

Frau – verrecke!

Die Trockenlegung der roten Flut im häuslichen Konzentrationslager

Anja Wieden

Es gibt kein Entkommen – erbarmungslos wiederholt sich die deutsche Geschichte des Dritten Reichs in Rolf Dieter Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr*. Ein Konzentrationslager entsteht im Hier und Jetzt – in einer Zweizimmerwohnung in der Innenstadt Kölns. Der namenlose Erzähler reduziert den Körper seiner Frau auf reine Materie und degradiert sie somit zu – in Giorgio Agambens Worten – „Bare Life“.

Meines Erachtens nimmt die männliche Hauptfigur gleichzeitig die Rolle des Täters und des Opfers ein. Der Erzähler will Abstand von Deutschland in der Vergangenheit und in der Gegenwart: „Deutschland, verrecke [...]. Verrecke, auf der Stelle, sofort“¹. Doch er ist gefangen im geschichtlichen Diskurs, aus dem er erfolglos auszubrechen versucht. Er wird somit zum Opfer der deutschen Vergangenheit. Die faschistische Männerpsychologie unter dem Nationalsozialismus, die das Judentum und den Kommunismus zu ihren Erzfeinden erklärte, wird in Brinkmanns Roman wiederverwertet als ein Kampf gegen Frauen. Der namenlose Erzähler ist gefangen in einer vor allem in den fünfziger Jahren politisch weit proklamierten konservativen Familiensituation. Er ist verheiratet und hat ein Kind. Aggression und Wut auf sein eingeeengtes Leben bestimmen seinen Alltag. Das Ventil für seine Frustration bildet die Ehefrau und macht den Protagonisten in diesem Kontext zum Täter. Im offensichtlichen Kampf gegen den Faschismus entsteht wieder Faschismus – jedoch als ein ungewolltes Endprodukt.

Diese Arbeit wird sich nicht auf eine oberflächliche feministische Lesart des Romans fokussieren, die lediglich die Gewalt an Frauen durch den Protagonisten verurteilt. Meine Analyse soll tiefer reichen – es geht um die Wurzeln des aggressiven Verhaltens, das meines Erachtens mit den Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges zusammenhängt. Der Mann unternimmt zahlreiche Versuche, aus dem Kreislauf der Geschichte auszubrechen, wodurch die Zerstörung seiner Frau in Gang gesetzt wird. Ich möchte an dieser Stelle noch einmal betonen, dass der Protagonist kein Faschist ist, sondern sich unbewusst faschistischer Handlungsweisen bedient, die ihm der geschichtliche Diskurs aufzwingt. Der Protagonist gibt den Kampf nicht auf, aus dem Teufelskreis zu entfliehen. Tief im Inneren sucht er eine *echte* Nähe zu seiner Frau.

Klaus Theweleit sieht die Wurzeln faschistischer Handlungsweisen in einer Urangst des Mannes vor Frauen. In seiner zweibändigen Monographie unter dem Titel *Männerphantasien*² analysiert Theweleit die Literatur von Freikorps-Soldaten und deckt eine gestörte männliche Körperwahrnehmung auf, die zu einer Unterdrückung von sexuellen Beziehungen zu

¹ Brinkmann, Rolf Dieter. *Keiner weiß mehr*. Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 186. Alle weiteren Seitenangaben im Text beziehen sich auf die eben genannte Ausgabe.

² Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, 1977. Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.

Frauen führt und sie letztendlich gesellschaftlich an den Rand drückt. Frauen stehen als Feindbild noch über Juden und dem Kommunismus und entlarven den Faschismus somit als ein Geschlechterproblem, das anhand der gesamten Zivilisationsgeschichte abgelesen werden kann: „Niemand, der Faschist wird, orientiert sich an etwas, was früher gedacht oder geschrieben worden ist – er wird es aus seiner eigenen Lage heraus“³. Der Zweite Weltkrieg formt und übernimmt allerdings die durch die Freikorps-Literatur entlarvte gestörte Körperwahrnehmung des faschistischen Mannes, die nach 1945 in abgewandelter Form fortgeführt wird.

Die kapitalistische Nachkriegsgesellschaft bereitet in Westdeutschland laut Theweleit einen idealen Nährboden für faschistische Ideologien innerhalb der Familie. Die Frau ist das Opfer, da sie lediglich an den Haushalt gebunden und zu Reproduktionszwecken verdinglicht wird. Die Beziehung zwischen Männern und Frauen wird somit zu einem reinen Produktionsverhältnis: „Dieses Produktionsverhältnis wirft – unter bestimmten Bedingungen – faschistische Realität ab – es erzeugt lebensvernichtende Strukturen [...]“⁴. In Brinkmanns Roman werden diese konservativen Normen von dem namenlosen Erzähler und den anderen männlichen Nebenfiguren auf das Schärfste verurteilt. Ihre Kritik an der Gesellschaft wendet sich ironischerweise gegen Frauen, wobei der weibliche Körper im Zentrum ihrer verbalen Attacken steht. Sie erklären Frauen für schuldig am Nachkriegskonservatismus.

Die männlichen Figuren fragmentieren den femininen Körper und halten sich dabei unbewusst an eine Werteskala der faschistischen Ästhetik. Der von Freikorps-Soldaten favorisierte harte männliche Körper mit klaren Grenzen wird in Brinkmanns Roman zum idealisierten äußeren Erscheinungsbild von Frauen. Männer umgeben sich demnach mit Überbleibseln aus der deutschen Vergangenheit und werden zu faschistischen Richtern über den Frauenkörper. Entsprechen Frauen nicht ihrem Idealbild, äußern die männlichen Figuren rückhaltslos ihren Hass, der oftmals in einer imaginierten Zerstörung des weiblichen Körpers ihren Höhepunkt findet. In diesem Zusammenhang werden die Körpersäfte der Frauen immer wieder hervorgehoben – ihre Nässe und ihre Menstruation werden zu Symbolen der Unattraktivität, denn ihr Zeugungspotenzial jagt den männlichen Figuren Angst ein. Flüssigkeiten, zum Beispiel Blut, Schleim und Wasser, werden als Propagandasymbole der Freikorps-Soldaten bei Theweleit entlarvt, da sie speziell auf die verschlingende Weiblichkeit hindeuten. Mit Hilfe des in der deutschen Geschichte immer wiederkehrenden Blutimages und dem Bild der Flut, verweist Theweleit auf die Angst des faschistischen Mannes vor der Auflösung seiner festen Körpergrenzen. Die Geschlechtsteile von Frauen, vermischt mit negativen Äußerungen über ihre Körperflüssigkeiten, werden in die Propagandasprache eingebettet, um Deutschland von allem (weiblichen) Schmutz zu befreien: „Der Sumpf, der sich deutsche Republik nennt, ist vielmehr die Vagina einer Riesenhure und zwar da der Sumpf rot ist, wahrscheinlich während der Menstruation“⁵.

Angriffe zielen in *Keiner weiß mehr* auf die Ehefrau, beziehungsweise auf Frauen

³ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 458.

⁴ Ebd. S. 276.

