

Hans-Edwin Friedrich / Claus-Michael Ort (Hg.)

HÜLLE UND KRATZER

neoAVANTGARDEN

Medien und Diskurse im Werk
von Herbert Achternbusch

et+k

edition text + kritik



Hans-Edwin Friedrich ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Kiel. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Literatur des 18.–21. Jahrhunderts, Literaturtheorie, nichtkanonisierte Literatur, Medienwissenschaft.

Claus-Michael Ort ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Kiel. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Literatur der Frühen Neuzeit und des 19. Jahrhunderts, Nachkriegsavantgarden, Literaturtheorie und Literatursoziologie.

Hans-Edwin Friedrich/Claus-Michael Ort (Hg.)

Hülle und Kratzer

Medien und Diskurse im Werk
von Herbert Achternbusch

neo**AVANTGARDEN**

et+k

edition text+kritik

neo**AVANTGARDEN**

Herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich
und Sven Hanuschek

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-96707-813-8 E-ISBN 978-3-96707-814-5

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Hick's Last Stand (DIF)

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

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Inhalt

Hans-Edwin Friedrich/Claus-Michael Ort
Hülle und Kratzer. Zu Herbert Achternbuschs Poetik:
Medienästhetik, Werkpolitik und Kunstreligion 9

Mythos – Geschichte – Gesellschaft

Manfred Loimeier
Philemon und Baucis.
Ovids *Metamorphosen* als Wegweiser durch die Wandlungen
in Herbert Achternbuschs Werk 91

Barbara Potthast
»Auch Würmer in Mengen sehen so aus,
kein Mensch ist zu unterscheiden«.
Uniformität in Herbert Achternbuschs *BIERKAMPF* 106

Martin Schierbaum
»So eine Hinundherfantasiererei muß immer mit unserer
Wirklichkeit zu tun haben, denn gibt es eine andere?«
Die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Wissen
in Herbert Achternbuschs *HEILT HITLER!* und *DOGTOWN Munich* 128

Willem Strank
Poetologie des Verstummens.
Herbert Achternbuschs Film *MIX WIX – EIN KAPITALIST GIBT AUF* 161

Religion – Theologie – Transzendenz

Judith Ellenbürger
Seelenbilder. Metaphern der Meditation
im filmischen Werk Herbert Achternbuschs 173

Marcus Stiglegger
Ein bayrischer Kreuzgang.
Die Kontroverse um *DAS GESPENST* (1982) 185

Jörg Helbig

Gespensterjäger: Die Verbindung von Religion
und Sexualität als Tabubruch im Spielfilm.

Blasphemie und Filmzensur 193

Clemens Pornschlegel

Achternbusch als Hyperchrist.

Zur Frage der politischen Theologie in DAS GESPENST (1982) 203

Entfremdung vom Eigenen – Aneignung des Fremden

Josef Früchtl

»Du hast keine Chance, aber nutze sie!«

Eine philosophische Kulturgeschichte bayerischen Eigensinns 217

Sophia Eisenhut

Eroberungen. Heimatbegriff und Sprachkritik

im Werk von Herbert Achternbusch 233

Robert Stockhammer

»Und dieses neumodische Gejammere nach Heimat«.

(Z)Erschreiben von Heimat bei Herbert Achternbusch 241

Markus Ophälders

Die fundamentale Ambivalenz aller Heimat.

Herbert Achternbusch: Selberlebensbeschreibung und Flucht
vor oder aus der Heimat(losigkeit) 255

Angela Krewani

Exotismus und Heimat

in Herbert Achternbuschs Filmen 273

Medien- und Gattungspoetik – Autoreflexivität

Andreas Enghart

Avantgarde oder dramatische Tradition?

Herbert Achternbuschs Theaterstücke 285

Moira Paleari

Das Erzählwerk von Herbert Achternbusch

zwischen Kunst- und Selbstreferenz 299

Sabine Kyora

Vom Werden des Autors und von seinem Verschwinden:

Foto-Text-Verknüpfungen als Elemente autofiktionaler Inszenierung 315

Ivo Ritzer

Im Reich der Zeichen. Achternbusch sieht Kurosawa 331

Andreas Rauscher

»I Know the Way to the Meta-Ebene«.

Selbstreflexivität als künstlerische Subversion 346

Siglenverzeichnis 361

Register 363

Danksagung 368

Beiträgerinnen und Beiträger 369

Hülle und Kratzer

Zu Herbert Achternbuschs Poetik: Medienästhetik, Werkpolitik und Kunstreligion¹

1 Verhüllen – Enthüllen: Achternbuschs Poetik der Substitution und Metamorphose

In schwarze Nacht gehüllt. Eine *Hülle nach der anderen abgenommen, abgemalt, weggeschrieben*. Keinen Geist entdeckt. Der Geist, dein Geist, mein Geist, ist so willig, daß er dir, wenn er sich verflüchtigt, dir in deinem Hochsehen beibringt, daß er entweicht und du auf deinen toten Körper herabsiehst, und das ist sein letzter, sein Ewigkeits-Trug. [Hervorh. CMO; »Tomaten« in Ht 172]

An der Mauer neben meinem Bett war so ein Wandteppich, den hat die Oma aus ihrer Ehezeit mitgebracht. »Streut Blumen der Liebe bei Lebenszeit, bewahrt einander vor Herzeleid«, so ein blöder Spruch stand da drauf. Da hab ich nachts immer hinter dem Stoff mit dem Finger in die Wand *gebohrt*, das war so eine Kalkmörtelmauer. Damit hab ich meine seelische Lage ausgedrückt. Das geht mir jetzt beim Erzählen sofort auf die Tränendrüse, weil die Gefühle konnte ich nie formulieren, und deshalb hab ich da herumgekratzt. Ich konnte auch nie sagen, dass ich eine Zeit lang noch *gerne meine Mutter gehabt hätte*. *Drum schreib' ich ja immer so einen Schmarrn, das ist immer dieses Kratzen!* Ich bin eigentlich kein Schriftsteller, ich bin nur ein Kratzer. [Hervorh. CMO]²

1.1 Das ›Loch‹ in der ›Hülle‹: Kohärenzprobleme

Das ›Abnehmen‹ der ›Hüllen‹ ist vergeblich und bringt keinen ›Geist‹ zur Erscheinung, außer einen subjektiv trügerischen, der »[dein] Hochsehen« zu einem Blick auf den eigenen ›toten Körper‹ reduziert. Sukzessives ›Enthüllen‹, also die Tilgung von Oberflächen, erweist sich zugleich als ein selbstwidersprüchlicher Akt der Bildproduktion und des Schreibens, der ›Hüllen‹ ab-nimmt, in dem er – doppeldeutig mimetisch – ›ab-malt‹ und

1 Claus-Michael Ort zeichnet verantwortlich für die Abschnitte 1 und 5, Hans-Edwin Friedrich für die Abschnitte 2 bis 4.

2 Herbert Achternbusch über Heimat (Interview von Christine Dössel). In: Süddeutsche Zeitung 11./12. Februar 2017, Nr. 35, S. 58.

›weg-schreibt‹, also im Akt des Freilegens neue medial verhüllende Zeichen hervorbringt.³

Und hinter der Oberflächentextur von Wandteppich und volkstümlichem Sinnspruch⁴ befindet sich eine Mauer, deren Aufkratzen als Ersatz für den sprachlichen Ausdruck von Gefühlen interpretiert wird, als vor-sprachliche ›Beschriftung‹ Spuren hinterlässt und zugleich zum Äquivalent des Schreibens von vermeintlich sinnreduziertem »Schmarrn« erhoben wird.⁵ Als indexikalische ›Spur‹ ermöglicht solcher ›Schmarrn‹, dessen Etymologie und Bedeutungshorizont sowohl ›Schmer‹ für ›Fett‹, ›breiige Masse‹ und ›schmieren‹ als auch ›Narbe‹ oder ›Schramme‹ als sichtbares Zeichen einer Verwundung umfasst,⁶ Rückschlüsse auf seine lebensgeschichtlichen Ursachen, also hier auf die ›Wunde‹ des Verlustes der Mutter. In *Was ich denke* (1995), deklariert als Brief an die »Mam« [Wid 7], thematisiert Achternbusch die Prinzipien seiner Poetik des ›Mischens‹ und des ›Enthüllens‹ wie folgt:

Ich verliere nicht die Spur. Siehst du im Wald eine Hasenspur, was folgerst du?
[Wid 25],

[...] ich beherrsche auch die alchemische Kunst, alles mit allem zu verbinden.«
[Wid 46],

ENTHÜLLEN IST VERHÜLLEN. *Das wollte ich auf schwarzem Grund weiß schreiben, aber so Eindeutiges beherrschen andere Maler besser.* [Hervorh. i. Orig.; Wid 63].

Die Paradoxie, dass auch dieses Prinzip im Modus des Nicht-Schreiben-Könnens als Nicht-Malen-Können thematisiert wird, also nicht eindeutig und

3 Solches ›Wegschreiben‹ bildet vor dem Hintergrund der hier zu skizzierenden metabolischen Poetik und Werkpolitik von Achternbusch ein beinahe wohlfeiles Exempel für die Sprachphilosophie von Jacques Derrida: *Grammatologie* [1967]. Frankfurt am Main 1974, S. 274: »Ein Text-Äußeres gibt es nicht. [...] Es hat immer nur Supplemente, substitutive Bedeutungen gegeben, die [...] aus einer Kette von differentiellen Verweisen hervorgehen.«

4 Vollständig lautet er: »Streut Blumen der Liebe zur Lebenszeit / Bewahret einander vor Herzeleid / Froh wandert durchs Leben im gleichen Schritt / Und nehmt als Begleiter den Frieden mit«; korrekt mit »zur« wird er von Achternbusch bereits in *Weg* (1985) [Weg 52] als Fahnenaufdruck und in *Wind* (1984) [Wi 254] als Beschriftung eines Sonnensegels zitiert.

