

Yvonne Zips

## **Berlin-Fiktionen**

Das andere Berlin – das Berlin der Anderen

Yvonne Zips

Berlin-Fiktionen. Das andere Berlin – das Berlin der Anderen

Dissertationen der LMU München

Band 11



Universitätsbibliothek  
Ludwig-Maximilians-Universität München

# Berlin-Fiktionen

Das andere Berlin – das Berlin der Anderen

von

Yvonne Zips

Herausgegeben von der  
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität  
Geschwister-Scholl-Platz 1  
80539 München

Text © Yvonne Zips 2016  
Erstveröffentlichung 2016  
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2015

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung:  
MV-Verlag Wissenschaft  
Am Hawerkamp 31, Haus G, 48155 Münster

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-193461>

978-3-95925-022-1 (Druckausgabe)  
978-3-95925-023-8 (elektronische Version)

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: „Der Sound von Rollkoffern“ .....	1
1.1	„(Re-)Writing Berlin“: Skizzierung des Forschungsvorhabens ...	7
1.2	Die Stadt als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand ...	11
1.2.1	Die Stadt als Bild-Raum .....	12
1.2.2	Die Stadt als Gesellschafts-Raum.....	14
1.2.3	Die Stadt als Geschichts-Raum .....	20
1.2.4	Die Stadt als Erinnerungs-Raum .....	25
1.3	Die Stadt als Text: Textuelle Stadtlektüren .....	29
1.4	Topographie der Stadt .....	34
1.4.1	„Telling Berlin“: Stadt-Räume erzählen .....	34
1.4.2	„British Writings of Berlin – Writing Berlin British“ .....	40
2	„Walls of Flesh“: Allegorisierung Berlins als Topographie des internationalen Gedächtnisses .....	47
	<i>Ida Hattemer-Higgins, The History of History. A Novel of Berlin (2011)</i>	
2.1	Textuelle <i>Walking Tour</i> durch Berlin .....	47
2.2	„History without a Story“: Margarets Trauma .....	51
2.3	„The History of History“: Berlin als Ort des Traumas und Stadt des Allegorischen .....	57
2.4	„The Trauma of History“: Verbindung von Trauma und Geschichte .....	66
2.5	„The History of Trauma“: Die Geschichte einer Wunde – traumatisches Erzählen .....	69
2.5.1	Bild-(T)Räume und Halluzinationen: Die Übertragung des Traumas auf den Stadtraum .....	84
2.5.2	„Telling Trauma – Re-Writing History?“: Trauma als interkulturelle Verbindung .....	98

3 „Building the New Berlin“: Britische Identitätssuche im kolonialisierten Berlin .....	103
<i>John Le Carrés Absolute Friends und Ian McEwans The Innocent or The Special Relationship</i>	
3.1 Berlin als diskursiver Raum von Identität und Alterität .....	103
3.2 Spionage-Roman als Ausdruck der Krise des britischen Selbstbewusstseins .....	118
3.3 „In spying, there is always a second version“: Spionage, Stadtraum und Schriftsteller .....	124
3.4 „Building the New Berlin“: Ian McEwans <i>The Innocent</i> .....	136
3.4.1 Berlin als kolonialisierte Stadt und Modell einer „contact zone“ .....	136
3.4.1.1 Der Tunnel als Modell des Scheiterns .....	144
3.4.1.2 Maria und Leonard als Modell einer interkulturellen Gemeinschaft .....	157
3.4.1.3 Berlin als „Nicht-Ort“ .....	166
3.5 John Le Carrés <i>Absolute Friends</i> .....	168
3.5.1 „Kreuzberg is not Oxford“ .....	168
3.5.2 Ted Mundy als Spion .....	173

---

4	„I am the Lost, We are the Lost“: Berlin in den Goldenen Zwanzigerjahren .....	179
	„Die Outsider als Insider“: <i>Mr Norris Changes Trains, Goodbye to Berlin, Christopher and His Kind</i>	
4.1	„Willkommen, Bienvenue, Welcome – Fremder, Étranger, Stranger – [Glücklich zu sehen, je suis enchanté, happy to see you] – Bleibe, reste, stay!“ .....	179
4.2	Berlin als Topographie des Begehrens .....	185
4.3	Topographie des „Isherwood Jahrhunderts“: „I’m the Lost, we’re the Lost“ .....	192
4.3.1	Isherwood als Berichterstatter des 20. Jahrhunderts .	195
4.3.2	Isherwoods Figuren des Anderen: Berlin als Heimat der Heimatlosen.....	198
4.4	Topographie des Erzählens: Über Berlin wird das „eye“ zum „I“: Die Erzähler in Christopher Isherwoods Romanen .....	214
4.5	Topographie des Selbst: <i>Life Writing</i> wird zu <i>Place Writing</i> ..	228
4.6	Topographie der Fremde: „I am a born Foreigner“ .....	239
5	Schluss.....	269
5.1	Die Stadt als Psycho-Topographie.....	269
5.1.1	„Du bist verrückt Mein Kind, Du musst nach Berlin!“ .	275
5.1.2	Fremde Identität – Identität in der Fremde.....	278
5.2	Berlin als <i>Remapping</i> .....	280
6	Literaturverzeichnis.....	283
6.1	Primärliteratur .....	283
6.2	Sekundärliteratur .....	284



Für meine Eltern.



# Danksagung

Eine wissenschaftliche Arbeit ist nie das Werk einer einzelnen Person, deshalb möchte ich mich an dieser Stelle bei all den Menschen bedanken, die mich bei der Verfassung meiner Dissertation auf fachlicher, aber auch auf emotionaler Ebene unterstützt haben.

Herr Prof. Dr. Tobias Döring hat mir die Möglichkeit gegeben an seinem Lehrstuhl zu promovieren, mir einen Traum zu erfüllen und meine Liebe für die Lehre zu entdecken. Herr Prof. Dr. Andreas Mahler stand mir jederzeit für konstruktive Gespräche, neue Impulse sowie für die Strukturierung meiner Gedanken zu Verfügung und hat mich mit seinem unerschöpflichen Fundus an thematischen und wissenschaftlichen Hinweisen in immer wieder neue Sphären gelenkt. Meinen Kolleginnen am Institut für Englischen Philologie an der LMU München, insbesondere Kathrin Malzkorn, Dr. Claudia Schattmann-Kuntschner und Dr. Sarah Fekadu, danke ich für die klugen und inspirierenden Diskussionen, die meine Dissertation in immer wieder neue und konstruktive Bahnen gelenkt haben sowie für ihre richtigen Worte zur richtigen Zeit. Laura Dangel war mehr als nur meine wissenschaftliche Hilfskraft, sie hat die Arbeit mit ihrer unerschöpflichen Fachkompetenz auf allen Ebenen unterstützt und mir in zweifelnden Momenten Mut zugesprochen.

Für meine Familie, meinen lieben Freund und meine besten Freunde, die dieses Werk in allen Phasen mit jeder möglichen Unterstützung begleitet haben, waren die vergangenen Jahre nicht weniger aufreibend. Ohne ihre Hilfe, ihr Verständnis, ihre Ermutigungen und Ermunterungen wäre dieses Buch nicht entstanden. Ich möchte ganz besonders meinen Eltern für ihre unermüdliche Unterstützung danken und ihre Erinnerung, niemals aufzugeben. Ihnen möchte ich diese Arbeit widmen.



# 1 Einleitung: „Der Sound von Rollkoffern“

„What could have possessed people to found a city in the middle of all this sand?“ (Stendhal, 1783–1842)

„Berlin is the newest city I have come across. Even Chicago would appear old and gray in comparison.“ (Mark Twain, 1892)

„Berlin ist eine Stadt, verdammt dazu, ewig zu werden, niemals zu sein.“ (Karl Scheffler, *Berlin: Ein Stadtschicksal*, 1910)

„Paris is always Paris and Berlin is never Berlin!“ (Jack Lang, 2001)

„Berlin ist arm, aber sexy.“ (Klaus Wowereit, 2004)

Die Sammlung dieser Charakterisierungen von Berlin umfasst eine große Zeitspanne und zeichnet gleichzeitig jedoch ein ähnliches Bild der Stadt – das Bild der sich ewig wandelnden Stadt. Insbesondere im 21. Jahrhundert macht genau dieses Kriterium Berlin zum „the place to be“:<sup>1</sup> „Berlin liegt im Trend. Seit der deutsch-deutschen Einigung wird die Stadt im In- und Ausland wieder in einer Weise wahrgenommen, wie es seit den ‚goldenen‘ zwanziger Jahren der Weimarer Republik nicht mehr der Fall gewesen ist.“<sup>2</sup> Berlins Sound, so schreibt die *Süddeutsche Zeitung*, zeichnet das „Geräusch von Rollkoffern“ aus.<sup>3</sup> In der Beliebtheitskala der Weltreisenden steht Berlin heute bei Spani-

---

1 Vgl.: Der Slogan ist Teil der internationale Marketingkampagne der Stadt im Rahmen von „be Berlin“; Berlins regierender Bürgermeister Klaus Wowereit sagt bei der Vorstellung der Kampagne im Jahr 2009: „be Berlin ist auf dem richtigen Weg. Wir konnten die überwiegende Mehrheit der Berlinerinnen und Berliner bereits im ersten Jahr begeistern. Nun wollen wir die Menschen außerhalb Berlins mit der nächsten Phase unserer Kampagne erreichen. Die Welt schaut auf Berlin: Der Fall der Mauer vor 20 Jahren rückt die Stadt wieder ins Rampenlicht. Auf die Fragen: ‚Wie hat die Stadt ihre Chancen genutzt, wie hat sie sich gewandelt und wo will sie hin?‘ geben wir mit be Berlin Antworten.“ <http://www.berlin.de/rbmskzl/aktuelles/pressemitteilungen/2009/pressemitteilung.52047.php>, aufgerufen am 23.09.2014.

2 Matthias Harder, Almut Hiller, eds. 2006. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 9.

3 Verena Mayer. „Der Sound von Rollkoffern“. *Süddeutsche Zeitung* 16./17.08.2014, Nr. 187: V2.

ern ganz oben, gefolgt von „Britten, Amerikanern, Chinesen und Russen“.<sup>4,5</sup> Die Berlin-Faszination von Reisenden, Schriftstellern, Journalisten und Wissenschaftlern scheint auch im 21. Jahrhundert nicht zu ermüden:<sup>6</sup> „Berlin is currently the most energized site for new urban construction anywhere in the Western world: enormously exciting for people interested in architecture and urban transformation.“<sup>7</sup> Ein Grund für die Berlin-Begeisterung liegt in der bewegten Vergangenheit der Stadt im 20. Jahrhundert. Die Spuren dieser weitreichenden und heterogenen Geschichte spiegeln sich im permanenten Umbau der Architektur und des gesamten Stadtbildes Berlins wider – was Berlin insbesondere in den 1990er Jahren die Zuschreibung ‚Baustelle als Schaustelle‘ eingebracht hat.<sup>8</sup> Der Komparatist Andreas Huyssen bezeichnet Berlin als „the capital site of a discontinuous, ruptured history, of the collapse of four successive German states“ – „[e]mpire, war and revolution, democracy, fascism, Stalinism, and the Cold War all were played out here“.<sup>9</sup> Berlin wird als eine ambivalente Stadt charakterisiert, deren Geschichte sich als eine Geschichte von Abbrüchen fortschreibt:

Berlin as ground of literary expressionism and the revolt against old order; Berlin as epicenter of the vibrant cultural avant-gardism of Weimar and its elimination by Nazism; Berlin as command center of world war and the Holocaust; and finally Berlin as symbolic space of the East-West confrontation of the nuclear age with American and Soviet tanks staring each other down at Checkpoint Charlie [...].<sup>10</sup>

4 Verena Mayer. „Der Sound von Rollkoffern“. *Süddeutsche Zeitung* 16./17.08.2014, Nr. 187: V2.

5 Vgl auch: „Was ist Berlin“: <http://www.berlin-find-ich-gut.com/wie-seht-ihr-berlin/>, aufgerufen am 21.11.2011.

6 Vgl.: Daniel A. Bell, Avner de-Shalit. 2011. *The Spirit of Cities. Why the Identity of a City Matters on a Global Age*. Princeton: Princeton University Press. 191.

7 Andreas Huyssen. 2003. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press. 51.

8 Vgl.: Andrew J. Webber. 2008. *Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography*. Cambridge: Cambridge University Press. 1. Sowie: Vgl.: Matthias Harder, Almut Hiller, eds. 2006. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 9.

9 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 53.

10 Ibid.

Diesen enormen Wechsel der Geschichte bestätigen auch Matthias Harden und Almut Hille mit Verweis auf den deutschen Schriftsteller Michael Speier:<sup>11</sup> „Sprünge, Risse und Verwerfungen‘ [...] durchdringen die Historie hier mehr als dies in jeder anderen Metropole der Fall ist. [...] Tatsächlich gab es in Berlin ‚nie räumliche und kulturelle Grundstrukturen, die über längere Zeit konstant blieben‘.“<sup>12</sup> Im 21. Jahrhundert hat sich Berlin diese schicksalhafte Geschichte in Form von Marketingstrategien zu Eigen gemacht:

Berlin, so wollen es die Marketingexperten, ist die aufregendste Stadt der Welt; Berlin ist aber auch Europas größte Baustelle, Werkstatt der deutschen Einheit, Machtzentrum der Berliner Republik, Touristenmagnet, Tor zur Erschließung Osteuropas und, selbstverständlich, der intellektuelle und kulturelle Schmelztiegel der neuen Bundesrepublik. [...] Und selbst da, wo die selbsternannten ‚Berlin-Hasser‘ der Stadt Provinzialität und Traditionslosigkeit, Schmutz und einen Mangel an Manieren vorwerfen, setzen solche Understatements nicht nur die Anziehungskraft Berlins voraus, sondern nutzen diese geschickt zur Selbstinszenierung und eigenen Popularisierung aus.<sup>13</sup>

Berlins Geschichte steht stellvertretend für das ‚Image‘ der Stadt. Die Vergangenheit wird zum Topos, der Berlins einzigartigen Charakter und sein touristisches Alleinstellungsmerkmal prägt und bestimmt. Das Bild der Stadt wird jedoch nicht nur von Marketingexperten, sondern vor allem von denjenigen mitgeprägt, die wie Roland Barthes schreibt, die Stadt „bewohnen, durchlaufen und ansehen“.<sup>14</sup> Also von Dauer- oder Teilzeit-Bewohnern, wie Touristen und Pendlern, die sich durch Berlin bewegen und die Stadt einnehmen. Sie nutzen und prägen, was die Soziologin Martina Löw als „Eigenlogik der Städte“ bezeichnet. Löw versteht darunter

11 Michael Speier, ed. 1997. *Berlin mit deinen frechen Feuern. 100 Berlin-Gedichte*. Stuttgart: Reclam. 119.

12 Harder. *Weltfabrik Berlin*. 9f.

13 Ibid. 9.

14 Roland Barthes. 1988. „Semiologie und Stadtplanung“. *Das Semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 199–209. 202.

[...] das Phänomen, dass Städte sich auf die Bewohner auswirken. Dass es Strukturen in jeder Stadt gibt, die in spezifischer Weise das Leben in dieser Stadt prägen. [...] Eigenlogik fasst das Phänomen, das wir aus dem Alltag alle kennen, nämlich dass Duisburg anders ist als Paderborn und anders als Nürnberg. Dieses andere versuche ich über den Begriff der Eigenlogik als etwas zu beschreiben, was sich in die Körper einschreibt, in die Handlungen hineinwirkt und immer wieder reproduziert wird – manchmal über Generationen hinweg.<sup>15</sup>

Löw zufolge wirken die spezifischen Strukturen einer Stadt also auf die Bewohner und diese wiederum prägen die Geschichte der Stadt indem sie diese auf spezifische Weise nutzen. Über den Begriff der Eigenlogik verweist Löw nicht nur auf die Verbindung zwischen der Stadt und ihren Akteuren, sondern schreibt den Stadtnutzern auch das Potential zu, die Unterschiedlichkeit der Städte lesbar zu machen. Demzufolge wirkt sich auch Berlins Stadtgeschichte von Abbrüchen auf die Bewohner aus:

Berlin ist eine Stadt, die sehr unsicher ist in dem, was sie ist, eine Stadt, die sich stark auf die Teilung bezieht. Beide Faktoren führen dazu, dass die Frage, wie Berliner ihre eigene Stadt erleben, immer wieder zur Diskussion steht und bis in die Marketingkampagnen hineinwirkt. In der neuen Kampagne von Wowereit, ‚Be Berlin!‘, werden die Bürger aufgefordert, sich mit ihrer Stadt zu identifizieren.<sup>16</sup>

Berlin wirkt sich auf die Bewohner aus, schreibt sich in diese ein und wird von diesen reproduziert und weitergeschrieben. Die Geschichte einer Stadt spiegelt sich also im Erleben, aber auch durch das Verhalten derer wider, die in der Stadt leben. Löw beschreibt im soziologischen

15 Martina Löw im Interview mit „Der Tagesspiegel“ am 02.06.2009: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/martina-loew-soziologin-was-berlin-ist-bleibt-unklar/1526314.html>, aufgerufen am 28.09.2014. Vgl. hierzu auch: Helmut Berking, Martina Löw, eds. 2008. *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 29f.

16 Martina Löw im Interview mit „Der Tagesspiegel“ am 02.06.2009: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/martina-loew-soziologin-was-berlin-ist-bleibt-unklar/1526314.html>, aufgerufen am 28.09.2014.

Sinne, was Roland Barthes als semiotisches Phänomen fasst: „Die Stadt ist eine Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“<sup>17</sup> Berlin wird zu einem Zeichen, an dessen Signifikat unterschiedliche bedeutungsstiftende Kräfte mitwirken. Berlins Geschichte ist dabei ein Text, der palimpsestartig die Geschichte des 20. Jahrhunderts lesbar macht:

This city text has been written, erased, and rewritten throughout that violent century, and its legibility relies as much on visible markers of built space as on images and memories repressed and ruptured by traumatic events. Part palimpsest, part *Wunderblock*, Berlin now finds itself in a frenzy of future projections and, in line with the general memorial obsessions of the 1990s, in the midst of equally intense debates about how to negotiate its Nazi and communist pasts, now that the safe dichotomies of the Cold War have vanished. The city is obsessed with architectural and planning issues, a debate that functions like a prism refracting the pitfalls of urban development at this turn of the century.<sup>18</sup>

Huyssen bezeichnet Berlin als einen ‚historischen Text‘, bei dem sich die Geschichte tief in das Stadtbild eingeschrieben hat: „[...] from prominent ruins such as the Gedächtniskirche at the end of the famous Kurfürstendamm to World War II bullet and shrapnel marks on many of its buildings“.<sup>19</sup> Huyssen erinnert in diesem Zusammenhang auch an den offiziellen Slogan der 1990er Jahre: „BERLIN WIRD – BERLIN BECOMES“.<sup>20</sup> Huyssen betrachtet das prognostizierte ‚Werden‘ der Stadt kritisch:

17 Barthes. „Semiologie und Stadtplanung“. 202.

18 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 51f.

19 Ibid. 52.

20 Ibid. 54.

Instead of a proper object, we get a verbal void. [...] Since much of central Berlin in the mid-1990s is a gigantic construction site, a hole in the ground, a void, there are ample reasons to emphasize the void rather than to celebrate Berlin's current state of becoming.<sup>21</sup>

Berlin korrespondiert für Huyssen stärker mit der Vorstellung einer Leerstelle als mit der Repräsentation der Stadt, die ständig am Werden ist, denn sie transportiert die Geschichte oder vielmehr die geschichtlichen Abbrüche des 20. Jahrhunderts mit: Das Nachkriegs-Vakuum des ersten Weltkriegs wird durch die Zerstörungen des Weimarer Modernismus gefüllt, 1945 transformiert die Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg Berlin in eine Leerstelle in der eigentlichen Wortbedeutung. Im Kalten Krieg kulminiert die Rolle der Leerstelle für die Stadt mit dem Bau der Mauer und der resultierenden leeren Fläche, die diese mit sich bringt: „[...] that of the no-man's land and the minefields that wound their way through the very center of the city and held its Western part in a tight embrace“.<sup>22</sup> Gleichzeitig erschien West-Berlin als Leerstelle auf der Europäischen Karte, ebenso wie die ehemalige DDR auf der Wetterkarte im Westfernsehen.<sup>23</sup> Nach dem Fall der Mauer bleibt gerade das Zentrum der Stadt eine architektonische Leerstelle:

For a couple of years, this very centre of Berlin, threshold between the Eastern and the Western parts of the city, was a seventeen-acre wasteland that extended from the Brandenburg Gate down to Potsdamer and Leipziger Platz, a wide stretch of dirt, grass, and remnants of former pavement [...]. Berliners called it affectionately [...] their 'prairie of history' [...] It was a haunting space, crisscrossed by a maze of footpaths going nowhere.<sup>24</sup>

21 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 54.

22 Ibid.

23 Vgl.: „All of West Berlin itself appeared as a void on Eastern European maps: West Berlin of the Cold War as the hole in the Eastern European cheese. Likewise weather maps on West German television for a long time represented the former GDR as an absence, a blank space surrounding the Frontstadt Berlin, the capitalist cheese in the real existing world.“ Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 55.

24 Ibid. 55f. Huyssen zitiert hier: Francesca Rogier. 1996. „Growing Pains: From the Opening of the Wall to the Wrapping of the Reichstag“. *Assemblage* 29. 40–71. 50.

In *Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography* bezeichnet Andrew J. Webber die Topographie der Politik des 20. Jahrhunderts als Teil des ‚Mythos von Berlin‘.<sup>25</sup> Berlin wandelt sich durch die Überlagerung unterschiedlichster (historischer, politischer, sozialer) Topographien zu einer Trope des 20. Jahrhunderts, die in der Moderne wie auch in der Postmoderne literarische Auseinandersetzungen anregt.

## 1.1 „(Re-)Writing Berlin“: Skizzierung des Forschungsvorhabens

Diese Arbeit begibt sich auf eine literaturwissenschaftliche Spurensuche, die das textuelle Bild von Berlin im Laufe des 20. Jahrhunderts untersucht und eine narrative Kartographie von Berlin aus der Perspektive des ‚fremden‘ Blickes zeichnet. Die Besonderheit dieser Untersuchung liegt im (inter)kulturellen Ansatz, der die Stadt aus der Perspektive des Fremden, des anderen, englischen beziehungsweise amerikanischen Blickes betrachtet und darüber neue Erkenntnisse – über die Stadt, aber auch über den Blick des Fremden – generiert. Das Ziel ist dabei, die Produktion literarischer Stadtentwürfe von Berlin vor dem Hintergrund der Perspektive der Fremdheitserfahrung zu betrachten.

Anhand eines ausgewählten Textkorpus englischer und amerikanischer Erzähltexte, die sich über das 20. Jahrhundert erstrecken, verfolge ich die Frage, auf welche Weise die Perspektive sowie der Diskurs des Reisenden Berlin als Textstadt, als kulturelle Topographie im Sinne eines *Place Writing* imaginieren, reproduzieren und neuschreiben. Der Roman von Ida Hattemer-Higgins *The History of History. A Novel of Berlin* (2011) steht dabei repräsentativ für die Zeit des postmodernen Berlins nach dem Mauerfall, Ian McEwans *The Innocent* (1990) sowie John Le Carrés *Absolute Friends* (2004) repräsentieren exemplarisch die geteilte Stadt als Raum des Imaginären, der Doppelungen und des Transitorischen zur Zeit des Kalten Krieges. Im Krebsgang schreibe ich auf den bekanntesten internationalen Berlin-Text zu

---

25 Vgl.: Webber. *Berlin in the Twentieth Century*. 2.

Beginn des 20. Jahrhunderts zu: Christopher Isherwoods *Goodbye to Berlin* (1939). Mit *Mr Norris Changes Trains* (1935) und *Christopher and His Kind* (1976) spiegelt der Autor Isherwood die Zeit der Goldenen Zwanzigerjahre der Weimarer Republik bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten wider und dient für alle nachfolgenden Berlin-Texte als Referenzpunkt. Der Erkenntnisgewinn für diese Vorgehensweise bezieht sich auf die Analyse eines textuellen Berlins, das von der Postmoderne ausgeht und sich rückwärtsgerichtet dem ersten, international bekannten Berlin-Roman annähert.

Das Auswahlkriterium für diese Romane aus einer Fülle an Texten, in denen Berlin als Schauplatz fungiert, begründet sich zum einen in der Repräsentation der Stadt: In allen Texten fungiert die Stadt nicht nur als Kulisse, also als Hintergrundfolie für die Handlung, sondern sie wird, indem sie mit symbolischer, historischer oder kultureller Bedeutung aufgeladen ist, selbst zum (literarischen) Topos und produziert als Protagonistin Erzählungen. Zum anderen ist der Zeitpunkt der textinternen Handlung in den Texten über Berlins Geschichte des 20. Jahrhunderts verteilt, so dass sie die Veränderung der Repräsentation der Stadt im Laufe der Zeit lesbar werden lassen. Bei der Analyse der Produktion eines textuellen Berlins werden zwei Perspektiven in den Blick genommen: Wie wird die Stadt als Topographie narrativ erzeugt? Sowie: Welche Texte produziert Berlin aus seiner urbanen Pragmatik, Syntaktik und Semantik? Als spezifisches Erkenntnisinteresse steht die Frage im Zentrum, welches Selbstbild des Berlin-Besuchers im Fremdbild der Stadt als Selbst-Charakterisierung lesbar wird. Oder anders formuliert: Welche Aussagen lässt der Blick auf die ‚fremde Stadt‘, in der sich der Reisende zurechtfinden und orientieren muss, über das kulturell Eigene des jeweiligen Reisenden zu?

Ausgangspunkt ist für mich ein textuelles Stadtbild von Berlin, das durch den Diskurs beziehungsweise durch die Texte der ‚Anderen‘ (re)produziert wird. Die Untersuchung entlang des geschichtlichen Zeitstrahls hat das Ziel, die Repräsentationen der Stadt über diesen

Zeitraum deutlich werden zu lassen. Der Historiker Karl Schlögel beschreibt die Möglichkeit der Repräsentation der Stadt über eine diachrone Kartographierung der Stadt:

Wenn man Stadtpläne von ein und derselben Stadt übereinander legt, dann hat man gleichsam die verschiedenen Zeitschichten vor sich, genauer: deren Repräsentationen. Sie sind gleichsam räumlich-kartographische Abkürzungen des ‚historischen Prozesses‘.<sup>26</sup>

Im Sinne von Schlögels kartographischer Schichtung möchte ich eine narrative Repräsentation über die literarischen Texte in einem literaturwissenschaftlichen Sinne nachzeichnen. Ich gehe dabei von der Hypothese aus, dass der ‚historische Text‘ Berlin palimpsestartig aus literarischen Texten produziert wird und daraus synchron, aber auch diachron, eine spezifische Berliner Textur entsteht, die die kollektive Vorstellung von der Stadt mitprägt. Dabei kann eine literaturwissenschaftliche Topographie von Berlin in der englischen und amerikanischen Erzählliteratur, beginnend in der Post-Moderne und rückblickend bis hin zu einem *der* ersten Berlin-Romane in den 1930er Jahren, nur exemplarisch für die Argumentation relevante Texte aus einem übergroßen Fundus an Texten herausgreifen und signifikante Aspekte beleuchten.

Da es weniger um eine komparatistische Lektüre gehen soll, als um die Frage, wie Berlin als imaginierte (und imaginäre) Stadt durch den Blick des kulturell ‚Anderen‘ dargestellt wird und wie diese Repräsentation des Fremden gleichzeitig auch eine Deutung des ‚Eigenen‘ zulässt, sind als Analyseinstrumentarium kulturwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche (postmoderne und postkoloniale) Theorieansätze von Bedeutung sowie eine narratologische Auseinandersetzung mit dem Raum in der Literaturwissenschaft. Dafür gilt es insbesondere Raumkonzepte der Postmoderne zu überprüfen und ihre Produktivität für eine Interpretation der Raumkonzeptionen innerhalb der Texte

---

26 Karl Schlögel. 2003. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München, Wien: Hanser. 310.

geltend zu machen. Eine der Leistungen dieser Arbeit wird es deshalb sein, die bisherigen narratologischen Analysekrterien zum Raum zu überprüfen und Methoden für die Untersuchung des Raumes der Stadt in der Literatur am Beispiel von Berlin zu entwickeln. Folgende Fragestellungen sollen hierfür produktiv gemacht werden: Wie hängen Erzählen, Raum und Identität zusammen? Welchen Einfluss nehmen Erzähler auf Räume und wie beeinflussen Räume Erzähler? Welche Erkenntnisse gewinnen wir in der Untersuchung von literarischen Stadt-Bildern, insbesondere in der Untersuchung des Stadt-Bildes von Berlin aus einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektive?

Was macht Berlin für eine Untersuchung aus englischer, literaturwissenschaftlicher Perspektive interessant? Nicht nur zahlreiche Publikationen bezeugen das Interesse britischer wie amerikanischer Schriftsteller an Berlin, auch die politischen Verbindungen in der Geschichte schaffen einen persönlichen, historischen und politischen Bezug zu Berlin, der in unterschiedlichen Genres Ausdruck findet: die Zeit des Zweiten Weltkrieges spiegelt sich in Memoiren sowie (Auto-)Biographien von Zeitzeugen wider, während die Zeit des kalten Krieges eine Reihe Spionage-Romane produziert, die Berlin als kolonialisierte Insel, aufgeteilt in unterschiedliche Machtzonen und Austragungsort unterschiedlicher Machtverhältnisse nachzeichnen.

Die vorliegende Dissertation erschließt einen eigenen Forschungsbereich. Mit *Berlin Stories. Berlin as a Metaphysical City in English and American Literature*<sup>27</sup> hat Alexandra Jorsch-Peußner 2012 ebenfalls eine Dissertation mit Berlin als Forschungsthema vorgelegt. Das Erscheinen zweier Arbeiten mit einem ähnlichen Forschungsinteresse verweist auf das Interesse und die Bedeutung von Berlin in der englischen Literatur. Die beiden Arbeiten unterscheiden sich jedoch grundlegend in ihrer Vorgehensweise, ihrer Methodologie sowie auch in den ausgewählten literarischen Texten. Alexandra Jorsch-Peußners Untersuchungszeitraum setzt mit dem Berlin der Kaiserzeit ein und

---

<sup>27</sup> Alexandra Jorsch-Peußner. 2012. *Berlin Stories. Berlin as a Metaphysical City in English and American Literature*. Aachen: Shaker Verlag (zugleich Dissertation LMU München 2012).

endet mit Berlin nach dem Mauerfall.<sup>28</sup> Gleichzeitig unterscheiden sich die Textkorpusse der beiden Doktorarbeiten, lediglich im Fall von Christopher Isherwoods *Berlin Stories* gibt es eine Überschneidung der literarischen Werke. Was die Herangehensweise und Methodologie betrifft, so widmet sich Jorsch-Peußner einer größeren Auswahl an Primärtexten, weist jedoch eine marginalere literaturtheoretische Auseinandersetzung auf; in der Untersuchung von Berlin fokussiert sie sich vorwiegend auf die Repräsentation von Berliner Stereotypen sowie auf eine Art Typisierung des Figureninventars in den ausgewählten Romanen.<sup>29</sup>

## 1.2 Die Stadt als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand

In seinem Versuch, eine Stadtsemiologie zu etablieren und zu diskutieren, weist der französische Philosoph und Schriftsteller Roland Barthes in seinem Aufsatz „Semiologie und Stadtplanung“ darauf hin, dass „[...] jemand, der eine Semiotik der Stadt skizzieren möchte, gleichzeitig Semiologe (Spezialist der Zeichen), Geograph, Historiker, Stadtplaner, Architekt und vermutlich Psychoanalytiker sein müsste“.<sup>30</sup> Hier wird deutlich, dass der Topos der Stadt von unterschiedlichen Disziplinen und Diskursen durchkreuzt wird: Soziologie, Urban Studies, Architektur, Kultur-, Literatur- und Bewegungswissenschaften durchlaufen die Stadt als soziologischen, wirtschaftlichen und technischen Raum. Es gibt demnach keine einheitliche Terminologie wie auch keine eindeutige Wissenschaft der Stadt. Vielmehr bestimmt und produziert der Blick auf die Stadt in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und kulturellen Phänomenen die wissenschaftliche Ausrichtung und damit verbunden auch den theoretischen Zugang. Im Folgenden sollen verschiedene wissenschaftliche Perspektiven auf die Stadt erläutert werden, um dem Konzept der Stadt aus einer literaturwissenschaftlich relevanten Perspektive näher zu kommen.

---

28 Vgl.: Jorsch-Peußner. *Berlin Stories. Berlin as a Metaphysical City in English and American Literature*. III–VII.

29 Vgl.: Ibid. 1–5.

30 Barthes. „Semiologie und Stadtplanung“. 199.

### 1.2.1 Die Stadt als Bild-Raum

Für die Frage nach der Beziehung zwischen dem Stadtraum und den Menschen, die ihn bewohnen, sind Fotografen durch die ganze Welt gereist und haben Eindrücke und Momentaufnahmen von Städten gesammelt, um „[...] sich ein Bild von dieser Stadt zu machen, die überall sein könnte, aber auf keiner Landkarte verzeichnet ist“.<sup>31</sup> Die Idee der Ostkreuz-Fotografen in der Ausstellung *Die Stadt. Vom Werden und Vergehen*<sup>32</sup> im Jahr 2011 in München war, „die Merkmale zu bestimmen, in denen sie [die Stadt, Anm. yz] sich offenbart, die Kräfte zu erkennen, die aus ihr wirken, und die neuen Kapitel zu beschreiben, die in ihr aufscheinen“.<sup>33</sup> Die unterschiedlichen „Bilder vom Werden und Vergehen der Stadt“ setzen sich vor dem Auge des Besuchers schließlich zu dem „Portrait einer Stadt [zusammen], die alle Städte in sich vereint. Einer Stadt, die der Zeit enthoben wirkt und doch in jedem Moment genau die Stadt ist, die wir Menschen uns geschaffen haben.“<sup>34</sup> Vor dem Hintergrund der Globalisierung erinnert das Bild einer Stadt, in der andere mit abgebildet werden, an eine Stadt wie Las Vegas oder an den Alltag der (Berufs-)Nomaden, die sich immer weiter angleichenden Orten, wie Bahnhöfen, Flughäfen und Fußgängerzonen oder Shopping Malls gegenüber sehen – nach Marc Augé so genannte „Nicht-Orte“.<sup>35</sup> Letztere lassen durch die immer stärkere Kommerzialisierung der öffentlichen Räume nicht mehr erkennen, ob man sich in Rom, Paris, New York oder Kuala Lumpur befindet. Gleichzeitig ist jedoch gerade die Stadt der Raum, der über die Einmaligkeit seiner Bilder funktioniert. Martina Löw deutet die „[...] in

31 OSTKREUZ Agentur der Fotografen, ed. 2010. *Die Stadt. Vom Werden und Vergehen. The City. Becoming and Decaying*. Berlin, Ostfildern: Hatje Cantz. 9.

32 Vgl.: <http://www.hatjecantz.de/die-stadt-2556-0.html>, aufgerufen am 25.09.2014.

33 OSTKREUZ Agentur der Fotografen. *Die Stadt. Vom Werden und Vergehen. The City. Becoming and Decaying*. 9.

34 Ibid.

35 Augé bezeichnet „mit dem Ausdruck ‚Nicht-Ort‘ zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.“ Dabei unterscheidet er zwischen einem „Ort“, der „durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist“ und einem „Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen wird“, letzterer stellt nach Augé einen „Nicht-Ort“ dar. Marc Augé. 1994. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer. 110, 92.

vielen Städte leidenschaftlich ausgetragenen Kämpfe um die Formung des Stadtbildes [...] [als] Annahme, dass im Stadtbild die Auseinandersetzung um das Eigene einer Stadt kulminiert“.<sup>36</sup> Löw zufolge weist „[...] die Produktion, Rezeption und Vermarktung von Städtebildern als Kommunikationsmittel lokale, nationale und globale Aspekte [auf] [...]“.<sup>37</sup> Das gebaute Stadtbild erscheint als Teil des „semantischen Feldes des besonderen Ortes“, das einerseits „das Eigene und Spezifische“ der Stadt repräsentiert.<sup>38</sup> Andererseits stellt Löw die Konstruktion des Stadtbildes aus, das das Eigene der Stadt vielmehr inszeniert:

Das gebaute Stadtbild ist eine Konstruktion, die mittels Collage versucht, den Charakter einer Stadt zu verdichten, aber auch zu erzeugen. Die Produktion und Rezeption von Städtebildern – wie auch das City-Branding – tragen wesentlich dazu bei, Identifikation und imaginierte Einheit der Stadt zu organisieren und touristisch zu vermarkten. Hier sammelt sich jedoch nicht allein das pure Eigene der Stadt, sondern es ist eine Inszenierung, die [...] nicht notwendig die Handlungen *aller* gesellschaftlichen Gruppen durchzieht, sondern zunächst als Repräsentation angelegt ist [...].<sup>39</sup>

Jeder Stadt geht also ein individuelles sowie kulturell konstruiertes Image voraus, das den „Charakter“ der Stadt als „unverwechselbares Bild“ widerspiegelt.<sup>40</sup> Das Stadtbild inszeniert das Bild der Stadt collageartig („als grafisches und als gebautes Bild“), um als Repräsentation der Stadt eine möglichst eindeutige Identifizierung für den touristischen Blick zu produzieren.<sup>41</sup> Das Bereisen von Städten, wie auch das (touristische) Reisen an sich, bedeutet also den Abgleich und die Reproduktion von Bildern und Blicken von einer Stadt sowie auf eine Stadt. Medial gesehen, reisen also nicht nur die Menschen, sondern

---

36 Martina Löw. 2008. *Soziologie der Städte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 148.

37 Ibid. 163.

38 Ibid.

39 Ibid. 164.

40 Ibid. 140.

41 Ibid. 148.

vielmehr die (immer gleichen) Bilder, die sich in unterschiedlichen Medien realisieren – zum Beispiel in Texten wie in Reiseberichten oder Reiseliteratur oder in Bildern, wie in der Photographie.

### 1.2.2 Die Stadt als Gesellschafts-Raum

„Neben der Sprache ist die Stadt die wichtigste Kulturschöpfung“,<sup>42</sup> schreibt der Soziologe Bernhard Schäfers, denn sie macht als „gesellschaftliches Totalphänomen“ seit ihrer Entstehung vor ca. sechstausend Jahren gesellschaftliche, kulturelle sowie technische Entwicklungen und Veränderungen lesbar.<sup>43</sup> Markus Schroer, Professor für Soziologische Theorie und Philosophie richtet den Blick auf die Entwicklung und Wandlung der Stadt und behandelt den Begriff ‚Stadt‘ synonym mit ‚Gesellschaft‘:

Es hat den Anschein, als ob jede tief greifende gesellschaftliche Veränderung die Diagnose vom Verschwinden der Stadt nach sich zöge. [...] Obwohl dabei stets von ‚Stadt‘ die Rede ist, ist doch in den meisten Fällen ‚Gesellschaft‘ gemeint. Stadtentwürfe stehen für Gesellschaftsentwürfe, Stadtplanung steht für Gesellschaftsplanung, Stadtkritik für Gesellschaftskritik.<sup>44</sup>

Dadurch sieht er in den „Krisen der Städte“ vielmehr das Indiz für eine „Krise der Gesellschaft“. <sup>45</sup> Gotthard Fuchs und Bernhard Moltmann schreiben in *Mythos Metropole*:

Die Stadt ist tot und lebt doch zugleich. In den unterschiedlichen Wirklichkeiten der Städte konzentrieren sich wie in einem Brennglas die Konflikte und Aporien, denen die Menschheit insgesamt und die Gesell-

42 Bernhard Schäfers. 2010. *Stadtsoziologie. Stadtentwicklung und Theorien – Grundlagen und Praxisfelder*. 2<sup>nd</sup> ed. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 5.

43 Schäfers. *Stadtsoziologie. Stadtentwicklung und Theorien – Grundlagen und Praxisfelder*. 18.

44 Markus Schroer. 2006. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 227.

45 Schroer. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. 227.

schaften im einzelnen gegenüberstehen. Die Städte sind zum Abbild der intellektuellen, der politischen, der wirtschaftlichen und der kulturellen Verfassung von sozialen Einheiten geworden.<sup>46</sup>

Städte stehen hier also als Spiegel für die jeweilige Gesellschaft, die auf verschiedenen Ebenen die Befindlichkeit dieser offenlegt. Und auch Walter Kluge stellt eine Verbindung von der Stadt und ihrer Beziehung zur der ihr innenwohnenden Gesellschaft her:

Stadt und Utopie sind in vielfacher Weise aufeinander bezogen. Die Utopie ist eine Darstellung einer alternativen Gesellschaft und wählt sehr häufig die Stadt als Präsentationsform [...], während andererseits Stadtarchitektur in der Regel keine neutrale Bauplanung sein will, sondern urbane Gesellschaft konstruiert bzw. Zeugnis von ihrem Verständnis ablegt. Stadtpläne sind Weltspiegelungen [...].<sup>47</sup>

Kluge geht darüber hinaus und schreibt der Stadt(planung) die Fähigkeit zu, Gesellschaft über ihren Raum mitzugestalten. Gleichzeitig hat die Stadt seit Beginn ihrer Entstehung verschiedene Veränderungen im Laufe ihrer Geschichte durchlaufen, weshalb sie auch terminologisch immer wieder neuer Begrifflichkeiten bedarf: Sie wandelt sich von der ‚Metropole‘ über die ‚Mega‘- hin zur ‚Gigastadt‘ und schließlich zur heutigen ‚Global City‘ oder ‚Weltstadt‘. Die Steigerungs-Präfixe machen deutlich, dass auch die Einwohnerzahlen in Städten seit ihrer Entstehung kontinuierlich gestiegen sind und bis heute weiter steigen. Die Stadt ist zu *dem* Ort von Gesellschaft geworden, zu dem Ort, an dem sich Gesellschaft (aus-)bildet und sich Veränderungen und Trends unterschiedlicher Natur abzeichnen. Etymologisch reicht die Verwendung des Wortes im Sinne von ‚Ort‘ oder ‚Stätte‘ bis ins 8. Jahrhundert zurück, die heutige Bedeutung hat es erst nach 1200 von

---

46 Gotthard Fuchs und Bernhard Moltmann, Walter Prigge, eds. 1995. *Mythos Metropole*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 10.

47 Walter Kluge. „Die Stadt in der Utopie. Architektur als Modell der Gesellschaft“. *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Ed. Andreas Mahler. Heidelberg: C. Winter. 67–85. 67.

dem Wort *Burg* übernommen.<sup>48</sup> Daraus lässt sich schließen, dass sich die Bedeutung der Stadt von einer ursprünglich eher topographischen Angabe zu einer mehr gemeinschaftlichen, topologischen Beschreibung gewandelt hat. Dies lässt sich auch mit der Charakterisierung der Stadt durch den Soziologen Bernhard Schäfers zusammen bringen, der die ersten Städte in der Jungsteinzeit ansiedelt, die sich gegenüber den gängigen Siedlungsformen, wie zum Beispiel dem Dorf, durch „völlig neue Charakteristika“ auszeichnen, so zum Beispiel durch eine höhere Siedlungsdichte und damit einhergehenden anderen Lebensformen, die sich im Laufe der Entwicklung der Stadt auch in einer dichteren, spezifischeren Bebauung und höheren Gebäuden widerspiegeln sowie durch eine angehende Wirtschaftlichkeit, in der sich neue „Formen der Arbeitsteilung und des Gütertauses“ etablierten.<sup>49</sup> So erweisen sich bereits die frühen Großstädte als Kristallisationsorte technischer wie wirtschaftlicher Entwicklungen und Innovationen (wie zum Beispiel der Eisenbahn, der Industrie sowie dem Handel) sowie der Sitz der „Geldwirtschaft“<sup>50</sup>. Bis heute ist die Stadt Anziehungspunkt für Standorte großer und größerer Unternehmen und damit auch ein vermeintlicher Heilsversprecher für Arbeitsplätze und transportiert darüber die Hoffnung auf ein besseres Leben. Auch aus diesem Grund leben immer mehr Menschen in Städten.

Insbesondere in der Postmoderne wird das Bild der Großstadt nicht nur als Ort der Sehnsucht und Innovationen, sondern vor allem auch als prekärer Ort gezeichnet. Die Zerstörung des New Yorker World Trade Centers am 9. September 2001 hat deutlich gemacht, dass terroristisch-motivierte Anschläge nicht nur auf Grund der Menschendichte bewusst auf Metropolen als (nationale und internationale) Macht-Repräsentationen zielen. „[V]om Flugzeug aus“, so die Stadtsoziologin Saskia Sassen, erscheint „die Materialität der Metropolen“ wie vor 30 Jahren als „weitflächig artikulierte urbane Agglo-

48 Friedrich Kluge. 1999. *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*. 23. ed. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 785f.

49 Vgl. Schäfers. *Stadtsoziologie. Stadtentwicklung und Theorien – Grundlagen und Praxisfelder*. 16.

50 Georg Simmel. 1903. „Die Großstädte und das Geistesleben“. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm>, aufgerufen am 18.05.2011.

meration“;<sup>51</sup> aus der Nahsicht haben jedoch weitreichende Veränderungen stattgefunden: „Die Transformation in der Artikulation von Raum und Wirtschaft, die durch Technologie und Globalisierung wirtschaftlicher Aktivitäten herbeigeführt wurde, hat den Charakter der Metropole verändert“.<sup>52</sup> Die renommierte Globalisierungstheoretikerin beschreibt insbesondere die *Global City* als „Ort einer immensen Konzentration von wirtschaftlicher Macht, während Städte, die früher bedeutende industrielle Zentren waren, unverhältnismäßigen Niedergang erleiden“<sup>53</sup>. Das Neue an Weltstädten ist nicht nur, dass sie internationale (Macht-)Zentren für Wirtschaft und Finanzen darstellen, sondern sich auch durch ihre Verortung in einem räumlichen Netz auszeichnen. Saskia Sassen sagt in einem Interview:

I like to emphasize that there is no such thing as one global city. The global city is a function of a network of cities. In that sense it is different from the capitals of old empires where you have one city at the top. The kind of urban space that the contemporary period makes possible is different – because of the simultaneity, the instantaneousness of the communication – from any older period where you always had cities connected to each other. This is different because this is something that is happening simultaneously in long-distance digital networks and in a very, very concentrated space.<sup>54</sup>

Kommunikation und Technisierung lassen territoriale und nationale Grenzen durchlässig werden. Urbane Räume des 21. Jahrhunderts sind aufgrund der Transport- sowie Kommunikationsmöglichkeiten nicht mehr hierarchisch organisiert, sondern digital miteinander vernetzt. Edward Soja, einer der renommiertesten postmodernen Stadttheoretiker, beschreibt den Prozess der Urbanisierung, in Form von Restruk-

---

51 Saskia Sassen. 1995. „Metropole: Grenzen eines Begriffes“. *Mythos Metropole*. Gottfried Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge, eds. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 165–177. 165.

52 Ibid. 165.

53 Ibid. 170f.

54 Vgl. Saskia Sassen „on the 21th Century City“ im Interview mit „Government Technology“: <http://www.govtech.com/magazines/gt/Saskia-Sassen-on-The-21st-Century.html>, aufgerufen am 16.08.2016.

turierungen, die er am Beispiel von Los Angeles deutlich macht, über eine „Kombination von Dezentralisierung und Rezentralisierung, als Peripherisierung des Zentrums und Zentralisierung der Peripherie“.<sup>55</sup> In diesem Sinne „wendet sich“ die postmoderne Stadt „[...] gleichzeitig von innen nach außen und von außen nach innen [...]“.<sup>56</sup> Die Entwicklung der Stadt, wie sie Sassen und Soja beschreiben, reflektiert gleichzeitig auch den veränderten Blick auf den Raum.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat die wissenschaftliche Diskussion einen erneuten und entscheidenden Paradigmenwechsel im Hinblick auf die Konzeption von Raum vollzogen. Terminologien wie *spatial turn* oder *topographical turn*<sup>57</sup>, die dem *linguistic turn* in den 1960er Jahren folgten, zeigen das Anliegen, nicht nur das Konzept von Sprache in der Postmoderne zu überdenken, sondern auch Raumkonzepte. Karl Schlögel zufolge geht es bei diesen *Turns* nicht um eine „Neuentdeckung oder Neuerfindungen der Welt, sondern [um] Verschiebungen von Blickwinkeln und Zugängen, die bisher nicht oder nur wenig beleuchtete Seiten sichtbar werden lassen“.<sup>58</sup> Die Enthierarchisierung der Stadt im 21. Jahrhundert zu Gunsten eines Netzwerkes von Städten, wie sie Sassen als Merkmal der *Global City* beschreibt, erinnert an Michel Foucaults Auffassung von Raum „in Form von Relationen der Lage“.<sup>59</sup> War die große Obsession des 19. Jahrhunderts die Geschichte, so kann man mit Foucault:

[...] unsere Zeit dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt

55 Edward Soja. „Postmoderne Urbanisierung. Die sechs Restrukturierungen von Los Angeles“. *Mythos Metropole*. Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge, eds. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 143–164. 154.

56 Soja. „Postmoderne Urbanisierung. Die sechs Restrukturierungen von Los Angeles“. 154.

57 Sigrid Weigel. 2002. „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“. *KulturPoetik* 2/2. 151–165. 159.

58 Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 68.

59 Michel Foucault. [1967] 2006. „Von anderen Räumen“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Jörg Dünne, Stephan Günzel, eds. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 317–327. 318.

wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.<sup>60</sup>

Foucault beschreibt hier nicht nur eine Ausformung eines weiteren *Turns*, sondern zeigt einen Wandel in der Epistemologie auf. Galt ursprünglich der Faktor der Zeit als Erklärungsmodell für die Welt, so wird dieser nun durch den Raum abgelöst. Raum wird im Zuge dieser Blickverschiebungen von einem epistemologischen zu einem politischen Diskurs. Eine Diskussion von Stadt ist damit untrennbar in Raumdiskussionen eingebettet und Stadt-Diskurse sind also auch immer von Raum-Diskursen durchzogen:

Die Textur einer Stadt spiegelt die Summe komplementärer Orte wider, die nebeneinander existieren, sich überlagern oder andere miteinander verketten. Jeder Ort hat eine eigene Charakteristik, ohne den Anspruch auf Unveränderlichkeit zu erheben. Die Stadt kann daher als Collage gelesen werden, in der sich städtebauliche Haltungen, gesellschaftliche Kritik und der Umgang mit Geschichte manifestiert haben.<sup>61</sup>

Die Stadt als Mikrokosmos entspricht demnach der Foucaultschen Netzstruktur der Welt. Die postmoderne Stadt ist von unterschiedlichen sichtbaren wie unsichtbaren Grenzen durchzogen, die sich als komplexes Netz sozialer, ökonomischer und kultureller Grenzen über sie spannen, und deren Aspekte von sozialer Klasse, Gender, Ethnizität die Art und Weise prägen, wie die Stadt wahrgenommen und erlebt wird. Auch wenn die Grenzen der Stadt, historisch gesehen, visuell immer weniger sichtbar sind – Stadtmauern sind nicht mehr Teil der Stadtplanung –, bleibt die Stadt dennoch bis heute das Ergebnis unterschiedlicher Abgrenzungen und Gemeinschaften. Diese Grenzen befinden sich nicht auf Karten und Straßen, sondern im täglichen

60 Foucault. „Von anderen Räumen“. 317.

61 Schlögel zitiert hier den deutschen Architekten und Städteplaner Hans Stimmann: Hans Stimmann. 2001. „Das Gedächtnis der europäischen Stadt“. *Von der Architektur zur Stadtdebatte. Die Diskussion um das ‚Planwerk Innenstadt‘*. Berlin: Braun. 11–27. 13. Ed. Hans Stimmann. Zitiert nach: Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 308.

Umgang, in sozialen Interaktionen, Gewohnheiten, Praktiken, Bildern und Icons, in öffentlichen Diskursen und medialen Repräsentationen. Der Blick auf die Stadt erzählt also nicht nur etwas über unser synchrones Verständnis von Raum, sondern lässt vielmehr ein diachrones Verständnis von Gesellschaft und Individuen lesbar werden.

Insbesondere in der Moderne und Postmoderne wird die Stadt vor diesem heterogenen Hintergrund zu einem problematischen Ort: Das Urbane wird zum Spiegel für Spannungen und Widersprüchlichkeiten, die sich insbesondere im Genre des Romans („modern urban novel“) abbilden: „Es gibt wohl kaum einen anderen Gegenstand, dem so oft ein baldiges Ende vorhergesagt wurde, wie die Stadt“, schreibt Markus Schroer.<sup>62</sup> Somit kann man sagen, dass Städte einerseits Gesellschaft repräsentieren und gleichzeitig für eine verdichtete Wahrnehmung des Raumes stehen, in dem der Wandel des Verständnisses von Raum im 20. und 21. Jahrhundert in den Stadt-Konzeptionen lesbar wird.

### 1.2.3 Die Stadt als Geschichts-Raum

Im Rückgriff auf den Geographen Friedrich Ratzel stellt der Historiker Karl Schlögel sein Buch und seine „Versuche und Anläufe, die geschichtliche Welt zu dechiffrieren und zu deuten“ unter das Motto *Im Raum lesen wir die Zeit*.<sup>63</sup> Das heutige Geschichtsverständnis schließt eine Auseinandersetzung mit dem Raum mit ein. So schreibt Schlögel: „Geschichte spielt nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum. Schon unsere Sprache lässt keinen Zweifel daran, dass Raum und Zeit unauflösbar zusammengehören. Ereignisse haben einen Ort, an dem sie stattfinden. Geschichte hat ihre Schauplätze.“<sup>64</sup> Während bis ins 19. Jahrhundert die Zeit als das weltordnende Kriterium betrachtet wird, so rückt im 20. Jahrhundert der Raum immer mehr in den Fokus, so spricht Schlögel von der „Wiederkehr des Raumes“.<sup>65</sup> Diese Wende betrifft auch die Stadt als Raum. Andreas Huyssen zufolge liest man die Stadt in der (Post)Moderne

62 Vgl.: Schroer. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. 227.

63 Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 10.

64 Ibid. 9.

65 Ibid. 11.

[...] as palimpsests of space, monuments as transformable and transitory, and sculpture as subject to the vicissitudes of time. [...] The strong marks of present space merge in the imaginary with traces of the past, erasures, losses and heterotopias. The center of Berlin and its reconstruction after unification provide a key example for the workings of such an imaginary.<sup>66</sup>

Um die Bedeutung der Stadt in der Moderne zu begreifen, gilt es vor allem die Stadt in ihrer Historizität zu untersuchen, um ihre Entwicklung und den Wandel nachzuvollziehen, aufzuzeigen und begreifen zu können. Stadt und Architektur speichern die Veränderungen der Zeit als Geschichte und Geschichten und erzeugen über die Erinnerungs-Spuren einen imaginären Raum, in dem Gegenwart und Vergangenheit ineinander fließen. Raum und Zeit werden dabei als sich bedingende und untrennbare Faktoren betrachtet: „Wir sprechen von Tatorten. Die Namen von Hauptstädten können zur Signatur ganzer Epochen und Reiche werden.“<sup>67</sup>

Im Zuge des *topographical turn* misst die Geschichtswissenschaft dem Raum stärkere Bedeutung bei: „Gewöhnlich folgt die Geschichtsschreibung der Zeit, ihr Grundmuster ist die Chronik, die zeitliche Sequenz der Ereignisse. [...] Das Fehlen der räumlichen Dimension fällt nicht weiter auf.“<sup>68</sup> Der Fokus auf den Raum, der die Geschichte mit Orten verknüpft, repräsentiert „die menschliche Geschichte als einen Kampf gegen den *horror vacui*, als unentwegte Anstrengung zur Bewältigung des Raumes, seiner Beherrschung und schließlich seiner Aneignung“.<sup>69</sup>

Neben der Wende von der Geschichte zum Raum gibt es also eine weitere Wende vom Raum zurück zur Geschichte, wobei hier Geschichte und Gedächtnis ineinander übergehen. Das neue Interesse am Raum bedeutet also keineswegs eine Abkehr von der Geschichte sondern eröffnet neue Zugänge zu ihr.<sup>70</sup>

66 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 7.

67 Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 9.

68 Ibid.

69 Ibid.

70 Aleida Assmann. 2009. „Geschichte findet Stadt“. *Kommunikation – Gedächtnis – Raum*. Moritz Csáky, Christoph Leitgeb, eds. Bielefeld: Transcript. 13–27. 17.

Insbesondere in den Amerikanischen Kulturwissenschaften beschreibt *spacing history* die Verräumlichung von Geschichte, die sich auch in Formulierungen wie „history takes place“ widerspiegelt.<sup>71</sup> In ihrem Aufsatz „Geschichte findet Stadt“<sup>72</sup> verfolgt die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann die Frage, wie die „Geschichte zum Raum [kommt]“, wie „Geschichte Räume [besetzt] und wie [...] das Besetzen von Räumen zum Ziel von Geschichte [wird]“.<sup>73</sup> Geschichte braucht (einen) Raum, ein *setting*, um erzählbar (gemacht) und erinnert zu werden. Im Gegenzug werden Orte über Geschichte mit Bedeutung aufgeladen. Assmann macht in Verbindung mit diesem neuen wissenschaftlichen Zugang zu Geschichte, auch auf den Wandel in der Perspektive auf die Stadt aufmerksam. Geschichte findet nicht nur statt, sie bemächtigt sich auch der Stadt, indem sie ihren Raum beschreibt. In der Architektur der Stadt sammelt und lagert sich historisches Wissen ab, werden unterschiedliche Spuren oder Zeitschichten in Gebäuden oder Baustellen, aber auch in den Leerstellen, in fehlenden oder veränderten Gebäuden sichtbar. Indem sich im Stadtraum unterschiedliche Kulturen „durch Überbauung und Ablagerung“ schichten, wird der Raum der Stadt zu „verräumlichte[n] Geschichte“.<sup>74</sup> Die Stadt zeichnet sich Assmann zufolge, deshalb über die „*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*“ aus.<sup>75</sup> Die Architektur der Stadt gleicht „[...] ein[em] dreidimensionale[n] Palimpsest aufgrund wiederholter Umformungen, Überschreibungen [und] Sedimentierung“.<sup>76</sup> Dadurch hängen „Stadt und Urbanität, historische Tiefe und Gedächtnisbildung [...] aufgrund der geschichteten Struktur eng zusammen“, so der serbische Architekt und Künstler Bogdan Bogdanović.<sup>77</sup>

Insbesondere die Stadt Berlin erscheint in vielseitiger Hinsicht als ein historisches Palimpsest. Im Zuge des 20. Jahrhunderts wurde die Architektur von Berlin mehrmals von unterschiedlichen politischen

71 Assmann. „Geschichte findet Stadt“. 13.

72 Ibid. 13–27.

73 Ibid. 13.

74 Ibid. 20.

75 Ibid.

76 Ibid. 18.

77 Ibid. 19.

Systemen überschrieben: In der Zeit des Nationalsozialismus erdachte Albert Speer in seiner „megalomane[n] Stadtplanung“ die Stadt als „mythische Vision“ einer neuen Hauptstadt *Germania*. Dafür sollte die Stadt „in eine Bühne politischer Machtentfaltung [umgestaltet werden]“. <sup>78</sup> Das Überschreiben der „heterogenen, historischen Spuren“ der „beiden deutschen Diktaturen“ „mit möglichst einheitlichen Botschaften, durch die „umfassende Umbenennung von Straßen und Plätzen“, trägt für Assmann zu Berlins palimpsestartiger Struktur bei. <sup>79</sup> In der Geschichte der Stadt stehen, so Assmann, die Visionen der Nationalsozialisten, wie auch die Argumentation Ulbrichts im Jahr 1950, das Berliner Stadtschloss abzureißen, „in schroffem Gegensatz zum historischen Palimpsestcharakter Berlins, das heute zum achten Mal die Hauptstadt eines sich wandelnden politischen Gemeinwesens ist“. <sup>80</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Berlin zum Brennpunkt des Kalten Krieges und dadurch auch zum Zentrum der Teilung, das auch Europa betrifft: Mit dem Bau der Mauer „gab es kein Europa mehr, sondern Ost und West. Wo man einmal von Mitteleuropa gesprochen hatte, waren nun die Vorposten des sozialistischen und des kapitalistischen Lagers“. <sup>81</sup> Die Mauer machte nicht nur ehemalige Nachbarn zu Fremden, sondern schafft eine geteilte Welt, in der „[j]ede Hemisphäre [...] ihre Ikonographie, ihre Sprachregelung, ihren Code [hatte] – bis in die Gesten hinein [...]. Jede Hemisphäre hatte ihr Design, ihren Entwurf vom halbwegs glücklichen Leben, ihre eigene Traum- und Urlaubslandschaft“. <sup>82</sup> Sie ist ein politisches Novum: „Für die Grenze, die mehr als ein halbes Jahrhundert durch Jalta-Europa lief, gab es keinen Vorläufer, keinen Anhaltspunkt, sie war keine ethnographische, keine kulturelle, sprachliche oder historische Grenze, schon gar keine „natürliche“. <sup>83</sup> Und sie ist nicht nur ein „perfektes Symbol“, wie Schlögel schreibt, sondern auch die perfekte Ausführung einer Grenze, die allumfassend erscheint, indem sie „durch U-Bahn-Röhren, Kanalisations- und Versorgungssysteme [...] durch Straßennetze, Häuser und

78 Assmann. „Geschichte findet Stadt“. 21.

79 Ibid. 21.

80 Ibid.

81 Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 25.

82 Ibid. 26.

83 Ibid. 25.

Friedhöfe“ und sogar „durch den Himmel [verlie], in dem es nun auch Korridore gab.“<sup>84</sup> Mit dem Fall der Mauer ordnet sich der europäische Raum neu, doch wie Schlögel schreibt, „ist die Neubildung des europäischen Raums noch ziemlich unbestimmt und in vollem Gange. Das neue Europa ist ein geographischer, politischer, kultureller, sozialer Raum – so etwas kann nicht ‚gemacht‘ werden, sondern ‚wächst‘ – oder auch nicht“.<sup>85</sup>

Berlins (Stadt-)Raum hat in diesem Sinne eine besondere (Raum-)Geschichte. In *Berlin. Ein Stadtschicksal* beschreibt der Architektur- und Kunstkritiker Karl Scheffler bereits 1910 der Stadt die Eigenschaft zu, eine Kolonialstadt zu sein: „Berlin ist eine Stadt, verdammt dazu, ewig zu werden, niemals zu sein.“<sup>86</sup> Geht man historisch noch weiter zurück, so wird Berlin ab dem 17. Jahrhundert durch immer wieder neue politische Überschreibungen als ‚paradoxe Stadt‘<sup>87</sup> charakterisiert und ist bis heute eine Stadt der Wandlung und Veränderung geblieben. Es ist gerade diese bewegte Vergangenheit, die die Stadt heute zur Stadt der Kreativen, Künstler und Innovationen macht und damit Menschen aus aller Welt anzieht. (Stadtmarketing-) Slogans wie ‚Schaustelle als Baustelle‘ oder ‚Kreativ-Stadt‘ schreiben das Image der ewig werdenden Stadt weiter fort und erinnern indirekt an die bewegte Geschichte, in der die Stadt politisch immer wieder neu überschrieben wurde: „The City is a synecdoche for the trauma and destruction of urban space“.<sup>88</sup> Berlin wird als *pars pro toto* gleichbedeutend für die Geschichte und Welt-Politik des 20. Jahrhunderts.

84 Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 26.

85 Ibid. 28f.

86 Karl Scheffler. 1910. *Berlin. Ein Stadtschicksal*. 3<sup>rd</sup> ed. Berlin: Erich Reiss. 267.

87 Vgl dazu: Klaus Hartung. 1999. „Doppelgesicht. Zu den Paradoxien Berlins“. *Kursbuch Berlin. Kursbuch 137*. 7–36. Vgl. zur Geschichte Berlins im 17. Jahrhundert: Matthias Harder, Almut Hiller, eds. 2006. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 10–13.

88 Todd Presner. 2010. „Digital Geographies: Berlin in the Ages of New Media“. *Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*. Jaimey Fisher and Barbara Menzel, eds. Amsterdam, New York: Rodopi. 447–469. 448.