⁵ Ebd. S. 500.

im Allgemeinen, ab. Wunschvorstellungen von Tod, Zerstörung und Befreiung von allem Weiblichen verfolgen den namenlosen Protagonisten und die männlichen Nebencharaktere. Alles läuft auf die folgende Tatsache hinaus: „In the end, it was the men's battle against feminization which led to the use of violence, and ultimately murder“⁶. Die deutschen Freikorps-Soldaten, die Deutschland vom Kommunismus (Bolschewismus), von den Juden und sonstigen Minderheiten *reinigen* wollten, sind auch gegen das Weibliche in ihrem eigenen Körper gerichtet: „Images of women, blood, and contagion became fused in the fascist visions of the corporeality of German nationhood“⁷. Mit aller Kraft kämpft der Soldat gegen seine feminine Seite und zerstört alles, was ihm seinen harten Körperpanzer abstreitig machen könnte. Wie Linke bemerkt, sind zwei Arten von Körpern in einem vereint: „The first type was the soft and liquid female body [...] that had expunged or sealed off. The second type was the hard, phallic body, devoid of all internal viscera, which found its apotheosis in the machine“⁸. Die Parole „Tod allem, was fließt“⁹ steht stellvertretend für die Abscheu des faschistischen Mannes gegen alles Weibliche. Theweleit betont die Sauberkeit des faschistischen Mannes, der Deutschland und seinen eigenen Körper von allem *Dreck* befreien will, denn die rote Flut ist schmutzig und gefährlich. Sie überrollt ganze Staatsgrenzen und verweiblicht den faschistischen Körper. Diese Seite der Geschichte, die eigentlich eine Geschichte des Körpers ist, wird ebenfalls von Adorno und Horkheimer in den Vordergrund gestellt:

Unter der bekannten Geschichte Europas läuft eine unterirdische. Sie besteht im Schicksal der durch Zivilisation verdrängten und entstellten menschlichen Instinkte und Leidenschaften. Von der faschistischen Gegenwart aus, in der das Verborgene ans Licht tritt, erscheint auch die manifeste Geschichte in ihrem Zusammenhang mit jener Nachtseite, die in der offiziellen Legende der Nationalstaaten und nicht weniger in ihrer progressiven Kritik übergangen wird.¹⁰

Eben dieser *unterirdischen* Geschichte werde ich in meiner Arbeit auf den Grund gehen. Die Körperwahrnehmungen des Protagonisten, sowohl seine eigene als auch die seiner Frau, werden durch den geschichtlichen Diskurs bestimmt. *Nasse* Frauen stellen für den Mann eine Bedrohung dar – sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart. Faschistische Verhaltensmuster finden auf diese Weise Einzug in die Privatsphäre. Es geht in Brinkmanns Roman somit um die Rekonstruktion des Dritten Reichs im privaten Raum.

Wie Giorgio Agamben erklärt, kann ein Konzentrationslager jederzeit und überall entstehen, fernab von politischen und gesetzlichen Regulierungen: „This will lead us to

⁶ Linke, Uli. „Culture, Memory, Violence“. German Bodies: Race and Representation after Hitler. New York: Routledge, 1999. 153-216, S. 131.

⁷ Ebd. S. 118.

⁸ Ebd. S. 146.

⁹ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 238.

¹⁰ Adorno, Theodor und Max Horkheimer. „Interesse am Körper“. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt: Fischer, 1969. 246-250, S. 246.

regard the camp not as a historical fact and an anomaly belonging to the past [...] but in some way as the hidden matrix and nomos of the political space in which we are still living"¹¹. Die Ehefrau des Protagonisten erlebt eine lagerähnliche Situation in ihrer eigenen Wohnung, da der Protagonist ihr alle Rechte abspricht, lediglich ihren Körper in den Vordergrund stellt¹² und von ihr verlangt, sich seinen Regeln, die sich täglich ändern, vorbehaltlos anzupassen.

Der Hass gegen Frauen und die Gewalt des Protagonisten münden in der *Endlösung* des Todes dieser Minderheiten. Zwar tritt dieser nicht ein, wird aber kontinuierlich in den Abtreibungsfantasien, in der sexuellen und emotionalen Beziehung impliziert. Der Körper spielt in meiner Analyse des Romans die größte Rolle. Inwiefern wird der Frauenkörper als Bedrohung konstituiert? Was ist der Unterschied zwischen *nassen* und *trockenen* Frauen? Wie sieht sich der Mann im Unterschied zur Frau? Dies sind die zentralen Leitfragen, die in den drei folgenden Kapiteln meiner Arbeit analysiert werden sollen.

Klare Körpergrenzen und der Wunsch nach Säuberung sind im Sinne Theweleits definierende Merkmale der deutschen Freikorps-Soldaten. In *Keiner weiß mehr* tauchen diese Merkmale auf, verschwimmen aber in der Hauptfigur. Mit anderen Worten: Die eigenen Körpergrenzen sind nicht mehr hart und glatt. Der Protagonist sieht sich selbst als dreckig und formlos, wohingegen er die Sauberkeit seiner Frau mit Ekel hervorhebt. Die Abscheu vor seinem eigenen Körper und der Wunsch nach einer anderen *Hülle* ziehen sich kontinuierlich durch den Roman. Wie die Freikorps ist der namenlose Protagonist vom Willen der Zerstörung geprägt, den er aber verdrängen will. Er befindet sich in einem Dilemma. Brinkmann beschreibt in der Person des Protagonisten keinen gewissenlosen Verbrecher, sondern jemanden, der tief in seinem Inneren ein Optimist ist. Die Wünsche nach Zärtlichkeit, die sich episodenhaft, immer wenn der Protagonist in Bewegung ist, durch den Roman ziehen, sprechen für die Hoffnung, aus dem Kreislauf der Geschichte zu entkommen. Auch Olaf Selg hebt den Wunsch des Protagonisten hervor, der Gegenwart zu entfliehen, wodurch allerdings eine alternative Zukunft eintreten muss. Selg geht sogar so weit, Brinkmanns Roman als autobiographisch zu bezeichnen. Vor allem in der deutschsprachigen Rezeption wird der Autor oftmals mit dem Protagonisten gleichgesetzt. Selg spricht hier von „autobiographischer Subjektivität“¹³ und erklärt: „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 herauszuführen“¹⁴.

Ist das Verhaltensmuster, das durch die Geschichte des Körpers bestimmt wird, ein typisch deutsches Phänomen? Und wenn ja - was ist so deutsch an dem Umgang mit Körpern? Agamben macht uns klar, dass Lagerbedingungen nicht zwangsläufig mit der

¹¹ Agamben, Giorgio. „The Camp as the ‚Nomos‘ of the Modern“. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 166-180, S. 166.

¹² Agamben spricht in diesem Zusammenhang von der Reduzierung einer Person auf reine Materie als „Bare Life“. Dem Menschen werden somit seine politischen Rechte als Staatsbürger aberkannt.

¹³ Selg, Olaf. „Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann. Berichte aus der Literaturwissenschaft. Aachen: Shaker, 2001. 226-280, S.267.

¹⁴ Ebd. S. 276.

deutschen Geschichte zusammenhängen. Betrachtet man allerdings das kulturelle Umfeld des namenlosen Protagonisten, sind die Spuren des Dritters Reichs noch deutlich zu erkennen – allen voran in dem Umgang mit Minderheiten – hier der Frau. Wie Uli Linke bemerkt, überlappen sich Kultur und Geschichte in Deutschland, wodurch ein Forum für die Vergangenheit in der Gegenwart geschaffen wird: „German history and cultural memory overlap and appear as repetition [...]“¹⁵.

Trocken oder nass? – Die Kategorisierung von Frauen

„Trockene Frau, nasse Frau, sagte Gerald, trockene Frauen sind besser als nasse Frauen“ (7). Mit dieser Definition von Weiblichkeit leitet Gerald die Grundidee ein, dass Frauen in zwei Lager gespalten werden. Die nasse Frau entpuppt sich dabei als unattraktiv, die trockene (oder das Mädchen) als begehrenswert:

[D]enn eine gute, akzeptable Frau war immer, in jedem Fall, eine Klitorisfrau, so eine mit dem Gefühl vorwiegend vorne, die anderen waren naß, Vaginafrauen, wo du gleich immer ordentlich was reinschieben musst und möglichst weit rein, verstehst du, ja! (205).

Bei diesen Unterscheidungen, die überwiegend in grotesken und abstoßenden Beschreibungen der nassen Frauen ihren Höhepunkt finden, bleiben die zentralen Fragen ungeklärt. Was ist so abstoßend an einer nassen Frau? Was ist so begehrenswert an einer trockenen Frau? Warum diese unendlichen Hasstiraden, die vor allem von Gerald und Rainer, die beiden Freunde des Protagonisten, während des gesamten Romans immer wieder zelebriert werden? Bezieht man sich auf die Theorien Theweleits hinsichtlich männlichen Körperempfindens, könnte man zu folgendem Schluss kommen: Der Mann wird mit der Urangst des Todes konfrontiert, falls er eine körperliche Verbindung mit *nassen* Frauen eingeht: „Der Zusammenprall mit den roten Fluten bedeutet den Tod: das Feste zerfließt selbst“¹⁶. Nässe und Trockenheit als Oppositionen werden bei Theweleit konkret unterschieden. Die Nässe ist das, wovor der Mann Angst hat, weil es ihn zerstört: „Das Unten: verschlingend, naß, in Bewegung“¹⁷. Das Trockene hingegen ist positiv konnotiert: „Die Höhe: sicher, trocken, unbeweglich“¹⁸. In Punkto Sexualität lässt sich hier eine Parallele ziehen. Die nasse Frau wird mit dem sexuellen Akt in Verbindung gebracht, wobei *das Unten* auf ihre Geschlechtsorgane hinweist. *Die Höhe* wiederum bezieht sich auf den Kopf und liegt fern von jeglichen sexuellen Anspielungen, so dass der Mann sich bis jetzt in Sicherheit wiegen kann.