5 »Die Schmarren [Schmarn] [...] c. figürlich: jedes Ding, das nicht groß, gut, schön genug, schlecht, erbärmlich ist« (Johann Andreas Schmeller: *Bayerisches Wörterbuch* [1827/1837; 2. A. 1872–1877]. Band 1/1. Sonderausgabe. München 1996, Sp. 553); siehe auch in *L'Etat c'est moi* (1972): »Mei, wenn i net oiwei so an Schmarn zammadenga dat. Wenn ich nicht immer solch einen Schmarren zusammendenken täte, na. Wenn ich net immer so an Schmarn zusammendenken würde.« [Et 126].

6 Siehe das Lemma »schmarre, schmarren, f. m.« in: Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 33 Bde. (1854–1971). Bd. 15 (1899). München 1984, Sp. 942, dort auch zur Bedeutung ›Geschwätz‹, ›Gerede‹.

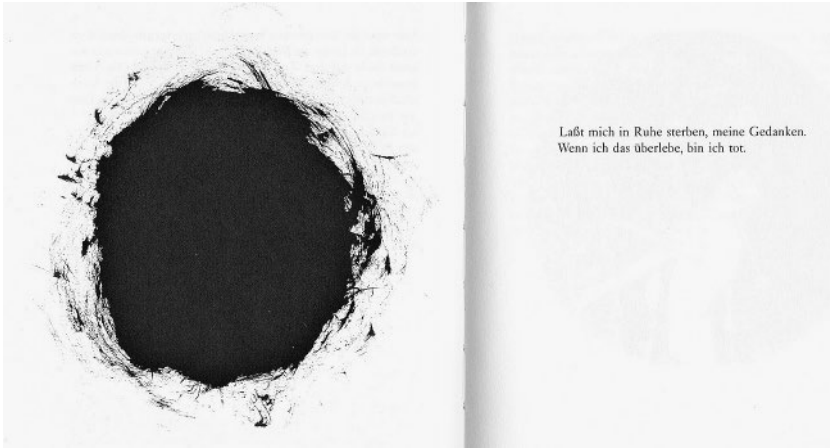


Abb. 1: *Hundstage*, S. 72–73.

nur als Selbstwiderspruch festgehalten werden kann, wird wiederum durch genau diese Art des Schreibens ›enthüllt‹.⁷

Die Ambivalenz von Enthüllen und Verhüllen visualisiert das quasi-blematische Bild-Text-Syntagma von *Hundstage* [Ht 72–73] als schwarzen Kreis auf weißer Seite, der seine Umgebung ›unterbricht‹, was dreidimensional als Übermalung eines weißen Hintergrundes oder als Auf- und Durchbrechen einer weißen ›Hülle‹ gelesen werden kann, in der sich als ›Wunde‹ ein schwarzer Krater öffnet: »Ein Loch ist ein von etwas umgebenes Nichts, [...]«. [Hülle 1969; H [44]]

Und einmal mehr dementiert die Paradoxie des Zweizeilers auf der Seite gegenüber (»Laßt mich in Ruhe sterben, meine Gedanken. Wenn ich das überlebe, bin ich tot.« [Ht 73] die finale Eindeutigkeit einer Semantisierung des schwarzen Kreises im Weißen – von Weiß zu Schwarz, von Hell zu Dunkel, vom Leben zum Tod, von außen nach innen, zur vermeintlich freigelegten Letzzebene, an der Literatur kaum und allenfalls spurlos zu ›kratzen‹ in der Lage ist: »So war er nur Schriftsteller und seine Sätze nicht einmal Kratzer auf dem glasigen Todesauge der Welt« [R 29] – »da beweist es sich,

7 Achternbuschs Absenz-Präsenz-Poetik und ihre Medienästhetik profitieren zweifellos von der alten Frage, mittels welcher Zeit- und Raummetaphern als Erinnerungsmedien »die Gleichzeitigkeit der entgegengesetzten Funktionen des Bewahrens und Löschens vorgestellt« und die »Kopräsenz von Dauerspür und tabula rasa« realisiert werden könne (Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 156; siehe ebd. S. 151–158 zu »Schriftmetaphern« von Platons ›Wachstafel‹ und de Quinceys ›Palimpsest‹ bis zu Freuds ›Wunderblock‹; zu »Schrift und Spur« auch S. 209–217).

daß es keine Wörter gibt, die wie Sprengladungen die Erde in die Luft reißen.« [»Indio« in *Das Kamel*, K [26] und in 1969 51].

Zugleich wird deutlich, dass die vertikale Prozess-Metaphorik des ›Bohrens‹, ›Enthüllens‹ und ›Kratzens‹ die räumliche Synchronie des Latenten sichtbar zu machen beansprucht. Sie ist dabei allerdings gezwungen, Verhülltes zu einem horizontalen Syntagma zweidimensional zu linearisieren, konfrontiert also auf den ersten Blick kohärenzunterbrechende Signifikanten miteinander und setzt sie in irritierende Beziehungen der Nachbarschaft. Dadurch entstehen Inkohärenzen und werden Lücken, Brüche, Risse und ›Löcher‹ sichtbar (vgl. H [43]: »Wenn ich dann Das Loc/h schreibe«), die durch Metaisierung aufgefangen und überbrückt, aber ebenso wenig wie sexuelles Begehren unterdrückt oder getilgt werden können, was der gegenläufige Appell in *Der letzte Schliff* (1997) umso mehr ahnen lässt:

Da gibt es jetzt auch nichts mehr in ihr [der Kindheit; CMO] herumzubohren, diese ewige Herumbohrerei, wie in den Frauen, Schluß damit! Aber man kann sich ja nie vorstellen, wie weiter abwärts es immer noch gehen kann. [DIS 216]

Der »Erschöpfungs- und Schöpfungs-dreh« – »[habe] ja auch ein dickes Buch darüber geschrieben: Der letzte Schliff.« [DIS 431] – hält sich autopoietisch, also mit Hilfe von Paradoxien der Selbstbeobachtung und ihrer selbstreflexiven Überwindung in Bewegung. Dies gilt sowohl für ›Denken‹, ›Erinnern‹ und ›Vergessen‹ als auch für die Funktion des ›Verborgenen‹, das die Voraussetzung seiner Aufhellung ist und sich letzterer zugleich verdankt:

[...] manchmal schwant mir, daß man dem Entstehen des Denkens näherkommt, indem man es vergißt! Und das kann ich beileibe noch nicht! Es ist so armselig zu vergessen, wenn man sich noch gar nichts Bemerkenswertes einfallen hat lassen. Oder? Ja! [DIS 109]

[...] nur *im Verborgenen verborgen*. Nur im Verborgenen verborgen, bis heute für mich selbst unbemerkt, konnte ich meinem Strahl eine kleine Dunkelheit bieten. Meinem kleinen Gott einen kleinen Gottesschatten [...], und Hatschep-sut überlebte, lange für mich selbst unbemerkt *verborgen im Verborgenen*. [Hervorh. CMO; Ed 88]

Die chiastische Tautologie »im Verborgenen verborgen [...] verborgen im Verborgenen« erweist sich geradezu als Bedingung der Selbst-›Offenbarung‹ sowohl der ›Verborgenheit‹ selbst als auch des ›Verhüllten‹.⁸

8 Dass auch ein infinit linearer Zeichenregress eine ›flache‹ Metaphysik hervorzutreiben vermag, führt Derrida selbst vor Augen: Zwar »[heißt] différer [...] temporisieren, [...] auf die zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umwegs rekurren, welcher die Ausführung oder

Als programmatisch erscheinen vor diesem Hintergrund bereits die beiden ersten Buchpublikationen Achternbuschs, nämlich *Hülle* (1969) und *Das Kamel* (1970),⁹ deren Blocksatz in ihren separaten Erstaussgaben Wortgrenzen und die konventionelle Silbentrennung missachtet, flankiert von der widersprüchlichen Aussage »Der Mensch kann kein Wort trennen, und hinein/in den Fleischwolf.« [H [25]].

Der zweite Text im Buch *Hülle* trägt ebenfalls – Rekursion der Verhüllung – den Titel »Hülle« [»Hülle« in *Hülle*, H [17–60]]¹⁰ und thematisiert mehrfach Akte des gesellschaftlich aufgezwungenen, verweigerten oder des ersehnten, schützenden ›Verhüllens‹ und ›Einhüllens‹, ersteres am Beispiel des auf offener Bühne verweigerten Rollenspiels einer Schauspielerin [H [19]: »Ich will nicht.«], gefolgt von Verkleidungs- und Enthüllungsakten der Mitspieler und von finaler Verhüllung [H [20]: »Der Vorhan/g schließt sich.«, ebd. auch [47]]. Darüber hinaus kritisiert und ›enthüllt‹ die Ich-Instanz die camouflierenden Geschichtsklitterungen und Euphemismen im Nachkriegsdeutschland, so den Deutschlehrer, »der uns Ernst Wiechert nahebra/chte, den Namen Walter Benjamin aber nicht über die Lippen b/rachte« (H [27]; ähnlich ebd. [28] über »Karl de[n] ›Große[n]«, der

Erfüllung des ›Wunsches‹ oder ›Willens‹ suspendiert« (Jacques Derrida: Die *différance* [1972]. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, S. 29–52, hier S. 36), aber als »Supplement re-präsentiert der Signifikant nicht [...] schlicht ein abwesendes Signifikat, sondern er unterschiebt sich vielmehr einem anderen Signifikanten«, um dann »vom Spiel der Differenz aufgewertet zu werden [...], weil das Spiel der Differenz [...] zunehmend die Kraft der Wiederholung von Präsenz gewinnt und den Sinn hütet, reinhält und aufspart.« (Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls* [1967]. Frankfurt am Main 1979, S. 146). Solches lässt sich z. B. für Rainald Goetz' ›Abfall für alle‹ konstatieren (siehe Claus-Michael Ort: *Vom Abfall zum Licht. Zur flachen Metaphysik der Schrift in Rainald Goetz' ›Rave‹* (1998) und ›Abfall für alle‹ (1999). In: Ingo Irsigler/Ole Petras/Christoph Rauen (Hg.), *Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing*. Göttingen 2019, S. 183–215). Das ›Ich‹ in Achternbuschs Texten und Filmen versucht von Anfang an, »[...] sich auch der Unendlichkeit preiszugeben mit seinem bißchen Endlichkeit.« [Schlag 113], und spätestens *DAS GESPENST* (1982) ›enthüllt‹ genuin religiöse Fragen unter seiner provozierend grotesken ›Hülle‹.

