verlagert]«. ⁴⁷ Was artikuliert sich dann aber überhaupt in den Bewegungen der performativen Kunstwerke? Laut Fischer-Lichte »konstituiert und manifestiert sich hier eine bestimmte Weise des leiblichen In-der-Welt-Seins, das schöpferische Prozesse der Gestaltung und Umgestaltung fokussiert, in denen es die Performanz ist, über die man zur Referenz gelangt«. ⁴⁸ Den Nukleus in performativer Kunst bildet also die Inszenierung des Körpers, über dessen sinnliche wie affektive Aktivierung assoziative Erkenntnisprozesse freilegt werden sollen.

Das Besondere und gleichsam Visionäre an Achternbuschs ersten

⁴⁶ Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M. 2002, S. 277–300, hier S. 293.

⁴⁷ Fischer-Lichte 2002, S. 293.

⁴⁸ Fischer-Lichte 2002, S. 289.

schriftstellerischen Gehversuchen ist, dass er, ursprünglich in der Bildhauerei beheimatet, die Ansätze aus der performativen Kunst auf das Medium Literatur bzw. Text intermedial überträgt. Das meint konkret, er setzt allein in der Führung des Stifts seine leiblich-körperliche Präsenz unmittelbar frei. Darauf weist Achternbusch auch selbst in vielen Schreib-Szenen hin, wie zum Beispiel in folgender aus der *Alexanderschlacht*: »Die größte Belebung allerdings meines Brutkreislaufes erfahre ich, wenn ich weiß, wie ich weiterschreiben soll.«⁴⁹ Mitunter steigert sich die durch das Schreiben ausgelöste Empfindung sogar zu einem intensiven leiblichen Erleben: »Nachdem ich so in einem Bums geschrieben hab, ist mir wie nach einer kräftigen Ohrfeige in die Fresse, da man sich irgendwie gerechtfertigt fühlt.«⁵⁰ Glückt Achternbusch der Schreibversuch und die Schreibhandlung verselbständigt sich, so kann man daraus folgern, dann verbindet sich die Schreibgeste mit seinem individuellen Leiberleben.

Im Rekurs auf Roland Barthes' Begriff des intransitiven Schreibens lässt sich dieser Zusammenhang noch weiter präzisieren. Barthes grenzt in dieser Hinsicht den transitiven vom intransitiven Gebrauch des Verbs ›schreiben‹ ab: Während ›schreiben‹ im transitiven Sinne bedeutet, dass jemand »etwas schreibt«, meint seine intransitive Bedeutung, dass jemand »schlechterdings schreibt«.⁵¹ Transitives Schreiben zielt somit auf die Herstellung eines bestimmten Textes ab, wohingegen das intransitive kein Ziel kennt, was außerhalb seiner selbst liegt. Insofern koinzidiert die sprachliche Figur des intransitiven Schreibens auch mit der *histoire* in den ersten Texten Achternbuschs; denn wie gezeigt, findet sich dort stets ein Schreiber, der die Herstellung eines Textes fortwährend verfehlt und dementsprechend nur das eigene Schreiben in selbstreflexiver Weise dokumentiert. Jedoch impliziert Barthes' Begriff des intransitiven Schreibens ebenso die Symbiose von Schreibgeste und leiblichem Empfinden. Dafür verweist Barthes auf das grammatikalische Konzept der »Diathese«; im Gegensatz zur Unterscheidung zwischen Aktiv und Passiv, stellt die Diathese »Aktiv und Medium« gegenüber.⁵² Beim »Aktiv«, so Barthes weiter, »[vollzieht sich] der Vorgang

⁴⁹ Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 31.

⁵⁰ Achternbusch: *Das Kamel*, s. P., S. [31].

⁵¹ Roland Barthes: *Schreiben, ein intransitives Verb?* In: *Schreiben als Kulturtechnik*. Hg. von Sandro Zanetti. Berlin 2012, S. 240–250, hier S. 247.