### 1.2.4 Die Stadt als Erinnerungs-Raum

Eine Verbindung von Gedächtnis und Raum findet sich bereits in der antiken *ars memoria* oder Mnemotechnik.<sup>89</sup> Der Mythos, von Cicero und Quintilian beschrieben, berichtet von einem Erdbeben, das ein Gebäude zum Einsturz brachte, in dem gerade ein größeres Festbankett stattfand.<sup>90</sup> Der Dichter Semonides Melicus ist nicht nur der einzige, der diese Katastrophe überlebt, sondern auch derjenige, der die bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leichen durch die Zuordnung der Namen der Teilnehmer zu ihrer Sitzordnung identifizieren kann. In diesem System ordnet er bestimmte Gedächtnisinhalte in Bildern, *imagines*, bestimmten Orten eines strukturierten Raumes, *loci*, zu. Die Erinnerungskunst des Semonides identifiziert dabei nicht nur die verstümmelten Leichen, sie macht sie auch (wieder)erkennbar, indem sie ihnen ihren Platz im Leben zuweist<sup>91</sup> und dadurch den Hinterbliebenen ermöglicht, um sie zu trauern: „The finding of the images heals what has been destroyed.“<sup>92</sup> Im Gegensatz dazu bedeutet Vergessen, die semiotische Ordnung auszulöschen; die Technik der Gedächtniskunst jedoch erhält und bewahrt diese über die Topologie von Bildern. Semiotisch betrachtet, bedeutet dies nach Renate Lachmann die Duplizierung beziehungsweise die Wiederherstellung eines Objektes, das abwesend ist – ein Bild tritt an Stelle des abwesenden Objektes, es ersetzt dieses, wird darüber zum sichtbaren Zeichen des nicht mehr länger sichtbaren Objektes und schreibt sich in die Erinnerung ein. Diese Form der Speicherung der Bilder im Erinnerungsraum sind vergleichbar mit dem Einschreiben von Buchstaben in eine Wachstafel:<sup>93</sup>

---

89 Vgl.: Aleida Assmann. 2006. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3<sup>rd</sup> ed. München: C. H. Beck. 158.

90 Vgl. hierzu: Renate Lachmann. 2010. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Astrid Erll, Ansgar Nünning, eds. Berlin, New York: De Gruyter. 301ff.

91 Lachmann. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. 302.

92 Ibid. 302.

93 Vgl.: „Preserving cultural memory involves something like an apparatus for remembering by duplication, by the representation of the absent through the image (phantasma or simulacrum), by the objectification of memory (as power and ability, as a space of consciousness, or as thesaurus), and by the prevention of forgetting through the retrieval of images (the constant recuperation of lost meaning)“: Lachmann. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. 303.

„He [Semonides] restores the order through an ‘inner writing’ and reading, using images that function the same way as letters.“<sup>94</sup> Dies gilt allerdings nicht nur für das individuelle Gedächtnis, unterschiedliche kulturwissenschaftliche Untersuchungen des Gedächtnisses übertragen diese auch auf ein kulturelles Gedächtnis in einem kollektiven Sinne.<sup>95</sup>

Die Funktion des individuellen wie auch kollektiven Gedächtnisses als ein topologisches, inneres Bildersystem, das Abwesendes palimpsestartig in die Erinnerung einschreibt, ist in zweifacher Hinsicht bedeutsam: Zum einen rückt Erinnerung in die Nähe der Funktions- und Produktionsweise von Literatur selbst, denn die Verbindung zwischen Mnemotechnik und Literatur liegt nach Renate Lachmann, in der doppelten Bedeutung von *imago* als ein Bild der Erinnerung („image of memory“) und als Erzeugnis der Imagination („product of imagination“).<sup>96</sup> Die Erinnerung als Bildproduzentin wird in zu einem kreativen Stimulus von Literatur:<sup>97</sup> „The image-producing activity of memory incorporates poetic imagination“.<sup>98</sup> Die Bilder, die in unserer Imagination entstehen, sind dabei jedoch immer nur Abbilder (und produzieren in der Folge immer weitere Abbilder) des erinnerten Objekts als Zeichen und sind somit der Verfälschung, der Erfindung, der Abwandlung – also der Fiktion verdächtig.<sup>99</sup> Zum anderen geht es um *loci* – die räumliche Struktur des Gedächtnisses, die über die *Topo-graphie* der Bilder diese lesbar werden lässt. Zwischen der architektonischen Struktur von Erinnerung und dem textuellen Raum von Literatur entstehen Über-setzungen oder nach Lachmann intertextuelle Bewegungen in Form von Grenzüberschreitungen:

94 Lachmann. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. 302.

95 Vgl. hierzu auch: Astrid Erll, Ansgar Nünning, Eds. 2010. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Astrid Erll, Ansgar Nünning, eds. Berlin, New York: De Gruyter, sowie: Aleida Assmann. 2006. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3<sup>rd</sup> ed. München: C. H. Beck.

96 Vgl.: Lachmann. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. 303.

97 Vgl.: Ibid.

98 Ibid.

99 Vgl.: Ibid. 304.

In the same way that the wax tablet is replaced by the architecture of memory, the architecture of memory is replaced by the textual space of literature. The text traverses memory spaces and settles into them. At the same time, every added text enriches the mnemonic space which new texts will traverse.<sup>100</sup>

Im Zuge der Postmoderne wird die Auffassung von Erinnerung als architektonisches Gebilde durch den textuellen Raum von Literatur ersetzt. Im Laufe der Entwicklung von Gesellschaften und Kulturen durchschreiten Texte demnach unterschiedliche textuelle Räume und schreiben sich darüber weiter fort. Der Raum der Literatur nimmt nach Lachmann die Funktion des Gedächtnisses einer Kultur ein:

When literature is considered in the light of memory, it appears as the mnemonic art par excellence. Literature is culture's memory, not as simple recording device but as a body of commemorative actions that include the knowledge stored by a culture, and virtually all texts a culture has produced and by which a culture is constituted. Writing is both an act of memory and a new interpretation, by which every new text is etched into memory space.<sup>101</sup>

Literatur geht also darüber hinaus, das Wissen einer Kultur aufzuzeichnen oder zu speichern – vielmehr formiert sie eine Kultur über die Texte, die dabei entstehen. Jeder neue Text erweitert also nicht nur den kulturellen und kommemorativen Raum einer Gesellschaft, sondern trägt immer auch die Möglichkeit eines Re-writing und einer Neuinterpretation in sich. Für Renate Lachmann ist dies das Merkmal von Intertextualität:

---

100 Lachmann. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. 303.

101 Ibid. 301.

Intertextuality demonstrates the process by which a culture, where ‘culture’ is a book culture, continually rewrites and retranscribes itself, constantly redefining itself through its signs. Every concrete text, as a sketched-out memory space, connotes the macrospace of memory that either represents a culture or appears as that culture.<sup>102</sup>

Der strukturellen Analogie von Literatur und Gedächtnis kann man in einem nächsten Schritt auch den Stadtraum hinzufügen. Aleida Assmann betrachtet Architektur als topologische Repräsentationen des Gedächtnisses: „Es ist der Schritt von Räumen als mnemotechnischen *Medien* zu Gebäuden als *Symbolen* des Gedächtnisses“.<sup>103</sup> Die besondere Beziehung zwischen der Stadt als Erinnerungs-Bild und der Darstellung der Stadt als Bild der Imagination im Text spiegelt sich auch in der der Begriffsbestimmung der Stadt durch den Soziologen James Donald wider, der sie als das Produkt einer Repräsentation bezeichnet:

[...] there is no such *thing* as a city. Rather *the city* designates the space produced by the interaction of historically and geographically specific institutions, social relations of production and reproduction, practices of government, forms and media of communication, and so forth. By calling this diversity ‘the city’, we ascribe to it a coherence or integrity. *The city*, then is above all a representation. But what sort of representation? By analogy with the now familiar idea that the nation provides us with an ‘imagined community’ I would argue that the city constitutes an *imagined environment*. What is involved in that imagining – the discourses, symbols, metaphors and fantasies through which we ascribe meaning to the modern experience of urban living – is as important a topic for the social sciences as the material determinants of the physical environment.<sup>104</sup>

102 Lachmann. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. 301.

103 Assmann. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 158.

104 James Donald. 1992. „Metropolis. The City as Text“. *Social and Cultural Forms of Modernity*. Eds. Robert Boccock and Kenneth Thompson. Cambridge: Polity Press. 417–61. 422.

Demnach gibt es keine Entität ‚Stadt‘, vielmehr entsteht die Stadt erst durch Zuschreibungen. Angelehnt an Benedict Andersons Werk *Imagined Communities*, bezeichnet Donald die Stadt als Repräsentation, die historisch und geographisch durch verschiedene Praktiken, (Re-)Produktion sowie mediale Kommunikation erzeugt wird. Die Kohärenz, die wir diesem Signifikat zuschreiben, beschreibt Donald als Illusion. Die Stadt ist ein imaginärer und diskursiver Raum, der aus Symbolen, Metaphern und Fantasien entsteht und der kulturelle Erinnerungsdiskurse weiter fortschreibt.

### 1.3 Die Stadt als Text: Textuelle Stadtlektüren

Die antike Schriftrolle des Palimpsests zeichnet sich dadurch aus, dass die Schrift auf dem kostbaren Pergament abgeschabt und es wieder neu beschrieben werden kann. Dabei ist es möglich, den gelöschten Text unter der neuen Beschriftung mit bestimmten Mitteln wieder sichtbar zu machen. In diesem Sinne wird der Palimpsest zu „eine[r] philologische[n] Metapher, die Parallelen zur geologischen Schichtung aufweist“.<sup>105</sup> Das Palimpsest als literarische Figur dient darüber hinaus als ergiebige Trope für den Raum der Stadt:

The trope of the palimpsest is inherently literary and tied to writing, but it can also be fruitfully used to discuss configurations of urban space and their unfolding in time without making architecture and the city simply into text. Reading the city of Berlin or New York’s Time Square as palimpsest, does not mean to deny the essential materiality of existent buildings. [...] It is rather the conviction that literary techniques of reading historically, intertextually, constructively, and deconstructively at the same time can be woven into our understanding of urban spaces as lived spaces that shape collective imaginaries.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Assmann. „Geschichte findet Stadt“. 18.

<sup>106</sup> Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 7.

Aus literaturtheoretischer Perspektive formt sich Andreas Huyssen zufolge das Bild des urbanen Raums zu einem textuellen Raum, der als gelebter Raum auch das kollektive Imaginäre mitprägt. Die Stadt als Text, ein Bild, das im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Topos der Stadt immer wieder auftaucht, wird hier von Huyssen kritisch kommentiert. In seinem Aufsatz „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“ rekurriert Andreas Mahler auf Roland Barthes und nutzt sein Zitat als Ausgangspunkt, eine Semiotik der Stadt weiterzudenken.<sup>107</sup> Andreas Mahler zufolge hat jede Stadt ihre eigene „Textur“, ihre „spezifische Semiotik, in der sich Zeichen neben Zeichen stellen, Bedeutung tragen, gewinnen oder verlieren und so das Handeln ihrer Benutzer prägen sowie ihre eigene Syntaktik, charakteristische Stadtsemantik, urbane Pragmatik“.<sup>108</sup> Als Stadtnutzer nehmen wir die Stadt überwiegend über Zeichen wahr. „Wer neu in eine Stadt kommt“, schreibt Mahler,

[...] sucht sie als erstes ab nach solchen Zeichen; er orientiert sich an der Struktur ihrer Zeichenkombination [...], weist Bedeutung zu [...], richtet sein Handeln darauf ein. [...] Wer die Stadt lesen kann, kennt sich in ihr aus; wer nicht, ist darin verloren. Und wer nicht viel zu lesen findet, wendet sich schnell wieder ab [...].<sup>109</sup>

Der öffentliche Raum wird über Zeichen geregelt und die darin vollzogenen Bewegungen werden über Zeichen organisiert. Dabei geht Mahler jedoch darüber hinaus, die Stadt als Text zu lesen: „Die Stadt ist allerdings nicht nur selbst ein Text; jede Stadt hat auch ihre Texte.“<sup>110</sup> Mahler geht es „also nicht um die Lektüre wirklicher Städte, son-

<sup>107</sup> Andreas Mahler. 1999. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Ed. Anderas Mahler. Heidelberg: C. Winter. 11–36. 11. Vgl. Zitat Roland Barthes: „Die Stadt ist eine Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“ Barthes. „Semiologie und Stadtplanung“. 202.

<sup>108</sup> Ibid. 11.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Ibid. 12.

dern um textuelle Stadtlektüren“.<sup>111</sup> In seinem Aufsatz entwickelt der Literaturwissenschaftler ein differenziertes Begriffsinventarium und unterscheidet zwischen „Stadttexte[n]“ und „Textstädte[n]“. Erstere umfassen

[...] all jene Texte, in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist, also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominant verhandeltes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Texts.<sup>112</sup>

Damit geht die „Illusion der Mimesis“ einher, das heißt, „es wird so getan, als werde eine bereits existente Stadt im Text lediglich dargestellt, abgebildet, nachgeahmt“.<sup>113</sup> Der Text beruft sich dabei auf eine „Vorgängigkeit der Stadt vor dem Text“.<sup>114</sup> Gleichzeitig, so schreibt Mahler, „ist auch der umgekehrte Weg denkbar: nämlich dass die jeweilige Stadt erst durch den Text hervorgebracht, hergestellt, produziert wird“.<sup>115</sup> Im Gegensatz zum mimetischen Verfahren stehen die ‚Textstädte‘, die sich über „die Kraft des Imaginierens“ auszeichnen.<sup>116</sup> In seinem Aufsatz argumentiert Mahler, dass

Stadttexte im Grunde immer nur Textstädte modellieren: dass Kafkas Prag nichts anderes ist als das durch Kafkas Texte konstituierte Prag, Balzacs Paris nicht mehr als nur ein Text-Paris oder Dickens’ London ein von den Texten Dickens’ hergestelltes Diskurs-London.<sup>117</sup>

Texte haben also einen großen Anteil an der Konstituierung eines Stadtbildes. Der Begriff des ‚Stadttextes‘ steht dabei für die

---

111 Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 12.

112 Ibid.

113 Ibid.

114 Ibid.

115 Ibid.

116 Ibid.

117 Ibid.

Kategorie des Ausdrucks, d.h. als Bezeichnung für den materiellen Zeichenträger, die ‚words on the page‘ oder die Kette der Signifikanten, und den Begriff ‚Textstadt‘ als dazugehörige Kategorie des Inhalts, d.h. als Bezeichnung für die durch die Zeichen des jeweiligen Stadttexes ‚transportierte‘/produzierte Bedeutung, das vom Text Gemeinte, die Seite des Signifikats.<sup>118</sup>

Bei einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen Stadt kommt man gleichzeitig jedoch nicht an der materiellen Realität der Stadt vorbei. Eine Analyse und Interpretation der Texte wirkt damit in einem Spannungs-Feld zwischen Fiktion und Realität, beziehungsweise zwischen Mimesis und Performativität. In dieser Arbeit geht es, wie mit Andreas Mahlers Terminologie dargelegt, weniger um die „Lektüre wirklicher Städte“, sondern um „textuelle Stadtlektüren“.<sup>119</sup> Mein Ausgangspunkt ist ein textuelles Berlin, ein Berlin-Bild, das aus und durch Texte entsteht, in denen die Stadt selbst nicht nur als narrative Kulisse, als *setting* genutzt wird, sondern selbst zum literarischen Topos wird und Geschichten produziert. Die Stadt ist also ein Signifikant, der durch imaginäre und diskursive Akte, aus Symbolen und Metaphern – kurz Fiktionen – entsteht und sich selbst auf verschiedenen Ebenen weiter fortschreibt. Die ausgewählten Texte konstituieren Berlin als Textstadt und bringen diese über ihre Eigenschaft als Stadttex mit hervor. Die Stadt als Topos wird aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive zum Text:

We see that the city and its literature share textuality – that the ways of reading literary texts are analogous to the ways urban historians read the city. Shared are constructs built on assumptions about the mechanistic, the organic, the historical, the indeterminate, and the discontinuous. From Defoe to Pynchon, reading the text has been a form of reading the city.<sup>120</sup>

118 Mahler. „Stadttex – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 12.

119 Ibid.

120 Richard Lehan. 1998. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 8.

Wenn die Stadt als textuelles Konstrukt lesbar wird, so fungiert sie als literarisches Werk gleichzeitig auch als Erinnerungsmedium. Birgit Neumann zufolge stellen „[l]iterarische Werke [ein] zentrales Medium der kulturellen Erinnerungsbildung sowie Identitätsstiftung dar“.<sup>121</sup>

Fiktionale Texte können nicht nur Elemente der präexistenten Erinnerungskultur auf verschiedenen textinternen Ebenen inszenieren, sie in neue Zusammenhänge überführen und so symbolisch verdichtete, oftmals alternative Vorstellungen kollektiver Erinnerungen vermitteln. Vielmehr können sie auch auf textexterner Ebene als zentrale Ausdrucksform des kollektiven Gedächtnisses wirksam werden und hiermit einen aktiven Beitrag zur gesellschaftlichen Erinnerungspraxis und Identitätsfindung leisten.<sup>122</sup>

Neben ihrer Funktion als kollektives Gedächtnis auf textexterner wie textinterner Ebene, könnten „[l]iterarische Texte“, so Neumann, „[...] auch solche Aspekte der Erfahrungswirklichkeit an die Oberfläche bringen, die bislang sozial marginalisiert, vergessen und tabuisiert wurden.“<sup>123</sup> Dabei trägt die „literarische Raumdarstellung“, indem sie über die bloße Funktion als Schauplatz hinaus geht, „als semantisierte Materialisierung eines bestimmten Gruppengedächtnisses“ einen großen Anteil dazu bei, „die topographische Organisiertheit des kollektiven Gedächtnisses zur Darstellung [zu] bringen“, so Neumann.<sup>124</sup> Indem Erzähltexte die Eigenschaft haben, Gedächtnis zu konstituieren und zu produzieren, können sie „Grenzen zwischen kulturell koexistierenden Erinnerungsgemeinschaften transzendieren und dadurch die heterogene, sogar antagonistische Erinnerungsvielfalt einer Gesamtgesellschaft anklingen lassen“.<sup>125</sup>

---

121 Birgit Neumann. 2003. „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Eds. Astrid Erll, Marion Gymich, Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 49–77. 50.

122 Ibid. 50.

123 Ibid. 67.

124 Ibid. 70.

125 Ibid.

## 1.4 Topographie der Stadt

### 1.4.1 „Telling Berlin“: Stadt-Räume erzählen

Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung, Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.<sup>126</sup>

Trotz der offenkundigen Existenz von Handlungsräumen in Erzähltexten hat die literaturwissenschaftliche Forschung nur bedingt das Augenmerk auf die Analyse einer „Geographie der Literatur“<sup>127</sup> gelegt. Während der Topos des Raumes in kultur- und literaturwissenschaftlicher Hinsicht ausreichend erforscht worden ist,<sup>128</sup> bleibt eine narratologische Auseinandersetzung mit dem Raum bis heute eher marginal.<sup>129</sup> Wolfgang Hallet und Birgit Neumann konstatieren einerseits,

126 Wolfgang Hallet, Birgit Neumann, eds. 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript. 11.

127 Barbara Piatti ist eine der wenigen, die sich dieser Forschung widmet: Barbara Piatti. 2008. *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein. Erwähnenswert ist auch Katrin Dennerlein. 2009. *Narratologie des Raumes*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

128 Repräsentativ stehen dafür: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann, eds. 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript. Jörg Dünne, Stephan Günzel, eds. 2006. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Sowie: Georg Glasze, Annika Mattissek, eds. 2009. *Handbuch. Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: Transcript.

129 So bezeichnet Katrin Dennerlein „die eigenständige Forschung zum Raum“ von Mitte der 1980er Jahre bis heute als „schwach ausgeprägt“. Dennerlein. *Narratologie des Raumes*. 15. Vgl. außerdem: Hallet, Neumann. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. 19f.

dass es eine „diffuse Vertrautheit mit dem Konzept ‚Raum‘“ in der Literaturwissenschaft gibt, die allerdings andererseits „kaum darüber hinwegtäuschen [kann], dass die Versuche, ‚Raum‘ theoretisch zu fassen und methodisch operationalisierbar zu machen [...], sehr unterschiedlich ausfallen können“.<sup>130</sup> Die Grundfrage, was die Literaturwissenschaft eigentlich unter Raum versteht, beantworten Hallet und Neumann mit:

[...] vieles – und viel Verschiedenes. Zwischen den narratologischen Untersuchungen zur Darstellung von räumlichen Oppositionen und den poststrukturalistischen Studien zu ternären Raummodellen in der Literatur scheinen theoretisch und methodisch kaum Berührungspunkte zu existieren. Überdies erweisen sich einige literaturwissenschaftliche Raumkonzepte als hoch elaboriert, während andere häufig implizit bleiben und bislang kaum zum Gegenstand einer theoretischen und methodischen Reflexion wurden.<sup>131</sup>

Wichtig erscheint in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung einer der Kernpunkte des *spatial turns*, der die Auffassung des Raumes von einem „container“<sup>132</sup> – einer dreidimensional formalen Einheit – zu einer strukturellen Raumkonzeption, zu einer Topologie wandelte. Inka Mülder-Bach schreibt:

Die Losung vom topographical turn, die die kulturwissenschaftliche (Wieder-) Entdeckung von Räumen begleitet, ist nicht nur eine Trope, sie fordert dazu auch, das nachzuvollziehen, was Trope dem Wortsinn nach bedeutet: eine Wendung im Raum des Sinns, eine Änderung der Richtung der Aufmerksamkeit.<sup>133</sup>

---

130 Hallet, Neumann. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. 11.

131 Ibid.

132 Vgl.: Stephan Günzel, ed. 2007. *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript. 16.

133 Hartmut Böhme, ed. 2005. *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. 403.

Die neue Perspektive auf den Raum bringt die Herausforderung mit sich, diesen (mit) zu erzählen: „Wer mit Orten zu tun hat und über Orte schreibt, sieht immer mehrere Dinge gleichzeitig. Weil wir räumliche Wesen sind, sehen wir auch räumlich.“<sup>134</sup> Die Schwierigkeit ist also das Nebeneinander des Raumes in das Nacheinander der Erzählung zu bringen:

Man kann Geschichten erzählen, die sich entfalten, sich entwickeln, einen Anfang haben und ein Ende. Aber man kann einen Raum nicht erzählen, sondern nur zur Anschauung bringen. Ortsbeschreibung muß dem Nebeneinander entsprechen, nicht dem Nacheinander. Freilich tut man das dann schriftlich und nacheinander, weil wir auch nacheinander denken und formulieren, aber das Alpha und Omega dieses Nacheinander ist immer wieder die Gleichzeitigkeit der Erscheinungen vor Ort.<sup>135</sup>

Die Chronologie der Zeit steht einem Nebeneinander von Räumen gegenüber und fordert Erzähltexte heraus, die Komplexität der Welt über eine Gleichzeitigkeit zu repräsentieren:

Das historische Narrativ folgt der Zeit. Die Chronik ist ihr Prototyp. Im Gerüst der Zeit läßt sich noch das größte Chaos einordnen. [...] Wir sind aufgehoben in der Sicherheit des Nacheinander, und die Geschichte, die wir erzählen, kommt auch dann noch zu einem Schluß, wenn sie zu keinem Happy-End gekommen ist. Vom Raum können wir das nicht sagen. Es gibt keinen Anhaltspunkt, an den wir uns halten müßten. [...] Alles, was nebeneinander ist, erscheint auf einmal, zu gleicher Zeit, gleichzeitig. Die Welt in ihrer Ganzheit, als Komplex, als Umgebung.<sup>136</sup>

Die Gleichzeitigkeit wie auch das Nebeneinander erfordern demzufolge auch eine Veränderung einer traditionellen narrativen Repräsentation, so schreibt John Berger in *The Look of Things*:

<sup>134</sup> Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 48.

<sup>135</sup> *Ibid.* 49.

<sup>136</sup> *Ibid.* 48.

Wir hören eine Menge von der Krise des modernen Romans. Was dies grundsätzlich bedeutet, ist ein Wechsel im Modus der Narration. Es ist wohl kaum noch möglich, eine Geschichte geradewegs zu erzählen und schrittweise in der Zeit zu entfalten. Und dies deshalb, weil wir nur zu gut darüber Bescheid wissen, was unentwegt und seitwärts über die Linie der Erzählung hinweggeht.<sup>137</sup>

So wird insbesondere in der Moderne die Stadt, unter anderem durch Texte wie James Joyces *Ulysses*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder John Dos Passos *Manhattan Transfer* zu einem literarischen Topos, in dem sich das Ich in einem krisenhaften Raum der Stadt erlebt, und über die Beobachtung und Beschreibung des Stadtraumes eigene Subjektkonstitutionen verhandelt: „Das Dreigestirn moderner Stadtliteratur [...] lebte ja davon, dass die Stadt, ihre Reizüberflutung, ihre Motivvielfalt, ihr Geschichtenfundus, einem Ich gegenübergestellt wurde – einem erlebenden, abwehrenden, beobachtenden“.<sup>138</sup> Dieses ‚Ich‘ und die Repräsentation seiner Identität sind seit der Moderne eng mit dem Raum der Stadt und den Möglichkeiten diesen Raum zu erzählen, verbunden:

Die Stadt existiert nur in Relation zum Ich und seinen Wahrnehmungsdaten; [...] [s]o pointiert die Stadt durch die Assoziationstechnik, die Textcollage, im Erzählschnitt abgebildet wird, so sehr bleibt doch das Erbe des Expressionismus etwa bei Döblin haften: die Fixierung auf ein Ich; ein Ich dessen erzählerische Wiedergabe wiederum von der Stadt abhängt, von den Erfahrungsdaten und Ausdrucksmitteln, die sie zur Verfügung stellt. [...] Was liegt nun näher, als die Teilung der Stadt in eine Teilung des Ich münden zu lassen?<sup>139</sup>

---

137 John Berger zitiert nach Schlögel. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. 50.

138 Matthias Harder, Almut Hiller, eds. 2006. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 228. Vgl. dazu auch: Volker Klotz. *Die Erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. 263.

139 Harder, Hiller. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. 228f.

Der Postmoderne liegt demnach meist ein „relativistisches“ Konzept von Raum zu Grunde, das davon ausgeht, dass die Bewegungen der Körper mit der Produktion von neuen Räumen korrelieren.<sup>140</sup> Siegfried Kracauer geht dabei noch einen Schritt weiter, indem er bestimmte Räume als Ausdruck des Unbewussten liest:

Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Zwischenkunft des Bewusstseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewusstsein Verlegnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit.<sup>141</sup>

Räume sind also gesellschaftliche Produkte, in denen das Unbewusste und sozial Verdrängte zum Ausdruck kommt. Mit Kracauer kann man demnach durch die Deutung von (T)Raumbildern die Repräsentation der gesellschaftlichen Realität beschreiben. So legt die gezeichnete urbane Identität verborgene kulturelle Werte offen.<sup>142</sup> In diesem Sinne zeichnen raumtheoretische Konzepte der kulturwissenschaftlichen Raumforschung aus,

<sup>140</sup> Die Soziologin Martina Löw stellt der eher traditionellen Auffassung von einem „absolutistischen“ Raum, eine „relativistische“ Konzeption von Raum gegenüber. Während letztere der Auffassung entspricht, „dass Raum sich aus der Struktur der relativen Lagen der Körper ergibt“ und damit eher in die Nähe von Foucaults Auffassung der „Lagerung“ rückt, verstehen Anhänger der absolutistischen Tradition, wie z. B. Kopernikus, Kepler, Galilei oder Newton, eine dualistische Trennung von Raum und Körper, das heißt: Raum und Körper werden als unabhängig gedacht. Den Unterschied beschreibt Löw folgendermaßen: „Während im absolutistischen Denken Räume die unbewegte und für alle gleichermaßen existente (deshalb homogene) Grundlage des Handelns sind, geht im relativistischen Denken die Aktivität des Handelns unmittelbar mit der Produktion von Räumen einher.“ Martina Löw. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 17.

<sup>141</sup> Siegfried Kracauer. 1987 [1930]. „Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes.“ *Berlin: Das Arsenal*. 66–74. 66f.

<sup>142</sup> Vgl.: Lehan. *The City in Literature*. 6.

dass sie Raum als Ergebnis kultureller Produktions- und sozialer Aneignungsprozesse begreifen, die aufs Engste mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen verschaltet sind und über die umgekehrt soziale Inklusions- und Exklusionsmechanismen reguliert werden.<sup>143</sup>

Fiktive Räume stellen also immer symbolisch transformierte Räume dar und verweisen auf die Materialität kultureller Räume und Raumpraktiken. Raum, Literatur und Kultur bedingen sich damit im Hervorbringen von neuer Bedeutung:

Literarische Räume sind auf reale Räume bezogen und präformiert durch kulturell vorherrschende Raumkonzepte. Literatur entsteht im Kontext von Kulturen, in denen symbolische Ordnungen bereits bestimmte Versionen und Konzepte von Raum kursieren, die im fiktional ausgezeichneten Raum durch eine Reihe von spezifisch ästhetischen Verfahren modellhaft zur Anschauung gebracht, reflektiert und eventuell transformiert werden. Umgekehrt haben solche literarisch erzählten, ästhetisch verdichteten und erfahrungsnahen Räume in besonderer Weise an der Konstitution von kulturellen Raumordnungen teil. [...] Literarische und nicht-literarische Raumkonstitutionen können daher als aufeinander beziehbare Äußerungen eines räumlichen Imaginären gelesen werden.<sup>144</sup>

Das komplexe Verhältnis von literarischen und realen Räumen verweist auf den Raum als kulturelles Konstrukt. Literatur legt als Teil ihrer Kultur nicht nur die ‚Konstitution von kulturellen Raumordnungen‘ offen, sondern verändert sie im Zuge des literarisch-imaginären Transformationsprozesses. Nicht nur aus diesem Grund hat das Medium der Literatur, das sich selbst als Grenzgänger zwischen Realem und Fiktivem begreift, ein großes Interesse an Städten als Topoi.

---

<sup>143</sup> Birgit Neumann. 2009. „Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-) Kolonialismusforschung“. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Eds. Wolfgang Hallet, Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript. 115–138. 115f.

<sup>144</sup> Ibid. 116f.

### 1.4.2 „British Writings of Berlin – Writing Berlin British“

„The British, it is often said, are a travelling people, ‘ever addicted to vagabondizing’“. <sup>145</sup> Doch Berlin stand lange nicht auf der Route der britischen Reisenden. Gebaut auf sandigem Grund, wurde Berlin in der Weltgeschichte lange nicht ernst genommen – erst ab dem 18. Jahrhundert findet die Stadt im Zuge der *Grand Tour* Erwähnung in Reiseberichten sowie auch Eingang in die Erzählliteratur. <sup>146</sup> Die nationale und besonders auch die internationale Berlin-Begeisterung von Touristen, Kulturhungrigen, Journalisten und Freiheitsliebenden spiegelt sich in der Folgezeit in einer weitreichenden gattungsgeschichtlich vielschichtigen Textur wider, die im Laufe der Geschichte Berlin immer wieder neu be- und erschreibt. Darunter bezeugen auch zahlreichen Publikationen das Interesse britischer wie amerikanischer Schriftsteller an Berlin. Insbesondere im 20. Jahrhundert lockt Berlin durch das Nebeneinander verschiedener „Erinnerungsorte“ Touristen und Reisende aus aller Welt an: <sup>147</sup>

[...] Berlin has for centuries attracted large numbers of *Fremde*, outsiders either from the provinces or from foreign countries, who have immigrated there and settled, or have stayed for shorter periods. Most have come in search of economic well-being, but significant numbers have come for political freedom, for artistic and intellectual stimulation, or in quest of a freer and more adventurous style of living. This pattern has not changed. By the mid-1980s, approximately 250,000 of West Berlin’s 2 million inhabitants were foreigners, not to mention the large numbers who have moved there from West Germany. <sup>148</sup>

<sup>145</sup> James Buzard. 1993. *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to ‘Culture’ 1800–1918*. Oxford: Clarendon Press. 81.

<sup>146</sup> Vgl.: Jörg Helbig, ed. 1987. *Welcome to Berlin. Das Image Berlins in der englischsprachigen Welt von 1700 bis heute*. Berlin: Stapp/Edition Buchexpress.

<sup>147</sup> Vgl. hierzu: Assmann. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 298–339.

<sup>148</sup> Charles W. Haxthausen, Heidrun Suhr, eds. 1990. *Berlin. Culture and Metropolis*. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press. xx. Vgl. dazu auch den Artikel von Heidrun Suhr: Heidrun Suhr. 1990. „Fremde in Berlin. The Outsiders’ View from the Inside“. *Berlin. Culture and Metropolis*. Eds. Charles W. Haxthausen, Heidrun Suhr. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press. 219–242.

Berlins Stadtgeschichte hat aus der Stadt einen *melting pot* entstehen lassen. Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr bezeichnen die Stadt in *Berlin. Culture and Metropolis* als eine ‚künstliche Stadt‘, die bereits ab dem 17. Jahrhundert mit der Einwanderung der Hugenotten eine ethnisch heterogene Bevölkerung beheimatet und vergleichen Berlin mit Städten in Amerika: „it [Berlin, Amn. yz] has been a melting pot somewhat in the American fashion, and yet a capital whose population did not constitute a cross-section of the German nation.“<sup>149</sup> Dies unterscheidet Berlin Heidrun Suhr zufolge von anderen europäischen Städten: „This constantly changing population, bringing with it a multiplicity of influences from the outside, has made Berlin different from any other European city.“<sup>150</sup> Im Vergleich mit anderen europäischen Hauptstädten wird Berlin zur ‚Großstadt der Moderne‘, da sich hier die Zeichen und Veränderungen der Moderne manifestieren:<sup>151</sup>

War Rom die klassische Hauptstadt der Welt, Paris die Hauptstadt des 19. und New York die des 20. Jahrhunderts, so wird Berlin oft als die Großstadt der Moderne schlechthin genannt: eine Stadt, in der sich das Neue besonders abrupt und entschieden durchsetzte, eine Stadt, die nie feste Konturen gewann, sondern schnell gebaut, verändert, verbaut und zerstört wurde; ihr transhistorischer Charakter sei schon ihr Charakter. Als modern gelten das jeweils Neue gegenüber der Tradition und das Flexible, Dynamische, die wechselnden Moden, der beständige Umbau und Ausbau.<sup>152</sup>

Die Geschichte der Stadt, die sich durch die Folgen zweier Weltkriege in der Architektur der Stadt, also dem gebauten Bild, abzeichnet, wird schließlich zum ‚Image‘ der Stadt, das für den ‚transhistorischen Charakter‘ der Stadt steht und ihr vorausgeht:

149 Haxthausen, Suhr. *Berlin. Culture and Metropolis*. Xiii.

150 Suhr. „Fremde in Berlin. The Outsiders' View from the Inside“. 219.

151 Vgl.: „Berlin is America as microcosm“, Walden zitiert nach: Haxthausen. *Berlin. Culture and Metropolis*. xx.

152 Klaus R. Scherpe. 2005. „Berlin als Ort der Moderne“. *Städte der Literatur*. Roland Gal- le, Johannes Klingens-Prutti, eds. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 195–209. 195.

Die Erforschung des Bildes vom anderen Land in der Literatur hat sich seit den fünfziger Jahren als ein wesentlicher Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Komparatistik herausgebildet. Der dabei häufig benutzte Begriff ‚Image‘ wurde in Auseinandersetzung mit dem entsprechenden soziologischen Begriff gewonnen [...]. Die Soziologie versteht das Image als subjektiv gewertetes, aber sozial und kulturell verarbeitetes Bild der Wirklichkeit, [...] d.h. es existiert unabhängig vom Beobachter, ist aber keineswegs in dem Sinne objektiv, daß es mit der Realität übereinstimmen müsse.<sup>153</sup>

Günther Blaicher zufolge trägt jeder Reisende ein Bild von Berlin in sich, das sich auch innerhalb der literarischen Texte wiederfindet. Die Erzählungen schreiben gegen dieses an und mit und fügen ihm neue Bilder hinzu.<sup>154</sup> Stadt-Bilder entstehen also durch Texte von Reisenden und gleichzeitig wirkt die Stadt als Protagonistin an dieser Erzählung mit. Roland Barthes charakterisiert die Stadt in „Semiologie und Stadtplanung“ als einen Begegnungsraum: „Semantisch und ihrem Wesen nach ist die Stadt der Ort der Begegnung mit dem anderen [...]“.<sup>155</sup> Die Stadt ist also nicht einfach *ein* Text, oder *eine* Sprache, wie es gängige Tropen behaupten, sondern sie wird erst „indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen“<sup>156</sup>, also durch die Bewegung, Beschreibung (und Belebung) der Akteure zu einem Diskurs, der sprachlich strukturiert ist. Wie stark Körper und Raum als Konzepte ineinander verwoben sind, zeigt Richard Sennett in *Flesh and Stone*.<sup>157</sup> Der Soziologe untersucht die Geschichte der Stadt und erzählt den Raum über die körperlich-sinnlichen Erfahrungen der Menschen, die in ihr leben. Ausgehend von einer historischen Analyse einer Geschichte des Körpers, liest Sennett die Ausprägungen des urbanen Raumes (in Form von Architektur und Stadtplanung)

153 Günther Blaicher. 1992. *Das Deutschlandbild in der Englischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 5.

154 Vgl.: Ibid. 8.

155 Roland Barthes. „Semiologie und Stadtplanung“. 207.

156 Ibid.

157 Richard Sennett. 1994. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. New York: W. W. Norton and Company. 15–21.

ab und neu.<sup>158</sup> Dies macht – ähnlich wie Martina Löws Konzept der „Eigenlogik der Städte“ (vgl. S. 3) – deutlich, dass Raum in der Moderne nicht unabhängig von den ihm innewohnenden Benutzern denkbar ist, sondern dass sich insbesondere in der Großstadt Raum und Raumnutzer bedingen und beeinflussen. Sennett und auch der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme betonen dabei stärker als Löw die Rolle der Stadtbewohner indem sie den Fokus auf die Erfahrung des Raums durch die Bewegung der Figuren lenken:

Raum und Räumlichkeit muss, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen.<sup>159</sup>

Böhme argumentiert gegen die Ansicht, „Raum als bloße Form der Anschauung zu konstruieren“, denn „Raum ist niemals einfach *da*, sondern er ist das, was mit Mühe und Arbeit überwunden werden muß“.<sup>160</sup> Literarische Räume verleihen Figuren zusätzliche Bedeutung, indem Figuren „durch [...] Räume identifiziert [...] und durch die Art und Weise charakterisiert [werden], in der sie in einem Raum handeln“:<sup>161</sup>

Räumliche Strukturen ermöglichen Handeln und schränken Handlungsmöglichkeiten gleichzeitig ein. Darüber hinaus sind erzählte Räume Teil eines subjektiven Semantisierungsprozesses, bei dem die Wahrnehmungsspezifität der individuellen Sinne, kulturelle Wissensordnungen und die Materialität des Raums ineinander greifen. Die wechselnden Verortungen von Figuren im Raum sind selbst bedeutungs- und identitätsstiftende

158 Hierzu interessant ist auch das Kapitel „Körperräume“, in: Schroer. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. 276–296.

159 Böhme. *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. XV.

160 Ibid. XVII f.

161 Hallet, Neumann. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. 25.

Akte, bei denen die kulturelle Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien, die mit diesen Räumen verbunden sind, ständig neu gesetzt, reflektiert oder transformiert werden.<sup>162</sup>

Figuren werden über den Raum semantisiert und gleichzeitig beschreiben sie den Raum. Raum lässt Identität lesbar werden und ermöglicht die Veränderung von Identität. Aus diesem Grund stellt für Böhme „Kultur [...] also zuerst die Entwicklung von Topographien“ sowie „Raumkerbungen, Raumschriften, Raumzeichnungen“ dar.<sup>163</sup> In diesem Sinn wirkt das geteilte Berlin zur Zeit des Kalten Krieges auf ganz besondere Weise auf die Figuren ein:

Die plötzlich erfolgte Teilung Berlins in zwei Welten bewirkt eine Wahrnehmungsüberforderung [...]. Die Spaltung Berlins wirkt direkt in die Wahrnehmung des Ichs hinein. Die Figuren und der geschichtliche Rahmen, die Mikro- und die Makrostruktur der Handlung [...] – alles verfällt dem Diktat eines neuen Verhältnisses von Ich und Stadt, das es so vorher nicht gegeben hat.<sup>164</sup>

Dies hat einen besonderen Effekt auf die Figuren in den Texten, die als nicht-Deutsche Berlin als Fremde gegenüberstehen. Iris Därmann und Christoph Jamme unterscheiden verschiedene „Formen von Fremdheit“:

neben der historisch-zeitlichen, der geographischen, physischen, sozialen und ethnisch-kulturellen Fremdheit gibt es die Fremdheit zwischen den Geschlechtern und schließlich die intra- und intersubjektive Fremdheit in der Sprache und der Gefühle. Da auch das Eigene fremd werden kann (Freud sprach in Bezug auf das Unbewußte vom ‚inneren Ausland‘ [...]),

162 Hallet, Neumann. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. 25.

163 Böhme. *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. XVIII.

164 Harder, Hiller. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. 231.

ist Harmut Böhmes Überlegung bedenkenswert, dass der Gegenbegriff zu Fremdheit nicht ‚Eigenes‘ darstellt, sondern ‚Vertrautes‘ [...].<sup>165</sup>

Das Fremde wird dadurch, so Jamme, mehr als nur ein „Unbekanntes, mehr auch als ein bloß Anderes; es ist, wie Husserl sagt, gegenüber dem Eigenen das ‚Unzugängliche‘ und ‚Unzugehörige‘“.<sup>166</sup> Bernhard Waldenfels definiert das Verhalten gegenüber und mit dem Fremden folgendermaßen: „Statt direkt *auf das Fremde* zuzugehen und zu fragen, *was* es ist und *wozu* es gut ist, empfiehlt es sich, von der Beunruhigung *durch das Fremde* auszugehen. Das Fremde wäre das, *worauf* wir antworten und zu antworten haben, was immer wir sagen und tun.“<sup>167</sup> So schreibt auch Sigrid Weigel in „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde“: „Der Blick zurück auf das ‚eigene‘, der durch die Konfrontation mit dem ‚Fremden‘ provoziert wird, deutet [...] eine bedeutungsvolle *Verschiebung* an [...]“.<sup>168</sup> Der Blick des Fremden ist von verschiedenen Diskursen durchzogen. Dabei handelt es sich um problematische Kategorien, so zum Beispiel um die philosophische Theorie der Fremderfahrung oder um die Ethnologie als Wissenschaft vom Fremden.<sup>169</sup> Obwohl die Figuren in den Texten im Berliner Stadtraum Fremde sind, repräsentieren sie keine Reisenden im Sinne der Figur des Touristen:<sup>170</sup>

165 Christoph Jamme. 2002. „Gibt es eine Wissenschaft des Fremden? Zur aktuellen Theorie­debatte zwischen Philosophie und Ethnologie“. *Fremderfahrung und Repräsentation*. Eds. Iris Därmann, Christoph Jamme. Weilerswist: Verlbrück Wissenschaft. 183–208. 186.

166 Ibid.

167 Bernhard Waldenfels. 1997. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 51.

168 Sigrid Weigel. 1992. „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde“. *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Klaus Briegleb, Sigrid Weigel, eds. München: Deutscher Taschenbuchverlag. 182–229. 184.

169 Vgl. dazu: Jamme. „Gibt es eine Wissenschaft des Fremden? Zur aktuellen Theorie­debatte zwischen Philosophie und Ethnologie“. 185.

170 Die Figur des Touristen hat in der Postmoderne ein schlechtes Image. Jonathan Culler schreibt in „The Semiotics of Tourism“: „Animal imagery seems their inevitable lot: they are said to move in droves, herds, swarms, or flocks; they are as mindless and docile as sheep but as annoying as a plague of insects when they descend upon a spot they have ‘discovered‘“. Jonathan Culler. 1990. „The Semiotics of Tourism“. *Framing The Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press. 153–167. 153.

Tourism simulates travel, sometimes quite closely [...] But it is different in crucial ways. It is not self-directed but externally directed. You go not where you want to go but where the industry has decreed you shall go. Tourism soothes you by comfort and familiarity and shields you from the shocks of novelty and oddity. It confirms your prior view of the world instead of shaking it up. Tourism requires that you see conventional things, and that you see them in a conventional way.<sup>171</sup>

Die Protagonisten in den Texten transportieren im Umgang mit dem Stadtraum nur wenig Stereotype,<sup>172</sup> also Bilder und Ansichten, denen meist kulturell kodierte Vorurteile inhärent sind, sondern verhandeln vielmehr die Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremdem:<sup>173</sup>

Bei der Definition der Wir-Gruppe durch die Absetzung von einer Fremdgruppe äußert sich eine ethnozentrische Einstellung durch die Tendenz, die eigene Gruppe positiv und die Fremdgruppe negativ einzuschätzen. Überlegenheit, Macht, Moral, Statusbewußtsein [sic] werden gewöhnlich eher mit der Eigengruppe verbunden. Aber das Phänomen des Kontrastes von Eigenbild und Fremdbild kann auch umgekehrt besetzt werden. Dies wird immer dann der Fall sein, wenn das Fremdbild ins Ideale überhöht wird, damit das Eigenbild einer Kritik unterzogen werden kann.<sup>174</sup>

In den ausgewählten Texten wird das textuelle Berlin für die Figuren im Sinne eines Ersatzes der Heimat zum Eigenen, die Texte lassen das Eigene fremd erscheinen und repräsentieren die Fremde als Eigenes.

171 Paul Fussell, ed. 1987. *The Norton Book of Travel*. New York: Norton. 651.

172 Vgl. die Definition von ‚Stereotype‘ nach Uta Quasthoff: „Ein Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender Weise mit emotionell wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht.“ Uta Quasthoff zitiert nach: Blaicher. *Das Deutschlandbild in der Englischen Literatur*. 7.

173 Vgl. *Ibid.* 7f.

174 *Ibid.* 7.

## 2 „Walls of Flesh“: Allegorisierung Berlins als Topographie des internationalen Gedächtnisses

Ida Hattemer-Higgins, *The History of History. A Novel of Berlin* (2011)

### 2.1 Textuelle *Walking Tour* durch Berlin

Kommt man als Tourist nach Berlin, kann man sich bei einer der zahlreich angebotenen *Walking Tours* über Berlins Geschichte informieren. Eine Tour beschäftigt sich thematisch mit Berlins ‚dunkleste[r] Geschichte‘:<sup>175</sup>

We all know it happened in Berlin but WHERE? Street names have changed, many buildings have gone – but the nerve center of the ‘Third Reich’ was all located in one part of Berlin which is best covered in this walking tour. See what is left of the ‘1000 year Reich’ today: Goebbels Propaganda Ministry; Goering’s Air Ministry (Luftwaffe Headquarters); the remains of Himmler’s SS and Gestapo (secret police) Headquarters at the ‘Topography of Terror’. Find out where Speer built the huge New Reich Chancellery for Hitler and where the vast People’s Hall would have stood. See the exact position of Hitler’s Bunker, where he committed suicide; we strip away the myth surrounding this event and place it in the context of the Battle of Berlin.<sup>176</sup>

Diese Tour der „Infamous Third Reich Sites“ kartographiert die Stadt nach den architektonischen Zeugnissen, die in der Zeit des Nationalsozialismus bedeutsam waren und verspricht über spezifische Orte die Geschichte dieser Zeit sichtbar und verstehbar werden zu lassen. Auch in Ida Hattemer-Higgins Debütroman *The History of History. A Novel*

---

<sup>175</sup> Vgl.: <http://www.explore4all.co.uk/school-trips/berlin/>, aufgerufen am 16.08.2016.

<sup>176</sup> <http://www.berlin-tours.net/offer/5485/Infamous-Third-Reich-Sites-Walking-Tour-in-Berlin#.V7MRZGV6M6g>, aufgerufen am 16.08.2016.

*of Berlin*<sup>177</sup> nimmt die amerikanische Protagonistin Margaret Taub, die ebenfalls als „walking tour guide“ bei „Hello Berlin!“ arbeitet, den Leser auf eine textuelle *walking tour* durch Berlin mit (HoH, 6). Sie führt Touristen (wie Leser) entlang der ‚Komödien und Tragödien von Berlin‘ durch die Stadt (vgl. HoH, 6):

[...] around Hackescher Markt and over the Museum Island, in single file down Unter den Linden, through the Brandenburg Gate, south beyond the dust-white construction sites, and along the path of the disappeared Wall. Later they cut through vacant lots to the remains of the Nazi ministries, and ended finally sometimes at the buried bunker of Adolf Hitler, sometimes at Checkpoint Charlie. It all depended on the tour's theme. (HoH, 6)

Die Repräsentation von Berlin in Form einer Stadtführung lässt über die Bewegung der Akteure durch den Stadtraum eine Topographie der Stadt entstehen, die durch die Geschichte mit Bedeutung aufgeladen wird. Hattemer-Higgins spielt in ihrem Roman mit verschiedenen Zeitebenen und verknüpft in der textuellen Repräsentation das Berlin des 21. Jahrhunderts über die gespeicherten Erinnerungen in der Architektur, über persönliche Erinnerungen von Zeitzeugen sowie über kollektive Erinnerungsspuren, mit dem Berlin der NS-Zeit. Im Text werden die verschiedenen Vergangenheitsschichten durch die Fokalisierung der Protagonistin in der Gegenwart lesbar und im Text im wörtlichen Sinne lebendig:

She was scheduled to give a tour, a three-hour walking tour of Third Reich sites. What made her head feel strange and heavy was this: if the city center were made of flesh as here, then she would have to look at the horrific transformation all through the tour. And even if it were not real, still, it was real to *her* – how would she behave as if she did not see it? (HoH, 34)

---

<sup>177</sup> Ida Hattemer-Higgins. 2011. *The History of History. A Novel of Berlin*. London: Faber and Faber. Alle weiteren Primärtextzitate sind diesem Text entnommen, der im Folgenden durch die Sigle HoH abgekürzt wird.

In der Repräsentation von Berlin erscheint das Stadtbild als ein historischer Stadt-Text: „[which] has been written, erased, and rewritten throughout that violent century, and its legibility relies as much on visible markers of built space as on images and memories repressed and ruptured by traumatic events“.<sup>178</sup> Im Text erscheint Berlin als palimpsestartiges Konstrukt und komplexes Netzwerk aus unterschiedlichen Bild- und Erinnerungs-Spuren. Diese besondere Art der Stadtbeschreibung korrespondiert mit Carol Anne Costabile-Hemings Beschreibung von Berlins Topographie als Mikrokosmos der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert: „Berlin’s topography can be read as a microcosm of twentieth-century German history; countless buildings, street corners and squares remind residents and visitors alike of the layers of history embedded in the very fabric of the city.“<sup>179</sup> Hattemer-Higgins schreibt in ihrem Roman die Repräsentation der Stadt *pars pro toto* für die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts zu stehen, weiter fort.

Berlin repräsentiert in *The History of History* demnach mehr als nur ein *setting*. Es ist nach Andreas Mahler ein „[...] über referentielle bzw. seminatische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema [...], also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominant verhandeltes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Texts“.<sup>180</sup> Der Roman stellt bereits über den Titel eine explizite referentielle Stadtkonstitution her, die deutlich werden lässt, dass Berlin „einen wesentlichen Stellenwert im entworfenen Diskursuniversum einnehmen wird“.<sup>181</sup> Auch der Beginn des Romans setzt den Text-Welt-Bezug über die Nennung von S-Bahnstationen wie „Grunewald Station“ oder „Zoo Station“ (HoH, 4), aber auch Stadtviertel, wie „Schöneberg“ (HoH, 5) weiter fort und schöpft aus dem weitreichenden

178 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 51f.

179 Carol Anne Costabile-Heming. 2011. „Berlin’s History in Context. The Foreign Ministry and The Spreebogen Complex in the Context of the Architectural Debates“. *After the Berlin Wall: Germany and Beyond*. Eds. Katharina Gerstenberger, Jana Evans Braziel. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan. 231–249. 232.

180 Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 12.

181 Ibid. 14

ikonischen Pool der ‚realen‘ Stadt Berlin. Neben der referentiellen Stadtkonstitution zitiert der Text über den Topos der Reiseführerin im Laufe des Textes zahlreiche prototypische Referenzen, wie zum Beispiel Straßennamen, Stadtviertel oder Gebäude, global icons wie das „Brandenburg Gate“, „disappeared wall“ oder „Checkpoint Charlie“ (HoH, 6) und lässt über eine diskursive Stadtkonstitution einen „Stadttext“ entstehen.<sup>182</sup>

Inhaltlich erzählt der Roman die Geschichte eines Traumas. Er beginnt mit der Erzählung des Nicht-Erzählbaren und umkreist auf *story-* wie *plot-*Ebene die Leerstelle in der Erinnerung der Protagonistin. Der Titel *The History of History. A Novel of Berlin* verweist dabei auf die Agenda des Romans: Mehr als um eine Historiographie von Berlin, geht es durch den amerikanischen Blick auf die deutsche Geschichte um eine metahistorische Perspektive. Dabei macht die Perspektive des Romans Berlins Geschichte zu einer *per se* traumatisierten. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie der Text ein Konzept von Geschichte zur Diskussion stellt, das sich über die fremde Perspektive auf die deutsche Geschichte und insbesondere über die Repräsentation von Berlin im Text im Sinn der Postmoderne neu betrachten und hinterfragen lässt. Zum Begriff der ‚Repräsentation‘ in der Postmoderne schreibt die Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*:

This is the confrontation that I shall be calling postmodernist: where documentary historical actuality meets formalist self-reflexivity and parody. At this juncture, a study of representation becomes, not a study of mimetic mirroring or subjective projecting, but an exploration of the way in which narratives and images structure how we see ourselves and how we construct our notions of the self, in the present and in the past.<sup>183</sup>

182 Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 12.

183 Linda Hutcheon. [1989]. 2002. *The Politics of Postmodernism*. 2<sup>nd</sup> ed. London, New York: Routledge. 7.

Im Sinne von Hutcheon möchte ich die Frage verfolgen, wie die Repräsentation von Berlin im Text nicht nur eine subjektive Projektion der traumatisierten Protagonistin darstellt, sondern die Art und Weise erforschen, wie der Text in der Erzählung Berlin produziert und wie darüber Rückschlüsse über Fremd- und Selbstrepräsentationen gezogen werden können. Dafür soll die Poetik des Romans dargelegt werden, die nicht nur die Verbindung von Trauma und Geschichte auf einer interkulturellen Ebene hinterfragt, sondern Trauma und Literatur gleichsetzt. Als strukturelles Phänomen verweist das Trauma der Protagonistin, wie auch die Erzählung selbst, auf den Raum des Dazwischen sowie auf die Grenze von Wissen und Nicht-Wissen. Der Text verknüpft über den *plot* Margarets Trauma mit der Erzählung und löst beides am Ende durch die Rückkehr der Erinnerung und das Füllen der Leerstelle durch das Erzählen der eigentlichen Geschichte sowie die Wiederherstellung der verschobenen Bedeutung und Ordnung wieder auf. Die Stadt Berlin nimmt im Text die Rolle des verlorenen Referenten ein und wird zur Projektionsfläche für das Trauma der Protagonistin. Die Stadtbeschreibung bewegt sich nicht nur zwischen Gegenwart und Vergangenheit, sondern auch zwischen Fiktion und Realität und wird von einer mimetischen Abbildung von Berlin zu einem performativen Projekt. Die Stadt wird im Roman zu einem Metaphern-Raum, der neue Bedeutungsräume eröffnet und über die Anbindung des individuellen Traumas der Protagonistin an die kollektive traumatische NS-Vergangenheit als Verbindungsglied zwischen Kulturen fungiert.

## 2.2 „History without a Story“: Margarets Trauma

Während Margaret durch die Stadtführungen den Erinnerungsspeicher der Architektur aktiviert und die Stadt über Geschichte/n topographiert und mit Bedeutung versieht, wird bereits zu Beginn des Romans deutlich, dass ihr in ihrem Leben ein Teil ihrer eigenen Geschichte fehlt: Sie erwacht zu Beginn des Romans wie aus einem Schlaf, ohne Raum- und Zeitgefühl, in einem Wald nahe von Berlin:

On an early morning in September of that year [2002, Anm. yz], in a forest outside Berlin, a young woman woke from a short sleep not knowing where she was. Several months of her life had gone missing from her mind, and she was fresh as a child. (HoH, 3)

Die Fremdcharakterisierung der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanz lässt bereits durchscheinen, dass auf Margaret der Vergleich mit einem Kind und der damit assoziierten Unschuld nur bedingt zutrifft: „All in all, Margaret looked like someone who would find trouble, or in any case already had“ (HoH, 3). In der S-Bahn auf dem Weg zurück in ihr Apartment in Schöneberg deutet auch das Aufrufen der Dichotomie von Natur und Kultur auf ein negatives Erlebnis hin:<sup>184</sup> „She saw her clothes patched with bluish pine needles sticking to the wetness, and on them a displaced lady-bug made its slow way, and she did not know why there was evidence of so much nature, of so much disorder“ (HoH, 4). Das Eindringen der Natur in den kulturellen Raum der Stadt erscheint hier als Bedrohung und hat in der Folge des Textes Auswirkungen auf Margaret und ihre Perspektive auf Berlin. Die Rückkehr in die Stadt steht für Margaret metaphorisch für die Wiederaufnahme ihres alten Lebens und für den Wunsch, zu der ursprünglichen Ordnung zurückzukehren. Nach diesem Vorfall beginnt sich Margarets Wahrnehmung in Bezug auf die Stadt zu verändern, sie fällt in eine Art Trance:

The fact was this – she was entering a kind of trance. Walking the city, she encouraged the events she spoke of to crowd up against her eyes, and everything glimmered. Flames blackened the Reichstag when she looked over to it; on the Friedrichstrasse there were nothing but dancing girls in nude tableaux, at the Pergamon, day after day, Peter Weiss was creeping in on his way to clandestine meetings with his fellow socialists, and it was all vivid, and it was all a balm. (HoH, 6f)

---

184 Vgl.: [http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Koschorke\\_Natur-Kultur\\_AK.pdf](http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Koschorke_Natur-Kultur_AK.pdf), aufgerufen am 11.08.2014.

Im Kapitel „The History of History“, das dem Roman den Titel verleiht (HoH, 115–125), diagnostiziert die Gynäkologin bei Margaret eine psychogene Amnesie, also einen psychisch bedingten Gedächtnisverlust, den sie in der Rolle eines ‚Gedächtnis-Chirurgen‘ in einer Art psychoanalytischen Sitzung über eine Imaginationstherapie („guided imagery therapy“) heilen will (vgl. HoH, 24). Die Methode, die sie bereits bei Kriegstraumata in der Zeit des Nationalsozialismus angewendet hatte, besteht in der Betrachtung eines Films, der sich aus der Perspektive von Dr. Arabscheilis durch eine starke Bedeutungs-dichte auszeichnet (vgl. HoH, 25) und der bei Margret eine ähnliche Wirkung hervorruft wie die Stadt, wenn sie Führungen gibt: „She saw the film in the same sort of trance in which she gave tours of the city, where all that is perceived is blown up so large that it crowds out other elements of consciousness“ (HoH, 26). Die Symptome, die die junge Frau nach der Behandlung bei Dr. Arabscheilis wahrnimmt und gleichzeitig verdrängt, lassen sich als eine Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) klassifizieren. Die American Psychiatric Association definiert diese (im Englischen: „Post-Traumatic Stress Disorder“, PTSD) als eine Extrembelastung, der die Verarbeitungsmechanismen der Psyche nicht mehr gewachsen sind.<sup>185</sup> Im Laufe des Textes stellt sich heraus, dass die Mitverantwortung für den Tod ihres neugeborenen Sohnes das Ereignis darstellt, das sie psychisch nicht verarbeitet hat. Als Amadeus, ihr Freund und der Vater ihres Kindes, sie verlässt, beschließt sie, das Kind dennoch auf die Welt zu bringen. Das tragische Erlebnis ereignet sich, als Margaret das Kind vor die Wohnungstüre von Amadeus stellt: Als sie drei Tage später beunruhigt in das Haus zurückkehrt, findet sie den Säugling tot vor der Wohnung und vergräbt ihn im Forst von Grunewald. Das Ereignis, das die psychische Überlastung ausgelöst hat, wird einerseits aus dem Bewusstsein verschoben und kehrt andererseits über eine übersensorische und fragmentierte Wahrnehmung, die sich in Halluzinationen, Träumen oder zwanghaften Gedanken zeigt, permanent wieder. Die psychische Reaktion auf eine PTBS ist komplex und ambivalent, so die renommierte Komparatistin und Trauma-Forscherin Cathy Caruth:

185 Vgl.: Cathy Caruth, ed. 1995. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press. 3.

While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucination, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event.<sup>186</sup>

Mit der Veränderung der Wahrnehmung und einer Intensivierung bestimmter Sinneskanäle geht als Reaktion auf eine PTBS gleichzeitig auch eine emotionale Abstumpfung einher. Margaret erfährt nach der Betrachtung des Films in ihrer Wahrnehmung und ihrer emotionalen Verfassung ‚dramatische Veränderungen‘ (vgl. HoH, 24), wie es die Gynäkologin vorausgesagt hat. Ihr Hörsinn intensiviert sich und die Stadt erwacht zum Leben:

She was not surprised that the city appeared fleshy, and she walked past it all, half blind. Let the city's bosoms spill out over the top of its dress – what did she care! But while the sight did not disturb, the sounds still sometimes exhausted. When she heard the doors and windows drawing in breath all at once, making a reverse hissing sound up and down the avenues, she braced herself. [...] It [the city, Anm. yz] had a message, too. (HoH, 61)

Aus der Perspektive der Protagonistin wird die Stadt mit Bedeutung überladen und antropomorphisiert. In der Repräsentation von Berlin zeigt sich die Struktur von Trauma als eine Art gespenstische Heim-suchung. Caruth zufolge ist es genau diese besondere Form der Wahrnehmungsstruktur, die Trauma als Krankheitsbild definiert:

[T]he pathology cannot be defined either by the event itself – which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally – nor can it be defined in terms of a distortion of the event, achieving its haunting power as a result of distorting personal significances attached

---

186 Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*, 4.

to it. The pathology consists, rather, solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it.<sup>187</sup>

Trauma lässt sich medizinisch also nicht über den Auslöser der Traumatisierung oder die persönliche Bewertung eines Erlebnisses diagnostizieren, da beide stark subjektiv sind. Das Besondere an der traumatischen Wahrnehmungsstruktur, die eine Strategie der Psyche darstellt, diese Erfahrung zu bewältigen, ist das wiederholte Erleben der Erfahrung auf einer anderen Ebene. Während die Psyche versucht, über die Verschiebung der überbordenden Erfahrung ins Unterbewusste die Ich-Struktur aufrecht zu erhalten, bricht das Trauma gleichzeitig immer wieder unkontrollierbar hindurch. Auf der medizinischen Ebene können Gedächtnisverlust, psychotische Zustände, Wahrnehmungstäuschungen oder Flashbacks die Folgen sein. Bei einem Flashback werden die Trauma-Informationen durch *Trigger*, wie zum Beispiel Gerüche, Bilder oder Töne wieder aktiviert.<sup>188</sup> Da diese Informationsübertragung nur selektiv passiert, haben Trauma-Erfahrungen oft den Charakter von surrealen Erzählungen.<sup>189</sup> Im Fall von *The History of History* zeigen sich solche surreale Episoden in Verbindung mit der Stadt und vorwiegend während Margarets Arbeit als *walking tour guide*, die sie immer tiefer in die nationalsozialistische Vergangenheit von Berlin eintauchen lässt. Durch den Erzähler wird das Schicksal der Protagonistin über die Begegnung mit phantastischen Figuren, wie der „hawk-woman“, aber auch mit (textextern) historisch real existierenden Personen, wie zum Beispiel Magda Goebbels oder Arthur Prell immer mehr mit der Geschichte der Stadt und der NS-Zeit verwoben. Ihre Auseinandersetzung mit dieser Zeit wird so obsessiv, dass an einigen Textstellen nicht mehr zwischen textinterner Realität, Traum, Wahn oder Halluzination unterschieden werden kann:

---

187 Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*. 4.

188 <http://www.aufrecht.net/utu/trauma.html>, aufgerufen am 20.11.2010.

189 Ibid.

Just a few meters away, the hawk-woman walked up to the flesh of the propaganda ministry, and putting the case down on the ground beside her, she raised the ax over her head and made a broad down-ward arc. She chopped. With its soft flesh, the building façade gave way instantly, the skin rolling back from the muscle beneath it like seawater contracting from the shore. Floods of blood gushed into the street. Some of the group was spattered with it. Tufts of muscle, ripped by the dull blade, budded into the perpendicular. (HoH, 40)

Im Text wird die Wahrnehmung der Stadt, bei ihren Stadtführungen, aber auch darüber hinaus, an Margaret als Fokalisierungsinstanz gebunden: „It occurred to her [Margaret, Anm. yz] that if the buildings’ transformation had something to do with her own mind, perhaps she could outmaneuver this mind. Couldn’t she escape the hallucinations if she left the path of the scripted tour?“ (HoH, 41). Berlin nimmt in der Fokalisierung von Margaret verschiedene Formen an: Neben der Vermenschlichung wird die Stadt auch zu einer Wüste: „The hawk-woman and the strange smell had made Berlin a changeling desert, and in this desert she was ailed by the inverse of claustrophobia; she was trapped in a space so large, so endless, so ever-broadening, that it was without nook or shelter; she was trapped in a cloudless sky“ (HoH, 41). Die Stadt fungiert im Sinne des Traumas einerseits als Projektionsfläche und andererseits als Trigger für Margarets Trauma. In ihrer Vorstellung wird ein verlassenes Postgebäude zu einem Skelett aus längst vergangener Zeit: „The building was bony, shuttered and prehistoric, as if the street were the hall of a forgotten and half-empty museum, and the building was the skeleton of a Pleistocene beast in a shadowed corner, dusty and massive. Its façade was punched out in looming vertical lines – ribs of massive bones“ (HoH, 41f). Die Zuschreibungen sind geprägt von Vergangenheit und Vergänglichkeit und verweisen darüber nicht nur auf die Menschen, die auf grausame Weise im Zuge des nationalsozialistischen Regimes zu Tode kamen, sondern auch auf den Tod von Margarets Kindes: „This building too was a carcass; the smell was enough to throw you down – a mass of bone drawn over with flesh decaying; blackened and bruised, rigid and retracted, a mutilated corpse“ (HoH, 42). Der Text repräsentiert Berlin als Erinnerungs-

raum für Gewalt, menschlichen Verfall, Verstümmelungen und Tod, der sich losgelöst von einer konkreten Geschichte und einer zeitlichen Verortung in Margarets Vorstellung verkörpert und verknüpft darüber Margarets persönliches Trauma mit den Gräueltaten der NS-Zeit.

