

**Anette Lange**

## **Turm-Tunes**

### **zu Turm-HAUS-Scherenschnitten von René Acht und der TURM-Musik von Andreas Suberg**

In der ersten Phase von meist schwarz weißen, manchmal auch zwei oder dreifarbigem Scherenschnitten, die die Figur „Haus“ thematisieren, überwiegt die Form des Quadrats, des Kreises, seltener des Dreiecks: trotz kleiner Dellen, minimaler Ungleichgewichte, riskanter Perforierungen, Überlappungen, Schnürungen, Bindungen zwischen Innerem und Äußerem, Auswüchsen und verrückten Öffnungen erreichen sie dennoch die Ruhe, die Geborgenheit einer gewissen Geschlossenheit, manchmal sogar des Runden. Schon die Titel der zunächst mit Ölfarbe oder Mischtechniken bunt begonnenen Serie - „HAUS voll ungenützter Phantasie“, „HAUS temperamentvoll“, „HAUS teilweise noch in Ordnung/vom Zerfall bedroht“, später: „Wucherndes Dreieck-HAUS“, „Bedrohtes Quadrat-HAUS“, „Offenes HAUS“ - machen deutlich, daß es sich hierbei trotz aller geometrisch abstrakten Strenge um dynamische Seelenbilder handelt, um subtile Balancen psychischer, ja vielleicht sogar kosmischer Energien, um Meditationen mit modernen Mitteln. Doch wie anders wirken Turmhäuser auf uns: frech phallisch aufragend, dann wieder ein bisschen schlapp machend, labil, verletzlich, mal komische Auswüchse an der Spitze, mal quälende Beeinträchtigungen ihres Emporstrebens, ab und zu mehrere, wie Orgelpfeifen nebeneinander, verschwörerisch, ab und zu schlangenhaft sich windend, spielerisch oder bedrohlich, übergriffig, meistens als kompakte Masse, manchmal mit breitgetretenen Füßen, Wülsten, Tropfen. Sie entlocken uns – wobei ich hier zwangsläufig eine weibliche Perspektive artikuliere – ambivalente Gefühle aus erregtem Hingucken, peinlich verschämtem Weggucken, aus Begehren und Ekel, aus Sich-von-soviel-Potenz-beeindrucken-lassen, aber auch ein verschmitztes, vielleicht hämisches Lächeln über soviel Imponiergehabe und ein wenig Mitleid bei unvollkommener Erektion kommt auch hinzu.

Eine spekulativ biographische Randbemerkung: Auf meine Frage, ob sich René Acht denn einmal selbst dazu geäußert hätte, wie es zur Erfindung der Turmhäuser gekommen sei, weshalb ausgerechnet er, der religiös Sozialisierte, der asketisch Bescheidene, der Sportliche eine solche Kollektion von Phalli schuf; zuckte Bärbel Acht nur mit den Achseln: „Die Türme wären vor ihrer Zeit gewesen.“ Kaum hatte sie diesen Satz ausgesprochen, mußten wir über seine mitschwingende doppelte Botschaft lachen.

Jede psychoanalytische Reduktion würde bei einem Künstler, der hinsichtlich seiner privat intimen Expressivität äußerste Zurückhaltung übte, zu kurz greifen. Und dennoch sollen Türme „Häuser“ sein, d.h. Imaginationen mentaler Räume.

Kurt Leonard, der Übersetzer von Gaston Bachelards „La poetique de l'espace“ war seit 1960 mit René Achatz befreundet. Nach der Lektüre von „Die Poetik des Raumes“ konstatierte René Achatz freudig erstaunt den thematischen Gleichklang zwischen dem, was der Philosoph denkerisch und durch das Sammeln von Literaturstellen und was er selbst bildnerisch wollte.

Die TURM-Musik für acht Sprecher, Trompete und elektroakustische Klänge von Andreas Suberg, ein Hörkaleidoskop – selbst ein solches würde von Freud als Phallus-Symbol interpretiert werden – verarbeitet vor allem Textstellen dieses von René Achatz so geliebten Buches, in denen das „Haus“ sozusagen nach unten und oben gedehnt, gestreckt wird. Gaston Bachelard trägt eine unglaubliche Fülle belletristischer Beschreibungen von „la maison“ zusammen. Weshalb? „Wohnen“ – ein ungewöhnliches Sujet für einen Theoretiker, von dem man doch eher erwartet, daß er sich mit der Vernunft, der Moral, der Sprache oder anderen Allgemeinheiten beschäftigt! Nun gut, diese Konkreta sollen ja immerhin eine „Metapher für . . .“ sein – das klingt ein bißchen nach Deutschunterricht. So ist es von Gaston Bachelard allerdings nicht gemeint.

„Dire qu'on abandonne des habitudes intellectuelles est une déclaration facile, mais

comment l'accomplir?“ (P.E., S.3)

Zu sagen, daß man intellektuelle Gewohnheiten verlassen möchte, ist leicht behauptet –

aber wie es tatsächlich zu Wege bringen?