⁵² Barthes: *Schreiben, ein intransitives Verb?*, S. 247.

außerhalb des Subjekts«, während sich beim Medium-Vorgang das Subjekt »selbst in Mitleidenschaft« zieht.⁵³ Das intransitive Schreiben schlägt somit auf das ausführende Subjekt zurück, insofern es im Modus der Diathese eine leibliche Affektation auslöst. Nicht zuletzt, und darauf zielen Barthes' Ausführungen hauptsächlich ab, konstituiert sich das Subjekt erst, sobald es im Zuge der intransitiven Schreibhandlung leibliche Resonanz erfährt.⁵⁴ Dementsprechend konvergiert das intransitive Schreiben mit der individuellen Subjektkonstitution, allerdings nicht im idealistischen Sinne eines abstrakten Seins, sondern stets nur für die Dauer der Handlung, also als *werdendes* Erfahrungssubjekt.

Achternbuschs Schreiben kreist in den ersten Texten gerade um den Eintritt in dieses subjektivitätserzeugende Stadium.⁵⁵ Wie sich die gegliückten Schreibenanstrengungen textlich materialisieren, lässt sich beispielhaft an folgender Passage aus der *Alexanderschlacht* veranschaulichen:

[...] dreiviertel des Jahres war ich ruhig, war ich wortkarg, verehrte in fleißiger Arbeit die Göttin; bei der Weinlese schuftete ich schon sündhaft; beim Einstampfen des Weins erwachten die Wörter in mir, das ging an nach dem leben gezeichnet Momentaufnahme so gantz mit Asch bedeckt worden mein Haus la LNunciata welches auch fast gantz bedeckt worden, Galleren, damit das überblibne Volck

⁵³ Barthes: *Schreiben, ein intransitives Verb?*, S. 247.

⁵⁴ Vgl. Barthes: *Schreiben, ein intransitives Verb?*, S. 249. Eine der Grundthesen aus Barthes' vielzitiertem Aufsatz *Der Tod des Autors* zielt nicht zuletzt genau auf jene Abhängigkeit von Subjektivierung und Schreibbewegung ab. Entgegen der von der literarischen Tradition institutionalisierten Autoreninstanz, die als personaler Urheber des Textes betrachtet wird, entsteht der »moderne Schreiber [...] gleichzeitig mit seinem Text«. Roland Barthes: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a. M. 2006, S. 60.

⁵⁵ Dass sich Achternbusch gerade auch in der Opposition zu jenem idealistischen Subjektivitätskonzept sah, welches das Subjekt als abstrakte Einheit versteht, gibt er in der *Macht des Löwengebrülls* deutlich zu verstehen: »[...] denn in der Annahme, daß er jegliche Überlegung von sich ausgehend anstellte, und jede andere auf ihn wieder verwies, konnte er von der Hoffnung nicht ablassen, er müßte doch etwas sein, und damit einer spätbürgerlichen Denkart anhing, wie ja seine Teilnahmslosigkeit an der Umwelt erschreckend zeigt«; Achternbusch: *Die Macht des Löwengebrülls*, S. 64. Achternbusch distanziert sich hier nicht nur von jener Vorstellung von Subjektivität; vielmehr verortet er sie darüber hinaus im Bürgertum und folgert aus ihr die Passivität, die er durch sein Schreiben ja gerade überwinden will.

saluirt worden. Heiße Wasserström, so aus dem Berg heruntergefloßn ist ein Rauch und Dampf von dem mit Asch vermischten herab fließenden heißen wasser herliche Weingärten mit Citron: Granat: Pommerantz etc: bäumen.⁵⁶

Die Schwelle zwischen transitivem und intransitivem bzw. subjektivitätsstiftendem Schreibmodus kündigt Achternbusch hier sogar selbst an: »beim Einstampfen des Weins erwachten die Wörter in mir«. Zuvor folgt die Schreibhandlung noch der Intention, vom imaginierten Leben als Weinbauer am Vesuv relativ unpräzise zu erzählen. Nachdem ihm aber »die Wörter [erwachten]«, verselbständigen sich die Signifikanten, indes keinerlei orthografische oder grammatikalische Regeln mehr eingehalten werden. In einer einzigen Wortsalve reiht Achternbusch die Wörter aneinander, sodass diese ihre referenzielle Funktion verlieren. Stattdessen dominiert nun einzig und allein der performative Akt ihrer Hervorbringung, der sich nur noch an der metonymischen Logik der Assoziation orientiert. Und in diesem rekursiven Verweis scheint gleichzeitig der wollüstige Körper Achternbuschs durch, wie er mit der Schreibbewegung verschmilzt und, losgelöst von den zivilisatorischen Disziplinierungstechniken, sich in den Signifikanten ekstatisch artikuliert. Es handelt sich dabei um genau jenes Stadium, welches Achternbusch auch selbst mit der Metapher des Fliegens umschreibt.⁵⁷

Produktionsästhetisch konvergiert diese Symbiose von Schreibgeste und lustvollem Leibempfinden mit dem freien Assoziieren der *écriture automatique*, wie sie ursprünglich die Surrealisten zum Durchschreiten zu den Sphären des Traums und des Unbewussten benutzten.⁵⁸ Ähnlich

⁵⁶ Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*. S. 107f.