## 2.3 „The History of History“: Berlin als Ort des Traumas und Stadt des Allegorischen

Wie kann man vor diesem Hintergrund „the history of history“ verstehen? Im Hinblick auf einen Roman einer amerikanischen Schriftstellerin, die sich mit deutscher Geschichte auseinandersetzt, wird gerade die Frage nach der Art und Weise der Verhandlung von Geschichte in ihrem Text bedeutsam. In der Literaturtheorie kann die Diskussion der Beziehung von Literatur und Geschichte bis zu Aristoteles *Poetik* zurückverfolgt werden.<sup>190</sup> In der Postmoderne<sup>191</sup> entwickelt sich ein neues Interesse an einer Geschichtswissenschaft, die sich von einer Wissenschaft der Fakten zu einer diskursiven Wissenschaft wandelt und damit auch in die Nähe von Literaturwissenschaft rückt.<sup>192</sup> Die Untrennbarkeit von Fakt und Fiktion fordert im Umgang mit der Geschichtswissenschaft einen neuen wissenschaftlichen Zugang und ruft im Sinne von literaturwissenschaftlichen Methoden die Frage nach der Entstehung von Bedeutung auf. So schreibt Tobias Döring: „[...] what we call ‘history’ is actually a textual product, in Western cultures most often a written one, assembled and collated from sources and the particular interpretations they receive“.<sup>193</sup> Linda Hutcheon umschreibt diesen Geschichtsbegriff mit den Worten des amerikanischen Schriftstellers E. L. Doctorow neu: „[H]istory is kind of fiction in which we live and hope to survive, and fiction is a kind of speculative

190 Vgl. Tobias Döring, 2011. *Postcolonial Literatures in English*. 4<sup>th</sup> ed. Stuttgart: Klett. 75.

191 Vgl. für eine Begriffsdiskussion von Postmoderne im Hinblick auf Architektur und andere Künste: <http://www.hatjecantz.de/postmoderne-5051-0.html>, aufgerufen am 14.08.2014.

192 Vgl. zur Krise des Geschichtsbegriffes und dem Verhältnis zum Konzept von Erinnerung: Huyssen. „Introduction“. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 1–10.

193 Döring. *Postcolonial Literatures in English*. 75.

history“.<sup>194</sup> In *A Poetics of Postmodernism* prägt sie für die Beschreibung der Rolle von Geschichte in der Literatur der Postmoderne den Begriff „Historiographic Metafiction“:

[H]istoriographic metafiction situates themselves within historical discourse, while refusing to surrender their autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that often enables this contradictory doubleness: the intertexts of history and fiction take on parallel status in the parodic reworking of the textual past of both the ‘world’ and literature. The textual incorporation of these intertextual pasts as a constitutive structural element of postmodernist fiction functions as a formal marking of historicity – both literary and ‘wordly’.<sup>195</sup>

Hutcheon problematisiert das Konzept von Geschichte in der Postmoderne und verweist auf den doppelten Status der Vergangenheit in literarischen Texten: Geschichte wird zu einem textuellen Konstrukt, in dem sich, im Sinne von *historiographic metafiction*, Welt und Fiktion in einer intertextuellen Weise verschränken. Das Besondere an historiographischen Metafiktionen im Unterschied zu Metafiktionen<sup>196</sup> ist dabei, dass sie sich einerseits innerhalb eines Geschichtsdiskurses verorten und sich andererseits eindeutig als Fiktion ausgeben. Ansgar Nünning stellt die Besonderheit und die „typischen Merkmale“ von historiographischen Metafiktionen anhand eines Vergleiches der Begriffe „historische Fiktion“ und „historiographische Metafiktion“ dar<sup>197</sup>:

194 Linda Hutcheon. 1988. *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge. 112.

195 Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. 124.

196 Vgl. die abgrenzende Definition zu Metafiktionen: „Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality [...]. Metafictional texts explore a theory of fiction through the practice of fiction.“ Patricia Waugh. 1984. *Metafiction*. London: Methuen. 2f.

197 Ansgar Nünning. 2012. „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien. Bausteine für eine Narratologie und Funktionsgeschichte“. *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Eds. Peter Braun, Bernd Stiegler. Bielefeld: Transcript. 309–348. 313.

Erstens verdeutlicht die Substitution des Adjektivs ‚historisch‘ und ‚historiographisch‘, dass historiographische Metafiktion den Akzent vom historischen Geschehen auf den Prozeß der imaginativen Rekonstruktion von Geschichte und auf die Reflexion über Probleme der Historiographie verlagert. Das Substantiv ‚Metafiktion‘ verweist auf das zweite Merkmal, durch das sich *historiographic metafiction* vom traditionellen historischen Roman unterscheidet: historiographische Metafiktion zeichnet sich durch ein hohes Maß an ästhetischer Selbstreflexivität, d.h. durch ausgiebige Reflexionen über Fiktion und die eigene Fiktionalität aus. Im Unterschied zum konventionellen realistischen historischen Roman liegt der Akzent in historiographischen Metafiktionen somit nicht auf der (mehr oder weniger authentischen) Darstellung geschichtlicher Personen oder Ereignisse. Vielmehr stehen die Bezugnahme auf geschichtliche Themen und die metafiktionale Qualität von *historiographic metafiction* primär im Dienst der theoretischen Reflexion über Probleme der Geschichtsschreibung.<sup>198</sup>

In dieser Eigenschaft stellen historiographische Metafiktionen traditionelle Erzählformen, wie zum Beispiel den historischen Roman und auch ihren eigenen Status zur Diskussion. Dadurch wird Hutcheons Konzept von *historiographic metafiction* zu einem wichtigen Merkmal von postmoderner Literatur, die sich ebenso durch ästhetische Selbstreflexivität und das Verhandeln der eigenen Fiktionalität auszeichnet.

In diesem Sinne kann Hattemer-Higgins Text als historiographische Metafiktion gelesen werden. Nicht nur der Titel des Romans, sondern auch der postmoderne Stil des Romans verweisen auf den historiographischen Charakter des Textes. In der Diskussion des Einflusses der NS-Geschichte auf das heutige Berlin spannt die Autorin den Bogen bis nach Amerika und verbindet das individuelle Trauma der Protagonistin mit einer, in ihrem Text, kollektiv traumatisierenden NS-Geschichte. Durch die Art und Weise der Stadtbeschreibung sowie der

---

198 Nünning, „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Meta-biographien“, 313.

Begegnungen mit phantastischen Figuren wie der „hawk-woman“ (vgl. HoH, 41) inszeniert Hattmer-Higgins in ihrem Roman ein komplexes Spiel mit der eigenen Fiktionalität. *The History of History* inzeniert auf verschiedenen Ebenen eine parodistische Verquickung von Literatur und Geschichte als Intertext. Renate Lachmann definiert Intertextualität folgendermaßen:

When a given text enters the domain of other texts, the reference can be to entire texts, to a textual paradigm, to a genre, to certain elements of a given text, to a stylistic device, to narrative techniques, to motifs, etc. The link between the given text and the ‘other’ text (the referent text) is the referent signal or intertext. The intertext is the very element of another text which has been incorporated, absorbed, quoted, distorted, reversed, romanticized, etc. The memory of a text is formed by the intertextuality of its references. Intertextuality arises in the act of writing inasmuch as each new act of writing is a traversal of the space between existing texts. [...] Cultural memory remains the source of an intertextual play that cannot be deceived; any interaction with it, including that which is skeptical about memory, becomes a product that repeatedly attests to a cultural space.<sup>199</sup>

Im Text finden sich unter anderem intertextuelle Referenzen und Verweise auf die textexterne Ebene, so zum Beispiel über die Figur des Niklas Frank (vgl. HoH, 91) oder Magda Goebbels (vgl. HoH, 139) sowie über Dokumente wie Polizeireporte (vgl. HoH, 174), Tagebücher (HoH, 147), Hitlers *Mein Kampf* (HoH, 95), den fiktiven Roman über „The Whale Ducks“ (HoH, 76–85), oder über Henry Purcells Oper „Dido and Aeneas“ (HoH, 115). Aufgrund der Intertexte verortet Autorin ihren Roman auch selbst: „[in] the postmodern tradition, with its eccentric mixing of high culture and camp, its carnival hodgepodge of styles, the quotations from original sources“.<sup>200</sup> Die Stadt Ber-

199 Renate Lachmann. 2010. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Eds. Astrid Erl, Ansgar Nünning. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 301–310. 304.

200 [http://www.witness.co.za/index.php?showcontent&global%5B\\_id%5D=64897](http://www.witness.co.za/index.php?showcontent&global%5B_id%5D=64897), aufgerufen am 4.10.2014.

lin spielt hier eine entscheidende Rolle. Die Schriftstellerin hat nicht nur aus autobiographischen Gründen Berlin als Handlungsort ausgewählt, weil sie, wie auch ihre Protagonistin Margaret Taub, in Berlin als *walking tour guide* arbeitete und dadurch intensiven Kontakt mit der Geschichte des Nationalsozialismus hatte, sondern auch vor dem Hintergrund der Idee des Romans, Johann Wolfgang von Goethes *Faust* ins Heute zu transportieren und die Geschichte aus der Sicht von Margarethe zu erzählen (dieser verdankt die Protagonistin auch ihren Namen).<sup>201</sup> Doch *Faust* ist nicht der einzige literarische Inter-text. In einem Interview erläutert Hattemer-Higgins, dass ihr Roman als eine Antwort auf Mikhail Bulgakovs *The Master and Margarita* zu verstehen ist:

It [The Master and Margarita, Anm. yz] was the novel that taught me that you can [...] have a kind of, you know, open wound like a heart that's bleeding in a kind of, you might call it sentimentalism, but I call it [...] emotional intensity. [...]. But at the same time that you could have very phantastical [...] in some ways quite experimental forms of [...] expressionism where things are transforming into other shapes and that this doesn't have to be limited to a type of book that is very different than something that is looking in a serious way at historical events.<sup>202</sup>

Für die Autorin scheint es kein Widerspruch zu sein, experimentelle Schreibformen und phantastische Elemente mit einem historiographischen Interesse zu verbinden. Auf diese Weise wird auch die Stadt zum Ausdrucksmittel für die ‚emotionale Intensität‘. Die Intertexte tragen zum Effekt des Traumas als Repräsentation der Wahrnehmung von Berlin durch die Protagonistin bei und konstituieren einen Stadtext im Sinne einer „Stadt des Allegorischen“.<sup>203</sup> Nach Andreas Mahler zeichnet diese aus, dass „die erzeugte Textstadt von einer sekundären Semantik derart überbietet [wird], dass das Stadtthema selbst ins

201 Vgl.: Interview mit Ida Hattemer-Higgins: <http://youtu.be/WN8WAs9BYSk>, aufgerufen am 3.10.2014; (20:10- 20:40).

202 Vgl.: Interview mit Ida Hattemer-Higgins: <http://youtu.be/WN8WAs9BYSk>, aufgerufen am 3.10.2014; (35:35–36:58).

203 Vgl.: Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 25.

Kippen gerät“.<sup>204</sup> Kapitel wie „The Glow“ (HoH, 298–312) oder auch „Escape from Berlin“ (HoH, 185–195) agieren über die Repräsentation von Berlin und die phantastische Atmosphäre, die sie kreieren, Margarets Trauma aus und erzeugen einen metaphorischen Effekt in der Repräsentation der Stadt. Berlin wird zur Projektionsfläche nicht nur für Margarets Trauma, sondern auch für das durch die NS-Zeit kollektiv traumatisierte Deutschland. Die Autorin will ihren Roman als eine Allegorie auf die Geschichte des Nachkriegs-Deutschland verstanden wissen:

[T]he book was structured as an allegory. It can be read either as Margaret's [...] personal story, or it can be read figuratively as a fable of a nation that wakes up slowly, after two decades of amnesia, to a recognition of atrocities in its past. (These two decades exist in the book as Margaret's two lost years. One year in an individual's life is roughly equivalent to ten years in the life of a nation.) [...] [T]he book is trying to make some statements about where Germany is now in relationship to this history, and also about the links between personal and collective psychopathology.<sup>205</sup>

Indem der Text eine Verbindung zwischen der individuellen Amnesie der traumatisierten Protagonistin und einer kollektiven und kulturellen Amnesie der deutschen Bevölkerung, die aus dem nicht aufgearbeiteten Trauma des Holocausts während der Zeit des Nationalsozialismus stammt, aufzuzeigen versucht, macht er Berlin nicht nur zum Ort einer Fabel, sondern allegorisiert er Berlin als Ort des Traumas der Geschichte im 21. Jahrhundert. In einem Interview sagt Hattemer-Higgins: „I couldn't really imagine a modern Berlin where the Nazi past would not come into play.“<sup>206</sup> Der Holocaust wird zu einer universalen Trope der Postmoderne:

204 Vgl.: Mahler, „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, 25.

205 Vgl.: <http://www.idajoy.com/story.htm>, aufgerufen 31.03.2011.

206 Vgl.: Interview mit Ida Hattemer-Higgins: <http://youtu.be/WN8WA59BYSk>, aufgerufen am 3.10.2014; (20:45–54).

[...] the Holocaust has become a cipher for the twentieth century as a whole and for the failure of the project of enlightenment. It serves as a proof of Western civilization's failure to practice anamnesis, to reflect on its constitutive inability to live in peace with difference and otherness, and to draw the consequences from the insidious relationship among enlightened modernity, racial oppression, and organized violence.<sup>207</sup>

In *The History of History* wird Berlin einerseits im Kapitel „Sachsenhausen“ (HoH, 100–114) zum Ort der Erinnerung an den Holocaust, gleichzeitig zeichnet der Text über die Erzählung der traumatisierten amerikanischen Protagonistin den Holocaust symbolisch als eine internationale Trope.<sup>208</sup> Die Stadt wird dadurch zu einer Metapher für traumatische Geschichte und Erinnerung. Die Repräsentation von Berlin macht die Stadt zum Ort und zum Symbol eines ‚gesellschaftlich produzierte[n] Vergessen[s]‘.<sup>209</sup> In diesem Sinne betrachtet Hattemer-Higgins ihre Konzeption von Geschichte nicht nur als eine, die sich mit Geschichte im Sinne von Vergangenheit auseinandersetzt, sondern ein Konzept von Geschichte erforscht, das bis in die Gegenwart wirkt:

[...] maybe this history is doing something very actively – to me, to you, to everyone. As far as I'm concerned, Western Civilization is still in a terrible trance to it. The history is living. It's taking on new proportions in current life, both political and spiritual. And then I realized: that's what the novel has to be about. It's this that would be the concern of Margarethe if her Faust had lived in my century. It's this that would be exposed if a crazy old doctor switched a person's conscious and unconscious mind: the state of a person's religion; the orientation of their spirit in history. And that's when the novel came into its own.<sup>210</sup>

207 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 13.

208 Ibid.

209 Huyssen spricht von „socially produced amnesia“: Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 6.

210 Vgl.: <http://www.idajoy.com/story.htm>, aufgerufen am 27.09.11.

Durch die Übersetzung von Goethes *Faust* ins 21. Jahrhundert regt Hattemer-Higgins eine Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte in der Postmoderne an und folgt dem Trend der postmodernen amerikanischen Literatur, die, wie die Linda Hutcheon schreibt, den Blick auf die Vergangenheit und das Verhältnis von Geschichte problematisiert:

In the wake of recent assaults by literary and philosophical theory on modernist formalist closure, postmodern American fiction, in particular, has sought to open itself up to history, to what Edward Said [...] calls the 'world'. But it seems to have found that it can no longer do so in any innocent way: the certainty of direct reference of the historical novel or even the nonfictional novel is gone.<sup>211</sup>

Im Zuge von postkolonialen Diskursen und der Kritik an einer eurozentristischen Perspektive stellt postmoderne Fiktion im Sinne von *historiographic metafiction* das Konzept von Geschichte in Abgrenzung zur Moderne in Frage und wirft neue Fragen im Hinblick auf den Umgang mit referentiellen Spuren der Vergangenheit auf. In der Absage an den historischen Roman rückt die Diskussion des Referenten in der postmodernen Literatur ins Zentrum.<sup>212</sup>

The referent is always already inscribed in the discourse of our culture. This is no cause for despair; it is the text's major link with the 'world', one that acknowledges its identity as construct. [...] [T]his does not deny that the past 'real' existed; it only conditions our mode of knowledge of that past. We can know it only through its traces, its relicts. [...] Historiographic Metafiction shows fiction to be historically conditioned and history to be discursively structured [...].<sup>213</sup>

In der Postmoderne verschiebt sich der Zugang zu den Quellen der Vergangenheit. Der Referent, der den Bezug zur Welt herstellt und die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit überbrückt, ver-

---

211 Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. 124.

212 Vgl.: Ibid. 119

213 Ibid. 119f.

liert seine Verlässlichkeit, da er immer schon in kulturelle Diskurse eingeschrieben ist. Durch die diskursive Natur des Referenten muss das Wissen um die Welt und der Zugang zur Welt immer wieder neu gefunden werden. Die Existenz einer ‚realen‘ Geschichte soll also nicht in Frage gestellt, sondern vielmehr das Augenmerk auf das Verhandeln von Geschichte in literarischen Texten gerichtet werden. Dadurch werden Texte im Sinne von Hutcheons historiographischen Metafiktionen als kulturelle Erinnerungsspeicher bedeutsam, die historische Wissens-Spuren in sich tragen.

Auch in Hattemer-Higgins textuellem Universum scheint der Referent verloren gegangen zu sein: „‘Only because you’d already be remembering it, which is to say mythologizing it. It has nothing to do with the actual event’“ (HoH, 122). Ihr Roman scheint auf den ersten Blick wie ein Abgesang auf die Geschichte:

‘Writing history, reading history, my dear, a person will always try to stage a symphony in a cave where nothing but a whimper dwells [...] but at the end of your life, perhaps even sooner, you’ll realize that there’s nothing to chronicle, nothing to remember, or even to know that bears any relationship to experience at all. Eventually there will be no more pantomimes, only the acute attunement to the whimper.’ (HoH, 123)

Die Gynäkologin, die sich im Text als Margaret’s Tante entpuppt, stellt Erinnerung als Konzept in Frage. Durch die Auflösung von Geschichte als eine chronologische Erzählung verliert der Zusammenhang von Erinnerung und Erfahrung seine Verbindung. Dr. Arabscheilis bezeichnet Geschichte vielmehr als eine egozentrische Auseinandersetzung mit sich selbst:

‘If you read some scrap of history [...] you are doing nothing but replaying your own life, only in heavy makeup. The world is pregnant with your own face, and it will never give birth to anything else. You know nothing but this life of yours, which is plain and pure emotion, stripped of all gratification of meaning [...]. A story, by contrast, is a symphony blooming in the sunlight, trying to draw you away from chaos.’ (HoH, 121)

Es geht um die *story*, also die erzählte Geschichte sowie um den *plot* als kausaler Zusammenhang der Ereignisse, die strukturgebend dem Chaos der Geschichte (im Sinne von ‚history‘) und am Ende auch der Traumatisierung entgegenwirken können. Doch so engagiert dieses Projekt auch ist, es lässt gleichzeitig auch die Schwäche des Romans sichtbar werden, denn er verliert sich immer wieder im Spiel mit post-modernen Referenzen.

## 2.4 „The Trauma of History“: Verbindung von Trauma und Geschichte

Betrachtet man wissenschaftliche Trauma-Diskurse<sup>214</sup>, so ist eine Diskussion des Konzeptes von Geschichte in der Auseinandersetzung mit Trauma unumgänglich. Caruth negiert ein Konzept von Geschichte, das unmittelbar referentiell ist und auf dem Modell einer chronologischen Erzählung basiert:

I would propose that it is here, in the equally widespread and bewildering encounter with trauma – both in its occurrence and in the attempt to understand it – that we can begin to recognize the possibility of a history that is no longer straightforwardly referential (that is, no longer based on simple models of experience and reference). Through the notion of trauma [...] we can understand that a rethinking of reference is aimed not at eliminating history but at resituating it in our understanding, that is, precisely permitting history to arise where immediate understanding may not.<sup>215</sup>

214 So z.B. neben Cathy Caruth. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, London: John Hopkins University Press, auch Cathy Caruth, ed. 1995. *Trauma. Explorations in Memory*. London: John Hopkins University Press, oder Peter Ramadanovic. 2001. *Forgetting Futures. On Memory, Trauma, and Identity*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Lexington Books, oder auch Michael Rothberg. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.

215 Caruth. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. 11.

Die traumatische Struktur eröffnet die Möglichkeit, Geschichte als ein Konzept zu verstehen, das nicht mehr referentiell funktioniert. Indem das Konzept von Trauma auf den Verlust des Referenten verweist, schafft es eine Verbindung zu einem neuen Konzept von Geschichte. Die Leerstelle, in diesem Fall das Unbewusste, ist dabei der Ort, der das Ereignis in seiner ursprünglichen Bedeutung bewahrt:

If return is displaced by trauma, then this is significant insofar as its leaving – the space of unconsciousness – is, paradoxically, precisely what preserves the event in its literality. For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence.<sup>216</sup>

Wenn man, wie im Text, Geschichte als eine Geschichte des Traumas versteht, bedeutet dies, dass Geschichte nicht vollkommen rezipiert werden kann, während sie abläuft. Dabei verweist die Rätselhaftigkeit der traumatischen Repräsentation auf die eigentliche Bedeutung in der permanenten Wiederkehr in ‚uneigentlicher‘ beziehungsweise metaphorischer Form:

It is this literality and its insistent return which thus constitutes trauma and points toward its enigmatic core: the delay or incompleteness in knowing, or even in seeing, an overwhelming occurrence that then remains, in this insistent return, absolutely true to the event. It is indeed this truth of traumatic experience that forms the center of its pathology or symptoms; it is not a pathology, that is, of falsehood or displacement of meaning, but of history itself. If PTSD must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history they cannot entirely possess.<sup>217</sup>

---

216 Caruth. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. 17f.

217 Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*. 5.

Die Verzögerung wie auch die geisterhafte Heimsuchung durch das traumatische Ereignis gibt Hinweise auf die Symptome. Wenn man die Posttraumatische Belastungsstörung als Krankheit betrachtet, dann ist das Symptom, laut Caruth, nicht das Unbewusste, sondern die Geschichte selbst. Margaret als Traumatisierte trägt demzufolge also eine Geschichte in sich, die nicht erinnert und damit auch nicht erzählt werden kann und wird auf diese Weise selbst zum Symptom einer Geschichte, der sie nicht mächtig ist. Für Margaret wird deutlich, wie wenig sie über ihre eigene Familie weiß:

Margaret's mother's family hat been loud, her father's family silent. When things happened in her father's family (she remembered her grandfather), they disappeared forever, whether they be double-jointedness or stock market gains, failed marriages or stillbirths, they remained unnoted and uncorrelated. By contrast, in her mother's family, events and characteristics were repeated endlessly, told to laughs or made into a refrain, until everything you did or had done to you was part of the pounding myth, a link in the chain, part of history, part of television. Margaret had not been able to stand it, she had gone the way of her father's family – in silence. (HoH, 97)

Neben der Posttraumatischen Belastungsstörung verstärkt auch der Umgang mit Geschichte innerhalb Margarets Familie die unerzählbare Geschichte als psychische Strategie innerhalb der Figur. Dadurch fehlt ihr auch der Bezug zu ihrer eigenen Familiengeschichte und es gibt einige familiäre Hintergründe, die sie nicht kennt, wie zum Beispiel die Änderung ihres Nachnamens (vgl. HoH, 304), das Verhältnis ihrer Mutter mit Amadeus (vgl. HoH, 265–269) und der Krankheit, an der ihr Vater leidete. Dadurch verknüpft der Roman die Aufarbeitung der individuellen Familiengeschichte der Täubers mit der Aufarbeitung der NS-Geschichte der deutschen Bevölkerung und bindet beide an Berlin.

## 2.5 „The History of Trauma“: Die Geschichte einer Wunde – traumatisches Erzählen

In ihrer Einleitung führt Cathy Caruth den Begriff des Traumas auf seine griechische Etymologie zurück, in der *trauma* ursprünglich auf eine Wunde, auf eine körperliche Verletzung, zurückgeht.<sup>218</sup> Erst in der Psychoanalyse und insbesondere auch in Freuds Texten, verweist ‚Trauma‘ auf eine ‚geistige Wunde‘.<sup>219</sup> Für Caruth bedeutet Trauma allerdings gleichzeitig auch:

more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language.<sup>220</sup>

Es geht um die *eine* Geschichte, um *die* Wahrheit, die anders nicht erzählt werden kann. Caruth zufolge erzählt das Trauma auf metaphorische Weise die (ins Unbewusste verschobene) Geschichte, bis die eigentliche Wahrheit (wieder) erzählt werden kann. Andreas Huyssen bezeichnet Trauma deshalb als *in-between*-Phänomen: „on the threshold between remembering and forgetting, seeing and not seeing, transparency and occlusion, experience and its absence in repetition“.<sup>221</sup> Im Text wird dies deutlich über die Trennung von Margaret in verschiedene Personen mit unterschiedlichen Erinnerungen:

One Margaret [...] a more solid one, pulled herself under the covers and slept hungrily, and another one, a shadow of the sleeping girl, went into the wardrobe and took everything out. She carried it all down the courtyard and heaved the clumps of clothing indiscriminately into the trash.

218 Caruth. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. 3.

219 Vgl. *Ibid.*

220 *Ibid.* 4.

221 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 8.

She came back up to the bedroom, where she slipped with the sleeping Margaret again, and they were one. When the reunified Margaret awoke from the third sleep, it was a new planet. On this new planet, she went back to her old life. (HoH, 5)

Der Schlaf als Symbol des Unbewussten überschreibt Margarets Erinnerung an ihre Handlungen, die in diesem Fall über die Entsorgung der Kleidung, auch die Erinnerung an ihre Schwangerschaft und die Geburt ihres Kindes auslöschen. Die Trennung von Margaret in unterschiedliche Persönlichkeitsanteile verweist auf das Trauma und die unterschiedlichen Bewusstseinssebenen, die damit verknüpft sind. Für die traumatisierte Margaret, deren Psyche sich in einem Raum des ‚Dazwischen‘ befindet und damit auf die Bedeutungs-Leerstelle verweist, ist es jedoch nicht mehr möglich, in ihr altes Leben zurückzukehren.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Trauma führt die Ent-Körperlichung der traumatischen Wunde zu einer Verschiebung in Richtung einer ‚kognitiven Verletzung‘ in Form einer Leerstelle in der Erinnerung, der Caruth eine narrative Verarbeitung zu Grunde legt. In der Auseinandersetzung mit Freud stellt Caruth den Bezug zwischen dem Medium der Literatur und dem Umgang mit einer Repräsentation von Trauma her:

If traumatic experience, as Freud indicates suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs, then these texts, each in its turn, asks what it means to transmit and to theorize around a crisis that is marked, not by simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness.<sup>222</sup>

Die traumatische Erfahrung fordert durch die Unmöglichkeit einer sprachlichen Repräsentation des Geschehens in der Konsequenz gerade die Literatur und insbesondere die Gattung der Erzählung als solche und den Leser als eine Art Zeugen heraus. Liest man Trauma als

---

222 Caruth. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. 5.

eine Krise der Repräsentation<sup>223</sup>, aktiviert es die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen von (narrativer) Repräsentation und erweist sich darüber als ein Phänomen der Postmoderne:

Postmodernism manifests itself in many fields of cultural endeavor – architecture, literature, photography, film, painting, video, dance, music and elsewhere. In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight or ‘highlight’, and subvert, or ‘subvert’, and the mode is therefore a ‘knowing’ and an ironic – or even ‘ironic’ one. [...] In many ways it is an even-handed process because postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. [...] [T]he postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ [...] are in fact ‘cultural’ [...].<sup>224</sup>

Das strukturelle Phänomen, also das, was im Erleben eines Traumas als Reaktion auf die psychische Überforderung produziert wird, verweist in einem postmodernen Sinn auf die Leerstelle oder Lücke in der Erinnerung, um die der Text auf der Suche nach Bedeutung kreist. Trauma stellt darüber nicht nur das Konzept von Erinnerung und Geschichte, sondern auch den Akt des Erzählens als ein kulturelles Konstrukt aus. Im Sinn der Dekonstruktion und Jacques Derridas Konzept der *différance*, geht es auch hier um die Suche nach dem Signifikanten, die nicht zu einer eindeutigen Bedeutung kommen kann, sondern Bedeutung immer weiter verschiebt und die Signifikanten-

223 Auch das Wort ‚Repräsentation‘ ist Teil des postmodernen Verweisspiels. ‚Repräsentation‘ stellt kein mimetisches Abbildungsverfahren dar, sondern ist selbst Produkt kultureller Diskurse und Ideologien. So schreibt Linda Hutcheon: „I suppose the very word ‚representation‘ unavoidably suggests a given which the act of representing duplicates in some way. This is normally considered the realm of mimesis. Yet, by simply making representation into an issue again postmodernism challenges our mimetic assumptions about representation [...]: assumptions about its transparency and common-sense naturalness.“ Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. 30.

224 Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. 1f.

kette darüber immer weiter fortschreibt.<sup>225</sup> Dies stellt eine Parallele zu einer psychoanalytischen Trauma-Behandlung her: Auch der Behandlung von Trauma liegt die Suche nach dem verlorenen beziehungsweise verschobenen Signifikanten zu Grunde. Über die Annäherung an die erlebte Situation wird die Leerstelle in der Erinnerung umkreist und soll angeregt werden, diese durch die Rückkehr der Erinnerung in der Erzählung wieder zu füllen.<sup>226</sup> Die Psychoanalyse, die in der Behandlung von Trauma den Blick auf das ‚Unsichtbare‘ und ‚Unsa-gbare‘ lenkt,<sup>227</sup> schafft als Grenzfigur eine Verbindung zu Literatur als ein ebenfalls grenzüberschreitendes Medium:

If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet.<sup>228</sup>

Nicht nur für Cathy Caruth, die sich als Beispiel für die Beschreibung von traumatischen Erfahrungen in der Literatur auf Freud bezieht, auch in der Auffassung anderer WissenschaftlerInnen treffen sich Literatur und Trauma als wissenschaftliche Konzepte in ihrem gemeinsamen Interesse, über das Nicht-Wissen Bedeutung zu erzeugen. Die

225 Vgl.: „Différance [nach frz. Différer = sich unterscheiden, aufschieben], von J. Derrida (*Die Schrift und die Differenz*, 1967, dt. 1972) geprägter Begriff, der den Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem erfasst: da die Bedeutung eines Zeichens nur durch Relation zu anderen Zeichen, zum situativen Kontext, Bewußtsein des Adressaten usw. entsteht, ist es nie identisch mit dem Bedeuteten, das Bedeutete nie in ihm präsent, der Sinn beständig aufgeschoben.“ Heike Gfrereis, ed. 1999. *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler. 39; 156f.

226 Für eine kritische Rezeption der psychoanalytischen Trauma-Behandlung, die hier nur am Rande erwähnt werden kann, vgl. Mathias Berek. 2009. *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz; insbesondere das Kapitel „Erinnern und Vergessen“. 111–118.

227 Vgl. Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 9.

228 Caruth. *Unclaimed Experience*. 3.

weit gefasste Definition von PTSD hat zur Konsequenz, dass immer weitere wissenschaftliche Bereiche zur Lösungsfindung herangezogen werden:

The phenomenon of trauma has seemed to become all-inclusive, but it has done so precisely because it brings us to the limits of our understanding: if psychoanalysis, psychiatry, sociology, even literature are beginning to hear each anew in the study of trauma, it is because they are listening through the radical disruption and gaps of traumatic experience.<sup>229</sup>

Durch die (wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit Trauma, die die Grenzen menschlichen Verstehens erforscht, wird dieses Phänomen auch für andere Wissenschaften interessant. Margrets Leerstelle in der Erinnerung macht dabei auf die Geschichte/n aufmerksam, die gerade nicht erzählt wird/werden. Dabei erzählt der Roman auf verschiedenen Ebenen die Geschichte eines Traumas – zum einen durch die traumatisierte Hauptfigur: Durch die Erzählinstanz und den Hausmeister Erich, der die Tagebuchaufzeichnungen von Margret aus ihrer verlorenen Zeit findet und liest, erzählt der Text auf einer individuellen Ebene die Geschichte einer jungen Frau, die eine unglückliche Liebe erlebt, schwanger wird und mitverantwortlich für den Tod ihres Kindes ist. Zum anderen, auf einer kollektiven Ebene, erzählt der Roman die Geschichte und Folgen des Traumas der deutschen Bevölkerung nach der Zeit des NS-Holocausts.<sup>230</sup>

229 Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*. 4.

230 Insbesondere im Bereich der Geschichtswissenschaft, aber auch in der Psychologie gibt es Kritik am Begriff des „kollektiven Trauma“. Angela Kühner zeigt jedoch die Chancen der Verwendung des Begriffs auf: „Um zu verdeutlichen, dass die Analogie zwischen kollektivem und individuellem Trauma nicht heißt, dass in einem Kollektiv tatsächlich ähnliche Vorgänge ablaufen wie im Individuum, könnte man auch von ‚kollektiviertem Trauma‘ oder ‚kollektivem symbolvermitteltem Trauma‘ sprechen. Diese Bezeichnungen heben je unterschiedliche Aspekte hervor [...]. ‚Kollektiviertes Trauma‘ betont den Prozess, mit dem ein geteiltes traumatisches Ereignis zum Teil der kollektiven Identität einer Gruppe wird. Der Ausdruck ‚Kollektives symbolvermitteltes Trauma‘ dagegen rückt den Teil des Kollektivs in den Blick, der nicht an Traumasymptomen im engeren Sinne leidet, sondern, durch Nähe zu und in partieller Identifikation mit den Opfern – ‚symbolvermittelt‘ – schwer erschüttert ist. ‚Kollektives Trauma‘ selbst dagegen legt im Gegensatz zu den anderen beiden Begriffen den Schwerpunkt tendenziell mehr auf die real erfahrenen Traumatisierungen. Die Ausdrücke ‚kollektives

Auf der narratologischen Ebene umschreibt das psychoanalytische Verfahren auch die Struktur des Romans: Über den extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler umkreist der Text auf der *story*-Ebene die Leerstelle in der Erinnerung der traumatisierten Protagonistin und beginnt mit der Erzählung des Nicht-Erzählbaren:

The night in the forest and everything around it was an elementary blank. If pressed (of course, she was never pressed), she might have simply said: 'Lately, I'm a little uneasy.' With no one did she mention how the city's past was dancing before her eyes, nor any of her more alarming symptoms, which had begun to pop up, one after the other. (HoH, 8)

Margarets traumatische Krise hat in der Folge Auswirkung auf das Medium der Narration. Der Roman beginnt mit dem Ende der Erzählung, ohne dabei das traumatische Erlebnis zu vermitteln. Über anachronistisches Erzählen in Form von Rückblenden, verschiedener Fokalisierungsinstanzen sowie unterschiedlicher Textgattungen (so zum Beispiel Tagebuchaufzeichnungen, Fabeln, historischen Dokumenten) werden erst am Ende des Romans die (Hinter-)Gründe für Margarets Trauma entschlüsselt. Die Verschiebung dieses Teils der Erzählung drückt sich auch über den Faktor der Zeit aus: Nach einer Zeitraffung von zwei Jahren setzt er am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Kapitels mit der ‚eigentlichen‘ Geschichte ein:

After that strange and terrible night in the Grunewald forest, the weeks went by and became months. And then the months flew by and became two years. Time will pass very quickly, if you are convinced it is already over. Two years rolled away, never to be seen again. By the time autumn of

---

Trauma', ‚kollektivierte' und ‚symbolvermitteltes kollektives Trauma' akzentuieren also je unterschiedliche Aspekte der vermuteten Zusammenhänge.“ Ich schließe mich der Haltung Kühners an, die weiter mit dem Begriff des ‚kollektiven Traumas' arbeitet, da dieser „bereits eingeführt ist und in gewisser Hinsicht als Oberbegriff für die beiden anderen Aspekte gelten kann“. Angela Kühner. „Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte. Annahmen nach dem 11. September“. 12–15. Zitiert nach: <http://www.berghof-foundation.org/publications/publication/kollektive-traumata-annahmen-argumente-konzepte-eine-bestandsaufnahme-nach-dem-11-september/>, aufgerufen am 26.09.2014.

2004 pulled around, Margaret was so solitary, she was an almost unrecognizable version of herself. [...] And this is where the real story begins. (HoH, 10)

Der Text hat zum Ziel, die eigentliche, wahre Geschichte zu (re) produzieren und setzt in der Konsequenz in seiner Poetik Literatur und Trauma gleich. Die ‚verlorene Zeit‘, an die die Veränderung der Protagonistin durch das traumatische Erlebnis geknüpft wird, soll in der Erzählung und durch die Erzählung wiederhergestellt werden. Literatur rückt in ihrer besonderen Eigenschaft, die Konstruktion von Bedeutung offenzulegen, in die Nähe von Trauma. So schreibt Michael Hofmann in *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*: „Insbesondere die Literatur ist ein Bereich, in dem die[...] prinzipielle Suspendierung definitiver Bedeutung durchgespielt wird.“<sup>231</sup> Indem historiographische Metafiktionen nicht nur das Verhältnis von Geschichte und Wirklichkeit, sondern auch von Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit zur Diskussion stellen<sup>232</sup> sowie eigene Produktions- und Repräsentationsmechanismen im Text mitreflektieren, bewegen sie sich in einem vielseitigen Bedeutungsspielraum und erzeugen dadurch eine Analogie zu Trauma.

So wird die Zeit der NS-Geschichte über die Stadtführungen durch Berlin sowie insbesondere über das elfte Kapitel „Sachsenhausen“, in dem Margaret eine Gruppe Touristen durch das ehemalige Konzentrationslager Sachsenhausen führt (vgl. HoH, 100–113), in die Gegenwart versetzt. Dabei wird deutlich, dass gerade diese Art von Geschichte nicht erzählt werden kann: „There is more content here than in universities and museums and churches taken together, but you won't see any of it. All I can show you today is a mirage. This tour is a virtual tour“ (HoH, 108). Es ist die Nicht-Sichtbarkeit von Geschichte, die auf den Verlust des Referenten verweist. Der Ort des

231 Michael Hofmann. 2006. *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink. 50.

232 Vgl. dazu: „The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and 'objective' world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system, which generates its own 'meanings'. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention.“ Waugh. *Metafiction*. 3.

Terrors wird zu einem Ort des Traumas: „It is the fundamental dislocation implied by all traumatic experience that is both its testimony to the event and the impossibility of its direct access.“<sup>233</sup> Indem die Geschichte des Terrors nicht erzählt und der Ort nicht mit geschichtlicher Bedeutung aufgeladen werden kann, wird Bedeutung immer weiter verschoben. Wer schon einmal auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers in Sachsenhausen war, versteht, wie gerade das Nicht-(mehr-)Sichtbare, das Nicht-Erzählbare die Grausamkeit repräsentiert:

Theoretically at least, she would have liked to give a realistic picture and leave it at that. But there was a problem: there was no realistic picture to return to. No one knew how it had really been. No one could entirely know how it had been; the experience was too large for that. There are magnitudes of suffering that cannot be held in the mind. So there was a camp, and there was a ‘tour’, and one was bigger than the other and would always be bigger. (HoH, 107)

Die Geschichte dieses Ortes kann in einer Führung nicht dargestellt werden. Dadurch führt der Text eine ‚Repräsentation‘ im Sinne von Mimesis als unmöglich vor, da, wie auch Linda Hutcheon formuliert, es Spuren braucht, um die Vergangenheit zu (re)konstruieren:

The past is something with which we must come to terms and such a confrontation involves an acknowledgement of limitations as well as power. We only have access to the past today through its traces – its documents, the testimony of witnesses, and other archival materials. In other words, we only have representations of the past from which to construct our narratives or explanations. [...] The representation of history becomes the history of representation.<sup>234</sup>

---

233 Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*. 9.

234 Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. 55.

Hutcheon problematisiert die Repräsentation eines Geschichtsbegriffes, der aus Repräsentationen der Vergangenheit (narrativ) konstruiert wird. Im Fall des Konzentrationslagers Sachsenhausen fehlt der Zugang zu der Geschichte des Ortes. Durch den Tod der ehemaligen Inhaftierten oder das Trauma der Überlebenden fehlt das Wissen um diesen Ort. Diese (Nicht-)Repräsentierbarkeit der Geschichte führt darüber auch das Medium der Repräsentation als kulturelles Konstrukt vor. Überträgt man dies auf die Geschichte des Holocausts, der ebenfalls nicht über eindeutige Fakten abbildbar ist, sondern verschiedene Varianten von Geschichte/n gegenüberstellt, die sich in der Logik auszuschließen scheinen (vgl. HoH, 105), so wird auch der Holocaust in diesem Sinne nicht erzählbar:

She had learned early on: too many tales of horror and she began to think that her pity sounded propagandistic, like a tabloid television show. On the other hand, it clearly would not do to talk excessively of the camaraderie among Communist inmates, the evenings of 'Bella Ciao', and the radio hidden in the laundry that picked up the BBC; of the 'kindness' of certain SS men who had shared whiskey with the prisoners, helped others escape. All in all, then, Margaret was also guilty of omitting 'happy' stories, of how, for some, it had not been so bad at Sachsenhausen [...]. And Margaret had noticed something: the ration between the uplifting stories and dystopian stories became the basis for the customer's conclusion about the camp, later their conclusions about the concentration camp system in general, and finally the conclusions they reached [...] about the Holocaust. [...] And because of this, she could not help, but become manipulative. (HoH, 107)

Im Unterschied zu einem historischen Roman stellt der Text als historiographische Metafiktion die kulturelle Konstruiertheit der Repräsentation des Holocausts aus. Linda Hutcheon schreibt: „[A] self-reflexive text suggests that [...] narrative does not derive its authority from any reality it represents, but from 'the cultural conventions that define both narrative and the construct we call 'reality'“.<sup>235</sup> *The His-*

<sup>235</sup> Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. 33f.

*tory of History* zeigt, dass eine Repräsentation des Konzentrationslagers unmöglich ist, da es keine Autorität des Erzählens gibt, sondern diese von unterschiedlichen Diskursen durchzogen ist, die auch Margaret als *tour guide* durchkreuzen. So bleiben der amerikanischen Protagonistin Margaret Taub als nicht-deutsche Andere nur verschiedene Strategien des Erzählens, das Unsagbare sagbar zu machen:

This tour had never been an easy one for Margaret. Early on, she had become accustomed to lying at several points along the way. Not lying exactly – omitting, underemphasizing, and sometimes overemphasizing. She was conscious that she did it, but that is not to say she did it deliberately. She had never planned the disinformation in advance. The ‘lies’ had developed over time of their own accord. In each case, it happened like this: one day she looked at the group, looked into their faces, and instead of saying what she had planned to say, something new came out of her mouth, something more pleasing. Because we are creatures of routine and the lie usually went over well [...] on the next occasion it came out reflexively again. She had a guilty conscience about it, but at a certain point it became physically difficult to say anything else – as difficult as doing a backbend after years of stiffness. [...] It had begun because she couldn’t bear the discomfort of trying to tell things in an unshaped way. How much better to make a good tour of it. (HoH, 105f)

Durch die Lüge oder vielmehr eine Bearbeitung der Fakten gewinnt die Geschichte für Margaret im Sinne einer guten *story* die Oberhand. Der Text führt hier die Macht des Geschichtenerzählens vor, die jedoch selbstreflexiv über ein bewusstes Ausblenden von bestimmten Fakten entsteht und damit die Repräsentation des KZs als individuelles und fiktionalisiertes Konstrukt ausstellt. Margaret fungiert jedoch nur bedingt als Sprechinstanz, die ihre Diskursmacht nutzt, um performativ Diskurse über den Holocaust sowie das deutsche Andere (weiter) zu konstruieren. Was die Protagonistin den Tour-TeilnehmerInnen gerade nicht sagt, sondern nur denkt, ist, dass sich die Geschichte/n des Konzentrationslagers in Oranienburg im Grunde nicht in Worte fassen und auch nicht begreifen lässt/lassen:

But here's what there is to understand: there is nothing for knowing minds to glean. The more you learn about the camps, the less you know. The more you see this place, the farther away it is. The human social brain wasn't designated to understand the human social terror, and the more it tries, the more it dies. (HoH, 107f)

Hier wird nochmals deutlich: Die Realität eines Konzentrationslagers ist heute so weit weg von jeglicher gesellschaftlicher Norm, dass eine Konzeption von Wissen ausgeschlossen ist. Der Text führt dieses vielmehr *ad absurdum*: Je mehr man über das KZ lernt, desto komplexer wird das Gebilde an Informationen und desto schwieriger wird es, diese als eine kohärente Erzählung zu strukturieren. Damit führt der Text die gesellschaftliche Konstruktion dieses Diskurses vor, die gleichzeitig mit Sigmund Freuds Begriff des „Unheimlichen“ korrespondiert, den er verwendete, um die wiederkehrende Wiederholung des Leidens zu beschreiben, die zum Beispiel Kriegsoffern oder anderweitig traumatisierten Menschen widerfuhr.<sup>236</sup> In seiner Schrift *Das Unheimliche*<sup>237</sup> weitet der Psychoanalytiker seine Untersuchung des psychologischen Phänomens des ‚Unheimlichen‘ auf eine Untersuchung von Angst im Allgemeinen und auf eine „Dynamik des Unbewußten“ aus.<sup>238</sup> In einer semantischen Untersuchung legt er dar, dass das Adjektiv *heimlich* bereits die negative Bedeutung seines Antonyms *unheimlich* beinhaltet: „Wir werden [...] gemahnt, daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen.“<sup>239</sup> Die Psychoanalytikerin Julia Kristeva beschreibt Freuds Ergebnis als eine „Immanenz des Fremden im Vertrauten“, indem „sich in dem Wort *heimlich* selbst das Vertraute und Intime in ihr Gegenteil [verkehren] und mit dem entgegengesetzten Sinn von ‚beunruhigender Fremdheit‘ zusam-

236 Caruth. *Unclaimed Experience*. 1.

237 Sigmund Freud. 1963. „Das Unheimliche“. *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Doppelpunkt. 45–84.

238 Vgl. Julia Kristeva. 1990. *Fremde sind wir uns selbst*. Trans. Xenia Rajewski. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 199.

239 Freud. „Das Unheimliche“. 51.

men [fallen], der in *unheimlich* steckt.“<sup>240</sup> Das Freudsche „Unheimliche“ lässt sich auch in *The History of History* finden, insbesondere auf die Beschreibung des Beginns der *walking tour* auf dem Weg in das Konzentrationslager:

They walked the same route along which prisoners were once force-marched, all the way down the main road, then out of the center of town. Many of the buildings along the streets were abandoned, with vacant lots overgrown. [...] A small dog came and pressed its bugging eyes to a parlor's picture window. When he began to bark machine-gun-like at them, everyone jumped, even though the sound was muffled through the glass. [...] A chorus of cries began to echo in the distance then. No one knew exactly what it was. The sound was horrible. The sounds became louder. [...] A colony of crows was gathered in the frozen tree, branches spread in the skeleton of a canopy. Between them, the birds were fighting over the carcass of a large white bird. [...] Margaret felt a drop of moisture on her face, and touched it. On her finger was a spot of blood, fallen from the tree above her. The group of tourists shuddered and skittered toward the camp hastily, like game pieces being slid into a box. (HoH, 103f)

Die Beschreibung des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers sowie die Fokalisierung durch Margaret als traumatisierte Figur, erzeugt eine Atmosphäre des Unheimlichen über die Uneindeutigkeit der Geräusche sowie durch die Aktualisierung der Vergangenheit in der Gegenwart.<sup>241</sup> Die Aufladung des Raums mit der Erinnerung, dass auch die Gefangenen diesen entlang gingen, lädt die Umgebung mit einer anderen Bedeutung auf. Der Vergleich des Bellens des Hundes mit einem Maschinengewehr sowie die undeutbaren Schreie rufen Assoziationen mit visuellen Repräsentationen von Konzentrationslagern und marschierenden Häftlingen hervor. Das Blut, das vom Baum tropft, erscheint wie das Eindringen des Imaginären in die Realität und

<sup>240</sup> Kristeva. *Fremde sind wir uns selbst*. 199.

<sup>241</sup> In seiner psychoanalytischen Untersuchung des „Unheimlichen“ hegt Freud: „[k]ein[en] Zweifel, daß es [das Unheimliche] zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt.“ Freud. „Das Unheimliche“. 45.

wirkt wie eine geisterhafte Erinnerung, in der sich die Vergangenheit wiederholt. Indem der Text das Trauma sowie die nicht-erzählbaren Geschichten der NS-Vergangenheit Deutschlands mit dem persönlichen Trauma der Protagonistin verbindet, stellt der Roman eine Welt vor, in der Geschichte ihre Gültigkeit verloren hat. Im Text scheint Referenz als Bezugssystem aufgelöst und wird als ein konstruiertes Produkt ausgewiesen: „Meaning is private, puny, and constructed artificially“ (HoH, 123). In diesem Sinne zeigt sich auch Margarets Verhältnis zu Geschichte geprägt von ihrer traumatisierten Perspektive. So wirft Dr. Arabscheilis Margaret vor:

History, for an amnesiac [...] is a skill, a stool pigeon, a decoy, a trap. All these years, you've been charming yourself with the dry bone, not the bloody flesh. For the sake of the bone, you have danced and been entertained. You've been reading history so that it will be easier to shed your own flesh. That is the history of history – the true violence against the body for the sake of the skeleton. (HoH, 119)

Margarets Apartment steht symbolisch für ihren Zugang zur Welt: ‚the dry bone‘: „[...] which was like a rope bridge over a great gorge of knowledge, with its many piles of books on either side – biographies, histories, sociologies [...] stacked so high it could only cunningly be traversed [...]“ (HoH, 119). Diesem gegenüber steht der Stadtraum als ‚bloody flesh‘. Während das Wissen, das mit Büchern assoziiert wird, dem (Knochen-)Gerüst gleicht, steht die Stadt für den Körper: „Bid the history of history adieu, comrade! The living apartment houses are eager to have their way. A new sun is rising, the time of the anaesthetized past is drawing to a close“ (HoH, 120). Geschichte als Wissenschaft unterfüttert die Leerstelle in der Nicht-Erinnerung, aber sie schließt sie dennoch nicht:

What the doctor had not described, but which gripped Margaret now, was the consequence. When nothing is assigned a specific hook on which to hang itself, nothing is outstripped. The sleeve turns itself inside-out then

rolls rightside again, only to go inside-out once more: a merry go-round world, a world of hyper-meaning, a world of eternal return at once heart-breaking and estranged: a history of everreturning history. (HoH, 310)

In einer traumatisierten Welt voller Überbedeutung, in der die Vergangenheit als gespenstische Heimsuchung immer wiederkehrt, sucht Margaret dennoch nach ‚Erlösung‘ durch die Geschichte. So versucht Margaret über historische Recherchen zu beweisen, dass Magda Goebbels, die Frau des „Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. phil. Joseph Goebbels und enge Vertraute Hitlers“,<sup>242</sup> sich und ihre sechs Kinder nicht umgebracht hat, um sich vor den Konsequenzen ihrer Taten zu schützen, sondern um ihre Kinder vor einer unmoralischen Welt zu bewahren:

Even if Magda Goebbels had not seen the irony linking her husband's crimes and her children's deaths, even if she had never recognized her guilt, Margaret would begin to know Magda Goebbel's side of it: the primrose labyrinth leading her to justify a social movement of murder, maybe how the philosophy of the madman in his own words makes it all smooth and fine. Margaret thought this would be the single richest trick of her amnesiac's brain. She would allow meaning – but only the meaning of a Nazi. (HoH, 98)

Die Identifizierung mit Magda Goebbels erlaubt es der Protagonistin, bestimmte Sinnzusammenhänge bewusst auszuklammern. Der Wunsch, sie als Opfer der Umstände ihrer Zeit zu entlarven, bringt Margaret wieder in Verbindung mit ihrem eigenen Leben: Indem sie der „Gefährtin des Bösen“, die beinahe fanatisch-nationalsozialistisch erscheint, posthum Reue für ihre Taten nachweist, glaubt sie auch ihrem eigenen Leben neue Bedeutung zuweisen zu können:<sup>243</sup>

---

242 Vgl.: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-20184307.html>, aufgerufen am 14.09.2014.

243 Vgl.: Titel einer Spiegelreportage vom 24.09.2001: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-20184307.html>, aufgerufen am 14.09.2014.

If meaning cannot be assigned to the things of the heart – the things from which meaning springs and to which it belongs, then it will come unmoored and swim unspecifically. And if it swims unspecifically, it is not only the flies and trams and birds and architecture of Berlin that will be impregnated. The entire general world will become heavy with the structure of the private mind. The ghost enters the inanimate and the inanimate enters the ghost. (HoH, 310)

Margarets historische Auseinandersetzung mit Magda Goebbels, wie auch mit der Jüdin Regina Strauss, die ebenfalls ihre Kinder umgebracht hat (vgl. HoH, 242–259), ist nicht nur eine intertextuelle Diskussion von Geschichte, die die Grenzen von Fakt und Fiktion immer wieder unterwandert, sondern vor allem auch Ausdruck von Margarets eigenem Trauma, das an ihre eigene verdrängte Geschichte zu erinnern versucht: „Margaret recognized a ghost for what it was: a ghost is the resonance of life. A ghost is the intense and prolonged sympathetic vibration for the dead in the world of the living. A ghost is something in which everyone can and must believe“ (HoH, 258f). Das Bild des Gespenstes wird zu einem Symbol des Traumas im Roman:

To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. And thus the traumatic symptom cannot be interpreted, simply, as a distortion of reality, nor as the lending of unconscious meaning to a reality it wishes to ignore, nor as the repression of what was wished.<sup>244</sup>

Das Gespenst als Metapher für das Trauma, das permanent das anwesend Abwesende thematisiert, findet sich für Margaret am Ende jedoch nicht im Studium der Geschichte, sondern im Stadtraum von Berlin: „So this kind of ghost was in Berlin too“ (HoH, 148). Textintern ist Berlin demnach nicht nur der Ort der Suche der traumatisierten Protagonistin nach ihrer eigenen Identität (vgl. HoH, 178), sondern aus Margarets Perspektive auch der Ort der Suche nach der Eindeutigkeit von Schuld und Unschuld im Zusammenhang mit den Verbrechen des NS-Regimes. In seiner Untersuchung *The Ghosts of Berlin. Confronting*

<sup>244</sup> Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*. 4f.

*German History in the Urban Landscape* bezeichnet der Stadthistoriker Brian Ladd Berlin als eine Stadt, die von ihrer Geschichte heimgesucht wird („a haunted city“) und deren Architektur und urbane Struktur symbolisch für Erinnerung stehen und einem Gedächtnisspeicher gleichen.<sup>245</sup> Im Text wird die Suche nach dem Signifikant im Sinne der eigentlichen *story* auf den Stadtraum übertragen. So wird am Ende nach der Auflösung des Traumas die Projektion auf Berlin wieder aufgehoben: „Once, caught in the sleeve of time, Margaret split herself in two and released a ghost of herself. The ghost went lost and wandering. But now here it was, coming home again“ (HoH, 312). Im Folgenden soll die Beziehung zwischen dem Stadtraum und Trauma genauer untersucht werden

### 2.5.1 Bild-(T)Räume und Halluzinationen: Die Übertragung des Traumas auf den Stadtraum

The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself. The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all.<sup>246</sup>

Wie im Roman durch die Sitzungen bei Dr. Arabscheilis deutlich wird, bedingt sich das scheinbare Vergessen des traumatischen Ereignisses und das gleichzeitige Erleben einer (nicht erklärbaren) Realität, die durch das Trauma ausgelöst wird. Dies korrespondiert mit Caruths Zitat: Es braucht eine Art ‚Vergessen‘, damit Trauma überhaupt erlebt werden kann. Jedoch nicht nur wenn es um Trauma geht, ist Vergessen die Kehrseite des Erinnerns. Dabei verbindet Trauma und Erinnerung, dass beide die Abwesenheit dessen thematisieren, was sie verhandeln: „both are marked by instability, transitoriness, and structures of

<sup>245</sup> Vgl. Brian Ladd. 1997. *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1, 4.

<sup>246</sup> Caruth. *Unclaimed Experience*. 17.

repetition“.<sup>247</sup> Der Film, den die Gynäkologin Margaret zeigt, um ihre Erinnerung wieder anzuregen, soll in ihrer Imaginationstherapie-Sitzung als eine Art Metapher, als „a work perfect pregnancy“ fungieren. In dieser Eigenschaft soll er Zugang zu einem Zwischenraum haben, der sich zwischen Phantasie und Verstand befindet: „It is the linking node between fantasy and reason, at which point all is remembered and correlated“ (HoH, 25). Er hat nicht nur eine Wirkung auf Margaret, es scheint, als würden auch die Zuschauer in früheren Zeiten eine Art Katharsis erleben, indem sie dem Jungen beim Sterben zusahen (vgl. HoH, 206f). Das Besondere an diesem Film ist, dass er rückwärts abgespielt wird und darüber seine Bedeutung erhält. In diesem Fall wirkt also nicht der Schnitt über das Mittel der Montage sinnstiftend, sondern die Umkehrung der Chronologie. Auf der narrativen Ebene erfahren wir im Verlauf des Romans, dass Margarets Großvater diesen Film produziert hat. Dr. Arabscheilis Bruder wird am Ende mit seiner Vision des Jünglings, der aus den Flammen steigt und für die Wehrmacht kämpft, berühmt, zerbricht jedoch am Ende auch an diesem Film und begeht Selbstmord (vgl. HoH, 202–209). Der Film wird dadurch zu einem weiteren Beispiel für einen verlorenen Referenten und thematisiert das ‚bewusste‘ Vergessen, denn der Filmemacher verschweigt bewusst seine Verantwortung am Tod des Jungen (vgl. HoH, 206).

Will man das Vergessen einer wissenschaftlichen Untersuchung unterziehen, so fällt auf, dass es bis heute zwar eine intensive Auseinandersetzung mit der *ars memoriae* gibt, eine *ars oblivionalis*, eine ‚Kunst des Vergessens‘ wird jedoch diskutiert und in Frage gestellt.<sup>248</sup> Auch wenn es wissenschaftlich unumstritten ist, dass eine Gesellschaft gerade im Hinblick auf das kollektive Gedächtnis ein Vergessen braucht,<sup>249</sup> wird der Akt des Vergessens immer auf das Erinnern bezogen. Auch in Hat-

247 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 8.

248 Vgl. hierzu auch: Berek. *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. 162–170.

249 Vgl. hierzu auch: Günter Butzer, Manuela Günter. 2004. „Über die Notwendigkeit und die Unmöglichkeit des Vergessens. Ein Resümee“. *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*. Eds. Günter Butzer, Manuela Günter. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 233–240.

temer-Higgins Text fällt das Erinnern erst über das Vergessen, das als eine plötzlich auftauchende und ungewohnte Leerstelle beschrieben wird, als eine ‚seltsame Erfahrung‘ auf. Für Margaret als Repräsentantin einer Buchkultur werden die Spuren ihres Vergessens vor allem in der Abwesenheit von Texteinträgen in ihren 37 chronologischen Notizbüchern und in ihren eMails ersichtlich (vgl. HoH, 29f). Und auch wenn sich Margaret bei Dr. Arabscheilis über den Glauben an eine Verwechslung ihres Namens von den traumatischen Anteilen ihrer eigenen Identität dissoziiert, kann sie das Erlebte dennoch nicht einfach hinter sich lassen, denn Erinnerung und Identität sind untrennbar miteinander verbunden:

Erinnerungen stellen die Voraussetzung für den Akt retrospektiver, subjektiver Kontinuitätsstiftung dar. [...] Im Falle eines Gedächtnisverlustes, einer Amnesie, erscheint folglich lediglich eine defizitäre alltägliche Identitätsarbeit möglich. Mit dem Fehlen von Erinnerungen mangelt es dem Individuum an der Grundlage, auf der die Erfahrung von Kontinuität wie auch von Einzigartigkeit erst möglich scheint.<sup>250</sup>

Marion Gymnich zufolge stellt das Gedächtnis kein „amorphes Gebilde dar; es setzt sich aus disparaten Komponenten zusammen, die sich auch hinsichtlich ihrer Relevanz für die Identität des Individuums erheblich unterscheiden“.<sup>251</sup> Nach Gymnich kann man vier unterschiedliche Gedächtnissysteme im Langzeitgedächtnis unterscheiden:

(1) das episodische Gedächtnis, das Erinnerungen an Ereignisse beinhaltet; (2) das semantische Gedächtnis, in dem Faktenwissen gespeichert ist; (3) das prozedurale Gedächtnis, das ‚weitgehend, aber nicht ausschließlich an motorische Fertigkeiten geknüpft‘ [ist] und [...]

---

250 Erll, Gymnich, Nünning. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. 35.

251 Marion Gymnich. 2003. „Individuelle Identität und Erinnerung als Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Eds. Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 29–48. 36.