Gaston Bachelards Impuls ist ein die Denkgeschichte kritisch hinterfragender; er möchte wie viele Moderne/Postmoderne: „déphilosopher“, „dématuriser“ (S.211), ent-philosophieren, weniger reif machen. Der systematisch/wissenschaftliche, so auch der psychoanalytische Diskurs ist für ihn „une langue agglutinante“(S.192), eine verklebte Sprache, die das Sein, die Glück kaum noch berührt. Mit einer Art mystischen Gelassenheit, alchemistischen Coolness schlägt er einen anderen, neuen Weg ein – nicht angegriffen, kampfflos. Seine Revolution, sein Umwenden ist unspektakulär: keine Gegentermini des bislang Vernachlässigten, keine Mit-dem-Begriff-über-den-Begriff-hinaus-Verschraubungen, keine Insider-Neologismen. Dezidiert unprofessionell, mit einer gewissen Unschuld fügt er das zusammen, was im Grunde nicht synthetisierbar ist. Das Resultat nennt er „une philosophie de la poesie“(S.1), „une ontologie directe“(S.2), une „metaphysique concrète“(S.214). Das Wort „l'image“ hält vage, lässig all das zusammen, um dessen Identität, Abgrenzung und gemeinsame Schnittmenge sonst seiten- ja bucherweise gerungen wird.

„L'image poétique est, en effet essentiellement variationnelle. Elle n'est pas, comme le

concept, constitutiv.“(P.E., S.3)

Das poetische Bild ist in seinem Wesen variabel. Es ist nicht, wie ein Begriff konstitutiv.

Das phantasierte Bild geht in seinen endlosen Möglichkeiten jeder definitorischen Festlegung voraus; zu ihm gehört eine nicht nur geist- sondern seelenverbundene Form von Bewußtsein: „moins intentionnalisée“, „plus fugace“(P.E., S.4), „plus reposée“(S.5), „sans tension“(S.6), une „conscience rêveuse“(S.4) (weniger intentional; flüchtiger; ausgeruhter; entspannter; ein träumerisches Bewusstsein) Es verschiebt, verflüssigt, öffnet die Grenzen, die uns Rationalität herkömmlicher Weise setzt: die zwischen Subjekt und Objekt, zwischen einem Anderen und mir, zwischen Innen und Außen, zwischen Wissen und Vergessen. Der Überschwang, der Enthusiasmus des Dichterischen, des (Tag-)Träumerischen hält in irisierend, schillernd, spiegelnder, umkehrbarer Unentschiedenheit, überträgt sich, steckt an, geht in Resonanz, hallt wider. Er entspringt einer vorsignifikativen Sprachlichkeit, deren Reichtum zu einem „approfondissement de notre propre existence“(P.E., S.6) (Vertiefung unserer Existenz) führt. Das kreative Potential unserer Vorstellungskraft als solches - und nicht die vernünftige Interpretation ihrer Produkte, die Deutung von Assoziationen - hat therapeutische Wirkung. Nicht die Reduktion auf bereits Gewesenes, nicht das Wahrnehmen des Realen ist gesundend, sondern die Fähigkeit, Unbekanntes, Irreales zu visualisieren heilt:

„(...) l' image poétique est sous le signe d' un être nouveaux. Cet être nouveau, c' est

l' homme heureux.“(P.E., S.12)

das poetische Bild steht unter dem Zeichen eines neuen Seins. Dieses neue Sein ist der glückliche Mensch

Gaston Bachelard interessiert sich für gelingende Lebensräume, er treibt „topophilie“(P.E., S.17), Raumfreundschaft. Die Äußerungen von Karl Jaspers „Jedes Dasein erscheint in sich rund“(S.208) oder von Vincent van Gogh „La vie est problemement ronde,“ (P.E.,S.208) (Wahrscheinlich ist das Leben rund) versteht er in einem alltagstheoretischen Sinne: Kein gezirkelter Kreis, keine leere Sphäre, sondern ein gefüllter Ort, wo wir uns, wo wir unsere Intimität vor allem Feindlichen schützen, soll in seinen vielfältig differenzierten Ausformungen und Facetten untersucht werden – Häuser, d.h. Keller, Speicher, Ecken, Schubladen, Truhen, Schränke, Nester, Muschelschalen, Schneckenhäuser, Ecken, Miniaturen.

Wechselt der Wunsch über unser leibliches wie seelisches Wohnen zu sprechen die ästhetische Form, so erfährt er dem jeweiligen Mittel gemäß, unterschiedliche Akzente: Die Zeitkunst Musik bietet andere Möglichkeit einen „Turm“ auszudrücken als das Schreiben oder der Scherenschnitt. Stärker als die Schrift transportiert der Klang das Gefühl von ewigem Weiterfließen, von unerbittlichem Voranschreiten, von Unwiederholbarkeit. Andreas Subergs Komposition „TURM-Musik“ nutzt diesen medialen Effekt, um die Architektur schier endlos in die Höhe zu ziehen. Durch die Art und Weise, wie die Lautsprecher im T66, einem real existierenden Galerie-Turm in Freiburg, über dessen Stockwerke verteilt sind und durch den Weg, den bei der Uraufführung der Solo-Trompeter – das Publikum im Schlepptau - vom Keller bis ganz oben hin beschritt, wird die Zuordnung