⁹ Bisher und weiterhin zitiert nach den beiden Erstaussgaben; siehe auch Manfred Loimeier: *Die Kunst des Fliegens. Annäherung an das künstlerische Gesamtwerk von Herbert Achternbusch*. München 2013, S. 29–34. 1969. *Schriften 1968–69* (1978/1983; Band 1 der Suhrkamp-Werkausgabe) enthält die *Macht des Löwengebrülls* (1970) und unter dem Titel *Das Kamel* (S. 9–82) das stark gekürzte Kapitel »Hülle« und das Kapitel »Rita« aus *Hülle* sowie die Texte aus *Das Kamel* (1970) »Tibet«, »Indio«, »Afganistan« und »2. Mai 69«. Der erste Text aus *Hülle*, »Zigarettenverkäufer«, findet sich dagegen in der Neuausgabe von *Die Alexanderschlacht* (Suhrkamp-Werkausgabe Band 2, 1978: A12).

¹⁰ Dazu Ulrich Breuer: Niemand zu Hause. Achternbuschs »Hülle« in der formativen Phase des autobiografischen Schreibens [2006]. In: Manfred Loimeier (Hg.): *Sommernachtsträume. Essays zu Büchern, Filmen und Theaterstücken von Herbert Achternbusch*. Weitra 2018, S. 13–32, hier S. 22.

»30 000 Sachsen hin[metzelte]« oder »nur« »um[brachte]« oder zu Plagiaten: »Der Brecht hat ja unscheniert / abgeschriem von Valentin.«, H [36])

Explizit ist von der »Leibeswärme« des »Schutzmannes« in der »Bekleidung in der Fleischhülle« [H [52]] die Rede, die sowohl an die »Neandertaler« erinnert, die sich der »Nat/ur« noch aussetzen konnten als auch an die eigene Schutzlosigkeit. Und die »Lust des Gebogenseins« [sic] für denjenigen, der in der gelb zu spritzenden »Gehäuseplastik« des Ich zu stehen kommt [H [40]], erweist sich als ambivalent und wird von Ulrich Breuer als »Trope des Textes« *mise en abyme* und als »poetologische Metapher« interpretiert:¹¹

Das rezeptionsästhetische Setting wird anlässlich der Gehäuseplastiken aus Metall verdeutlicht, die der Erzähler entwirft [...]. Eine dieser Plastiken wird näher beschrieben. Sie vermittelt demjenigen, der sie betritt, »die Lust des Gebogenseins«, die im Wortspiel die Lust des Geborgenseins im Mutterleib anklagen lässt. Der Schreiber imaginiert nun, dass sich eine voluminöse Blondine in seine Plastik hineinstellt, die dadurch zugleich zum Objekt männlicher Zudringlichkeit werden kann [...]. Das skandalöse Bild der eingeschlossenen und dadurch zugänglich gewordenen Frau kippt jedoch unvermittelt in eine Allegorie des angeredeten Lesers um [...].¹²

Die Leseranrede »Sie sind dann die Blondine und dürfen gestrichen w/erden, auf und ab, wie gesagt, eine Hülle.« [H [40]] entwirft somit eine

obszöne Fassung des Autor/Leser-Bezugs [...], wonach der literarische Text eine vom Autor entworfene Hülle darstellt. Dieser lässt seine Leser in die Texthülle einsteigen, um sie nach Lust und Laune streichen (im Sinne von schlagen, streicheln und einfärben) zu können.¹³

»D/ichtungen« (Hülle [58]) wie »Plastiken« werden deshalb zwar als »leer« imaginiert – »ich möchte leere Räume, daß andere Köpfe nicht erst beschäftigt sind wegzuräumen« [H [56], ähnlich auch [60]: »nichts mehr im Kopf haben«]. Dass dies eine paradoxe Illusion bleibt, zeigt sich jedoch schon allein daran, wie der Text Wörter trennt, also deren innere Morphologie freilegt, latentes Bedeutungspotenzial aktiviert und auch die Brechungen selbst semantisiert, so z. B. wenn eine Dreizehnjährige »gleich erwachsener« wirke, »wenn man das Wort groß/und zusammen schreibt« [H [39]] anstatt sie als »W/urm« (ebd.) zu bezeichnen oder in den Fügungen »W/orten«

11 Breuer 2018 (wie Anm. 10), zur »Poetologie der Titelmetapher« »Hülle« S. 28–32, hier S. 32.

12 Breuer 2018 (wie Anm. 10), S. 29–30.

13 Breuer 2018 (wie Anm. 10), S. 30; vgl. auch H 57: »Bis hierher darfst du lesen.«

[H [33]], »R/einigungsauto« [H [45]], »versch/wunden« [H [51]], »ununt/erbrochen« [H [52]], »Sp/rache« [H [57]], »D/ichtungen« [H [58]] und zeilenintern »Lebensw Schreibweise« [H [41]]. »Tomaß Mahn« ist ferner auch als Imperativ lesbar, zumal im Anschluss an »denk an Kafka.« [H [44]]. Und die folgende Serie an thematisierten »Steigerungen« und »Unterbrechungen« [H [51]] endet ähnlich selbstreferentiell und paradox wie »I/ndividuum« [H [47]], unterbricht sie doch gerade die Signifikanten, die »ununterbrochenes« Unterbrechen bezeichnen:

das Auge unterbrach d/en Gedanken den Gedanken unterbrach das Gefühl die Gefühl/e unterbrachen die Weintrauben, die Wörter unterbrachen die/Weintrauben die Weintrauben unterbrachen die Wörter *ununt/erbrochen stotterte alles*. [Hervorh. CMO; H [51–52]]

Auch die Äquivalenz von Kunstproduktion und biologischer Prokreation folgt der impliziten Poetik von »Unterbrechung« als Substitution und Verwandlung von »Kind« und »Buch«, also vom »Buch als Kind« zum »Kind als Wort im Buch«: Vorerst

war das Kind nicht mehr als ein Wort. Ein Bauch voll W/ort. [...]. Als müßte/ein Buch nicht großgezogen werden, [...], als müßte ich nicht Gedu/ld haben, nicht schufteten und es ernähren. [...]: A/l's sei die Kunst nicht lebendig, [...]. Das Buch hat keine Seele. Ich auch keine, oder in mir ist sie ni/cht.« [H [27]]¹⁴

Das vom Mutterleib umhüllte Kind »war« nicht nur in der dargestellten Welt vor seiner natalen »Enthüllung« dem männlichen Verschrifter-Ich lediglich als ein »Wort« präsent, sondern es wird auch wieder »Wort« geworden sein, sowohl in der vergangenen Gegenwart der dargestellten Schreibsituation als auch in der Gegenwart des Textes selbst – das »reale« Kind wird in Kunst verwandelt, von ihr aufgenommen und zugleich re-präsentiert, also von der »Tarnkappe der Texthülle« überschrieben.¹⁵

Darüber hinaus sind »Offenbarungen« des »Verhüllten«, welche dieses von seinen medialen, künstlerischen »Hüllen« wieder befreien könnten, kaum zu erwarten: Schon »daß unter diesen Bekleidungen Menschen sind, scheint mir unwahrscheinlicher als Christus in der Hostie« [»2. Mai 69«, K [63]; auch: 1969, 76]. Die latenten Homologien »Gott : Mensch (Jesus)« wie »Jesus Christus (Gott) : Hostie« wie »Mensch : Kleidung/soziale Rolle« enthüllen auf diese Weise bereits in *Das Kamel* die theologischen und insbesondere christologischen Implikationen von Achternbuschs Poetik. Diese paralleli-

14 Siehe dazu Breuer 2018 (wie Anm. 10), S. 29.

15 Breuer 2018 (wie Anm. 10), S. 31.

siert an dieser Textstelle eine biblisch beglaubigte Gottesebenenbildlichkeit durch die Transsubstantiation von Christi Leib ins zumindest äußerlich Unkenntliche des ›Brotens‹ mit den akzidentiellen sozialen Rollen, die dem ›Menschen‹ äußerlich bleiben und sein ›Menschliches‹ entstellen. ›Gott‹ verbirgt sich stattdessen »unter Tierfellen« »[...] Gott sah mich aus dem Hi/mmel an mit sehr beweglicher Schnauze« [ebd.] – und insofern das ›Kamel‹ als Tier-Emblem widerständiger und selbstgenügsamer Autorschaft fungiert, konnotiert der imaginierte (›sah mich an‹) Kontakt mit einem *deus absconditus* unter ›Tierfellen‹ auch bereits eine verkappte Selbstoffenbarung des Autor-›Gottes‹.