⁵⁷ Vgl. u. a. Achternbusch: *Das Kamel*. s. P., S. [63]: »Am liebsten ist mir doch der Wind, wenn er mir die Ohren streichelt. Hätt ich doch eine Nase, den ganzen Kirschbaum zu riechen. Wär ich doch so klug, daß meine Augen wie Tauben fliegen könnten, wären doch meine Organe widerstandsfähig wie Kieselsteine. Könnte ich doch tagelang so weiterschreiben.« Loimeier erhebt die Metapher des Fliegens gar zum Leitmotiv seines Achternbusch-Bandes; vgl. Loimeier 2013, S. 13.

⁵⁸ In der Forschung wird jener sprachliche Modus auch als »Leibhaftes Sprechen« bezeichnet. Vgl. Elena Agazzi/Eva Kocziszky: *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*. In: *Der fragile Körper*. Hg. von dens. Göttingen 2005, S. 7–17, hier S. 8. Diese Terminologie basiert ebenso auf Nietzsches Leibkonzeption. In *Also sprach Zarathustra* charakterisiert Nietzsche den Leib nämlich als sprachlich kodierte Instanz, genauer, als »Bauch des Seins«, der prinzipiell »zum Reden« gebracht werden kann.

bei Achternbusch: Für ihn fungiert das einzig an den erotisch konnotierten Körper gekoppelte Schreiben als Technik, die den Schreiber zu seinem subjektiven Urgrund zurückführt: »Meine Sätze schwätzen aus dem Kopf, als redete da ein Kind, das um einiges älter ist als das unsere. Das ist die Lust.«⁵⁹ Darüber hinaus interpretiert er diese archäologische Wendung nach Innen dezidiert als subversives Gegenmanöver gegen die Verallgemeinerungstendenzen der staatlichen Ideologie: »Unter den besonderen Umständen des Lebens beim Schreiben erwachen Energien und Kräfte, die unter den wohlgeordneten Bedingungen der Zivilisation kaum zutage treten.«⁶⁰ Medial treten diese »Energien und Kräfte« als ebjenere performativen Dynamiken in Erscheinung – sei es als konsistente, metonymisch strukturierte Assoziationskette, sei es als Erschütterung der Grammatikalität der Sprache. In ihnen artikuliert sich das ›wahre‹ individuelle Subjekt Achternbusch, uneinholbar für die ideologischen Nivellierungen der instrumentellen Vernunft.

Allerdings verbindet sich mit den Texten nicht ausschließlich die Intention, den subjektiven Urgrund immer wieder aufblitzen zu lassen, auch wenn die Texte mit ihrer dezentralen, rhizomatischen Grundstruktur dies zunächst vermuten lassen. Denn Achternbusch verfolgt damit gleichwohl ein übergeordnetes Ziel, und zwar die beständige Konstitution als freies Individuum. So weist er in der *Alexanderschlacht* zuweilen darauf hin, dass sein Schreiben durchaus auf eine Art archimedischen Punkt hinarbeitet: »Mein Nervengewebe ist noch nicht so ausgereift, daß ich den Schluß der Alexanderschlacht in den Griff bekommen könnte, er würde bestenfalls durch eine widerliche Dressur erreicht.«⁶¹

Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Band 4: *Also sprach Zarathustra*. Hg. von Giorgio Colli. München 1988, S. 36. Man kann sich diesem Sprachgestus aber auch über die Psychoanalyse Jacques Lacans mit dem Begriff des ›vollen Sprechens‹ nähern. Im Gegensatz zum ›leeren Sprechen‹, bei dem das Subjekt, im Glauben, eine Selbstaussage zu tätigen, ohne Begehren spricht und sich dadurch selbst verfehlt, verbindet sich beim ›vollen Sprechen‹ die Sprache mit dem Begehren des Subjekts, sodass tatsächlich die »Ursprünge seiner Person« artikuliert werden. Vgl. Jacques Lacan: *Schriften. Vollständiger Text*. Band 1. Wien 2016, S. 299f. Das ›volle Sprechen‹ ist demnach ein psychosomatischer Vorgang, bei dem die Sprache im Körper Resonanz findet.