Der Mann hat Angst vor der Frau oder für was sie steht; allerdings trägt auch er eine feminine Seite in sich, die er zerstören will. Durch diese Art der Selbstverleugnung entwickelt

¹⁵ Linke, Uli: a.a.O. S. 147.

¹⁶ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 241.

¹⁷ Ebd. S. 254.

¹⁸ Ebd. S. 254.

sich der Hass gegen Frauen: „The hardened male body with its stiff military pose became the armor men used to protect their inner selves“¹⁹. Die trockenen Mädchen weisen in den Beschreibungen des Protagonisten und seiner Freunde ähnliche Merkmale wie ein Soldat auf, sie sind folglich den Männern ähnlicher: „The fascist soldier wanted to keep the red flood of revolution away from his body. He wanted to hold himself together as an entity, a distinct body with fixed boundaries“²⁰. Dies kommt insbesondere in den Beschreibungen der Stiefel zum Tragen, die „straff“ und „fest“ um die Waden der Mädchen sitzen. Sie dienen als Muster für den Protagonisten, mit dem er seine Frau vergleicht, „obwohl sie bei ihr genauso fest an den Beinen saßen, sie schienen trotzdem fester, strammer an den Unterschenkeln des Mädchens zu sitzen, das ihm gerade auf der Straße aufgefallen war [...]“ (90).

Suzuko Mousel bringt die Unterscheidungen zwischen Mädchen und Frauen auf den Punkt: „Im Gegensatz zu den Mädchen sind die Frauen abstoßend. Wo Mädchen mit Jugend und Schönheit verbunden werden, werden Frauen mit körperlicher Verwesung und Schwangerschaft assoziiert“²¹. Schwangerschaft ist ein prägnantes Kennzeichen für die nasse Frau. Sie demonstriert ihre Nässe, beziehungsweise ihre Fähigkeit zur Reproduktion durch einen Fötus im Mutterleib: „Es ist das Zeugungspotenzial, welches mit der Flüssigkeit verbunden ist, das Gerald an den nassen Frauen verabscheut“²². Das Zeugungspotenzial ist eine lauernde Gefahr, da es die Vermehrung der Minderheiten impliziert, gegen die sich der Mann schützen will. Auf schärfste Weise werden daher die schwangeren Frauen von den männlichen Figuren im Roman verurteilt:

Oft genug hatte er ihr gesagt, wie plump und häßlich diese Frauen mit ihren vorgewölbten, nach unten durchhängenden Bäuchen waren, die Bäuche nach vorn herausgedrückt, als wollten sie ihn allen, die vorübergingen, zeigen (15).

Die klaren Körpergrenzen, die trockene Mädchen aufweisen, sind in den Beschreibungen der Schwangeren nicht mehr vorhanden. Sie sind schwabbelig und plump:

Das ist es, woran die Manipulatoren des Körpers ihre Freude haben. Sie messen den anderen, ohne es zu wissen, mit dem Blick des Sargmachers. Sie verraten sich, wenn sie das Resultat aussprechen: sie nennen den Menschen lang, kurz, fett und schwer.²³

Die Maßstäbe, mit denen die weiblichen Körper hier wahrgenommen werden, deuten auf den Willen des Tötens hin, wodurch die männlichen Figuren unter Bezugnahme Adornos

¹⁹ Linke, Uli: a.a.O. S. 129.

²⁰ Ebd. S. 130.

²¹ Mousel, Suzuko. „Trockene Mädchen und nasse Frauen: Bilder des Weiblichen in Rolf Dieter Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr*“. Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Eds. Gudrun Schulz und Martin Kagel. Vechta: Eiswasser, 2001. S. 150-155, S. 152.

²² Ebd. S. 152.

²³ Adorno, Theodor und Max Horkheimer: a.a.O. S. 250.

zu „Sargmachern“ mutieren. Durch das *Niedermachen* des Frauenkörpers und dessen mutwillige Transformation in etwas Nasses, Flüssiges, wird der männliche Körper wieder als klare Einheit, als etwas Ganzes, gesehen: „By penetrating and dismembering women's bodies, the men's own bodies became armored and whole; by liquifying female bodies, theirs became hard“²⁴. Die Zerstörung des Frauenkörpers garantiert in diesem Sinne die Konstitution des männlichen Körpers.

Dieselbe Abscheu, die schwangeren Frauen entgegengebracht wird, gilt auch den älteren Frauen: „Was verwandelte Frauen so sehr, was, das sie so werden ließ, auf einmal so viel älter geworden, dieses Unberechenbare, Gewalttätige, klebrig an ihnen klebend am ganzen Körper“ (51). Durch diese Ausführung wird die Bedrohung, die die Protagonisten fühlen, deutlich. Gerald, Rainer und der Protagonist führen einen Kampf gegen die Normen ihrer Eltern. Mit aller Gewalt wehren sie sich gegen Traditionen und möchten nichts mehr mit der Last des Krieges, die weiterhin in der Nachkriegsgesellschaft besteht, zu tun haben. Oberflächlich scheinen sie ihren Kampf auch zu gewinnen. Gerald hat ständig wechselnde Partnerinnen und Rainer lebt seine Homosexualität frei aus. Aber auch sie stecken fest im geschichtlichen Diskurs. Der Hass gegen Frauen übermannt sie und sie handeln ungewollt wie jene faschistischen Männer, die Theweleit in seinen *Männerphantasien* beschreibt: „Er hatte eine Ahnung davon bekommen, wie es sein müsste, einer, auch nur einer von ihnen ausgeliefert zu sein. Man konnte sie nur totschiessen, mit einem Knüttel, aus Notwehr“ (49). Die Frauen werden auf ihre Geschlechtsmerkmale reduziert und dadurch auch materialisiert:

Die Titten. Die Fotze. Schamhaar. Schleimhäute. Weiche Wände. Naßklebrig. Es ist erstaunlich, wie weit man in so was mit zwei Fingern reinkommt, weit hoch, um darin herumzurühren, als ob man in Matsch herumrührt, einer lauwarmen Glibbermasse (190).

Theweleit bezieht sich in seinen Theorien ebenfalls auf die Sprache des faschistischen Mannes. Die Sprache der männlichen Protagonisten in Brinkmanns Roman ist geprägt von den Frauendefinitionen. Interessanterweise sind die Passagen über Frauen überwiegend mit der wörtlichen Rede verbunden. Theweleit erklärt, dass die Sprache direkt mit der Körperwahrnehmung zusammenhängt: „So wirkt die Flutangst an der Strukturierung ihres Körpergefühls wie ihrer Sprache entscheidend mit – es muß sich um mächtige Kräfte handeln“²⁵. Auf diese Weise dient die Sprache als Propagandamittel der männlichen Figuren, um den Hass gemeinsam zu schüren.

Nahezu krankhaft beschäftigen sich die männlichen Figuren mit Frauenkörpern in Magazinen und Werbekampagnen. Auch hier werden die sogenannten trockenen Mädchen favorisiert. Auf diese Weise wird die Abscheu vor Frauen, die nicht dem jugendlichen, *straffen* Bild entsprechen, noch weiter verfolgt: „[T]he patriarchal order of previous generations has been taken over und uncritically expected. Women are more prone to be victims of such private fascism and to fall prey to

²⁴ Linke, Uli: a.a.O. S. 129-130.