(4) das Priming-System, welches ‚sich auf eine höhere Wahrscheinlichkeit des Wiedererkennens von Reizen, die man zu einem früheren Zeitpunkt unbewusst wahrgenommen hat‘ [...], bezieht.<sup>252</sup>

Von diesen vier Systemen ist insbesondere das episodische Gedächtnis identitätsstiftend, da es persönliche Erinnerungen speichert und über das Empfinden einer biographischen Kontinuität Identität herstellt.<sup>253</sup> Dies macht das episodische Gedächtnis nicht nur zum komplexesten der Gedächtnissysteme, sondern auch „in besonderem Maße anfällig für Störungen, für Amnesien, die die Herstellung eines Gefühls von biographischer Kontinuität erschweren oder in extremen Fällen sogar unmöglich machen“.<sup>254</sup> Dabei ist das episodische mit dem semantischen Gedächtnis verknüpft, indem sich „Erinnerungen an Ereignisse [...] immer auch auf Weltwissen in Form von Kategorien, Wortbedeutungen u.ä. beziehen“.<sup>255</sup> Margaret kann sich zwar an die im Studium erlernten Fakten der Geschichte erinnern, jedoch nicht an die persönlichen Ereignisse der letzten zwei Jahre: „It was a matter of an ineffable distortion in Margaret’s mental landscape“ (HoH, 28). Dass die Amnesie das episodische wie auch das semantische Gedächtnis als ‚mentale Landschaft‘ betrifft, zeigt sich in einem Traum in der Übertragung der Störung auf das Stadtbild:

[...] she dreamt she was leading a walking tour, but all the city’s buildings were infected. It seemed there was a kind of mold. It was in the walls, even in the stone, and she did not know where the trouble lay. Was it in the atmosphere or was it in the soil, was it growing from within the city, or was it blowing in from outside – a cancer or a virus? (HoH, 29)

Der ‚Virus‘ kommt aus Margarets Unterbewusstsein selbst, das in einer metaphorischen Übertragung ihres Traumas seinen Ausdruck findet. Durch die Veränderung von Margarets Psyche, die hier als räumliches

252 Gymich. „Individuelle Identität und Erinnerung als Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“ 36.

253 Vgl. Ibid. 37.

254 Ibid.

255 Ibid.

Phänomen (‚mental landscape‘) gezeichnet wird, überträgt sich die Bild-Störung auch auf den urbanen Raum: Die paradoxe Verbindung von Vergessen und Erinnern als Ausdruck ihrer traumatisierten Psyche führt zur Wiederkehr der transformierten Erinnerung auch im Stadtraum:

‘A sleeve of time’ she called it, a carousel of amnesia, in which all moments are fixed for eternity as soon as, and precisely because, they are forgotten. Fixed eternally and so eventually, when they do return, as return they always must, swallows from Africa, they will be reincarnated as exotics – flies and trees and monsters and trams. (HoH, 310)

Der Text kreist um die Leerstelle in der Erinnerung der Protagonistin und stellt dadurch den Versuch an, die psychogene Amnesie über die Erzählung zu heilen. Er erzeugt die Repräsentation eines Stadtraumes, der aus der Perspektive der traumatisierten Protagonistin fokalisiert wird. Denn die Stadt verändert sich nur ihr gegenüber: „[...] the city’s past was dancing before her eyes“ (HoH, 8). Durch Margaret als Fokalisierungsinstanz überträgt die Erzählung den ‚traumatisierten‘ Blick auf den Stadtraum von Berlin:

The Berlin street came shining to her, whore for attention that it was, offering up this face, that reference, and it was all a magic lantern show, cheap and profligate. She began to feel, in a hallucinatory kind of way, that brightness and time were cometing siblings, tugging resentfully at each other’s realms. Brightness was winning. The brighter the city burned, the more time as a linear ray exhausted its last dregs and died. And conversely, the more time narrowed and dropped of for reasons of its own, the brighter everything became. (HoH, 9)

In Margarets traumatisiertem Bewusstsein beginnen Raum und Zeit in einer Art Halluzination zu verschmelzen. Berlins Topologie erscheint als Raum, in dem die verzögerten und verschobenen Halluzinati-

onen und Träume verorten und inszeniert werden. Berlin wird als Raum-Metapher zu einem Metaphern-Raum, der Margarets Erinnerungen wachzurufen beginnt:<sup>256</sup>

Mitunter kann ein räumlicher Reiz sogar [...] verschwommene oder unterdrückte Erinnerungen wachrufen [...]. Die Affinität von Raum und Erinnerung schlägt sich nicht zuletzt auch darin nieder, daß [sic] Raum-Metaphern im Rahmen der Metaphorik der Erinnerung ein wichtiger Stellenwert zukommt.<sup>257</sup>

Dabei spielt *The History of History* mit einer permanenten Vermischung von textinterner Realität und Traum (vgl.: „Of course it was only a dream“ [HoH, 277]) und verwischt darüber nicht nur die Grenzen zwischen textinterner Realität und Fiktion, sondern eröffnet einen neuen Raum, in dem das Signifikationsspiel fortgesetzt werden kann. Doch der Stadtraum offeriert Margaret mehr als ein theatrales ‚Leuchtreklamen‘-Spektakel – das in seiner Beschreibung an das Berlin der 1920er Jahre erinnert – er macht sich selbst zum Angebot einer (Ver-)Blendung und Projektion, die die chronologische Struktur der Zeit außer Kraft setzt:

The sleeve of amnesia holds a mystery – a shadow, an innuendo – that is a weaponry of beauty; it makes of the mind an arboretum, the inkling of lost and hidden things a wind shaking down all the tears left unshed, like fruit from a storm-rustled tree. (HoH, 312)

Hier gewinnt der Raum, ganz im Sinne des *topographical turns*, an Bedeutung über die Zeit. Insbesondere die Stadt ist eine Topographie im Sinne eines „räumlichen Ordnungsverfahrens, durch [...] [das] Räume handlungsrelevant markiert werden [...]“.<sup>258</sup> Topographien schaffen damit einem Handlungsraum und

256 Vgl. dazu: Assmann. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 158–165.

257 Gymich. „Individuelle Identität und Erinnerung als Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“. 45.

258 Hartmut Böhme, ed. 2005. *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. XIX.

sind Darstellungen, im Doppelsinn von ‚darstellen‘. Sie sind Darstellung von etwas, was ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl repräsentierende wie performative Dimension aller Topographien.<sup>259</sup>

Somit bezeichnen „[...] Topographien [...] immer einen semiotisch organisierten Raum.“<sup>260</sup> Dabei ist Margarets Verhältnis zu Berlin von Beginn an ambivalent. Als sie mit 19 Jahren, „from the new world to the old“, in Berlin ankommt, steht Berlin für eine Art Befreiungsort: „an electric pulse in her fingers shocked anyone she touched, so great was her sense of possibility“ (HoH, 178). Sie verbindet mit der Stadt – im Positiven wie im Negativen – die Heimat ihres verstorbenen Vaters: „Margaret came to Berlin fleeing, but she also came to Berlin running straight into the arms of her dead father“, „she had come to Germany to study her father’s soul“, hier will sie seine Interessen verfolgen: „the Stasi“, „the CIA“, „the KGB“ (HoH, 178). Berlin ist zu Beginn für Margaret vom politischen Interesse ihres Vaters besetzt, dem sie darüber näher kommen will.

Die Dreiteilung des Romans in „Flesh“ (HoH, 1–144), „Rope“ (HoH, 145–259) und „Tunnel“ (HoH, 261–319) lässt Sigmund Freuds Strukturierung der menschlichen Psyche in ‚Ich‘, ‚Über-Ich‘ sowie ‚Es‘ lesbar werden. Während im ersten Teil als Repräsentation des ‚Ich‘ Margarets Trauma als Verschiebung der Erzählung und Verdichtung der Berliner Stadtsemantik in Form von Margarets Träumen und Halluzinationen erkennbar wird, steht der zweite Teil, der Teufelsberg, für das ‚Über-Ich‘ und die damit verbundene Suche nach der Wiederherstellung einer normativen, übergeordneten Gerechtigkeit. Der letzte Teil des Romans, als Repräsentation des ‚Es‘, führt in den Untergrund von Berlin und analog in das Unbewusste der menschlichen Psyche. Insbesondere im zweiten und dritten Teil weitet der Text den Stadt-raum von Berlin aus und nutzt unterschiedliche Raumebenen, wie den Himmel oder den Untergrund – nicht nur als symbolische Räume,

<sup>259</sup> Böhme. *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. XIX.

<sup>260</sup> *Ibid.*

sondern er eröffnet sie auch als Aktionsräume für die Protagonistin. Zudem beschreiben die drei Teile durch Margaret als Fokalisierungsinstanz die fortlaufende Veränderung der Stadt. Im ersten Teil des Romans führt diese zu einer Antropomorphisierung der Stadt:

Specifically, then, it was the city of Berlin. It rolled into a new phase all on its own, while everyone slept except the taxi drivers loose on the sun-smearred boulevards. [...] The city transformed into flesh. When Margaret awoke, there was no stucco or timber any longer, only human flesh and bone. [...] The external walls of the buildings swelled and contracted so heavy with life that the skin stretching over the façades seemed to veil a giant fetus or a set of opulent organs: hushed, lush, and enormous. Or was it not a single set of organs, but many millions of individual, quivering muscles? (HoH, 32)

Die Verbindung von Körper und Stadtraum nimmt Bezug auf den Auslöser von Margarets Trauma. Das traumatische Erlebnis, ihren Sohn tot aufzufinden, hat ihre Weiblichkeit wie auch ihr Begehren tief in ihrem Unterbewusstsein vergraben – diese finden im Stadtraum zu ihrer Bildlichkeit und zu ihrem Ausdruck zurück. Am Gendarmenmarkt transformieren sich die Gebäude entlang der Wilhelmstraße in eine Frau:

[...] [there] were today breasts crowned with pinkish-brown nipples – as though a woman lay with her back spread over the kilometers of city space, hair streaming into the morning traffic. The recessed balconies of the apartment houses running up and down Wilhelmstrasse appeared moist and pink-shadowed, mouths, ear canals, nostrils, [...] all quaking with secrets. The bricks of flesh and the stucco walls of flesh, crowned first by gutters, then by shingles, and finally by chimneys of flesh – brown-, rose-, and parchment-colored, some glowing with health, the older buildings covered in the wrinkled and loose skin of age – rose up into the heavens. (HoH, 34f)

Der Stadtraum erscheint als Bühne, auf der die Spuren von Margarets Erinnerung ausagiert werden. Er wird zu einem Zeichen, genauer gesagt zum Signifikant, dem Margarets Unterbewusstsein unterschiedliche Bedeutungen zuweist. Ihr traumatisierter Blick eröffnet eine neuartige Perspektive auf die Stadt und aktiviert ihre Funktion als Geschichtsspeicher, der die tiefer liegenden Erinnerungs-Schichten und dazugehörigen Ge-Schichten zu Tage befördert:

The city had turned into flesh. What if soon she had no choice but to decipher every sign, just as the doctor seemed to want? [...] She did not want her own life to signify. But she did want meaning – that sweet sensation of sphericity. The meaning of something else. The meaning of Magda Goebbels life – the meaning of the lost world. (HoH, 97)

Berlin wird zum Übertragungsraum, in den das Signifikationspiel verlagert wird, und fungiert als Ersatz für die ‚verlorene Welt‘. Die Stadt erscheint in Margarets Vorstellung als lebendiges Wesen: „The city was softening; it was pulped; it was breathing“ (HoH, 33). Berlin ist wie auch der Film ihres Großvaters, ein Trigger, der surrealistische Erzählungen in Form von Halluzination, Wahn und Traum auslöst. Die Wirkung ihrer Imaginationstherapie erklärt die Gynäkologin im Roman dabei folgendermaßen:

After experiencing a work of perfect pregnancy, or, otherwise put: an artwork of perfect meaningfulness, the mind will enjoy a season of pulchritude, finding the grace to read all metaphors as they ride in: the symbols hidden in the clouds. The analogical proxies buried in the faces of dogs and clocks, the eyes and ears of subway trains will open, the slightest corner of a footprint will summarize the Avesta, the threading of an oak stump will tell whence came Jupiter, and every poor crescent fingernail will be a prophecy of the future history of the human earth. (HoH, 25)

Die Metapher als Teil der Sprung-Tropen erzeugt in der Verbindung zweier unterschiedlicher Konzepte (‚tenor‘ und ‚vehicle‘), die aus unterschiedlichen Bildbereichen stammen, eine dritte, neue Bedeu-

tion, die der Übersetzung bedarf.<sup>261</sup> Bedeutung entsteht also durch ein Zeichenspiel, in dem eine Bedeutungsübertragung und -verschiebung stattfindet. Das losgelöste Spiel von Signifikat und Signifikant im Stilmittel der Metapher schafft eine Leerstelle im Akt der Bedeutungserzeugung, in der sich die Bild-Text- oder ‚*imagines*‘-, ‚*loci*‘-Zuordnung neu formieren kann. Über die Erfahrung eines Kunstwerkes (‚artwork of perfect meaningfulness‘, vgl. S. 43), dessen ureigene Eigenschaft die Mehrdeutigkeit der künstlerischen Bedeutung ist, soll der Geist ange-regt werden, sich wieder auf das semantische Signifikationsspiel einzu-lassen: ‚to read all metaphors as they ride in‘. Darüber soll die trauma-tische Leerstelle überbrückt und statt der herkömmlichen Bedeutung, die nicht mehr abrufbar ist, eine neue geschaffen werden:

The secret meaning of the city would manifest itself, the house numbers alight form the clouds of the mind to fix themselves to the permanent book written underground. The numbers would correspond to the forgotten names, the shadows to the bodies, the palimpsest ache to the threaded ruins. (HoH, 157)

Berlin hat im Text die Funktion, den verlorenen Referenten zu erset-zen. Auf der *story*-Ebene wird der Stadtraum zur Protagonistin in der Geschichte: „[...] the city was still burlesque and untamed [...]“, „[i]t had a message, too“ (HoH, 61), „Berlin had yet another trick up its sleeve“ (HoH, 63). Durch die traumatische Bedeutungsverschiebung überträgt und produziert das Signifikationsspiel neue Bedeutung, die auf den Stadtraum übertragen wird: „[F]or these seemingly vacant recitations concerning the city of Berlin later became the weed – or perhaps it was the flower – that matured to greatness and suppressed other forms of life“ (HoH, 36). Im zweiten Teil des Romans beginnt sich die Stadt auszudehnen:

261 Für weiterführende Metapherntheorien vgl.: Hanne Birk. 2003. „Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder: Metaphern des Gedächtnisses“. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Eds. Astrid Erll, Marion Gymich, Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 82–86. Vgl.: Gfrereis. *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. 214.

The next day Margaret woke up to another changed city. [...] The rope ladders had an effect on the city's flesh. The long, rainy skeins of rope caressed and flicked the rooftops, and there were spasms and convulsions. The effect on Margaret: the ladders drew her eye up into the sky. [...] Berlin seemed infinitely expanded – its coordinates recast, a new dimension beckoning. (HoH, 185)

Der Umgang mit den Bildern zeigt, dass sich Margarets traumatische Erfahrung tief in ihr Unterbewusstsein eingeschrieben hat. (Erinnerungs-)Spuren tauchen immer wieder im Imaginären auf und ihre Erinnerung beginnt zurückzukehren: „Then, as if riding the waves of her love for the Strausses, memories began to come at an accelerated rate. Margaret remembered short, bright films, dreams from the missing time“ (HoH, 270). Die metaphorische Übertragung beginnt auch auf Margarets Trauma zu wirken und aus dem Unterbewusstsein Bedeutung hervorzuholen:

Aufgrund des Verdichtungsphänomens und der Zirkulation der Sprachbilder in den Texten und Diskursen einer Kultur können Metaphern somit einerseits als Manifestationsformen kollektiver Vorstellungen – Geschichtsbilder, Werte und Normen, Konzepte kollektiver Identität – analysiert werden, und andererseits tragen sie auch zur Tradierung kollektiv relevanter Inhalte und daher zur Konstruktion eben dieser Vorstellungskomplexe bei. [...] Metaphern stehen in einem engen wechselseitigen Bezug zu den materialen, sozialen und mentalen Gegebenheiten einer Kultur und ihr Funktionspotential läßt [sic] sich somit erst vor ihrem jeweils spezifischen Hintergrund genauer bestimmen.<sup>262</sup>

Im Roman findet eine Verbindung von Identität, Gedächtnis und Trauma in einem kollektiven Sinne statt.<sup>263</sup> Indem sich in Berlin als Metaphern-Raum kollektive wie individuelle Vorstellungen verdich-

262 Birk. „Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder: Metaphern des Gedächtnisses“. 80.

263 So weist auch die Diplompsychologin Kühner in Bezug zu Maurice Halbwachs eingeführten Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“, auf „[e]ine besondere Nähe zum Nachdenken über kollektive Traumata, vor allem im Hinblick auf die Langzeitfolgen“ und der „Debatte und Forschung zum ‚kollektiven Gedächtnis‘“ hin. „Diese wird

ten, werden über Margarets Trauma nicht nur individuelle, sondern auch kollektive Erinnerungen lesbar. Dabei nimmt die Bedeutungsverschiebung des Stadtraums ins Imaginäre immer mehr ab, je näher Margaret an die Leerstelle in ihrer Erinnerung rückt:

The buildings around her – it was not clear any longer of what they were made. Sometimes Margaret looked at them and they seemed to shudder slightly as they had in the old days, even blush, and then one or the other might heave a sigh. This seldom happened, however. The architecture of Berlin was more convincingly of stone and stucco and steel than it had been in a very long time. (HoH, 298)

Die Auflösung von Margarets Trauma erfolgt in einer Art Wiederholung des Auslösers. So wird Margaret bei dem Versuch, Arthur Prell aus Rache zu ermorden, an ihr totes Kind erinnert: „She saw, buried far beneath the reflective sheen of his pupils, in the embers of the rods and cones there, the eyes of the infant she had lost“ (HoH, 293). In Kapitel 36 „Margaret“ (HoH, 313–317), setzt ihre Erinnerung schließlich wieder ein: „She could see“ (HoH, 313), „Margaret’s mind openend like a night flower“ (HoH, 310). „All around her, the city was dancing for her a last time“ (HoH, 311). Am Ende überblenden sich die Bilder und es entsteht eine palimpsestartige neue Struktur:

The image of the woman’s hands was too much for Margaret. It crossed another image – a ghost image in her mind. In that moment, a gentle minor chord sounded. Two negatives were projected onto the same piece of silver nitrate. The two images crossed, matched, glowed, sang. [...] [H]er eyes misted over as if to become one with her misted inner eye and her clouded mind. (HoH, 302)

---

bereits interdisziplinär geführt (z.B. unter Beteiligung der Soziologie, Geschichtswissenschaft und Literaturwissenschaft)“ Angela Kühner. 2002. „Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte. Annahmen nach dem 11. September“. Berlin: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung. 16. Zitiert nach: <http://www.berghof-foundation.org/publications/publication/kollektive-traumata-annahmen-argumente-konzepte-eine-bestandsaufnahme-nach-dem-11-september/>, aufgerufen am 26.09.2014.

Wendet man sich der Konzeption des Gedächtnisses zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu, so entdeckt man Parallelen zwischen der Auffassung von Gedächtnis und den zeitgenössischen Medienbegriffen. Während Sigmund Freud und Thomas De Quincey noch das Verständnis eines Palimpsests beziehungsweise des „Wunderblocks“ teilen (dieses liegt noch nahe an dem antiken Modell der Wachstafel), ersetzt Walter Benjamin die Gedächtnis-Metapher der Schrift durch die der Photographie.<sup>264</sup> Aleida Assmann zufolge sind „[w]ie beim Palimpsest, so [...] auch bei der Photographie Chemikalien daran beteiligt, daß eine unsichtbare Schrift lesbar bzw. eine unsichtbares Bild sichtbar wird.“<sup>265</sup> So schreibt Walter Benjamin: „Geschichte ist wie ein Text, in den die Vergangenheit wie auf eine lichtempfindlichen Platte Bilder eingelagert hat. Erst die Zukunft besitzt die Chemikalien, die nötig sind, um dieses Bild in aller Schärfe zu entwickeln.“<sup>266</sup> Folgt man dem Text, so zeugt jedoch auch die Postmoderne – entgegen Benjamins These – noch von der Unschärfe der Bilder. Vergangenheit und Gegenwart überlagern sich und münden in einem kollektiven Trauma. Der Psychiater Ernst Simmel schreibt: „Das Blitzlicht des Schreckens prägt einen photographisch genauen Abdruck“.<sup>267</sup> Auch der Psychotherapeut William Brown, ebenfalls spezialisiert auf Kriegstraumata, „verglich die latenten Erinnerungsspuren, die er in Hypnose reaktivierte, mit den aufeinanderfolgenden photographischen Ansichten auf einem cinematographischen Film“.<sup>268</sup> Simmel beschreibt die Erfahrung des Kriegstraumas ebenfalls über das Medium der Photographie: „[D]ie Selbsteinschreibung einer traumatischen Erfahrung in die Matrix des Unbewussten entsprach dabei der photographischen Selbsteinschreibung des Wirklichkeitsausschnitts in die Silbersalze der photographischen Platte“.<sup>269</sup> Auch der Erzähler beschreibt Margarets vermeintliches Vergessen sowie ein sich neu einstellen-

<sup>264</sup> Vgl.: Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 151–158.

<sup>265</sup> Ibid. 157.

<sup>266</sup> Vgl.: Ibid.

<sup>267</sup> Zitiert nach: Ibid.

<sup>268</sup> Ibid.

<sup>269</sup> Ibid.

des Erinnern als zwei unterschiedliche Filme: „And her life split into two films, two films that had nothing to do with each other. She longed to let water flow over the newly remembered second film, ruin the celluloid“ (HoH, 270). Film und Photographie sind Medien, die „ihre Bilder über Spuren in materielle Träger eingravieren“. <sup>270</sup> Durch die palimpsestartige Struktur werden die Spuren der Vergangenheit wieder lesbar. In diesem Sinne steht auch der Film, den Dr. Arabscheilis Margaret zeigt, für die Möglichkeit die Spuren vorhergehender Beschriftungen des Palimpsests sichtbar zu machen. <sup>271</sup>

In der Folge kommt die durch das Trauma ausgelöste Leerstelle auf der narrativen Ebene dem Signifikanten näher. Mit der Überwindung des Traumas kehrt auch die Sprache wieder (in ihre Signifikationsfunktion) zurück und die Funktion des Stadtraums als Signifikant wird in Folge dessen wieder an die sprachliche Ebene zurück delegiert:

The arrest was a sign, a long-awaited sign, of an orderly universe. The apocalypse had come, and the apocalypse had gone. At the police station she would tell them everything: that she had not meant to hurt anyone; that she had not foreseen the consequences of what she had done, nor the consequences of how she had lived. But she would also admit that she had been a part of something hideous. She would say that she had gone far outside the fold and lived there for a long and looping stretch of time. The significance would be in the telling, in the return to the ranks – to the brave asylum – of those who tell, without distortion, stories of their shame. (HoH, 319)

Das Trauma findet seine Auflösung im Erzählen, und der Text suggeriert über das geschlossene Ende und das ausstehende Geständnis von Margaret die Wiederherstellung der Ordnung durch eine Art poetische Gerechtigkeit. Am Ende künden die Valkyrien den Beginn eines

<sup>270</sup> Assmann. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 158.

<sup>271</sup> Vgl.: *Ibid.* 154.

neuen Zeitalters an, in dem die Stadt ihre Signifikationsfunktion aufgegeben hat: „Around her – she sat on the tweed seat of the police car – Berlin spread in every direction, and it was nothing but Berlin“ (HoH, 319). Indem die Repräsentation der Stadt im Text an Margarets Perspektive geknüpft wird, wird mit der Auflösung des Traumas durch das Erzählen der Geschichte, auch die Berlin zugeschriebene Bedeutung wieder aufgelöst.

### 2.5.2 „Telling Trauma – Re-Writing History?\": Trauma als interkulturelle Verbindung

Es ist keine neue Idee, dass sich in der Zeit der Globalisierung geographische, kulturelle, soziale und in der Folge auch wissenschaftliche sowie theoretische Grenzen immer mehr auflösen oder verschieben. Heutige Auffassungen von Erinnerung stehen im Gegensatz zu einem Geschichtskonzept, das Formen kollektiver Identität und Gemeinschaften wie Familien, Nationen oder Staaten durch Traditionen verbindet. In der Konsequenz verändert sich auch die Vorstellung und Konzeption von Kultur/en, Gemeinschaft und Gesellschaft: „The form in which we think of the past is increasingly memory without borders rather than national history within borders.“<sup>272</sup> Neben der Diskussion von (nationalen) Grenzen in Bezug auf Erinnerungsdiskursen entstehen außerdem andere Formen des Erzählens, die mehr und mehr aus den (alten) re-traumatisierenden Wiederholungsmustern auszubrechen versuchen: „The desire for narratives of the past, for re-creations, re-readings, re-productions, seem boundless at every level of our culture“.<sup>273</sup> Da kulturelle Erinnerungskonzepte und damit auch kollektive Identität in einer globalisierten Welt, nicht mehr an geographische Grenzen gebunden werden können, wird Geschichte, sowie das Erzählen von Geschichte, zu einem intertextuellen und damit auch interkulturellen Diskurs:

---

272 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 4.

273 *Ibid.* 5.

Theorien des kollektiven Gedächtnisses sind [...] immer auch Theorien kollektiver Identität: Sie versuchen, gesellschaftliche Sinnstiftungs- und Selbstdeutungsprozesse, die Bildung von Kultur also, über das Bestreben von Gruppen zur kollektiven Erinnerung, d.h. zur Weitergabe erinnerungswürdiger Erfahrungen, zu erklären.<sup>274</sup>

Texte, die Konzepte des kollektiven Gedächtnisses verhandeln, setzen sich also immer auch mit kollektiver Identität auseinander. Die Darstellung dieser Vernetzung und Verbindung unterschiedlicher Gesellschaften über eine sich überlagernde Geschichte, beschreibt Ida Hattemer-Higgins in ihrem Roman sehr treffend:

The collapse of Magda into Minniebie into Margaret was not an unpleasant sensation. The sense of camaraderie since the hawk-woman had come and Margaret had begun to read *Mein Kampf* was familiar to her: a sense of sure-footedness, of buttressing, of walking with a phalanx. (HoH, 100)

Die Auseinandersetzung von Margaret mit der nationalsozialistischen Vergangenheit überschreitet nicht nur die Grenzen von Historiographie und Fiktionalität, sondern in der Identifikation von Margaret mit Magda und Minniebie auch national-kulturelle Grenzen. In *Unclaimed Experience* schreibt Cathy Caruth, ausgehend von einem Brief von Freud: „history, like trauma is never simply one’s own, [...] history is precisely the way we are implicated in each other’s traumas“.<sup>275</sup> Trauma-Forschung, ob kulturwissenschaftlicher, literaturwissenschaftlicher oder psychoanalytischer Natur, untersucht die Beziehung zwischen Geschichte und Trauma auf einer (inter)nationalen wie individuellen Ebene. Nach Peter Ramadanovic ermöglicht Caruths Verständnis von Trauma, neu über ein internationales beziehungsweise interkulturelles Verhältnis von Geschichte und damit zusammenhängenden Konzepten nachzudenken: „to think anew our involvement in each other’s histories, as we examine what we mean by history, writing,

---

274 Neumann. „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“, 50.

275 Caruth. *Unclaimed Experience*. 24.

and community“.<sup>276</sup> Darin könnte Hutcheon zufolge ein machtvoll-les Instrument liegen, die Zukunft mitzugestalten.<sup>277</sup> Gerade historiographische Metafiktionen wie *The History of History* lenken über die Repräsentation eines individuellen Traumas, das mit einem kollektiven Trauma verknüpft erscheint, den Fokus auf den Bedeutungs-Zwischenraum und lassen das Potential eines Re-writings<sup>278</sup> von Geschichte deutlich werden. Die Erzählung der Vergangenheit ermöglicht nicht nur die Gegenwart zu ergründen, sondern auch, wie Tobias Döring schreibt, diese über Erzählungen hervorbringen und neu zu gestalten: „This suggests that the present is not just shaped by the past but also actively shapes and begets its own past through continuous acts of interpretation and invention.“<sup>279</sup> Dadurch erscheint Trauma als mögliches Verbindungsglied zwischen Kulturen:

[...] the history of a trauma, in its inherent belatedness, can only take place through the listening of another. The meaning of the trauma's address beyond itself concerns, indeed, not only individual isolation but a wider historical isolation that, in our time, is communicated on the level of our cultures. [...] In a catastrophic age, that is, trauma itself may provide the very link between cultures: not as a simple understanding of the pasts of others, but rather, within the traumas of contemporary history, as our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves.<sup>280</sup>

*The History of History* versucht in der Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte sowie in der Repräsentation des Holocaustes gerade keinen imperialistischen Gestus einzunehmen. Da sich im Trauma als interkulturelle Verbindung Wissen und Nicht-Wissen treffen, eröffnen die Diskurse der Postmoderne vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit sich verändernden Formen von Gemeinschaft die Möglichkeit eines internationalen *Re-writings* von Geschichte.

276 Ramadanovic. *Forgetting Futures*. 81.

277 Vgl.: Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism*. 112.

278 Zum postkolonialen Begriff des Rewriting vgl.: Döring. *Postcolonial Literatures in English*. 81–92.

279 Ibid. 77.

280 Caruth. *Trauma. Explorations in Memory*. 11.

Durch die Repräsentation von Berlin als Textstadt, die zur Metapher (die bereits in ihrem Wortsinn eine räumliche Bedeutung einschließt) stilisiert wird, wird die Stadt zum Ort des Traumas sowie zur Topographie des interkulturellen Gedächtnisses. Berlin ist und bleibt damit auch in der Postmoderne im Sinne Jacques Lacans *futur antérieur* die Stadt, die immer schon gewesen sein wird.



### 3 „Building the New Berlin“: Britische Identitätssuche im kolonialisierten Berlin

John Le Carrés *Absolute Friends* und Ian McEwans *The Innocent or The Special Relationship*

#### 3.1 Berlin als diskursiver Raum von Identität und Alterität

Der deutsche Kunstkritiker und Publizist Karl Scheffler bezeichnet Berlin 1910 als eine Stadt, die „[...] dazu verdammt [sei]: immerfort zu werden und niemals zu sein“.<sup>281</sup> Der literarische Beobachter prägt damit eine Charakterisierung von Berlin, die die Geschichte der Stadt bis heute beschreibt und die sich Berlin in Imagekampagnen wie ‚Baustelle als Schaustelle‘ selbst zu eigen macht. In *Berlin. Ein Stadtschicksal* erforscht Scheffler die Veränderungen der Physiognomie der Stadt und beschreibt Berlin bereits 1910 als eine Kolonialstadt:<sup>282</sup>

[...] sicher ist, daß Berlin nicht eine primäre Stadtkultur schaffen kann, solange sie eine Kolonialstadt ist; und ebenso ist es gewiß, daß Berlin nur stark und mächtig sein kann, solange es eben eine Kolonialstadt ist. Das Schicksal seiner Vergangenheit wird das seiner Zukunft sein. Und weil es so ist, wird Berlin seinen Einwohnern niemals im höchsten Sinne eine Vaterstadt, eine Heimat sein.<sup>283</sup>

---

281 Scheffler. *Berlin. Ein Stadtschicksal*. 267.

282 Vgl. Scheffler: „Nur über ein partikularistisch zerrissenes, uneiniges und schwaches Mutterland konnte das Kolonialland Preußen mit seinem nüchternen, harten Pioniergeschlecht die Kolonialstadt Berlin mit ihrer kulturarmen, aber willensstarken Bevölkerung besiegen. Und diese Stadt kann nur bleiben, was sie ist und an Macht zunehmen, wenn sie die Bedingung ihres Entstehens nicht außer acht läßt.“ Scheffler. *Berlin*. 11–16, 263f.

283 *Ibid.* 265.

Das von Scheffler Anfang des 20. Jahrhunderts formulierte, ambivalente Verhältnis Berlins zu seiner Vergangenheit holt die Stadt, nicht einmal vierzig Jahre später, auf tragische Weise wieder ein: Nach der Kapitulation Deutschlands im Zweiten Weltkrieg ist Berlins Topographie gezeichnet von der Aufteilung in vier Sektoren, die von den vier Siegermächten, den Vereinigten Staaten von Amerika, Großbritannien, Frankreich und der Sowjetunion, verwaltet werden. Im Laufe der Jahre lassen machtpolitische Gegensätze und widersprüchliche Interessen der Alliierten an der Nachkriegsordnung Berlins (sowie Europas) die gemeinsame Verwaltung der Stadt scheitern. Berlin wird mehr und mehr „zum Brennpunkt des ‚Kalten Krieges‘“.<sup>284</sup> Der Bau der Berliner Mauer teilt Berlin ab 1961 in zwei Teile: auf der einen Seite in eine kommunistisch regierte Hauptstadt, die auf den Osten blickt, und auf der anderen Seite eingekesselt, ein demokratischer Teil, der sich politisch dem Westen zuwendet. Dies macht Berlin zu einer Stadt, die fast dreißig Jahre lang nicht nur von zwei völlig gegensätzlichen politischen, sozialen und kulturellen Blöcken, sondern auch von einer im Inneren der Stadt durchlaufenden physischen Grenze bestimmt wurde:

Für alle ist Berlin das Problem der Teilung. Aus einem Blickwinkel ist es ein rein politisches Problem, wobei wir uns im Klaren darüber sein müssen, daß es rein politische Lösungen gibt. Aus einem anderen Blickwinkel ist es ein soziales und ökonomisches (und daher, aber in einem weiteren Sinne, politisches) Problem, weil hier zwei Systeme und zwei sozioöko-

---

<sup>284</sup> Vgl. <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/1945.de.html> (aufgerufen am 14.06.2014). Der Begriff des „Kalten Krieges“ stammt von dem Journalisten Herbert B. Sworpe aus dem Jahre 1946 und bezieht, entgegen seiner metaphorischen Bedeutung, von Anfang an die Entwicklung der Atombombe mit ein: „Je kälter der Kalte Krieg in seinen verschiedenen Phasen war, desto näher war der Konflikt an der militärischen Auseinandersetzung, die seit den fünfziger Jahren den begrenzten, seit den sechziger Jahren den globalen Atomkrieg mit einschloß.“ Bernd Stöver. 2007. *Der Kalte Krieg 1947–1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. Der Kalte Krieg beschreibt „eine Auseinandersetzung zwischen zwei unvereinbar erscheinenden Weltanschauungen mit jeweils konkurrierenden Gesellschaftsentwürfen“. „Er war ein Systemkonflikt zwischen dem kommunistischen Modell der staatssozialistischen ‚Volksdemokratie‘ auf der einen und dem westlichen Modell der liberalkapitalistischen parlamentarischen Demokratie auf der anderen Seite.“ Bernd Stöver. 2006. *Der Kalte Krieg*. 2<sup>nd</sup> ed. München: Beck. 7.

nomische Strukturen einander gegenüberstehen. Aus einem noch anderen Blickwinkel ist es ein metaphysisches Problem: Berlin ist nicht nur Berlin, sondern das Symbol der Teilung der Welt, und noch etwas mehr: ein ‚Punkt im Universum‘, der Ort, an dem sich die Reflexion über eine Einheit, die beides, nämlich notwendig und unmöglich ist, vollzieht bei allen, die dort wohnen und die, weil sie dort wohnen, nicht nur die Erfahrung eines Wohnortes machen, sondern auch die einer Abwesenheit dieses Ortes.<sup>285</sup>

Nach dem französischen Literaturtheoretiker und Schriftsteller Maurice Blanchot geht Berlin darüber hinaus, eine geographische Bezeichnung bzw. eine topographische Bestimmung eines Ortes zu sein. Er bezeichnet Berlin als Symbol für eine geteilte Welt. Der Bau der Mauer und die Teilung in die ehemalige Deutsche Demokratische Republik und in Westberlin führten zu einem Einschnitt im geographischen Sinne, aber auch im sozialen und politischen Sinne. Indem Berlin unter einer Nation zwei entgegengesetzte politische Systeme vereinte – Blanchot spricht von „[...] zwei Kulturen, die in ein und demselben kulturellen Gefüge einander entgegengesetzt sind, zweier Sprachen ohne jede Beziehung innerhalb einer identischen Sprache“<sup>286</sup> –, bietet sich die Stadt als idealer Ort für eine Diskussion von Identität und Alterität an. Denn Berlin wird zu einem Paradox: es wird für die Akteure, die es bewohnen und durchschreiten gleichzeitig zu einem (Wohn)Ort und einem Nicht-(Wohn)Ort. Dadurch „[...] stellt [...] [Berlin] die intellektuelle Gewißheit und die Möglichkeit einer Kommunikation infrage [sic], worin Menschen, die miteinander umgehen aufgrund der Tatsache, daß sie die gleiche Sprache und die gleiche historische Vergangenheit teilen, übereinkommen“.<sup>287</sup>

Die Teilung der Stadt macht Berlin nicht nur zu einem symbolischen, sondern auch zu einem realen Ort, an dem Geschichte stattfindet. Indem die Geschichte genau an diese Stadt gebunden ist, beschreibt Blanchot die Mauer als „etwas dramatisch Konkretes“: „Die erzwun-

---

285 Maurice Blanchot. [1964] 1983. *Der Name Berlin/Le Nom de Berlin*. Trans. Isolde Eckle. Berlin: Merve. 7.

286 Blanchot. *Der Name Berlin/Le Nom de Berlin*. 7.

287 Ibid.

gene politische Abstraktion, die Berlin darstellt, hat ihren stärksten Ausdruck an dem Tage gefunden, an dem die Mauer gebaut wurde [...]“.<sup>288</sup> Die Berliner Mauer wird als Bauwerk zu einem konkreten und sichtbaren Zeichen der Teilung der Stadt:

[D]ie Mauer [hat es] verstanden, ABSTRAKT die Teilung zu KONKRETISIEREN, sie sichtbar und greifbar zu machen, und uns daher zu zwingen, Berlin, in ein und demselben Namen, nicht mehr unter dem Zeichen der verlorenen Einheit zu denken, sondern unter dem der soziologischen Realität von zwei Städten, die durchaus verschieden sind.<sup>289</sup>

Durch die Mauer wird Berlin nicht nur zum Symbol und zum Zeichen einer Trennung, sondern auch zu einer politischen, wirtschaftlichen, sozialen sowie zwischenmenschlichen Realität, die zwei unterschiedliche Städte in einer vereint. Darin liegt, so Blanchot, der „Skandal und die Bedeutung der Mauer“, indem sie

[...] an das erinnert, was wir dauernd vergessen: daß [sic] die Abstraktion nicht einfach eine Art und Weise ist, ungenau zu denken, oder eine sichtlich verarmte Form der Sprache ist, sondern daß [sic] die Abstraktion unsere Welt ist, in der wir Tag für Tag leben und denken.<sup>290</sup>

Im Fall von Berlin wird Architektur von einer Abstraktion zu einer Realität, die stark in das städtische Leben der Menschen eingreift. Die Bewohner von Berlin lassen diese durch ihre Bewegungen durch die Stadt konkret werden und aktualisieren sie immer wieder. Dabei ist die Mauer Grenze und Nicht-Grenze zugleich, denn unter Umständen gab es Möglichkeiten, diese zu überschreiten und die Kontrolle zu unterwandern;<sup>291</sup> gleichzeitig bezeichnet sie Blanchot „auch viel mehr als nur eine Grenze“,

288 Blanchot. *Der Name Berlin/Le Nom de Berlin*. 11.

289 Ibid.

290 Ibid.

291 Vgl.: „Die Gründung der beiden deutschen Staaten im Jahr 1949 und die Eskalation des Kalten Krieges wirkten sich gravierend auf die Absicherungen an den Demarkationslinien aus. Anfangs galten die Grenzen zwischen den Besatzungszonen und den Berliner Sektoren lediglich als Verwaltungsgrenzen. Sie wurden aber im Zuge der Ent-

[...] denn sie zu überschreiten hieß noch nicht, von einem Land ins andere, von einer Sprache in die andere zu gehen, sondern im gleichen Land und in der gleichen Sprache von der ‚Wahrheit‘ in den ‚Irrtum‘, vom ‚Schlechten‘ zum ‚Guten‘, vom ‚Leben‘ zum ‚Tode‘ zu gehen und sich so, quasi ohne es zu wissen, einer radikalen Metamorphose zu unterziehen (ohne daß man sich gleichwohl auf etwas anderes als eine teilhafte Reflexion hätte stützen können, um zu entscheiden, wo eigentlich dieses ‚Gute‘ und dieses ‚Schlechte‘, die so brutal entgegengesetzt worden sind, zu situieren wäre).<sup>292</sup>

Worauf Blanchot hier anspielt, ist die unterschiedliche Semantisierung der beiden Räume, die durch die Mauer geteilt werden. Erst die Teilung lässt die politischen Systeme in ihrer Gegensätzlichkeit über ihre binäre Oppositionalität bedeutsam werden. Dabei gibt die Mauer vor, wie Blanchot in einer Fußnote schreibt, die „Dialektik dieser Situation [...] durch die soziologische Wahrheit einer Situation, ihren faktischen Zustand zu ersetzen.“<sup>293</sup> Als „antifaschistischer Schutzwall“ trennt und stabilisiert sie über die Dialektik der politischen Systeme die Politik der ehemaligen DDR.<sup>294</sup> Denn der Bau der Mauer wird vom politischen Regime der ehemaligen DDR in erster Linie benutzt, um die Fluchtbewegungen aus der DDR zu unterbinden. Durch die Abgrenzung von Westberlin und die Exklusion des als kapitalistisch deklarierten Anderen soll die innere Stabilität wiederhergestellt und die DDR vor dem Kolabieren bewahrt werden.<sup>295</sup> Als sichtbares Symbol des Kalten Krieges verweist sie später auf einen Raum, der über Ein- und Ausschluss eine permanente Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremden produziert. Dadurch wird Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg und in der

---

wicklung zu politischen Einflussgrenzen und auch zu echten Zoll- und Wirtschaftsgrenzen. Zunächst war das Passieren an der innerdeutschen Demarkationslinie ohne große Probleme möglich, allerdings jenseits der offiziellen Übergänge schon illegal.“ Maria Nooke. 2009. *Vom Mauerbau zum Mauerfall – Kurze Geschichte der Teilung*. [http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/uploads/berliner\\_mauer\\_dokumente/kurze\\_geschichte\\_der\\_teilung.pdf](http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/uploads/berliner_mauer_dokumente/kurze_geschichte_der_teilung.pdf), aufgerufen am 22.08.2014.

292 Blanchot. *Der Name Berlin/Le Nom de Berlin*. 11.

293 Ibid. 13.

294 Vgl.: <http://www.berliner-mauer.tv/5-jahre-antifaschistischer-schutzwall.html>, aufgerufen am 25.08.2014.

295 Vgl.: Stöver. *Der Kalte Krieg 1947–1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. 130f.

Zeit des Kalten Krieges zu einem kulturgeschichtlich besonders interessantem Raum, da der Stadt-Raum als Aushandlungsort von Identität und Alterität ins Zentrum rückt und ein lebendiges Beispiel wird, wie über Raumpolitik eine Topographie der Macht produziert wird, die bis ins Private vordringt. Der Historiker Bernd Stöver schreibt:

Als 1947 der Kalte Krieg offiziell wurde, war er bereits tendenziell ein totaler Konflikt, der alle Bereiche des öffentlichen und zunehmend auch des Privatlebens berührte. Daß er ein permanenter und aktiv betriebener ‚Nicht-Frieden‘ war, in dem die Auseinandersetzung politisch-ideologisch, ökonomisch, technologisch-wissenschaftlich, kulturell-sozial und militärisch geführt wurde, und seine Auswirkungen sich bis in den Alltag zeigten, war bereits in diesem Jahr das Thema einschlägiger Veröffentlichungen.<sup>296</sup>

Als besonderes Merkmal des Kalten Krieges zeichnet der Historiker Stöver die Bandbreite an Konflikten, die nicht nur auf das öffentliche, sondern auch das private Leben Einfluss nehmen. In der Konsequenz spielt Berlin, neben dem Krieg im geteilten Korea zwischen 1950 und 1953, in der Blockbildung des Kalten Krieges eine entscheidende Rolle. Nach der Währungsreform 1948 in den Westzonen reagiert die Sowjetunion mit dem Absperren des Westens:

Bahntrassen, Binnenschiffahrt und Straßen wurden unterbrochen, zuletzt auch die Stromversorgung gekappt. Außer der Verbindung in den Ostteil Berlins, den die Sowjets aus politisch-propagandistischen Gründen offen ließen, waren allein die durch interalliierte Verträge gesicherten Luftkorridore nicht von der Sperre betroffen.<sup>297</sup>

---

296 Stöver. *Der Kalte Krieg 1947–1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. 76.

297 *Ibid.* 90.

Diese erste Berlinkrise zeigt das, wenn auch nicht militärische, so durchaus massive Vorgehen der Sowjetunion gegen Berlin, um dem Westen ein Zeichen zu setzen und die Westmächte herauszufordern. Die Konsequenzen dieses Handelns sind durch die Auswirkungen auf den urbanen Raum für die Stadtbewohner folgenschwer:

Die Bevölkerung einer halben Stadt mit rund 2,1 Millionen Einwohnern wurde durch Unterbindung ihrer lebensnotwendigen Einrichtungen bis hin zur Abwasserentsorgung und Energielieferung zu einer belagerten Stadt, ihre Bewohner zu Geiseln.<sup>298</sup>

Einer ‚belagerten Stadt‘ gemäß, wird Westberlin schließlich von den Westmächten aus der Luft versorgt, bis die Zufahrtswege wieder freigegeben werden.<sup>299</sup> Berlin wird nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem exemplarischen Raum, in dem sich Politik und Macht als Phänomene verkörpern und repräsentieren.<sup>300</sup> Was Fran Tonkiss in *Space, the City and Social Theory* für den Alltag in der Stadt untersucht, gilt insbesondere für die Stadt Berlin in der Zeit des Kalten Krieges, in der der Stadtraum als militärischer und politischer Machtraum deklariert wird und sich dadurch in unterschiedliche territoriale Räume aufspaltet. Indem der Stadtraum von sichtbaren wie unsichtbaren machtpolitischen Strukturen geprägt ist, wird die Stadt an sich und Berlin insbesondere als Raum gezeichnet, in dem sich Politik und Macht auf besondere Weise verschränken:

Politics, like other social relations, unfolds in space. To think about politics and power is nearly always to invoke a set of spatial relations: from the surface of the body to the distribution of property, the spatial order of the senate chamber or the ‘theatre’ of war. These are real spaces which

---

298 Stöver. *Der Kalte Krieg 1947–1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. 90.

299 Vgl.: Ibid. 90f.

300 Vgl.: Fran Tonkiss. 2005. *Space, the City and Social Theory*. Cambridge, Malden: Polity Press. 60.

are also diagrams of social power. [...] Urban spaces [...] provide sites for political action and are themselves politicized in contests over access, control and representation.<sup>301</sup>

Berlin wird als realer Ort im Zuge des Kalten Krieges zu einer kolonialisierten Stadt inmitten eines Krieges der Kulturen und Ideologien, der Einfluss auf die ganze Welt nimmt. Wie Blanchot am Beispiel der Mauer beschreibt, ist die Stadt Berlin im Besonderen ein Raum, in dem Macht und Politik als räumliche Phänomene lesbar werden. Die Stadt wird dadurch zum Forschungsobjekt und als solches für eine internationale und interkulturelle Perspektive interessant:

This is one reason why the attempts to understand Berlin's history and identity deserve international attention. The concentration of troubling memories, physical destruction, and renewal has made Berliners, however reluctantly, international leaders in exploring the links between urban form, historical preservation, and national identity.<sup>302</sup>

Berlin als Stadt der Trennung schafft eine Verbindung zwischen der Erforschung der Urbanität, der historischen Erhaltung sowie der nationalen Identität und regt darüber auch eine produktive literarische Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Verhältnis von Identität und Raum an. Nach dem strukturalistischen Literaturwissenschaftler Jurij M. Lotman ist die Grenze das Element, das gattungskonstituierend für das Genre der Erzählung ist, indem es die Handlung vorantreibt und darüber Narration erst möglich macht. So unterscheidet Lotman zwischen sujetlosen und sujethaften, das heißt, narrativen Texten. Ein ‚Sujet‘ setzt sich nach Lotman aus drei „notwendigen Elementen“ zusammen:

---

301 Tonkiss. *Space, the City and Social Theory*. 59.

302 Brian Ladd. 1997. *The Ghost of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago: The University of Chicago Press. 5.

1. ein semantische[s] Feld, das in zwei komplementäre Untermengen aufgeteilt ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die unter normalen Bedingungen impermeabel ist, im vorliegenden Fall jedoch [...] sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist; 3. der die Handlung tragende Held.<sup>303</sup>

Indem die Figur des Helden die Grenze überschreitet, regt sie die Erzählung an und treibt die Handlung voran. Wird die Grenzüberschreitung erfolgreich vollzogen, so spricht Lotman von revolutionären Texten, scheitert die Überschreitung der Grenze oder wird sie wieder zurückgenommen, so klassifiziert er den Text als restitutig. Nach Lotman durchbrechen revolutionäre Texte die klassifikatorische Ordnung der erzählten Welt, restitutive bestätigen diese.<sup>304</sup> Interessant ist hierbei der theoretische Hintergrund, der Lotmans Theorie zu Grunde liegt, nämlich, dass jede kulturelle Ordnung räumlich strukturiert ist:

Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt, mit Hilfe derer der Mensch in den verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte das ihn umgebende Leben begreift, sind stets mit räumlichen Charakteristika versehen [...].<sup>305</sup>

In Lotmans Konzeption wird die Grenze zu einem produktiven Ort nicht nur für die Konstituierung von Narration, sondern auch für die Verhandlung der Ordnung des Textes. So empfindet auch der Schriftsteller Christopher Isherwood rückblickend die Stadt, die er als eine Art ‚Niemandland zwischen zwei Welten‘ bezeichnet, als einen ebenso interessanten Schauplatz als ‚sein‘ Berlin der 1930er Jahre:<sup>306</sup>

Comparing the two cities – the Berlin I knew in the early thirties and the Berlin I revisited in the early fifties – I have to admit that the latter is, in many respects, a far more exciting setting for a novel or a sequence

303 Jurij M. Lotman. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Ed. Rainer Georg Gröbel. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 360.

304 Vgl.: Lotman. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. 355ff.

305 Ibid. 329.

306 Christopher Isherwood. *The Berlin Stories*. [1935] 1954. New York: New Direction Books. xx.

of stories. Life in Berlin of 1952 had an intensely dramatic doubleness. Here was a shadow-line cutting a city in half – a frontier between two worlds at war – across which people were actually being kidnapped, to disappear into prisons or graves. And yet this shadow-frontier was being freely crossed in the most hum-drum manner every day, on foot, in buses, or on electric trains, by thousands of Berliner commuting back and forth between their work and their homes. Many men and women who lived in West Berlin were on the black list of the East German police; and if the Russians had suddenly marched in, they couldn't have hoped to escape. Yet, in this no man's land between the worlds, you heard the usual talk about business and sport, the new car, the new apartment, the new lover.<sup>307</sup>

Ebenso wie das textuelle Berlin, das der britische Autor in seinen Berlin-Romanen porträtiert, charakterisiert er das Berlin der 50er Jahre als einen ambivalenten Raum. In diesem ‚Niemandland‘, das einem Zwischenraum gleicht, wird die Bewegung(sfreiheit) der Akteure einerseits durch den Raum behindert und bedroht und andererseits wird deutlich, wie die Menschen trotz alledem Normalität zu leben versuchen. Die Berliner Gesellschaft der 50er Jahre erscheint wie Isherwoods ‚Gemeinschaft der Verlorenen‘ ebenso verdammt, in dieser Stadt zu leben.<sup>308</sup> Und der Autor fragt sich, wie die Figuren seiner Berlin-Romane in den 30er Jahren sich in dieser Zeit verhalten würden:

How would Mr. Norris have thrived in these troubled waters? [...] Would Sally Bowles have set her cap at the New Rich of the reconstruction period or preferred the American, British and French officers? Would Otto Nowak have stuck to the black market, or entered the circles of the neo-Nazis? Could Bernhard Landauer have rebuilt his firm amidst the wreckage – and would he have cared to? All that is not for me to say. The ways of my own life have led me elsewhere. But I hope that some young foreigner has fallen in love with this later city and is writing what happened or might have happened to him there.<sup>309</sup>

307 Isherwood. *The Berlin Stories*. xx.

308 Vgl.: Christopher Isherwood. 1939. *Goodbye to Berlin*. London: Vintage Classics. 255.

309 Isherwood. *The Berlin Stories*. xxi.

Isherwoods Hoffnung auf eine literarische Repräsentation der Stadt in dieser Zeit wird zur Genüge in Erfüllung gehen. Darüber hinaus lässt der britische Autor John Le Carré seinen Protagonisten Ted Mundy in Berlin sogar den literarischen Spuren von Isherwoods Figuren in den 30er Jahren folgen:

Behind him lies the wreckage of a great love, ahead of him the model of Christopher Isherwood, illusionless diarist of Berlin at the crossroads. Like Isherwood, he will expect nothing of life but life itself. He will be a camera with a broken heart. And if by some remote chance it should turn out that he can love again [...] well, just maybe, in some sleazy café where beautiful women in cloche hats drink absinthe and sing huskily of disenchantment, he will find his Sally Bowles.<sup>310</sup>

Teds Vorstellung von Berlin in *Absolute Friends* ist bei seiner Ankunft in der Stadt literarisch geprägt – man könnte sagen, er hat einen Isherwoodschen Blick auf Berlin. Der intertextuelle Bezug stellt, wie auch der Autor Isherwood selbst, eine Analogie zwischen dem Berlin der 30er und dem der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts her. Einen Unterschied zwischen den beiden Repräsentationen macht die Fülle an literarischen Beschreibungen der Stadt zur Zeit des Kalten Krieges aus. Berlin bietet als Stadtraum in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg die perfekte Topographie für die Inspiration von *Spy Fiction*, denn gerade für dieses Genre ist die Grenze sowie die Topologie des Raumes gattungskonstituierend.

Aus dem breiten Spektrum an Texten über das Berlin der Nachkriegszeit, was Beispiele wie Len Deighton mit *Funeral in Berlin* (1964) und *Berlin Game* (1984) sowie die Polit-Thriller des britischen Autors Ted Allbeury *A Choice of Enemies* (1972), *The Only Good German* (1976), *Consequence of Fear* (1979) und *The Secret Whispers* (1981) zeigen, möchte ich neben dem bereits angesprochenen Roman *Absolute Friends* von John le Carré auch Ian McEwans *The Innocent or The*

310 John le Carré. 2004. *Absolut Friends*. London: Hodder&Stoughton. 58f. Alle weiteren Primärtextzitate sind diesem Text entnommen, der im Folgenden durch die Sigle AF abgekürzt wird.

*Special Relationship*<sup>311</sup> herausgreifen. Beide Romane untersuchen auf kritische Weise die komplexe politische Situation der Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg und im Zuge des Kalten Krieges. Dabei stellen sie Konzepte von Identität und Alterität, Eigenem und Fremden in Frage, indem sie eindeutige Zuordnungen von ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚Held‘ und ‚Anti-Held‘, ‚Freund‘ und ‚Feind‘ verwischen.

Sowohl Ian McEwans 1990 entstandener Roman *The Innocent*, als auch John Le Carrés Roman *Absolute Friends*, der 2003 erschienen ist, zeichnen ein Bild von Berlin nach den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs und zur Zeit des Kalten Krieges. Beide Texte verhandeln am Beispiel der geteilten Stadt nicht nur kulturelle und nationale Grenzen, sondern stellen auf unterschiedliche Weise auch Machtstrukturen, Hierarchien und Ideologien zur Diskussion. Im Zentrum von McEwans Text steht das Nachkriegs-Berlin zur Zeit der „Operation Gold“ (1955–56), dem gemeinschaftlichen Versuch Großbritanniens und der USA, einen Tunnel in den sowjetischen Sektor zu graben und darüber die sowjetische Kommunikation abzuhören. Indem sich McEwan auf das Spionage-Projekt des MI6 und der CIA bezieht und die Figur George Blakes in seinen Text integriert, vermischt er Fiktion und Realität, denn der britisch-sowjetische Doppelagent Blake verrät im Text wie in der Realität die Operation Gold, bevor sie startet. Während die erzählte Zeit in *The Innocent* der Zeit des realen Projekts entspricht (vgl. TI, 31), kontrastiert McEwan nach einer Erzählpause von über dreißig Jahren die Repräsentation Berlins zur Nachkriegszeit mit dem Stadtbild kurz vor dem Fall der Mauer im Jahr 1987 (vgl. TI, 213).

John Le Carrés Erzählzeit in *Absolute Friends* umfasst das Bild von Berlin in den 60er Jahren und mit wechselnden *settings* einen Zeitraum bis zum Jahr 2003. Auch wenn der Roman verschiedene *settings* repräsentiert, ist Berlin der zentrale Ort der Handlung, den die beiden Protagonisten Sasha und Ted als Freunde und Spione durchkreuzen. Le Carré zeichnet in seinem Roman das komplexe Bild einer Weltpo-

311 Ian McEwan. [1990] 2005. *The Innocent or The Special Relationship*. London: Vintage. Alle weiteren Primärtextzitate sind diesem Text entnommen, der im Folgenden durch die Sigle TI abgekürzt wird.

litik, in der Berlin Teil eines politischen Netzwerkes ist, das sich über die ganze Welt erstreckt. Dabei wird der Akt der Spionage zu einem Phänomen, das sich wie ein undurchschaubares und unkontrollierbares Netz über die Welt spannt. Die Handlung beginnt in der Nähe von München, wo Ted Mundy als Reiseführer in einem von König Ludwigs Schlössern arbeitet (vgl. AF, 7). Ein Großteil der *story* (Kapitel 2 – 11, AF, 32–250) wird rückblickend erzählt, erst Kapitel 11 führt mit einer erneuten Begegnung der beiden Protagonisten in München wieder zum Zeitpunkt des Anfangs der Geschichte zurück. Sasha gewinnt Ted – erneut – für sich und bringt ihn dazu, wieder mit ihm gemeinsam zu arbeiten, was sich als eine fatale Entscheidung für Ted wie auch für Sasha herausstellt, da sie am Ende zum Tod der beiden Protagonisten führt.

Was McEwans und Le Carrés Text verbindet, ist, dass beide Autoren Berlin als Austragungsort des Ost-West-Konfliktes nachzeichnen. Sie schreiben der Stadt jedoch unterschiedliche Rollen zu und reflektieren darüber auf unterschiedliche Weise die Rolle Großbritanniens nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Literaturwissenschaftler Peter Childs schreibt über *The Innocent*:

It is also a story about the end of the British Empire, and England's eclipse as a major world power by the USA. Set in the crucial years of the mid-1950s, the time of the confusion and humiliation of the Suez Crisis, *The Innocent* is about the loss of Britain's international role, and its position as a naïve, old-fashioned figure in the new world order; it is also about deception, duplicity, ignorance, aggression, and the loss of innocence.<sup>312</sup>

Nicht nur *The Innocent*, auch *Absolute Friends* diskutiert am Beispiel von Berlin die eigene, britische Identität. Beide Texte beschreiben die Suche nach einer neuen, gemeinschaftlichen politischen und sozialen Welt-Ordnung und stellen eine Konzeption von kollektiver Identität, die sich über nationale Grenzen definiert, vor dem Hintergrund des

312 Childs, Peter. „The Innocent“. *The Literary Encyclopedia*. First published 08 January 2001. <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=505>, accessed 13. Juni 2014.

Zweiten Weltkrieges in Frage. Im Zuge von Identitätsdebatten des 20. Jahrhunderts – auch angeregt durch postkoloniale Diskurse<sup>313</sup> – setzt eine neue Auseinandersetzung mit der Figur des Fremden ein. Der Fokus wendet sich vom Fremden im Anderen hin, das Fremde/den Fremden in sich selbst zu suchen. So schreibt Julia Kristeva in *Fremde sind wir uns selbst*:

Der Fremde, Figur des Hasses und des anderen, ist weder das romantische Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit noch der Eindringling, der für alle Übel des Gemeinwesens die Verantwortung trägt. [...] Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen.<sup>314</sup>

Wie Kristeva, so machen auch Sigmund Freuds Forschung sowie seine Begründung der Psychoanalyse in der Moderne deutlich, dass alles Unterdrückte und Verdrängte ein existenzielles Unwohlsein erzeugt.<sup>315</sup> Um die Unsicherheit des eigenen Ich, das Freud zufolge, „nicht einmal Herr im eigenen Hause [ist], sondern auf kärgliche Nachrichten angewiesen bleibt von dem, was unbewußt in seinem Seelenleben

313 Für eine Begriffsdefinition im Sinne der Literaturwissenschaft vgl.: Tobias Döring. 2011. *Postcolonial Literatures in English*. 4<sup>th</sup> ed. Stuttgart: Klett.

314 Kristeva. *Fremde sind wir uns selbst*. 11.

315 Vgl Freud: „Normalerweise ist uns nichts gesicherter als das Gefühl unseres Selbst, unseres eigenen Ichs. Dies Ich erscheint uns selbständig, einheitlich, gegen alles andere gut abgesetzt. Daß dieser Anschein ein Trug ist, daß das Ich sich vielmehr nach innen ohne scharfe Grenze in ein unbewußt seelisches Wesen fortsetzt, das wir als Es bezeichnen, dem es gleichsam als Fassade dient, das hat uns erst die psychoanalytische Forschung gelehrt, die uns noch viele Auskünfte über das Verhältnis des Ichs zum Es schuldet. Aber nach außen wenigstens scheint das Ich klare und scharfe Grenzlinien zu behaupten. [...] Die Pathologie lehrt uns eine große Anzahl von Zuständen kennen, in denen die Abgrenzung des Ichs gegen die Außenwelt unsicher wird oder die Grenzen wirklich unrichtig gezogen werden; Fälle, in denen uns Teile des eigenen Körpers, ja Stücke des eigenen Seelenlebens, Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle wie fremd und dem Ich nicht zugehörig erscheinen, andere, in denen man der Außenwelt zuschiebt, was offenbar im Ich entstanden ist und von ihm anerkannt werden sollte. Also ist auch das Ichgefühl Störungen unterworfen, und die Ichgrenzen sind nicht beständig.“ Sigmund Freud. [1929] 2013. *Das Unbehagen der Kultur*. Hamburg: Severus. 9f.

vorgeht“,<sup>316</sup> zu verbergen, konfrontiert es die Psyche mit eigenen Entfremdungsbewegungen, die sich in kulturell kodierten Zuschreibungen des Anderen fixieren. Was für die individuelle Identität gilt, lässt sich auch auf der Ebene einer kollektiven Identität beobachten. Paul Ricœur verweist 1962, ein Jahr nach dem Bau der Mauer, auf die Angst, die eintritt, wenn der Glaube an eine kulturelle Universalität durch den Anderen gefährdet wird:

[...] when we discover that there are several cultures instead of just one and consequently at the time we acknowledge the end of a sort of cultural monopoly, be it illusory or real, we are threatened with destruction by our own discovery. Suddenly it becomes possible that there are just *others*, that we ourselves are an ‘other’ among others. All meaning and every goal having disappeared, it becomes possible to wander through civilizations as if through vestiges and ruins. The whole of mankind becomes a kind of imaginary museum [...].<sup>317</sup>

Was Ricœur hier beschreibt, lässt sich auch auf die Situation der von unterschiedlichen Besatzungsmächten besetzten Stadt übertragen. Berlin wird in dieser Zeit zum Ort des diskursiven *Othering*, zu einem Ort, an dem Identitätskonzepte auf einer kollektiven und internationalen Ebene ausgehandelt werden:

‘We all of us in this room, German, British, American, in our different kinds of work, have committed ourselves to building a new Berlin. A new Germany. A new Europe. [...] We all know the kinds of freedom we want and like, and we all know what threatens them. We all know that the place, the only place, to start making a Europe free and safe from war is right here, with ourselves, in our hearts.’ (TI, 124)

---

316 Sigmund Freud. 1944. *Gesammelte Werke. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Vol 11*. 9th ed. Frankfurt am Main: Fischer. 294f.

317 Paul Ricœur. [1965] 1998. *History and Truth*. 5th ed. Trans. Charles R. Kelbley. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 278.

In der Rede des Amerikaners Bob Glass bei Marias und Leonards Verlobungsfeier wird Berlin zu einem utopischen Ort, der zum Modell einer neuen Raum-Politik nach dem Zweiten Weltkrieg werden soll. Glass spricht hier einer transnationalen Kraft mehr Bedeutung zu als internationalen Beziehungen. Ihm zufolge, kann eine internationale Politik der Besatzungsmächte, im Bestreben eine neue europäische Gemeinschaft zu begründen, nur durch transnationale und individuelle Verbindungen unterstützt werden. Entgegen Bob Glass' Aussage formiert sich im Laufe des Romans aus den unterschiedlichen Nationalitäten jedoch kein gemeinschaftliches ‚wir‘, wie ich im Laufe des Kapitels zeigen werde. Das neue Berlin, das symbolisch für eine neue Nachkriegsordnung steht, wird, statt zum Modell einer gemeinschaftlichen, internationalen Politik, die auf dem friedlichen Miteinander verschiedener Nationen und Kulturen beruht, zum Modell des Scheiterns. *The Innocent* führt auf verschiedenen Ebenen das Scheitern dieser Utopie vor, die ich im Folgenden genauer untersuchen werde.

### 3.2 Spionage-Roman als Ausdruck der Krise des britischen Selbstbewusstseins

„It has often been remarked that spying is at least the world's second oldest profession.“<sup>318</sup> Bereits Homers Epos *Ilias* erzählt davon, dass Odysseus die Trojaner ausspioniert. Als Genre klassifiziert sich die *Spy Story* im 19. Jahrhundert und wird in der Zeit des Ersten Weltkrieges populär.<sup>319</sup> Am Ende des 19. Jahrhunderts ist der Spionage-Roman nicht mehr nur das Metier von Schriftstellern von Groschen- oder Abenteuer-Romanen, sondern auch von anerkannten Schriftstellern. So schreibt Joseph Conrad nach *Heart of Darkness* (1902) mit *The Secret Agent* 1907 eine moderne Tragödie, die Spionage zum zentralen Thema macht, und legt damit den Grundstein für viele ihm nachfolgende englische Autoren, die vom Genre des Kolonialromans ins Genre des Spionage-Romans wechseln.<sup>320</sup> John Cawelti und Bruce

318 John Cawelti, Bruce A. Rosenberg. 1987. *The Spy Story*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 3.

319 Vgl.: Cawelti. *The Spy Story*. 34.

320 Vgl.: Ibid. 39f.

Rosenberg zufolge findet der Spion als literarische Figur trotz einer anhaltenden literarischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Spionage erst im 20. Jahrhundert Eingang in die Literatur und wird zu einem „heroic protagonist of a major form of popular narrative“.<sup>321</sup> In *The Spy Story* schreiben Cawelti und Rosenberg bereits 1987:

We live in a time that has become deeply obsessed with espionage, conspiracy, and other forms of clandestinity. What Edward Shils called the torment of 'secrecy' has pervaded our national life, as the exposure of the Watergate cover-up revealed.<sup>322</sup>

Die Verbreitung der Figur des Spions in Literatur und Populärkultur korrespondiert also mit den politischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert. Insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg war Amerika in einer globalen Situation

[...] where [...] [the] potential vulnerability to the economic and military strength of other countries came to seem more threatening than ever before. With [...] anxieties intensified by the fear of atomic weapons, political leaders and ordinary citizens became deeply concerned about secret conspiracies, both at home and abroad.<sup>323</sup>

Aus Angst vor internationaler Bedrohung der eigenen Nation, die sich durch den Bau von atomaren Waffen verstärkte, institutionalisiert sich in Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg der Geheimdienst.<sup>324</sup> Dabei ging es unter anderem auch darum, Informationen, die die Herstellung atomarer Waffen betrafen, und die Verbreitung dieses Wissens zu schützen. Heutzutage ist es in unser politisches sowie kulturelles Verständnis übergegangen, dass ein solcher Dienst die Sicherheit eines modernen Staates darstellt: „[t]his belief, and the institutions, attitudes, and actions to which it gives rise, have had a profound cultural

---

321 Cawelti. *The Spy Story*. 3.

322 Ibid. 1.

323 Ibid.

324 Vgl.: Ibid.

impact“.<sup>325</sup> Bis heute fördern und rechtfertigen politische Systeme über die Angst vor Terror-Angriffen den Ausbau und die weitere Etablierung von Überwachungssystemen.