Wie *Hülle* generiert nämlich auch *Das Kamel* eine poetologische Titel-Metapher und betreibt die figurale Semantisierung des »Wüstenschl/ff[s]« [›2. Mai 69«, K [71]] zu einer emblematischen *pictura* des Widerstandes. Das Kamel als »das unliebenswürdigste, dümmste, störrischste und ungemütlichste Geschöpf« verdankt »se/inen Ruhm [...] nur seiner leiblichen Befähigung« [K [interner Klappentext als quasi-emblematische *inscriptio*)] und zeichnet sich durch die »[w]ahrhaft wunderbar[e]« Eigenschaft aus, »daß selbst die ärgsten Dornen und/Stacheln das harte Maul des Kamels nicht verwunden« [K [interner Klappentext als *inscriptio*]]. Die Geltung dieser *pictura* einer ›störrischen‹, widerborstigen Autorschaft wird sich sodann in den Kapitel-*subscriptions* »Tibet«, »Indio«, »Afghanistan« und »2. Mai 69« am Erzählexempel zu bewähren haben.¹⁶ In »2. Mai 69« treten ›Kamele‹ im Münchner Zoo Hellabrunn auf [K [63]], darüber hinaus werden weitere Kandidaten aus einem emblematischen Bestiarium genannt, die das semantische Anforderungsprofil partiell erfüllen (›Tapire‹, ›Zwergflußpferde‹). Auch Kehrseiten und Grenzen der poetologischen *tertia comparationis* (›wären doch meine Organe widerstandsfähig wie/Kieselsteine. Könnte ich doch tagelang so weiterschreiben« [K [61]], werden anlässlich der »[Tiere] in Hellabrunn« reflektiert, »allesamt blöd gen/ug, die Inhaftierung zu ertragen« [K [68]]. Ihre Allegorese zum »Staatsbürger« und zur metaphorischen »Dickhaut, Justiz und dergleichen zu verkraften« [›2. Mai 69«, K [68]; 1969 71], verweigert die Ich-Instanz jedoch ausdrücklich – und legt sie damit umso mehr nahe. Der ›Klappentext‹ von *Das Kamel* wird in der Ausgabe von 1969. *Schriften 1968–69* (1986) zum kursivierten Vorwort und um einen Satz ergänzt, der die metaphorische Relation von Autorschaft und Kamelritt bekräftigt: »Einmal möchte ich auf einem Kamel sitzen und einfach in die Wüste rei-

16 Vgl. den Titel von Achternbuschs »Die Macht des Löwengebrülls« (1970); die frühneuzeitliche Emblematik schreibt dem ›Kamel‹ Merkmale der Dummheit, Belastbarkeit, der Autonomie und Unbeirrbarkeit zu, siehe Arthur Henkel/Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Taschenausgabe. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 425–427.

ten: Daß ich dann statt auf einem Kamel auf 100 Seiten reite, entspricht vielleicht nur meiner Angst vor der Wirklichkeit« (1969 5).¹⁷

Dass sich allerdings vier Exemplare dieser Verkörperungen von Widerborstigkeit und störrischer Autorschaft auf Achternbuschs Titelbild »Wüstenschiffe gehen ins weiße Bräuhaus« [auf beiden Buchdeckeln von Bier] von einer Kellnerin mit zwei gefüllten Biergläsern anlocken lassen, neutralisiert entweder die Widerstandssemantik der »ungemütlichen« Tiere zugunsten bürgerlich kommerzieller »Gemütlichkeit« oder stilisiert die Bier-schänke indirekt zur unwirtlichen »Wüstenei« des Schreibens: Die Bild-Text-Hommagen an das »Bier« [»Alle Gäste trinken ihr Bier.«, Bier 28] und an die Kellnerinnen des Schneider Bräuhauses in München legen ersteres nahe. Der Bedeutungswandel des »Bieres« vom Katalysator sozialer Agonie in DAS ANDECHSER GEFÜHL (1975) und des pikaresk selbstmörderischen »Bierkampfes« (BIERKAMPF 1977) in einer »Welt«, die »noch nicht erlöst [ist] [...], weil es sie noch gar nicht gibt« (BIERKAMPF, in AS 276) findet nach DER DEPP (1982) und auf dem Weg der somnambulen Mumie in I KNOW THE WAY TO THE HOFBRAUHAUS (1991) im Idyll des »Weißen Bräuhauses« sein »erlösendes« Ziel [»Die Moral von der Geschichte: Vernachlässige dein Bier nicht.«, Bier 68].

Die Ich-Instanz in *Das Kamel* thematisiert darüber hinaus auch die mühsame Suche nach sprachlichen »Bildern«: »Ich hatte die Motivsuche, ich wollte tiefer in die Wü/ste [...]. Mir ist, daß ich nach diese/m schlechten Zeug nicht mehr weiterschreiben möchte« [»Indio«, K [35]] –, und hofft vergeblich auf den verhüllenden Kunst-*ornatus* figuraler Sprache:

[...] aus dem Fenster und der offenen/Tür gaffend, auf der Suche nach dem einen Bild, das einem in/der Sekunde, da man es begreift auch hinmacht. Wenn auf ein-/[sic] mal der Kirschbaum in mir stünde, wär ich hin. Aber ein Kirs/hbaum verunziert sich nicht mit unsereinem, daß dann Achtern-/[sic] busch-Fetzen an ihm herunterhingen, wär doch schauerlich oder/? [K [60]]

Das »Begreifen« des Baumes als »Bild« scheint als subjektive Internalisierung für das schreibende »Ich« ebenso selbstzerstörerisch zu sein (»wär ich hin«), wie sie den von Sprachkunst unvollständig eingehüllten Baum »verunzierte«, an dem »dann Achtern-/busch-Fetzen [...] herunterhingen« – und auch diese selbstreflexive Aussage spielt noch mit den artifiziellen Möglichkeiten ihrer inhaltlichen Selbst-Verschleierung (»daß dann achtern Busch-Fetzen an ihm herunterhingen«).

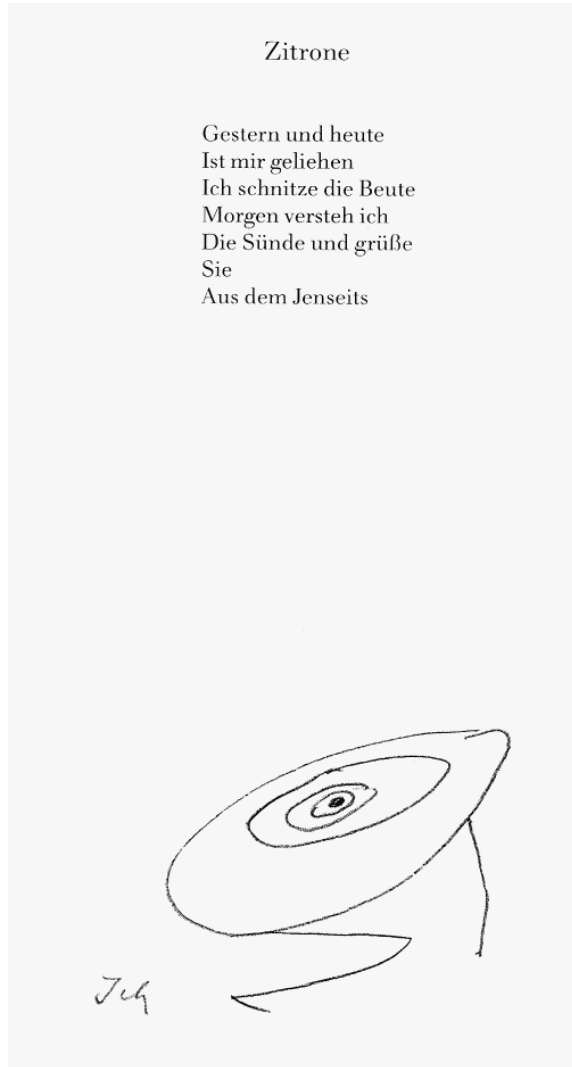
17 Die Tiersemantik bei Achternbusch hätte darüber hinaus eine vertiefende Analyse verdient; erinnert sei an die Elefanten in DER KOMANTSCH (1979) und an das Nilpferd in DER NEGER ERWIN (1981).

Von Anfang an bedient sich Achternbusch frühneuzeitlich präfigurierter Verfahren einer emblem-analogen Allegorese, auf die er später in seinen bilderlosen Texten ebenso, wie in seinen Filmen und Film-Text-Bilder-Büchern zurückgreift, so etwa in seinen Text-Bild-Bänden aus Texten unterschiedlicher Gattungen, aus Fotografien, eigenen Zeichnungen und Male-reien (also z. B. in *Das Haus am Nil* [1981], *Wellen* [1983], *Wind* [1984], *Breitenbach* [1986] und in *Das Ambacher Exil* [1987]). Zu einem gleichsam fraktalen Bild-Text-Hybrid potenziert sich diese Strategie des Medienwechsels im Buch *Die Föhnforscher* (1985), das den Drehbuchtext des Spielfilms DIE FÖHNFORSCHER (1985) zwischen einer Serie aus kleinformatigen Standfotos am Ende und einem Bilderzyklus aus 45 ganzseitigen Aquarellen am Anfang situiert, die wiederum aus meist unvollständigen Übermalungen – ›Verhüllungen‹ – von (partiell noch lesbaren) Zeitungsartikeln und sowohl rahmenden handschriftlichen *inscriptions* und *subscriptions* als auch bildinternen Beschriftungen bestehen. Die Bilder des Zyklus werden im Film gezeigt und von der Figur des Malers Herbert kommentiert, zwei von ihnen finden sich im Buch verdoppelt, aber verkleinert auf einem der Standfotos wieder (Ff 93), und die Figurenrede über die ›Föhnforscher‹-Bilder ist im vorausgehenden Drehbuchtext nachzulesen [Ff 57–88, von »Der Zug der Urnen« bis zu »Der Föhnforscher«]. Bild-Text-Potenzierungen in bedeutungserweiternder oder verdunkelnder Funktion durchziehen den gesamten Text, dessen einzelbildinterne ›Tiefen‹-Schicht wie ein unvollständiges, umgekehrtes Palimpsest und dessen horizontal-syntagmatische Leserichtung wie ein auf Buchformat erweitertes, selbst-rekursives ›Föhnforscher‹-Emblem anmutet.¹⁸