²⁵ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 254.

the media's manipulations than are men"²⁶. Sexualität wird zum Warencharakter. Die Materialisierung von Frauen wird nun auch öffentlich kommerzialisiert. Suzuko Mousel behauptet, dass Mädchen mit Modernität gleichgesetzt werden²⁷. Meine Frage lautet in diesem Zusammenhang: Kann es die Modernität mit der Vergangenheit aufnehmen? Nein! Modernität kann der Vergangenheit nicht standhalten, sondern wird gnadenlos von ihr eingeholt und überrollt. Wir befinden uns wieder mitten im geschichtlichen Diskurs.

Der Kampf inmitten binärer Oppositionen – die Beziehung des Protagonisten

Trocken – nass, Vorstellung – Wirklichkeit, sauber – dreckig, Zärtlichkeit – Hass: Die Haltung des Erzählers gegenüber seiner Frau ist von Ambivalenz geprägt. Dieser Ambivalenz zu entkommen ist das Ziel, das sich der verzweifelte Protagonist nach etlichen Malen des Scheiterns immer wieder vornimmt. Brinkmann selber richtet seine Poetik danach aus, die Gegenwart, das Unmittelbare in den Vordergrund zu rücken. Dass diese Gegenwart auch immer gleichzeitig ein Produkt der Vergangenheit ist, ist das Dilemma und gleichzeitig das Hauptthema des Autors²⁸:

Wiederholt evoziert Brinkmann Konstellationen, in denen sich Vorstellungen zeitlicher und räumlicher Gegenwart verschränken, in denen sich Presenz und Präsenz im Begriff der Gegenwart überlagern – und dabei zugleich die Frage nach dem Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit aufwerfen.²⁹

Diese Problematik zeigt sich ganz besonders im Prozess des Schreibens.³⁰ Auch der Protagonist ist Schriftsteller. Die Wirklichkeit wird nur durch die Sprache erzeugt und steht somit jeder *echten* (sinnlichen) Erfahrung im Wege. Der Leser ist auf die Beschreibungen des Protagonisten angewiesen, eine andere Wirklichkeit – außerhalb der Sprache – gibt es nicht.

Obwohl der Protagonist eine humanistische Bildung genoss, kann sein Intellekt ihn nicht vor den Folgen der Vergangenheit schützen. Eine vergleichbare Situation wird in Ulrike Rainers Aufsatz zu Jelineks *Die Ausgesperrten* behandelt, in der die geistige Elite dem Faschismus

²⁶ Rainer, Ulrike. „The Grand Fraud ‘Made in Austria’: Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek’s *Die Ausgesperrten*“. Eds. Jorun B. Johns und Katherine Arens. Riverside, Ca: Ariadne, 1994. 176-193, S. 184.

²⁷ Mousel, Suzuko: a.a.O. Vgl. S. 153.

²⁸ Schumacher, Eckhard. „...jetzt, jetzt, jetzt, ad infinitum!“ Rolf Dieter Brinkmanns Poetologie. Gerade eben jetzt. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. 58-109, S. 86.

²⁹ Ebd. S. 59-60.

³⁰ Meines Erachtens ist Selgs Interpretation in dieser Hinsicht zu eingeschränkt, da er die Gewalt des Protagonisten als mögliches Ventil für die Wortlosigkeit sieht: „Die Wut über die Einsichten [...] und das Erlebnis, mit der Sprache ein ungenügendes Verständigungsmittel zu besitzen und damit auch das eigene sprachliche Unvermögen ausgerechnet als vermeintlicher Schriftsteller zu spüren, können jedenfalls ein Motiv für das Ausweichen in körperliche Gewalt sein“. Selg, Olaf: a.a.O. S. 247.

in der Privatsphäre unterliegt: „Moving into the realm of pure intellect as a direct response to fascism, existentialism retreats into the illusion of individual freedom, overlooking the contemporary social conditions once more marked by fascistic tendencies“^{31 32}. In Brinkmanns Roman holt die Vergangenheit die Gegenwart ebenfalls ein, beide werden sozusagen austauschbar. Faschistische Ideale aus der Geschichte durchziehen die Gegenwart und finden als Opfer den weiblichen Körper. Aber Brinkmann bleibt Idealist. Sein Held hat es sich zum Ziel gemacht, den Kreislauf zu durchbrechen: „Brinkmann kehrt in den Idealismus zurück. Er feiert das heroische Ich, das die Gegenwart meistert, um seine Zukunft zu gestalten“³³.

Doch der Protagonist scheitert. Wahre Nähe und Zärtlichkeit kann der Protagonist zu seiner Frau nicht finden. Die Konstruktionen männlicher und weiblicher Körper macht eine *echte* Annäherung nahezu unmöglich. Das Sperma spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle. Es ist die Flüssigkeit, die Mann und Frau gleichermaßen abstößt: „Beide mochten sie diese Flüssigkeit zuletzt nicht, auch sie nicht, glaubte er manchmal an ihren Bewegungen zu erkennen“ (22). Was ist letztendlich so schlimm an dieser Flüssigkeit? Ist es wie Suzuko Mousel behauptet, lediglich die Angst davor, erneut ein Kind zu zeugen? Meiner Meinung nach ist es die Nässe, die hier im Zentrum steht. Auf der Suche nach einem einheitlichen, klaren Körper ist die Nässe das Weibliche, das Verschwommene, was der Mann von sich halten will³⁴. Die Abscheu der Frau vor dem Sperma wird lediglich aus der subjektiven Sichtweise des Mannes beschrieben, die auch mit „Paranoia“³⁵ vor dem Anderen bezeichnet werden könnte. Den Akt des Säubermachens billigt der Protagonist nicht. Er fühlt sich persönlich angegriffen, weil seine Frau dadurch auf seine Fehlerhaftigkeit, den Schmutz, aufmerksam macht. Er kann es nicht leiden, wie sie sich mit einem Taschentuch und zwei Fingern seiner Körperflüssigkeit entledigt:

[U]nd durch diese sichtbare Konzentration, mit der sie das in dem Augenblick tat, fühlte er sich nicht gerade verletzt, nicht direkt abgestoßen, aber doch missverstanden, denn ihre behutsame, vorsichtig tupfende Bewegung, ihre beiden Fingerspitzen, die vorsichtig das Taschentuch hielten, war etwas viel zu Sauberes, das andere vorher erschien nachträglich dagegen schwieriger, formloser, und beides, diese so präzise tupfende Bewegung über ihre Bauchfläche und die letzte verkrampft keuchende Bewegung, mit der er es ihr auf den Bauch geschüttet hatte, setzte sich zu sehr voneinander ab, es waren zwei Verhaltensweisen, die er nicht zusammenbringen konnte (22).

³¹ Rainer, Ulrike: a.a.O. S. 182.

³² Ingeborg Bachmann macht das Thema des privaten Faschismus zum Kernthema ihrer Literatur. In ihrer Vorrede zum *Fall Franza* bemerkt sie Folgendes: „Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird“. Zitiert nach: Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum. „Der Fall Franza“. Ingeborg Bachmann Werke 3. München: R. Piper & Co., 1978. 339-341, S. 341.

³³ Linck, Dirk: „„Geilheit des Aufbruchs“: Etwas gegen Rolf Dieter Brinkmann und über Huber Fichtes Reise-Begehren“. Forum Homosexualität und Literatur 23 (1995) 37-69, S. 37.

³⁴ Auch Suzuko Mousel spricht hier von „Selbstabscheu“ des Mannes. Vgl. Mousel, Suzuko: a.a.O. S. 153-154.

³⁵ Selg, Olaf: a.a.O. S. 242.