Betrachtet man die Geschichte des 20. Jahrhunderts, so scheint es nicht verwunderlich, dass insbesondere in der Postmoderne ein neues Interesse und eine neue Auseinandersetzung mit dem Genre des Spionage-Romans einsetzt, dessen Beweggründe und Bezüge zur Postmoderne es zu erforschen gilt. Hans-Peter Schwarz schreibt in *Phantastische Wirklichkeit: Das 20. Jahrhundert im Spiegel des Polit-Thrillers*:

Das tiefere Bewegungsgesetz des Genres ist die Zeitgeschichte selbst. Es sind die schrecklichen Gefahren der Gegenwart, welche die Handlung untergründig in Gang setzen und vorantreiben – die Weltkriege zwischen den Großmächten [...], der vierzigjährige Kalte Krieg [...], die unendliche Schreckensgeschichte des Nahostkonflikts zwischen Israel und den arabischen Terror-Organisationen, maritime oder weltraumgestützte Operationen, der Krieg im Dunkel zwischen den mörderischen Geheimdiensten KGB, CIA und MI6, die Labilität der Finanzmärkte, die rasant galoppierende Waffentechnologie mit allen von den ABC-Waffen und den riesigen Raketenarsenalen ausgehenden Gefahren, überhaupt das irrsinnige Entwicklungstempo des technisch-naturwissenschaftlichen Zeitalters, das zunehmend fürchterliche Anschläge ermöglicht.<sup>326</sup>

Nach Schwarz schöpfen Polit-Thriller, zu denen er Werke von Eric Ambler, Graham Greene, Ian Fleming, Frederick Forsyth wie auch die Romane von John Le Carré zählt, aus den Themen und Topoi der Geschichte des 20. Jahrhunderts.<sup>327</sup> Dabei hat Le Carré, ein Pseudonym für David John Moore Cornwell, eine besondere Beziehung zum britischen Geheimdienst. Er selbst ist von 1959 bis 1964 in führender Position Mitglied des Britischen Auslandsdienstes in der Britischen Botschaft in Bonn sowie als Konsul in Hamburg tätig und erlangt

325 Cawelti. *The Spy Story*. 2.

326 Hans-Peter Schwarz. 2006. *Phantastische Wirklichkeit. Das 20. Jahrhundert im Spiegel des Polit-Thrillers*. München: Deutsche Verlags-Anstalt. 8f.

327 Vgl.: Ibid.

schließlich mit seinen Spionage-Romanen, wie z.B. *The Spy who Came in from the Cold* (1963), weltweite Berühmtheit als Schriftsteller.<sup>328</sup> Im Hinblick auf den Zeitbezug seines 2003 erschienenen Romans *Absolute Friends* sagt Le Carré in einem Interview:

I've always used the spy story as some kind of mirror of our times. In the Cold War I painted a portrait of George Smiley as it were carrying his moral horse up hill. It was a terrible time and he was doing his best to be a decent ethical fellow in the midst of fearful things. Now times have changed and my focus has changed, too, and I cannot conceal from you that for me it is impossible these days to write without being political author. In my new story, *Absolute Friends*, I've tried to tell you a spy story which is about this time now. It doesn't end beautifully, it isn't such a kind story, it isn't such a huggable story as others that I've tried to tell but I do think it makes you sit up in the middle of the night and wonder whether it speaks for our times today.<sup>329</sup>

Folgt man John Le Carrés Argumentation, so kann man *Absolute Friends* nicht nur als ein politisches Buch lesen, sondern als eines, das – analog zu Schwarzs Hypothese – das Ziel verfolgt, sich kritisch mit aktuellen Ereignissen seiner Zeit auseinanderzusetzen. Aus diesem Grund rückt Schwarz den Polit-Thriller auch in die Nähe der „*littérature engagée*“, denn die Texte, so Schwarz, verhandeln „die Legitimität der politischen Ordnung“, die „vielfach festgemacht [wird] an der Tätigkeit der Geheimdienste“. <sup>330</sup> So kann der Polit-Thriller als „ein imperiales Genre“ charakterisiert werden, dem sich insbesondere Großbritannien und die Vereinigten Staaten widmen.<sup>331</sup>

---

328 Vgl.: Jost Hindersmann. 1995. *Der britische Spionageroman. Vom Imperialismus bis zum Ende des Kalten Krieges*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 102.

329 John Le Carré über *Absolute Friends*, vgl.: <http://www.meettheauthor.com/bookbites/33.html>, aufgerufen am 21.03.12.

330 Schwarz. *Phantastische Wirklichkeit*. 9f.

331 Ibid. 12.

Darüber hinaus bezeichnet Schwarz Le Carrés Romane als „Kabinettsstücke zur Krise des britischen Selbstbewußtseins, hervorgerufen durch den Verlust des Empires und den ökonomischen Abstieg“. <sup>332</sup> Auch Jost Hindersman weist in *Der britische Spionageroman* auf den Bezug von Le Carrés Texten auf die Wirklichkeit hin: „Seine fiktionale Spionagewelt ist als Allegorie auf die reale Welt zu verstehen. Für ihn sind die britischen Geheimdienste Ausdruck einer sozialen Haltung der britischen Gesellschaft: ‚microcosms of the British condition, of our social attitudes and vanities‘“. <sup>333</sup> Le Carré setzt sich über die Repräsentation von Spionage mit der britischen Identität auseinander und

ist demnach weniger an Ereignisgeschichte denn an Mentalitätsgeschichte interessiert. Er geht der Frage nach, was es bedeutet, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Brite zu sein, und wie seine vorwiegend aus dem Establishment stammenden Charaktere auf die neue weltpolitische Lage reagieren. <sup>334</sup>

Interessanterweise sind Le Carrés Spione Teil der gesellschaftlichen Mittelschicht und werden gleichzeitig „vielfach [als] soziale Außenseiter, die unter einer gestörten Beziehung leiden“ charakterisiert. <sup>335</sup> Aus der Perspektive des britischen Autors kommen dabei „Selbstbehauptung und melancholischer Abstieg des britischen Empire[s] [...] ebenso zum Ausdruck wie der von Selbstzweifeln weniger belastete Aufstieg der amerikanischen Weltmacht“: <sup>336</sup>

The construction of Englishness as an identity has involved not only a celebration of the geographical integrity of the nation-state, but also an assertion of its opposition to other communities and identities, through

<sup>332</sup> Schwarz. *Phantastische Wirklichkeit*. 157.

<sup>333</sup> Hindersmann zitiert hier Le Carré selbst: Hindersmann. *Der britische Spionageroman*. 104.

<sup>334</sup> Ibid. 104.

<sup>335</sup> Ibid. 106.

<sup>336</sup> Schwarz. *Phantastische Wirklichkeit*. 12.

narratives of empire and exotic others. These imperial narratives and cultural artifacts shape not only the colonizer's perception of the colonized, but also their perception of self.<sup>337</sup>

Dass das „rätselhafte Deutschland“<sup>338</sup> und insbesondere Berlin als Symbol des geteilten Deutschlands Anfang der 1960er Jahre aus britischer und amerikanischer Sicht zu einem beliebten narrativen Schauplatz für „de[n] Krieg im Dunkel, den die Geheimdienstapparate gegeneinander führen [werden]“ wird, zeigt im Sinne dieser ‚imperialen Erzählungen‘, wie die eigenen, britischen Themen auf das deutsche Andere projiziert werden.<sup>339</sup> Dabei ist die Repräsentation einer britischen Identität über das deutsche Andere im Fall von Le Carré und McEwan durchaus kritisch zu betrachten. Beide Autoren schreiben gegen die Geschichte eines *self-fashioning* der ehemaligen britischen Kolonialmacht an, die ihre Identität über die textuelle Be-Schreibung der Anderen als Andere konstruiert. Indem sie gegen die Tradition dieses imperialen Gestus anschreiben, unterlaufen die Texte eine klare Zuordnung von Eigenem und Fremden: So verhandelt McEwan anders als der Titel *The Innocent* suggerieren mag, nicht die Unschuld des Protagonisten, sondern vielmehr den Verlust von Unschuld auf einer persönlich-individuellen, aber auch politischen Ebene. In seinem Text verschwimmt mehr und mehr die Eindeutigkeit der Zuschreibung von Schuld oder Unschuld – so macht sich die mit dem Titel assoziierte (englische) Hauptfigur Leonard Marnham gegen Ende des Romans des Mordes an Marias ersten Ehemannes, Otto, schuldig und Großbritanniens Rolle im Kalten Krieg erscheint am Ende des Romans politisch höchst fragwürdig. Auch Le Carré lässt durch das offene Ende seines Romans Zuschreibungen seiner Protagonisten Sasha und Ted Mundy uneindeutig bleiben. Auf diese Weise verschiebt er die Beantwortung der Frage, ob diese tatsächlich als Teil eines organisierten Terrornetzwerkes agierten oder aufgrund ihrer naiv-idealistischen Einstellung selbst zum Spielball eines solchen wurden, an den impliziten Leser.

337 Erica Carter, James Donald and Judith Squires, eds. 1993. *Space & Place. Theories of Identity and Location*. London: Lawrence & Wishart. viii.

338 Schwarz. *Phantastische Wirklichkeit*. 12.

339 Vgl.: Ibid. 156.

### 3.3 „In spying, there is always a second version“: Spionage, Stadtraum und Schriftsteller

Wie aber konstituiert sich aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive dieser Bezug von Welt und Wirklichkeit, von Fakt und Fiktion? Gerade der Topos der Spionage macht sich das Spiel mit dem (Stadt-) Raum zu Nutze. So taucht das Gebäude, in dem der britische Geheimdienst MI6 nahe der Themse im noblen Vauxhall Cross Viertel in London seinen Hauptsitz hat, nicht nur aufgrund seiner post-modernen Architektur in verschiedenen James Bond Filmen auf, wie zum Beispiel in *Golden Eye* oder auch in John Boormans Verfilmung von John Le Carrés Roman *The Tailor of Panama*.<sup>340</sup> Als das Gebäude 1994 in einem offiziellen Staatsakt von der Königin eingeweiht wurde, titelt der *Observer*: „Smiley’s people join the designer dilettantes“.<sup>341</sup> Der intertextuelle Verweis auf John Le Carrés „Karla“-Triologie um den Britischen Spion George Smiley, zu der *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977) sowie *Smiley’s People* (1979) gehören, eröffnet ein Spiel mit Fakt und Fiktion, das Raum, Literatur und Spionage eng miteinander verbindet. Auch wenn, wie Jan Becker in *Der Englische Spionageroman* betont, die „meisten Spionageromane Produkte der Phantasie“ sind, gilt es gerade in der Post-moderne „die vielschichtigen Korrespondenzen zwischen Fiktion und Realität (nicht in bezug [sic] auf den Spion, sondern zumeist in bezug [sic] auf die Spionage)“ zu untersuchen:<sup>342</sup> „Truth cannot be stranger than fiction in our world, because fiction is where we get our truths from.“<sup>343</sup> Gerade das thematische Interesse des Spionage-Romans an aktuellen Ereignissen fokussiert sich auf den internationalen Konflikt von politischen Interessen und verwischt dadurch immer wieder die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion:

340 Vgl.: [http://www.movie-locations.com/movies/g/goldeneye.html#U\\_dMmqMfKkF](http://www.movie-locations.com/movies/g/goldeneye.html#U_dMmqMfKkF), aufgerufen am 20.08.2014.

341 Zitiert nach.: Hindersmann. *Der britische Spionageroman*. 104.

342 Jens-Peter Becker. 1973. *Der Englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form*. München: Goldman. 13.

343 Becker. *Der Englische Spionageroman*. 12.

The spy story pretends to take us behind the scenes of world events as they are seen in newspapers or history books. It shows us secret conspiracies which apparently determine the fate of nations. A paranoid aura typically tints the tale. Hidden secrets are everywhere. The innocent-looking office building is actually the headquarter of a secret society plotting to bring on another war; the respectable, seemingly harmless professor is really an enemy agent; the quaint teashop harbors a secret radio which gives instructions to a network of spies [...]. Nothing is what it seems and everything is potentially dangerous.<sup>344</sup>

Auch Le Carré und McEwan spielen mit Verweisen auf die außertextuelle Wirklichkeit: So ist die fiktionale Geschichte von *The Innocent* um die reale Person des George Blakes konstruiert, der wie der Protagonist Leonhard Marnham in der Platanenallee 26 wohnt und als Doppelagent die „Operation Gold“ bereits 1953 – also noch vor ihrem Beginn – an die sowjetische Seite verraten hat (vgl. TI, 222, 227):

Erst 1961, nach der Enttarnung Blakes, erkannte die CIA, dass ihren sowjetischen Gegenspielern die Existenz des mehr als 6,5 Millionen Dollar teuren Projekts von Anfang an bekannt gewesen war. Der Wert der auf mehr als 50.000 Tonbändern dokumentierten Gespräche wurde und wird daher ambivalent gesehen.<sup>345</sup>

Und auch *Absolute Friends* spielt mit Referenzen auf reale politische Ereignisse, so zum Beispiel auf Amerikas Verhalten im Irak-Krieg:

‘That war on Iraq was illegitimate, Mr Mundy. It was a criminal and immoral conspiracy. No provocation, no link with Al Qaeda, no weapons of Armageddon. It was an old Colonial oil war dressed up as a crusade for Western life and liberty, and it was launched by a clique of war-hungry Judeo-Christian geopolitical fantasists who hijacked the media and exploited America’s post-Nine Eleven psychopathy.’ (AF, 272)

---

<sup>344</sup> Cawelti. *The Spy Story*. 55.

<sup>345</sup> <https://www.cia.gov/about-cia/cia-museum/experience-the-collection/text-version/stories/the-berlin-tunnel.html>, aufgerufen am 25.08.2014.

Insbesondere die Postmoderne stellt dabei die Trennung von Fakt und Fiktion in Frage, indem der Bezug zur außersprachlichen Wirklichkeit wie auch die (Un-)Möglichkeit einer Abbildung der Wirklichkeit zur Diskussion gestellt wird. Dadurch wird der Grenzbereich zwischen Fakt und Fiktion zu einem Zwischenraum, der neue Bedeutungen produziert. In diesem Sinne wird auch die Kunst der Verstellung oder vielmehr die *Performance* als eine wichtige Voraussetzung für die Tätigkeit als Spion erachtet. So gibt es in *Absolute Friends* verschiedene Versionen von Ted Mundy, die er je nach Einsatz spielt (vgl.: AF, 163f). Le Carré, der durch seine Erfahrungen als Mitglied des Britischen Auslandsdienstes selbst auf besondere Weise das Verhältnis von Realität und Fiktion zur Disposition stellt, setzt dabei den Spion mit dem Schriftsteller gleich:

A good writer is an expert on nothing except himself. And on that subject, if he is wise, he holds his tongue. Some of you may wonder why I am reluctant to submit to interviews on television and radio and in the press. The answer is that nothing that I write is authentic. It is the stuff of dreams, not reality. Yet I am treated by the media as though I wrote espionage handbooks. [...] Artists, in my experience, have very little centre. They fake. They are not the real thing. They are spies. I am no exception.<sup>346</sup>

Den Spion, wie auch den Erzähler, zeichnen also aus, dass sie mit guten – das bedeutet mit glaubwürdigen – Geschichten überzeugen müssen. In seiner Doppelrolle als Ex-Spion und Schriftsteller verweist der Autor Le Carré auf den Faktor der Fiktionalität und wird nicht ohne Grund als ein genialer *Thriller writer* geschätzt und darüber hinaus als: „one of the best novelists we have“.<sup>347</sup> Die Verweigerung des Realitätsbezuges seiner Texte erscheint an dieser Stelle jedoch eher als kokettierendes Spiel mit den Medien. Denn Le Carré ist nicht nur ein Spion, der seine Erfahrungen in Geschichten übersetzt, sondern

<sup>346</sup> <http://www.johnlecarre.com/author>, aufgerufen am 30.3.12.

<sup>347</sup> Dies schreibt T.G. Rosenthal in einem Review über John Le Carrés Roman *A Small Town in Germany*: T.G. Rosenthal: „Thrillers into Novels. *New Statesman*, 8. Nov. 1968. 641. Zitiert nach: David Monaghan. 1985. *The Novels of John le Carré. The Art of Survival*. Oxford: Blackwell. x.

auch ein Schriftsteller, der innerhalb der Tradition der großen *spy novel* Schriftsteller wie Joseph Conrad und Graham Greene diskutiert wird und dessen Romane als subtile Analysen der postmodernen Gesellschaft gelesen werden.<sup>348</sup> Insbesondere in *Absolute Friends* erzeugt der Autor eine Parallele zwischen der Arbeit als Spion und der Literatur: „In spying, there is always a second version“ (AF, 164). Denn Literatur und Spionage bewegen sich beide entlang des Grenzbereiches von Fakt und Fiktion. So ist die Hauptfigur Ted Mundy im Roman nicht nur ein mit „alpha double plus“ auszeichneter Spion (AF, 160), sondern ebenfalls ein Geschichtenerzähler, der in seiner Anfangszeit in Berlin die Touristen mit Geschichten rund um die Mauer versorgt (vgl. AF, 73) und im Grunde versucht, seinen Lebensunterhalt als Schriftsteller zu bestreiten: In Taos lebt er als Schriftsteller („a real writer at last“ [AF, 114]), und der Erzähler vergleicht ihn mit Malcolm Lowry und D.H. Lawrence (vgl. AF, 114). Am Ende des Romans wird jedoch gerade das Fingieren zum tödlichen Verhängnis für die Figur:

The image of himself in this insufficiently distorted mirror is at first so familiar that he can hardly contemplate it without screwing up his face in ridiculous expressions, pulling at his hair, blushing, groaning and shooting his arms around. How much of the portrait comes from his confessions to Amory, and how much from London's researches over the last forty-eight hours, he has no means of knowing. (AF, 164)

Für Ted wird der Akt der Verstellung als Spion zum Teil seiner persönlichen Identität. Indem seine Identität zu einem kulturellen Arbeitsplatz wird, stellt der Text einen Identitätsbegriff zur Diskussion, der sich über ein einheitliches Bild des Selbst definiert. Das Konzept von Identität wird als verschiedenartige Erzählungen, die sich durchkreuzen und immer wieder neu formieren, beschrieben und verweist darüber auf Identität als ein performatives, kulturelles Konstrukt.

---

348 Vgl.: Monaghan. *The Novels of John le Carré*. xiv.

So wie die Figuren, die der Spionage-Roman produziert, ist auch das Genre selbst eine Art hybrides<sup>349</sup> Gebilde, das aus der Vermengung verschiedener Romanformen im Laufe der Entwicklung und Ausdifferenzierung der Gattung entstand. Die literaturwissenschaftliche Forschung weist immer wieder auf den problematischen Terminus des Spionage-Romans hin, der sich auch in der begrifflichen Unschärfe zeigt: Begriffe wie *Spy story*, *Spy novel* oder *Thrillers* werden beinahe äquivalent verwendet.<sup>350</sup> Jan Becker unterteilt die Gattung des Spionage-Romans in zwei „grundverschiedene Romanformen – den melodramatischen *thriller* und den realistischen Roman“.<sup>351</sup> Bei der Gattungsdefinition des Spionage-Romans wird auch die Nähe zum Detektivroman hervorgehoben. Der *Spy thriller* wird definiert als:

[...] eine durch das Thema (die Spionage oder die Verschwörung gegen die Zivilisation) und die Figur des Helden zusammengehaltene melodramatische Aneinanderreihung abenteuerlicher Episoden, an deren Ende – strukturell dem *dénouement* des Detektivromans vergleichbar – die Enthüllung aller Geheimnisse und der Sieg des Guten über das Böse stehen.<sup>352</sup>

Gattungsgeschichtlich entwickelt sich der moderne Spionage-Roman also als eine Textur aus dem Abenteuerroman sowie dem englischen Detektivroman.<sup>353</sup> Hans-Peter Schwarz verleiht dieser Gattungs-Fusion in der Postmoderne durch den Begriff des „Polit-Thrillers“ Ausdruck, so fließen Schwarz zufolge, die

349 Ich verwende den Begriff Hybridität mit dem Wissen um seine problematische Herkunftsgeschichte. So schreibt Homi K. Bhabha in *The Location of Culture*: „Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the ‘pure’ and original identity of authority).“ Homi K. Bhabha. [1994] 2004. *The Location of Culture*. New York: Routledge. 159.

350 Becker. *Der Englische Spionageroman*. 13. Für eine ausführlichere Darlegung der Geschichte des Spionageromans und der Rezeption des Forschungsstandes, vgl.: Becker. *Der Englische Spionageroman*. 1–8.

351 Becker. *Der Englische Spionageroman*. 14.

352 Ibid. 33f.

353 Vgl. Schwarz. *Phantastische Wirklichkeit*. 283.

Themen des Spionageromans mit denen des künftigen Polit-Romans zusammen, bei denen die Konflikte der imperialen Großmächte ebenso handlungsbestimmend sind wie die Entscheidungen auf höchster politischer Ebene. [...] Der moderne Polit-Thriller [...] ist Zeitgeschichte pur, transformiert und verfremdet im Genre des Thrillers.<sup>354</sup>

In diesem Sinne kann man *The Innocent* und *Absolute Friends* aufgrund ihrer Thematik als Polit-Thriller lesen. Durch die vertiefte Auseinandersetzung mit Zentrum und Peripherie sowie Eigenem und Fremden kann man die Agenda von *The Innocent* und *Absolute Friends* nach W. H. Audens Definition außerdem als eine Untersuchung von diskursivem *othering* verstehen: „The interest in the thriller is the ethical and eristic conflict between good and evil, between Us and Them.“<sup>355</sup> Dabei geht es anders als in Beckers Definition des *Spy Thrillers* nicht um den Sieg des Bösen über das Gute, sondern um den Raum dazwischen, der die Frage nach einer eindeutigen Zuordnung von ‚gut‘ und ‚böse‘, von ‚Eigenem‘ und ‚Fremden‘ unterläuft. Dies zeigt sich vor allem in der Charakterisierung der Figuren. In beiden Romanen verweisen Ted und Leonard als periphere Figuren auf den gesellschaftlichen Konflikt im Zentrum: *The Innocent* zeichnet einen machtpolitischen Konflikt zwischen den Nationen, insbesondere zwischen Briten, Amerikanern und Russen. Dieser entsteht aus Zuschreibungen, die einem binären Code folgen: „Das Andere wird dann als ganz Anderes, als Fremdes imaginiert.“<sup>356</sup> Dabei durchkreuzen sich unterschiedliche Formen von Fremdheit. Bernhard Waldenfels zufolge fokussiert sich eine politische Fremdheitsdefinition auf die Nationalität und macht diese zum Kriterium von Ex- oder Inklusion: „Fremd ist, wer nicht zu einem Staat gehört und nicht die gleiche Nationalität besitzt.“<sup>357</sup> Aus einer soziologischen Perspektive wird Fremdheit über die Zugehörigkeit oder

354 Schwarz. *Phantastische Wirklichkeit*. 284.

355 Becker. *Der Englische Spionageroman*. 18.

356 Hans-Joachim Gehrke. 1999. „Einleitung: Grenzgänger im Spannungsfeld von Identität und Alterität.“ *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Monika Fludernik, Hans-Joachim Gehrke, eds. Würzburg: Ergon. 15–27. 20.

357 Bernhard Waldenfels. 1997. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 25.

Nicht-Zugehörigkeit zu einer Gruppe bestimmt: „Fremd ist, wer nicht Teil der eigenen Gruppe ist, wer nicht ‚dazugehört‘.“<sup>358</sup> Verallgemeinernd kann man sagen:

Als fremd gilt das, was aus der jeweiligen kollektiven Eigenheitssphäre ausgeschlossen und von der kollektiven Existenz getrennt ist, was also nicht mit Anderen geteilt wird. Fremdheit bedeutet in diesem Sinne Nichtzugehörigkeit zu einem Wir.<sup>359</sup>

Der Stadtraum von Berlin wird in der Repräsentation von *The Innocent* und *Absolute Friends* zum einen bestimmt von Nationalitäten, die in der Stadt und der Stadt selbst fremd sind und die zum anderen Gemeinschaft über Fremdheit, das heißt Nichtzugehörigkeit zur eigenen Nationalität, konstituieren. Berlin wird dadurch zu einem Raum, der unterschiedlichen Gemeinschaften – getrennt voneinander – vereint und darüber Fremdheit als ein räumliches Phänomen lesbar werden lässt. Vor diesem Hintergrund möchte ich den Zusammenhang von Spionage, Stadtraum und Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft stärker beleuchten und hierzu den Blick auf einen Modelltext des Spionage-Romans lenken, der 1821 von dem Amerikaner James Fenimore Cooper veröffentlicht wurde und den charakteristischen Titel *The Spy. A Tale of the Neutral Ground* trug.<sup>360</sup> Die Hauptfigur des Harvey Birch ist eine der ersten literarischen Figuren „out in the cold“.<sup>361</sup> Das Interessante hierbei ist, dass die Figur des „outcast“ sowohl topographisch als auch kulturell isoliert ist.<sup>362</sup> Cawelti und Rosenberg bezeichnen Cooper als ersten Spionage-Romanschriftsteller:

[...] because he saw what recent writers have had to rediscover, that the spy dwells in liminality, in no-man's-land; and he [...] describe[d] the relation of liminal regions and those who dwell in the mainstream in ordered,

358 Waldenfels. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* I. 24.

359 Ibid. 22.

360 Cawelti. *The Spy Story*. 34.

361 Vgl.: Ibid.

362 Vgl.: Ibid.

structured society [...] he was able to capture the essential sense of that characteristically 'modern' phenomenon, life on the margins, the borders, the limits of society, the interstices of its structure.<sup>363</sup>

Cooper nimmt vorweg, was spätere Spionage-Romane wie *The Innocent* und *Absolute Friends* als charakteristisches Merkmal der Postmoderne aufzeigen: das Phänomen der Räumlichkeit:

Birch has no fixed community to which he belongs, no society to which he appears to owe loyalty. Because the armies of both sides consider him harmless, Birch can roam the countryside freely, unhindered, unnoticed by prying eyes. [...] Birch dresses and acts as though he is not a part of ordered, structured society; he is at home in the wilds, intimate with secret pathways and unknown hiding places.<sup>364</sup>

Dies verbindet ihn mit der postmodernen Figur des Spions, denn auch dieser bewegt sich in der Liminalität und nimmt gegenüber der geordneten Gesellschaft einen Gegen-Ort in der Peripherie ein:

Der Begriff der Liminalität zielt vor diesem Hintergrund auf die Bedeutung der Schwelle als eine paradoxe Ordnung des ‚Zwischen‘. Paradox ist der Status der Liminalität, da sie sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone des Übergangs markiert. Im Unterschied zum starren Begriff der Grenze geht es der Liminalität um das Widerspiel von Grenze und Überschreitung.<sup>365</sup>

Liminalität beschreibt nicht nur ein räumliches Phänomen, das den Fokus auf ein Dazwischen lenkt, sondern umfasst auch eine soziale Realität. Der Begriff stammt von dem Ethnologen Victor Turner und charakterisiert einen Schwellenzustand, in dem sich Individuen oder

---

363 Cawelti. *The Spy Story*. 36.

364 Ibid. 35.

365 Achim Geisenhanslüke, Georg Mein, eds. 2008. *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: Transcript. 8.

Gruppen befinden, nachdem sie sich aus der vorherrschenden Sozialordnung gelöst haben.<sup>366</sup> Während dieser Phase befinden sich die Individuen in einem mehrdeutigen Zustand und in einem Zwischenraum:

Die Eigenschaften des Schwellenzustandes (der ‚Liminalität‘) oder von Schwellenpersonen (‚Grenzgängern‘) sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da, sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen dem vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen.<sup>367</sup>

Liminalität bezeichnet also sowohl einen Zustand, als auch einen Raum des Dazwischen: „Im Unterschied zum starren Begriff der Grenze geht es der Liminalität [jedoch] um das Widerspiel von Grenze und Überschreitung“, schreiben Achim Geisenhanslüke und Georg Mein in *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Der Begriff der Liminalität erschafft „eine Kultur des Zwischen“ und lenkt den Blick auf den Raum und insbesondere „auf die unscharfen Ränder der kulturellen Grenzen, in der Fremdes und Eigenes verschmelzen, auf die Eröffnung eines Raums zwischen den Grenzen“.<sup>368</sup> Auch das Genre des postmodernen Spionage-Romans zeichnet sich darüber aus, dass seine Hauptfiguren am Rande der Gesellschaft positioniert sind und von der Peripherie auf das gesellschaftliche Zentrum blicken und dieses in Frage stellen. Dieser Zustand des Dazwischen-Seins trifft auch auf *The Innocent* und *Absolute Friends* zu. Die Protagonisten der Romane, Leonard Marnham und Ted Mundy, befinden sich nicht erst durch ihre Rolle als Spi-

366 Turner unterscheidet im Hinblick auf Arnold van Genneps Konzept des *Rites de Passage* drei Phasen: die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase. Liminalität befindet sich in der zweiten Phase, dem Schwellenzustand. Beispiele hierfür sind unter anderem die Initiationsriten archaischer Gesellschaften oder Revolutionen industrialisierter beziehungsweise moderner Gesellschaften. Vgl.: Victor W. Turner. 2003: „Liminalität und Communitas.“ *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Eds. Andréa Belliger, David J. Krieger. 2<sup>nd</sup> ed. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 251–264. 251.

367 Turner. „Liminalität und Communitas“, 251.

368 Geisenhanslüke, Mein. *Schriftkultur und Schwellenkunde*. 8.

one in einer Liminalität, sondern bereits von Anfang an. Das Zurechtfinden in einer fremden Stadt und einer fremden Kultur tragen zu einer unsicheren gesellschaftlichen Position der Protagonisten bei. Beiden Protagonisten wird außerdem ein hybrider Identitätsstatus zugewiesen. So bringt Leonard gerade seine Rolle als *go-between* zwischen Briten und Amerikanern in die Position des Spions. Ebenso erscheint Ted Mundy durch seine fremde Identität prädestiniert für die Arbeit als Spion: Ted, Sohn eines Britischen Majors und einer Irin, verbringt seine Kindheit in Indien, bis sein Vater und er nach der Unabhängigkeit Indiens zurück nach England geschickt werden. Indem er sich als „[f]oreign born, but English bred“ (AF, 63) in Berlin vorstellt, verweist er auf seine kulturell hybride Identität und damit auch auf eine uneindeutige Position innerhalb des gesellschaftlichen Raumes.

Es sind die Figuren, die Berlin als Ort des Dazwischen charakterisieren. In *Absolute Friends* werden Sasha und Ted in Berlin zu Spionen ausgebildet und werden am Ende so uneindeutig wie der (Stadt-)Raum: Die amerikanischen Medien charakterisieren sie als Terroristen und Sasha werden darüber hinaus Beziehungen zu arabischen Terroristengruppen sowie Verbindungen zu Al Qaeda unterstellt (vgl. AF, 310f). So bleibt auch das Ende des Romans offen und uneindeutig: In Kapitel 15 wird die Deutung der ‚Belagerung von Heidelberg‘ und des Todes von Ted Mundy und Sasha über den extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler vermittelt, der Medienberichte zitiert und darüber die Meinung der Medien-Öffentlichkeit repräsentiert: „The Siege of Heidelberg, as it immediately became known to the world’s media, sent shock waves through the courts of Old Europe and Washington, and a clear signal to all crisis of America’s policy of conservative democratic imperialism“ (AF, 369). Die Filmteams, die das Ausmaß der Zerstörung der Schule darlegen, zeigen außerdem, neben den beiden gefälschten Pässen und dem Geld, das Ted von Nick Amory bekam, ein ganzes Arsenal an Waffen, Chemikalien sowie eine Karte mit verschiedenen amerikanischen Militärstationen und einem Grundriss des Hauptquartiers des amerikanischen Militärs (vgl. AF, 372). Die Darlegung impliziert die Vorbereitung eines terroristischen Angriffs auf Amerika, doch diese Berichterstattung ist nicht deckungsgleich mit der Erzählung zuvor.

Dieser Widerspruch wird jedoch nicht durch den Erzähler aufgelöst, vielmehr fächert sich die Erzählung in immer weitere Fokalisierungsinstanzen auf, die die Erzählinstanz nicht weiter kommentiert, sondern nebeneinander stehen lässt:

Some classrooms were so perforated by gunfire that, to quote one journalist, they resembled cheese-graters. The main staircase looked as though it had been torpedoed in shallow water. The library, which at the time of the battle was in the throes of being restored, had been blown to pieces, its marble fireplace pulverized, its moulded ceilings torn open and blackened by blast. (AF, 371)

Die Medienberichte implizieren durch die Art und Weise ihrer Argumentation eine Nähe zum US-Militär. Es wirkt, als wolle dies sein Vorgehen gegen die vermeintlichen Terroristen rechtfertigen. In diesem Sinne kann auch die Antwort eines amerikanischen Sprechers des Verteidigungsministeriums verstanden werden: „When bad guys shoot first, it’s true we get kind of testy“ (AF, 371). Denn was in der sogenannten „Academy of Professional English“ (AF, 371) zu finden ist und von den Videokameras der Journalisten aufgezeichnet wird, als sie den Schauplatz endlich betreten dürfen, unterscheidet sich von der Erzählung zuvor, die das Geschehen aus der Perspektive von Ted Mundy erzählt:

[...] the cameras turned lovingly to the prize exhibits: the bomb-making factory, the arsenal of small arms, sub-machine-guns and hand-grenades, the boxes of commercial chemicals, the urban guerilla’s handbooks, the crates of inflammatory literature, the fake passports and the wad loose cash for two terrorists who wouldn’t be going anywhere any more. And best of all, the detailed maps of American military and civilian installations in Germany and France, some ominously ringed in red, the prize exhibit being a ground plan of US military headquarters, Heidelberg, together with covertly taken photographs of the entrance and perimeter. (AF, 372)

Nur ein Teil der Aufzählung, so zum Beispiel die gefälschten Pässe sowie das Geld von Amory (AF, 356), taucht in der Erzählung von Ted auf, das Arsenal an Waffen sowie die Pläne zu den Hauptquartieren des US Militärs werden nie erwähnt. Auch die Angaben zu der Anzahl der Terroristen zur Zeit des Angriffs stellt eine widersprüchliche Aussage zum vorhergehenden Erzählstrang dar:

Estimates of how many terrorists had been inside the school when it was attacked varied between eight and six. Ballistics experts found evidence of six separate weapons firing into the square. Yet only two men were accounted for and one of them never reached the building. So where were the rest? (AF, 372)

Die Frage, wo der Rest der sogenannten Terroristen verblieben ist, bleibt am Ende des Textes unbeantwortet. Über die Vermittlung der Erzählung, die verschiedene Aussagen und Perspektiven, so zum Beispiel die von Teds Ex-Frau Kate, seines Sohn Jake, Rourkes, der sich über den Decknamen Arnold ausgibt sowie anonyme Stimmen aus dem amerikanischen Verteidigungsministerium (vgl. AF, 369–382), nebeneinander stellt, ohne die Widersprüche aufzulösen, delegiert der Erzähler die Auflösung der Unstimmigkeiten an den impliziten Leser. In Le Carrés Roman geht es weniger um das Vorführen einer poetischen Gerechtigkeit, der Text lenkt den Fokus vielmehr auf die Nicht-Repräsentierbarkeit der Welt zur Zeit des Kalten Krieges. Es bleiben immer wieder Leerstellen, die der Interpretation des Lesers überlassen werden. Gleichzeitig führt der Text vor, welche fatalen Konsequenzen Zuschreibungen erzeugen können und wie undifferenziertes oder gar manipulatives politisches Verhalten im Kampf gegen den Terrorismus internationale Rechtfertigung erlangen kann (vgl. AF, 370).

Auch in Ian McEwans Roman ist Berlin der Ort des diskursiven *otherings*. *The Innocent* schließt den Kreis der Erzählung nach einer über 30-jährigen Erzählpause im Jahr 1987 in Berlin, als Leonard nach seiner Abreise im Jahr 1956 zum ersten Mal wieder in die Stadt kommt und an den Ort des ehemaligen Tunnels fährt:

What was he expecting to find? Evidence of his own existence? [...] This place meant far more to him than Adalbertstrasse. He had already decided not to bother with Platanenallee. It was here in this ruin that he felt the full weight of time. It was here where old matters could be unearthed. (TI, 218)

Im „Postscript“ (TI, 213–226) erfährt der Leser über einen Brief von Maria an Leonard das Ende der Beziehung aus ihrer Perspektive. Dieser schließt die Lücken, die der Erzähler nach Leonards Abreise nach England offen gelassen hatte: Maria hatte keine Affäre mit Bob Glass, vielmehr hat sie sich ihm nach dem Mord an Otto anvertraut und Bob hatte seine (amerikanische) Macht genutzt, um Leonard schließlich vor einer Anklage wegen Mordes und einem Gerichtsverfahren zu bewahren: „I guess in those days it was an occupied city and the Germans had to do what the Americans told them“ (TI, 221). Aus der Perspektive des impliziten Lesers wird außerdem die Identität George Blakes als Doppelagent offengelegt und somit Leonards Verrat am Tunnel im Café Prag entkräftet. Offen bleibt am Ende des Romans der Ausgang der Liebesbeziehung zwischen Maria und Leonard. Leonard fasst am Ende des Textes zwar den Beschluss, Maria in den USA aufzusuchen und sie wiederzusehen: „They would return to Berlin together, that was the only way“ (TI, 226) – ob dies jedoch passiert, wird nicht erzählt. Berlin erscheint als der Ort, an dem die Liebe zwischen Leonard und Maria verortet wird und durch die Rückkehr an diesen Ort vielleicht eine neue Chance bekommt.

### 3.4 „Building the New Berlin“: Ian McEwans *The Innocent*

#### 3.4.1 Berlin als kolonialisierte Stadt und Modell einer „contact zone“

Sowohl Le Carré als auch McEwan verhandeln in ihren Texten auf unterschiedliche Weise Grenzen, Schwellen und Übergänge. Das Berlin in *The Innocent* ist ein Raum der Spaltung und Trennung, ein kolonialisierter Raum, der von imperialen Machtkämpfen durchzogen und

bestimmt ist. Der Text stellt Berlin aus verschiedenen Perspektiven als eine besetzte Stadt dar. Im Gegensatz zu einer referentiellen Stadtkonstitution wird der Schauplatz zu Beginn des Romans weder explizit genannt noch „metonymisch über Teilreferenzen“, das heißt „über das Abrufen von als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen – Bauwerken, Naturbesonderheiten, [oder] Sehenswürdigkeiten“ erzeugt.<sup>369</sup> Lieutenant Lofting verweist über die Lokaldeixis *here* auf Berlin als konkreten Ort, dieser wird jedoch nicht genannt, sondern über den kulturellen Konflikt zwischen den USA und Großbritannien beschrieben (vgl. TI, 1). Lofting problematisiert in einer Klimax der Nationen das Verhalten der Amerikaner. Dies gleicht dem „Verfahren einer verdeckten Referenzialisierung“, indem der Leser aufgrund des Nebeneinanders verschiedener Nationalitäten und der (aus der Sicht der Briten) als unzuverlässig und überheblich charakterisierten Amerikaner die Referenz auf den Schauplatz Berlin zur Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ausmachen kann.<sup>370</sup> Erst auf Seite drei folgen konkretere Hinweise auf das *setting* des Textes: Mit „Tempelhof airport“ und „Olympic Stadium“ (TI, 3), folgen die ersten prototypischen Teilreferenzen, und im Kontext seiner Wohnung in der Platanenallee 26 wird Berlin zum ersten Mal explizit in Verbindung mit dem Stadtplan genannt (vgl. TI, 3). Dabei fungiert Leonard zu Beginn des Textes als Fokalisierungsinstanz für den Stadtraum von Berlin:

As far as he could see, the restauration work had been intense. The pavement had been newly laid, and spindly young plane trees had been planted out. Many of the sites had cleared. The ground had been levelled off and there were tidy stacks of old bricks chipped clear of their mortar. The new buildings, like his own, had a nineteenth-century solidity about them. At the end of the street he heard the voices of English children. An RAF officer and his family were arriving home, satisfying evidence of a conquered city. (TI, 5)

369 Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 14f.

370 Ibid. 16.

Für Leonard erscheint die ihm vertraute Sprache als ‚befriedigender Nachweis‘, dass Berlin eine besetzte Stadt ist. Durch die englische Sprache wird der Ort der Fremde für Leonard zur Heimat. Während er zu Beginn des Textes als Fremder in Berlin ausgewiesen wird (vgl. TI, 1), vermittelt ihm seine Wohnung in der Platanenallee 26 (vgl. TI, 3) ein Gefühl von Zuhause und Autonomie: „His own place. He had not thought it would give him so much pleasure“ (TI, 3). Sein Verhältnis zum Stadtraum von Berlin zeigt sich von einem Eroberungsgestus geprägt. Als er zum Reichskanzlerplatz spaziert, löst dieser Erinnerungen an den Geschichtsunterricht aus:

Leonard hat been fourteen on V-E day, old enough to have a head full of the names and capabilities of combat planes, ships, tanks and guns. He had followed the Normandy landings and the advances eastward across Europe and, earlier, northwards through Italy. (TI, 5)

Sein Status als Fremder erzeugt nicht eine Wirkung von Unsicherheit, vielmehr stellt der Text zur Diskussion, inwieweit ihm seine nationale Identität als Engländer gegenüber Deutschland ein Gefühl der Überlegenheit ermöglicht:

It was impossible for a young Englishman to be in Germany for the first time and not think of it above all as a defeated nation, or feel pride in the victory. He had spent the war with his granny in Welsh village over which no enemy aircraft had ever flown. He had never touched a gun, or heard one go off outside a rifle range; despite this, and the fact that it had been the Russians who had liberated the city, he made his way through this pleasant residential district of Berlin [...] with a certain proprietorial swagger, as though his feet beat out the rhythms of a speech by Mr Churchill. (TI, 5)

Durch die Erzählerrede wird Leonard als ein junger Engländer charakterisiert, der mit der Haltung eines Eroberers den Stadtraum von Berlin durchschreitet und diese über den Verdienst der englischen Politik zu rechtfertigen scheint. Gleichzeitig wird sein Verhalten durch den Einschub des Erzählers ironisch kommentiert, indem deutlich wird,

dass Leonard sicheren Abstand zum Geschehen und den Gefahren des Zweiten Weltkriegs hatte und der Erzähler England außerdem indirekt eine Leistung im Sieg gegen Hitler abspricht. Dies ist eine der Stellen im Text, an der die bereits beschriebene Krise des britischen Selbstbewusstseins auf der Ebene der Erzählung festzumachen ist. Diese erzählt sich implizit über Leonards Verhalten gegenüber der vom Krieg gezeichneten Stadt weiter fort:

[...] he saw a grand public building which had been demolished down to a single wall of ground floor windows. In its centre, a short flight of steps led to a grand doorway with elaborate stonework and pediments. The door, which must have been massive, had been blasted clean away allowing a view of the occasional car headlights in the next street. It was hard not to feel boyish pleasure in the thousand pounders that had lifted roofs off buildings, blown their contents away to leave only façades with gaping windows. Twelve years before he might have spread his arms, made his engine noise and become a bomber for a celebratory minute or two. (TI, 5f)

Für Leonard als Fokalisierungsinstanz erscheint durch seine englische Identität ein Gefühl von Überlegenheit gegenüber Deutschland zu erwachsen, die im Bezug zu der kindlichen Freude am Kriegsspielen den Bezug zu der Realität der Geschichte der Stadt verloren zu haben scheint. Denn die Zeichen des Krieges sind quer durch die Stadt zu finden – insbesondere Kreuzberg erscheint stark von der Zerstörung durch den Krieg gezeichnet:

Here was the worst bomb damage he had seen. [...] There were apartment blocks with façades drilled by small arms fire, especially round the doors and windows. Every second or third building had a gutted interior, and was without its roof. Whole structures had collapsed and the rubble lay where it had fallen, with roof beams and rusted guttering poking from the heaps. (TI, 46)

Je mehr sich Leonard jedoch durch die Stadt bewegt, in ihr lebt und arbeitet, desto mehr relativiert sich sein Verhältnis und sein Blick auf die Stadt gegenüber seiner anfänglichen Einstellung: „After almost two weeks in the city during which he had shopped, eaten, commuted and worked, his earlier pride in its destruction seemed puerile, repellent“ (TI, 46). Über Leonards Haltung und Verhalten gegenüber dem Stadtraum stellt der Text das Konzept von Heimat zur Diskussion und zeichnet Berlin als einen Raum, der im doppelten Sinne seine Identität verloren hat: Durch die Zerstörung der Architektur sowie durch die Inbesitznahme des Raumes.

Ein zweiter Hinweis auf die Stadt als Repräsentation eines kolonialisierten Raumes ist die Beschreibung des Stadtraumes von Berlin in *The Innocent*, der durch die unterschiedlichen Sektoren getrennt ist. Diese werden jedoch erst durch die Bewegung der Akteure durch den Raum deutlich. Die Übergänge der Sektoren werden durch „Vopos“ bewacht (vgl. TI, 28). Ein- und Ausgänge der Sektoren sind durch Schilder in vier verschiedenen Sprachen markiert: „You are leaving the Democratic Sector of Berlin. [...] You are now entering the British Sector“ (TI, 33). Die sprachliche Markierung macht die ansonsten unsichtbaren Grenzen, die die Stadt durchziehen, sichtbar. Durch die Übergänge innerhalb der Stadt wird deutlich, dass die Stadt von unterschiedlichen Machtverhältnissen durchzogen ist, die nebeneinander gestellt werden. Indem sich die Akteure relativ frei durch den Stadtraum bewegen können, könnte man die Grenzen auch als Übergänge charakterisieren. Dabei ist die Eigenschaft von Transgressionen:

die binäre Logik, denen Grenzbeziehungen folgen, aufzuheben und einen Zwischenraum zu schaffen, in dem das Eigene neben dem Fremden, das Normale neben dem kulturell Marginalisierten und Tabuisierten bestehen kann. Grenzen werden in diesem Kontext weniger als Trennlinien verstanden, als vielmehr als Zwischen- und Begegnungsraum, in dem kulturelle Austauschprozesse und Neuverhandlungen von Normen stattfinden.<sup>371</sup>

371 Birgit Neumann. 2009. „Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung“. *Raum und Bewegung*

Gleichzeitig führt der Roman in seiner Repräsentation von Berlin vor, wie der Stadtraum einerseits von den Stadtbewohnern durchschritten werden kann und andererseits von unüberwindbaren machtpolitischen Grenzen gekennzeichnet ist. Über die Repräsentation der verschiedenen Nationen werden die stereotypen Zuschreibungen vor allem durch die Perspektive der Briten und Amerikaner auf die unterschiedlichen Kulturen der Besatzer weiter verfestigt. Die gegenseitige Zuweisung von Schuld sowie die Verteidigung der eigenen Unschuld lässt unsichtbare und unüberwindbare Grenzen zwischen den Nationen entstehen. So werden die Russen aus der Sicht der Amerikaner zum Beispiel als brutale Vergewaltiger dargestellt (vgl. TI, 26f). Im Vergleich zu den Russen inszenieren sich die Amerikaner als die Unschuldigen:

‘They were heroic, they were big, cheerful, vodka-swilling guys. And we’d been sending them mountains of equipment all through the war. So they just had to be our allies. That was before we met up with them. They came out and blocked our road sixty miles west of Berlin. We got out of the trucks to greet them with open arms. We had gifts ready, we were high on the idea of the meeting. [...] But they were cold! [...] They didn’t trust us, they didn’t like us. From day one they had us fingered for the enemy. They tried to stop us setting up our sector. And that’s how it went on. They never smiled. They never wanted to make things work. They lied, they obstructed they were cruel. [...] We gave way, we were the innocents. We were talking about the United Nations and a new world order while they were kidnapping and beating up non-Communist politicians all over town.’ (TI, 31f)

Die Abwesenheit von eindeutigen Grenzen im Stadtraum verschleiern die militärische Raumpolitik, die erst über Praktiken im Raum deutlich wird. Denn es erfordert Wissen und Erfahrung, sich in diesen und durch diese Räume zu bewegen. Leonard, dem es als „the innocent“ an konkreten Erfahrungen mit anderen Kulturen mangelt – er hat vor sei-

ner Zeit in Berlin noch nie mit einem Amerikaner gesprochen und sein Wissen über die andere Kultur beruht auf filmischen Inszenierungen von Amerika und Amerikanern (vgl. TI, 1) – macht durch sein Fehlverhalten die verschiedenen Verhaltensregeln innerhalb der Sektoren deutlich. Bob Glass ermahnt ihn: „Don't let them see your money in here. East mark only“ (TI, 29). Sein erster nächtlicher Ausflug in Berlin führt ihn gemeinsam mit Bob Glass in den russischen Sektor: „He had never felt happier. They were deep in the Communist camp, they were drinking Communist champagne, they were men with responsibilities talking over affairs of state“ (TI, 30). Im Zuge muss Leonard jedoch mehr und mehr lernen, die unterschiedlichen Gemeinschaften, die Berlin prägen, zu differenzieren: „They'll be watching you. [...] This is your key, your responsibility. Sign for it here“ (TI, 39). Verstärkt wird die Situation durch Bob Glass' Kriegsrhetorik, der Leonard die Ernsthaftigkeit der Situation verdeutlicht und ihm vor Augen führt, welche Bedeutung eine Regelüberschreitung oder ein unbedachtes Handeln nach sich zieht: „I want you to get into a whole new state of mind on this. Anything you're about to do, pause and think of the consequences. This is a war, Leonard, and you're a soldier in it“ (TI, 40). Auch wenn die Stadt für Leonard keine Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit bedeutet, so wird durch Bob Glass' Aussage deutlich, dass sich die unterschiedlichen Besatzer in Berlin im Krieg befinden.

Die Repräsentation von Berlin in *The Innocent* lässt sich modellhaft als ein Raum umschreiben, den Mary Louise Pratt in *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* als „contact zone“ benennt. Dieses Modell beschreibt und umfasst

[...] social spaces, where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today. [...] [As well as] the space of colonial encounters, the space in which people geographically and histori-

cally separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.<sup>372</sup>

Die gemeinschaftliche Verwaltung der Stadt durch die Besatzungsmächte lässt Berlin als „contact zone“ erscheinen. Sie wird zum Begegnungsraum unterschiedlicher Kulturen, in dem die Machtverhältnisse über die Besatzer als Kolonisatoren und die Berliner Gemeinschaft als Kolonialisierte einerseits fixiert sind und sich andererseits im Laufe des Romans jedoch neu verhandeln.

Der Roman repräsentiert zu Beginn des Textes vorwiegend die Bewegungen von Bob, Leonard und Russell durch die Stadt, die Repräsentation der Deutschen beschränken sich auf Maria Eckdorf, mit der Leonard im Laufe des Romans eine Liebesbeziehung verbindet, ihren Exmann Otto und Fritz, der im Tunnel arbeitet und als prototypischer Nazi charakterisiert wird (vgl. TI, 17). Bob Glass figuriert die Repräsentation des amerikanischen Besatzers und verkörpert aus der Perspektive von Leonard einen herrschaftlicheren Gestus gegenüber dem Stadtraum: „Glass clenched the top of the wheel in both hands and fiercely surveyed pedestrians and other drivers. His beard was raised up. He was an American, and this was the American sector“ (TI, 11). Bei einer Tour durch die Sektoren zeichnet Bob Glass, einem Kolonialherren gleich, das Bild einer modernen, elegant-aufstrebenden Großstadt:

Glass pointed out with some pride the brave elegance of new stores flanked by ruins, the crowd of shoppers, the famous Hotel am Zoo, the Cinzano and Bosch neon signs waiting to be turned on. By the Kaiser Wilhelm Memorial Church with its shorn spire, there was even a small traffic jam. (TI, 23)

---

372 Mary Louise Pratt. 2008. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. 2<sup>nd</sup> ed. London, New York: Routledge. 7f.

Berlin erscheint als eine Stadt, die kurz vor dem Erwachen steht und als typisches Zeichen einer Großstadt nicht nur Konsum und Konsumenten, sondern auch einen Stau aufweisen kann. Die Repräsentation der Stadt zeigt den Wiederaufbau nach der Zerstörung durch den Krieg – die immer noch deutlich sichtbar ist – neben einer wiedereinkehrenden Normalität, die sich für die Bewohner der Stadt einstellt, indem Wirtschaft und Industrie einsetzen und Alltagsleben in der Stadt möglich wird. Der Stolz, der aus der Erzählerrede von Bob Glass deutlich wird, lässt sich als Verdienst des Besatzers interpretieren, der die Stadt wieder in Stand setzt.

#### 3.4.1.1 Der Tunnel als Modell des Scheiterns

Die Zeitung *Die Welt* betitelt es als „eines der aufwendigsten Spionage-Unternehmen des Kalten Krieges“.<sup>373</sup> Ein Jahr lang wurde ein 450 Meter langer Tunnel in sechs Metern Tiefe von dem Neuköllner Ortsteil Rudow im amerikanischen Sektor in West-Berlin bis Altglienicke in Treptow auf der Ost-Berliner Seite gegraben; dafür wurden „3000 Tonnen Erde [...] bewegt, [und] 125 Tonnen Stahl verbaut. Von Mai 1955 bis zum April 1956 hörten CIA und britischer SIS rund 440.000 geheime Gespräche der sowjetischen Truppen mit. Erst dann flog der Spionagetunnel auf“.<sup>374</sup> McEwans Repräsentation von Berlin im Text fokussiert sich auf die Rolle von Berlin als das Zentrum eines komplexen technischen Informationsnetzwerkes, das die gesamte Welt umspannt:

Berlin was the center of a vast communications network from France to deep within Russia and Eastern Europe. At the time, almost all Soviet military telephone and telegraph traffic between Moscow, Warsaw, and Bucharest was routed through Berlin over land lines strung overhead from poles and buried underground. In a joint effort, the CIA and British Secret Intelligence Service (MI-6) assessed that tapping into underground communication lines in the Soviet sector of Berlin offered a good source

---

373 <http://www.welt.de/geschichte/article111951296/Was-vom-Berliner-Spionage-Tunnel-CIA-blieb.html>, aufgerufen am 25.08.2014.

374 Ibid.

for Soviet and East German intelligence. Tunneling from West Berlin to the underground cables in nearby East Berlin was judged to be feasible and hidden from visual surveillance.<sup>375</sup>

Der Tunnel wird in *The Innocent* nicht nur zum Symbol für das Scheitern einer gemeinschaftlichen Regierung, sondern auch für die Etablierung einer Nachkriegsordnung für Berlin, das für Bob Glass modellhaft für Deutschland und auch für Europa steht (vgl. TI, 124). Berlin wird durch die willkürlich gesetzten Abgrenzungen in Form von Sektoren, die die Stadt durchziehen, zu einem interkulturellen Raum, der von vier unterschiedlichen Kulturen und Nationen dominiert wird. Indem der Tunnel die Grenzen der Sektoren unterläuft, verschiebt und bündelt er die bestehenden Machtverhältnisse in Berlin neu. Während es im Zweiten Weltkrieg darum ging, Hitler zu besiegen, fordert Glass gegenüber Leonard als Engländer in dieser Situation den Triumph der Amerikaner über die Russen ein: „That was your moment, now this is ours. Who else is going to face down the Russians?“ (TI, 112). Der Tunnel wird zum Modell, das die Machtverhältnisse im Stadtraum abbildet und die Beziehung der Besatzungsmächte untereinander beschreibt. Indem McEwan Leonard als Fokalisierungsinstanz wählt, legt er verstärkt den Fokus auf die britische Perspektive auf das Machtgefüge. Gleichzeitig ist Leonard als „the innocent“ jedoch kein typischer Repräsentant einer britischen Haltung. So löst der erste Kontakt mit dem Tunnel zum Beispiel Kindheitserinnerungen aus, so fühlt er sich beim ersten Betreten vom Geruch des Tunnels an das Plumpsklo seiner Großmutter im Garten erinnert: „It was gloomy in there, just as it was down here“ (TI, 17). Der Erzähler beschreibt den Eintritt in den Tunnel:

---

375 <https://www.cia.gov/about-cia/cia-museum/experience-the-collection/text-version/stories/the-berlin-tunnel.html>, aufgerufen am 25.08.2014.

Various lines and wires fed into it from above. There was a ventilation pipe which was connected to a noisy pump set well back against the basement wall. There were field telephone wires. A thick cluster of electrical cable, and a hose streaked with cement which fed into another smaller machine which stood silent beside the first. (TI, 18)

Neben der Beschreibung der technischen Ausrüstung wird außerdem deutlich, dass der Raum eine Art Zwischenraum einnimmt:

They had entered a brightly lit section of the tunnel that was clean and well ordered. The walls were lined with plywood which had been painted white. The railway lines had disappeared under a concrete floor which was covered with linoleum. From overhead came the rumble of traffic on the Schönefelder Chaussee. Wedged between racks of electronics were tidy work spaces, plywood surfaces with headsets and the monitoring tape recorders. (TI, 67)

Der Raum ist so präpariert, dass nur der Verkehrslärm darauf schließen lässt, dass er sich unterhalb der Straße befindet. Über das Tunnel-Projekt beschreibt *The Innocent* den Machtkampf zwischen Großbritannien und der aufstrebenden Weltmacht der USA, die ihre politische Rolle und auch das Machtverhältnis im besetzten Berlin unter sich auszuhandeln versuchen. Als der Leonard Marnham in Berlin ankommt, wird er nicht nur in seinen Arbeitsbereich, sondern durch den britischen Lieutenant Lofting auch direkt in den kulturellen und machtpolitischen Konflikt zwischen Briten und Amerikanern eingeführt:

‘Look here, Marnham. You’ve only just arrived so there’s no reason why you should know the situation. It’s not the Germans or the Russians who are the problem here. It isn’t even the French. It’s the Americans. They don’t know a thing. What’s worse, they won’t be told. It’s just how they are.’ (TI, 1)

Der Roman schildert weniger einen Machtkampf zwischen Kolonisatoren und Kolonialisierten, also zwischen den Besatzungsmächten und der deutschen Bevölkerung, sondern zwischen den vermeintlichen

Kolonialherren untereinander. Bereits zu Beginn des Textes wird der Raum über unterschiedliche Zuschreibungen und Abgrenzungen bestimmt und ein Kulturbegriff propagiert, der die (Be-)Wertung der verschiedenen Besatzungsmächte aus einer britischen Perspektive fixiert. Bevor sich Leonard selbst ein Bild machen kann, werden die Amerikaner *pars pro toto* über die mehrmalige Wiederholung von „they“ undifferenziert zum Anderen stilisiert.

Gleichzeitig wird die Beschreibung der britischen Vormachtstellung durch die Charakterisierung von Leonard unterlaufen. So wird Leonard Marnham, der in England noch bei seinen Eltern in Tottenham, einem Vorort von London, gelebt hatte, bereits zu Beginn des Romans – insbesondere über sein Verhalten im Raum – mit dem Titel in Verbindung gebracht. Er erweist sich nicht nur als kulturell naiv, sondern auch als sexuell unerfahren (vgl. TI, 53). Auch sein Verhalten im Raum in seinem neuen Zuhause in der Platanenallee 26 (vgl. TI, 3) charakterisiert ihn als unerfahren mit der fremden Stadt. Leonard will den Stadtraum lieber über das Medium der Karte durchkreuzen als über eine moderne und für ihn ungewohnte und unkontrollierbare Technik. Im Unterschied zum Telefon als technisches Medium fühlt sich der Engländer vertrauter mit dem Stadtplan, der nach Michel de Certeau den Raum in Form eines „Konzept[es] der Stadt“<sup>376</sup> repräsentiert. Mit Hilfe der Karte kann er seine Route planen, kann sich den Raum zu eigen machen und ihn bezwingen, indem er sich autonom Wegstrecken aussucht und beschreitet:

He was disappointed. It was a scrap of paper torn from a memo pad. There was no address, only a name, Bob Glass, and a Berlin telephone number. He had wanted to spread out the street plan on the dining table, pinpoint the address, plan his route. Now he would have to take directions from a stranger, an American stranger, and he would have to use the phone, an instrument he was not easy with, despite his work. (TI, 3f)

---

376 Michel de Certeau. 1980. *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve. 183.

Das Thema der kulturellen Differenz wie auch das Spiel mit Stereotypen und Zuschreibungen sind von Beginn des Romans an in die Handlung verwebt. Leonard fühlt sich im Kontakt mit den Amerikanern durch sein Englisch-Sein ausgeliefert – im Vergleich mit der amerikanischen Kultur wird aus seiner Perspektive seine englische Identität abgewertet:

Leonard's manner collapsed into the English dither he had wanted to avoid in conversations with an American. (TI, 4) [...] His Englishness was not quite the comfort it had been to a preceding generation. It made him feel vulnerable. Americans, on the other hand, seemed utterly at ease being themselves. (TI, 7)

Auch an dieser Stelle legt der Roman einen ironischen Blick auf den Status quo des englischen Selbstbewusstseins frei. Der Text stellt immer wieder die Frage nach einer kulturellen Überlegenheit und einer hegemonialen Vorherrschaft, die er über den Raum Berlin und den Kampf der verschiedenen Besatzungsmächte untereinander diskutiert. Wie auch der Stadtraum von Berlin, so wird auch der Tunnel zu einer „contact zone“, in der die unterschiedlichen Besatzungskulturen miteinander in Kontakt kommen und auf unterschiedliche Weise Machtkämpfe ausfechten. Auch hierbei kommt die englische Identität nicht gut weg: Der Text reproduziert klassische Stereotype und setzt aus der Perspektive von Leonard der amerikanischen Lässigkeit – so kauft zum Beispiel Bob Glass, wie alle anderen Amerikaner, Kaugummi (vgl. TI, 59) – die britische Steifheit entgegen, um die Zuschreibungen im Laufe des Textes immer wieder zu unterlaufen. So zum Beispiel in der Schilderung eines amerikanischen Football Spiels, das Leonard zum ersten Mal live erlebt: „This was a blatant exhibition of physical prowess. These were grown men, showing off. Their only audience, an Englishman in a freezing German car, watched with disgusted fascination“ (TI, 15). Auch kulturelle Praktiken müssen sich durch Leonard als Engländer erst einstellen. Er löst in der Kantine des Tunnels Irritation aus, als er zum Mittagessen Tee bestellt (vgl. TI, 22); als er

im Laufe der Zeit jedoch dem Akzent nach mehrere Engländer im Tunnel ausmachen kann, bekommt er beim Mittagessen automatisch Tee gereicht (vgl. TI, 59).

Durch die Kooperation der beiden Nationen, die Leonard als *go-between* herausfordert, kommt es zu einem ersten Missverständnis, als Bob Glass Leonard in die Arbeitseinteilung im Tunnel einführt:

‘On the far side of that road buried in a ditch are Soviet landlines that link with their high command in Moscow. All communications between East European capitals get routed into Berlin and out again. It’s a legacy of the old Imperial control. Your job is to dig upwards and lay the taps. We’re doing the rest.’ (TI, 20)

Als Leonard sich zu rechtfertigen versucht, dass er nichts davon versteht: „Look, Bob. I don’t know anything about digging and as for actually laying the ... as for the rest of it ...“ (TI, 20), macht sich Glass über ihn lustig: „Very funny. I meant the British, you idiot“ (TI, 20). Was Glass als Witz versteht, lässt sich als eine Topographie des Fremden lesen. Bernhard Waldenfels zufolge kann sich „[a]us der Perspektive der Beteiligten [...] ein kultureller Austausch [...] sprachlich nur so ausdrücken, daß ‚wir‘ ‚euch‘ gegenübertreten“.<sup>377</sup> Die Rhetorik des ‚wir‘ versus ‚ihr‘ formiert dabei eine kulturelle Gemeinschaft über den Ausschluss von anderen: „Das ‚Wir‘, das in diesem kollektiven Wortwechsel zum Ausdruck kommt, bedeutet zunächst einmal ein exklusives Wir, das die Angeredeten [in diesem Fall Leonard, Anm. yz] nicht mit einbezieht; andernfalls wäre die Fremdheit von Anfang an in einer umgreifenden Gemeinsamkeit aufgehoben.“<sup>378</sup> Das ‚wir‘ markiert also gleichzeitig die Grenze von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit und damit auch die Grenze von Eigenem und Fremden. An dieser Grenze entsteht aus der Sicht von Leonard das Missverständnis. Da sich er sich als Engländer nicht als Teil des amerikanischen ‚wir‘ versteht, erschließt sich ihm auch Bobs Aussage nicht. Das Missverständ-

377 Bernhard Waldenfels. 2006. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 122.

378 Ibid.

nis entsteht aus der Mehrdeutigkeit des englischen *you* als Singular und Plural. Leonard versteht Glass' Aussage als einen Arbeitsauftrag, der an ihn persönlich gerichtet ist und nicht sich nicht auf eine nationale Arbeitsteilung bezieht.

