

7 Nachbemerkung

"Mit der rückwärtsgewandten Phantasie brutalster Abtreibungsmethoden, mit denen er auf die Anwesenheit des Kindes reagiert, den Haßausbrüchen gegen die Ehefrau, die in Prügel- und Vergewaltigungsszenen sich niederschlagen oder sie in der Phantasie Opfer eines Autounfalls werden lassen, schockiert Brinkmann den Leser und bricht damit ein Redeverbot, wenn er die alltägliche Gewalt in dem intimen Beziehungsraum veröffentlicht."¹

Es sind insbesondere diese von Sibylle Späth zusammengefaßten, schockierenden Anteile des Romans, die in Erinnerung bleiben. Mit der dominanten Thematisierung und Veröffentlichung dieses privaten Milieus steht Brinkmanns Roman im Gegensatz zu den gleichzeitigen Politisierungstendenzen in der Literatur. Und er steht mit seiner Schilderung von Sexualität und Kleinkrieg im Kontrast zu einem bekannten Motto (und Teilmythos) der Zeit um 1968: "Make love, not war". In diesem Zusammenhang erscheint *Keiner weiß mehr* zugleich wie die Illustration einer These von Wilhelm Reich: "*Die im Charakter gebundene Destruktivität ist nichts als Wut über die Versagung im Leben und den Mangel an sexueller Befriedigung.*"²

Die z.T. aggressive "Destruktivität" ist auf der einen Seite zugleich ein wesentlicher Unterschied von Brinkmanns Roman bspw. zu Jack Kerouacs "On the Road"³, dessen erzählerische Einfachheit wie inhaltliche Schwerelosigkeit (trotz ebenso permanent schwelender Partnerschaftskonflikte) *Keiner weiß mehr* nicht erreicht (ebensowenig wie die spielerische Oberflächlichkeit einer an der *Pop Art* angelehnten *Pop-Literatur*). Partnerschaft und Sexualität sind bei Brinkmann krisenhaft zugespitzt und nicht, wie bei Kerouac, durch eine von Abenteuerlust getriebenen Suche nach der 'Leichtigkeit des Seins' bestimmt.

Auf der anderen Seite verliert Brinkmann sich aber auch nicht in einer vom Drogenrausch bestimmten, nahezu kryptischen Außenseiterwelt, wie sie etwa in "Naked Lunch" von W. S. Burroughs geschildert wird.⁴

Brinkmanns Roman ist inhaltlich wesentlich mit dem Begriff des Scheiterns verbunden: Die Bemühung der Hauptfigur, aus den eingefahrenen Bahnen seines Lebens heraus zu einem Neuanfang zu finden, schlagen fehl, nicht zuletzt wegen der Unmöglichkeit einer

¹ Späth 1989, S. 39.

² In: Die Funktion des Orgasmus, S. 131. Herv. im Text. Über den Wahrheitsgehalt dieser sehr allgemein gehaltenen These kann hier nichts gesagt werden.

³ Oder im Unterschied zu in der zweiten Hälfte der 60er Jahre in England erschienenen Werken z.B. von Sean Hignett: Liverpool 8, Köln 1969 (1966) oder Jenny Fabian und Johnny Byrne: Groupie, Frankfurt 1970 (1969).

⁴ Stilistisch und inhaltlich Burroughs wesentlich verwandter ist z.B. die lange Erzählung "Tophane" von Jörg Fauser (Endfassung von 1969/70).

Verständigung mit sich selbst und anderen über einen Ausweg.⁵ Selbst wenn man den Protagonisten weitgehend mit dem Autor gleichsetzt, heißt dies nicht, daß Brinkmann mit Keiner weiß mehr gescheitert ist. Die folgenden Worte von Milan Kundera schließen auch Brinkmanns Roman in sich ein:

"Die Suche nach dem Ich hat immer mit einem paradoxen Unbefriedigtsein geendet und wird immer so enden. Ich rede nicht von einem Scheitern. Denn der Roman kann die Grenzen seiner eigenen Möglichkeiten nicht überschreiten, und das Aufzeigen dieser Grenzen ist schon eine riesige Entdeckung, eine riesige kognitive Leistung."⁶