Wie lässt sich diese Textstelle verstehen? Müsste es nicht im Interesse des Protagonisten liegen, wenn die Nässe weggewischt, wenn Sauberkeit wiederhergestellt würde? Von Theweleit ausgehend haben wir es zwar durch die Unterdrückung der Frau mit einem den Freikorps-Soldaten ähnlichem Verhaltensmuster zu tun, was sich aber im Roman nicht hundertprozentig mit Theweleits Theorie überschneidet. Die Soldaten waren, wenn man es so nennen will, Sauberkeitsfanatiker. Brinkmanns Protagonist nicht. Er teilt aber eine wichtige Parallele: Er verlangt einen soldatischen Frauenkörper mit klaren Grenzen. Nicht zu weiblich und vor allem straff und sauber. Der Beischlaf kann als Versuch gewertet werden, eine wahre Nähe zu erzeugen, aber die Flüssigkeit, hier das Abfallprodukt des Mannes, konfrontiert ihn mit seiner Unsauberkeit. Durch das angewiderte Verhalten seiner Frau wird ihm sein Schmutz gewahr, wodurch er sich schämt: „[V]orsichtig, mit zwei Fingern, den Fingerspitzen“ (22). Auch in einer weiteren Textstelle wird der Dreck mit dem Mann und Sauberkeit mit der Frau assoziiert. Hier erkennt man deutlich die Abneigung des Protagonisten gegenüber seinem eigenen Körper:

[D]as Gesicht, die Hände, während er immer noch weiter hinter ihr stand und ihr zusah, müde und verschwitzt, das Haar über der Stirn naß und verklebt, dreckig, wie er plötzlich meinte, dreckig und verschwitzt und etwas durcheinander, sein Gesicht hinter ihr Gesicht gehalten, die weiße gesäuberte Gesichtsfläche, sein Gesicht mit diesen angeklebten fettigen Haaren [...] (79-80).

Er ist unsauber, nicht soldatisch rein. Sie hingegen übernimmt die Hygiene, wofür er sie verurteilt.

Obwohl sich der Protagonist von seiner Frau abgestoßen fühlt und der Hass sich auf ihre Hände projiziert, kann er die Abscheu nicht artikulieren: „Er bekam es so schnell nicht mehr zusammen, wie er es gemeint hatte. Was soll ich schon gegen deine Hände haben? Es war nicht zu erklären“ (23). Allein dieses Unvermögen zeugt von der unbewussten Wut gegen seine Frau, die ihm selbst ein Rätsel ist. Der Ekel vor seinem eigenen Körper unterstreicht die grundlose Panik, die er vor seiner Frau empfindet. Es ist die Panik, sich selbst aufzulösen:

Auf dem Glas sah er sich schwach widergespiegelt, genauso wie er sich nun innen empfand, grau verwischt und aufgelöst, dreckig, eine kleine, nachlässig zurechtgemachte, dreckige Figur, die im nächsten Fenster wieder zu sehen war, aufgelöst, verwahrlost, nicht mehr deutlich vorhanden, brüchig und trocken innen mit einem stumpfen, diffusen Schmerz hinter den Augen im Kopf (192).

Die Angst vor der Auflösung, vor dem Verschwimmen der Grenzen, treibt ihn erneut in die Opferrolle. Sein Wunsch, ihre Beziehungsprobleme zu lösen, findet meistens in Abwesenheit der Frau statt. Er streicht als Zeichen für einen Neuanfang beispielsweise das Zimmer (vgl. 26).

Aber warum ist er zum Scheitern verurteilt? Warum fruchten jegliche Vorsätze grundsätzlich nie? Jeder Neuanfang ist lediglich ein Glied in einer sich immer wiederholenden

Kette – vergleichbar mit der Geschichte Deutschlands: „[S]ie blieben immer weiter aufeinander angewiesen durch ihren andauernden Streit und ihre Versuche, neu anzufangen, noch einmal, neu, von vorne miteinander anzufangen bis zum nächsten Streit und wieder weiter von vorne, immer noch einmal“ (30). Bezeichnenderweise kann er dem Kreislauf auf einer Ebene entfliehen: Jedesmal, wenn er in Bewegung ist, das heißt, wenn er von ihr weg und dem Stillstand nicht mehr ausgeliefert ist, kann er seine unerfüllten Wünsche ausdrücken: „Daß sie gelöst vor ihm stünde. Sehr zärtlich. Frei. Ihn zu sich heranziehend. Daß sie so einfach vor ihm stünde. Ihn ansehend. Sehr zärtlich. Frei. Und gelöst“ (87). Hier wird seine Frau nicht als Bedrohung empfunden. Sie initiiert sogar jegliche Körperlichkeiten, während er ohne Furcht eine passive Rolle beibehält.

Der Wunsch nach Nähe klappt in der häuslichen Realität stark auseinander. Die Unterdrückung der Frau lässt sich auf körperlicher, sozialer und räumlicher Ebene feststellen. Der Protagonist wird zum alleinigen Herrscher über sie. In der Zweizimmerwohnung entsteht ein häusliches Konzentrationslager. Die räumliche Aufteilung, die auf Wunsch des Protagonisten entstanden ist, symbolisiert die Hierarchie und Abgrenzung der beiden Menschen in der engen Wohnung. Die Frau muss auf Befehl des Mannes das Geld für den Haushalt verdienen und muss die Ansprüche des Mannes, der nicht standhaft in seinen Wünschen bleibt, gerecht werden (vgl. 26). Jeglicher Widerstand von ihrer Seite wird sofort im Keim erstickt: „Dagegen war sie mit ihren Vorstellungen, wie es sein müßte, nicht angekommen und gab auf“ (19). Es ist interessant, dass der sexuelle Wunsch des Protagonisten die Gemeinsamkeit anstrebt, er aber die Trennung der beiden Körper registriert ohne sie überwinden zu können: „[W]eil jeder schließlich doch für sich blieb“ (32). Eine vollkommene körperliche Verbindung oder Einheit erscheint nicht mehr als erstrebenswert. Die paradoxe körperliche Trennung im sexuellen Akt steht an erster Stelle. Darüber hinaus wird der Körper der Frau mit „weißem Fleisch“ und „Haut“ (31) betitelt, wodurch sie lediglich auf die Ebene eines menschlichen Produkts degradiert wird: „Eine Masse Fleisch, eine Wärmemasse, irgendetwas, das weich war, entkrustet, bogenförmig und gekrümmt. Etwas Weiches, Angeschwollenes“ (113). Die Materialisierung des Körpers der Frau ermöglicht die Konstitution des männlichen Körpers. Er erzeugt - mit Agambens Terminologie gesprochen - „Bare Life“, indem er ihr jegliche Rechte nimmt und entwickelt sich durch ihre Unterdrückung zum favorisierten „Full Life“. Giorgio Agamben bemerkt, dass der deutsche (arische) Körper dadurch aufgewertet wurde, indem er den jüdischen Körper unterdrückte, beziehungsweise auslöschte.

Im Konservativismus der Nachkriegszeit ist es der unterdrückte Frauenkörper – sowohl in den Medien als Sexsymbol oder zur Ehefrau und Mutter degradiert – der den männlichen Körper und seine Dominanz konstituiert. Hinzu kommt das Misstrauen, das der Protagonist seiner Frau gegenüber an den Tag legt: „Wohin war aber in ihm der leere helle Raum verschwunden, wo seine Bereitschaft sie in sich einzulassen ohne ein Misstrauen ihr gegenüber, ohne auf sie zu warten, zu lauern, auf ihre einzelnen Bewegungen, ihre Schritte [...]“ (57). Er sieht keine äußere Gefahr in ihr, sondern eine aus seinem Inneren kommende Angst, die er auf sie projiziert, wodurch sie aus seiner Sicht zu einer Gefahr wird.

Er bedient sich Handlungsmustern, die an den Stereotypen eines Nazi-Offiziers erinnern,

wenn es um die Erziehung des Kindes geht: „Jedesmal aber hatte sie sich das bereits vorgenommen, sagte er, warum es denn nicht ausgeführt werde. Ausgeführt, ausgeführt, sie sei doch dabei, es auszuführen“ (75). Die Streitigkeiten spitzen sich immer weiter zu. Die Frau hat zu Beginn Angst davor, geschlagen zu werden: „[E]r stand hastig auf, kopflos geworden, wobei sie vor ihm zurückwich, sah er noch, sie hatte Angst, geschlagen zu werden“ (97). Sein Hass, den er äußerlich demonstriert, spitzt sich im Verlauf des Texts zu Morddrohungen zu. Ob diese tatsächlich artikuliert werden, lässt der Erzähler offen:

Kaputt, kaputt, kaputtmachen wollte er sie, kaputtmachen, ja, kaputtmachen, er war noch lange nicht kaputt, eher würde sie dabei kaputtgehen, endgültig, dann aus, weggeworfen, auf den Müll, aus, vorbei, warum haust du nicht endgültig ab, zieh Leine, los, mach schon, hau ab“ (99).

