

Letzte Lebenszeichen eines Findelkindes

*Harold Brodkey, Gast im Universum. Erzählungen.
Aus dem Amerikanischen von Angela Praesent. Rowohlt 1998*

Die Literatur geht einfach weiter. Harold Brodkey ist tot. Während John Updike an seinem 17. Roman arbeitete, hat er, beginnend mit einem Doppelpunkt von weltliterarischer Souveränität, den zwei wuchtig-schlichten Sätzen "Ich habe Aids. Ich bin erstaunt darüber" die Geschichte seines Todes erzählt. Ihr Titel, "Wild Darkness", stand für das im Dunkel des im Körper-Ich flackernde Bewußtsein, das noch das Verlöschen des "biologischen Lichts" registrierte, in dem Brodkey gelebt, wahrgenommen und geschrieben hat. Den beiden vorher erschienenen Erzählungsbänden folgt nun der dritte – nachher, so daß man den Sätzen mit seltsam verändertem Lesewinkel folgt, den feinfaserigen, mit der Lupe gewonnenen und den grobkörnigen, programmatischen: "Die Rhythmen von Krankheit und Schock und die Wahrheit Tod sind die Urbedingungen meines Lebens, und sie erzeugen eine Feenmusik."

Man lauscht einfach weiter. Und begreift erneut, welch wahnsinnige Geduld und Neugier diesen manischen Beobachter antrieb, sich in seinem poetischen Labor bis zuletzt über sich selbst zu beugen – eine Egozentrik, wie sie nur ein narzißtischer, todessüchtiger, homo- oder hetero-, auf jeden Fall sexueller, rebellischer, jüdischer Amerikaner aufbringen kann, der Erleuchtung in der Profanität, Religion im Diesseits sucht. Mit ihrer oft vergeblichen, oft fast surrealen Genauigkeit destillieren die posthumen Erzählungen noch einmal die Essenz der Titelgeschichten der "nahezu klassischen Stories": die messianische Zündung in den gewöhnlichsten irdischen Verbindungen. Die Cunnilinguistik von "Unschuld", die im dreifachen Flügelschlagen endete: "Sie war ein Engel", beschrieb eine Offenbarung – "Engel", das Zeugnis von der Erscheinung eines schweigenden Seraphs überm College-Yard von Harvard, das dem "einzigsten sprachlosen und anscheinend nicht allmächtigen Gott" huldigte, ließ sich als sexuelles Gebet lesen. Die letzten Erzählungen nennen noch einmal die biographischen Koordinaten, die die Fiktion abgesteckt haben: "Ich war ein unheimlich schwer traumatisiertes Kind. Ich war mißhandelt worden ... Ich war zweimal fast gestorben ... Mein Adoptiv-

vater, ein Versager ... mein leiblicher Vater, der Analphabet ... (ich war adoptiert worden, weil meine Mutter gestorben war...)." Joe Brodkey ist wieder S.L. Silenowicz und stirbt gemächlich an einer Herzkrankheit; Doris Brodkey, deren langgezogener Krebstod die Jugend des Jungen prägte, ist wieder Lila, und Harold-Aarons alter ego Wiley wird wieder erwachsen, ein früher Star in der New Yorker Künstlerszene.

Anders als der Riesenroman "Die flüchtige Seele" wollen und müssen die Erzählungen den Fluß der Zeitsegmente und Bedeutungspartikel, den ständigen Neubeginn des Ich-Werdens zerschneiden. Drei einleitende Miniaturen (ein Frühling in New York, die Aufwachgedanken eines Todgeweihten in den Catskill-Bergen, das erste theologische Gespräch zweier verliebt-rivalisierender Jungen) deuten ein Strukturmotiv der Erlebnisaurisse an, das der Titel der vierten Erzählung, mit der die biographische Chronologie einsetzt, beim Namen nennt: "Erwachen". Der Moment, in dem die Reflexion in den Körper eindringt, das Ich definiert, zusammensetzt und zerstört, ist immer wieder Ausgangspunkt für den "Mathematiker-Denker-Spion, genannt Gedächtnis". Das kranke, vollgeschissene Kleinkind schlägt die Augen in einem neuen Haus auf, in einem Bett, umstellt von Stuhlücken als provisorisches Gitter, und wird von seiner Adoptivmutter gebadet: Erwachen, ein Geburtsvorgang. Der Halbwüchsige wird wie jeden Morgen von seinem todkranken Adoptivvater geweckt, beschwätzt, bedrängt: ein Inzestvorgang. Der Vierjährige darf seiner Mutter ein neues Auto aussuchen und muß das Desaster, den Ehekrach erleben, den die Großtat des aufgeplusterten Daddys auslöst. Der Zehnjährige wird nach Little Rock verschickt und muß seinem Onkel, einem fistelstimmigen Mittelstandsversager und Emotionskrüppel, in den Arsch kriechen – Initiationsvorgänge, Einübungen in die Sohnesrolle, ein von Liebesschuld und Mitleidszwang bestimmtes Gewaltverhältnis, in dem sich der Junge, der das Leben vor sich hat, irgendeinem abhängigen Vater unterwirft, einem "lokalen, verwesenden Gebieter", der stolz ist auf den Rang eines sterbenden Mannes, "dieses Schicksal, diese Realität, die ich von ihm erben würde" ... posthum liest sich das anders.