Die Grenze liegt in Keiner weiß mehr in der Unmöglichkeit, den Erzähler-Protagonisten – und damit auch den Autor? – in einer gangbaren (Zukunfts-) Projektion aus der aktuellen Situation hinauszuführen. Wo bei anderen Schriftstellern vielleicht eine zunehmende Fiktionalisierung zum Tragen käme, um diese Lösung zu erreichen, verbleibt Brinkmann, sehr realistisch, mit einem offenen Ende im Ungewissen, anscheinend (oder scheinbar?) im Sinne Peter Handkes: "Die Fiktion, die Erfindung eines Geschehens als Vehikel zu meiner Information über die Welt ist nicht mehr nötig, sie hindert nur. [...] das Erfinden wird unnötig, es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen [...]"⁷, was im Falle des Erzähler-Protagonisten bzw. Brinkmanns bedeutet: In diesem Roman, der insgesamt so wirkt, als ob in ihm nichts erfunden werden mußte, hätte ein er- bzw. auflösendes Ende keine reale bzw. realistische Grundlage.

Dieter Wellershoff umschreibt die (biografische) "Mitteilung von Erfahrungen":

"[...] die Bilder haben sich von ihrer biographischen Verankerung in der Vergangenheit losgemacht und sind frei bewegliche Vorstellungen geworden, die sich miteinander vermischen und kombinieren zu neuen Geschehnissen, Personen, Szenen und Situationen, die der Autor so nie erlebt hat. [...] Durch die imaginäre Kombinatorik wird mehr daraus, Neues und Anderes."⁸

Ebenso läßt sich das Verhältnis von Realität und Fiktion, von Erzähler (-Protagonist) und Autor in den Prosatexten Brinkmanns zusammenfassen.

Das von Wellershoff angesprochene Vermischen und Kombinieren verweist auf Brinkmanns zentrales formales Prinzip der verschachtelten Erzählweise. Durch sie und in ihr wird "[...] die Erfahrung, daß man sagen kann, was es nicht gibt"⁹, umgesetzt. Das Geschilderte kopiert

⁵ Hier Wellershoffs "Ein schöner Tag" mit dem gescheiterten Emanzipationsprozess insbesondere der Tochter vom Vater ähnlich.

⁶ Milan Kundera: Die Kunst des Romans. Frankfurt/M. 1989, S. 33.

⁷ Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt/M. 1972. Darin der gleichnamige Aufsatz S. 19-28, Zit. S. 24.

⁸ Wellershoff 1969, S. 31.

⁹ Heißenbüttel / Vormweg S. 56.

nicht einfach die Realität, sondern in dieser Erzählweise manifestiert sich anscheinend jene von Brinkmann geforderte erkennbare "psychische Dimension" (s.o. unter Poetologie). Die Erzählweise scheint damit wenigstens zum Teil die Aufgaben der Fiktion zu übernehmen:

"[...] das traditionell ideologisch, nach inhaltlichem Sinn orientierte Moment der Fiktion [wird] nicht ausgeschlossen, sondern in Richtung Organisationsformen, die aus methodologischen Erwägungen [und als solche kann man im Prinzip auch viele der unter II A untersuchten poetologischen Gedanken Brinkmanns verstehen; d.V.] hervorgegangen sind oder doch mit solchen zusammenhängen, verlagert."¹⁰

In gleicher Weise transportiert Brinkmanns Prosa die Fiktion oftmals in erster Linie formal und nicht durch explizit erfundene Inhalte. Diese sind es letztendlich, die im Roman und in den Erzählungen im eigentlichen Sinn alltäglich sind, nicht aber ihre Mitteilungsform. Damit brechen Brinkmanns erzählerische Texte – vielleicht zum Leidwesen einiger Rezipienten bzw. Rezensenten – mit der Dominanz des erzählten Inhalts – dem "Was wird erzählt?" – über die Narrationsform – dem "Wie wird erzählt?". Die Sprache ist in ihrer formalen Organisation nicht mehr untergeordnet-unauffällig bzw. allein auffällig im Sinne einer besonders gekonnt-poetischen (d.h. i.d.R. eingängigen) Formulierung, sondern ist sperrig und damit ein Hindernis auf dem Weg zur Rezeption des Inhalts. Im Sinne von Lukács bleibt es jedoch nicht bei der (oberflächlichen) Divergenz der beiden Ebenen, sondern es zeigt sich zugleich eine Synthese von Form und Inhalt:

"Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende."¹¹

Dies bedeutet ebenfalls, daß nicht mehr eine allgemein gültige, inhaltliche Aussage gesucht, sondern "[...] die Überprüfung des Bewußtseins von Sprache und ihres Verhältnisses zur Realität [...]"¹² vorangetrieben wird. In diesem Sinne ist auch Wellershoff zu verstehen, der meint, daß "[...] dem Leser nicht die Sicherheit einer übergreifenden

¹⁰ Heißenbüttel / Vormweg S. 57 f. Es wird deutlich, daß Peter Handke und Heißenbüttel / Vormweg keinen übereinstimmenden Fiktionsbegriff verwenden: während der Handkes sich offenbar alleine auf den Inhalt bezieht, haben Heißenbüttel / Vormweg ihn in ihrer brieflich geführten Diskussion auf die Narrationsform von Prosatexten erweitert.