Wie Giorgio Agamben ebenfalls bemerkt, ist ein Konzentrationslager von jeglicher Gesetzesgewalt befreit – wie ein roter Faden zieht sich der Ausdruck „state of exception“³⁶ durch das Kapitel „The Camp as the ‚Nomos‘ of the Modern“. Dieser Ausnahmezustand ist auch in die Kölner Innenstadtwohnung eingezogen. Es gibt keine Orientierungsmöglichkeiten oder Regeln mehr, an die sich die Frau halten kann, um sich vor den Attacken ihres Mannes zu schützen:

The paradoxical status of the camp as a space of exception must be considered. The camp is a piece of land outside the normal juridical order, but it is nevertheless not simply an external space. What is excluded is [...] included through its own exclusion.³⁷

Fakten und Gesetze sind fließend austauschbar, die Lagerbewohner können sich an keine Regeln halten, weil diese immer wieder erneuert, beziehungsweise aufgehoben werden³⁸. In dieser Unberechenbarkeit oder Absurdität finden sich die Frau und auch der Protagonist wieder, die keinen Halt in der jetzigen Situation haben. Durch diese Tatsache ist auch der Protagonist nicht nur der Täter, sondern gleichzeitig das Opfer seiner eigenen Handlungen. Er ist seinen Gesetzen genauso ausgeliefert wie seine Frau. Wie ich bereits in der Einleitung meines Aufsatzes erklärte, spricht Agamben von einem übergeschichtlichen Lager, das überall entstehen kann. Die Konzeption von „Full Life“³⁹ ist laut Agamben allerdings ein typisch deutsches Phänomen:

On the contrary, every gesture, every event in the camp, from the most ordinary to the most exceptional, enacts the decision on bare life by which the German biopolitical body is made actual. Separation of the Jewish body is the immediate production of the specifically German body, just as its production is the application of the rule.⁴⁰

³⁶ Agamben, Giorgio: a.a.O. S. 169.

³⁷ Ebd. S. 169-170.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 171.

³⁹ Ebd. S. 173.

⁴⁰ Ebd. S. 174.

Die Frau und das Kind des Protagonisten werden nur noch als Masse und nicht mehr als menschliche Wesen wahrgenommen. Die Frau wird ausschließlich auf ihren Körper reduziert. Ihr Tod garantiert das Überleben des Mannes:

[E]in kleiner, weißer, nackter Körper mit kleinen weißen nackten Armen, kleinen weißen nackten Beinen, die sich in dem Geflecht verfangen hatten. Sie. Einer mußte schließlich auf der Strecke bleiben. Sie. Das war gleichsam abgemacht (106).

Ihr Widerstand gegenüber seiner Autorität ist gebrochen. Sie scheint vollkommen absorbiert in ihre Opferrolle zu sein. Immer deutlicher werden die Todeszeichen, die in den Fantasien des Protagonisten konkrete Formen annehmen:

Alles geschieht sehr schnell und ist nur ein einziges zusammengeschobenes Geräusch, der stumpfe Aufprall ihres Körpers gegen die Karoserie, die Bremsen, das Schleifen von Gummi auf dem Asphalt [...] ein Stoffballen, sich überschlagend in der Luft (107).

Auch an dieser Stelle ist der Körper der Frau zu leblosem Material, „einem Stoffballen“, mutiert. Obwohl ihr Widerstand gebrochen ist, bildet er sich in seiner Paranoia eine Hinterhältigkeit ihrerseits ein. Sein dadurch entstehender Hass findet sein Ventil in Gewalt:

Sie konnte jetzt großzügig sein, ihn das spüren lassen, wie großzügig sie war, indem sie sich scheinbar ihm gegenüber fügte. Ihn dadurch aber auch wieder nur zwang, sie zu hassen [...] worauf er sie dann wirklich auch in dem Moment haßte, ja, ja, stimmt genau, du Scheißfotze, Drecksstück, ja, Drecksstück [...] er haßte sie, hätte sie jetzt schlagen können, immerzu, und schlug sie [...] immer feste drauf, auf den Kopf, ihr ins Gesicht, schlagen, bumms, da hast du, was du brauchst (144).

In seiner Verzweiflung wünscht er sich den Widerstand ihrerseits, da er ihn hinter ihrer Fassade vermutet, doch ihre Passivität ist vorherrschend. Der Wunsch nach ihrer aktiven Gegenwehr kann auch als ein Zeichen für seine Hoffnung auf Annäherung, auf eine mögliche Lösung ihrer Konflikte, gewertet werden: „Keine Reaktion. Also noch ein Schlag. Bumms. Klatsch [...] der Kopf fiel immer noch nicht ab“ (145). Die Aggression ist gezielt gegen den Kopf gerichtet. Die reine Verkörperung, beziehungsweise Materialisierung der Frau ist hier vorherrschend. Die Tatsache, dass sie lebt, im Gegensatz zu „nur existiert“ (als Körper) bedeutet für den Protagonisten Gefahr. Auch das Blut, das ihn aufregt (vgl. 145), steht für die Angst vor der roten Flut, vor der Angst von der Frau *verschlungen* zu werden. Nach Adorno und Horkheimer ist es der Preis unserer Kultur, den Körper zu verdinglichen, da wir ihn im Laufe der Geschichte bereits auf Material heruntergestuft haben:

Die Haßliebe gegen den Körper färbt alle neuere Kultur. Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. Erst Kultur kennt den Körper als Ding, das man besitzen kann, erst in ihr hat er sich vom Geist, dem Inbegriff der Macht und des Kommandos, als der Gegenstand, das tote Ding, >corpus<, unterschieden. In der Selbsterniedrigung des Menschen zum corpus rächt sich die Natur dafür, daß der Mensch sie zum Gegenstand der Herrschaft, zum Rohmaterial erniedrigt hat. Der Zwang zu Grausamkeit und Destruktion entspringt aus organischer Verdrängung der Nähe zum Körper [...].⁴¹

In dieser Hinsicht ist das Verhalten des Mannes Notwehr. Er versucht sich vor einer Gefahr zu schützen, die er allerdings selber entwirft. Darauf folgt wieder die Einsicht: „Dieser Haß war nicht nur gegen sie gerichtet. Er meinte damit auch sich selber, was ihm immer dann wieder bewusst wurde, wenn er merkte, wie er sie gar nicht mehr mit seinen Vorwürfen, seinen Erklärungen erreichte“ (146).

Auch auf sexueller Ebene spielt der Protagonist seine Überlegenheit aus: „Nein, nicht, ich will nicht, laß mich doch, wehrte sie ab, als er ihr mit der einen Hand unter den Rock griff und zwischen ihre eng aneinandergedrückten, geschlossenen Schenkel drängt“ (175). Doch was ist für ihn der Reiz an der Sexualität der Frau? Warum fühlt er sich nicht hundertprozentig von ihr abgestoßen, wenn sie schon in seinen Augen eher als Frau und nicht als Mädchen zu sehen ist? Wie schon Theweleit beschreibt, ist die *Flut* gleichzeitig anziehend und abstoßend für den Mann: „Dies machtvolle Gebilde Flut setzt die Leute in eine deutlich ambivalente Erregung: es ist bedrohlich, aber auch attraktiv: die Flut zieht an!“⁴². Diese Ambivalenz finden wir auch in der Person des Protagonisten. Auf der einen Seite möchte er seine Sexualität ausleben, auf der anderen Seite wird er von dem Körper der Frau abgeschreckt: „Dann beginnt etwas zu fließen, innen wie außen, erregend und beängstigend zugleich. Je näher die Flut einem ist, desto gefährlicher erscheint sie“⁴³. Laut Suzuko Mousel ist dieser Umstand lediglich auf das Problem der Einordnung in eines der Lager – sei es trocken oder nass – zurückzuführen: „Der Mann kann sich mit der postnatalen Identität der Frau und den zwei entgegengesetzten Bildern des Weiblichen, die er in seiner Alltagswelt vorfindet, nicht abfinden“⁴⁴. Mousel hat in dem Sinne Recht, da der Protagonist sich nie auf eine Bezeichnung seiner Partnerin festlegen kann. Er schwankt im Laufe des Romans immer wieder zwischen ‚Frau‘ und ‚Mädchen‘. Weiter bemerkt Mousel: „So lange der Mann versucht, die Bilder, die von der Gesellschaft erschaffen und übermittelt werden, seiner Frau anzupassen, bleibt sie tot“⁴⁵.