Bild-Text-Koppelungen treten bei Achternbusch darüber hinaus in zwei Varianten auf. Zum einen beanspruchen sie vertikal jeweils nur eine Buchseite – entweder Emblem-ähnlich sujetlos und mit *inscriptio*-Gedichten in *Es ist niemand da* (1992) [Ed 180–190] oder mit zentrierten Prosa-*subscriptions* in *Ich bin ein Schaf* (1996); Bilder begleiten jedoch auch sujethaft fortlaufende *scriptio*-Fließtexte, so z. B. in *Karpfn* (1998) und in *Dschingis Khans Rache. Bayerisches Totenbuch vom 16.8.1992* (1993), in dem Fotografien der bemalten Außenwände von Achternbuschs Haus im österreichischen Waldviertel ein

18 Zum werkpolitischen Kontext der Textorganisation der *Föhnforscher* siehe unten, Abschnitt 3.3. Die Malerei von Achternbusch und ihre formalen und inhaltlichen Serialisierungsprinzipien thematisiert Marina Schneede: Handstand auf Totenschädel. Herbert Achternbusch, der Maler. In: Herbert Achternbusch. *Der Maler*. Hg. von Marina Schneede und Matthias Klein. München 1988, S. 13–16; siehe außerdem Matthias Klein: Selbstporträt und Eigensinn. Aspekte zur Malerei Herbert Achternbuschs. In: Herbert Achternbusch. *Der Maler*. Hg. von Marina Schneede und Matthias Klein. München 1988, S. 48–59, ebd. auch zu den Bilderzyklen *Die Föhnforscher* (1984) und *Föhnchel* (1986), S. 51–54. Vgl. ansonsten Loimeier 2013 (wie Anm. 9), S. 232–255, zur ›Serialität‹ von Bildern und Texten vor allem S. 246–250.

Abb. 2:
Es ist niemand da,
S. 189¹⁹



19 Dass der »fortgeschrittene Prosatext [...] mitunter die Worte selbst [zerlegt], [...] damit ihre semantische Integrität auf[bricht] und [...] den Wortkörper auf das in ihm andere hin [öffnet]: auf die Ikonizität des Wortes«, trifft auch für Achternbuschs poetisches Verfahren zu (Ralf Simon: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa. In: Armen Avanesian / Jan Niklas Howe [Hg.]: Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen. Berlin 2014, S. 124–144, hier S. 141). Schon Schneede 1988 (wie Anm. 18), S. 13, verweist auf Achternbuschs »Gattungsabfolge, an deren Anfang das gemalte Bild steht; ihm schließen sich das geschriebene und das gefilmte Bild an«; Frieda Grafe: Er saß auf einem Steine. Zwischen den Bildern. In: Herbert Achternbusch. Der Maler. Hg. von Marina Schneede und Matthias Klein. München 1988, S. 31–33 weist zudem darauf hin, dass »[...] Schrift nichts anderes ist als die schleichende Abstraktion von Bildern.« (S. 31).

zweites narratives Syntagma bilden.²⁰ Zum anderen können Texte und Bilder aber auch jeweils horizontal getrennt auf zwei gegenüberliegenden Seiten platziert sein – wiederum entweder Emblem-analog, wie streckenweise in *Hundstage* (1995), z. T. mit Epigramm-ähnlichen Text-Korrelaten (im Kapitel »Mitte« v. a. von Ht 31–81; ansonsten auch als Fließtextillustration, Ht 188, oder als Vignette am Seitenende, z. B. Ht 140) oder eher narrativ gekoppelt, so dass die Einzelbilder die je gegenüberliegenden, syntaktisch abgeschlossenen Textsegmente kommentieren oder illustrieren, so in *Das Buch Arschi* (1994) und in *Schlag 7 Uhr. Roman* (1997), während in *Die Reise zweier Mönche* (1999) die meist halbseitigen Textabschnitte zusätzlich durch Majuskeln markiert werden.

Insbesondere *Ich bin ein Schaf* und *Die Reise zweier Mönche* lassen ahnen, wie eine Bild-Text-Erzählung die semantische Statik aus Text (*inscriptio* bzw. *subscriptio*) und Bild (*pictura*) einerseits und die lineare, potentiell erzählerische Progression andererseits auszubalancieren vermag. Dass dabei die Bedeutungskongruenz von *pictura* und Text und Überschrift stark reduziert sein kann, mag ein Beispiel aus *Es ist niemand da* verdeutlichen [Ed 189], siehe Abb. 2: Das »erklärende« Gedicht – nicht in *subscriptio*-Position, aber in ähnlicher Funktion – hat auf den ersten Blick wenig mit dem Titel (*inscriptio*) »Zitrone« zu tun, diese dagegen eher mit der Strichfiguren-*pictura*, die handschriftlich durch das bildinterne Pronomen »Ich« benannt wird und in der vier Ovale einen schwarzen Punkt umschließen.

1.4 Unterbrechung – Verneinung – Schweigen

Ein weiteres Prinzip der Bedeutungskonstitution durch Kohärenz-»Unterbrechung« manifestiert sich ebenfalls in *Das Kamel*, nämlich im Text »Afganistan«, wo dargestellte Polyphonie – einschließlich einer Pausenzeichenmelodie, die durch den mit ihr ursprünglich verbundenen Liedtext bezeichnet wird und die Unterbrechung des Rundfunkprogramms überspielt – über monosemische Wortwiederholungen zu graphemischer Verstümmelung führt:

Die Musik hört jetzt auch auf, Köchelverzeichnis, Köche/lverzeichnis nach einer Pause von 2 Minuten melden wir uns Afganistan w/wieder Pausezeichen solange der alte Peter nochmals dazwischen/Afganistan Afganistan Afga
solang der alte Peter Afganistan/Afganistan Afganistan Afganistan Afganis-
tan Afganistan A/fganistan jetzt fängt Judith im Bad oben eine Zeitansage es

²⁰ Zu den skripturalen Wandmalereien an den Außenwänden des Hauses im Waldviertel siehe: Herbert Achternbusch. Lichtwechsel. München: Landeshauptstadt München. Kulturreferat 2008.

ist/22⁴⁰. Heinrich Böll hat Klarsfeld einen Blumenstrauß nach Paris/geschickt [...] [Hervorh. CMO; K [48]]²¹

Auch diese Passage legt latente Bedeutungspotenziale frei und spielt mit morphologischen und syntaktischen Segmentierungsalternativen (»Köche«, »solang der alte Peter Afganistan«, »im Bad oben eine Zeitanzeige«) ebenso wie mit stadttopografischen und christlich-apostolischen Konnotationen.

Für beide Texte »Hülle« (in *Hülle*) und *Das Kamel* gilt, was Heinrich Vormweg schon 1981 treffend charakterisiert hat:

Schreibend konkretisiert ist, was den Schreibenden als seine nächste Realität umhüllt, und dazu gehören Erinnerungen, Vorstellungen, Wünsche ebenso wie Wahrnehmungen, angenehme, störende und erschreckende. Der Schreibende lebt in seiner Hülle, die Hülle ist er selbst, er kann sie – auch wenn er es möchte – nicht abschütteln.²²

Als sinnfällige »Enthüllung« logischer Potenzialität als Kontingenz des Anders-sein-könnens fungieren im Gesamtwerk Achternbuschs häufig auch Verneinungen als Kehrseite jeder Bejahung und Positivität, die in zahlreichen Texten variantenreich zelebriert werden, als skripturaler Selbstwiderspruch auch bereits in *Hülle* (1969): »unsw., ohne n.« [H [24]].

So segmentiert *Es ist niemand da* seine vier Teile, worin es abwechselnd »darum geht weiterzumachen« und »aufzuhören«, in zunächst 22 (einschließlich einer homophonen Homonymie: »Kein Kain« [Ed 32–33], dann in zweimal acht und im vierten Teil in sieben Verneinungsabschnitte, die von acht Bejahungsabschnitten gefolgt werden, welche wiederum je eine bis acht Entität(en) betreffen – von »Ein Hut«, »Zwei Rosen«, »Drei Künste«, »Vier Gedanken«, »Fünf Mädchen«, »Sechs Kröten« und »Sieben Fragen« bis zu »Acht Anmerkungen« [Ed 227–255], so dass 53 Abschnitte 45 Entitäten negieren und acht finale Abschnitte 36 bezeichnete Entitäten als gegeben bestätigen – die Präsenz der Bezeichnung und die Bezeichnung von Präsenz

21 Die von dem Wiener Volksänger Wilhelm Wiesberg komponierte Melodie wird zunächst dem Liedtext »So lang der alte Steffel am Stephansplatz noch steht« unterlegt; um 1880 ersetzt der Münchner Volksänger Michl Huber den »Stephansdom« im Text durch die Münchner Stadtpfarrkirche St. Peter. Seit 1948 dient die Melodie als Pausenzeichen des Bayerischen Rundfunks (siehe Volker D. Laturrell: *Volkskultur in München. Aufsätze zu Brauchtum, musikalische Volkskultur, Volkstanz, Trachten und Volkstheater in einer Millionenstadt*. München 1997, S. 314f., und das Manuskript zur Sendung von Xaver Frühbeis: *Mittagsmusik extra. Deutsche Volkslieder*. Nur komplett mit Schlussakkord – So lang der Alte Peter (31.12.2014, BR-Klassik; <https://bit.ly/3iRj0mG>).