Für Michel Butor begründet schon die *Auswahl* dessen, was *berichtet* wird, die Fiktionalität des Romans im Unterschied zur komplexeren Realität (vgl. Untersuchungen zur Technik des Romans. In: Neff S. 149) – "Der Roman, eine Fiktion, die die Realität mimit [...]" (ebd. S. 151). Während Butor das Begriffsfeld "Bericht" bzw. "berichten" als Synonym für "erzählen" verwendet, steht er damit z.B. im Gegensatz zu Elisabeth Plessen, die wiederum "berichtete Wirklichkeit" als "*non-fiction*" der "erdichteten" "*fiction*" gegenüberstellt (in: Fakten und Erfindungen. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von *fiction* und *nonfiction*. München 1971, S. 16, Herv. im Text). Es gibt also auch auf diesem Gebiet keine einheitliche Begriffsverwendung.

¹¹ Georg Lukács: Die Theorie des Romans. München 1994, S. 51. Vgl. auch Michel Butor: Der Roman als Suche. In: Neff 1969, S. 51-56.

¹² Heißenbüttel / Vormweg S. 50.

rationalen Orientierung gewährt"¹³ wird, wie dies vom traditionellen Roman erwartet wurde.

Neben den sprachbildlichen Elementen ist es insbesondere das formale Vorgehen in *Keiner weiß mehr*, das zu der Schlußfolgerung führt, daß der Roman die Parole seines Erzähler-Protagonisten, "Von Literatur hier keine Rede mehr!"¹⁴ nicht erfüllt hat, die in Brinkmanns und in Fiedlers Sinne die Gleichsetzung von Kunst und Leben zugespitzt formuliert.¹⁵ Die Anlehnung an die von Fiedler favorisierten 'Genres' bleibt gleichfalls eingebettet in das bewußt künstlich ausgeformte formale Vorgehen und insgesamt eher nebensächlich. Zwar findet sich eine (Re-)Trivialisierung des Textes im Sinne der häufigen inhaltlichen Bezugnahmen auf Alltägliches, auf Nebensächlichkeiten (wenn man diese denn als trivial ansehen will), nicht aber in der formalen Darstellung. Es fehlen auch weitreichende Bezüge zu den Trivialmythen der Science-fiction oder des Western; ebenso sind Elemente des Krimi-Genres als Träger und Kennzeichen der Fiedlerschen Postmoderne bei Brinkmann die Ausnahme. Und Pornografie? Dieser selbst heute noch schwer von Erotografie abzugrenzende Themenkomplex mag damals einige Entrüstung hervorgerufen haben, das schriftliche 'Bild' der Sexualität vermag durchaus in der Fantasie entsprechende 'Filme' in Bewegung zu setzen, deren selbstentblößend-konfliktbeladener Charakter (zumindest aus heutiger Sicht) jedoch bedeutsamer erscheint als ihr 'pornografisch'-abbildhafter.

Mit den Erzählungen verbindet *Keiner weiß mehr* zwar Ähnlichkeiten sowohl stilistischer wie inhaltlicher Art.¹⁶ Der aus dem *nouveau roman* in die Erzählungen übernommenen dominanten Außenwelt-Wahrnehmung, die nach Wilpert häufig die "kühlsachliche[r] Beschreibung"¹⁷ von Ergebniszuständen einer bereits geschehenen oder unterstellten

¹³ Wellershoff 1969, S. 27.

¹⁴ *Keiner weiß mehr* S. 159.

¹⁵ "[...] sobald es dem Roman also gelingt, sich als neue Sprache durchzusetzen, eine neue Sprache durchzusetzen, eine neue Grammatik, eine neue Art und Weise, die als Beispiel gewählten Informationen zu verknüpfen [...], verkündet er seine Verschiedenheit von dem, was alltäglich gesagt wird und erscheint als Dichtung." (Michel Butor: Untersuchungen zur Technik des Romans. In: Neff S. 151.)