Die Unscheinbarkeit der dargestellten Mädchen in den Magazinen, in den Diskos oder auf der Straße, wie der Roman sie darstellt, unterstützt diese Aussage. Ihr Aussehen ist das einzige

⁴¹ Adorno, Theodor und Max Horkheimer: a.a.O. S. 274.

⁴² Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 237.

⁴³ Ebd. S. 240.

⁴⁴ Mousel, Suzuko: a.a.O. S. 150.

⁴⁵ Ebd. S. 155.

Merkmal, was sie auszeichnet. Dadurch erscheinen sie wie tot. Die Frau des Protagonisten ist gegenwärtig, sie lebt, auch wenn er mit allen Mitteln versucht, sie nur noch als menschliches Produkt zu sehen: „Die Verwandlung der Frau des Mannes vom ‚trockenen Mädchen‘ zur ‚nassen Frau‘ ist der Kernpunkt der Krise der Beziehung“⁴⁶. Es gelingt ihm allerdings nie ganz. Es ist ein Dilemma, wodurch die Distanz verstärkt wird. Klare Kategorisierungen lassen sich nicht vornehmen. Diese Abwehr lässt sich auch daran erkennen, dass er seine eigene Frau nicht vollständig in die Kategorien von ‚Frau‘ und ‚Mädchen‘ einteilen kann.

Eine fleischliche Masse – die Abtreibungsfantasien

Insbesondere bei den Abtreibungsfantasien des Protagonisten begegnet uns das Blutimage, das sich wie ein roter Faden durch die deutsche Geschichte zieht: „Der Blutstrom erscheint im Zusammenhang mit den Vorstellungen Krieg, Bürgerkrieg, innerer Fluß, Kampf im Innern, Geburt, Menstruation“⁴⁷. Die Fantasien stellen die Abscheu des Protagonisten bezeichnenderweise gegen die Frau wieder in den Mittelpunkt. Nässe wird hier durch die Geburt, beziehungsweise die Gebärmutter impliziert, vor der sich der Mann schützen will: „Aber auch bei Geburten werden Ströme von Wasser und Blut, rote Fluten, entbunden, ehe das Kind heraus ist“⁴⁸. Das Kind wird als Masse verdinglicht. Dasselbe geschieht auch mit der Frau, wie bereits im vorausgegangenen Kapitel erwähnt wurde. Das *Abzustoßende*, hier die Körper von Kind und Frau, wird auf ein materielles Abfallprodukt heruntergestuft – was in *Keiner weiß mehr* mit „Masse“ bezeichnet wird: „The German politics of blood and the discourse of liquidation were thus closely connected. Both sought to reduce the salient other into undifferentiated mass“⁴⁹.

Die Abtreibungsfantasien sind in mehrere Stufen unterteilt. Erst steht nur die Vorstellung einer Abtreibung im Vordergrund, dann berichtet der Protagonist von gezielten Abtreibungsmethoden; den Höhepunkt bildet der Wunsch, das Kind selbst abzutreiben:

Das Kind hatten sie weder gewollt noch verhindert, daß es zu leben angefangen hatte als ein schleimiges ungenaues Ding in ihr drin, zäh und beständig langsam zunehmend. Mit einer gekrümmten Stricknadel wäre es so leicht herauszuholen gewesen, mit viel Blut wahrscheinlich, dunklem, tranigem Schleim, verdickt, der langsam weggesackt wäre, verschwunden (13).

Die Abtreibungsmethoden werden sachlich beschrieben, der Erzähler fühlt nicht mit den Schmerzen der Frauen:

⁴⁶ Mousel, Suzuko: a.a.O. S. 152.

⁴⁷ Theweleit, Klaus: a.a.O. S. 239.

⁴⁸ Ebd. S. 238.

⁴⁹ Linke, Uli: a.a.O. S. 120.

Beispielsweise mit einem Schlauch, den sich das Mädchen da unten reingesteckt hatte, ein paar Tage lang, ohne ihn zu entfernen, bis es eben zu bluten angefangen habe, angesogen durch das Stück Schlauch. Sie hat es bluten lassen, erzählte er ihr, weiterbluten lassen, natürlich, sagte er, tat das weh, was tut nicht weh schließlich. Aber es kam raus. Die Hauptsache (13).

Emotionale Bindungen an sein Kind liegen ihm fern. Das betont der Protagonist durch die distanzierten Beschreibungen der Frauen, die ihren Fötus gleichgültig betrachten. Dieselbe Gefühllosigkeit überträgt er auf die imaginierte Abtreibung seines eigenen Kindes.

Nichts, einfach nichts habe sie sich dabei gedacht, als sie die winzige klümpchenartige gallertige Masse dann daliegen gesehen habe in dem von schwärzlichem trinigem Blut aufgeweichten Zellstoff, den sie sich zwischen die Beine gestopft habe, den Blutfluß aufzufangen, um nicht das Bettlaken volllaufen zu lassen, spann er weiter (14).

Auch hier bestätigt sich die These, dass das Problem des Protagonisten das Dilemma ist, aus dem Kreislauf der deutschen Geschichte auszubrechen. War es einst die Blutmetaphorik, die als Propagandamittel eingesetzt wurde, um Minderheiten als abstoßend und gefährlich abzustempeln, so tauchen diese Flüssigkeiten nun ebenfalls in der Nachkriegsgesellschaft auf: „The flow of blood visibly exposes or unmasks everything that is undesireably different: women and women-associated others“⁵⁰. Reproduktion lehnen alle männlichen Figuren kategorisch ab. Daraus erklären sich auch die Hassgefühle gegenüber schwangeren Frauen und die Abtreibungsfantasien des Protagonisten. Entstehendes Leben soll idealerweise aktiv zerstört werden – auch um den Preis der Frau.

Wie Uli Linke bemerkt, kämpfen die deutschen Soldaten lediglich gegen die Feminisierung, wobei Mord die letzte und „notwendige“ Instanz ist. Wenn der Protagonist in Gedanken selber die Abtreibung vornimmt, hat er nicht nur völlige Kontrolle über den Fötus, sondern seine Frau ist ihm wehrlos ausgeliefert. Er wird somit zum alleinigen Herrscher über Leben und Tod:

Es waren immer dieselben Vorstellungen gewesen. Daß sie mit weit gespreizten Beinen daliegen würde, die Beine an den Tischbeinen angebunden, damit sie nicht zuckten, wenn er es mit der Nadel in ihr anpiekte, genau in der Richtung, wo es festsaß, in der Mitte davorstehend zwischen ihren gespreizten und hochgestellten Schenkeln, mit der desinfizierten Nadel in der Hand (16).

Während er darüber lamentiert, wie schwierig es ist, nicht die Gebärmutter zu verletzen, wird er gedanklich zu ihrem Mörder: „Dann wäre es aus mit ihr gewesen, vorbei, weg, er hätte sie kaputtgemacht, zu tief und dran vorbeigestochen“ (16).