22 Heinrich Vormweg: *Ich in dieser Umgebung* [1981]. In: Jörg Drews: *Herbert Achternbusch*. Frankfurt am Main 1982, S. 63–69, hier S. 67.

und Absenz (Negation) divergieren.²³ Die Verneinungsserie mündet nach 45 Segmenten in acht bejahende Abschnitte, deren Titel die Zahl der nicht negierten Entitäten von einem ›Hut‹ bis zu acht ›Anmerkungen‹ erhöhen. Die Seiten-Grenze zwischen »Kein Hut« [Ed 226] und »Ein Hut« [Ed 227–231] konfrontiert die weitgehende lautliche Äquivalenz fast identischer Signifikanten überdies mit der kontradiktorischen Maximalopposition ihrer Signifikate: binäre semantische Eindeutigkeit und die Oberfläche ihrer Bezeichnung widersprechen einander.²⁴

Die Antithese ›Hut/kein Hut‹ wird zwar allein schon durch die unter »Kein Hut« subsumierte Textpassage [Ed 226] raumzeitlich ins syntagmatische Nacheinander entfaltet und damit als Verständnishindernis entschärft; zugleich wirkt die *elocutio* des Textes implizit aber das Problem der eindeutigen Prädikation auf, die zwischen Tautologie und Paradoxie oszilliert und an die rhetorische Antithese-Figur der *distinctio* erinnert, die »das gleichzeitige Vorhandensein und nicht Vorhandensein einer Sache aussagt.«²⁵ Bereits im Abschnitt »Kein Wunder« [Ed 202–204, hier 203] ist übrigens von einem ›Hut‹ als Film-Requisite die Rede, um die bairische Figur der (oft auch doppelten) Verneinung als Bekräftigung ins Spiel zu bringen (»als [...] Peter Luppä den flachen Hut [...] hervorzieht: Zieht er nicht den flachen Hut heraus.« [Ed 203])

23 Georg Stanitzek: Was ist Kommunikation?. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): Systemtheorie der Literatur. München 1996, S. 21–55, erläutert Niklas Luhmanns Kommunikationsbegriff und die Probleme situationsabstrakter (»ent-ereigneter« S. 24) »Kompakt-Kommunikation« im Medium der Schrift am Beispiel von Achternbuschs *Wind*, *Wanderkrebs* (»Kartoffel«, S. 31, S. 44) und *Es ist niemand da*. Der nachgerade frühromantische Zusammenhang von Negation und Selbstbeobachtung des Kunstwerks im Kunstwerk (S. 45, auch S. 51) kann an Achternbuschs werkimmanenter Poetik nachvollzogen werden (S. 53–55) und verspricht eine erhellende Deutungsperspektive für zentrale Strukturen von Achternbuschs Poesie, für ihre Werkpolitik und ihre Selbstreferentialität; siehe auch Georg Stanitzek: Zeitungleichen mit Achternbusch. In: Texte zur Kunst 20 (1995) 5. Jg., S. 69–73, der den Anti-Avantgarde-Impetus der Kritik am vermeintlichen Dilettantismus Achternbuschs aus der Perspektive handwerklich »guter«, »unterhaltender« Kunst herausarbeitet.

24 Der Abschnitt »Kein Fremder« [Ed 180–191], der aus elf einseitigen Text-Bild-Kopplungen besteht, verkompliziert die Nein-Ja-Bilanz allerdings, enthält er doch zehn quasi-emblematische Seiten, deren *inscriptio*-Überschriften nicht negieren, darunter auch »Fremder« [Ed 184, mit Gedicht], wodurch der Abschnittstitel »Kein Fremder« [Ed 180, ohne Gedicht] selbst wiederum negiert wird.

25 Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie [1963]. 9. Aufl. München 1987, S. 126 (§ 389, 3. c.); siehe auch ebd. S. 93–95 (§ 289–292) zu *distinctio* und *reflexio* als monologische bzw. dialogische »Realisierung der Bedeutungsverschiedenheit« (S. 93). Die rhetorische und emblematische Feinstruktur der Werke Achternbuschs harrt nach wie vor einer eingehenden Analyse.

Die bayerische Sprache hat es im Laufe der Jahrhunderte gelernt, eine Bejahung durch eine Verneinung auszudrücken [...]. [Ed 202]

Die Negation des Geschehenen als Bekräftigung, das macht uns so schnell niemand nach [...]. [Ed 203]

Im »Vorspiel« von *Schlag 7 Uhr. Roman* (1999) schließlich, in dem »es darum geht, daß der Held keinen Namen hat und keine Namen will, denn zur Reinheit gehört die Namenlosigkeit« [Schlag 5], werden Identitäts- und Benennungsprobleme auf eine Semiotik des Schweigens und auf das Problem der Bezeichnung von Negativität zurückgeführt:

Schwachsinn!

So ein Schwachsinn, Hans!

Ich heiße nicht Hans.

Seit wann heißt du, Hans, nicht Hans?

Ich habe noch nie Hans geheißt! [...].

Hans! Erkenn dich doch wieder! Ich habe doch immer gesagt: Hans, trinken wir noch eine Halbe. Und du hast nie nein gesagt. Wenn das kein Beweis ist, Hans! Manfred, du kannst mich jetzt gleich! Da höre ich doch gleich lieber nichts als deinen Schmarren.

Manfred! So, jetzt bin ich auf einmal der Manfred! Wer ist denn dieser Manfred, mit dem du mich verwechselst?

Auch so ein Depp -
Manfred!

Hans!

Also, so gesehen kennen wir uns gar nicht, Hans.

[...]

Du wirst doch am Ende nicht selber Hans heißen? [Schlag 5]

Die rahmende Erzählinstanz zieht daraus Schlüsse für den paradoxen Umgang mit gebrochenem ›Schweigen‹, das von verbalem ›Schmarren‹ eingehüllt wird und das es in *Schlag 7 Uhr* verbal und ikonisch zu ›enthüllen‹ gilt – und das dennoch immer nur verfehlt werden kann:

Die Aktion des Sprechens ging in ein Schweigen über. Die Meinung über das Schweigen hat den Nachteil, daß man der Annahme ist, nun beginne das Schweigen. Aber das Schweigen war immer da und wurde nur manchmal *unterbrochen*.

Dem Schweigen also einen Namen zu geben, wäre abstrus. *Die Unterbrechungen, ja, die kann man benennen*, etwas wie Tiefs oder Hoch in der Meteorologie. Darin gleich wieder einen meteorologischen Namensbeweis des Schweigens definieren zu wollen, ist abwegig.

Schwachsinn. [Hervorh. CMO; Schlag 5–6]

Nicht Schweigen unterbricht verbale Kommunikation, sondern Sprechen unterbricht ein ›Schweigen‹, das nur *ex negativo* als lautliche, typografische oder semantische Leerstelle, also durch seine zeitweise Negation – ›Unterbrechung‹ – erfasst, nicht aber direkt ›benannt‹ werden kann. Unterbrechungen, Brüche – semantische, typografische, syntaktische – entgehen zwar ihrer Bedeutsamkeit als kleine ›Löcher‹ im Werk von Achternbusch nicht, fungieren aber als paradoxe, weil benennbare Supplemente des ›Schweigens‹.²⁶ Als solche können sie widerspruchsfrei thematisiert und sogar quantifiziert werden:

Ich springe wieder. *Wie oft?* Das kann man ja an meinen Büchern *abzählen*.
[Hervorh. CMO; We 81]

Kennern sind die Brüche in meiner Arbeit bekannt, und viele Doktoranden werden von meiner Schande zu künden wissen! Ich bitte um Ihre Nachsicht und wollte nur Ihre Einsicht bestätigen [...], daß einer doch nicht *so viel* schaffen kann, ohne daß etwas dran ist. [Hervorh. CMO; Ed 240]

1.5 Die Ästhetik der ›Loch‹-*pictura*: Ähnlichkeit, Tautologie, Paradoxie

Häufig dient auch ›Loch‹ selbst als ›emblematisches‹ Bild des poetischen Prinzips von Verhüllen und Enthüllen, das durch Störung von Sinnzuweisungen das Nicht-Bezeichenbare einkreist und, wie in *DAS LETZTE LOCH* (1981), vielfältige Konnotationen ermöglicht – vom Mutterschoß bis zum Grab. Als letzte Sinn-Unterbrechung, die es gleichwohl zu kommunizieren, also medial zu repräsentieren und ästhetisch in »unschicklich[en]« Versuchen von »Allegorese« zu bezeichnen (oder zu überspielen?) gilt, erscheint hier der Genozid an den Juden, dessen Erinnerung und Vergessen die Figur Nil wie Empedokles bei Hölderlin in das letale ›Loch‹ des Stromboli-Kraters führt.²⁷

[...] obwohl er [Achternbusch] den Holocaust thematisiert, ist dessen beharrliches Nachleben das eines (Ver)Störfaktors, der sich in Form von Fehlleistungen, von mehr oder weniger absurden Verdrehungen oder auf der sprachlichen Ebene als Versprecher manifestiert, als »schwarzes Loch«.²⁸

26 Christiaan L. Hart Nibbrig: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main 1981 eröffnet eine Vergleichsperspektive von Kafka und Horváth bis zu Kroetz, Beckett und Celan, die Achternbuschs Semantik des ›Schweigens‹ einzuordnen erlaubte.

27 Siehe dazu die Analyse von Thomas Elsaesser: Tarnformen der Trauer: Herbert Achternbuschs »Das letzte Loch« [2003]. In: Manfred Loimeier (Hg.): Sommernachtsträume. Essays zu Büchern, Filmen und Theaterstücken von Herbert Achternbusch. Weitra 2018, S. 193–225, besonders S. 206–225, hier S. 210.