von tönendem Tempus zum Aufragen des Gebäudes körperlich, Treppe steigend spürbar. Die Vertikalität, das uns Hinab- und Hinaufbewegen ist für ein Haus, das Turm sein möchte, wichtiger als die mittleren Etagen, in denen wir unsere Bedürfnisse nach Schlaf, Hygiene und Nahrung stillen und in denen Platz ist für den Kontakt zu uns nahen Personen. Die Betonung der Extreme, des ganz Unten und des ganz Oben fundiert das „Haus“ im düsteren, von Fels und Grundwasser durchzogenen Schoß der Erde und öffnet es hin zum luftigen Gewölbe des Himmels. Dies entspricht verschiedenen Aggregatzuständen unseres Seins: das tief terrestrische, dumpf drohende Dröhnen scheint in uns widerzuhallen und eine labyrinthische Bühne aufzumachen für Mächte, für Gestalten, die sowohl unserem kollektiven wie auch unserem individuellen Unbewussten entspringen: mütterliche, väterliche; weibliche, männliche; gute, böse; nährende, vernichtende; verschmelzende, vereinnahmende, abweisende. Dieses Untergeschoß löst Angst aus. Geräusche, die von dort an unser Ohr dringen verwechseln wir lieber mit solchen des Dachbodens. In diese Richtung nämlich hellt sich unser Bewußsein zunehmend auf: Wir gewinnen Ichstärke, Ruhe. Doch bald beginnt sich dieses in so hohem Ausmaße zu verflüchtigen, spirituell, grenzenlos zu werden, daß unentscheidbar bleibt, ob wir wachen oder träumen, ob wir, etwas oder andere drinnen oder draußen sind. Dieser an seinem Anfang und an seinem Ende ins Unheimlich/Geheimnisvolle übergehende Turm, sein pflanzenhaftes Wurzeln und zum Licht Wollen, symbolisiert in seiner Gänze die Integrationsaufgabe, die wir im Laufe unseres Lebens zu leisten haben. Er läßt sich von daher nicht anders als ein alter, ein unter Denkmalschutz stehender vorstellen. Hier schließen Tempus und Topus zu einer weiteren Konstellation zusammen: Unser jeweilig biographisches Gewordensein, unsere langsameren oder schnelleren Entwicklungen, unser Lernen, unser Vergessen, unsere Blockaden, Verdrängungen, Träume, Wahnideen, Therapien und Utopien werden von der Geschichtlichkeit des Gebäudes zusammengehalten. Der „Türmer“ mit seiner Trompete ist gerade aufgrund seiner Zugehörigkeit zum Mittelalter up to date. Seine bei der Uraufführung von Stephen Baral live gespielten Signale repräsentieren das, was wir auf dem jeweiligen Turmniveau gerade erleben: von gedämpftem Grollen bis hin zu tonfreien, sich am Mundstück des Instruments reibenden, in diesem widerhallenden Atemgeräuschen. Andreas Suberg platziert ihn - ungewöhnlich für diesen Berufsstand - in das Innere und nicht auf die Zinnen des Turmes. Dies mag rein pragmatische Gründe haben, nämlich eine abendliche Lärmbelästigung der Nachbarschaft zu vermeiden oder aber inszenatorisch irrelevant sein, da sich ja das Publikum als Außenwelt bereits ebenfalls im Turm befindet. Es könnte jedoch auch ein weiterer Hinweis darauf sein, dass es dem Komponisten einzig um das Nachzeichnen seelisch/körperlicher Energien geht und er den Turm als Teil einer Burg, einer Befestigungsanlage weltlicher Herrschaft links liegen läßt: keine Fanfaren zur Demonstration politisch soziologischer Überlegenheit, sondern Zeichen für psychosomatische Befindlichkeiten. Dieses künstlerische Konzept erfährt seine radikalste Verwirklichung darin, daß