Sein vermeintliches Nicht-Verstehen verweist außerdem auf den Ort des Interkulturellen. Leonard, der als Engländer für die Amerikaner arbeiten soll, steht zwischen den Kulturen. So führt ihn Lieutenant Lofting zu Beginn des Romans in seine Position ein: „Now that your stuff, whatever it is, has been signed over to them, you have to be too. You've been handed over. For the time being, you're their responsibility“ (TI, 2). Als kultureller *go-between* wird Leonard zum Objekt einer Übergabe. Somit schließt Glass' Perspektive Leonard als Individuum aus, er ist weder Teil der amerikanischen Gruppe, noch erscheint er als Teil der englischen. Die Autorität von Glass' Sprechakt wird durch seine Position verstärkt: „Das ‚Wir‘ braucht einen Fürsprecher, der die Gruppe vertritt“, denn

[d]as ‚Wir‘ gehört dem Aussagevorgang an und kann niemals völlig dem Aussagegehalt zugerechnet werden. Schließlich gibt es kein Wir, das ‚wir‘ sagt, sondern ich sage ‚wir‘ oder ein anderer sagt ‚wir‘, wobei jeweils ein Einzelner für andere mitspricht.<sup>379</sup>

Die Rolle des Fürsprechers ist hier an Bob Glass gebunden, der über das ‚wir‘ nur die Amerikaner anspricht und diese durch seinen Status sowie seine Zugehörigkeit als eine kulturelle Gruppe formiert. Dagegen bezieht sich ‚you‘ auf die Gruppe der britischen Anderen im Team, die dieser entgegengestellt erscheint. Im weiteren Verlauf des Romans spitzt sich der kulturelle Konflikt weiter zu. Bob Glass wirft Leonard vor:

‘I really don't understand why we let you people in on this. You're not serious the way we are. [...] We should have done this thing alone. Collaboration leads to errors, security problems, you name it. [...] We let you in on this for politics [...]’ (TI, 111)

379 Waldenfels. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. 122.

Aus Glass' Perspektive erscheinen die Amerikaner als dominant gesetzte ‚Wir‘-Gruppe, die die Macht über Berlin hat und die die Anderen aus politischen Gründen miteinschließt, deren Kultur sich jedoch stark von der der Briten unterscheidet. Daraufhin entgegnet ihm Leonard:

‘We’re in on this because we have a right. No one fought Hitler for as long as we did. We saw the whole war through. We were Europe’s last and best chance. We gave it everything, so we have the right to be in on everything, and that includes the security of Europe. If you don’t understand that, you belong on the other side.’ (TI, 111)

Leonards Worte machen ihn in der Gruppe der Amerikaner zu einer Figur des Fremden, zum Teil der Anderen, die dem Eigenen entgegengestellt erscheint: „Leonard, don’t get me wrong. When I say ‘you’, I’m talking about your government. I’m glad, *you’re* here“ (TI, 111). An dieser Stelle geht es nicht nur um eine Strategie des Ein- und Ausschlusses, sondern um den Mechanismus, wie Gemeinschaft in Berlin über diese Strategie als solche produziert wird:

Die Wir-Rede gehört zu den performativen Akten, die nicht bloß feststellen, was ist, sondern etwas bewirken. Zu den Wirkungen gehört in diesem Falle die soziale Zusammengehörigkeit selbst. In solchen Wir- und Ihr-Reden wird das Spiel von Eigen- und Fremdkultur aufgeführt, bis hin zur Verteilung von Haupt- und Nebenrollen, bis hin zu zwanghaften Ein- und Ausschlüssen.<sup>380</sup>

Über den performativen Akt des ‚wir‘ formiert Glass eine soziale Einheit, die allerdings über Nationalität definiert wird. Der Tunnel als „contact zone“ bringt verschiedene Praktiken mit sich, die das Miteinander verschiedener Gemeinschaften organisieren. Insbesondere der Übergang zum russischen Sektor charakterisiert Berlin und insbesondere den Eingang des Tunnels als einen Raum der Überwachung und Kodierung:

---

380 Waldenfels. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. 122f.

‘The Russian sector. The Vopos watch us day and night. They’re very interested in our radar station. They log everyone and everything that comes in and out of here. They’re getting their first sight of you now. If they see you coming regularly, you might even get a code name. [...] So, the first thing to remember is to behave at all times like a visitor to a radar station.’ (TI, 16)

Es gibt klare Verhaltensregeln in Altglienecke, die an strenge Hierarchien geknüpft sind. Zudem fordert der Raum eine Verstellung von den Akteuren. Die Überwachung von oben produziert eine Performance der Täuschung, die sich auch im Tunnel weiter fortsetzt. So gibt es auch hier unterschiedliche Codes, die ein komplexes System von unterschiedlichen Levels an Informiertheitsgraden konstituieren:

‘Let me tell you about level one. The Army engineer who built this place is told he’s putting up a warehouse, a regular Army warehouse. Now, his instructions specify a basement with a twelve-foot ceiling. That’s deep. [...] And it isn’t the way the Army builds a warehouse. So the Commander refuses to do it till he has confirmation direct from Washington. He’s taken aside, and at this point he discovers there are clearance levels, and he’s being upgraded to level two. He’s not really building a warehouse at all, he’s told, it’s a radar station, and the deep basement is for special equipment. [...] If he had level three clearance, he’d know it wasn’t a radar station at all. If Sheldrake had briefed you, you’d know too. I know, but I don’t have authority to upgrade your clearance. But the point is this – everybody thinks his clearance is the highest there is, everyone thinks he has the final story.’ (TI, 13)

Information ist gleichbedeutend mit Macht. Mit unterschiedlichen Positionen innerhalb des Macht-Gefüges sind unterschiedliche Geschichten verbunden. Dabei weiß jedoch letztendlich niemand, wer dabei die ganze Geschichte kennt. Damit die Ungleichheit an Informationen weiterhin als Machtinstrument funktioniert, verlangt der Tunnel bestimmte Praktiken des Umgangs miteinander:

He was invisible as he moved round the shaft to get a better view. It was always to be like this, and he soon learned the habit himself: you did not speak to people unless their work was relevant to yours. The procedure evolved partly out of a concern for security, and partly, he discovered later, out of a certain virile cult of competence that permitted you to brush by strangers and talk past their faces. (TI, 18)

Diese Sicherheits-Praktik führt jedoch dazu, dass kein Kontakt mit Anderen entsteht und sich vielmehr ein gegenseitiges Ignorieren als gemeinschaftliche Umgangsform etabliert. Kommunikation wird zu einer Bedrohung des Informations-Macht-Spiels. Da die Gefahr der Enttarnung des Tunnels als Bedrohung immer präsent ist, gibt es für diesen Fall ein vorgeschriebenes Verhalten:

‘We’re stepping into the Russian sector now. When they break in on us, which is bound to happen one of these days, we’re meant to spread the wire across as we retreat. Make them respect the border. [...] The general rule is no noise, especially once you’ve crossed the border.’ (TI, 66)

Informationspolitik ist gleichbedeutend mit Machtpolitik, so sagt Bob Glass zu Leonard: „I’ll tell you. It’s all political. You think we don’t have amplifiers of our own? It’s for politics that we’re letting you in on this. We’re supposed to have a special relationship with you guys“ (TI, 22). Der Tunnel als gemeinschaftliches Projekt von Amerikanern und Briten im Kampf gegen die Sowjets verkompliziert die Machtpraktiken im Stadtraum. Glass, als Repräsentant der Amerikaner, Lofting und Leonard als Repräsentanten der Engländer sowie McNamee als Vertreter der Schotten, müssen im Raum des Tunnels gemeinsam eine Form der Kooperation finden. Allerdings gibt es unterschiedliche Auffassungen, wer letztendlich die Verfügungsgewalt über den Tunnel hat. So erachtet MacNamee diesen als sein Projekt:

‘So, very generously, we let the Americans in our tunnel, gave them facilities, let them make use of our taps. And you know what? They didn’t even tell us about Nelson’s invention. They were taking the stuff back to Washington and reading the clear text while we were knocking our brains

trying to break the codes. And these are our allies. [...] Now that we're sharing this project, they've let us in on the secret. But only the outline, mark you, not the details.' (TI, 70)

Die erzwungene, interkulturelle Gemeinschaft in Berlin wird von gegenseitigem Misstrauen geprägt – insbesondere von Briten gegenüber Amerikanern, die befürchten, dass für sie relevanten Informationen nicht weitergegeben werden. In der Konsequenz entwickelt sich ein Gegeneinander der unterschiedlichen Mächte: „But we're not prepared to live off the cumbs from their table. We're developing our own version of Nelson's technique and we've found some marvellous potential sites. We're not talking to the Americans about them“ (TI, 70). Aus diesem Misstrauen heraus versucht McNamee Leonard als Grenzgänger als Spion anzuheuern und ihn dafür zu gewinnen, die Amerikaner auszuspionieren (vgl. TI, 70).

Es wird im Text deutlich, dass weder im Tunnel noch im Stadtraum von Berlin Informationen sicher sind. Auch wenn Leonard anfangs die Bedeutung seiner Arbeit und damit verbunden auch die des Tunnels nicht realisiert, so ist es ein weiteres Mal Bob Glass, der ihm die Tragweite bewusst macht:

'You think this is unimportant, opening boxes and burning the packing. Well, you're wrong. Everything, but everything in this project is important, every detail. Is there any good reason why you should let a craftsman know that you and I were out drinking together last night? Think it through Leonard. What would a senior liaison officer would be doing out with a technical assistant from the British Post Office? This craftsman is a soldier. He could be in a bar with his buddy, and they could be talking over it in a harmless, curious sort of way. Sitting on the next stool is a bright German kid, who's learned to keep his ears open. There are hundreds of them all over town. Then he's straight down to Café Prag or wherever with something to sell. Fifty marks worth, twice that if he's lucky. We're digging right under their feet, we're in their sector. If they get wise they'd shoot to kill. They'd be well within their rights.' (TI, 39f)

Neben den unsichtbaren Grenzen ist die Stadt von unberechenbaren und unkontrollierbaren Bewegungen von Spionen durchzogen. Überall verstreut gibt es sogenannte „Hundert Mark Jungen“ (TI, 191) oder „a bright German kid, who’s learned to keep his ears open“ (TI, 40). Das „Café Prag“ wird in den Erzählungen als ein Ort der Stadt gehandelt, an dem man Informationen zu Geld machen kann, auch wenn Leonard es zuerst unterschätzt: „It was, Leonard decided, one of those Berlin stories. The Café Prag was said to be a stock exchange of unofficial information. In fact it was a large dull East Berlin café where the coffee was weak and lukewarm“ (TI, 191f). Die Spione, die die Stadt durchziehen, lassen die Praktiken im Tunnel auch für den Stadtraum bedeutsam werden:

‘Back then we [...] lived in packs. So there was no need for language. If there was a leopard coming, there was no point in saying, Hey man, what’s coming up the track? A leopard! Everyone could see it [...]. But what happens when someone goes off on his own for a moment’s privacy? When he sees a leopard coming, he knows something the others don’t. He has something they don’t, he has a *secret*, and this is the beginning of his individuality, of his consciousness. If he wants to share his secret and run down the tracks to warn the other guys, then he is going to need to invent language. From there grows the possibility of culture. [...] A secret plan, that means more individuation, more consciousness. [...] Secrecy made us possible [...].’ (TI, 35)

In McEwans Repräsentation wird Berlin in diesem Sinne zu einem Raum, in dem Individuation immer wieder neu ausgehandelt wird. Berlin wird zu einem Machtraum, in dem Sprache als Kulturschöpfung nicht als Möglichkeit eingesetzt wird, Gemeinschaft zu erzeugen, sondern zu trennen. Für Georg Simmel stellt dies die Ureigenschaft des Menschlichen dar: „Weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muß und ohne zu trennen nicht verbinden kann [...].

Und ebenso ist der Mensch das Grenzwesen, das keine Grenze hat“.<sup>381</sup> Für Birgit Neumann und Wolfgang Hallet hat sich dies zu einem charakteristischen Merkmal der postmodernen Gesellschaft entwickelt:

Insbesondere in der sogenannten postmodernen, zunehmend globalisierten Welt scheint für das Individuum die Möglichkeit einer Pluralisierung der Lebenswelten auf. Während Individuen vormals in relativ eng aufeinander bezogenen sozialen Umgebungen lebten [...], ist in der globalisierten Gegenwart zumeist von einer Vervielfältigung der – realen und medialen – Milieus auszugehen, in denen Individuen leben. Dies führt potenziell zu einer fragmentierten Lebensweise [...]. Demzufolge werden Identitäten stets auch über die Zuordnung zu sozialen Räumen konstituiert und sind daher auch als segmental zu begreifen, also als eine lose assoziierte Konfiguration räumlich-sozialer Verortungen [...].<sup>382</sup>

In *Absolute Friends* entsteht Gemeinschaft im Sinne von ‚secrecy‘ über das Teilen von Geheimnissen: „He would have a pass, he was part of a team, a sharer in a secret. He was a member of the clandestine élite, Glass’s five or ten thousand, who gave the city its real purpose“ (TI, 24). Berlin konstituiert sich als Stadtraum also durch verschiedene Gemeinschaften, die durch Informationen als Machtinstrumente getrennt und verbunden sind. Indem die sowjetische Seite von Beginn des Tunnel-Projektes an durch den Spion George Blake als Doppelagent informiert war, erscheint das Gesamtprojekt nicht nur als ein Scheitern von politischen Ideologien, sondern auch der Ideologie der Besatzungsmächte in Berlin.<sup>383</sup>

381 Georg Simmel. 1957. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Ed. Michael Landmann. Stuttgart: Koehler. 6.

382 Hallet, Neumann. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. 25.

383 Vgl. auch die Informationen des Central Intelligence Services über das Berliner Tunnel-Projekt: „Unknown at the time to the CIA and MI-6, the KGB – the Soviet Union’s premier intelligence agency – had been aware of the project from its start. George Blake, a KGB mole inside MI-6, had apprised the Soviets about the secret operation during its planning stages. But to protect Blake, the KGB allowed the operation to continue until April 1956 when they accidentally ‘discovered’ the tunnel while supposedly repairing faulty underground cables – without putting Blake at risk. The Soviets planned the discovery in hopes of winning a propaganda victory by publicizing

### 3.4.1.2 Maria und Leonard als Modell einer interkulturellen Gemeinschaft

Ian McEwans *The Innocent* verhandelt über die Repräsentation von Berlin den Kampf der amerikanischen und britischen Besatzer um eine politische Vormachtstellung, die er auf doppelter Ebene – über Berlin als Raum der Teilung und über die Verbindung des internationalen Paares von Leonard und Maria – diskutiert. Durch die Beziehung zwischen Maria und Leonard wird Berlin aus der Perspektive des Amerikaners Bob Glass als symbolischer Ort und Vorzeigemodell eines neuen Europas inszeniert. Die Partnerschaft zwischen einer Deutschen und einem Briten steht in der Zeit des Kalten Krieges gleichzeitig auch metaphorisch für eine internationale Politik des Friedens. Dies wird besonders bei der Rede von Bob Glass auf ihrer Verlobungsfeier deutlich:

‘We all of us in this room, German, British, American, in our different kinds of work, have committed ourselves to building a new Berlin. A new Germany. A new Europe.’ [...] ‘We all know the kinds of freedom we want and like, and we all know what threatens them. We all know that the place, the only place, to start making a Europe free and safe from war is right here, with ourselves, in our hearts. Leonard and Maria belong to countries that ten years ago were at war. By engaging to be married they are bringing their own peace, in their own way, to their nations. Their marriage, and all others like it, bind countries tighter than any treaty can. Marriages across borders increase understanding between nations and make it slightly harder each time for them to go on war ever again.’ (TI, 124)

Die „Anglo-German co-operation“ (TI, 129) und die damit verbundene Idee, dass eine Hochzeit über (geographische) Grenzen hinweg, unterschiedliche Nationen enger aneinander bindet, ist jedoch komplexer, als es auf den ersten Blick scheint. Maria ist neben Fritz, der – als stereotyper Deutscher – als Nazi charakterisiert wird (vgl. TI, 63),

---

the operation. But their plan backfired when, instead of condemning the operation, most press coverage marveled at the audacity and technical ingenuity of the operation.“ <https://www.cia.gov/about-cia/cia-museum/experience-the-collection/text-version/stories/the-berlin-tunnel.html>, aufgerufen am 17.09.2014.

und Otto, Marias Exmann, die einzige deutsche Figur im Roman. Zu Beginn ihrer Beziehung wird Maria als der aktive Part beschrieben, die den Kommunikationsakt sowie den Liebesakt initiiert. Interessant in Bezug auf den Aspekt *Gender* in Verbindung mit Kolonialismus ist, dass „bei [...] [einem] diskursiven *othering*

[o]ftmals [...] fremde[...] Landschaften, Bildlichkeiten feminisierter und sexualisierter Körperlichkeit zum Einsatz [kommen], die das hierarchische Gefälle zwischen dominanter und defizitärer Kultur zusätzlich naturalisieren und die koloniale Expansion als abenteuerliche Aneignung jungfräulicher Territorien erscheinen lassen.<sup>384</sup>

In *The Innocent* wird diese geschlechtliche Codierung jedoch umgekehrt: Leonard wird zur (männlichen) Jungfrau (vgl. TI, 53), die von Maria erobert wird. Indem der Text normierte Geschlechterrollen umkehrt, wird in diesem Fall der Mann zum (weiblichen) Anderen stilisiert. Gerade dies macht ihn für die kriegstraumatisierte Maria attraktiv, denn Leonard ist anders als die Männer, die sie vor und im Krieg kennengelernt hat (vgl. TI, 54): „To Maria, who had the liberation of Berlin and her marriage to Otto Eckdorf behind her, a display of vulnerability of any kind in a man suggested an approachable personality“ (TI, 55). Es ist gerade Leonards Unerfahrenheit („innocence“) als Mann, die Maria eine Befreiung von tradierten Geschlechterrollen empfinden lässt:

She had been suddenly absolved from the pressures and rituals of seduction. She would not have to adopt a conventional role and be judged in it, and he would not be measured against other women. Her fear of being physically abused has receded. She would not be obliged to do anything she did not want. She was free, they both were free. To invent their own terms. They could be partners in invention. And she really had discovered for herself this shy Englishman with the steady gaze and the long lashes, she had him first, she would have him all to herself. (TI, 53)

<sup>384</sup> Neumann, „Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur“. 125.

Maria erscheint als Entdeckerin und Eroberin des schüchternen Briten, die außerdem Besitzansprüche an ihn stellt. Leonards sexuelle Unerfahrenheit erscheint als die Voraussetzung einer gleichberechtigten Beziehung zwischen den beiden, der die Möglichkeit innewohnt, aus tradierten Geschlechterstereotypen auszubrechen und Geschlechterrollen neu zu erfinden. Sein Anderssein wandelt *doing gender* in *doing difference*. Seine Effemination nimmt Maria die Angst vor männlicher Gewalt, die sie im Krieg und mit ihrem ersten Ehemann erlebt hat, und ermöglicht ihr eigenes Begehren zu entwickeln, das nicht nur auf das männliche Begehren reagiert (vgl. TI, 55). Der Text beschreibt zu Beginn eine gleichberechtigte Partnerschaft zwischen Maria und Leonard, in der die Frau gleichzeitig eine Führungsrolle übernimmt, indem sie es ist, die Leonard erobert und in Besitz nimmt. Neben der Überwindung der normierten Geschlechterrollen werden auch die verschiedenen Kulturen zu einer Herausforderung für die Beziehung: Die labile Konstruktion der verschiedenen Schichten in Marias Bett kann als eine Metapher für die Verbindung zwischen den Geschlechtern und Nationen gelesen werden:

[... ] precarious, bound only by its own weight. There was nothing large to keep the whole together. One careless move and single items would slide away, and soon the ensemble would be in ruins. Then they would be standing facing each other across the mattress, shivering as they began the reconstruction. (TI, 72)

Die Instabilität des Arrangements aus unterschiedlichen Decken, Tüchern, Mänteln und anderen Materialien, mit denen sich die beiden in dem unbeheizten Zimmer vor dem eisigen Berliner Winter zu schützen versuchen, gleicht einer Vorausdeutung der Handlung. Denn im Laufe der Beziehung fordern die unterschiedlichen Lebenserfahrungen, die im Text durch unterschiedliche Erfahrungen durch den Verlauf der Geschichte der Nationen begründet werden, einen tatsächlichen Neustart ihrer Beziehung, die sie nach einer Pause schließlich wieder neu aufzubauen versuchen. Das anfängliche (Macht-)Verhältnis beginnt sich umzukehren und die Komplizenschaft zwischen den unterschiedlichen Nationen droht immer mehr zu kippen. Maria

wird für Leonard zu einem Eroberungsraum und ihr Körper zu einem fremden Kontinent („down there“, TI, 73), den er erforscht. Je mehr Leonard an Erfahrung hinzugewinnt und seinen Status als „Mein Dummerchen, my little innocent“ (TI, 73) ablegt, desto mehr verkörpert Maria als Deutsche für ihn den kolonialisierten Raum. Das Beziehungsgefüge entwickelt sich plötzlich hin zu einer klassischen Repräsentation des Kolonialismus: Maria erscheint als ‚abenteuerliche Aneignung‘ von Leonards Territorium im Zuge seiner ‚kolonial[e] Expansion‘ von Berlin (vgl. S. 75). Sie steht nicht mehr für eine individuelle Identität, sondern verschwimmt in Leonards Augen mit einem nationalen Kollektiv und mit Berlin als kolonialisierten Raum:

He looked down at Maria, whose eyes were closed, and remembered she was a German. The word had not been entirely prised loose of its associations after all. His first day in Berlin came back to him. German. Enemy. Mortal enemy. Defeated enemy. This last brought with it a shocking thrill. [...] Then: she was defeated, she was his by right, by conquest, by right of unimaginable violence and heroism and sacrifice. What elation! To be right, to win, to be rewarded. [...] He was powerful and magnificent. He went faster, harder, he fairly bounced on her. He was victorious and good and strong and free. (TI, 77)

Leonard beginnt das anfängliche Raumgefühl, in dem er sich dem deutschen Raum kulturell und national überlegen fühlt, schließlich auch auf Maria zu projizieren. Gleichzeitig bewegt das Interesse an der deutschen Anderen Leonard zu Beginn ihrer Beziehung zu einer anderen Ansicht über die deutschen Arbeiter im Tunnel, die im Roman alle stereotyp als „Fritz“ bezeichnet werden, vor allem aber fühlt sich Leonard selbst dadurch ausgezeichnet:

Germans were no longer ex-Nazis, they were Maria's compatriots. [...] After an initial exchange of first names, they worked in comradely silence, passing the wire-strippers between them and making encouraging grunts whenever one small job was complete, Leonard took it as a sign of his new maturity that he could work contentedly alongside the man Glass had described as a real horror. (TI, 63).

Durch Leonards Fokalisierung wird die Charakterisierung des ‚real horrors‘ entkräftet: Rudi, so lautet sein richtige Name, wird mehr Individualität zugesprochen und bekommt humanere Züge, indem ihm die Eigenschaft zugesprochen wird, im Team mit Leonard und mit anderen arbeiten zu können (vgl. TI, 63f). Leonards Offenheit gegenüber dem Anderen führt jedoch mehr und mehr zurück zu der Suche nach dem Eigenen: Statt Bratwurst und Bockwurst fordert er plötzlich: „English sausage, fat and mild, fried brownish-black on all sides, and mashed potatoes, and mushy peas“ (TI, 78). Leonard beginnt sich mehr und mehr zurückzuziehen und differenziert sich nach der anfänglich sehr symbiotischen Beziehung von Maria: „These thoughts were his alone, nothing to do with her at all“ (TI, 78). Im Imaginären spielt er immer dramatischere Phantasien durch, in denen er am Ende zum Soldaten wird:

Yes, she was defeated, conquered, his by right, could not escape, and now, *he was a soldier*, weary, battle-marked and bloody, but heroically rather than disablingly so. He had taken this woman and was forcing her. Half terrified, half in awe, she dared not disobey. (TI, 78)

Sein Wunsch, Macht über Maria auszuüben, dringt von seiner Phantasie immer mehr ins Reale ein: „*She had to give him what was his*. [...] His private theatre had become insufficient. [...] He wanted his power recognized and Maria to suffer from it, just a bit, in the most pleasurable way“ (TI, 79). Dabei gerät sein Machtspiel („impression of his mastery“ [TI, 82]) außer Kontrolle und er vergewaltigt Maria beinahe. Der Text stellt Leonards und Marias Erinnerungen, die dieser Übergriff auslöst, gegenüber: Während Leonard sich an eine blaue Aufziehlokomotive, die er als Kind geschenkt bekommen hatte, erinnert, die er in einer Stimmung zu großer Experimentierfreude zu stark aufgezoogen und dadurch kaputt gemacht hatte, setzt der Erzähler Marias Erinnerung entgegen, die eine andere Tragweite hat: „She too had a memory, but only ten years old and more burdensome than a broken toy train. It was of an air raid shelter in an eastern suburb of Berlin, near the Oberbaum bridge. [...] She was almost twenty“ (TI, 83). Maria erinnert sich an eine Situation im Krieg, in der russi-

schen Soldaten in ihre Unterkunft eindringen und einer von ihnen eine Frau vergewaltigt, der in beide Beine geschossen wurde (TI, 83). Die Unterschiedlichkeit der Erinnerungen, die der Erzähler unkommentiert nebeneinander stellt, lässt die unterschiedlichen Erfahrungen wie eine unüberwindbare (kulturelle) Kluft zwischen ihnen erscheinen. Psychoanalytisch könnte man Leonards Verhalten als eine Art kollektive, historische Übertragung lesen:

In recollection these formulations embarrassed him and he pushed them aside. They were alien to his obliging and kindly nature, they offended his sense of what was reasonable. One only had to look at her to know there was nothing defeated about Maria. She had been liberated by the invasion of Europe not crushed. And was she not, at least in their game, his guide? (TI, 77f)

Der Text führt vor, wie stark diese kulturelle Übertragung wirkt und wie wenig ihr mit Rationalität beizukommen ist. Maria wird in Leonards Vorstellung zum Objekt einer weltpolitischen Agenda. So fragt Maria Leonard nach Bobs Verlobungsrede: „Does he think I'm the Third Reich. Is that what he thinks you are marrying? Does he really think that people represent countries?“ (TI, 129). Die Repräsentation von Berlin in *The Innocent* als „contact zone“ zeigt hier das Scheitern einer internationalen Gemeinschaft. Im Roman wird Berlin nicht über topographische Grenzen definiert, sondern über das Teilen von Geschichten: Berlin ist ein machtpolitischer Raum, der über Technik und Kommunikation erzeugt wird und sich über Informationspolitik – anstatt über menschliche Beziehungen – organisiert. So wird auch Leonards und Marias erster Kontakt durch einen technischen Akt der Kommunikation – durch die in Berlin berühmte Rohrpost im Resi – angeregt, den Maria initiiert, indem sie Leonard eine Nachricht zukommen lässt (vgl. TI, 37). Und auch nach Leonards sexuellem Übergriff auf Maria ist sie es, die die Initiative ergreift und ihre Bereitschaft zu einem Gespräch signalisiert, indem sie, nach einem weiteren missglückten Kontaktversuch durch Leonard im Dunkeln, den entscheidenden Schritt in sein Apartment wagt: „Maria crossed the threshold“ (TI, 102), die hier auch als eine Schwelle des Unbekannten

und der Gefahr gelesen werden kann: „She walked confidently across the hall of the apartment she had never visited“ (TI, 102). Mit dem Überqueren dieser Schwelle bewegt sie auch Leonard dazu, in einer ihm unbekanntem Weise über sich zu sprechen:

Leonard had never in his life spoken about himself and his feelings in such a way. Nor had he even thought in this manner. Quite simply, he had never acknowledged in himself a serious emotion. [...] In fact, until now, it was as though he had never really had any serious feelings. Only now, as he came to name them – shame, desperation, love – could he really claim them for his own and experience them. (TI, 100)

Es geht um das Benennen sowie das Aussprechen, was er als *go-between* immer zurückhalten muss: „He had never said so much in one go. In the pauses, when he was searching for the unfamiliar, intimate phrases, he pushed his glasses up his nose, or took them off, examined them closely and replaced them“ (TI, 105). Worte fallen dem unsicheren Engländer schwer (dies zeigt sich auch bereits zu Beginn des Textes, in seinem Umgang mit dem Telefon, vgl. TI, 3f), dies registriert auch Maria:

It was almost unbearable to watch this clumsy, reticent Englishman who knew so little about his feelings lay himself open. He was like a prisoner in a Russian show trial. Maria would have told him to stop, but she was fascinated, the way she had been once as a girl when her father had removed the back of a wireless set and shown her the bulbs and sliding metal plates responsible for human voices. (TI, 105)

In Marias Fokalisierung wird Leonard zu einem technischen Objekt, dessen Innenleben jedoch nicht so einfach offenzulegen und zu analysieren ist. Leonard steht als *go-between* zwischen den Welten: Für ihn gibt es die Welt mit Maria, die sich auf einen fensterlosen Raum und ein Bett beschränkt, und es gibt die Welt des Tunnels, in der er ein Außenseiter ist:

Every yard away from the warehouse was a yard towards Maria. He had spoken to no one about her at work, and he could not talk to her about what he did. He was not certain whether this time spent travelling between his two secret worlds, was when he was truly himself, when he was able to hold the two in balance and know them to be separate from himself; or whether this was the one time he was nothing at all, a void travelling between two points. Only on arrival, at this end or that, would he assume or be assigned a purpose, and then he would be himself, or one of his selves, again. (TI, 71f)

Am Beispiel von Leonard führt der Text vor, wie stark Identität mit Raum verknüpft ist. Als Grenzgänger und Figur zwischen zwei Welten, die sich nicht verbinden lassen, kann er keine kohärente Identität ausbilden. Als sich Leonard und Maria nach seinem Übergriff wieder versöhnen, dehnt sich ihr Bewegungsraum auf den Stadtraum aus, und sie machen ausgedehnte Radtouren in und durch Berlin: „Maria and Leonard began again on different terms“ (TI, 107). Nach der anfänglichen Zentrierung ihrer Beziehung auf Marias Apartment weitet sich nun ihre Beziehung räumlich aus: Sie laufen zum Olympia Stadium oder entlang des Kanals, schwimmen in Kreuzberg, sitzen in einer Bar in der Nähe des Mariannenplatzes, sie radeln nach Frohnau oder Heiligensee oder nach Gatow und erforschen die Grenzen der Stadt entlang der Auen (vgl. TI, 107):

Out here the smell of water was in the air. They picknicked by Gross-Glienicker See under the flight path of RAF planes and swam out to the red and white buoys marking the division of the British and Russian sectors. They went on the Kladow by the enormous Wannsee and took the ferry across to Zehlendorf and cycled back through ruins and building sites, back to the heart of the city. (TI, 107)

Berlin wirkt grenzenlos – und ihre Beziehung verschmilzt mit dem Stadtleben und fokussiert sich weniger auf Marias Zimmer als Raum, der alles entbehrte:

Friday and Saturday evenings they went to the pictures on the Ku'damm. Afterwards they jostled with the crowds for a table outside Kempinski's, or they went to their favourite, the smart bar at the Hotel am Zoo. Often they ended up late at night eating a second dinner at Aschinger's where Leonard liked to gorge himself a yellow pea soup. On Maria's thirty-first birthday they went to the Maison de France for dinner and dancing. Leonard did the ordering in German. Later the same night they went to Eldorado to see a transvestite cabaret in which completely convincing women sang the usual evergreens to a piano and bass accompaniment. (TI, 108)

Indem ihre Beziehung an (räumlicher) Exklusivität verliert und sich vom privaten Raum auf den öffentlichen Raum ausdehnt, erzeugt Berlin als öffentlicher Raum eine Art Normalität, die es ermöglicht, sich mit anderen Paaren zu vergleichen: „it gave them pleasure to think how they resembled them, how they were all part of one benign, comforting process“ (TI, 109). Dieser Prozess geht jedoch mit einer Entfremdung in einem anderen Sinne einher: Leonard wird seine Heimat England fremd. Als er über Weihnachten nach Tottenham zurückkehrt, kann er seine Berlin-Erfahrungen mit niemandem dort teilen, und er vermisst Berlin, Maria und den Tunnel:

Leonard missed Maria, and he missed the tunnel almost as much. Daily for almost eight months he had been padding along its length, securing his lines against moisture penetration. He had come to love its earth, water and steel smell, and the deep, smothering silence, unlike any silence on the surface. Now he was away from it, he was aware of just how daring, how extravagantly playful it was to steal secrets from under the feet of East German soldiers. He missed the perfection of the construction, the serious, up-to-the-minute equipment, the habits of secrecy and all the little rituals that went with it. He was nostalgic for the quiet brotherliness of the canteen, the unity of purpose and the competence of all the people there, the generous portions of food which seemed at one with the whole enterprise. (TI, 115)

In der Ferne erscheint der Tunnel mit all seinen Besonderheiten als Normalität und die Form von Gemeinschaft, die er mit sich bringt, als eine Besonderheit. Das amerikanische Fremde scheint zum Eigenen zu werden: „On the street he listened out for American voices and never heard any“ (TI, 115) und das Eigene zum Fremden: „There was no one in the whole of London who would want to seize Leonard’s elbow or squeeze his arm to make a point. There was no one, apart from Maria, who cared so much what Leonard did or said“ (TI, 116).

Dass ihre Beziehung an einem weiteren Geheimnis, dem schwerwiegendsten im Roman – dem Mord an Otto – scheitert, zeigt, wie sich der Habitus des Tunnel-Raums nicht nur auf Berlin, sondern auch auf die Beziehung von Maria und Leonard übertragen hat. So ermöglicht Berlin Leonard mit der zerstückelten Leiche im Koffer durch die Stadt zu wandern, indem er sich den Bewegungen der vielen Durchreisenden anpasst: „He attempted to transform the trembling rictus of effort into the smile of a respectable traveller fresh from the railway station who needed neither surveillance nor help“ (TI, 175). Leonard macht sich in diesem Fall die doppeldeutige Stadtkonzeption zu Nutze: „There was nothing strange about him. Berlin was full of people with heavy luggage“ (TI, 172). Er schleust die Koffer am Ende in den Tunnel, indem er gegenüber MacNamee vorgibt, nach misslungenen Spionage-Versuchen bei den Amerikanern selbst etwas entwickelt zu haben (vgl. TI, 198). Leonard verrät am Ende den Tunnel nicht, indem er das vermeintliche Geheimnis im Café Prag weitergibt (TI, 194f), sondern legt offen, dass das System des Tunnels die gesamte Gemeinschaft von Berlin prägt.

### 3.4.1.3 Berlin als „Nicht-Ort“

Im „Postscript“ des Textes kehrt Leonard nach zirka 30 Jahren im Juni 1987 nach Berlin zurück und der implizite Leser erfährt über seine Fokalisierung die Veränderung der Stadt:

It took him no more than the taxi ride from Tegel airport to the hotel to become accustomed to the absence of ruins. There were more people, it was greener. There were no trams. Then these sharp differences faded and it was a European city like any other a businessman might visit. Its domi-

nant feature was traffic. [...] In fact, it was not quite possible to stroll, the crowd was so dense. He had his bearings from the Gedächtniskirche and the hideous new structure at its side. He passed Burger King, Spielcenter, Videoclips, Das Steak-Restaurant, Unisex Jeans. (TI, 213)

In der Repräsentation wirkt das Stadt-Bild unterschiedslos im Vergleich zu anderen Großstädten. Berlin wird als eine Stadt wie jede andere beschrieben mit Nicht-Orten, die nach Marc Augé lediglich dem Konsum und dem Durchkreuzen der Akteure dient.<sup>385</sup> Die Repräsentation der Stadt erscheint wie ein Vorzeigeprojekt des Kapitalismus, das Brain Ladd Westberlin nach dem Mauerbau in *The Ghosts of Berlin* zuschreibt:

After the Wall was built and these grand plans put on indefinite hold, Western investors turned their attention to the area around the Kaiser Wilhelm Memorial Church and the Kurfürstendamm, which was becoming the closest thing to a city center that West Berlin could offer. Since the officially recognized center lay in the East, this area became a genuine capitalist showcase: no obvious governmental presence, no serene palace gardens, few old buildings; instead, crowds of tourists, expensive shops, and cafés day by day, and movies, discotheques, and prostitutes by night.<sup>386</sup>

Dieser Eindruck wird verstärkt, indem Leonard nicht nur sich selbst als Fremden wahrnimmt: „He was amazed to find himself lost“, sondern auch alle, die sich durch die Stadt bewegen als Fremde identifiziert: „he could find no one who did not look like a foreigner“ (TI, 214). Berlin wird zu einer Stadt, die von Touristen und Fremden durchzogen ist und dem Berlin, das Leonard kannte, fremd geworden ist: „But that time, our time, Berlin, is so far away“ (TI, 220).

Die Beschreibung von Berlin nach der Zeit des Kalten Krieges verdeutlicht, dass das Konzept von einem ‚neuen Berlin‘, aber auch die Idee eines ‚neuen Europa‘ gescheitert ist. Die Repräsentation des textuellen

385 Marc Augé. 1994. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer. 92ff.

386 Ladd. *The Ghosts of Berlin*. 181.

Berlins im Roman zeigt Europa als eine Idee, die mit den Gespenstern der Geschichte kämpft: „Europe is not just a geographical site, it is also an idea: an idea inextricably linked with the myths of Western civilisation and grievously shaped by the haunting encounters with its colonial Others.“<sup>387</sup> Der Text beleuchtet am Beispiel des kolonialisierten Berlins die Begegnungen mit anderen Kulturen und lässt das Konzept eines ‚neuen Berlins‘ an einem Gemeinschaftsbegriff scheitern, der sich über Ausschluss konstituiert. Das Scheitern von Marias und Leonards Beziehung zeigt, dass Identität letztendlich nicht aus einem nationalen Kollektiv und von der Prägung durch nationale Geschichte lösbar scheint.

### 3.5 John Le Carrés *Absolute Friends*

#### 3.5.1 „Kreuzberg is not Oxford“

In John Le Carrés Roman setzt die Erzählung zu einem späteren Zeitpunkt als in *The Innocent* ein: „It is 1969, Beatlemania is no longer at its zenith, but nobody had told Mundy“ (AF, 58). Als Ted Mundy in Berlin ankommt, wird deutlich, dass seine Vorstellung von Berlin literarisch geprägt ist. Über einen intertextuellen Verweis auf *den* ‚Berlin-Text‘, inszeniert sich Ted bei seiner Ankunft in Berlin in Analogie zu Christopher Isherwood:

Behind him lies the wreckage of a great love, ahead of him the model of Christopher Isherwood, illusionless diarist of Berlin at the crossroads. Like Isherwood, he will expect nothing of life but life itself. He will be a camera with a broken heart. And if by some remote chance it should turn out that he can love again – [...] – well, just maybe, in some sleazy café where beautiful women in cloche hats drink absinthe and sing huskily of disenchantment, he will find his Sally Bowles. (AF, 58f)

---

<sup>387</sup> David Morley and Kevin Robins. 1995. *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London, New York: Routledge. 5.

Die Folie für das Berlin im Roman ist das (textuelle) Berlin der 30er Jahre. Le Carré verweist durch die Referenz auf Christopher Isherwoods *Goodbye to Berlin* auf das literarische Bild von Berlin, das insbesondere den britischen Reisenden bekannt ist und das dem Bild der Stadt vorausgeht. McEwan greift immer wieder im Laufe des Romans auf diese Art der Selbstcharakterisierung und -stilisierung von Ted Mundy zurück, indem er ihn als Schriftsteller inszeniert und ihn über den Vergleich mit anderen Autoren in Szene setzt.

Was Teds Position innerhalb der Gesellschaft im Text anbelangt, so wird er, ähnlich wie Leonard, als ein Anderer charakterisiert, der, nachdem ihn seine Freundin Ilse in „the vibrant Berlin air“ (AF, 58) verlässt, in Berlin strandet: „In addition to a monkish mop of brown hair that flops over his ears and bothers his eyes, he sports his father’s webbing kitbag to denote the rootless wanderer he intends to become now that life has lost its meaning for him“ (AF, 58). Ted beschreibt das fremde Berlin in Abgrenzung zu ihm bekannten Orten: „Kreuzberg is not Oxford“ (AF, 59). Kreuzberg wird gekennzeichnet durch „graffiti“, „empty beer cans, fast-food wrappers, sheets of newspapers. A group of teenage lads, punks he supposed, were lying by the kerb, propped on their elbows“ (TI, 215). Zudem stellt er im Vergleich auch Ähnlichkeiten zu seiner Heimat Indien her:

The Turkish shanty towns of asbestos and corrugated iron, so reminiscent of Mundy’s childhood, sell neither academic books nor squash racquets, but figs, copper saucepans, halva, leather sandals and strings of plastic yellow ducks. The scents of jeera, charcoal and roasting lamb are a welcome-home to Pakistan’s lost son. The fly-bills and graffiti on the walls windows of the communes do not proclaim college productions of the plays of minor Elizabethan dramatists, but pour invective on the Shah, the Pentagon, Henry Kissinger, President Lyndon Johnson and the Napalm Culture of US Imperialist Aggression in Vietnam. (AF, 59f)

Das textuelle Berlin bietet, ähnlich wie für Margaret in Hattemer-Higgins Roman, dem ‚verlorenen Sohn‘ eine Art Ersatzheimat und charakterisiert sich hierüber als ein hybrider Ort, der verschiedene Orte in

sich vereint. Gerade West-Berlin wird durch die Studentenbewegung als ein politischer Ort charakterisiert, der auch von den Spuren des Krieges gezeichnet ist: „West Berlin’s unruly students have set themselves up in bombed-out factories, abandoned railway stations and tenement blocks too close to the Wall for the sensibilities of property developers“ (AF, 59). Und trotz der Veränderung der Stadt sind diese Zeichen insbesondere in den Schichten der Architektur sichtbar: „The buildings that had survived the bombing still bore the marks of gunfire“ (TI, 216). Der Text fokussiert sich zu Beginn stark auf das Kreuzberger Berlin, das über die Schilderung des Kommunen-Lebens als Sammelbecken für Idealisten und Anti-Bourgeoise beschrieben wird. Auch wenn Ted Berlin zu Beginn als eine Art Blase und Projektionsfläche für Gemeinschaftssuchende in Frage stellt, wird die Stadt für ihn zu einem Zuhause und lässt seine Wanderschaft durch die Welt und damit auch seine Heimatlosigkeit für eine gewisse Zeit enden. Wie auch für Leonard Marnham wird Berlin für Ted Mundy zu einer Art Ersatzheimat. Ted beginnt sich (ein)heimisch zu fühlen und versucht sich im Laufe des Textes in diese Gesellschaft einzubringen, indem er den „Kreuzberg cricket club“ gründet (AF, 73) und Englisch-Unterricht gibt.

Auch die Mauer schafft eine Verbindung des Stadtraums mit der Figur. Mit der Mauer als Symbol der Teilung scheint insbesondere für touristische Stadtnutzer eine Art Faszination auszugehen. So stößt auch Ted direkt nach seiner Ankunft auf der Suche nach Sasha über eine selbstgezeichnete Karte auf die Berliner Mauer. Auf dem Weg dorthin nimmt er Wachtürme und ein patrouillierendes Polizeiboot am Kanal wahr, auf dem sich die Polizisten mit ihren Waffen brüsten, und fragt sich: „Ours or theirs? It is immaterial. They are nobody’s. They are part of the great impasse he is here to unblock“ (AF, 61). Das Gefühl der Freiheit ändert sich jedoch, als die Mauer für ihn real wird. Als Ted das erste Mal vor der Mauer steht, fühlt er sich wie an einem Filmset: „A twenty-foot-high breeze-block wall with a crown of barbed-wire thorns and a sickly halo of floodlights bars his way. At first he refuses to recognize it. You’re a fantasy, a film set, a construction site“ (AF, 61). In ihrer Realität wirkt die Mauer im Freudschen Sinne „unheim-

lich“.<sup>388</sup> So wird Ted Mundy, der naiv dem Weg auf seiner gezeichneten Karte folgt, plötzlich nicht mehr mit einem Konzept von Straßen und Gebäuden, sondern mit der Realität der Stadt und damit auch mit der Mauer konfrontiert. Die Unwirklichkeit der Szenerie wird durch die Begegnung mit der West-Berliner Polizei verstärkt: „Ever seen the Berlin Wall before? [...] Well look at it now, then go to bed, Englishman. And stay out of trouble“ (AF, 61). Es scheint, als ob in Le Carrés Roman nicht der Akteur den Raum bestimmt, sondern der Raum den Akteur charakterisiert. Ted Mundy weist sich dabei nicht nur über seinen englischen Pass als Fremder aus, sondern auch über sein Verhalten, indem er die Gefahr, die ihm droht, einerseits zwar wahrnimmt, gleichzeitig jedoch ins Unrealistische, Fiktive und Phantastische verklärt. Als er mit der Stadt vertrauter wird, ist es die Mauer, die den Schriftsteller zu Geschichten inspiriert:

On restless safaris in the shadow of the Wall, he seeks out foreign sightseers and regales them with inspiring tales of escape. Should a factual episode elude him, then he will invent one, and feel rewarded by their gratitude. And if these remedies are not enough to rescue his occasionally flagging spirits, there is Sasha to come home to. (AF, 73)

Es ist gerade die Teilung der Stadt, die den Schriftsteller zu Geschichten inspiriert. Es ist der Ort der Fremde, des Niemandlandes, der Geschichten produziert und geradezu anregt, solche zu fingieren. Die Leerstelle will gefüllt werden – hier zeigt sich ein weiteres Mal die menschliche Angst vor dem *horror vacui*. Der ehemals Verjagte ermächtigt sich nun des Raumes und macht sich selbst auf die Jagd, andere Fremde mit Geschichten zu erlegen und den Raum selbst zu beschreiben. Seine Neigung zur Fiktion mag vielleicht auch auf seine eigene Lebensgeschichte zurückzuführen sein, die er nach dem Tod seines Vaters als erfundene Geschichte enthüllt. Indem Ted für Touristen Mauergeschichten fingiert und sich als Autor dieser Geschichten ausgibt, beschreibt er gleichzeitig den Raum mit.

---

<sup>388</sup> Sigmund Freud. 2012 [1919]. *Das Unheimliche*. Bremen: Europäischer Literaturverlag, 7ff.

Die Stadt wird außerdem gekennzeichnet von den Akteuren, die sich in oder durch den Raum Berlin bewegen, die, wie auch in *The Innocent*, als Fremde gekennzeichnet werden: „Are you a revolutionary tourist?“ (AF, 64), fragt ihn Sasha, um seine Art der Fremdheit zu bestimmen, im Unterschied zu Touristen, die nur aus Neugierde an der „human zoology“ (AF, 64) nach Berlin kommen oder bewusst angesetzt werden. Auch hier wird eine Gemeinschaft in Frage gestellt: „Who sent you here? [...] No pigs, spies, newspapers, clever people? This town is full of clever people“ (AF, 68). Sasha erklärt: „We get a little paranoid here“ (AF, 68). Das Berlin in *Absolute Friends* wird, anders als in *The Innocent*, nicht nur von Spionen, sondern von verschiedenen Figuren, die von der Geschichte der Stadt angezogen werden, durchkreuzt. Auch Ted ist von der besonderen Atmosphäre der Stadt fasziniert: „Mundy is infected by the unreality of the divided city, its gallows humour and doomed atmosphere of unassured survival“ (AF, 72). Der Raum Berlin (ver)sammelt unterschiedlichste Menschentypen, insbesondere Suchende („searchers and puzzlers“, AF, 72), und doch stellt sich Mundy bei genauerem Hinsehen die Frage nach der Verbindung zwischen den Menschen. Und er fragt sich, ob seine Suche nach den „larger truths of life [...] after all ended up living in what Dr Mandelbaum called a bubble“ (AF, 72). Letztendlich bleiben ihm die meisten Mitglieder der Kommune fremd: „drawing their strength from the presumed convictions of their neighbours rather than from their own hearts“ (AF, 72). Er hinterfragt die Idee einer gemeinsamen Ideologie und sieht in Berlin vielmehr einen Raum, der sich stärker über den Wunsch nach Gemeinschaft etabliert als über die Verbindung von Individuen.

Das Berlin in *Absolute Friends* wird nicht über die Topographie, wie in McEwans *The Innocent*, bestimmt, sondern über das Viertel, das bestimmte Akteure anlockt. Es hat den Anschein, dass diese Gemeinschaft sich vor allem im Kampf gegen eine bestimmte Schicht der Gesellschaft – und gegen das Vergessen der Geschichte der Stadt – formiert. So gibt es die „Nachtwandlung“: „It is to address the amnesia of the city’s bourgeoisie by indicating the function of each building during the Nazi period“ (AF, 84). Über die Markierung bestimmter

Gebäude soll die in der Architektur der Stadt gespeicherte Erinnerung in den Köpfen der Menschen (re)aktiviert werden und auf die (ambivalente) Geschichte der Stadt hinweisen. Aus diesem Grund werden in einer nächtlichen und gemeinsamen Aktion verschiedene „Erinnerungsräume“<sup>389</sup> bestimmt und gekennzeichnet: „Tiergartenstrasse 4, home of the Euthanasia Programme“, „Adolf Eichmann’s offices in the Kurfürstenstrasse, now all but removed to make way for a spanking new hotel“, „Heinrich Himmler’s headquarters on the corner of the Wilhelmstrasse and the Prinz Albrechtstrasse, now unfortunately a victim of the Berlin Wall“, die „Grunewald railway station“ „where Berlin’s Jews were assembled for transportation to the death camps“, Witzlebenstrasse, „where the gallant few who plotted against Hitler are proudly commemorated, in contrast to the millions who supported him to the hilt and are conveniently forgotten“ (AF, 85). Eine bestimmte Gruppe der Gemeinschaft sucht die Erinnerung der Geschichte über den Stadtraum immer wieder neu zu aktivieren.

### 3.5.2 Ted Mundy als Spion

Wie Leonard Marnham wird auch Ted als Protagonist in le Carrés Roman von Beginn an als eine *go-between* Figur gezeichnet:

On the day his destiny returned to claim him, Ted Mundy was sporting a bowler hat and balancing on a soapbox in one of Mad King Ludwig’s castles in Bavaria. It wasn’t an English hat, despite the Union Jack blazoned in Oriental silk on the handkerchief pocket of his elderly tweed jacket. The maker’s grease-stained label on the inside of the crown proclaimed it to be the work of Messrs Steinmatzky & Sons, of Vienna. (AF, 7)

Auch wenn der Hut nicht sein eigener, sondern ein Erbstück seiner früheren Amtsinhaber in Form von „wandering scholars, poets, dreamers, men of cloth“ und „[a] gem of history“ ist, so verdeutlicht der Text am Beispiel des Hutes die komplexe kulturelle Vermischung und Kodierung des Raumes (AF, 7). Denn bevor Ted Mundy zum Spion

389 Vgl. Assmann. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnisses*. 298–339.

wird, ist er ein „tour guide“ (AF, 9). Gemäß Le Carrés Auffassung als Autor ist auch im Text das Geschichtenerzählen die Voraussetzung für die Spionage, und Ted vereint alle genannten Eigenschaften in sich. Der Hut bleibt, auch wenn er aus Wien kommt und nicht der klassisch-englischen Form entspricht, in der kulturellen Wahrnehmung mit dem „thoroughbred Englishman“ verknüpft (AF, 7). Indem er an dieser Stelle auch auf Neville Chamberlain verweist, eröffnet er gleichzeitig einen politisch-historischen Raum und weist implizit darauf – am Beispiel seiner Zuhörer(innen), die, seiner Meinung nach, des Öfteren zu hübsch sind, um seine Anspielungen verstehen zu können –, wie stark Wissen Raum kodiert (AF, 8).

Auch in seiner Funktion als Reiseführer ist er, wie auch die Protagonistin des Romanes von Ida Hattemeer-Higgins, eine hybride Figur, eine Art kultureller Übersetzer. Diese Rolle lebt er auch in seiner Beziehung zu Zara, einer in München lebenden Türkin, indem er bei den Nachbarn versucht, das Bild des „English intruder“ abzustreifen. Er will ein Teil der Gemeinschaft werden und distanziert sich von den Zuschreibungen, die mit seiner kulturellen Identität einhergehen: „to separate himself from his country’s hated colonialist reputation“ (AF, 15). Der Ursprung seiner Identität liegt für Ted Mundy allerdings nicht in England, sondern in seine Ursprungsheimat Indien: „in the accursed mountain ranges and ravines of the Hindu-Kush that under three centuries of British Colonial administration became the North-West Frontier Province“ (AF, 32). Bis zur Unabhängigkeit Indiens lebt er hier mit seinem Vater, einem Britischen Major (vgl. AF, 32, 38). Auch hier liegt bereits zu Beginn des Textes ein erster Verweis auf die ambivalente und brüchige kulturelle Identität des Protagonisten, der aus seiner eigentlichen Heimat Indien mit dem Ende der britischen Kolonialherrschaft herausgerissen wird. Vergleichbar mit Leonard Marnham, erscheint auch Ted nach der Rückkehr nach England seine kulturelle Heimat fremd: „The England that awaits the young Mundy is a rain-swept cemetery for the living dead powered by a forty-watt bulb“ (AF, 40). Er ist ein Fremder, der aus der Perspektive des Anderen das kolonialisierte Land als Heimat empfindet. Das britische Schulsystem empfindet er als „place of his incarceration“ (AF, 41), er kann

und will sich nicht anpassen: „by the end of his first term he is voted a Colonial freak, and thereafter affects a *che-che* accent in order to capitalize on the distinction“ (AF, 41). Auch in Le Carrés Roman wird das Verhältnis von Fremden und Eigenen umgekehrt, so sucht Ted Mundy im Bild des zerbrochenen Spiegels nach sichtbaren Zeichen des Anderen und des Anderssein (hier in Form von dunkler Haut und Augeningen), doch stattdessen hat er die „aristocratic mother’s dignity“ geerbt – die sich im Laufe des Romans zudem als eine Fiktion herausstellt. Diese macht ihn in seinem Selbstbild zu einem Außenseiter: „a Despised One, sentenced to life imprisonment as a snow-white guilty British gentleman of tomorrow’s ruling class“ (AF, 42). Erst in Berlin beginnt er als kulturell Hybrider aufzubrechen: „He’s a hybrid, a nomad, a man without territory, parents, property or example. He’s a frozen child who is beginning to thaw out“ (AF, 54). Berlin ist die Stadt, die Ted nicht loslässt, so führt der Beginn und Einweihung und auch seine spätere Arbeit als Spion interessanterweise immer wieder nach Berlin zurück.

In seiner Arbeit als Spion fließt außerdem Teds Identität und sein Schriftstellertum zusammen: „The failed writer is not failed after all. He is a creator like themselves. He is visiting reality, as they are, and plundering it for art’s sake“ (AF, 168). Man könnte sagen: In der Literatur wie auch in der Spionage gibt es immer eine zweite Geschichte im Hintergrund („In spying, there is always a second version“ [AF, 164]). In *Absolute Friends* kann der Spion dadurch auch aus unterschiedlichen Identitätsrealitäten schöpfen. Ted Mundys hybride Identität findet hier ihren kreativen Ausdruck: „You’re a miracle, dear boy! If we’d had to invent you, you would be *half* as convincing. You’ll be God’s gift to them. As, I have to say, you are to all of us“ (AF, 167). Über das Ver- und Aushandeln unterschiedlicher Formen von Identität und deren theatrale Inszenierung räumt Le Carré mit dem Konzept einer essentiellen Identität auf und entlarvt über die Performativität von Spionage Identität als ein Konzept:

[...] they have celebrated the version of Ted Mundy, that he afterwards thinks of as Mundy One: hero of Weimar, the Major's loyal only son, former captain of cricket at his public school, doughty second-row rugby forward who went a bit pink in his undergraduate days – and what good man doesn't? – but now the bugle's sounded he's rallied to the family regiment with the best of 'em. (AF, 163)

Mundys Identität wird zu einem gemeinschaftlichen Konstrukt: „How much of the portrait comes from his confessions to Amory, and how much from London's researches over the last forty-eight hours, he has no means of knowing“ (AF, 164). Es ist paradoxerweise gerade das verzerrte Bild seines Selbst im Spiegel, das ihm vertraut erscheint: „The image of himself in this insufficiently distorted mirror is at first so familiar that he can hardly contemplate it without screwing up his face in ridiculous expressions, pulling at his hair, blushing, groaning and tooting his arms around“ (AF, 164). Dabei ist Sasha die Figur und Konstante in seinem Leben, die ihn immer wieder nach Berlin zurückführt und bei der er eine Art Zuhause findet (vgl. dazu auch AF, 74). Er ist die Figur, die omnipräsent ist in Ted Mundys Leben. Indem er Raum und Zeit durchschreitet, erscheint er wie ein Phantom, dem auch Ted entgehen zu wollen scheint, als er ein Stipendium für aufstrebende Schriftsteller annimmt und sich nach Amerika als dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten (vgl. AF, 114) aufmacht: „he has the unaccountable feeling that it is Sasha and not England that he is leaving behind“ (AF, 114). Sasha wirkt wie die Figurierung von Teds Vergangenheit, selbst als er in Taos, New Mexico landet als „a real writer at last“, lässt ihn Sasha – und damit auch Berlin – nicht los:

[...] paradise has other snags that no number of tequilas can quite overcome. Shut out your past at the front door, and it creeps in at the back.  
[...] and what do you *hear*, if not Sasha with his mouth full of garlic sausage lecturing you on the genesis of human knowledge? (AF, 115)

Sasha erscheint als Gespenst, der Ted heimsucht, wie die Geschichte Berlin heimsucht. Sasha wird, durch die nicht immer dechiffrierbaren Zeichen seiner Briefe, selbst zum Zeichen der Veränderung von

West-Berlin. (vgl. AF, 111): „No, the tragedy of Sasha’s life is of a grander, nobler order altogether. It is that West Germany’s radical left is a spent force and Sasha is a prophet without a country“ (AF, 108). Der (politische) Dialog zwischen Ted und Sasha beschränkt sich nicht nur auf die Zeit in Berlin, sondern durchschreitet Raum und Zeit. Sasha berichtet als Augenzeuge über die Veränderung West-Berlins:

‘Passive resistance has become no resistance, civil disobedience has become armed violence. [...] Think, Teddy! I am not allowed to drive a train unless I agree to drink Coca-Cola, bomb the Red River dam and napalm Vietnamese children! Soon I shall be forced to wear a yellow S declaring me a socialist!’ (AF, 108)

Sasha ist nicht nur ein Prophet ohne Land, sondern auch ohne Zukunft und Perspektive: „Will tomorrow change me? Nothing changes me. It is only the world that changes. And here in West Germany there is no tomorrow. There is only yesterday, or banishment, or enslavement to the forces of imperialism“ (AF, 109). Sasha repräsentiert eine kritische Perspektive auf West-Berlin und die Veränderungen nach dem Krieg. Er ist mehr als nur ein Botschafter, Berichterstatter oder eine Art Berliner Stimme der deutschen Politik, er erzeugt als eine Art Figurierung des Raumes Berlin, auch immer wieder die Verbindung Ted Mundys zu Berlin, auch als dieser bereits die Stadt verlassen hat (vgl. AF, 181). Darüber bekommt der Leser Informationen, was in Berlin nach seiner Abreise passiert ist: Sasha figuriert die Repräsentation der deutschen Geschichte.



## 4 „I am the Lost, We are the Lost“: Berlin in den Goldenen Zwanzigerjahren

„Die Outsider als Insider“<sup>390</sup>: *Mr Norris Changes Trains, Goodbye to Berlin, Christopher and His Kind*

### 4.1 „Willkommen, Bienvenue, Welcome – Fremder, Étranger, Stranger – [Glücklich zu sehen, je suis enchanté, happy to see you] – Bleibe, reste, stay!“<sup>391</sup>

The Weimar Republic died only thirty-five years ago, in 1933, yet it is already a legend. Its tormented brief life with its memorable artifacts, and its tragic death – part murder, part wasting sickness, part suicide – have left their imprint on men’s minds, often vague perhaps, but always splendid. When we think of Weimar, we think of modernity in art, literature, and thought; we think of rebellion of sons against fathers, Dadaists against art, Berliners against beefy philistinism, libertines against old-fashioned moralists; we think of *The Three Penny Opera*, *The Cabinet of Dr. Caligari*, *The Magic Mountain*, the *Bauhaus*, Marlene Dietrich. And we think, above all, of the exiles who exported Weimar Culture all over the world.<sup>392</sup>

Die Goldenen Zwanzigerjahre machten nicht nur die kurze Epoche der Weimarer Republik zu einer Legende, wie der Historiker Peter Gay in *Weimar Culture* schreibt. Es ist vor allem Berlin, das sich als Hauptstadt der Weimarer Republik in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat. Peter Gay’s Reihung von deutschen Exportschlagern wie Berthold Brecht und Thomas Mann möchte ich eine *der* engli-

---

390 Der Untertitel ist Peter Gays Buchtitel entnommen: Peter Gay. [1968] 2001. *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. New York, London: W. W. Norton and Company.

391 *Cabaret*. [1972] 2002. Dir. Bob Fosse. With Michael York, Liza Minelli, Fritz Wepper, Helmut Griem. Euro Video. DVD. (00:02:13–00:02:36).

392 Gay. *Weimar Culture*. Xiii.

schen Repräsentationen von Berlin in der Weimarer Zeit gegenüberstellen. Denn wenn man an das Berlin der 30er Jahre denkt, taucht mit Sicherheit auch Joel Grey als Conférencier auf, der zusammen mit seinen verrucht schaurig-schönen *Cabaret girls* den Zuschauer in die Welt des Kabaretts einlädt. Der Film *Cabaret*<sup>393</sup> erreicht 1972 ein weltweites Publikum und ist zu einem Synonym für die Repräsentation von Berlin in den Zwanzigerjahren geworden. In der Welt des nicht immer nur schönen Scheins wird der Zuschauer eingeladen, seine Sorgen vor der Türe zu lassen und stattdessen in eine Welt des Spektakels, des Außergewöhnlichen, des Abnormalen einzutauchen.<sup>394</sup> Das Leben wird metaphorisch zum Kabarett<sup>395</sup> und Berlin zu einer Bühne, auf der nicht nur Exotisches und Erotisches, sondern auch die personifizierte Brutalität in Form von NS-Männern auf- und abgehen. Realität und Fiktion, Faszination und Terror, Innen und Außen, Privates und Öffentliches verschwimmen in der filmischen Repräsentation von Berlin, die über den Zerrspiegel den Blick des Zuschauers immer wieder auf ihn selbst zurückwirft.

Die ironische Brechung des Dargestellten liegt nicht nur in der Inszenierung als Kabarett, sondern ist bereits in der literarischen Vorlage angelegt. Hintergrund von *Cabaret* bilden die Berlin-Romane von Christopher Isherwood.<sup>396</sup> Der englische Schriftsteller hat im Laufe des 20. Jahrhunderts – angefangen in den 1930er Jahren mit *Mr Norris Changes Trains*<sup>397</sup> (1937) sowie *Goodbye to Berlin*<sup>398</sup> (1939) bis zur

393 *Cabaret*. [1972] 2002. Dir. Bob Fosse. With Michael York, Liza Minelli, Fritz Wepper, Helmut Griem. Euro Video. DVD.

394 Vgl.: Ibid.

395 So singt Liza Minelli als Sally Bowles den Song: „Life is a Cabaret“, vgl.: *Cabaret*. [1972] 2002. Dir. Bob Fosse. With Michael York, Liza Minelli, Fritz Wepper, Helmut Griem. Euro Video. DVD. (01:52:12–01:55:30).

396 Christopher William Bradshaw Isherwood ist am 26. August 1904 in Cheshire in England geboren und starb am 4. Januar 1986 in Santa Monica in Kalifornien. Vgl.: James J. Berg and Chris Freeman, eds. 2001. *Conversations with Christopher Isherwood*. Mississippi: University Press of Mississippi. 24. xx.

397 Christopher Isherwood. [1935] 1999. *Mr Norris Changes Trains*. London: Vintage/Random House. Im Folgenden werden alle Zitate aus dem Text mit der Sigle MNCT angegeben.

398 Ibid.

Veröffentlichung von *Christopher and His Kind*<sup>399</sup> 1976 – über seine Romane ein ganzes ‚Berlin-Universum‘ erschaffen. Auch wenn der US-amerikanische Drehbuchautor Jay Allen<sup>400</sup> an einigen Stellen in *Cabaret* von Isherwoods *story* abweicht – zum Beispiel, indem er den Handlungsstrang von Christopher Isherwood, der im Film zu Brian Roberts wird, mit einer Aufführung in einem Kabarett parallelisiert und verknüpft – werden insbesondere auf der Figurenebene die Bezüge zu *Mr Norris Changes Trains* und vor allem auch zu *Goodbye to Berlin* deutlich (vgl. die Schilderung von Sally Bowles, oder auch Fritz Wendel).<sup>401</sup>

Das Musical *Cabaret* bildet den Höhepunkt der filmischen Inszenierung von Isherwoods Romanen als Bühnenstück. Ihm voraus ging die Adaption von John van Drutens Bühnenstück *I am a Camera*<sup>402</sup> für den Broadway sowie die Musical-Adaption von Joe Masterhof. Auch wenn der Autor Christopher Isherwood im Film seine Romane nicht nach seinen Vorstellungen umgesetzt sieht,<sup>403</sup> feiert der Film einen weltweiten Erfolg und gewinnt 1973 acht Oskars (einer davon ging an Liza Minelli für die Rolle der Sally Bowles, die sie weltberühmt machte)<sup>404</sup> und setzt der Repräsentation von Berlin in der Weimarer Republik ein bedeutendes Denkmal. Gleichzeitig steigert der Filmerfolg auch den Bekanntheitsgrad von Isherwood als Schriftsteller in Amerika, der sich 1946, nach langer Wanderschaft quer durch die Welt, schließlich in Kalifornien niedergelassen hatte.<sup>405</sup> Nach der Veröffentlichung des Films erscheint nicht nur sein dritter Berlin-Text *Christopher and His*

399 Christopher Isherwood. [1976] 2012. *Christopher and His Kind*. London: Vintage/Random House. Im Folgenden werden alle Zitate aus dem Text mit der Sigle CaHK angegeben.