28 Elsaesser 2018 (wie Anm. 27), S. 207.

Und als ästhetischen Störfaktor und Kommunikationshemmnis einer »mißglückte[n] Trauerarbeit«²⁹ übersetzt DAS LETZTE LOCH den Holocaust und dessen zu sühnende Opfer mit Hilfe einer absurden Umrechnung in zu trinkende Schnäpse (»Also gut, dann trinke ich halt 1000 Jahr lang täglich eine Flasche Schnaps. Denn irgend jemand muß der Gerechtigkeit Genüge tun.«),³⁰ was die Brüchigkeit jeder »sinnhaften« Aufarbeitungsbemühungen freilegt und die »Beziehungsarbeit« von Nil und »(letzter)« Susn

als Tarnform der (nicht geleisteten) Trauerarbeit an der deutsch-jüdischen Katastrophe oder die (negative) deutsch-jüdische Symbiose als Tarnform der Beziehungsarbeit nach dem deutschen Opfer-Täter-Schema

zu interpretieren erlaubt.³¹

Die publizierte Fassung in *Das Haus am Nil* (1981) bedient sich darüber hinaus quasi-emblematischer Mehrfach-Rahmungen der »Loch«-*pictura*: So schlägt der *inscriptio*-Kommentar im Vorwort [HN 7] als »Motto« vor: »Es gibt Dinge, die zu ernsthaft sind, als daß man sie ernst nehmen dürfte. Nie wieder Krieg, nur Maßkrüge!« [HN 7], das im Text vom ARZT inhaltlich wiederholt wird [»So unvermeidbar ist zuweilen die Lächerlichkeit, um den Ernst zu wahren.« HN 133] und eine kursivierte *subscriptio* interpretiert DAS LETZTE LOCH am Ende und schließt mit der Sentenz: »Die Zeit der Dialektik ist vorbei. Aus viel wird nicht mehr Besseres, nur noch nichts ...« [HN 155], was über »nihil« auf die Figur NIL zurückverweist, »nichts« also wiederum textintern mit Bedeutung auflädt.³²

Im achtzehnten und letzten Kapitel von *Das Haus am Nil* [HN 179–186] folgt eine Diskussion zwischen BLÖDE WOLKE und ICH über den »Sinn des

29 Elsaesser 2018 (wie Anm. 27), S. 207.

30 Das Drehbuch von DAS LETZTE LOCH findet sich als Kapitel 11 bis 15 in *Das Haus am Nil* (1981): HN 112–155, hier 132.

31 Elsaesser 2018 (wie Anm. 27), S. 225. – Zur Thematik siehe auch Hans-Edwin Friedrich: »Aber der Toten wegen flüchte ich mich in die unzerreißbare Kette des Biers« – Die Reflexion der Judenvernichtung in Herbert Achternbuschs Werk der achtziger Jahre [2012]. In: Manfred Loimeier (Hg.): *Sommernachtsträume. Essays zu Büchern, Filmen und Theaterstücken von Herbert Achternbusch*. Weitra 2018, S. 173–192.

32 Vor diesem Hintergrund muss Thomas Elsaessers Aussage anlässlich von DAS LETZTE LOCH allerdings revidiert oder zumindest präzisiert werden: »Achternbusch forces both language and image towards the literal rather than the figurative.« (Thomas Elsaesser: Achternbusch and the German Avant-Garde. In: *Discourse. Berkeley Journal for theoretical studies in media and culture. Special issue* [2007], S. 92–112; hier S. 111). Angesichts dessen, dass DAS LETZTE LOCH Bildlichkeit, Vergleichbarkeit und ihre Grenzen permanent selbstreflexiv verhandelt (z. B. HN 146, Hervorh. CMO: »BLÖDE WOLKE / STIMME Ich sehe jetzt wieder das Meer. Mir fällt wieder nichts ein, womit ich das Meer vergleichen könnte. Aber wir haben Zeit.«), ist eher von einem unabschließbaren Prozess der Bildfindung auszugehen, in dem die literalen Bedeutungen figuraler Rede ebenso ausgeschöpft werden wie die figuralen Potenziale des Wörtlichen.

Lebens« [HN 179] und über ›Schuld« [HN 179 f.] in der Gegenwart des Schreibens ([»[...]], was schreibst du jetzt da? Du schreibst nichts Neues, du schreibst das 18. Kapitel.« HN 181). Zugleich reflektiert BLÖDE WOLKE die Metabolismen zwischen Tautologie und Paradoxie anhand divergierender oder monosemischer Beziehungen von Lautgestalt (›Hülle‹) und Inhalt:

BLÖDE WOLKE Ja reimt sich immer auf ja. Genauso wie sich Haus auf Haus reimt. Maus passet da gar nicht hin. Aber ja reimt sich am besten. ICH Ja. BLÖDE WOLKE Jetzt kannst Du es. Ich mein, da singen sie immer »Und wenn es aus ist, dann ist es gar«. Da kannst du genauso gut sagen »Wenn es aus ist, dann geht es an«. Bloß daß sich das dann nicht reimt. Geh reim das doch, du bist ein Dichter. Ich kann nicht schreiben. Das heißt, ich kann das auch. ICH Ja. [HN 184 f.]³³

Als metasprachliches Experimentierfeld für solche Sprachspiele bieten sich besonders diejenigen rhetorischen Stilmittel im Dienste des figural verhüllenden *ornatus* an, die als Similaritäts- und Kontiguitäts-Tropen (Metapher und Metonymie) Bedeutungen substituieren und übertragen.³⁴ Insbesondere Metaphern und Vergleiche vermögen heterogene, auch partiell oppositionelle oder disparat scheinende Bedeutungsbereiche zu korrelieren, sind aber jeweils auf ein minimales *tertium comparationis* von semantischer Ähnlichkeit angewiesen [»Das Leben ist kurz wie eine Badehose«; Ff 5 und 78], das die ›Brücke‹ vom manifesten bildlichen, also kohärenz- und kontextunterbrechenden Ausdruck zum ›verhüllten‹, durch den Tropus substituierten Terminus bzw. zum rahmenden Sinnzusammenhang zu beschreiben

33 Dass Homonyme, Reimserien und Kalauer – etwa in *Das Haus am Nil* – keineswegs ›unsinnige‹ Spielereien eines ›schwachen‹ Autors sind, zeigt anlässlich von *Sintflut* (1985) schon Gillian Pye: Alpträum oder Freiraum? Herbert Achternbuschs »Sintflut« und die Grenzen des Komischen [2002]. In: Manfred Loimeier (Hg.): *Sommernachtsträume. Essays zu Büchern, Filmen und Theaterstücken von Herbert Achternbusch*. Weitra 2018, S. 119–143: Sie erschweren ›metaphysische‹ Sinn-Produktion und bringen die »paradoxe Wirkung« eines »gescheiterten Humors« (S. 132) als Störfaktor hervor, der »Selbstreflexivität« (S. 132, Fußnote 273) steigere und die »Sehnsucht nach möglichen Erklärungen (S. 135) düpiere. Mit dem »Paradox, dass das Konzept existentieller Absurdität selbst ein Weg ist, Bedeutung zu schaffen« (S. 135–136), näherte sich Achternbusch »dem existenziell Absurden radikaler [...] als das Theater des Absurden« (S. 136). Dass laut Pye solch ›lahmer‹ »Unsinnshumor« von »metaphorischen [Bedeutungen]« ablenke, erscheint jedoch nicht generalisierbar – allenfalls werden figurale Bedeutungsräume als arbiträr reflektiert und verunsichert (siehe dazu unten).

34 Quintilian bezeichnet die Metapher explizit als »translatio« (Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis Oratoriae Libri XII* [...]). Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. u. übers. von Helmut Rahn. Zweiter Teil, Buch IX. Darmstadt ³1995, S. 218/219).

erlaubt und sich zwischen tautologischen und antinomischen Grenzwerten – also Extremen von Ähnlichkeit und Differenz – positioniert.³⁵

So beginnt die stellenweise homophone neunzeilige Prädikationsreihe in »Im Tal des Todes« (*Happy oder Der Tag wird kommen* [1975], Ha 94) mit »Im Innern sind die Steine eins/nicht mehr so tief« und mündet über »Das Bergsein greift weiter/Bergrein Bergstein/[...] Ein Berg sein/Ein Berg ist ein singender« in die Zeilen »Ein sich gleichender/Berg = Berg« [Ha 94]. In *Mix-wix* (1990) regt die Vergleichsserie

ALLEIN

Wie eine Mortadella

Wie ein Hinweisschild

Wie 2 Frauen

Wie 2 Fasane

Wie alle Blumen

Wie Karl Valentin

Wie 1 Schmetterling [MW 173]

dazu an, über das zugewiesene Vergleichsprädikat des ›Alleinseins‹ hinaus über die paradigmatische Ähnlichkeit – Vergleichbarkeit – der disparaten figuralen Termini ›Mortadella/Hinweisschild/Frauen/Fasane/Blumen/Karl Valentin/Schmetterling‹ ebenso nachzudenken wie über die Quantifizierbarkeit und Prädizierbarkeit von ›allein‹ (inwiefern können zwei Frauen oder Fasane überhaupt ›allein‹ sein?).