die akustischen Bausteine aus denen Andreas Suberg seine aufwärts strebende Architektur zusammensetzt wesentlich aus dem Material gewonnen werden, die signifikativ semantisch unser jeweiliges Wohnen beschreiben. Sowohl die blechgeblasenen Klänge wie die verschiedenen timbrierten Stimmen, die die Texte sprechen werden elektronisch zu Räumen bearbeitet, in denen wir uns aufhalten: zu den dunkel tieffrequenten des Untergeschoßes, zu immer schneller schwingenden, hell gleißenden, je höher wir steigen. Dieses durch tönende Texturen errichtete Hochhaus wird mit lautmalerischen Elementen oder musikgeschichtlichen Anspielungen durchsetzt: z.B. dem halligen, hinab- oder hinauf laufenden Schrittschall oder an einen Orgelchoral erinnernde, pathetische Harmonien, die das Wort „Kosmos“ umspielen. Eine vom Komponisten selbst theatralisch, spöttisch, verächtlich rezitierte Passage ungefähr in der Mitte des Stückes – „Das ist ein Mensch mit einer einzigen Etage, er hat seinen Keller in seinem Dachboden!“ – macht deutlich, dass es ihm wie Gaston Bachelard darum geht, unsere Humanität so zwischen Nicht-Menschliches, zwischen Erde und Himmel, die unserer Macht nicht unterliegen, einzuspannen, daß wir verantwortungsvoll, daß wir ganz werden. Nicht perfekte Funktionalität in einem kleinen, eingeschränkten Bereich, nicht Flachsein, sondern Vertiefung und Erhöhung sind gefragt. Bevor Andreas Suberg seine Zuhörer mit einem Zitat von Henri Bosco in kosmisches Schweigen entläßt, bringt er durch ein Bild Carl Gustav Jungs die bislang etablierten, nach unten und oben ausufernden Dimensionen auf das Format eines Hauses: über dem Kaminfeuer eines Turmes wird Wasser in einem Kessel zum Sieden gebracht. Auf der Ebene der Elemente geschieht ein ähnlicher Prozeß von Integration, Transformation und Sublimation wie in uns, wenn wir es wagen, sowohl unseren Keller zu betreten, unsere instinktiven, triebhaften Bedürfnisse wahrzunehmen als auch unseren transzendenten, dachbodensprengenden Sehnsüchten nachzugeben. Durch das Verbrennen von meist in der Erde oder zumindest mit ihrer Hilfe entstandener Stoffe, von Kohle oder Holz entsteht Hitze, die Flüssigkeit zum Kochen bringt. Sie steigt, ursprünglich auch dem Grund entsprungen, als Dunst in die Luft auf, verdampft. Mit dieser Umsetzung, dieser Durchmischung geht ein Singen, eine „zauberhafte(n) Naturmelodie“ einher. Die Synthese von Polaritäten, von Divergierenden kann lediglich jenseits von sprachlichen Bedeutungen als Klang Ausdruck gewinnen. Dieses polyphone Orchester bindet das, was uns unvertraut ist, ein. Es ertönt sowohl im Inneren des Gebäudes wie außerhalb von ihm. Die Nähe zu Anderem in uns läßt uns die Welt um uns herum als weniger fremd erleben. An diese abendliche Idylle schließt Andreas Suberg scheinbar ohne Zusammenhang einen weiteren Text von Carl Gustav Jung an: Nachts sind Schritte, Getrappel, Lärmen, Lachen, Musik zu hören. Aufgeschreckt blickt der Ich-Erzähler aus dem Fenster, sieht jedoch nichts. Sobald er wieder eingeschlafen ist, beginnen die schwarzen, neugierigen Gestalten abermals ihr Unwesen zu treiben. Wieder verwischt die Grenze zwischen Turminnerem und Turmäußerem; zwischen träumend mentaler und empirischer Wirklichkeit. Nur derjenige, der vor dem, was er nicht kennt, keine Angst zu haben braucht, wird der

Realität respektvoll, verantwortungsvoll begegnen. Ausübung von Gewalt ist stets in einer Selbsteinschätzung begründet, die sich auf zu wenige oder zu eng gerasterte Koordinaten bezieht. Der Turm ist für Carl Gustav Jung deshalb ein

„Ort der Reifung – ein Mutterschoß, oder eine mütterliche Gestalt, in der ich wieder sein

konnte, wie ich bin, war und sein werde. Der Turm gab mir das Gefühl, wie wenn ich in

Stein wiedergeboren wäre.“(S.9/10).

Bei einer solch mütterlich/weiblichen, Geburt, Geborgenheit, Integration, Synthese, Rundheit in den Vordergrund stellenden Interpretation eines für die Psychoanalyse so fraglos phallischen Symbols, hört man geradezu das Messer im Sack Sigmund Freuds aufgehen! Dieser aus der Perspektive von Gaston Bachelards „La poetique de l'espace“ entworfene Turm von Andreas Suberg ist kein Turm, höchstens ein ovales Haus; ihm fehlt die männliche Aggressivität!

Doch wie die Alleatorik der Seelenverwandtschaften spielt! So wie einst René Achts von seiner Nähe zu Gaston Bachelard überrascht wurde, so muß es mehr als Zufall sein, daß die zentrale Szene mit der Andreas Suberg sein Werk abschließt, alle vier Elemente, Feuer, Wasser, Erde, Luft vereint. Solche Bilder sprechen uns nach Gaston Bachelard in besonders hohem Ausmaße an – weshalb? In vier nicht ins Deutsche übersetzten Werken, von denen zwei für unsere Turm-Thematik äußerst relevant sind, entwickelt er seine Philosophie der Imagination als dynamisch materielle weiter, denn:

„l'image a une double réalité: une réalité psychique et une réalité physique. C'est par

l'imagae que l'être imaginant et l'être imaginé sont au plus proche.“(T., S.10)

dem Bild kommt eine doppelte Wirklichkeit zu: eine psychische und eine physische

Realität. Auf diese Weise sind sich das phantasierende Sein und das phantasierte Sein so

nah wie möglich.

Den zum Stofflichen/Körperlichen/Leiblichen neigenden Anteil unserer Phantasietätigkeit ordnet Gaston Bachelard nach alter alchemistischer Tradition:

„Nous n'avons donc pas tort, croyons nous, de caracteriser les quatre éléments comme les

hormones de l'imagination.“(A., S.19)

Ich täusche mich, denke ich, nicht, wenn ich die vier Elemente als die Hormone der

Imagination charakterisiere.