400 Vgl. *Cabaret*. [1972] 2002. Dir. Bob Fosse. With Michael York, Liza Minelli, Fritz Wepper, Helmut Griem. Euro Video. DVD.

401 Ibid. (00:02:13–00:07:01).

402 Erstaufführung 1951 in New York, vgl. Alan Wilde. 1971. *Christopher Isherwood*. New York: Temple University. 11.

403 Vgl.: Interview mit Christopher Isherwood: <http://www.theparisreview.org/interviews/3971/the-art-of-fiction-no-49-christopher-isherwood>, aufgerufen am 01.09.2014.

404 Vgl.: *Cabaret*. [1972] 2002. Dir. Bob Fosse. With Michael York, Liza Minelli, Fritz Wepper, Helmut Griem. Euro Video. DVD.

405 Vgl.: [www.isherwoodfoundation.org](http://www.isherwoodfoundation.org), aufgerufen am 6. September 2014.

*Kind*<sup>406</sup>, in dem der Autor in den 70er Jahren auf seine Zeit in Berlin und auf seine Romane über Berlin zurückblickt, sondern werden 1976 auch *Mr Norris Changes Trains*<sup>407</sup> und *Goodbye to Berlin* unter dem Titel *The Berlin Stories*<sup>408</sup> erneut publiziert. Die verschiedenen Adaptionen für Bühne und Film zeigen Isherwoods Berlin-Texte als diskursiven Raum der Auseinandersetzungen mit Berlin und der Geschichte der Stadt, der diachron und intermedial neue Diskurse anregt. Der Name ‚Isherwood‘ wird synonym mit Berlin in den 30er Jahren:

He wrote more than a dozen books: fiction, biography and memoirs. But for most readers the idea of Isherwood is inseparable from the idea of Berlin in the 1930ies. And Isherwood himself found it hard to make the separation. Throughout his life he kept probing and repolishing the portrait of himself when young.<sup>409</sup>

Auch wenn Christopher Isherwood im Laufe seines Lebens mehr als ein Dutzend Bücher unterschiedlicher Genres schreibt, bleibt er für die meisten Leser bis heute untrennbar mit dem Berlin der Weimarer Zeit verbunden. Zusammen mit Stephen Spender und Wystan Hugh Auden wird Isherwood zu einem *der* britischen Schriftsteller in den 30er Jahren:

By the end of the 1930s Isherwood’s name had become indissolubly linked with Berlin in the public imagination. His two best-selling Berlin books set during the final years of the Weimar Republic were, of course,

---

406 Christopher Isherwood. [1976] 2012. *Christopher and His Kind*. London: Vintage Books. Im Folgenden werden alle Zitate aus dem Text mit der Sigle CaHK angegeben.

407 In der amerikanischen Veröffentlichung wurde Isherwood von seinem Verleger gebeten den Titel zu verändern, da dieser im Amerikanischen nicht verstanden werden würde – Isherwood betitelte die amerikanische Ausgabe schließlich mit *The Last of Mr. Norris*. Vgl.: Christopher Isherwood. [1963] 2008. *The Berlin Stories*. New York: New Directions Books. xiv.

408 Vgl.: Christopher Isherwood. 2008 [1963]. *The Berlin Stories*. New York: New Directions Books. Xiv.

409 Interview mit Isherwood im BBC („Monitor“), 1959: <http://www.youtube.com/watch?v=2rKiSjD-Q1E>, aufgerufen am 01.09.2014. (00:57- 01:15).

primarily responsible for this association; but the myth of Isherwood, the beleaguered reporter, warning a deaf world of the dangers of Nazi-ism was reinforced by Auden, Spender and other friends in the circle.<sup>410</sup>

Über die Art und Weise der Repräsentation von Berlin in seinen Texten wurde insbesondere die politische Haltung des Autors Isherwood immer wieder diskutiert. Der Vorwurf des unbeteiligten Beobachters, der seinen Erzählern anhaftet, soll im Laufe dieses Kapitels entkräftet werden. Ich möchte vielmehr zeigen, wie der Autor Isherwood in seinen drei Romanen ein vielschichtiges Bild der Berliner Gemeinschaft erzeugt, die *pars pro toto* für die deutsche Gesellschaft steht und darüber wie kein anderer gleichzeitig dem Berlin der 30er Jahre ein bis heute gültiges Denkmal setzt:

The whole idea that I was writing about Berlin is highly misleading – the other day a German writer who is writing a book about that period – a non-fiction book about a certain famous person of that period who lived in Berlin told me that his publishers complained to him because they said: ‘You haven’t got the Berlin of that time in the book.’ And he said: ‘Well, what in the world do you mean?’ And they said: ‘Isherwood’s Berlin. I mean, there is no decadence in it and it doesn’t have the atmosphere.’<sup>411</sup>

Christopher Isherwood schreibt nicht *über* Berlin, er erschreibt Berlin. Seine Romane kreieren und produzieren ein textuelles Berlin-Bild der 30er Jahre, das bis heute gültig ist. Dabei produziert der Autor einen Stadttex, der gleichzeitig untrennbar mit seiner eigenen Identität verbunden erscheint. Zur Zeit von *Goodbye to Berlin*, seinem vierten Roman, der 1939 veröffentlicht wurde, hat Christopher Isherwood mit 34 Jahren bereits einen Bekanntheitsgrad als Autor von semi-biogra-

410 Brian Finney. 1979. *Christopher Isherwood. A Critical Biography*. London, Boston: Faber and Faber, 76. Vgl. Cunningham, Valentine. 1988. *British Writers of the Thirties*. Oxford, New York: Oxford University Press.

411 Interview mit Isherwood im BBC („Monitor“), 1959: <http://www.youtube.com/watch?v=2rKiSjD-Q1E>, aufgerufen am 01.09.2014. (03:14–03:55).

phischen Erzählungen (*All the Conspirators*<sup>412</sup> und *The Memorial*<sup>413</sup>), einem Drehbuch für den Film *Little Friend* und er hat zusammen mit Wystan Hugh Auden mehrere Theaterstücke und Reiseliteratur veröffentlicht.<sup>414</sup> Es sind jedoch seine Berlin-Romane, die Isherwood zu einem anerkannten Schriftsteller machen. Lisa M. Schwerdt zufolge ist sein erster Berlin-Roman *Mr Norris Changes Trains*, auch sein erster von der Kritik anerkannter Roman:

*Mr. Norris Changes Trains* is Isherwood's first acclaimed novel – and rightly so. [...] The novel's success results as much from Isherwood's autobiographical interest in the material and his discovery of himself as a character-narrator as from his clever and witty adaption of mystery story devices.<sup>415, 416</sup>

In diesem Roman ist angelegt, was Christopher Isherwood als Schriftsteller in seinem Gesamtwerk – jedoch insbesondere in seinen Berlin-Romanen – weiterentwickelt: Die literarische Verarbeitung seiner eigenen Erfahrungen in Berlin sowie sein autobiographisches Interesse an den Ereignissen in dieser Zeit, die er auf komplexe Weise in seiner Repräsentation von Berlin verknüpft. Isherwoods autobiographischer Erlebens-Raum erstreckt sich im Text über die Stadt. Dabei produziert der Text in der Repräsentation der Stadt auch das Ich des Erzählers, das sich über die Topographie von Berlin im Text mit erschreibt.

412 Christopher Isherwood. [1928] 1958. *All the Conspirators*. New York: New Directions Books.

413 Christopher Isherwood. [1932] 1960. *The Memorial. Portrait of a Family*. London: Hogarth Press.

414 Vgl.: James J. Berg, Chris Freeman. 2001. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 18.

415 Christopher Isherwood arbeitete nach seiner Abreise von Berlin für den österreichischen Filmdirektor Berthold Viertel u.a. als *Dialogue Director* für die Produktion des Films *Little Friend*, der 1934 in die Kinos kommt (vgl. CaHK, 153–176). Isherwood bestätigt in *Christopher and His Kind* rückblickend diese Erfahrung als einen wichtigen Schritt in der Entwicklung als Schriftsteller: „All he did know was that the making of *Little Friend* had been a new and absolutely necessary phase of his education as a writer“ (CaHK, 176).

416 Lisa M. Schwerdt. 1989. *Isherwood's Fiction. The Self and Technique*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan. 56.

Im Folgenden werde ich Isherwoods Konstruktion von Berlin als Text-Stadt untersuchen, die untrennbar und auf komplexe Weise mit der Entwicklung des Autors verbunden ist. Dabei möchte ich aufzeigen, wie der Autor Christopher Isherwood über ein palimpsestartiges Schreibverfahren ein textuelles Bild von Berlin erzeugt, das durch das Verwischen der Grenze von Fiktion und Realität die unterschiedlichen Erzähler und am Ende auch den Autor hervorbringt. Über die Topographie von Berlin entfaltet sich auch die Topographie des Ich der Erzähler in seinen Berlin-Romanen. Raum und Identität bedingen sich und bringen sich im Text gegenseitig hervor: Berlin wird durch die Augen eines (britischen) Anderen, der der Stadt und der Kultur fremd ist, erschrieben; die Erzähler-Figuren werden durch die Betrachtung und Beschreibung des Fremden zum Selbst.

## 4.2 Berlin als Topographie des Begehrens

War Berlin im 18. Jahrhundert zur Zeit der *Grand Tour* aus der Perspektive der englischen Reisenden noch nicht auf der Liste der *Must-see* Destinationen, so entwickelt es sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Metropole, die sich nicht mehr hinter leuchtenden Großstädten wie Paris oder London verstecken muss.<sup>417</sup> Die Hauptstadt des neuen Reiches gewinnt politisch und wirtschaftlich immer mehr an Bedeutung und bietet als Zentrum avantgardistischer Kunst nicht nur künstlerischen Strömungen wie der „Neuen Sachlichkeit“ oder den Künstlern des „Bauhaus“ ein Zuhause, auch immer mehr britische Reisende folgen dem neuen Ruf Berlins:<sup>418</sup>

---

417 Vgl. Jörg Helbig. 1987. „Die ‚Grand Tour‘. Berlin auf dem Reisefahrplan des englischen Gentlemen“. *Welcome to Berlin. Das Image Berlins in der englischsprachigen Welt von 1700 bis heute*. Ed. Jörg Helbig. Berlin: Stapp/Edition Buchexpress. 9–16.

418 Vgl. Cunningham. *British Writers of the Thirties*. 346, Vgl.: Wilhelm Füger. 1987. „Berlin wird eine Reise wert. Zum Wandel des Berlinbildes englischer Literaten und Kulturkritiker des 19. Jahrhunderts“. *Welcome to Berlin. Das Image Berlins in der englischsprachigen Welt von 1700 bis heute*. Ed. Jörg Helbig. Berlin: Stapp/Edition Buchexpress. 17–43.

Germany was now the place to be: for artistic progressivism, but also because there sunshine and cocaine and sex, especially homosex, were up until Hitler's intervention in 1933 so freely available. Berlin was a mythic sodom, and a sodomites' mythic nirvana. The British homosexuals excitedly went there 'to live'. In doing so, of course, many of them were taking the first step towards confirming themselves as members of the period's large band of perpetually unsettled drifters: those whom England bored or discontented [...].<sup>419</sup>

Im Gegensatz zu England, eilt Berlin in den 1930er Jahren ein eindeutig zweideutiger Ruf voraus, offener im Umgang mit unterschiedlichen Spielformen der Liebe zu sein. Es ist genau dieses Image, das den 24-jährigen Christopher Isherwood zu seiner ersten Reise nach Berlin am 14. März 1929 lockt (vgl. CaHK, 1). Neben dem Image das Zentrum der Avantgarde zu sein, hat sich Berlin im Wettbewerb mit anderen Großstädten außerdem eine andere Nische zunutze gemacht:

[...] Wasn't Berlin's famous 'decadence' largely a commercial 'line' which the Berliners had instinctively developed in the competition with Paris? Paris had long since cornered the straight girl-market, so what was left for Berlin to offer its visitors but a masquerade of perversions? [...] (CaHK, 30).

Diese Sehnsucht nach persönlicher Freiheit ist auch das Motiv, das den Autor Christopher Isherwood nach Berlin lockt. So folgt Isherwood nach einem kurzen Exkurs eines Medizin-Studiums und einer bewusst erwirkten Suspendierung vom College in Cambridge, an dem er Geschichte studiert, der Einladung seines Schriftstellerkollegen, langjährigen Freundes und Weggefährten W. H. Auden nach Berlin. In einem Interview sagt er 1973 rückblickend:

I was looking for a sort of homeland for somewhere where I could function in a way where I would feel freer than I felt in England at that particular time under the particular circumstances I was living in. I think it

<sup>419</sup> Cunningham. *British Writers of the Thirties*. 347.

was partly a class thing, but of course it was inextricably mixed up with my homosexuality. What I in fact started to encounter was the German working class. There was an escape there from the upper middle class to which I belonged.<sup>420</sup>

Für den Autor Isherwood ist es nicht nur der Wunsch, aus seiner gesellschaftlichen Schicht auszubrechen, sondern, wie die Figuren seiner Romane, treibt auch ihn die Sehnsucht nach einer neuen Heimat um, in der er seine Identität ganzheitlicher leben kann. Berlin wird für Isherwood zur Topographie (s)einer Sehnsucht:

However, when *Lions and Shadows* suggests that Christopher's chief motive for going to Berlin was that he wanted to meet [John, Anm. yz] Layard, it is avoiding the truth. He did look forward to meeting Layard, but that wasn't why he was in such a hurry to make this journey. It was Berlin itself he was hungry to meet; the Berlin Wylan had promised him. To Christopher, Berlin meant Boys. (CaHK, 2f)

In *Christopher and His Kind* legt der Erzähler offen, was er in seinem 1938 veröffentlichten Buch *Lions and Shadows* noch verschleiert. Für Isherwood ist Berlin aufgeladen mit der Sehnsucht nach sexueller Freiheit und bei seinem ersten Besuch wird deutlich, dass die Stadt aus seiner Perspektive ihr Versprechen auch zu halten scheint:

Christopher's first visit to Berlin was short – a week or ten days – but that was sufficient; I now recognize it as one of the decisive events of my life. I can still make myself faintly feel the delicious nausea of initiation terror which Christopher felt as Wylan pushed back the heavy leather door curtain of a boy bar called the Cosy Corner and led the way inside. (CaHK, 3)

<sup>420</sup> Zitat Isherwood aus dem Film: *Chris & Don. A Love Story. The Hollywood Life of Christopher Isherwood and Don Bachardy*. 2007. Dir. Tina Mascara, Guido Santi. With W.H. Auden, Christopher Isherwood, Don Bachardy. Zeitgeist. DVD. Interview mit Isherwood 1973. (00:10:38–55).

Isherwoods Eintauchen in die Stadt gleicht einem Ankommen in einer anderen Welt, die im Laufe seiner Zeit in Berlin nicht nur seine englische Persona in eine deutsch-sprechende, sondern auch seine „upper middle class“-Herkunft nachhaltig verändert.<sup>421</sup> Sein Interesse an der deutschen Arbeiterklasse scheint anfangs nur bedingt von einer politischen Motivation geleitet zu sein. Isherwood selbst bezieht es vor allem auf seine Homosexualität, die mit seiner eigentlichen Klassenzugehörigkeit nicht vereinbar scheint: „[...] Christopher was suffering from an inhibition then not unusual among upper-class homosexuals. He couldn't relax sexually with a member of his own class or nation. He needed a working class foreigner“ (CaHK, 3). In seiner Revolte gegen seine soziale Herkunft bietet gerade Berlin die geeignete Topographie, seine Persönlichkeit zu (ver)wandeln:

These notorious Nachtlokals were at first sight just 'very cosy' according to Isherwood, 'like parlours where everyone came to relax around a nice warm stove.' But for the initiate from puritanical England the overt manner in which the boys offered themselves for sale (prospective purchases could be visually inspected in the lavatory and handled through cut-off pockets at the tables) was a revelation.<sup>422</sup>

Für Isherwood werden die Nachtlokale, wie das ‚Cosy Corner‘ in der Zossener Straße 7, die metonymisch für Berlin stehen, zu einer Art Epiphanie, die ihn die Stadt und darüber auch sich selbst neu erschließen lässt:

For Christopher, the Cosy Corner was now no longer the mysterious temple of initiation in which he had met Bubi; Berlin was no longer the fantasy city in which their affair had taken place. [...] Berlin had become a real city and the Cosy Corner a real bar. (CaHK, 29f)

421 Interview mit Isherwood im BBC („Monitor“), 1959: <http://www.youtube.com/watch?v=2rKiSjD-Q1E>, aufgerufen am 01.09.2014 (08:28).

422 Finney. *Christopher Isherwood*. 77. Angaben zum „Cosy Corner“, vgl.: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41019658.html>, aufgerufen am 01.09.2014.

Der öffentliche Raum von Berlin wandelt sich in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Auch wenn Homosexualität zwar offiziell noch verboten ist, wird sie inoffiziell nicht mehr verhindert. Restriktive Kontrollen im Stadtraum ermöglichten zuvor lediglich Durchgangsräume als homosexuelle Treffpunkte zu wählen, in den 30er Jahren gibt es mehr und mehr eindeutige Orte, die als homosexuell ausgewiesen werden:

[...] contrasted to the spatial instability of sexual lives and the absence of a universal 'identity' as gay in the pre-war period, by the 1930s an identity was emerging. No longer associated with transient spaces such as toilets, parks, trams, bathhouses; or bars, pubs, and clubs in which homosexuality was an acceptable, but not defining, feature of existence on one or two nights a week, we see the emergence of a gay scene in Berlin – and it was this scene which drew so many middle-class Britons, like Christopher Isherwood and Stephen Spender, to the city.<sup>423</sup>

Die Topologie der Stadt wird dadurch immer mehr von Orten des ‚Anderen‘ durchzogen. In einem dieser Nachtlokale trifft Christopher Isherwood auch Berthold Szczesny, genannt ‚Bubi‘, der wie viele andere (heterosexuelle) junge Männer bereit ist, sich gegen Bezahlung an Männer zu verkaufen und in den sich der junge Isherwood sofort verliebt:<sup>424</sup>

Isherwood instantly projected all his upper-middle-class homosexual fantasies on to this beautiful young Czech boy from the working class with whom he could barely communicate at all except in bed, and he spent much of his time as a tourist in his company, quarrelling with him out of jealousy on more than one occasion and paying for him wherever they went.<sup>425</sup>

---

423 Leif Jerram. 2011. *Streetlife. The Untold History of Europe's Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 276.

424 Vgl.: Finney. *Christopher Isherwood*. 77.

425 Ibid.

Für Isherwood ‚and his kind‘ wird die Peripherie zum Zentrum und lässt den touristischen Fremden Teil einer (homosexuellen) Gemeinschaft werden. Das Besondere an Berlin zur Zeit der Weimarer Republik ist der ambivalente Stadt-Raum, der heterogene Räume, die sich gesellschaftlich ausschließen, vereint: „[...] Weimar Berlin [...] was a figurative and literal collision of spheres once considered to be incongruent: homosexuality, male prostitution, and the family (the respectable bourgeoisie).“<sup>426</sup> Auf diese Weise fördert Berlin die Emanzipation von Homosexuellen im und durch den Stadtraum:

In pro-homosexual terms, Weimar Berlin was that homosexual place in space and time where homosexual emancipation blossomed: consider Hirschfeld’s sexology and Institute, homosexual literature, and groups such as the *WbK* and the *BfM* that fought to repeal § 175.<sup>427</sup>

So kann sich durch die verstärkte Sichtbarkeit einer homosexuellen Topographie als Teil des Stadtraums eine homosexuelle Subkultur ausbilden. Auch Christopher Isherwoods Romane sind von dieser Topographie durchzogen, jedoch ohne diese konkret mit homosexuellen Aktionen in Verbindung zu bringen. Der wissende Leser kann die spezifische Topographie jedoch entschlüsseln:

In Berlin, the Tauentzienstraße is a collective homosexual topographical memory that incorporates an emerging homosexual identity, homosexual subculture, and homosexual activity. Since it is laden with such iconographic importance, many homosexual writers in the Weimar period directly reference the Tauentzienstraße.<sup>428</sup>

Neben der Tauentzienstraße (MNCT, 108, GB, 219 und 246) referiert Isherwood in seinen Romanen auf weitere Orte, die mit Homosexualität assoziiert werden: Wittenbergplatz (vgl. GB, 60) oder Tiergarten

---

426 David James Prickett. 2005. „Defining Identity via Homosexual Spaces: Locating the Male Homosexual in Weimar Berlin“. *Women in German Yearbook*. Vol. 21. 146.

427 Prickett. „Defining Identity“. 154.

428 Ibid.

(GB, 231).<sup>429</sup> Da Isherwood, wie ich im Laufe dieses Kapitels zeigen werde, die sexuelle Identität der Erzähler in *Mr Norris Changes Trains* und *Goodbye to Berlin* noch verschleiert und sie erst in *Christopher and His Kind* offen legt, fungieren diese Orte als unsichtbare Referenzen einer Topographie des Begehrens, die seine Texte durchkreuzen. In *Goodbye to Berlin* wird diese Topographie zudem auch NS-politisch aufgeladen:

As we came to the Tauentzienstrasse, they were selling papers with the news of the shooting on the Bülowplatz. I thought of our party lying out there on the lawn by the lake, drinking our claret-cup while the gramophone played; and of that police-officer, revolver in hand, stumbling mortally wounded up the cinema steps to fall dead at the feet of a cardboard figure advertising a comic film. (GB, 219)

Silver Sunday: All along the Tauentzienstrasse, men, women, and boys are hawking postcards, flowers, song-books, hair-oil, bracelets. Christmas-trees are stacked for sale along the central path between the tram-lines. Uniformed S.A. men rattle their collecting-boxes. In the side-streets, lorry-loads of police are waiting; for any large crowd, nowadays, is capable of turning into a political riot. The Salvation Army have a big illuminated tree on the Wittenbergplatz, with a blue electric star. (GB, 246)

In *Goodbye to Berlin* wie auch in *Mr Norris Changes Trains* wird Berlin zu einem Raum, in dem die Machtergreifung der Nationalsozialisten ablesbar wird: „The dear old Tauentzienstrasse hadn't changed. Looking out at it through the taxi window on my way from the station, I saw several Nazis in their new S.A. uniforms, now no longer forbidden“ (MNCT, 108). Es ist nicht der Stadtraum, der sich verändert, sondern die Politik. Indem gerade diese Orte von der Brutalität und der Legitimation der Ausbreitung der Nationalsozialistischen Politik gekennzeichnet werden, wird deutlich, wie sich die Topographie der

---

429 Vgl.: Prickett. „Defining Identity“. 153f.

Stadt durch die Nationalsozialisten neu beschrieben wird. Für Isherwood ‚and his kind‘ bedeutet dies, am Ende ebenso heimatlos zu werden wie für die Bewohner von Berlin.

### 4.3 Topographie des „Isherwood Jahrhunderts“: „I’m the Lost, we’re the Lost“<sup>430</sup>

Die bisherige Auseinandersetzung mit Isherwoods Texten – insbesondere mit seinen Berlin-Romanen – setzt den Fokus lediglich auf eine Analyse der Erzähler und eine autobiographische Lesart seiner Texte.<sup>431</sup> Was der bisherigen literaturwissenschaftlichen Analyse fehlt, ist, die Erzählweise in ihrer Komplexität genauer in den Blick zu nehmen und die Semantisierung und Repräsentation von Berlin in der Entwicklung von Isherwoods Texten zu untersuchen. Denn dem Stadtraum wird in seinen Romanen mehr Bedeutung zugewiesen, anstatt nur als *setting* zu fungieren. Der Beginn von Christopher Isherwoods Roman *Goodbye to Berlin* ist nicht nur einer der bekanntesten Texte, wenn es um eine narrative Repräsentation von Berlin in der englischen und amerikanischen Literatur geht, sondern gibt auch Aufschluss über die Rolle von Berlin im Text:

From my window, the deep solemn massive street. Cellar-shops where the lamps burn all day, under the shadow of top-heavy balconied façades, dirty plaster frontages embossed with scroll-work and heraldic devices. The whole district is like this: street leading into street of houses like shabby monumental safes crammed with the tarnished valuables and second-hand furniture of a bankrupt middle class. I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man

430 Titel der Überschrift bezieht sich auf: Berg, Freeman, eds. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Zitat vgl.: CaHK, 182.

431 So z.B.: Schwerdt. *Isherwood's Fiction. The Self and Technique*. Norman Page. 1988. *Auden and Isherwood. The Berlin Years*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan. Thomas, David P. 1972. „‘Goodbye to Berlin’: Refocusing Isherwood's Camera“. *Contemporary Literature* 13/1. 44–52.

shaving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Some day, all of this will have to be developed, carefully printed, fixed. (GB, 9)

Der Roman stellt einerseits über den Titel eine ‚referentielle Stadtkonstitution‘ her und gibt andererseits nur wenig konkrete Referenzen auf Berlin. Er zeichnet dadurch gerade nicht „[...] über das Abrufen von als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen – Bauwerken, Naturbesonderheiten, Sehenswürdigkeiten“ ein Bild der Stadt.<sup>432</sup> Zu Beginn des Romans beschreibt der Erzähler Christoph Isherwood, ohne konkrete Ortsangabe – nur die Kapitelüberschrift gibt an, wo wir uns innerhalb der *story* befinden: „A Berlin Diary – Autumn 1930“ –, was er bei einem Blick aus dem Fenster wahrnimmt. Dabei bleibt diese Beschreibung elliptisch und verbalisiert den Akt des Sehens gerade nicht.<sup>433</sup> Der Blick des Erzählers wandert aus dem Fenster auf die Straße. Vom Spezifischen, den Kellerläden, denen die ausladenden Balkone über ihnen das Tageslicht nehmen, weitet sich der Blick auf das Allgemeine, das gesamte Viertel aus. Die Repräsentation von Berlin am Anfang des Romans erscheint unspezifisch und vor allem untouristisch. Die ‚Syntaktik der Stadt‘ wirkt ausladend, überdimensional und unterschiedslos („deep solemn massive street“, „street leading into street“), während ihre ‚Semantik‘ von der Gegenüberstellung von Gegensätzen wie hell und dunkel, oben und unten („lamps“ vs „shadows“, „top“ vs „cellar“) geprägt ist.<sup>434</sup> Durch die semantische Aufladung des Raums über die Vielzahl an adjektivischen Zuschreibungen („dirty“, „shabby“, „tarnished“, „second-hand“, „bankrupt“) erscheint das gesamte Viertel heruntergekommen und ungepflegt.

432 Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 15.

433 Dieser Blick scheint dem Blick aus dem Fenster in der Nollendorfstr. 17 entsprochen zu haben, wo der Autor Isherwood während seiner drei Jahre in Berlin gewohnt hat (vgl. CHK, 58f).

434 Vgl.: Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. 11.

Bereits zu Beginn zeichnet der Text allegorisch eine Charakterisierung einer bestimmten Gesellschaftsschicht über den Stadtraum. Die Architektur der Stadt, wie auch der Innenraum, werden als Zeichen einer bankrotten Mittelklasse lesbar und erscheinen wie anachronistische Überreste einer bereits vergangenen Zeit. Sie verweisen auf eine bedeutungsreiche Geschichte, die ihren Wert im Hier und Heute jedoch verloren zu haben scheint. Im Unterschied zur semantischen Aufladung des Raumes steht die Charakterisierung der Bewohner der Stadt, die weitaus weniger differenziert und nur durch das Geschlecht unterschieden werden.<sup>435</sup> Überraschend erscheint in diesem Kontext der ‚Kimono‘, den die Frau trägt – er wirkt ungewöhnlich und exotisch im Bild der rückwärtsgewandten Stadt. Dies verweist einerseits auf Isherwoods Verfahren, über das Mittel der Montage zu verfremden und beschreibt andererseits, wie die textuelle Dekadenz und die typische Isherwoodsche Berlin-Atmosphäre entsteht.

Die sechs Kapitel von *Goodbye to Berlin* sind nur lose miteinander verknüpft und folgen über die Zeitangaben im Text einer Chronologie von der Ankunft in Berlin („A Berlin Diary [Autumn 1930]“, GB, 8) bis zur Abreise („A Berlin Diary [Winter 1932–3]“, GB, 8). Die Doppeldeutigkeit des Titels trägt den Faktor der Zeit in die Erzählung ein, indem der Titel wie auch der Beginn des Romans deutlich macht, dass das, was hier beschrieben wird, bereits dem Verfall gewidmet ist und – ebenso wie Berlin selbst – am Ende der Erzählung nicht mehr Bestand haben wird (vgl. GB, 256): „At the end of the novel’s two and a half year span, Berlin, as the narrator knows it, is gone. More importantly, the ideal world of the narrator has vanished as he has come to see the limits of an individual’s influence in the world.“<sup>436</sup> Wird für den Erzähler das imaginierte Berlin durch die *Boy Bars* zu einer realen Stadt am Anfang seiner Zeit in Berlin, so löst sich diese ‚ideale‘ Stadt am Ende durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten wieder auf.

435 Allein dieser augenscheinliche Unterschied lässt die Perspektive der objektiv aufnehmenden ‚Kamera‘ diskussionswürdig erscheinen – eine ausführlichere Untersuchung der nach Isherwoods Roman benannten *camera-eye-technique*, die in der Sekundärliteratur intensiv diskutiert worden ist, wird an späterer Stelle erfolgen.

436 Schwerdt. *Isherwood’s Fiction*. 78.

### 4.3.1 Isherwood als Berichterstatter des 20. Jahrhunderts

Indem der Autor Isherwood in *Goodbye to Berlin* Fakten und Fiktion vermischt, trägt er mit seinem Text dazu bei, seinen Blick auf Berlin zu fixieren und zu bewahren. Dies hat Isherwood die Rolle des Berichterstatters des 20. Jahrhunderts eingebracht: „For what Isherwood actually did was document the twentieth century, contribute to the development of memoir and autobiographical fiction, and pioneer gay writing in America and abroad.“<sup>437</sup> In der Einleitung zu *The Isherwood Century* zitieren die Herausgeber James J. Berg und Chris Freeman einen Tagebucheintrag von Christopher Isherwood aus dem Jahr 1941:<sup>438</sup>

‘I must really try to keep this journal more regularly. It will be invaluable to me if I do. Because this year is going to be one of the most decisive periods of the twentieth century – and even the doings and thoughts of the most remote and obscure people will reflect the image of its events. That’s a hell of a paragraph to start off with. Why are we all so pompous on New Year’s Day? Come off it – you’re not Hitler or Churchill. Nobody called on you to make a statement. As a matter of fact, what did you actually do?’<sup>439</sup>

Der lebenslang obsessiv Tagebuch-Schreibende befindet sich zum Zeitpunkt dieser Aufzeichnung in Los Angeles, doch sein Blick richtet sich auf Europa. Hinter der Maske der eigenen (politischen) Belanglosigkeit kokettiert der zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Schriftsteller, mit der Bedeutung seiner Stimme im politischen Gewirr des 20. Jahrhunderts. Interessant ist hier einerseits das starke Bedürfnis, sich in einen historischen Diskurs einzuschreiben, beziehungsweise diesen mitzugestalten und andererseits die Überzeugung, dass gerade seine Perspektive fern des Zentrums für eine Bewertung der Ereignisse

<sup>437</sup> Berg, Freeman. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. 4.

<sup>438</sup> James J. Berg, Chris Freeman, eds. 2001. „Introduction. The Isherwood Century.“ James J. Berg, Chris Freeman, eds. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 3–8.

<sup>439</sup> Berg, Freeman. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. 3.

der Zeit von Bedeutung ist. Auch Berg und Freeman machen auf die Position des Autors aufmerksam: „[...] Isherwood declares his commitment to recording the events in his world, and he can only do so from his place in that world.“<sup>440</sup> Die ambivalente Position des Autors, die er sich vor dem Hintergrund des 20. Jahrhunderts selbst zuschreibt, ist auch ein Schlüssel zu seinem literarischen Werk und der Verbindung zwischen der Stadt und der textuellen Entwicklung (s)eines (erzählerischen) ‚Selbst‘. Als Teil einer Minderheit schreibt der Autor aus der Peripherie gegen das Zentrum an und sich am Ende auch in dieses ein:

Isherwood was fascinated throughout his life with marginal figures and with minorities. He himself was a member of what was for centuries one of the most oppressed and anonymous minorities in human society: during the first half of his life, the society which raised and educated him also told him that he was a criminal. Thus, he willingly and with eager curiosity associated with others who, for various reasons, were called criminals and were pushed like him to the margins of society. The shady figures of the Berlin demi-monde Mr. Norris and the like had once offered him fruitful ground for his art. But Isherwood was not prepared to live his whole life in the shadows. As a writer and a man he wished to move into the mainstream and forward into the future.<sup>441</sup>

Das Interesse an Figuren, die einer Minorität angehören, bzw. am Rande der Gesellschaft angesiedelt werden, spiegelt sich auch in der Perspektive seiner Berlin-Romanen wider: Neben *Mr Norris Changes Trains* und *Goodbye to Berlin*, verhandeln viele seine Texte, so zum Beispiel auch der 2010 verfilmte Roman *A Single Man*<sup>442</sup> auf unterschiedliche Weise die Andersartigkeit und Nicht-Zugehörigkeit der Figuren zu einem größeren, gesellschaftlichen Ganzen und ihre Position als Außenseiter. Sein Fokus auf die gesellschaftliche Peripherie

<sup>440</sup> Berg, Freeman. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. 3.

<sup>441</sup> Katherine Bucknell, ed. 2000. *Christopher Isherwood. Lost Years. A Memoir 1945–51*. New York: HarperCollins. xxxiii.

<sup>442</sup> Christopher Isherwood. 1964. *A Single Man*. London: Methuen; Film: *A Single Man*. 2010. Dir. Tom Ford. With Colin Firth, Julianne Moore and Nicholas Hoult. Universum Film. DVD.

sowie sein eigenes Outing in den 70er Jahren, verleiht Christopher Isherwood als Schriftsteller besondere Bedeutung für die Gay- und Queer-Community. Die Literaturwissenschaft hat sein Werk lange nur wenig – und reduziert auf eine rein autobiographische Lesart sowie stark auf die Erzählstrategie der *camera eye technique* in *Goodbye to Berlin* fokussiert – diskutiert.<sup>443</sup> Doch Isherwoods literarisches Werk ist weitaus vielschichtiger und komplexer. Somerset Maugham schrieb über ihn an Virginia Woolf: „That young man holds the future of the English novel in his hands.“<sup>444</sup> Sein Schriftstellerkollege und lebenslanger Freund W. H. Auden rühmte seine Erzählungen als Herausforderung, das ‚Ich‘-Problem zu lösen, und Berg und Freeman kommentieren: „[and he] met that challenge by developing a new form of documentary fiction, one that mixes autobiographical recording and introspection“.<sup>445</sup> Dabei geht es Isherwood jedoch nicht nur um die Darstellung seiner eigenen, autobiographischen Themen, sondern um ein gesellschaftliches Phänomen, dem seine Texte auf unterschiedliche Weise auf der Spur sind: „For me as a writer, it’s never been a question of ‘homosexuality,’ but of otherness, of seeing things from an oblique angle. If homosexuality were the norm, it wouldn’t be of interest to me as a writer.“<sup>446</sup> Isherwoods Texte erklären in der Umkehrung von Zentrum und Peripherie die Ausnahme zur Norm und knüpfen diese an die Repräsentation der Stadt an.

---

443 Vgl.: Berg, Freeman. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. 4f.

444 Berg, Freeman. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. 4. Auch Virginia Woolf kannte und schätzte Isherwood und verlegte in ihrem gemeinsam mit ihrem Mann geführten Verlag Hogarth Press drei seiner Romane: *The Memorial*, *Mr. Norris Changes Trains* sowie *Lions and Shadows*. Vgl. <http://www.theparisreview.org/interviews/3971/the-art-of-fiction-no-49-christopher-isherwood>, aufgerufen am 01.09.2014.

445 Berg, Freeman. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. 4.

446 Quelle: <http://www.theparisreview.org/interviews/3971/the-art-of-fiction-no-49-christopher-isherwood>, aufgerufen am 01.09.2014.

### 4.3.2 Isherwoods Figuren des Anderen: Berlin als Heimat der Heimatlosen

Isherwoods Interesse an Figuren des ‚Anderen‘, an der Erforschung des Andersseins sowie an einer neuen, andersartigen Perspektive in seinen Romanen spiegelt sich sowohl in der Figurenkonzeption als auch in der Stadtkonzeption wider. Auf der figuralen Ebene zeichnen die ausgewählten Romane eine Berliner Gemeinschaft über die Portraits von Außenseiter-Figuren:

The link which binds all the chief characters together is that in some way or other each one of them is conscious of the mental, economic, and ideological bankruptcy of the world in which they live. And all this must echo and reecho the refrain: It can't go on like this. I'm the Lost, we're the Lost. (CaHK, 182)

Die Erzähler Christopher Isherwood und William Bradshaw stehen als britische ‚Fremde‘ am Rande der Gesellschaft und blicken von dieser Position auf die Figuren der Geschichte. Was die Figuren untereinander verbindet, ist das gemeinsame Schicksal, das sie teilen – sie sind unabhängig von ihrer Nationalität, ihrer gesellschaftlichen Klasse oder ihres Geschlechts ‚Verlorene‘. In *Mr Norris Changes Trains* wie auch in *Goodbye to Berlin* werden die Figuren als national, sexuell, sozial oder religiös ‚Andere‘ der Gesellschaft charakterisiert. Über ihren Status als Prostituierte, Barkeeper, Tagediebe, (Über-) Lebenskünstler, Kommunisten oder Homosexuelle, werden Figuren wie Otto Nowak, Bernhard Landauer und auch einige der Nebenfiguren, wie Rudi, Pieps oder Kurt am Rande der Gesellschaft verortet. Sally Bowles steht in *Goodbye to Berlin* für die Verkörperung des neuen Frauentypus einer *Femme Fatale* (GB, 33–98)<sup>447</sup>, Natalia Landauer kann man als ihren (deutschen) Gegenpol lesen, der eher den Typ des unterkühlten und auf Etikette bedachten ‚Blaustrumpf‘ repräsentiert (GB, 175–229). Fritz und Otto (GB, 128–174) werden dagegen als männliche Randfiguren, als ‚Eintänzer‘ und ‚Gigolos‘ charakterisiert, die sich entweder mit undurchsichtigen Geschäften über Wasser halten oder sich von

<sup>447</sup> Vgl. Page. *Auden and Isherwood*. 195.

wohlhabenden Frauen aushalten lassen. So sagt Fritz auf die Frage, wie die Geschäfte laufen: „Lousy and terrible. [...] Or I pull off a new deal in the next month or I go as a gigolo“ (GB, 33). Otto erscheint als männliches Pendant zu Sally – während Sally mit Weiblichkeitskonzepten experimentiert und das Verhältnis zwischen Mann und Frau neu verhandelt, lässt Otto durch seine Bisexualität Geschlechtergrenzen durchlässig werden. Auch wenn seine Beziehung zu dem Engländer Peter Wilkinson in „On Ruegen Island“ (GB, 99–127) nicht explizit als sexuell deklariert wird, wird über die Betonung der Körperlichkeit der beiden Figuren, insbesondere die Schilderung von Otto (vgl. GB, 101), aber auch durch die Eifersucht-Szenen zwischen beiden (vgl. GB, 112) eine mehr als freundschaftliche Beziehung impliziert. Die Beziehung der beiden erinnert an eine ironische Version des Verhältnisses des älteren Schriftstellers Gustav von Aschenbach mit dem jungen Knaben Tadzio in Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig*.<sup>448</sup>

Im Laufe der Erzählung werden jedoch nicht nur der Erzähler Christopher Isherwood als ausländischer Fremder, sondern auch die Figuren, die dem Raum Berlin angehören, zu ‚Verlorenen‘. Liest man die Großstadt *pars pro toto* für die moderne Gesellschaft, so zeigt sich Berlin als eine Art Zwischenraum, der einer Gesellschaft Raum bietet, die im Begriff ist, heimatlos zu werden. Dabei wird am Ende eine kulturelle oder nationale Zusammengehörigkeit als Verbindungsglied zwischen den Figuren hinfällig – alle Figuren sind auf der Durchreise –, was sich im Symbol des ‚Gastes‘ widerspiegelt. So sagt Frl. Schroeder in *Goodbye to Berlin*: „My lodgers aren’t lodgers [...]. They’re my

<sup>448</sup> Vgl.: „Sein Gehen war sowohl in der Haltung des Oberkörpers wie in der Bewegung der Knie, dem Aufsetzen des weiß beschuhten Fußes von außerordentlicher Anmut, sehr leicht, zugleich zart und stolz und verschönt noch durch die kindliche Verschämtheit, in welcher er zweimal unterwegs, mit einer Kopfwendung in den Saal, die Augen aufschlug und senkte. [...] Der Knabe trug heute einen leichten Blusenanzug aus blau und weiß gestreiftem Waschstoff mit rotseidener Masche auf der Brust und am Halse von einem einfachen weißen Stehkragen abgeschlossen. Auf diesem Kragen aber, der nicht einmal sonderlich elegant zum Charakter des Anzugs passen wollte, ruhte die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz, – das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors mit feinen und ernsten Brauen, Schläfen und Ohr vom rechtwinklig einspringenden Kringle des Haares dunkel und weich bedeckt.“ Thomas Mann. [1913] 1992. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer. 56f.

guests -“ (GB, 11). Fr. Schroeder, die ihr Haus als ihren einzigen nach dem Ersten Weltkrieg übrig gebliebenen Besitz vermietet und dadurch selbst keinen eigenen Raum mehr hat (sie schläft auf einer Couch im Wohnzimmer), ist existenziell auf das Zusammenleben mit Fremden angewiesen. Während neue Mieter kommen und gehen, bleiben für sie nur die Spuren, die ihre Gäste in Form von Kaffee- oder Tinte-Flecken auf dem Teppichboden hinterlassen haben und die Geschichten, die sich hinter dem Schmutz verstecken (vgl. GB, 11–14). Fr. Schroeder steht dabei symbolisch für den Großteil der Berliner, deren Schicksal in *Goodbye to Berlin* eng mit der Stadt verwoben wird:

Already she is adapting herself, as she will adapt herself to every new régime. This morning I even heard her talking reverently about ‘Der Führer’ to the porter’s wife. If anybody were to remind her that, at the elections last November, she voted communist, she would probably deny it hotly, and in perfect good faith. She is merely acclimatizing herself in accordance with a natural law, like an animal which changes its coat for the winter. Thousands of people like Fr. Schroeder are acclimatizing themselves. After all, whatever government is in power, they are doomed to live in this town. (GB, 255)

Sie steht stellvertretend für den Teil der deutschen Bevölkerung, der seine politische Ausrichtung ungefragt an das jeweilige neue System anpasst. Dadurch werden die Figuren, die als Deutsche dem Berliner Raum angehören, als abhängig von der Stadt gekennzeichnet – nicht nur in persönlichen Beziehungen, sondern vor allem von einer Gesellschaft, die immer stärker von einer nationalsozialistischen Ideologie bestimmt wird. Während der Erzähler die Berliner unabhängig von einer Regierung als ‚verdammte‘ in Berlin zu leben charakterisiert, repräsentiert Berlin in *Goodbye to Berlin* letztendlich für Nicht-Einheimische wie für Einheimische eine Art Transit-Raum. So gibt es anfangs in *Goodbye to Berlin* einen Unterschied zwischen den Figuren, die als Fremde nach Berlin kommen, wie Sally oder der Erzähler Christopher Isherwood. Als Sally und Chris dem amerikanischen Millionär Clive begegnen (vgl. GB, 62–68), erscheint ein anderer Lebensstil, in dem Geld keine Rolle spielt, als eine begehrte Alternative, die weg

von Berlin und auf eine ewige Wanderschaft führen würde (vgl. GB, 65). Diese Lebensführung erscheint als Möglichkeit, aus dem Stigma sozialer Determiniertheit auszubrechen, gleichzeitig geht sie jedoch mit dem Verlust des Kontaktes zu einer gesellschaftlichen Realität einher, wie der Erzähler Christopher Isherwood im Text feststellt:

We had nothing to do with those Germans down there, marching, or with the dead man in the coffin, or with the words on the banners. In a few days, I thought, we shall have forfeited all kinship with ninety-nine per cent of the population of the world, with the men and women who earn their living, who insure their lives, who are anxious about the future of their children. Perhaps in the Middle Ages people felt like this, when they believed themselves to have sold their souls to the Devil. [...] Yes, I said to myself, I've done it, now. I am lost. (GB, 66)

Clive steht für ein Leben, das einen Ausstieg aus der Gesellschaft bedeutet und völlig losgelöst von Berlin und von anderen Orten der Welt ist (vgl. GB, 65). Sally, die Clive völlig verfallen scheint (vgl. GB, 64), folgt seinem Beispiel und wird – noch stärker als er selbst – als desinteressiert an den aktuellen Ereignissen in Berlin charakterisiert (vgl. GB, 66). Nur der Erzähler vermittelt, dass es sich um die Beerdigung von Hermann Müller handelt und reflektiert das Ausliefern an Clives Reichtum und seinen Ausstieg aus der Gesellschaft kritisch und als bewussten Akt des Verlorenenseins. Dabei hat der Erzähler Christopher eine uneindeutige, beinahe widersprüchliche Haltung gegenüber der in *Goodbye to Berlin* repräsentierten Gesellschaft: Während er sich zu Beginn des Romans als ein Fremder wahrnimmt, der nicht Teil der Berliner Gemeinschaft ist (vgl. GB, 9f), thematisiert er hier die Sehnsucht, gängige Vorstellungen gesellschaftlicher Normalität zu unterlaufen und sich von dem Großteil der Gesellschaft zu unterscheiden. Betrachtet man die Schroedersche Wohngemeinschaft in *Goodbye to Berlin* als Mikrokosmos, so kann man die Hypothese aufstellen, dass diese ewige Wanderschaft bereits im Makrokosmos Berlin angelegt ist:

Where are all these lodgers now? Where, in another ten years, shall I be, myself? Certainly not here. How many seas and frontiers shall I have to cross to reach that distant day; how far shall I have to travel, on foot, on horseback, by car, push-bike, aeroplane, steamer, train, lift, moving-staircase, and tram? How much money shall I need for that enormous journey? How much food must I gradually, wearily consume on my way? How many pairs of shoes shall I wear out? How many thousands of cigarettes shall I smoke? How many cups of tea shall I drink and how many glasses of beer? What an awful tasteless prospect! And yet – to have to die... A sudden vague pang of apprehension grips my bowels and I have to excuse myself in order to go to the lavatory. (GB, 14f)

Die in Isherwoods Texten porträtierte Gesellschaft scheint durch den Verlauf der Geschichte dazu verdammt, auf eine ewige Wanderschaft zu gehen. Das textuelle Berlin wird als eine Stadt repräsentiert, die ein Ankommen beziehungsweise ein Konzept von Heimat unmöglich macht. Gerade vor den politischen und sozialen Hintergründen der 1930er Jahre, die Isherwood in seine Romane miteinbezieht, erlangt das Motiv des Reisens – vor allem das Bild des Reisens ohne Landkarte – eine weitreichende Bedeutung, insbesondere wenn man an den Holocaust denkt: „For the travellers of Isherwood’s writings in the 1930’s, life is a journey without a map: behind the world of human obligations there is the shadow of human frustration; behind it, the familiar twentieth-century void.“<sup>449</sup> Die Metapher des Reisens greift auch der Roman *Mr Norris Changes Trains* auf. Im ersten Kapitel entsteht der Eindruck, dass der Protagonist Norris mit dem Reisen an sich und mit Übergängen und Grenzen ein Problem hat:<sup>450</sup> „All

449 Wilde. *Christopher Isherwood*. 88.

450 Auch der Autor Christopher Isherwood selbst kennt das ‚Drama der Grenze‘ durch seine Erfahrungen auf der Flucht mit seinem Freund Heinz, wie auch die Angst vor Grenzübergängen und der Gefahr enttarnt zu werden, nicht einreisen zu dürfen oder verhaftet zu werden nur zu gut. Vgl.: „Frontier dramas of the kind Isherwood and Heinz endured in the ‘30s, the border traumas of Europe’s political refugees, the increasing traumatizing of borders as the forces of reaction pushed their frontiers across Europe and into Abyssinia and Spain and China, all intensified the sense of border danger for writers who guiltily shared Isherwood’s and Mr Norris’s sexual preferences, and/or imagined themselves as undercover men or spies [...]“ Cunningham. *British Writers of the Thirties*. 372.

these frontiers... such a horrible nuisance“ (MNCT, 3). He sighed: „I'm getting too old for this sort of thing. All this travelling... very bad for me“ (MNCT, 10). Die Reise nach Berlin und insbesondere die Passkontrolle in Bentheim erscheint für Arthur Norris mit großer Aufregung verbunden, und seine Reaktion auf die Grenzpolizisten ist umso erstaunlicher, da sich Norris als ein Reise-erfahrener Kosmopolit herausstellt (vgl. MNCT, 6f). In diesem Sinne kann man auch den Protagonisten Arthur Norris in *Mr Norris Changes Trains* als einen typischen Reisenden charakterisieren: Der Roman beginnt auf der Zugfahrt von Norris nach Berlin und endet mit einer nicht-enden- den Reise von Norris auf der Flucht vor seinem Verfolger Schmidt quer durch die Welt.

Gleichzeitig werden die Figuren im Roman durch eine Sehnsucht nach einer Heimat charakterisiert: Bei Arthur Norris ist es die Sehnsucht nach Athen beziehungsweise Griechenland als seine ‚spirituelle Heimat‘ (vgl. MNCT, 7). Doch anstatt eines Ankommens erfordert seine Lebenssituation, immer mehr zu reisen: „[...] I sometimes wish I didn't have to do so much travelling. Mine is essentially a domestic nature. I ask nothing better than to settle down. [...] [But] [s]omething always seems to prevent it“ (MNCT, 210). Ob reale oder imaginäre Orte – wie im Fall des Baron von Pregnitz, der sich auf eine fiktionalisierte Insel im Pazifik träumt, um seinen nur angedeuteten, homosexuellen Neigungen nachzugehen (vgl. MNCT, 141ff) – Isherwoods Figuren sind von einer Sehnsucht nach einem anderen Ort, von dem sie sich wünschen, freier und anders leben zu können, gezeichnet. Somit ist auch das Berlin des Mr Norris ähnlich wie in *Goodbye to Berlin* ein Raum, der Menschen unterschiedlicher Couleur versammelt und am Ende Fremden wie Einheimischen keine Heimat mehr bietet (vgl. MNCT, 229f, 223f). Denn mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wird die Stadt für alle Bewohner zu einem Paradox: Sie wandelt sich im Text zu einem diasporischen<sup>451</sup> Raum, der für die meisten

451 So wird für James Clifford der Begriff der ‚Diaspora‘ zur ‚master trope‘ für die Identitätspolitik der (Post)Moderne. So schreibt Ruth Mayer in Bezug auf Clifford: „Die diasporische Existenz fungiert für ihn als ‚potentielle Subversion der Nationalität – als Mittel, Verbindungen mit mehr als einem Ort aufrechtzuerhalten, während man eine

Figuren Tod, Flucht oder eine Anpassung an das neue System bedeutet und wird dadurch zur Heimat für eine Gesellschaft von Heimatlosen. Berlin gleicht in Isherwoods Romanen einem Durchgangsraum, der Nicht-Berliner und Berliner gleichermaßen betrifft:

His famous Berlin stories would not just show Berlin from a British point of view; in fact, they would be born and created in transit, and thus be able to convey a much richer image of the city, and a very original one, far from the holograph of Berlin as capital of the modern or the decadent line, already exploited by the Berliners themselves.<sup>452</sup>

Die Repräsentation von Berlin in Isherwoods Texten zeichnet ein differenzierteres Bild der Stadt, indem er darüber hinaus geht, die Perspektive des britischen ‚Anderen‘ auf die Stadt wiederzugeben, sondern Berlin selbst zum Protagonisten eines diskursiven *Otherings* macht. Auch wenn die Romane ein ähnliches Bild von Berlin zeichnen, unterscheiden sie sich in der Art und Weise, in der sie dies tun. *Mr Norris Changes Trains* konzentriert sich stärker auf die Figurencharakterisierung des Protagonisten, während in *Goodbye to Berlin* der Stadt-Raum selbst im Zentrum steht. Dies spiegelt sich auch im Beginn der beiden Romane wider: *Mr Norris Changes Trains* legt den Fokus auf die Figurenbeschreibung von Arthur Norris als „glorified shocker“ (vgl. MNCT, 1), während sich *Goodbye to Berlin* ganz konkret auf den Raum bezieht, der sich über den Titel des Kapitels „Berlin Diary“ in Berlin verortet und Berlin zur Protagonistin macht. Liest man die Texte in ihrer Chronologie als eine Art Fortschreibung, so wandeln sie sich von einem Porträt von Figuren hin zu einem Porträt des Raumes (vgl. GB, 9). Isherwood selbst bezeichnet *Mr Norris Changes Trains* in *Christopher and His Kind* als ein ‚dynamisches Portrait‘ der Figur Arthur Norris (vgl. CaHK, 192). Damit einher geht auch eine bestimmte Form des Romans:

---

nicht-absolutistische Form der Staatsbürgerschaft praktiziert“.<sup>452</sup> Ruth Mayer. 2005. *Di-aspóra. Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld: Transcript. 12.

452 Sara Sullam. 2010. „Berlin Transfer: Christopher Isherwood’s Anglo-German Poetics.“ *Transits. The Nomadic Geographies of Anglo-American Modernism*. Eds. Giovanni Cianci, Caroline Patey und Sara Sullam. Oxford, Bern, Berlin, et al.: Peter Lang. 143–163. 147.

He [Christopher Isherwood, Anm. yz] used this term to describe a novel whose interest depends on the gradual revealing of a character, rather than on action, crisis, and confrontation. What the action of such a novel does is to remove layer after layer of the 'skin' of outer appearance – thus taking the reader inward from his first superficial impressions and too hastily formed judgments until he is face to face, at last, with the 'real' individual. (This only means, of course, that aspect of the individual which the author has arbitrarily decided is the essential one). (CaHK, 192)

Diese Art der Figurenbeschreibung bringt eine Romankonzeption mit sich, die den Schwerpunkt weniger auf die Handlung legt. Die Handlung dient vielmehr dazu, unterschiedliche Schichten der Figur zu Tage zu befördern. Dem Titel entsprechend, setzt die Handlung von *Mr Norris Changes Trains* im Zug ein. Der Protagonist Arthur Norris und der Erzähler William Bradshaw treffen auf der Fahrt nach Berlin aufeinander:

'I am travelling to Berlin,' said Mr Norris, handing over his passport with a charming smile; so charming, indeed, that it seemed a little overdone. The official did not react. He merely grunted, turned over the pages with considerable interest, and then, taking the passport out into the corridor, held it up to the light of the window. 'It's a remarkable fact,' said Mr Norris, conversationally, to me, 'that nowhere in classical literature will you find any reference to the Lycabettos Hill.' I was amazed to see what a state he was in; his fingers twitched and his voice was scarcely under control. There where actually beads of sweat on his alabaster forehead. (MNCT, 9)

Bereits in dieser (Anfangs-)Szenerie wird deutlich, dass im Fall von Mr Norris in Außenwirkung und Innenleben etwas nicht übereinstimmt. Es ist gerade das Spiel mit Ambivalenzen und Widersprüchen, das den Roman auf figuraler Ebene interessant macht. Zwischen dem beobachtenden Erzähler Bradshaw und dem unsicher-mysteriösen Norris entwickelt sich eine Spannung, die den Roman nach Alan Wilde zu einer Art *Mystery* oder vielmehr *Detective Story* macht:

Both the narrative technique and the characterization of the book are at least superficially analogous to those of the mystery novel. The plot – spare, selective, mounting in intensity – provides the forward thrust of the book, engaging the reader on the most primitive levels of expectancy and suspense and then awakening him with its element of surprise to the sophisticated implications of the spy drama he has been witnessing. [...] For the ‘who-done-it’ of the detective novel, Mr. Norris substitutes the ‘what-is-he’ of the modern *roman d’aventure*.<sup>453</sup>

Der Autor Isherwood verschiebt die Spannungserzeugung vom *plot* hin zur Figurenzeichnung und bewegt sich damit nach Wilde im Genre des Abendteuer-Romans. Das Verstellungs-Spiel zieht sich durch den gesamten Roman und bezieht verschiedene Ebenen mit ein: In der Erzählung übernimmt nicht nur die deutsche Passkontrolle die Prüfung von Norris’ Identität, sondern der Erzähler Bradshaw und am Ende auch der implizite Leser:

The Last of Mr. Norris, whatever its covert relation to its author’s private and instinctive life, is in most respects a carefully controlled, calculated piece of fiction. [...] Through the use of a narrator committed to a sequential and unobtrusive relation of the facts of his own earlier life, the novel aims to confuse, mislead, and mystify the reader, to trap him, as the protagonist is trapped, in repeated failures of perception and, more importantly, of evaluation.<sup>454</sup>

Die Spannung der ‚plotted thriller-cum-story‘ entsteht somit auch durch die Spannung zwischen dem Erzähler Bradshaw, über den man im Roman nur wenig erfährt, und seine Perspektive auf den Protagonisten Arthur Norris, die diesen immer wieder falsch einzuschätzen scheint. Dabei ist es Bradshaws Ehrgeiz, Norris zu deuten und seinem oft unerklärlichem und widersprüchlichem Verhalten Sinn zuzusprechen. So auch in der anfangs zitierten Situation: Bradshaw erklärt sich die Nervosität seiner Reisebekanntschaft dadurch, dass er etwas über

<sup>453</sup> Wilde. *Christopher Isherwood*. 56f.

<sup>454</sup> *Ibid.* 56.

die Grenze schmuggelt: „The rich have strange pleasures“ (MNCT, 4). Die Art und Weise des Deutungsspiels des Erzählers involviert auch den Leser, der bis zum Ende darin verwickelt bleibt, bis er sich anhand von Informationen aus verschiedenen Perspektiven selbst ein Bild von Norris machen kann. In *Christopher and His Kind* verweist auch der Autor Christopher Isherwood rückblickend auch in Bezug auf den Roman *Goodbye to Berlin* auf die Methode der *detective story*:

While Christopher [Isherwood, der Autor, Anm. yz] struggling to write his huge novel about the prototype of the Lost, he had decided that it must be narrated in the third person, objectively, camera-wise. The camera would record only outward appearances, actions and spoken words – no thoughts, no feelings, nothing subjective. In this kind of storytelling, the author is playing a game with the reader. The author gives him all the necessary objective data, challenging him to interpret it and guess what will happen next. The more often the reader misinterprets and guesses wrongly, the greater is the author's success. This is the technique of the classic detective story. (CaHK, 190)

Das Perspektiven-Spiel nimmt im Laufe beider Romane zu. *Mr Norris Changes Trains* verweist auf verschiedenen Ebenen auf das Spiel mit Schein und Sein: So zum Beispiel die schlechten Zähne im Gegensatz zu seinem exklusiven Anzug, die schlecht sitzende Perücke und sein nervöses Verhalten bei der Grenzkontrolle im Zug. Dies deckt sich auch mit der Beobachtung des Erzählers – er charakterisiert Arthur Norris von Beginn an als ambivalent: „My first impression was that the stranger's eyes were of an unusually light blue. They met mine for several blank seconds, vacant, unmistakably scared. [...] They were the eyes of a schoolboy surprised in the act of breaking one of the rules“ (MNCT, 1). Norris' Charakterisierung als dubiose Figur, die sich am Rande der Gesellschaft bewegt, wird verstärkt durch seine sexuelle Präferenzen (vgl. MNCT, 32–38) und macht ihn Lisa Schwerdt zufolge zu einer typischen Figur in Berlin: „Arthur's sado-masochistic tendencies help establish his enigmatic character and define him as a member

of Berlin's infamous but still clandestine libertine world.<sup>455</sup> Die Rätselfhaftigkeit der Figur wird durch eine Grenze verstärkt, die William Bradshaw und Arthus Norris von Anfang an trennt:

The tiny flame of the lighter flickered between us, as perishable as the atmosphere which our exaggerated politeness had created. The merest breath would have extinguished the one, the least incautious gesture or word would have destroyed the other. (MNCT, 2)

So sehr der Ich-Erzähler die Figur auch beobachtet und beschreibt, Norris bleibt (ihm) bis zum Ende des Romans uneindeutig: „We were speaking similar but distinct languages“ (MNC, 4). Nichtsdestotrotz – oder gerade deswegen – liegt für William Bradshaw als Erzähler ein Reiz im Umgang mit Norris:

Stage by stage I was building up a romantic background for Arthur, and was jealous lest it should be upset. Certainly, I rather enjoyed playing with the idea that he was, in fact, a dangerous criminal; but I was sure that I never seriously believed in it for a moment. [...] And if [...] I sometimes referred to him as 'a most amazing old crook', I only meant by this that I wanted to imagine him as a glorified being; audacious and self-reliant, reckless and calm. All of which, in reality, he only too painfully and obviously wasn't. (MNCT, 43). [...] I had to admit to myself that my feelings for Arthur had been largely possessive. He was my discovery, my property. (MNCT, 97)

In Bradshaws Imagination entsteht ein romantisch-verklärtes Bild der Figur, das in der Fiktion zum kriminellen Anderen wird und das ihn die Deutungshoheit behalten lässt. Als Bayer William Bradshaw über Norris Geschäfte aufklärt, fügen sich für ihn die Puzzlestücke der fehlenden Informationen zu einem Bild zusammen: „The puzzle fitted together perfectly. I could see it all, if I wished to look at it, a compact, vivid picture, at a single glance. All I want, I thought, is to get this over. Now“ (MNCT, 191). Am Ende enttarnt ihn Lud-

<sup>455</sup> Schwerdt. *Isberwood's Fiction*. 62.

wig Bayer gegenüber William Bradshaw als Spion: „Norris has been paid to keep an eye on us, to give information about our plans and movements“ (MNCT, 188). Doch Norris scheint diese Rolle nicht zu liegen, vielmehr benutzt ihn Bayer, um Informationen zu platzieren: „Norris has even been very helpful to us, though he did not wish it. We were able, occasionally, to convey much false impressions to our opponents through this channel“ (MNCT, 188f). Hier wird – wie auch am Anfang des Romans – deutlich, dass Norris gerade nicht dem Bild eines Ganoven entspricht, sondern im Grund eine zutiefst verunsicherte und naive Figur darstellt.

Dabei spielt Berlin eine ambivalente Rolle. In ihrer weitreichenden Analyse von britischen Schriftstellern aus den 30er Jahren, die W. H. Auden, Stephen Spender, Graham Greene und auch Christopher Isherwood einschließt, schreibt Valentine Cunningham: „Going to Berlin, being in Berlin, could not possibly be innocent activities.“<sup>456</sup> Berlin, so der Rückschluss, ist ein Ort, der *per se* verdächtig ist, und die Akteure, die sich dorthin bewegen, ebenfalls verdächtig macht. Die Konzeption der Stadt ist mit der Konzeption der Figuren verbunden. Denn der Roman verhandelt nicht nur Grenzen zwischen den Figuren, sondern auch in einem räumlichen Sinne. So diskutieren Norris und Bradshaw in ihrem ersten Gespräch verschiedene geographische Räume, die beschrieben und kodiert sind. Doch insbesondere Norris' Zuhause in der Courbieresstrasse 168 (vgl. MNCT, 9) lässt eine Trennung zwischen Innen- und Außenleben – beziehungsweise öffentlichem und privatem Raum deutlich werden:

Mr Norris had two front doors to his flat. They stood side by side. Both had little round peep-holes in the centre panel and brightly polished knobs and brass nameplates. On the left-hand plate was engraved: *Arthur Norris. Private.* And on the right hand: *Arthur Norris. Export and Import.* (MNCT, 15)

<sup>456</sup> Cunningham. *British Writers of the Thirties*. 394.