⁵⁹ Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 6f.

⁶⁰ Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 143.

⁶¹ Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 195. – In *Tibet* formuliert Achternbusch im Grunde dasselbe Ziel, wenngleich er dort den Prozess der

Das an den Körper gebundene Schreiben korrespondiert in diesem Bild mit der physiologischen Vorstellung, dass es zur Ausreifung des »Nervengewebe[s]« beitrage. Dementsprechend soll die Freilegung des subjektiven Urgrunds im Zuge des leibhaften Schreibens in Addition zur kathartischen Bewusstwerdung des eigenen individuellen Körpers in seiner Gänze führen. Achternbusch zufolge erreicht er dieses Ziel in der *Alexanderschlacht*: »Die Eroberung ist abgeschlossen, mein Selbstbewußtsein bestärkt, der beste meiner Texte gemacht«. ⁶² Aus dieser Perspektive lässt sich das ›Alexanderschlacht‹-Motiv auch als Kampf um die eigene individuelle Existenz lesen, bei dem Achternbusch, in Analogie zu seinem Vorbild Alexander dem Großen, durch die Freisetzung genügend subjektiver Schreibenergien sich selbst gewinnt. ⁶³ Das Schreiben hält für Achternbusch somit den Ausweg aus einer Welt der selbstentfremdeten Subjekte parat, indem es durch die Entfesselung der subjektiven Energien das staatlich induzierte ideologische Bewusstsein überschreitet. Dementsprechend verspricht sich Achternbusch davon das eigene Überleben. Darauf weist auch Josef Früchtl hin, wenn er bezüglich Achternbuschs Kunst proklamiert, »Selbstbehauptung ist auch hier alles«. ⁶⁴

Individuation mit der Herausbildung eines konsistenten Willens verbindet: »Es geht also darum, jetzt, meinen Willen zu bilden, einen chinesischen Willen muß ich mir herausschleifen, und kann mir vorerst vornehmen, mich von den geschriebenen Wörtern zu erheben, an denen meine Hand klebt und die ganze Haltung hingewendet ist, um frei zu sprechen [...] – es bleibt doch nur, durch die Straßen zu laufen, nicht mehr schweigend wie früher, sondern chinesisch sprechend«; Achternbusch: *Das Kamel*, s. P., S. [20].

⁶² Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 149.

⁶³ Der Text an sich erscheint, um in diesem Bild zu bleiben, gleichsam als Schlachtfeld, sofern Achternbusch darin selbst mit dem Schreiben und der Kanalisierung von Kreativität ringt. Denn in der *Alexanderschlacht* werden keineswegs nur Schreibfragmente präsentiert, die von der Symbiose von Körper und Schreibgeste zeugen – im Gegenteil: Die Dokumentation gescheiterter Versuche nimmt einen großen Raum ein, daneben allerdings auch Zitate, die Achternbusch benutzt, um in die eigenständige Schreibproduktion zu gleiten; vgl. hierzu u. a. die Zitate aus der Formelsammlung und dem Band zur englischen Literaturgeschichte. Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 47f.

⁶⁴ Josef Früchtl: *Das absurd unverschämte Ich. Zur Selbstrettung des Herbert Achternbusch*. In: *Renaissance der Theorie?* Hg. von Martin Lüdke/Delf Schmidt. Reinbek b. Hamburg 1989, S. 99–108, hier S. 102. Vgl. hierzu auch eine der zentralen Thesen aus der Dissertation Christoph Borninkhofs: »Er lebt nicht, aber er überlebt; einer dieser Überlebensmechanismen