Obwohl die Erzählhaltung beruhigter und synthetischer wird, je älter der erinnerte Protagonist der Erinnerungen ist, gehören die zehn Erzählungen in die mikroskopische "Versuchsanordnung" (Wilhelm Pauli) der "nahezu klassischen Stories." Die Freundin des Erwachsenen notiert in ihrem Tagebuch den Plot der vorletzten Geschich-

te: "Wir haben es nicht vom Wagen bis zum Cottage geschafft – wir haben auf dem Rasen gevögelt." Mit ihr besucht Wiley in der letzten Geschichte eine New Yorker Künstlerparty. Sie heißt Ora. Die Collegestudentin in "Unschuld" hieß Orra, und immer noch gilt das vielbeachtete poetologische Credo, das dort formuliert ist: "Ich mißtraue allen Zusammenfassungen, jedem raffenden Durchgleiten der Zeit, jedem zu hochgegriffenen Anspruch, unter Kontrolle zu haben, was man erzählt; ich glaube, wer zu verstehen behauptet, dabei aber ersichtlich gelassen bleibt, wer mit Emotion zu schreiben behauptet, diese Emotion aber nur gemächlich aus der Erinnerung holt, der ist einfach ein Narr und ein Lügner. Verstehen heißt zittern. Sich wirklich erinnern heißt wieder-eintauchen und zerrissen werden."

Auch dies ist ein hochgegriffener, ein pathetischer Anspruch, den Harold Brodkey einlöst, weil und indem er auf höchstem Niveau scheitert. Er *zittert und zerreißt* auf seiner Suche nach der verlorenen Unmittelbarkeit. Er *taucht ein* in das, was er das Schmerzkontinuum nennt, und ruft aus: "Oh, ich erinnere mich. Oh, wie ich mich erinnere"; er beschwört den Leser: "Erinnern Sie sich an die Zeit, als Ihre Sinne und Ihr Verstand, der die Sinneswahrnehmungen identifizierte, als all das noch neu war?" "Können Sie mir folgen?" "Kennen Sie das Gefühl?" Seine Metaphern sind wortgewaltig wie die von Arno Schmidt, wenn er den Mond besingt – "Silberrose", "Albino-Zifferblattgesicht." Mit buchstäblich allen Mitteln eines noch-konventionellen, unmanierierten Erzählens untersucht er die "akuten Gefühle, vierteilig und zeitkodiert und fließend", den Moment im Kontinuum, und stößt immer wieder auf Vergangenheit im Vergangenen, Erinnerung im Erinnernten. Je näher er der Empfindung kommt, umso sicherer fällt er in die hauchdünne Leere, die zwischen Bewußtsein und Bewußtseinsinhalt herrscht, und spannt eilig das Netz der Reflexion auf. Er schließt die Differenz zwischen Sinnlichkeit und Wort, indem er ihr wiederum Worte gibt, mal hilflose – "als Kind sieht man so etwas, kann es jedoch nicht ausdrücken" – mal metaphorisch prägnante: "Man erkennt die Dinge stets ein wenig später, nachdem sie aufgetreten sind; diese Synkopierung gehört zu dem Ratesaal, den der Geist darstellt, wenn etwas geschieht."

In seinem Versuch, die gedrängte Komplexität eines wirklichen Moments literarisch-linear auseinanderzufalten, in dieser Bemühung, schreibend ins Leben selbst

zu schlüpfen, das Innere nach außen zu stülpen und das Äußere von innen zu betasten, zeigt sich Harold Brodkey nochmals als hellstichtiger Phänomenologe, der von funkelnden Einzelheiten zu plötzlichen, innehaltenden Panoramasätzen wechselt, um dann den Leser mit einem aufsässigen *So, das reicht* fallenzulassen: "Und so weiter" endet eine Verführungsgeschichte (und zwar mittendrin), und die Geschichte vom Exil bei Onkel Simon in Little Rock schließt brutal: "Der Hund biß ihn, und dies ist natürlich das Ende der Geschichte." Dabei hat er sich so kompromißlos auf Präzision, also Ehrlichkeit verpflichtet, daß er die holpernden Differenzierungen, die Wiederholungen und Einschränkungen, kurz Ungelenkigkeiten billigen muß, die diese Mühen ungewollt spiegeln. Sie spiegeln sich auch in der Übersetzung, die die Mischung aus rauher Modernität und getragener Hochsprachlichkeit, logischer Präzision und metaphorischer Kombinationskraft – *faßknarrig, würdepropfig, knotterig würdevoll, zwitscherndlieb* – wortmächtig nachbildet und dennoch, neben manchem unscheinbaren Schnitzer, immer wieder einmal danebengreift, wenn etwa ein sexueller Draufgänger zum *Wüstling* wird, als repräsentierten die 50er Jahre das 18. Jahrhundert.