Auch nicht grundlos mag es sein, daß die TURM-Musik von Andreas Suberg in Sphärengesängen, den Atemgeräuschen des Trompeters und einem, auf Stille verweisenden, literarischen Sprechen gipfelt. In jenem Buch von Gaston Bachelard, in dem wir am meisten über Vertikalität

erfahren, in „L'Air et les Songes. Essais sur l'imagination du mouvement“, heißt es zum Einen:

„chanter c'est agir, c'est agir matériellement“(A., S.59) singen heißt handeln, materiell handeln.

und zum Anderen:

„(. . .) la poésie es tunc joie du souffle, l'évident bonheur de respirer. Le souffle poétique,

avant d'être une métaphore, es tunc réalité qu'on pourrait trouver dans la vie de poème si

l'on voulait suivre les leçons de l'imagination matérielle aérienne. Et si l'on donnait plus

d'attention à l'exubérance poétique, à toutes les formes du bonheur de parler, doucement,

rapidement, en criant, en murmurant, en psalmodiant . . . on découvrirait une incroyable

pluralité des souffles poétiques. Aussi bien dans la force que dans la douceur, aussi bien

dans la colère poétique que dans la tendresse poétique, en verrait en action une économie

dirigée des souffles, une administration heureuse de l'air parlant.

Telles sont du moins les

poésies qui respirent bien, tels sont du moins les poèmes qui sont de beaux schèmes

dynamiques de respiration.

Il est des mots qui, à peine prononcés, à peine murmurés, apaisent en nous des tumultes.

Quand il sait les unir dans leur vérité aérienne, le poème est parfois un merveilleux

calmant. (. . .) Toute poésie – non seulement la poésie déclamée, mais la poésie lue en

silence (. . .) – est sous la dépendance de cette économie primitive des souffles. (. . .)

L'homme es tunc „tuyau sonore“.(A., S.271-272)

die Poesie ist eine Freude des Atmens, das offenkundige Glück zu atmen. Der poetische

Atem ist, bevor er zur Metapher wird, eine Realität, die man im Leben eines Gedichtes

finden kann, wenn man den Lektionen der Imagination der Materie Luft folgt. Wenn man

dem poetischen Überschwang mehr Aufmerksamkeit zollt, den vielen Formen des Glücks

zu sprechen, zart, schnell, schreiend, murmelnd, psalmodierend . . . wird man eine

unglaubliche Vielfalt von poetischen Atemweisen entdecken. Sowohl in der Kraft, wie in

der Zartheit, dem poetischen Zorn wie der poetischen Zärtlichkeit wird man eine, durch den

Atem diktierte Ökonomie entdecken, eine glückliche Verwaltung der sprechenden Luft.

Letztendlich sind die Gedichte, die gut atmen, diejenigen, die dynamisch schöne

Atemschemen haben.

Es gibt Wörter, die kaum ausgesprochen, kaum gemurmelt, den Tumult in uns befrieden.

Wenn sie es verstehen ihn in ihre Atemwahrheit zu integrieren???: ein Gedicht ist

manchmal ein wunderbares Beruhigungsmittel. Alle Poesie – nicht nur die deklamierte

Poesie, sondern auch die schweigend gelesene Poesie – ist von dieser primitiven

respiratorischen Ökonomie abhängig. Der Mensch ist ein tönender Schlauch.

Aufrecht tönende Schläuche, Türme – Bewegungen von unten nach oben, aber auch von oben nach unten. In seinem Opus über die Luft werden Flüge, Pfeile, Flügel, Gipfel, Hügel, Bäume, der blaue Himmel, Wolken, Nebel, der Wind, aber auch Abgründe und Stürze beschrieben. In seinem Werk „La terre et les rêveries de la volonté“ geht es um Hartes oder Weiches, das uns Widerstand leistet.

Die Turm-HÄUSER von René ACHT richten sich stets von einer Linie her auf, die als Boden diagnostiziert werden muß – ihr schwebender Zustand wäre undenkbar! Im Vergleich zu anderen Formen, uns contra zu bieten ist la „résistance de la matière terrestre (. . .) immediate et constante. Elle est tout de suite le

partenaire objectif et franc de notre volonté.“(T., S.16)

der Widerstand der Erde unmittelbar und konstant. Er ist sofort der objektive und direkte

Partner unseres Willens

Das ist verwunderlich! Wie ist eine solche Engführung von plump mechanischer Einwirkung und einem unserer höchsten Vermögen, unserem Willen gemeint? Durch seine Weise, in Bildern zu denken stehen bei Gaston Bachelard Subjekt und Objekt nicht unvermittelt einander gegenüber, sondern die Substanzen und Dinge mit denen wir zu tun haben, die wir bearbeiten sind Spiegel unserer Kraftentfaltungen, unserer Energien. Die gegenseitigen Beeinflussungen sind vielfältige; es gibt nicht den Willen, sondern immer nur einen jeweiligen volonté „tonifier“(T., S.28)(tonisierten Willen)

:

„(. . .) la matière est révélatrice (. . .) de l' être humain“(T., S.112)

die Materie enthüllt unser menschliches Sein

Die Scherenschnitte sind abstrakt, schematisierend. Dennoch gibt es kaum einen, der nicht scheinbar beiläufig, nebensächlich auf

Natural/Organisches verweist, der sozusagen bei aller Strenge Bio-Masse-

Assesoirs trägt: die bereits erwähnten Wülste, Tropfen, weich konkave Köpfe, elastisch nachgebende Druck- oder gar Einstichstellen. Gaston Bachelard schreibt:

„(. . .) il semble que la matière, de son côté, veuille garder une rondité. Elle défend sa

rondeur, sa masse ronde. Elle refuse, avec une évidente mauvaise volonté, la géométrie

élémentaire.“(T., S.54)

es scheint als wolle die Materie ihrerseits ihre Rundheit bewahren. Sie verteidigt ihre

Rundheit, ihre runde Masse. Sie verweigert mit offensichtlichem Ungehorsam die

elementare Geometrie.

Das, was in René Achts Scherenschnitt Serie mit dem Titel „Stütze“ noch als offener Konflikt thematisiert wird – eine absolut gerade, mit dem Lineal gezogene Linie bietet etwas Trägem, das zapfen-, traubenförmig herabhängt Halt – wird nun in einen einzigen Körper verlagert: dieser versucht seine lotrechte Aufrichtung zu erzielen, indem er mit Hilfe des Untergrundes gegen die Schwerkraft des eigenen Gewichts anarbeitet. Bereits Leonard de Vinci spricht von einer Dialektik zwischen Erde und Himmel:

„La légèreté naît de la pesanteur, et réciproquement (. . .). (. . .) la légèreté n´est créée que

si elle est conjonction avec la pesanteur, et la pesanteur ne se produit que si elle se

prolongue dans la légèreté.“(T., S.320)

Die Leichtigkeit entspringt dem Gewicht und umgekehrt . . . die Leichtigkeit entsteht nur,

in Zusammenhang mit dem Gewicht und das Gewicht nur, wenn es sich in die Leichtigkeit

hinein fortsetzt.

In diesem Gesetz sind unser Leib und unsere Seele untrennbar miteinander verbunden:

„le psychisme humain se spécifie comme volonté de redressement“(T., S.333).

die menschliche Psyche bestimmt sich als Wille zur Aufrichtung Gerade die konkrete wie häufig die lediglich als Metapher interpretierte Doppelbedeutung unserer Fallangst zeigt ihre psychosomatische Vermischtheit. Charles Baudelaire schreibt:

„Au moral comme au physique, j´ai toujours eu la sensation du gouffre“(T., S.329).

Moralisch wie physisch hatte ich stets den Eindruck eines Abgrundes Die Vorstellung eines Abgrundes, eines Sturzes in die Tiefe löst Schwindel aus. Einsam, verloren, ohne die Möglichkeit gegen den Grund unsere Geradheit, unsere Fähigkeit, „für etwas gerade zu stehen“, unsere Aufrichtung, unsere Aufrichtigkeit sicher zu stellen, geraten wir in Panik. Henrich Steffens formuliert es folgendermaßen:

„Ein solcher Mensch wird in den dunklen Abgrund seines eigenen Daseins . . .

hinweggezogen“.(T., S.324)

Das blanke Entsetzen angesichts unseres potentiellen Fallens, unseres Rückgrad-/Autonomie- Verlustes macht die Empfindlichkeit, die Labilität des uns Erhebens spürbar. Einige der HÄUSER von René Acht tragen den Titel „Verletzung“: Das Hoch-Hinaus-Wollen geschieht nicht von alleine, ist anstrengend; Hindernisse müssen dabei überwunden werden. Die sensiblen, manchmal gequälten, in ihrer Entfaltung beeinträchtigten Turm-Spitzen meinen mehr als sadistische Praktiken: Wir brauchen

„(. . .) du courage de vivre contre la pesanteur, de vivre „verticalement“.“(A., S.24)

Mut, um gegen die Schwerkraft zu leben, um aufrecht zu leben Diese physische wie psychische Geradheit, die unreflektiert wie etwas erscheint, für oder gegen das man sich entscheiden könnte, ist grundlegender als unserer mentalistischen Auffassung von uns selbst lieb ist. Ethisches Verhalten ist unser leibliches Sein in all seiner

Geschichtlichkeit. Moshé Feldenkrais, der hier exemplarisch für eine Vielzahl von Therapeuten, die an unseren Haltungs- und Bewegungsgewohnheiten ansetzen, genannt werden soll, erklärt „die richtige Reaktion eines Körpers auf die Schwerkraft“ folgendermaßen:

„Der Körper und sein Nervensystem entwickeln sich gemeinsam unter dem Einfluß der

Schwerkraft so, dass das Skelett den Körper gegen den Zug der Schwerkraft halten kann,

ohne dabei Energie zu verausgaben. Müssen hingegen die Muskeln diese Aufgabe des

Knochengerüsts leisten, so werden sie nicht nur unnützlich Energie verbrauchen, sondern an

ihrer eigentlichen Aufgabe: Ort und Haltung des Körpers durch Bewegung zu ändern, gehindert sein.