¹⁶ Z.B. beobachtete Szenerien wie in *Keiner weiß mehr* S. 48 das "Kaffeegeschäft", vgl. *In der Seitenstraße* (Erzählungen S. 203 ff), das Geschehen um den Todesfall S. 49 ff erinnert an *Der Vorfall* (Erz. S. 221 ff) oder *Der Riß* (Erz. S. 182 ff), der Besuch eines Nachtclubs S. 57 f ähnlich wie in *Wenn sie morgens singen* (Erz. S. 363 ff) oder *Wurlitzer* (Erz. S. 253 ff), die Beobachtungen eines Platzes S. 67 f wie der Blick aus dem Café in *Ihr kleines Gesicht* (Erz. S. 355) oder das Café als Aufenthaltsort S. 139 f, vgl. z.B. *Geringses Gefälle* (Erz. S. 142 ff), Schauplätze wie öffentliche Toiletten S. 28, 82 f, 160, vgl. *In der Grube* (Erz. S. 7 ff) oder ein Striptease-Club S. 114, vgl. *Strip (F.i.W.)* S. 61 ff), die Zugfahrt S. 106 f, 129 f, 162 f, vgl. *In der Grube*, der Krebstod von Gerald's Mutter S. 167, vgl. *Der Arm* (Erz. S. 85 ff).

¹⁷ Wilpert S. 556 über den *nouveau roman*.

Handlung ist¹⁸, die nicht unbedingt ursächlich mit dem Erzähler(-Protagonisten) zusammenhängt, wird von Brinkmann jedoch nun eine gleichwertige Selbstwahrnehmung des Protagonisten zur Seite gestellt. Darüber hinaus treten im Roman die Handlungen und Wahrnehmungen wesentlich häufiger miteinander verbunden auf (vgl. z.B. zur Sexualität), wobei der Eindruck entstehen kann, daß der Protagonist stellenweise mit der Perzeption eine intellektuelle Auseinandersetzung mit der eigenen Hilflosigkeit ersetzt bzw. überspielt.¹⁹

Brinkmann vereint demzufolge in seinem Roman die (scheinbare) Objektivität des *nouveau roman* und beginnende `neue´ Subjektivität oder Sensibilität mit einem umfassenden "Film in Worten". Ambivalenz hat sich als Grundhaltung in der Wahrnehmung wie der emotionalen Lage des Protagonisten herausgestellt. Für die Frage, welche der beiden Seiten – die Registrierende oder die Reflektierende – in der Darstellung des Geschehens die Oberhand behält, ist sie aber als aufgehoben anzusehen, da keine "Entweder-Oder"-Entscheidung gesucht, sondern (im Gegensatz zu den Erzählungen) das Sowohl-als-auch angestrebt wird.²⁰

Der einzige zumindest der äußeren Form nach konventionell vollendete (und insofern im Werk singuläre) Roman Brinkmanns löst sich damit von der Tradition des *nouveau roman* und ist mit der zunehmenden, vermeintlich autobiografischen Subjektivität ein Übergangswerk zu den späteren Materialbänden.

Insgesamt bewegt sich Brinkmann in seiner hier bisher untersuchten Prosa offenbar innerhalb der gängigen Erzähltheorien. Die kategorisierenden Bezeichnungen "Erzählung" oder "Roman" als "Organisationsformen von Sprachmassen"²¹ sind selbst in der Zahl ihrer Elemente flexibel und variabel, erscheinen also als Formen offen und nicht als zu einengend. Sie behalten ihre Geltung als ungefähre Signalwörter für das, was die Rezipienten (erzähltechnisch) erwartet: fiktionalisierte Prosa.

¹⁸ Der Mord am Mädchen in *Raupenbahn* bleibt ebenso ausgespart wie in *Der Auftrag. Ein Vorfall* ist bereits geschehen, ohne wahrgenommen zu werden.

¹⁹ Eine nicht mehr nur wahrnehmungsspezifisch, sondern auch emotional subjektive Perspektive war in *In der Grube* erstmals ausführlicher festzustellen.

²⁰ Vergleichsweise wird in der vorliegenden Arbeit keine abschließende Bewertung des Romans angestrebt, vielmehr soll die Komplexität des Romans umrissen werden, um banale Beurteilungen wie "wer Brinkmanns Roman positiv beurteilt – davon nehme ich kein Wort zurück – kann nicht bei Sinnen sein" in ihrer Ursächlichkeit auf den im Zitat genannten Zustand, allerdings des Rezensenten, zurückzuführen (Henner Voss: Der Schwindel vom Schock. In: General-Anzeiger Remscheid, 28.6.1968).

²¹ Heißenbüttel / Vormweg S. 55.