Die Ergebnisse von Brodkeys Erzählanstrengung erzeugen Erkenntnischocks, wie sie nur ein auf die Dimensionen des Mikrokosmos gezoomter Blick durch einen Fadenzähler bewirkt. Etwa in "Erwachen", der Geschichte vom Kind in der Badewanne, die nebenbei die jüdische Legende vom Findelkind Moses im Körbchen miterzählt: "Die furchtbaren sensorischen Vorzeichen von Nacktheit, kitzelndes, vogelgleiches Nervengeglitzer, zerschneiden den Moment in befremdliche Formen und Figuren; Mamas Augen sind sperlingsgroß ... Flatternde Vogelatemzüge. Lidvogelschwingen. Eine schimmernde, dünne Stoffschlinge, gefolgt von einem Schlauch, steigt über mein Gesicht und hüllt meinen Kopf ein – sie riecht; und Licht dringt durch das Gewebe ..." Indem man *sieht*, was das kranke, psychisch halbtote Kleinkind erlebt, wenn es auf dem Waschbeckenrand ausgezogen wird, erkennt man hinter den poetisch vergrößerten und zur Nähe verfremdeten Details die Makrostruktur der ödipalen Interaktion und die Prägungen, die in die geweiteten Poren des Kindes eindringen – denn es sind zwei, die hier spielen; sie spielen Mutter und Kind, sie spielen Liebende. Der Erinnernde spricht es aus: "Ich wurde noch nie verführt"; er rutscht ab in die Sentenz: "Die Kindheit, ein Kind zu sein, ist etwas unendlich Feinsinniges"; er gelangt wieder zur Be-

schreibung und vollendet die Geschichte einer winzigen Heilung mit einer anrührenden, einzigartigen Geste. Die Mutter wickelt das Kind in ein Handtuch und biegt sein Händchen um die Tuchkante. "Zuerst kann ich es nicht; dann will ich es nicht. Schließlich tue ich es ... Wie ein kleiner Römer griff ich nach meinem Handtuch. Eine Rohübersetzung davon in Sprache ergäbe eine Antwort auf Lilas Fragen: *Ich hab nichts dagegen.*"

Brodkeys Erzählungen sind hyperexakte Studien über das Geschehen zwischen Menschen, den Hof der Worte und Gesten, den Kampf um Anerkennung, das Machtgespinnst des sexuellen Dialogs, den unendlichen, stets sich erneuernden Rest absichtsvoller und unabsichtlicher Mißverständnisse, das "Netz von Eifersucht" um jede Verständigung, all die Mechanismen des Lügenspiels um die persönliche Wahrheit, in dem jede Gemeinsamkeit, und sei es die haßerfüllte, die Kontrahenten zu Komplizen macht. "Ein bißchen Bumsfallera für das Ehepaar? Einverstanden?" Brodkey seziiert und interpretiert die Gefühlsgrammatik solcher Spreachakte, ohne zu verachten oder anzuklagen, und prüft die Intimität mit Maßstäben, die keine Ideologie kennen – nur den Grundsatz, die Erinnerung am Romantisieren zu hindern. Wenn Brodkey auf poetische Weise theoretische Substanz gewinnt, dann gibt es keinen Halt. Seine analytische Empathie erlaubt keine Urteile, ob es sich nun um ein Familiendrama, eine erotische Attacke, eine Gewalttat oder um eines dieser grauenhaften Bohèmetreffen handelt, auf denen die "Diven des sexuellen Terrors" und die mächtigen Verkaufsstrategen mit der Wahrheit der Kunst herumkokettieren, "Semiotiker der Karriere" auf dem "Markt der Sehweisen." Selbst hier denunziert Brodkey nicht, sondern "versteht" – mit allen Konsequenzen, zu denen – entgegen aller Bewunderung für seine chirurgische Nüchternheit – ein systematischer Mangel an Selbstironie und Distanz gehört.

Was seine Erzählweise, die den Rahmen eines Realismus im weitesten Sinn nicht verläßt, so irritierend macht, ist die Resistenz gegen jede Form der Hierarchie, das Prinzip der Egalität in erzählerischer, moralischer – und geschlechtlicher Hinsicht. Der Impuls, mit den Mitteln einer radikalen literarischen Empirie die Wahrheit in der Wirklichkeit, auch und vor allem in der Wirklichkeit des Anderen zu finden, kommt einer Unterwerfung gleich, der Unterwerfung unter ein philosophisches Gesetz. Deshalb war Brodkey ein genialer Experimentator, ein wilder Forscher, ein Meister des Ausschnitts

und der Beobachtung; ein Romancier war er nicht. Darin ist er ein Antipode des an Jahren jüngeren, literarisch viel konservativeren Updike, der ein Schöpfer von Geschichten ist, ein souveräner Erfinder und – bei aller Klugheit, Bitterkeit und Ironie – doch stets ein gelassener, väterlicher Erzähler, ein Mann des braven Überblicks; Brodkey dagegen war in seiner uneleganten, ekstatischen, selbtherrlich-verzweifelten Haltung immer ein – verlorener – Sohn.

(Die Zeit, 27.8.1998)