Auch die vollständige oder zumindest lautliche Ähnlichkeit von Signifikanten nicht nur im homonymen Fall gibt spielerischen Anlass zu impliziten Bedeutungsvergleichen und Prädikationsexperimenten und wird zur Produktion neuer Signifikate genutzt. Besonders konsequent verfährt dabei *Wellen* (1983), dessen neun Kapitel (von »Ober Oberin« über »Chinchinsinn« zu »Kamera Kameraden«) dieses Prinzip in zahlreichen Binnen-Überschrif-

35 Siehe dazu Niklas Luhmann: Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft. In: *Zeitschrift für Soziologie* 16 (1987), H. 3, S. 161–174 und Gerhard Plumpe: Kunst ist Kunst. Vom Subjekt zur Tautologie. In: *Symptome. Zeitschrift für Epistemologische Baustellen* 6 (1990), S. 66–75, hier S. 73: »Die tautologische Formulierung ist paradox, da sie mit einer Differenz operiert, die keine ist. Um die [...] Kommunikation nicht zu blockieren, ist es daher notwendig, das Paradoxe dieser Tautologie aufzulösen und ergiebiger, anschlussfähigere Selbstbeschreibungen anzufertigen.«

ten morphologisch und lexikalisch erproben.³⁶ Korrekte Fügungen mit kohärenten Aussagen [z. B. »Logo Togo« We 11; »Kluger Kluge« We 15; »Wer Wir« We 28; »Freier Freitag« We 47; »Walle Welle« We 158; »Schiefes Schiff« We 231] koexistieren mit bloß lautlichen, manchmal auch semantischen oder zumindest textintern semantisierbaren Paradigmen [»Fordern Fördern« We 41; »Lot Tot« We 69; »C'est la vie Selleri« We 212; »Spiegel Spiegelei« We 45; »Wasserhahn Wasserhuhn« We 209; »Aus Aas« We 249; »Hellssee Hälse« We 187; »Krause Grausee« We 185, »Herr Krause [steht] am Grausee«, ebd.; »Deggendorf Deppendorf« We 237], auch morphologische und phonologische Manipulationen z. B. aus DAS GESPENST werden zitiert [»Poli Zisti« We 20; »Polizeit« We 23].

Monosemische Wort-Duplikationen wie »Tee Tee« [We 39], »Verdammt Verdammt« [We 49], »Ohje Ohje« [We 181], »Weg Weg« [We 183] und »Maß Maß« [We 251] markieren dabei den logischen Extrempunkt einer Mikro-Syntagmatik, die keine Hierarchisierung ihrer beiden Elemente ermöglicht, während die anderen Varianten wechselseitig als semantische ›Verhüllungen‹ oder ›Enthüllungen‹, also als Bedeutungstilgungen, Bedeutungserweiterungen oder -verschiebungen interpretiert werden können (vgl. das Anagramm »Ende Eden« We 71). Dass die 18 Binnen-Überschriften des Kapitels »Wellen« [We 75–123] jeweils nur »Welle« lauten, illustriert darüber hinaus das fraktal selbst-reproduktive Prinzip der achtzehnfach gleichen ›Welle‹ selbst, in dem Differenz und Identität, Wandel und Konstanz, Fremd- und Selbstreferenz verschwimmen (vgl. We 183 »die stehende Welle«).

Wie »Ende Eden« [We 71] erweist sich dabei auch »Uferregion Religionsufer« [We 234] als signifikant, werden doch in beiden Fällen die religiösen Bedeutungen explizit aufgegriffen – profanierend in »Uferregion Religionsufer« als Fortsetzung von »Schiefes Schiff«, wo sich die Figur ›Autor‹ tatsächlich mit ›Noah‹ an einem Seeufer mit Segelboot unterhält. Am Ende des Abschnittes »Ende Eden« wird dagegen die geforderte Aufhebung des ›Endes‹ tatsächlich mit religiöser Erlösungs- und Ewigkeitshoffnung aufgeladen:

Nieder mit dem Ende! [...]. Nieder mit Eden haben sie nicht gefordert. [...]. Du meinst das Paradies? [...]. Ja, Eden halt. [...]. Ja, weil es das nicht gibt. [...] Vielleicht für die zwei – [We 74]

Singular bleibt auch die Neusemantisierung des Wortes ›Libelle‹ am Ende des gleichnamigen Kapitels [We 179–191], die das chiffrierende poetische

36 Zu *Wellen* siehe Helmut Kreuzer: Politiker und Bösewicht, kein Unterschied? Engagement und Experiment in Herbert Achternbuschs »Wellen« [1991]. In: Manfred Loimeier (Hg.): *Sommernachtsträume. Essays zu Büchern, Filmen und Theaterstücken von Herbert Achternbusch*. Weitra 2018, S. 227–237.

Verfahren Achternbuschs im Medium der Poesie auf die denkbar kürzeste Formel bringt:

29

Da fällt mir ein Wort in den Schoß. Fliegt nicht eine Libelle über die Liebe und die Welle? Sie fliegt. Und Liebe und Welle verschmelzen: Libelle. [We 191]

Aus partiellen lautlichen Ähnlichkeiten (›Liebe‹ – ›Li‹; ›Welle‹ – ›elle‹), denen aber lediglich metonymisch kontingente Bedeutungsbeziehungen entsprechen (›Welle‹ zu ›Liebe‹ und beide zur ›Libelle‹, die sie überfliegt), wird eine neue Bedeutung von ›Libelle‹ als motiviert gefolgert, in der ›Liebe‹ und ›Welle‹ verschmelzen, was das Wort ›Libelle‹ (›Liebewelle‹), das darüber hinaus auch ›libellus‹ (lat. Büchlein) konnotiert, mehr verhüllt als bezeichnet.

1.6 Spurentilgung und Bildgewinn: Die metonymischen Grenzen des Vergleichens – Prädikation als ›Verhüllung‹

Im homonym-homografisch betitelten Theaterstück *Weg* (1985) thematisiert die einen Mädchenkopf malende Figur Herbert in der Szene »Kuß« [Weg 66–74] den Zusammenhang von sprachlicher Prädikation und Vergleichbarkeit als eines der Kernprobleme von Achternbuschs Poetik:

Dein Haar ist schön. Das allein zu sagen, das reicht nicht. Nur zu sagen: Dein Haar duftet, ist zu wenig. Es muß schön sein wie etwas und duften wie etwas. Und was ist schön und was duftet? Ich muß mich doch an etwas erinnern. Gegenstände, Blumen, Geschehnisse. [...]. [...]. Ich vergleich dich nicht. [...]. [...] was sage ich zu Gabi, wenn ich an ihrem Haar rieche. Apfelblüten sind schön aber geruchlos. [...]. [...] Wenn es ein Schampun gibt, dessen Geruch einwandfreier nach Apfelblüten duftet wie die Apfelblüten selber, wie stehe ich dann da mit meinem Vergleich? Blöde! [Weg 68f]

Auf die Prüfung weiterer Prädikate:

ich kenne viele Gegenstände, deren Farbe deiner Haarfarbe gleicht, Gabi, deine Haare sind schön wie ein bescher Hut. Das geht nicht. Gabi, Deine Haare sind besch wie ein Hut. Das geht nicht.« [Weg 72]

folgt eine Prädikationsprädikation [»Gabi, deine Haare sind verglichen mit allem was es gibt.«, Weg 72], die den Haaren nur das Merkmal zuweist, mit allem verglichen zu werden, ohne *tertia comparationis* zu konkretisieren. Das ikonische Begehren – durchaus biblisch konnotiert – wird sodann vom Bildgegenstand ›Gabi‹ auf die Bildschöpfung selbst und narzisstisch zu einem zu malenden ›Bild von mir‹ umgelenkt:

Ich kann nicht malen. Wenn ich Gabi nicht malen kann, will ich sie auch nicht mehr sehen. [...]. 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. [Weg 73]

Jedes Bild ist demnach ein Bild über den Maler und mimetische Ähnlichkeit verwandelt sich in eine quasi metonymische Ausdrucksbeziehung zu den Gefühlen des Malers selbst: »Ich fürchte mich vielzusehr, als daß ich irgendetwas mit etwas anderem vergleichen könnte als mit meiner Riesenangst.« [Weg 73]

Die vergleichende Prädikation gelingt sodann mit Hilfe des Merkmals ›warm‹, das Haare und eine (warme) Semmel zu korrelieren und implizit tautologisch zu vergleichen erlaubt:

Deine Haare sind warm wie eine warme Semmel, das sage ich! Und die Farbe stimmt auch. Und dann küß ich dich. Denn eine jede Semmel bietet sich an, geküßt zu werden, bevor man in sie hinein beißt 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. [...]. [...]. Der Kuß ist von mir. Mehr kann ich nicht geben. Mehr kann ich ihr nicht geben. Ich bin ein Kuß. [Weg 73 f.]

Der gemalte Vergleich wird zum ikonischen Analogon einer dunklen Metapher, da er nur mehr die figurale Komponente (›Semmel‹) enthält, aus der sich allerdings kaum ein intensionales *tertium comparationis* mit ›Haar‹ erschließen lässt. Der wiederum metonymische Verweis auf die Tätigkeit des Küssens, zu deren Objekten die reale und die gemalte Semmel werden können, erfolgt in der Titel-*inscriptio* ›Kuß‹. Erst ein doppelter Umweg über Kontiguitätsbeziehungen (Semmel zu Geküßt-werden; Küssen zu Kuss; Kuss zu ›ich‹) ermöglicht eine indirekte bildliche, synekdochische Repräsentation der ›schönen‹ Gabi mittels ihrer ›warmen‹ Haare, wobei sich ein Medienwechsel zum ›erzählten‹ Bild für Herbert anbietet, dessen Bilder auf Bilder »undsowweiter« verweisen: »Wenn mir gar nichts einfällt, dann erzähle ich Gabi von dem Bild. Und wenn ich es ihr zeige, werde ich ja schon wieder ein neues haben undsowweiter!« [Weg 74] Die Bild-Titel-Kombination ›Semmel‹ und ›Kuß‹ wird also von der Bühnenfigur Herbert im Theaterstück *Weg* zu dem Zweck verbalisiert, den implizit metonymischen ›Weg‹ der schrittweisen ›Verhüllung‹ der Ausgangsbedeutung (Gabis schöne Haare) durch das mit ›Kuß‹ betitelte Bild einer Semmel vorzuführen:

Ich küsse dein Haar. Ich sehe dein Haar. Ich sehe dein Haar nur. Ich werde es küssen. Oh, wie wird dein Haar schön sein! Aber wenn ich deinem Haar so nahe bin, sehe ich es nicht mehr. [Weg 67]