Schluss: Achternbusch und die counter culture

Im Frühwerk koinzidiert die Selbstbehauptung Achternbuschs mit der Errettung der eigenen Individualität im Medium Text unter Zuhilfenahme einer an den Körper zurückgekoppelten Schreibtechnik. Wie anhand Achternbuschs Interpretation von der ubiquitären Wirkmächtigkeit der staatlichen Ideologie gezeigt, ist diese schreibend voranschreitende Subjektivierung als subversives Gegenmanöver in einem politischen Kontext zu begreifen. Noch deutlicher allerdings tritt jene politische Dimension hervor, wenn man die rezeptionsästhetische Ebene der Texte mit einbezieht; denn Achternbusch gibt in seinen frühen Texten vereinzelt Instruktionen, wie der Rezipient mit ihnen umgehen könne. Im Großen und Ganzen laufen diese Annotationen darauf hinaus, dass die Rezipienten sein Schreibexperiment eigenmächtig fortführen⁶⁵ und dadurch sich selbst als individuelles Subjekt jenseits des gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs (wieder-) finden.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund erscheinen die Texte Achternbuschs ebenso als Form engagierter Literatur, soweit sie zur Individualisierung ihrer Leserschaft aufrufen.

Im Hinblick auf den zeithistorischen Kontext grundiert Achternbuschs schriftstellerische Anfänge daher durchaus noch der gesellschaftskritische Impetus der 1960er Jahre. Allerdings ist sein poetologischer Ansatz keineswegs als Ausläufer der Studentenbewegung von

ist die Überwindung der Langeweile des Daseins.« Christoph Borninkhof: *Das Selbstlebensschreiben. Studien zum schriftstellerischen Werk Herbert Achternbuschs*. Frankfurt a. M. 1994, S. 212.

⁶⁵ Vgl. u. a. Achternbusch: *Die Alexanderschlacht*, S. 212: »Vielleicht kann ich einige Leute gewinnen, die das Manuskript lesen, daß sie etwas dazu schreiben zu dieser Alexanderschlacht, was auch gedruckt wird.«

⁶⁶ Dass Achternbusch in den 1970er Jahren auch so rezipiert wurde, zeigt ein Rückblick Elisabeth Tworeks, in dem sie die subjektivitätsstiftende Kraft der Kunst Achternbuschs hervorhebt: »Herbert Achternbuschs Werk hat uns, die wir in den 1970er Jahren zwischen 20 und 30 waren, ›Ich-stark‹ gemacht, das musste sein, um den Mief, der zu dieser Zeit noch herüberwehte aus der Adenauer-Ära, wegzupusten. Ich-stark lehnten wir jede Art von Ideologie ab, sei sie extrem rechts oder extrem links angesiedelt. Denn der Überdruß an fertigen Konzepten und Ideologien war damals bei meinen Freunden groß. [...] Von Herbert Achternbusch schauten wir ab, was es heißt, wachsam zu sein, wenn jemand von oben zugreift auf das ›Ich.« Elisabeth Tworek: »Das Ich ist ein wildes Tier«. In: *Jahrbuch der Freunde der Monacensia* 2009, S. 35–37, hier S. 35.

1968 zu verstehen – im Gegenteil, vielmehr konstituiert sich jener als Negation der marxistisch fundierten Gesellschaftsanalysen, Propaganda- und Machtbestrebungen, wie sie die Außerparlamentarische Opposition verfolgte.⁶⁷ Für Achternbusch dienen Vorhaben solcherart dann doch wieder nur der Durchsetzung einer Ideologie, die den eigenen Machtinteressen Geltung verschaffen soll.⁶⁸ Dennoch ist Achternbusch natürlich einer Traditionslinie zuzuordnen, die der institutionalisierten Macht in entschiedener Weise entgegensteht. Kulturell fußt diese Haltung zum einen auf der prinzipiellen Obrigkeitsskepsis »im bäuerlich-bayerischen Denken«, wie Johannes G. Pankau es im Verweis auf Ludwig Thoma, Oskar Maria Graf, Karl Valentin, Marieluise Fleißer und Paul Wühr nennt.⁶⁹ Zum anderen verbindet Achternbusch diese antizivilisatorische bayerische Tradition mit Ideen der Gegenbewegungen der 1960er Jahre, die gemeinhin unter dem Begriff *counter culture* subsumiert werden. Neben dem subversiven, gesellschaftskritischen Engagement konvergieren Achternbuschs frühe Texte gleichsam mit dem einschneidenden Bruch hinsichtlich der Vorstellung von Subjektivität, dem die *counter culture* emphatisch Vorschub leistete: Während zuvor das Subjekt schlechterdings als normative Entität begriffen wurde, welche sich durch ihre Identität in einen gesellschaftlichen Zusammenhang einordnen lässt, deutete die *counter culture* Subjektivität zu einem erfahrungsfundierten Begriff um. Nach Andreas Reckwitz basiert dieses neue Konzept auf der allgemeinen »Orientierung am Körper und seinen Emotionen statt am Geist«, mit dem Ziel, »sich als subjektiv *erlebter* Körper« zu präsentieren bzw. als »ein Leib, dessen Fühlen systematisch zu entfalten ist.«⁷⁰ Nicht zuletzt nutzt Achtern-