Blut und immer wieder Blut ist vorherrschend in den Abtreibungsszenen, was laut Uli Linke als typisches Image immer wieder im Nachkriegsdeutschland auftaucht: „While no

⁵⁰ Linke, Uli: a.a.O. S. 124.

longer endorsed as an official ideology after 1945, the blood mystique was often visibly inscribed on the historiographic surface of postwar Germany⁵¹. Auch Theweleit betont die Blutmetaphorik als Propagandamittel in Kriegszeiten, um den Hass gegen das Judentum und den Kommunismus zu schüren. Wie ich bereits oben erwähnte, ist der Widerstand der Frau gegenüber dem Mann gebrochen. In der Balkonszene erreicht ihre Unterwerfung den Höhepunkt, da die Frau ihre verzweifelte Lage erkennt und sich bereits selbst als tot bezeichnet – sich vielleicht sogar tot wünscht:

Sie meinte, es sei vielleicht eine Frau mit einer Fehlgeburt, die blutete und weiter blutete immerfort, warum nicht eine Frau, blutend in einem Kissen zurückgeworfen auf sich selbst und in den Kissen und Laken. Ich bin tot. Er begriff, was sie damit sagen wollte (68).

Streit, Spannungen, Beziehungsdramen sind plötzlich wie ausgeschaltet und es herrscht ein stilles Einvernehmen, was erstaunlicherweise wie eine *friedvolle* Übereinkunft über ihnen schwebt:

Zwischen ihnen war ausgemacht, daß es eine Frau war, nicht viel älter als sie neben ihm auf dem Balkon, die dort gegenüber mehr und mehr abnahm, verblaßte, nachdem das kleine Gebilde in ihr drin weg war, aufgefangen von einem Frottierhandtuch. Und dann war diese Frau plötzlich tot, ganz schnell (69).

Aufgrund dieser im Text implizierten Annäherung, sei ihr Inhalt auch noch so grausam, bietet der Autor eine Lösung, die durch den geschichtlichen Diskurs gerechtfertigt werden könnte: Der Tod der Frau! Die Frau ist nur noch Körper, der Mann wird zum Ganzen, die Gefahr (für ihn) ist gebannt. Eine Ideallösung? Im Sinne Brinkmanns sicherlich nicht. Es ist vielleicht die schnellste und grausamste Lösung, aber nicht die beste. Mit Entschlossenheit hält der Autor uns die zärtlichen Szenen von der Zugfahrt entgegen, die die Wunschkonstruktionen einer glücklichen Beziehung, fernab von Blut und Tod, repräsentieren.

Fazit

„The world of tomorrow should be theirs, but they do not have command over the past, and they are not able to exist in the present“⁵². Mit diesen Worten Ulrike Rainers, die sich auf die Jugendlichen in Jelineks *Die Ausgesperrten* beziehen, lässt sich auch eine Prognose für die männlichen Figuren, allen voran für den namenlosen Protagonisten, anstellen. Er ist der *unterirdischen* Geschichte, der Geschichte des Körpers, zum Opfer

⁵¹ Linke, Uli: a.a.O. S. 116.

⁵² Rainer, Ulrike: a.a.O. S. 190.

gefallen. Er fühlt die Einheit seines Körpers durch nasse Frauen bedroht. Seine Ehefrau, die ebenfalls in dieses Muster passt, stellt für ihn eine Gefahr dar. Brinkmann lässt seinen Erzähler im Text mit verschiedenen Konstruktionen von Weiblichkeit und Körperlichkeit arbeiten, die zu einer Fragmentierung von Frauen führt. Unter Berücksichtigung der Theorien Theweleits sind weibliche Körper durch ihre verschlingende Nässe in der Lage, die Ich-Grenzen des Protagonisten aufzulösen, wodurch er letztendlich zerfließt. Aus Angst und Notwehr reagiert er mit Hass und Zerstörung, obwohl sich Teile von ihm eine harmonische Beziehung wünschen. Brinkmanns Romanheld wird zum Antihelden. Er hat das Gute im Sinn, er will aus dem Kreislauf der Geschichte ausbrechen, aber er ist gefangen im Diskurs.

Schreckensgebilde von nassen Frauen, durch die Medien und seine Freunde Rainer und Gerald impliziert, durchziehen seinen Alltag. Auf der verbitterten Suche nach Freiheit stolpert er fortwährend über diese Phantome, die ihn heimsuchen. Im Umgang mit seiner Frau und auch in seiner Fantasie sind sie fest verankert. Wie ein Besessener malt er sich die grausamen Details einer Abtreibung immer wieder aus und umgibt sich dabei ständig mit Blut und Tod. Der Frauenkörper wird zum Objekt stilisiert, über das der Mann völlige Kontrolle hat, denn das allgemeine Feindbild lautet Weiblichkeit. Diese muss zum Selbstschutz zerstört werden, denn der Mann versucht sie selber aus seinem Körper zu verbannen.

Mit Hilfe der Theorien Theweleits, Agambens, Linkes, Adornos und Horkheimers habe ich gezeigt, dass die Körperwahrnehmung im Deutschland nach 1945 in Rolf Dieter Brinkmanns Roman immer noch stark von der Vergangenheit des Krieges gekennzeichnet ist. In Brinkmanns Roman geht es explizit um die Existenz des Faschismus im Nachkriegsdeutschland. In den kommerziellen Medien, im privaten Alltag finden sich faschistische Handlungsweisen, die als neuen Feind den weiblichen Körper bestimmen. Der Faschismus tritt lediglich auf anderen Ebenen auf und verkriecht sich beispielsweise in die Privatsphäre. Dort lassen sich alle Merkmale eines Konzentrationslagers in die Gegenwart übertragen: „(T)he family has replaced the thousands of anonymous prisoners in camps“⁵³. Es gibt den Unterdrücker und es gibt die Unterdrückte. In Rolf Dieter Brinkmanns Roman ist ganz klar die Frau das Opfer. Der den Faschismus mit aller Kraft verabscheuende Protagonist kämpft gegen die Vergangenheit und verliert bitterlich. Sein Kampf gegen den Faschismus lässt ihn faschistisch handeln, er übt Gewalt seiner Frau gegenüber aus und verdinglicht ihren Körper. Allein die Tatsache, dass er immer wieder aufsteht, obwohl er die Schlacht zum x-ten Mal verliert, zeigt den Optimismus für eine bessere Lösung, für ein mögliches Entkommen aus der deutschen Vergangenheit.

⁵³ Rainer, Ulrike: a.a.O. S. 177. Ulrike Rainer bezieht sich hier auf den Vater der Jugendlichen Anna und Rainer in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten*. Brinkmanns Protagonist zeigt ähnliche Verhaltensmuster durch die Einbettung in den geschichtlichen Diskurs, beziehungsweise durch die Einbettung in die Geschichte des (deutschen) Körpers.

Bibliographie

Primärliteratur:

Brinkmann, Rolf Dieter. *Keiner weiß mehr*. Hamburg: Rowohlt, 2005.

Sekundärliteratur:

- Adorno, Theodor und Max Horkheimer. „Interesse am Körper“. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1969. 246-250.
- Agamben, Giorgio. „The Camp as the ‚Nomos‘ of the Modern“. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 166-180.
- Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum. „Der Fall Franza“. *Ingeborg Bachmann Werke 3*. München: R. Piper & Co., 1978. 339-341.
- Linck, Dirk. „‚Geilheit des Aufbruchs‘: Etwas gegen Rolf Dieter Brinkmann und über Huber Fichtes Reise-Begehren“. *Forum Homosexualität und Literatur* 23 (1995) 37-69.
- Linke, Uli. „Culture, Memory, Violence“. *German Bodies: Race and Representation after Hitler*. New York: Routledge, 1999. 153-216.
- Mousel, Suzuko. „Trockene Mädchen und nasse Frauen: Bilder des Weiblichen in Rolf Dieter Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr*“. *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*. Eds. Gudrun Schulz und Martin Kagel. Vechta: Eiswasser, 2001. 150-155.
- Rainer, Ulrike. „The Grand Fraud ‘Made in Austria’: Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek’s *Die Ausgesperrten*“. Eds. Jorun B. Johns und Katherine Arens. Riverside, Ca: Ariadne, 1994. 176-193.
- Schumacher, Eckhard. „...jetzt, jetzt, jetzt, ad infinitum!“ *Rolf Dieter Brinkmanns Poetologie*. Gerade eben jetzt. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. 58-109.
- Selg, Olaf. „Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann“. *Berichte aus der Literaturwissenschaft*. Aachen: Shaker, 2001. 226-280.
- Theweleit, Klaus. *Männerphantasien*. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, 1977. Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.