Bei schlechter Haltung leisten die Muskeln einen Teil der Knochen. Um die Haltung zu

berichtigen, muß man daher herausfinden, was die Reaktion des Nervensystems auf die

Haltung so verfälscht hat, daß sich doch – wie alles im Menschen – an sie hat anpassen

müssen, seit es überhaupt den Menschen gibt.“ (B.B., S. 100)

Erst, wenn wir uns selbst als geerdeter Knochenturm, umgeben von aktionsbereiter, weicher Proteinmasse erleben, wird klar, wie gut es René Acht getroffen hat: das Abstrakte/ Reduzierte, lediglich Schwarz Weiße, höchstens einmal Rote der Scherenschnitttechnik transportiert hervorragend die Unerbittlichkeit der Gravitation, unser arbeitsames Dagegen-Ansteuern. Jedes kleinste Abweichen von diesem Rigorosen, das Gebogene, Konvexe, Konkave, manchmal fast Rundliche vermittelt dann aufs Effektivste unsere persönliche Mühe, unser Bemühtsein, unser Immer-wieder-Probieren, unser Nicht-Aufgeben. Selbst die Ähnlichkeit der

Türme mit dem maskulinen Geschlechtsteil beginnen wir René Acht zu verzeihen: Wie anders als durch die isolierte Vergegenständlichung eines Phallus hätten wir uns als intentional wollende, aber auch verwundbar sensible Ganzheit darstellen lassen? Vielleicht müssen wir auch das, was wir gewohnt sind unter „Männlichkeit“ zu verstehen, revidieren? Ein ungünstiges Umgehen mit der Gravitation schränkt unsere Leistungen, Handlungen, Empfindungen, Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken ein. Wie sollen wir verantwortlich sein, wenn wir motorisch ungeschickt sind; wenig sehen, hören, tasten, riechen, schmecken; Emotionen uns bedrohen; wir simple Sicherheit gegenüber spannender Komplexität bevorzugen? Atlas, der die Welt trägt ist der Mythos desjenigen, der unglaubliche Kraft für Anderes, für Andere mobilisiert – ein altruistischer Held! Gaston Bachelard hält ihn für so wesentlich, dass er ihm einen Platz in unserem kollektiven Unbewußten einräumt:

„(. . .) le complex d´Atlas. Il représente l´attachement à des forces spectaculaires et –

caractère très particulière – à des forces énormes inoffensives, voire à des forces qui ne

demandent qu´à aider le prochain.“(T., S. 347)

der Atlas-Komplex. Er repräsentiert die Neigung zu unglaublichen Kräften und – das ist

sein Spezifikum – zu extrem friedlichen Kräften; Kräfte, die nichts anderes möchten, als

dem Nächsten zu helfen.

Gegen neue und nicht so neue Männer, die eine solche Form gutgelaunt global zupackender Nächstenliebe praktizieren ist nichts einzuwenden. Dazu kommt, daß Archetypen keineswegs die Domäne nur eines Genus sind; auch wir Frauen sollten unsere Fähigkeit viel zu tragen, schwer zu schleppen etwas mehr zelebrieren! Das heißt aber auch, daß der TURM-Musik von Andreas Suberg nicht ihr Zu-rund-, Zu-sehr-HAUS-Gebliobensein vorgeworfen werden kann: seine Höhe gewinnt dieses akustische Gebäude nicht durch narzistisch selbstgefälliges Machotum, sondern durch die Integration dessen, was fremd, was anders ist – als alteritas??? akzeptierendes Abenteuer.

Bislang haben wir von „Wer-von-wo-aus-wohin-will“ die beiden ersten Bestandteile stärker thematisiert, das Ziel blieb unberücksichtigt: nach oben. Dieses Luftige, Himmlische, Sphärische läßt sich nicht dingfest machen; darüber läßt sich kaum etwas sagen. Nur soviel: Ohne einen Freiraum, in den hinein Entfaltung stattfindet, wäre sie unmöglich. Ja, blanke Offenheit, die bis in den Tod reicht, fordert geradezu unser Wachstum heraus. Dieses geschieht auch mit Anderen. Selten jedoch gibt es bei René Acht Türme, die sich untereinander verschwören, die sich solidarisieren, bei denen einer die anderen schlangenhaft umfaßt. Aufrechtsein heißt auch sein Maß an Einsamkeit tragen zu können; seiner Pflicht zu persönlicher Ekstase nachzukommen. Gaston Bachelard schreibt:

„Il nous semble même que, sans une discipline aérienne, sans un apprentissage de la

légèreté, le psychisme humain ne puisse évoluer. Ou du moins, sans  
 l'évolution aérienne,  
 le psychisme humain ne connaît que l'évolution qui effectue un passé.  
 Fonder l'avenir  
 demande toujours des valeurs d'envol."(A., S.296)  
 Ich habe den Eindruck, daß sich ohne eine Disziplin der Luft, ohne eine  
 Lehre der  
 Leichtigkeit, die menschliche Psyche nicht zu entwickeln vermag.  
 Zumindest bringt er  
 ohne eine luftige Entwicklung nichts als Vergangenheit hervor. Um  
 Zukunft zu stiften, sind  
 Werte des Wegfliegen-Könnens gefragt.