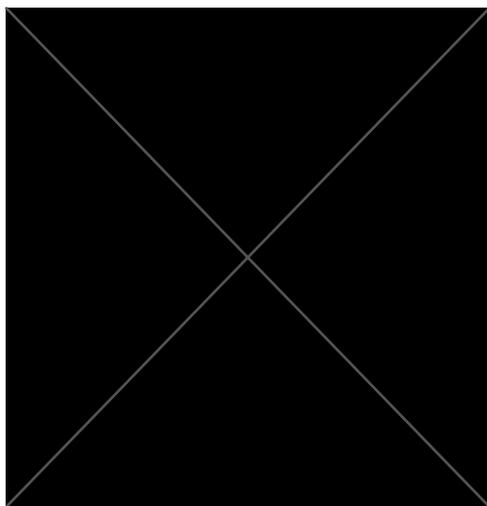
⁶⁷ Loimeier wertet zudem die Titelgebung für den Band 1969 als Signal der Abgrenzung von den Protesten von 1968; vgl. Loimeier 2013, S. 28.

⁶⁸ So notiert er in *Tibet* ironisch zur »KP«: »Mit ihren Gedanken müssen wir uns rüsten, alle Gedanken sind ihr dienstbar zu machen, alle Gedanken nutzen ihr, so wie die jahrtausendlange Bereicherung der wenigen und die Armut der vielen unvermeidbar waren, um allgemeinen Reichtum zu ermöglichen.« Achternbusch: *Das Kamel*, s. P., S. [13].

⁶⁹ Vgl. Johannes G. Pankau: *Figurationen des Bayerischen. Sperr, Fassbinder, Achternbusch*. In: *Der Begriff »Heimat« in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Helfried W. Seliger (Hg.). München 1987, S. 133–147, hier S. 134f.

⁷⁰ Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist 2006, S. 464.

busch gerade das Schreiben als ästhetische Praktik, die genau diese erlebnisorientierte Subjektivitätskonstitution realisieren soll. Dementsprechend handelt Achternbusch in seinen ersten Texten schlechthin als gegenkulturelles Subjekt, wie es innerhalb der *counter culture* typisch war.⁷¹



Elisabeth Tworek und Herbert Achternbusch,
Kunstfoto
Foto © Barbara Gass

Was bleibt davon heute, nach Achternbuschs Tod? Zugegebenermaßen lässt sich das Gesamtkunstwerk ›Achternbusch‹ kaum an die gegenwärtigen Debatten anschließen. Einerseits ist die gesellschaftliche Ausgangslage eine andere, zumal diese in ihren Grundfesten weniger von autoritären Hierarchien bestimmt wird als in den 1960er und 1970er Jahren; andererseits orientieren sich die gesellschaftskritischen Diskurse inzwischen wieder mehrheitlich an einem Subjektmodell, welches auf normativen Identitäten, ihren Aushandlungsprozessen und Positionierungen innerhalb bzw. außerhalb der Gesamtgesellschaft beruht. In der Literatur schlägt sich diese Verschiebung vermehrt in einem sozialkritischen Duktus nieder, der die Figuren von legitimierten Gemein-

⁷¹ Dem entspricht vor allem auch Reckwitz' Charakterisierung der »Struktur des Subjekts« der *counter culture* als »fluide, anarchisch, unkontrollierbar, unbestimmt, ›rhizomatisch‹«; Reckwitz 2006, S. 459.

plätzen aus wohlgeformt beschreibt, anstatt an der subjektiven, nicht-klassifizierbaren Erfahrung anzusetzen. Aber falls sich das Interesse in Zukunft abermals zu letzterer hinbewegen sollte, dürfte Achternbuschs künstlerischem Vermächtnis durchaus wieder mehr öffentliche Aufmerksamkeit zukommen.