Das wäre ein schönes Schlusswort – dennoch ein kurzes ästhetisches  
 Postskriptum bzw. Postparlandum: Die Geschichte der Malerei, der Musik  
 von der Auftrags- hin zur Publikumskunst geht einher mit einem immer  
 Selbständiger-Werden der Werke. Als hätte sie das sich Befreien aus  
 engen geistlichen oder säkularisierten sozialen Hierarchien zunehmend  
 dazu animiert, jegliche Art von Dienst zu quittieren: den, naturale oder  
 transzendente Ordnungen nachzuahmen; aber auch den, genau das  
 auszudrücken, was der Schaffende fühlt, empfindet, wahrnimmt. Sie  
 werden sowohl dem Außen, wie dem Innen unähnlicher; werden selbst zu  
 einer Stätte der Wirklichkeitsproduktion. Dieser Prozeß findet als ein  
 immer stärkeres sich voneinander Lösen von Form und Inhalt statt:  
 Bereits eine isolierte, gezeichnete Linie schafft etwas. Ebenso kann ein  
 Alltagsgegenstand wie der berühmte Flaschentrockner Duchamps zu  
 einem Museumsobjekt erhoben werden. Kandinsky spricht vom „Großen  
 Abstrakten“ und vom „Großen Realen“. Erstaunlicherweise schlagen  
 jedoch diese beiden Gegensätze ineinander um: die nur noch Form, die  
 auf allen Inhalt verzichten möchte, wird selbst dinghaft, materiell; das  
 formfreie Konkrete hingegen, wird selbst zum Zeichen, zum Verweis, zum  
 Emblem für etwas anderes als es selbst. Das Opus, daß in modern  
 revolutionärem Überschwang entweder die eine oder die andere Seite  
 verabsolutiert, gerät so „unerwarteterweise“ in die Situation

„nach einer neuen symbolischen Rechtfertigung (zu)  
 verlang(en)“ (G.M.K., S.444).

Es entsteht so sekundär ein „Das-ist/bedeutet-das“-Konstrukt, das auf  
 hilflos mentalistische Weise versucht, die uns fremd gewordene Kunst in  
 seelisch gesellschaftliche Kontexte zu reimportieren. Dieses jedoch stiftet  
 keine Gemeinschaft, kein Miteinander, sondern einen kleinen elitären  
 Zirkel, der weiß, „daß das das ist/bedeutet“. Man spielt sich die Bälle zu,  
 ohne weiter verwickelt zu sein. Der künstlerische Nachvollzug ist  
 unturmgemäß auf eine einzige, relativ weit oben liegende Etage verbannt.  
 „Das-ist/bedeutet-das-Kunst“ ist flach, ist gut bekömmlich, leicht  
 konsumierbar.

Sowohl René Aicht wie Andreas Suberg gelingt es diese Strukturfrage zu  
 vermeiden, ohne jedoch dabei auf alt Bewährtes, auf Konservatives  
 zurückgreifen zu müssen. Sie mischen Abstraktes und Empirisch/Rohes

so, daß es manchmal zu Sinn zusammenschießt, manchmal jedoch geheimnisvoll disparat, in skurrilen Mustern nebeneinander verweilt; daß es manchmal zu autoreferentiellen signifikativen Akkumulationen kommt, manchmal zu rätselhaften Klängen und Klecksen. Mal sind wir leiblich emotional ganz involviert, dann wieder werden wir uns wundernd, verständnislos, grübelnd alleine gelassen. Wie ein Instrument werden wir gestimmt, werden unsere Spannungsverhältnisse zwischen zerebraler high energy und einem relaxten Muskeltonus reguliert. Dieses Tuning ist therapeutisch:

„Le conscient mal fait, le conscient tout fait est aussi nocif pour l'âme rêvante que

l'inconscience amorphe ou déformé. Le psychisme doit trouver l'équilibre entre

l'imaginé et le connu.“(A., S.203)

Ein Bewußtsein, das schlecht arbeitet, ein Bewußtsein, das totalitär arbeitet ist für die

träumende Seele ebenso schädlich wie ein amorphes oder deformiertes Unbewusstsein. Die

Psyche muß ein Gleichgewicht zwischen dem Phantasierten und dem Gewussten finden.

Turm-Tunes, seien es Scherenschnitte oder akustische Gebäude lassen uns als gesundende Gemeinde zwischen Unbekannten, zwischen Erde und Himmel autonom balancieren. Wollte man selbst in eine „Das-ist/bedeutet-das“-Interpretation verfallen, so könnte man behaupten: Turmhäuser sind Symbole wahrhafter Kunst. Doch das dürfen wir so nicht. Deshalb wiederholen wir stattdessen unseren Schußsatz von eben:

„Fonder l'avenir demande toujours des valeurs d'envol.“(A., S.296)  
Salop übersetzt: die Zukunft – auch die der Kunst - braucht windige, luftige Gründe; Fundamente, die uns atmen lassen!