Bradshaw benennt die Ironie dieser Performance: „This behaviour seemed all the more extraordinary because, as I noticed immediately I was inside, the Private side of the entrance hall was divided from the Export side only by a thick hanging curtain.“ (MNCT, 16). Die räumlichen Grenzen spiegeln die Trennung des Selbst und der Welt wider. Samuel Hynes bezeichnet als das eigentliche Thema von *Mr Norris Changes Trains* den Einbruch des Öffentlichen in das Private:

It is, in a sense, a private world – Bradshaw knows no public figures, and has no public existence, being only a poor foreigner; but that private world is gradually invaded by the public world [...]. [...] As public violence increases, the private life recedes, and the private man is drawn out of his closed world, into the streets.<sup>457</sup>

Der Roman verhandelt über die Figur Norris auf verschiedene Weise die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Raum, die im Laufe des Romans immer wieder aufgelöst oder als künstlich (wie im Fall von Norris Eingang) gezeichnet werden. Der Einfluss des Öffentlichen auf das Private scheint dabei von immer größerer Bedeutung zu werden, so erklärt Arthur Norris dem Erzähler: „As you get older, William, you’ll feel that the world gets smaller. The frontiers seem to close in, until there’s scarcely room to breathe“ (MNCT, 203). Die Bedeutung des Raumes im Roman zeigt sich nicht nur in der Verhandlung von Grenzen, sondern auch über die Charakterisierung von Norris über den Raum:

Everything was in good taste, the furniture, the carpet, the colour scheme. But the room was curiously without character. It was like a room on the stage or in the window of a high-class furnishing store; elegant, expensive, discreet. I had expected Mr Norris’s background to be altogether more exotic; something Chinese would have suited him, with golden and scarlet dragons. (MNCT, 16).

---

<sup>457</sup> Samuel Hynes. 1976. *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*. London, Sydney, Toronto: The Bodley Head. 178f.

Arthur Norris' ambivalentes Auftreten spiegelt sich auch im Raum wider. Norris ist eine Art Exzentriker, der gerne mit Schein und Sein spielt, jedoch ohne den Erwartungen von außen an diese Rolle wirklich gewachsen zu sein. Ein Beispiel ist die nicht ganz perfekt sitzende Perücke, die im Ort des Privaten, im Badezimmer, wieder zurecht gerückt werden muss: „I'm afraid that this is one of those – er – mysteries of the toilet which are best performed in the privacy of the boudoir. I must ask you to excuse me“ (MNCT, 23). Brian Finney liest Arthur Norris als Symbol für die Berliner Gesellschaft und parallelisiert die Repräsentation der Figur Norris mit der Haltung der Berliner Bevölkerung und der Unglaubwürdigkeit der Politiker in der Weimarer Zeit:

Arthur's self-centered hedonism in fact parallels the attitudes of the Berlin population at large during the final years of the Weimar Republic. His sexual masochism is like their political self-abasement. His distortion of language to conceal the truth from Bradshaw and everyone else is paralleled by the debasement of linguistic meaning by the politicians and the press as the political confrontation between the right and the left heightens. And like them he is made to pay for his abandonment of responsibility by the escalating intrusion of public affairs into his private life.<sup>458</sup>

Die Unlesbarkeit der Figur Arthur Norris, die auch auf William Bradshaws eigenen blinden Fleck verweist, steht symbolisch für eine Berliner Gemeinschaft, die sich hedonistisch nur dem individuellen Vergnügen hingibt und die sich (zu lange) politisch desinteressiert zeigt. Auf diese Weise wird auch eine der Englisch-Schülerinnen von Christopher Isherwood in *Goodbye to Berlin* charakterisiert – auch sie steht symbolisch für die Berliner Haltung, wenn es um Politik geht: „Hippi never worries about the future. Like everyone else in Berlin, she refers continually to the political situation, but only briefly, with a conventual melancholy, as when one speaks of religion. It is quite unreal to her“ (GB, 29). Isherwood bezieht sich hier auf die tradierte Vorstellung von den Deutschen als „cloudy metaphysicians“.<sup>459</sup>

<sup>458</sup> Finney. *Christopher Isherwood*. 115f.

<sup>459</sup> Blaicher. *Das Deutschlandbild in der Englischen Literatur*. 14.

Was hier auf den Jargon der Politik bezogen ist, erweist sich in historischer Betrachtung als zählebiges Klischee des englischen Deutschlandbildes, das im ausgehenden 18. Jahrhundert entstanden ist und sich – keineswegs nur in literarischen Werken – bis heute gehalten hat. Es ist die Vorstellung von der Welt- und Wirklichkeitsfremdheit der Deutschen, die sich lieber in metaphysischen Spekulationen ergehen als in der konkreten Wirklichkeit zu leben und diese zu gestalten.<sup>460</sup>

Die Wirklichkeitsfremdheit der Figuren, die für die Berliner Gemeinschaft stehen, gilt in *Mr Norris Changes Trains* allerdings auch für nicht-deutsche Figuren, wie zum Beispiel Arthur Norris. Indem das Öffentliche immer mehr in das Private vor- und eindringt, wird die Rolle der Verstellung für die Figuren immer mehr zur Norm. Schein wird zum Sein und bedingt ein gegenseitiges Deutungsspiel, das in Berlin verortet und an die Repräsentation der Stadt gebunden ist. Wie die Figur Norris, so wird auch Berlin als Raum zweideutig und grausam charakterisiert. So beschreibt Arthur Norris in einem Brief an William Bradshaw die Stadt, als er nach Prag flüchtet, im Vergleich zu Paris als „barbarous Berlin“ (MNCT, 96):

[...] the doctor ordered an immediate *change of air*. So *unhealthy*, indeed, had the atmosphere of Berlin become for one of my peculiar constitution, that, had I remained another week, *dangerous complications* would almost certainly have arisen. (MNCT, 95f)

Die Metapher der ungesunden Atmosphäre von Berlin, betrifft nicht nur das Privatleben von Norris, sondern alle Figuren in Isherwoods Romanen. In einem Interview mit Alan Wilde macht Isherwood 1964 deutlich, dass Schmidt das Double von Norris ist: „[...] Bradshaw has finally realised to what extent Norris is the Jekyll to Schmidt's Hyde and, by implication, how similar these two are to the two faces of Hitler whose sinister shadow darkens the closing pages of the novel.“<sup>461</sup> Hitlers zwei Gesichter spalten auch die Gemeinschaft in Berlin: Wäh-

460 Blaicher. *Das Deutschlandbild in der Englischen Literatur*. 14.

461 Finney. *Christopher Isherwood*. 117.

rend am Ende des Romans für die Einen das milde Wetter metaphorisch zu ‚Hitler Wetter‘ wird, gilt es für die Anderen auf jedes Zeichen zu achten (vgl. MNCT, 216): „Bandages of any kind gave rise to misunderstandings, especially when, like Fritz, you had a dark complexion and coal-black hair. Passers-by made unpleasant and threatening remarks“ (MNCT, 218). Der Erzähler realisiert die Verbreitung der Farbe braun, die metaphorisch für die Eroberung der städtischen Topographie durch die Nationalsozialisten steht: „[...] I noticed that everything in the room was really a kind of brown: either green-brown, black-brown, yellow-brown, or red-brown; but all brown, unmistakably“ (MNCT, 219). Insbesondere der Nollendorfplatz wird zum Schauplatz des politischen Geschehens:

They smiled approvingly at these youngsters in their big swaggering boots who were going to upset the Treaty of Versailles. They were pleased because it would soon be summer, because Hitler has promised to protect the small tradesmen, because their newspapers told them that the good times were coming. They were suddenly proud of being blonde. And they thrilled with a furtive, sensual pleasure, like schoolboys, because the Jews, their business rivals, and the Marxists, vaguely defined minority of people who didn't concern them had been satisfactorily found guilty of the defeat and the inflation, and were going to catch it.

The town was full of whispers. They told of illegal midnight arrests, of prisoners tortured in the S.A. barracks, made to spit on Lenin's picture, swallow castor oil, eat old socks. They were drowned by the loud, angry voice of the Government, contradicting through its thousands mouths. (MNCT, 216f)

Indem Bradshaw die unterschiedlichen politischen Positionen – pro-nationalsozialistisch, anti-semitisch, jüdisch, anti-nationalsozialistisch, kommunistisch, neutral – undifferenziert als ‚they‘ repräsentiert, schreibt er einer unbestimmbaren Gruppe bestimmte politische Haltungen zu und bleibt ohne eigene Wertung nur als Vermittlungsinstanz mit im Bild. Für die Mehrheit der im Roman portraitierten Figuren endet ihre Zeit in Berlin jedoch tragisch: Ludwig Bayer kommt ums

Leben (vgl. MNCT, 217), Kuno versucht Selbstmord zu begehen und stirbt im Krankenhaus (vgl. MNCT, 226), Otto flüchtet aus Berlin (vgl. MNCT, 221) und Arthur Norris flieht vor Schmidt, der wie sein eigener Schatten erscheint (vgl. MNCT, 227–230). Helen Pratt geht zurück nach New York und William Bradshaw nach England (MNCT, 224). Indem die meisten Figuren Berlin auf die eine oder andere Art wieder verlassen (müssen), zeichnet Isherwood in beiden Romanen eine Gesellschaft, die dem Untergang geweiht ist und ein düsteres Porträts der Stadt.

#### 4.4 Topographie des Erzählens: Über Berlin wird das „eye“ zum „I“: Die Erzähler in Christopher Isherwoods Romanen

As these characters move between the public life and the private, between the passive eye and the self-conscious ‘I’, some advance is made, not necessarily in their own awareness but, at however submerged a level, in Isherwood’s; and the tone and concerns of each successive book reflects the growth. [...] [I]n the period 1935–45 there is in Isherwood’s writings a radical interaction of life and fiction, a symbiotic partnership between the raw materials of the one and the tentative normative explorations of the other.<sup>462</sup>

Christopher Isherwoods Romane kennzeichnet ein Spiel mit Fiktion und Realität innerhalb seines erzählerischen Berlin-Universums. Isherwood sagt selbst: „When I started writing about Berlin [...] I found that the story would be more coherent and indeed *trueer* if I fictionalised it to some degree“.<sup>463</sup> Brian Finney charakterisiert die Vermischung von Realität und Fiktion als Isherwoods narrative Strategie: „This is the narrative technique he employed in all his fiction in which biographical fact and imaginative fantasy are woven together to produce a fabric of subjective truth“.<sup>464</sup> Im Vorwort seiner *Berlin Stories*

<sup>462</sup> Wilde. *Christopher Isherwood*. 55f.

<sup>463</sup> Finney. *Christopher Isherwood*. 111.

<sup>464</sup> *Ibid.* 112.

schreibt der Autor Isherwood, dass er bereits während seiner Zeit in Berlin von 1929–1933 den Beschluss fasst, über die Menschen und die Ereignisse dieser Zeit zu schreiben, und beginnt ein detailliertes Tagebuch zu führen, das die Grundlage für einen großen Roman darstellen sollte:<sup>465</sup> „My first idea, immediately after leaving Berlin in 1933, was to transform this material into one huge tightly constructed melodramatic novel, in the manner of Balzac. I wanted to call it *The Lost*“:<sup>466</sup>

*The Lost* had become Christopher's title for the novel about Berlin on which he kept trying to work. He had originally thought of this title in German, loving the solemn rolling sound of Die Verlorenen. [...] It meant 'those who have lost their own way' – that mass of Germans who were now being herded blindly into the future by their Nazi shepherds. It meant 'the doomed' – those who, like Bernhard Landauer, were already marked down as Hitler's victims. And, in a lighter, ironic sense, it meant 'those whom respectable Society regards as moral outcasts' – Sally Bowles the 'lost' girl, Otto Nowak the 'lost' boy, and Mr. Norris, who committed the unpardonable crime of having been found out. (CaHK, 180)

Das textuelle Berlin beheimatet in Isherwoods Texten eine Gemeinschaft von ‚Verlorenen‘. Indem Isherwood den Roman nicht *The Lost* sondern am Ende *Goodbye to Berlin* nennt, verschiebt er den Fokus von der Figuren- auf die Stadt-Ebene. Dennoch bleibt ein besonderer Fokus auf die Figuren im Roman – auch wenn, oder vielleicht gerade weil, Isherwood die Form, die er als erste Inspiration anstrebte, nicht durchsetzen konnte:

465 Vgl.: Finney. *Christopher Isherwood*. 82. Vgl.: auch Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 50. Isherwood. *The Berlin Stories*. xvi.

466 Isherwood. *The Berlin Stories*. xiii. Schwerdt sieht hier eine Verbindung von *Lions and Shadows* und *The Lost*: „It seems likely that the extracts from *The Lost* worked as catalyst for *Lions and Shadows* since Isherwood began the first acceptable draft of the autobiography less than a year after 'The Nowaks' and only three months after 'Sally Bowles', although he did not complete the draft until a year later. And it is just as likely that *Lions and Shadows*, in turn triggered his ability to integrate *Goodbye to Berlin* both thematically and structurally.“ Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 74.

What I actually produced was an absurd jumble of subplots and coincidences which defeated me whenever I tried to straighten it out on paper. Thank Goodness I never did write *The Lost!* Just the same, all of these characters had grown together, like a nest of Siamese twins, in my head, and I could only separate them by the most delicate operations.<sup>467</sup>

Was seinen Schreibprozess wieder produktiv macht, ist unter anderem das Angebot von John Lehmann, in seiner (neugegründeten) Zeitschrift *New Writing* zu veröffentlichen. Dies ermöglicht ihm, das Strukturproblem auf der *story*- und Figurenebene zu lösen, und Isherwood teilt *The Lost* in kleinere Kurzgeschichten auf. So schreibt Isherwood in *Christopher and His Kind*:

Christopher would soon owe a great debt to John. His continuing demand for material forced Christopher to do what he was unwilling to do – publish the rest of his Berlin writings as disconnected fragments, suitable in length for the magazine, instead of trying to fit them into a stodgy, plot-ridden story. Thus John became responsible for the informal form of *Goodbye to Berlin*. (CaHK, 220)

Auf diese Weise stellt er zwischen November 1935 und Juni 1936 verschiedene Textbausteine fertig: „The Nowaks“, „A Berlin Diary (Autumn 1930)“ sowie „Sally Bowles“. „The Nowaks“ ist Isherwoods erste Veröffentlichung – der Text sollte ursprünglich „The Kulaks“ heißen, bis Isherwood feststellte, dass dieser Name zu Missverständnissen führen könnte.<sup>468</sup> Das Kapitel „The Landauers“ wurde 1938 von Lehmann in *New Writing* publiziert, zusammen mit „Sally Bowles“, das bereits 1937 von Virginia und Leonhard Woolfs Hogarth Press publiziert wurde;<sup>469</sup> erst 1939 formieren diese Kapitel mit dem bisher unveröffentlichten „On Ruegen Island (Summer 1931)“ und „Berlin Diary (Winter 1932–3)“ den Roman *Goodbye to Berlin*.<sup>470</sup>

467 Isherwood. *The Berlin Stories*. xiii.

468 Vgl.: Jonathan Fryer. 1993. *Eye of the Camera. A Life of Christopher Isherwood*. London, Allison & Busby. 110.

469 Vgl.: Fryer. *Eye of the Camera*. 115.

470 Vgl.: Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 78.

Was der Autor auf der werkexternen Kommunikationsebene in Berlin erlebt und erfährt, bestimmt auf der werkinternen Ebene in transformierter Form auch seine Romane. Dies lädt zu einer autobiographischen Lesart seiner Texte geradezu ein. Der Autor Isherwood spielt ganz bewusst mit dem Leser, indem die Erzähler in allen drei Romanen seinen Namen tragen und als verschiedene *Alter Egos* seiner selbst fungieren. Während sich der Erzähler in *Mr Norris Changes Trains* als „William Bradshaw“ vorstellt (vgl. MNCT, 5) und Isherwood damit auf den Mittelteil seines vollständigen Namens anspielt, rückt die namentliche Identität von Erzähler und Autor in *Goodbye to Berlin* bereits näher aneinander: Der Ich-Erzähler wird zuerst durch Frl. Schroeder als „Herr Issyvoo“ (vgl. GB, 11) eingeführt, was einerseits eine phonologische Ähnlichkeit mit Isherwood darstellt und gleichzeitig seinem fremden Status Ausdruck verleiht; an verschiedenen Stellen wird er auch „Herr Christoph“ (GB, 139), „Mr Isherwood“ (z.B. von Bobby [GB, 22] oder von Hippi Bernstein [GB, 28]) oder „Chris“ (z.B. von Fritz Wendel [GB, 33] und Sally Bowles [GB, 40]) genannt.

Während der Name des Erzählers in *Mr Norris Changes Trains* lediglich auf den Namen des Autors verweist, spielt *Goodbye to Berlin* mit unterschiedlichen Varianten von Isherwoods Namen für den Erzähler. Erst als der Autor Isherwood Jahre später in *Christopher and His Kind* auf seine Berlin-Zeit zurückblickt, wird der Name des Ich-Erzählers und des Autors identisch. Der Bezug zwischen Autor und Erzähler wird also in seinem ersten Berlin-Roman *Mr Norris Changes Trains* nur angedeutet, während die verschiedenen Namen für den Erzähler in *Goodbye to Berlin* einerseits auf den Autor zurückverweisen und gleichzeitig als Uneindeutigkeit der Figur (in seiner sexuellen Identität, aber auch z.B. in seiner politischen Haltung) gelesen werden können und in seinem letzten Roman der Berlin-Trias Autor und Erzähler eindeutig identisch gesetzt werden.

Das Verhältnis von Autor und Erzähler ist in *Christopher and His Kind* komplex gestaltet. Kann man die Erzähler – in *Mr Norris Changes Trains* mit Genette als tendenziell eher extradiegetisch-homodiegetisch gegenüber einem eher autodiegetischen Erzähler in *Goodbye to*

*Berlin* – nur graduell unterscheiden, verwischt der Autor Isherwood in *Christopher and His Kind*, in Anspielung auf seinen Roman von 1938, *Lions and Shadows*<sup>471</sup>, die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion:

There is a book called *Lions and Shadows*, published in 1938, which describes Christopher Isherwood's life between the ages of seventeen and twenty-four. It is not truly autobiographical, however. The author conceals important facts about himself. He overdramatizes many episodes and gives his characters fictitious names. In a foreword, he suggests that *Lions and Shadows* should be read as if it were a novel. The book I am now going to write will be as frank and factual as I can make it, especially as far as I myself am concerned. (CaHK, 1)

In *Christopher and His Kind* gibt es drei unterschiedliche *personae*: den Ich-Erzähler, Christopher Isherwood als jüngerer Autor und Christopher Isherwood als älterer Autor, der das Handeln, die Erlebnisse des jungen Mannes, aber auch die Werke des Schriftstellers kommentiert, ergänzt und neu bewertet. Gore Vidal schreibt im Vorwort zu dem 1976 erschienenen Roman: „In *Christopher and His Kind*, Isherwood fills in the blanks; he is explicit about both sex and love“ (CaHK, xvii). Der Erzähler Isherwood spricht in diesem Text aus, was der Autor in den vorhergehenden Romanen andeutete, aber nie explizit macht, so der Erzähler Isherwood in *Christopher and His Kind*: „In *Good-bye to Berlin*, and two later novels, he changed the Narrator's name to Christopher Isherwood, saying to himself that William Bradshaw was a foolish evasion. But the evasiveness is in the Narrator's nature, not in his name“ (CaHK, 192). Wie Marion Gymnich beschreibt, gibt es in *Christopher and His Kind* ein zeitliches Spannungsverhältnis von erzählendem und erlebendem Ich.<sup>472</sup> Das autodiegetische Erzählen ist

471 Christopher Isherwood. 1938. *Lions and Shadows. An education in the Twenties*. London: Methuen.

472 Vgl.: Marion Gymnich. 2003. „Individuelle Identität und Erinnerung als Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Eds. Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 29–48. 40.

von einem retrospektiven, ‚erinnernden Erzählen‘ geprägt, das sich im Text mitartikuliert: „Damit wird der Erinnerungsprozeß selbst zum Gegenstand des Erzählens“ sowie „Phänomene wie Erinnerungslücken und retrospektive Sinnstiftung zum Gegenstand von Reflexionen des erzählenden Ichs“.<sup>473</sup>

Während Berlin für den Autor Isherwood zur Entdeckung und Erweckung wird, deuten die Berlin-Romane seine Homosexualität nur an: es scheint, als wollte der Autor die Erzähler so neutral wie möglich erscheinen lassen. In *Mr Norris Changes Trains* entscheidet er sich bewusst dagegen, den Protagonisten als offen homosexuell zu charakterisieren. Der „glorified shocker“<sup>474</sup> sollte, wie Isherwood selbst sagt, eine andere Art von Roman werden. In *Christopher and His Kind* gibt der Autor Isherwood vor, ein möglichst lebensnahes Porträt von Gerald Hamilton, der der Figur des Arthur Norris Modell stand, zeichnen zu wollen: „in which Mr. Norris wasn't a prototype, wasn't designed to demonstrate a concept. Here, he was a character in the simplest sense“ (CaHK, 190). Dies stellt ihn jedoch vor eine persönliche wie auch erzählerische Herausforderung:

But the narration problem wasn't to be so easily solved. Was Christopher claiming that the Narrator of this novel was, in every respect, himself? No. Most importantly, he wasn't prepared to admit that the Narrator was homosexual. Because he was afraid to? Yes, that was one reason. Although his own life as a homosexual was lived fairly openly, he feared to create a scandal. [...] There was a second reason, a literary one. [...] Christopher wanted to keep the reader's attention concentrated on Norris; therefore, the Narrator had to be as unobtrusive as possible. The reader had to be encouraged to put himself in the Narrator's shoes – to see with the Narrator's eyes, to experience his experiences, to identify with him in all his reactions. (CaHK, 190f)

<sup>473</sup> Gymich. „Individuelle Identität und Erinnerung als Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“. 40.

<sup>474</sup> Fryer. *Eye of the Camera*. 99.

Isherwood als Autor fürchtet nicht nur, dass seine Mutter Kathleen durch eine homosexuelle Figur in seinen Romanen peinlich berührt werden würde, sondern auch, dass sein Onkel Henry aufgrund dessen seine monatliche Unterstützung streichen könnte (vgl. CaHK, 190). So setzt er das Spiel mit dem Leser auf der Charakterisierungsebene weiter fort, denn indem der Autor Isherwood Arthur Norris nicht eindeutig als homosexuell charakterisiert, verschleiert er gleichzeitig die wichtigste Verbindung zwischen den beiden Figuren:

*Mr. Norris fails to reveal what was the most enduring bond between Gerald and Christopher, their homosexuality. When it came to breaking the law which had been made against the existence of their tribe, Christopher was happy to be Gerald's fellow criminal. (CaHK, 80).*

In *Christopher and His Kind* legt der Erzähler rückblickend offen, dass Gerald Hamilton und Christopher Isherwood beide homosexuell sind und damit *partners in crime* (vgl. CaHK, 78). Die Namensgleichheit des Autors mit dem Erzählers deutet eine Verbindung zwischen beiden an: „[T]he novel is not about Arthur Norris but about William Bradshaw, a thinly disguised Isherwood, a character whose name is a portion of Isherwood's own – Christopher William Bradshaw Isherwood“<sup>475</sup>

[I]n presenting William Bradshaw, Isherwood can meet his need to examine his own life and disclose it to the sensitive reader at the same time. His narcissistic interest may be the impetus, but his need to express himself honestly is the catalyst which allows him to transcend the purely subjective and to enter into the more objective realm of art – to portray an individual response that is in the same time universal.<sup>476</sup>

Es scheint, als ob gerade die Ambivalenz des Autors in Bezug auf die Verarbeitung seiner Homosexualität in der Literatur die literarische Produktivität des Autors befördert, indem die Figur des Erzählers zwischen Autobiographie und Fiktion changiert. Die Angst vor einem

<sup>475</sup> Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 57.

<sup>476</sup> Ibid. 59.

öffentlichen Outing und vor den sozialen Konsequenzen, lassen den Autor Isherwood eigene Anteile auf literarische Figuren übertragen, die nicht autobiographisch mit ihm in Verbindung gebracht werden.<sup>477</sup>

In 1934 it is not surprising that Isherwood felt unable to proclaim his sexual proclivity. And to portray William as disgusted by the Baron's sexual interest would make him emotionally false, constituting a betrayal of the delicately balanced relationship between the controlling author and his namesake narrator. In order to avoid betraying his namesake, Isherwood must protect him with a seeming asexuality belied by the context in which the character functions.<sup>478</sup>

Der Versuch, seinen Erzähler als asexuell zu charakterisieren, lässt sich insbesondere auf *Goodbye to Berlin* anwenden. Im Text hat dies unterschiedliche Wirkungen – in der Sekundärliteratur wird der Erzählerfigur Isherwood oft vorgeworfen, dass er unbeteiligt und undurchschaubar ist:

The Isherwood of the Berlin stories is a somewhat anodyne and enigmatic narrator. He is looking carefully at life. He does not commit himself to much of anything. Yet what might have been a limitation on a narrator the author, rather mysteriously, made a virtue of. (CaHK, xv)

Durch das Versteckspiel entsteht eine Dynamik und Spannung zwischen Erzähler und Figuren, die den Erzähler einerseits nicht greifbar und ihn andererseits interessanter und mysteriöser macht. So vergleicht Katherine Bucknell den Erzähler Christopher Isherwood mit dem Erzähler in Henry James Kurzgeschichten und spricht beiden die gleichen Eigenschaften zu: „bland, obtuse, without sexual identity and intently focused on the other figure in the tale“<sup>479</sup>. Während die sexu-

477 Vgl.: „Isherwood felt that this rather faceless alter ego was dramatically necessary if the narrator was not to divert too much of the reader's attention away from the main character.“ Fryer. *Eye of the Camera*. 100.

478 Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 63.

479 Katherine Bucknell. 2001. „Who Is Christopher Isherwood?“ *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Eds. James J. Berg, Chris Freeman. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 13–30. 22.

elle Identität der Erzähler uneindeutig bleibt, vertritt die Rolle des ‚heimlichen‘ Homosexuellen in *Mr Norris Changes Trains* außerdem die Nebenfigur Baron Kuno von Pregnitz (vgl. MNCT, 143). Auch hier schafft der Autor Isherwood immer wieder Verbindungen zwischen Kuno und dem Erzähler: der Baron vertraut sich dem Erzähler an und sucht immer wieder dessen Nähe – dies bleibt auch von den anderen Figuren nicht unbeobachtet. Nicht ohne Grund nutzt Arthur Norris William als Köder für den Baron, um ihn für seine dubiosen Geschäfte zu gewinnen: „My journey with Kuno to Switzerland resembled the honeymoon trip which follows a marriage of convenience“ (MNCT, 167). In *Goodbye to Berlin* verschleiert der Erzähler, dass sein Interesse an der Arbeiterklasse weniger auf ethnographisches Beobachten begründet war als auf die Beziehung zu Otto. Rückblickend schreibt der Autor Isherwood in *Christopher and His Kind*: „In the novel, this gives ‚Isherwood‘ a respectable motive for going to live with the Nowaks; he becomes their lodger because he is poor not because he wants to share a bedroom with Otto“ (CaHK, 52). Sein Argument, aus finanziellen Gründen bei den Nowaks zu wohnen, trifft also nur die halbe Wahrheit. Auch in den anderen Berlin-Romanen gibt es homosexuelle Andeutungen: in *Goodbye to Berlin* wird die Beziehung von Otto Nowak und Peter Wilkinson als eine Art Liebesbeziehung beschrieben, in *Mr Norris Changes Trains* tragen Arthur Norris und Bernhard Landauer homosexuelle Züge, und Baron von Pregnitz teilt mit dem Erzähler Bradshaw – und nur mit ihm – seine Phantasie von einer Insel voller junger Männer (MNCT, 140–143).

Es ist also kritisch zu betrachten, wenn Lisa M. Schwerdt in *Isherwood's Fiction*, behauptet: „[...] Isherwood seems to see little difference between autobiography and fiction; he has in fact said that all his novels, ‚are a kind of fictional biography‘ just as ‚autobiography is always fiction [...]‘“<sup>480</sup> Schwerdt liest Isherwoods Romanwerk als eine Art sich fortschreibender Bildungsroman: „[which] records the growth of the individual as he confronts the self at various stages of development“<sup>481</sup>

480 Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 74.

481 Brian Finney. „Isherwood's Fiction: The Self and Technique (review)“. *MFS Modern Fiction Studies* 36.4 (1990): 613–613. Project MUSE, <https://muse.jhu.edu/article/243250>, aufgerufen am 24.09.2014.

Und auch wenn Isherwood selbst sagt: „My work is all part of an autobiography“,<sup>482</sup> entspricht eine Lesart, wie Schwerdt sie vorführt, nicht der Komplexität von Isherwoods Werk. Auch Brian Finney kritisiert diese Form der Lesart:

A writer's work is not simply the product of his or her own experiences. We do not have to accept the extreme claims of poststructuralism to recognize that a book also derives from other books and texts, as well as from the social and historical conditions that prevailed at the time it was written. It is not surprising to find a corresponding confusion throughout between the (implied) author, narrator, and protagonist.<sup>483</sup>

Isherwood inszeniert über das Versteck-Spiel mit der sexuellen Identität der Figuren auch ein Spiel mit dem (impliziten) Leser durch das Verwischen der Grenzen von implizitem Autor, Erzähler und Protagonisten und führt ihn über eine autobiographische Lesart auf eine falsche Fährte. So schreibt auch Wilde: „Christopher Isherwood' is a convenient ventriloquist's dummy, nothing more.“<sup>484</sup> Später widerspricht sich Isherwood jedoch in diesem Punkt: „To me, 'Christopher Isherwood' was much more than just my name; it was the code word for my identity as a writer, the formula for the essence of my artistic power.“<sup>485</sup> Ein weiteres Argument dafür, dass es zu kurz greift, Isherwoods Romane autobiographisch zu lesen, ist Isherwoods Umgang mit Zeit und die Art und Weise der Übersetzung seiner persönlichen Erlebnisse in Berlin in Fiktion:

In writing *Goodbye to Berlin*, I destroyed a certain portion of my real past. I did this deliberately, because I preferred the simplified, more creditable, more exciting fictitious past which I'd created to take its place. Indeed, it had now become hard for me to remember just how things really had happened. I only knew how I would like them to have happened – that is

<sup>482</sup> Vgl. Wilde. *Christopher Isherwood*. 55.

<sup>483</sup> Brian Finney. „Isherwood's Fiction: The Self and Technique (review)“. *MFS Modern Fiction Studies* 36.4 (1990): 613–613. Project MUSE, <https://muse.jhu.edu/article/243250>, aufgerufen am 24.09.2014.

<sup>484</sup> Wilde. *Christopher Isherwood*. 55.

<sup>485</sup> Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 107.

to say, how I made them happen in my stories. And so, gradually the real past disappeared, along with the real Christopher Isherwood of twenty years ago. Only the Christopher Isherwood of the stories remained.<sup>486</sup>

Isherwood ersetzt sein ‚reales Ich‘ durch die fiktionalisierte Vorstellung seines Selbst in seinen Texten. Dieses fiktive Selbst – vielleicht ähnlich einem idealen Selbst in der Psychologie – dringt von der textinternen Romanebene in die textexterne und reale Ebene und ersetzt auf der werkexternen Ebene die Erinnerung des Menschen Isherwoods an seine eigene Vergangenheit und sein eigenes Ich in dieser Zeit. In *Christopher and His Kind* formuliert er dies, einige Jahre später, ein weiteres Mal um:

After those two books [*Mr. Norris* und *Goodbye to Berlin*, Anm. yz] had been written, Christopher burned the diary. His private reason for doing this was that it was full of details about his sex life and he feared that it might somehow fall into the hands of the police or other enemies. Christopher's declared reason for burning his Berlin diary was unconvincing. He used to tell his friend that he had destroyed his real past because he preferred the simplified, more creditable, more exciting fictitious past which he had created to take its place. This fictitious past, he said, was the past he wanted to 'remember.' Now that I am writing about Christopher's real past, I sadly miss the help of the lost diaries and have no patience with this arty talk. The Berlin novels leave out a great deal which I now want to remember; they also falsify events and alter dates for dramatic purposes. (CaHK, 41).

Der Autor Christopher Isherwood erschafft in *Goodbye to Berlin* und in *Mr Norris Changes Trains* eine Erzählerfigur Christopher Isherwood, die rückblickend (s)ein Selbst in der Realität überlagert. Und so liegt die spätere Reue über den Verlust der Berlin-Tagebücher vielleicht weniger im Wunsch begründet, die Wahrheit und die ‚wirkliche‘ Vergangenheit zu erforschen (und damit eine Berichtigung dieser oder

<sup>486</sup> Isherwood. *The Berlin Stories*. xvf.

eine Übersetzung von Fiktion in Dokumentation vorzunehmen), als dass sich das Ich in *Christopher and His Kind* als Ganzes erzählen, die Auslassungen füllen und die Verschleierungstaktik offenlegen will. Gleichzeitig lassen sich Isherwoods literarische Texte in Zusammenhang mit (s)einer Entwicklung als Schriftsteller setzen. Schwerdt verortet die Entstehung des Ich-Erzählers beziehungsweise die Identifikation des Autors Christopher Isherwood mit dem Ich-Erzähler in *Goodbye to Berlin*: „And it is with *Goodbye to Berlin* that Isherwood clearly and forthrightly identifies the I-narrator as himself.“<sup>487</sup> Nach Schwerdt verändert sich im Laufe der Romane die Rolle des Erzählers. Der Erzähler Christopher Isherwood nimmt mehr am Geschehen teil als William Bradshaw:

The most striking aspect of the story so far as the evolution of his technique is concerned is the change in the role of the narrator. ‘Christopher Isherwood’ in ‘The Nowaks’ is far more actively a party to events than his predecessor ‘William Bradshaw’ in *Mr Norris Changes Trains*. Though he observes and reports on the other character, it is his own arrival which forms the dramatic point of departure.<sup>488</sup>

Wenn man unter Autobiographie *per definitionem* die Identität von Hauptfigur, Erzähler und Autor versteht, ist nicht zu bestreiten, dass Isherwoods Berlin-Romane den Kriterien autobiographischer Gattungsbeschreibung entsprechen.<sup>489</sup> In der Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller Jean Paul bezieht sich Carola Hilmes auf den Begriff: „Selbsterlebensbeschreibung“ und „bezeichnet [damit] die Übersetzung des eigenen Lebens in Schrift“.<sup>490</sup> Der Begriff umfasst dabei „die gegenläufigen Tendenzen von Poetisierung und Fiktionalisierung einerseits, von Dokumentation und Erinnerung andererseits“ und

487 Schwerdt. *Isherwood's Fiction*. 75.

488 Fryer. *Eye of the Camera*. 110.

489 Vgl.: Carola Hilmes. 1999. „Individuum est ineffabile. Selbstdeutungen des Ich und der Stellenwert der Autobiographie“. *Konzepte der Moderne*. Ed. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. 284–302. 285.

490 Hilmes. „Individuum est ineffabile“. 284.

erzeugt „ein produktiv-prekäres Spannungsverhältnis“. <sup>491</sup> Nach Hilmes ist dies ein Merkmal, das auf die gesamte Gattung der Autobiographie übertragen werden kann:

Alle Autobiographien stehen vor dem Problem, dafür [für eine Übersetzung des eigenen Lebens in Schrift, Anm. yz] eine geeignete Schreibweise zu finden. Nicht erst die existenzielle Verunsicherung des Ich im 20. Jahrhundert zusammen mit einer rasch um sich greifenden Sprachskepsis machen die autobiographische Selbstbefragung zu einem gewagten Unterfangen. <sup>492</sup>

Bezogen auf die Texte stellt Isherwoods narratives Berlin-Universum einen Versuch einer Selbsterlebensbeschreibung dar, denn auch hier werden die Grenzen zwischen Autobiographie und fiktionaler Autobiographie fließend. Isherwoods Romane fungieren als performative Texte, sie produzieren über ihre ‚gegenläufigen Tendenzen‘ von Dokumentation und Erinnerung, Poetisierung und Fiktionalisierung die Repräsentation des Menschen, aber auch des Schriftstellers Christopher Isherwood.

Dabei sind seine Berlin-Texte nicht nur im Sinne ihrer Auseinandersetzung mit der Übersetzung eines Ichs in Schrift postmodern, sondern auch durch die intertextuellen Bezüge, die die Romane auf vielfältige Weisen miteinander verbinden und in Beziehung setzen. Sie sind durch wiederkehrende Figuren wie Lina Schroeder, Otto Nowak, Fritz Wendel, Sally Bowles und den Erzähler Christopher Isherwood (in *Goodbye to Berlin* und *Christopher and His Kind*), aber auch durch narrative Bezüge intertextuell verwoben. So ist zum Beispiel Frl Schroeder auch William Bradshaws Vermieterin in Berlin (MNCT, 38), die in *Mr Norris Changes Trains* von Arthur begeistert ist (während sie in *Goodbye to Berlin* Sally favorisiert [GB, 50]). Außerdem überzeugt sie William Bradshaw in *Mr Norris Changes Trains*, zur Wahl zu gehen und die Kommunisten zu wählen (vgl. MNCT, 134), und sie steht in

<sup>491</sup> Hilmes. „Individuum est ineffabile“. 285.

<sup>492</sup> Ibid. 284.

*Gooby to Berlin* symbolisch für die deutsche Bevölkerung, die ihre letzte Wahl verdrängt und sich als nationalsozialistisch ausgibt (vgl. GB, 255). In *Mr Norris Changes Trains* ist Fritz Wendel ein Deutsch-amerikaner, der mehr Geld hat als sein Double in *Goodbye to Berlin* (vgl.: MNCT, 41; vgl.: GB, 33). Und Otto ist in *Mr Norris Changes Trains*, anders als in *Goodbye to Berlin*, nicht Peters, sondern Annis Freund (MNCT, 59). Bradshaw scheint gegen Ende des Romans von dem „Berlin Blues“ befallen zu sein, der einer Art Depression entspricht, die Nicht-Berliner bei sich und anderen feststellen.<sup>493</sup> Dieser gleicht einem Kommentar auf die Wohnverhältnisse von Christopher Isherwood bei den Nowaks in *Goodbye to Berlin* (vgl. GB, 128–174):

I was depressed and cross. I began to hate our dingy flat, the shabby, starting house-front opposite my window, the damp street, the stuffy, noisy restaurant where we ate an economical supper, the burnt meat, the eternal sauerkraut, the soup. (MNCT, 150)

Indem insbesondere in *Christopher and His Kind* Produktionsmechanismen, Erinnerungslücken sowie inhaltliche Widersprüche und damit Erzähl- und Fiktionalisierungsstrategien offengelegt und reflektiert werden, werden die Texte zu einer Art Palimpsest. Das ‚Ich‘ erschreibt sich im Zuge der Romane über die Entwicklung der Erzähler in ihrem Blick auf die Stadt. Dabei ist der Raum für Isherwood unabdingbar mit der Erzählung seines Ichs verbunden. Was für Isherwood für das Verhältnis des ‚realen‘ Ichs zu seinem ‚fiktionalisierten‘ Selbst gilt, ist auch für Berlin gültig: Der Ort des Fiktionalen wird zur realen Stadt (vgl. S. 88), der fiktionalisierte Blick auf die Stadt wird zum Realen – die Textstadt wird zum Stadtttext. Er entwirft ein textuelles, imaginäres Selbst über die Topographie von Berlin und produziert darüber einen Raum, der am Ende für eine ganze Kultur zum Modell wird. Indem über die Topographie der Stadt eine Topographie des Selbst entsteht, wird in Isherwoods Romanen *Life Writing*<sup>494</sup> zu *Place Writing*.

<sup>493</sup> Vgl.: Oliver Lubrich, ed. 2009. *Reisen ins Reich. Ausländische Autoren berichten aus Deutschland*. München: btb. 23.

<sup>494</sup> Dieser Begriff hat sich in der angloamerikanischen Autobiographie-Forschung als Überbegriff für verschiedene Formen dieses Genres entwickelt. Vgl. für eine Begriffsbestim-

## 4.5 Topographie des Selbst: *Life Writing* wird zu *Place Writing*

Die Erzählperspektive in *Goodbye to Berlin* wurde in der Forschung stark diskutiert, insbesondere der bereits zitierte Beginn des Romans erscheint als einer der meist genannten Textstellen, wenn es um eine Analyse der Erzählperspektive geht. Brian Finney vergleicht die Erzählweise des Erzählers Christopher Isherwood mit der in *Lions and Shadows* und setzt *Goodbye to Berlin* dadurch in Bezug zum Genre der *Memoir*:

Whereas a true autobiography, he has explained, 'presents a central character to whom all other characters and all events are directly related, and by whose mind all experiences are subjectively judged', memoirs, should ideally be written by an insignificant, almost invisible observer, with the utmost possible objectivity. Although *Goodbye to Berlin* is not strictly a volume of memoirs, its handling of the narrator is very similar, unlike the treatment of 'Christopher Isherwood' in *Lions and Shadows*.<sup>495</sup>

Die meist einhellige Lesart der nach dieser Textpassage benannten *camera-eye technique* bringt David Thomas in der Zusammenfassung der Meinung anderer Wissenschaftler auf folgenden Punkt: „it [...] very closely describes the role which Isherwood plays as the narrator of his novels. Here, he is a self-effacing onlooker, making no judgements, forming no attachments, withholding imaginative sympathy, ultimately not involved“.<sup>496</sup> Doch diese These bedarf einer kritischen Überprüfung. In *Christopher and His Kind* kommentiert der Autor Isherwood die seinem Erzähler in *Goodbye to Berlin* zugewiesene Rolle als fremder, unbeteiligter Beobachter, der ungefiltert Impressionen sammelt:

---

mung und -geschichte: Manfred Mittermayer. 2009. „Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing‘-Genres“. *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Ed. Bernhard Fetz. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 69–101.

<sup>495</sup> Finney. *Christopher Isherwood*. 129.

<sup>496</sup> Thomas. „‘Goodbye to Berlin’: Refocusing Isherwood’s Camera“. 44.

This phrase, I am a camera, was the title John van Druten chose for the play he made out of the novel in 1951. Taken out of its context, it was to label Christopher himself as one of those eternal outsiders who watch the passing parade of life lukewarm-bloodedly, with wistful impotence. From that time on, whenever he published a book, there would always be some critic who would quote it, praising Mr. Isherwood for his sharp camera eye but blaming him for not daring to get out of his focal depth and become humanely involved with his sitters. (CaHK, 59)

Über das Bild der passiven Kamera, die mit offenem Visier ohne Reflexion („thinking“) aufnimmt, führt Isherwood jedoch Objektivität vielmehr als Illusion vor – denn hinter der Kamera steht ein Blick, der bei der Aufnahme selektiert: „Language, after all, can never simply ‘record’ and any pretence to this effect is naive or duplicitous.“<sup>497</sup> Das Medium der Kamera torpediert die eigentliche Form und Funktion der Ich-Erzählung (und auch die damit verbundenen Erwartungen des impliziten Lesers), der Erzähler dekonstruiert gerade durch seine Raum-Beschreibung (vgl. GB, 9) die Kamera-Perspektive und stellt dadurch die Möglichkeit einer objektiven Repräsentation im Sinne einer Wahrheit zur Diskussion:

But critics have failed to notice the sense in which, precisely by failing to ‘observe’ in the way that a camera – the actual piece of equipment – does, the narrator genuinely fulfils a cameralike role. For in offering a seemingly ‘objective’ presentation of a Berlin street that turns out not to be objective, he actually mimics the cultural role that cameras can fulfil, though not the role they are commonly thought to fulfil. Cameras are used to provide images which are thought to be free of interpretation when they are not so, to provide what is thought to be the single truth but is not. The recognition of this false objectivity lends a considerable poignancy to the narrator’s desire to rid himself of the dangerous activity of interpretation. His truth-telling status is compromised, and we begin

---

<sup>497</sup> Page. *Auden and Isherwood*. 191.

the novel with the disconcerting idea that the ‘truth’ that would undermine cultural appearances is, in its own particular way, a mythology that can offer its own deceptions.<sup>498</sup>

Der Text führt die Dekonstruktion von Objektivität durch ein Perspektiven-Spiel des Erzählers vor und stellt darüber die Repräsentation einer eindeutigen Wahrheit in Frage. Der Autor inszeniert ein Spiel mit unterschiedlichen Rollen von Betrachter und Betrachteter, Schriftsteller und Erzähler sowie Erzähler und implizitem Leser. Indem sich der Erzähler (scheinbar) von seiner Aufgabe des Erzählens zurückzieht, rückt er den impliziten Leser mit ins Bild, der die Verantwortung trägt, das aufgenommene ‚Zelluloid-Material‘ zu entwickeln, ihm eine Struktur zu geben und Bedeutung zuzuweisen. Der Leser wird zum Cutter, der die scheinbar bedeutungslosen (textuellen) Alltags-Skizzen zu einem großen Ganzen fügt – er muss die Montage des Autors in einen Bedeutungs-Kontext übersetzen. Erst durch den Blick des (Leser-)Zuschauers entsteht Bedeutung aus dem Nebeneinander von Zeichen. Isherwood kommentiert seine *camera-eye*-Perspektive selbst:

[...] what I really meant by saying ‘I am a camera’ was not that I am a camera all the time, or that I’m *like* a camera. It was: I’m in the strangest mood at this particular moment, not the kind of mood I am usually in, a mood where I just sit and register impressions through the window – visual data as people say – in a quite blah sort of way without any reaction to it like a camera. My usual mood would have been to rush downstairs and get into the action. The idea that I was a person very divorced from what was going on around me is quite false [...].<sup>499</sup>

Textextern ist der Autor Isherwood, der ‚obskure‘ und ‚entfernte‘ Beobachter, der textintern auf narrativer und ästhetischer Ebene mit topographischen Größen wie Nähe und Distanz spielt. Isherwoods

<sup>498</sup> Anthony Shuttleworth. 2001. „In a Populous City. Isherwood in the Thirties“. *The Isherwood Century*. Eds. James J. Berg, Chris Freeman. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 150–161. 157.

<sup>499</sup> Isherwood im Interview mit Robert Wennesten, zitiert nach: Fryer. *Eye of the Camera*. 110 f.

Schreiben ist bereits in *Goodbye to Berlin* beeinflusst von seinen Erfahrungen vom Schreiben für den Film: „He learned an economy of language, he learnt how to use dialogue, how to set up something visually in a paragraph rather than in pages and pages.“<sup>500</sup> Durch die in *Goodbye to Berlin* im Text inszenierten Medien wie Filmkamera und Fotografie, scheint es naheliegend, eine Analogie zwischen seiner Erzählweise und dem Dokumentar-Film herzustellen:

Perhaps the nearest equivalent of what is wanted exists already in another form in the documentary film. As the photographer does, so must the writer keep himself out of the picture while working ceaselessly to present the fact from a striking (poignant, ironic, penetrating, significant) angle. The narrative must be sharp, compressed, concrete. Dialogue must be short – a seizing of the significant. The revealing word. The emotion should spring directly from the fact. It must not be squeezed from it by the writer [...]. His job is not to tell us what he felt, but to be coldly and industriously presenting, arranging, selecting, discarding from the mass of his material to get the significant detail which leaves no more to be said, and implies everything.<sup>501</sup>

Die Erzählstrategie Isherwoods gleicht einem photographischen ‚Schnappschuss‘ und damit einem *mise en abyme*: „[...] in the course of what looks to be an undemanding narrative, the author will suddenly produce a Polaroid shot of the reader reading, an alarming effect achieved by the sly use of the second person pronoun. You never know quite where you stand in relation to an Isherwood work“ (CaHK, x). Die Perspektive seiner Erzähler ahmt dabei eine Kamera nach: „I am a cinema-eye – I am a mechanical eye. I, a machine, show you a world such as only I can see.“<sup>502</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, die Erzähler in ihrer Glaubwürdigkeit in Frage zu stellen:

500 Zitat Isherwood aus dem Film: *Chris & Don. A Love Story*. (00:17:03). Vgl.: Isherwoods Verhältnis zum Film: Norman Page. 1988. „The Other Camera – Aspects of Weimar Cinema.“ *Auden and Isherwood. The Berlin Years*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan. 146–172.

501 Storm Jameson zitiert nach: Cunningham. *British Writers of the Thirties*. 330.

502 Cunningham. *British Writers of the Thirties*. 330.

But Isherwood does not offer readers an ‘unreliable’ narrator; he simply offers the opportunity for readers to form their own opinion of the precise way in which the narrator’s point of view may be intervening between reader and ‘reality’. He puts himself at the edge of the picture in order to remind us that he is filtering reality, not just recording it.<sup>503</sup>

Diese (Erzähl-)Perspektive eröffnet einen besonderen Blick auf die Stadt. Er zeichnet dadurch ein gegensätzlicheres Bild von Berlin, das nicht dem des touristischen Blickes entspricht. Wilde zufolge ist die Inszenierung des Erzählers als Kamera, die Rolle des distanzierten Beobachters in *Goodbye to Berlin* als ein Ausdruck des Fremdseins zu lesen:

Isherwood’s [irony] in particular calls for a degree of sustained attention without which even the most alert are likely to be betrayed into the mistaken belief that the apparently neutral and transparent narrator is simply the recorder, reporter, or most famously, in *Goodbye to Berlin*, the camera that he purports to be. What is reflected by these various stances is, in the first instance, not methodology but psychology; not the supposedly bland empiricism of the scientist or the literary realist, but the involuntary detachment of the outsider.<sup>504</sup> [...] [T]he loss of the self, the abnegation of individual identity, is the goal toward which all of Isherwood’s work strains [...].<sup>505</sup>

Die Erzähler in seinen Berlin-Romanen laden ein, nicht über Methodik, sondern vielmehr über Psychologie zu reflektieren. David Thomas beschreibt im Zuge dessen Isherwoods Erzählperspektive als eine Schutzmaßnahme: „I am a camera’ can be seen for what it is – a defensive mask, the pseudo-impersonality of a young man, ‘alone, far from home,’ attempting to protect a vulnerable personality against the terrors of isolation.“<sup>506</sup> Und Thomas lässt nur vor diesem Hintergrund eine Nähe zwischen Autor und Erzähler zu: „[...] if ‘Isherwood’ and his

503 Bucknell. „Who Is Christopher Isherwood?“. 167.

504 Wilde. *Christopher Isherwood*. 19.

505 Ibid. 23.

506 Thomas. „‘Goodbye to Berlin’: Refocusing Isherwood’s Camera“. 48.

camera have reference to their author, it is not to any theory of fiction he proposes. It is the Neurotic Hero, the Truly Weak Man, who takes temporary refuge behind the shutter. The camera both sees and suffers.<sup>507</sup> Bereits zu Beginn von *Goodbye to Berlin* weist sich der Erzähler Christopher Isherwood als Fremder und Außenseiter aus. Sein Gefühl des Fremdseins wird zu Beginn des Romans durch ein Stundenhotel ausgelöst, vor dem, sobald es dunkel wird, junge Männer, die eingelassen werden wollen, zu pfeifen beginnen:

At eight o'clock in the evening the house-doors will be locked. The children will have supper. The shops are shut. The electric sign is switched on over the night-bell of the little room on the corner, where you can hire a room by the hour. And soon the whistling will begin. Young men are calling their girls. [...] Their signals echo down the deep hollow street, lascivious and private and sad. Because of the whistling, I do not care to stay here in the evenings. It reminds me that I am in a foreign city, alone, far from home. [...] soon a call is sure to sound, so piercing, so insistent, so despairingly human, that at last I have to get up and peep through the slats of the Venetian blind to make quite sure that it is not – as I know very well it could not possibly be – for me. (GB, 9f)

Der Blick des Erzählers zu Beginn des Romans, der den Raum beschreibt, gibt sich gleichzeitig auch als fremder Blick aus, der in diesem Raum nicht beheimatet ist. Das ‚Isherwoodsche‘ Berlin wird zu einer Erzählung, die durch die sozialhistorische Situation und die massiven politischen Veränderungen durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten nur eine begrenzte Zeit existiert und das Isherwood über seine Erzählung fixiert. Indem der Erzähler als eine Art *go-between* den Stadt-Raum durchwandert, beschreibt er durch seine eigene Fremdheit eine Gemeinschaft, die sich selbst fremd zu werden erscheint.

---

507 Thomas. „Goodbye to Berlin’: Refocusing Isherwood’s Camera“. 52.

Der Autor inszeniert die Position des erzählenden Protagonisten bewusst an der Peripherie. Gleichzeitig spielt er mit der Position des Erzählers, indem er dem Leser seine Anwesenheit von Zeit zu Zeit in Erinnerung ruft und immer wieder seine Position wie auch den Modus der passiven Aufnahme der Kameraperspektive unterläuft (vgl. die Beerdigung von Hermann Müller, GB, 66). So relativiert er in *Christopher and His Kind* zum Beispiel die vermeintliche Einsamkeit des Erzählers, die er zu Beginn des Romans beschreibt:

Isherwood is playing to the gallery again. As little Mr. Lonelyheart, with nobody to whistle for him, he invites the sympathy of the motherly or fatherly reader. In real life, the whistling would only have worried Christopher on some occasion when a boy was whistling for him and he was afraid that Otto, who had a key, might show up unexpectedly and find them together and make a scene. (CaHK, 59)

Diese Position ermöglicht es ihm, in *Goodbye to Berlin* ein Spiel mit Nähe und Distanz sowie ein temporales und räumliches Nebeneinander in seiner Repräsentation von Berlin zu inszenieren:

Out on the great calm brimming lake, the last ghost-like sails were tacking hither and thither with the faint uncertain night-breeze. The gramophone played. I lay back on the cushions, listening to a Jewish surgeon who argued that France cannot understand Germany because the French have experienced nothing comparable to the neurotic post-War life of the German people. A girl laughed suddenly shrilly, from the middle of a group of young men. Over there, in the city, the votes were being counted. I thought of Natalia: she has escaped – none too soon, perhaps. However often the decision may be delayed, all these people are ultimately doomed. This evening is the dress-rehearsal of a disaster. It is like the last night of an epoch. (GB, 219)

Das Erzähler-Ich nimmt hier eine deutliche Außenposition ein, durch die das Nebeneinander von Zeit und Raum deutlich wird. Durch das Mittel der Montage werden verschiedene Räume überblendet. Der Erzähler Isherwood nimmt sich nicht als Teil des Geschehens wahr, das

er schildert: er grenzt sich von der Unterhaltung ab, der er lauscht, an der er sich aber nicht beteiligt. Er ist nicht 'Teil derer' ('these people'), die er als dem Untergang geweiht charakterisiert. Vergleichbar mit der Kamerafahrt in einer filmischen Szene, zoomt der Blick des Erzählers von einem Punkt aus immer weiter aus der Szenerie heraus. Akustisch wird der Blick von der Musik eines Grammophons untermalt. Dies alles passiert gleichzeitig zu der Auszählung der Stimmen in der Stadt, die dadurch zu einem Raum wird, in dem sich die politische Macht scheinbar unbeeinflussbar und unkontrollierbar ausbreitet. Die Figuren, die sich innerhalb der Szenerie befinden, wirken wie Statisten, die vom Skript nur wenig wissen oder es aus Desinteresse verdrängen. Der Isherwoodsche Blick widerspricht an dieser Stelle dem der passiven Kamera, hier spricht der Geschichtsschreiber, der fixiert, was am Vergehen ist. Er schafft über die Gleichzeitigkeit eine Verbindung zwischen den Räumen:

Along with a host of other twentieth-century novelists, Isherwood destroys linear time in order to suggest the subjectiveness and fluidity of judgement in a world where the inner life is richer than the outer and where there is, thanks to the almost total breakdown of normative values, little congruence between reality and appearance.<sup>508</sup>

Im Spiel mit Zeit und Raum und dem Auflösen einer zeitlichen Chronologie (auch in seiner Erzählstruktur) verweist er nicht nur darauf, dass diese für die Repräsentation einer sich auflösenden Gemeinschaft keine Gültigkeit mehr besitzt, sondern auch, dass die Repräsentation von Berlin einer anderen Form bedarf. Die politischen Veränderungen in der Stadt bewirken den Zusammenbruch der existierenden gesellschaftlichen Normen und sorgen dafür, dass die Realität und das äußere Bild der Stadt nicht mehr in einer Darstellung zu vereinen sind. Gerade aufgrund seiner Position des Außen scheint ihm ein anderes Erkennen möglich, er nimmt wahr, was den involvierten Figuren nicht

---

508 Wilde. *Christopher Isherwood*. 44.

deutlich wird: das Ende einer Epoche. Vor dem Hintergrund dieser Position möchte ich die Konzeption des Außen der Philosophin Elisabeth Grosz vorstellen:

The outside is the place one can never occupy fully or completely, for it is always other, different, at a distance from where one is. One cannot be outside everything, always outside: to be outside something is always to be inside something else. To be outside (something) is to afford oneself the possibility of perspective, to look upon this inside, which is made difficult, if not impossible from the inside.<sup>509</sup>

Grosz zufolge ist das Außen also immer nur zusammen und komplementär mit einem Innen zu denken. Es gibt also kein wirkliches Außen – nur ein außerhalb von etwas. Das Außen wird über eine Grenze bestimmt, die es vom Innen trennt. Dies bringt, wie Grosz schreibt, eine besondere Qualität des Außen mit sich:

This is the rare and unexpected joy of outsideness: to see what cannot be seen from the inside, to be removed from the immediacy of immersion that affords no distance. However, this always occurs at a cost: to see what cannot be seen is to be unable to experience this inside in his own terms. Something is lost – the immediate intimacy of an inside position: and something is gained – the ability to critically evaluate that position and to possibly compare it with others.<sup>510</sup>

Nach Grosz liegt der Außenposition eine Ambivalenz zu Grunde, die neben einem Vorteil auch einen Verlust mit sich bringt: Letzterer betrifft eine unmittelbare Intimität, die mit einer Position im Innenraum verbunden wird. Gleichzeitig ist ein Erkennen des Inneren jedoch nur über eine Außenposition möglich – erst die Distanz macht es möglich zu bewerten und zu vergleichen. In diesem Sinne erinnert Groszs Konzept an Jurij Lotmans Modell der Semiosphäre, in dem, ähnlich wie in Grosz Konzeption von Innen und Außen, die

509 Elisabeth Grosz. 2001. *Architecture from the outside. Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. xv.

510 Grosz. *Architecture from the outside*. xv.

Grenze sowie die Peripherie als produktive Orte bestimmt werden, da an diesen Stellen Bewegung und Austausch möglich ist, während die Strukturen im Innenraum umso rigider und träger werden, je näher sie an das Zentrum gelangen.<sup>511</sup>

Anders als bei Lotman wird nicht nur die Grenze zum produktiven Ort von Austauschprozessen, vielmehr verknüpft Grosz den Raum mit der Gemeinschaft und den dort verorteten Figuren. Gerade der Außenseiter, der sich außerhalb des Zentrums befindet, weil er fremd, unangepasst oder anders ist, kann somit qua Position auf das Innen blicken. Er ist von Bedeutung, um das Innere der Gesellschaft – über seine eigene Ausgrenzung – zu definieren und zu festigen. Diese Position bringt es zwar mit sich, qua Position ‚anders‘ zu sein – aber auch ‚anders‘ schauen zu können. Auch wenn die Figuren, die Grosz hier nennt, gesellschaftlich nicht unbedingt positiv konnotiert werden, ist diese Position *per definitionem* keine rein negativ besetzte:

I don't want to suggest that the position of the outsider is always or only negative, or necessarily critical, or bound up in envy, a yearning for an inside position. The outside is capable of great positivity and innovation. The outside of one field is the inside of another.<sup>512</sup>

Grosz' Leistung liegt hierbei nicht nur darin, die Position eines Außens genauer zu untersuchen, sondern auch die damit verbundenen gesellschaftlichen Konnotationen aufzubrechen und positiv zu besetzen. Indem sie in ihrem Modell das Außen immer weiter verschiebt, zeigt sich dieses untrennbar mit einem Innen verbunden – die vermeintlichen binären Oppositionen werden dadurch als solche aufgelöst und in Beziehung zueinander gesetzt.

Isherwoods Außenperspektive wird dadurch zu einer Innenperspektive. Isherwoods Erzählstrategie deshalb als einen Rückzug des Erzählers zu deuten, ist nach Thomas jedoch zu kurz gegriffen:

511 Vgl. Jurij M. Lotman. 2010. „Die Semiosphäre“. *Die Innenwelt des Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 163–292.

512 Grosz. *Architecture from the outside*. xvii.

The pose of the withdrawal is insufficient. *Goodbye to Berlin* is engagé in the sense that it is committed to discovery of the 'human' among those Isherwood termed 'the Lost'. [...] The commitment is humanistic, not political; indeed, the true theme of this most famous of Isherwood's works of fiction is a search for contact, for participation in the lives of others.<sup>513</sup>

*Goodbye to Berlin* sowie *Mr Norris Changes Trains* sind von der Suche nach zwischenmenschlichem Kontakt geprägt – die Figuren beider Romane suchen über die Aushandlung von Eigenem und Fremden Kontakt untereinander. Dabei geht es auch immer wieder um die Thematisierung von Kontaktabbr chen. Wie den Figuren, so gelingt es auch dem Erzähler nicht, längerfristige Beziehungen aufzubauen oder aufrechtzuerhalten. In *Goodbye to Berlin* bricht Christopher den Kontakt mit Sally ab; als sie sich streiten, findet er nur eine Lösung: „forget the whole affair. And of course it would be quite impossible for me ever to see Sally again“ (GB, 85). Auch den Beziehungen anderer Figuren untereinander mangelt es an Tiefe und Verbindlichkeit: zu oft wird versprochen, sich bald wiederzusehen, und dennoch wird dies immer wieder hinausgezögert. So wartet Christopher am Ende zu lange, Bernhard zu besuchen, und erfährt über ein Gespräch zweier Zugreisender, dass er umgebracht wurde (GB, 228). Auch in *Mr Norris Changes Trains* ist es am Ende Norris, der die Atmosphäre zwischen sich und dem Erzähler wieder zerstört. Als sich am Ende des Romans der Kreis schließt und es am Bahnhof von Berlin bei Norris Abreise eine Versöhnung zwischen Bradshaw und Norris gibt (vgl. MNCT, 214), bleibt die unsichtbare Grenze unüberwindbar:

It was no good; we had returned to our verbal card-playing. The moment of frankness, which might have redeemed so much, had been elegantly avoided. [...] Here we were, as so often before, at the edge of that delicate, almost visible line which divided our two worlds. We should never cross it now. (MNCT, 199)

513 Thomas. „‘Goodbye to Berlin’: Refocusing Isherwood's Camera“. 51.

In Isherwoods textuellem Berlin-Universum erscheint Kontakt als ein höchst fragiles Gut. Isherwoods Figuren sind wie er selbst ambivalent: Sie sind einsam und unfähig, Kontakt zu anderen aufzunehmen, und gleichzeitig verbindet sie jedoch die Sehnsucht nach Zugehörigkeit.

## 4.6 Topographie der Fremde: „I am a born Foreigner“

Im November 1929, als sich die Sprachkenntnisse des Autors Christopher Isherwood verbessert haben, fährt er ein weiteres Mal nach Berlin, um dort für unbestimmte Zeit zu bleiben, und lernt den jungen Mann kennen, der der Figur des Otto Nowak in *Goodbye to Berlin* als Modell dient.<sup>514</sup> Wie der gleichnamige Erzähler im Roman, so wohnt auch der Autor Isherwood bei der Familie in einer Slum-Siedlung in der Nähe des Halleschen Tors (wie er später jedoch selbst sagt, nicht nur aus finanziellen Gründen, sondern vielmehr, um seinem Liebhaber nahe zu sein).<sup>515</sup> Einen Monat später (November 1930) zieht er in ein benachbartes Viertel nahe des Kottbusser Tors und schließlich kurz darauf in ein angeseheneres Viertel in der Nollendorfstraße 17, wo er ein Zimmer bei Frl. Thureau nimmt, die in *Goodbye to Berlin* zu Frl. Schroeder wird.<sup>516</sup> Nach Otto lernt er Heinz kennen, mit dem ihn eine jahrelange Reise durch Europa auf der Flucht vor den Nazis verbindet – diese Erfahrung nimmt ihn nicht nur zusammen mit seinem Geliebten in den Kreis der ‚perpetually unsettled drifters‘ auf, sondern fließt als Thema und Motiv in verschiedenen Variationen in seine

<sup>514</sup> Vgl. Finney. *Christopher Isherwood*. 80f.

<sup>515</sup> Vgl.: CaHK: „At the beginning of October, Christopher moved out of his In den Zelten room and went to live with Otto and his family. The Nowaks had a flat in a slum tenement in the Hallesches Tor district: Simeonstrasse 4. (In *Goodbye to Berlin*, the name of the street is given as the Wassertorstrasse, the Water Gate Street, because Christopher thought it sounded more romantic. The Wassertorstrasse was actually a continuation of the Simeonstrasse)“ (CaHK, 49f). „In *Goodbye to Berlin*, ‘Isherwood’ goes to live with the Nowaks in the autumn of 1931, not 1930. There were two reasons for this falsification. First, from a structural point of view, it seemed better to introduce some of the more important characters – Sally Bowles, Frl. Schroeder, and her lodgers – before the Nowaks. Second, since ‘Isherwood’ is not overtly homosexual, he has to be given another reason for knowing Otto and another motive for going to live with his family“ (CaHK, 51).

<sup>516</sup> Vgl. Finney. *Christopher Isherwood*. 82.

Romane ein. So werden diese, wie Alan Wilde in *Christopher Isherwood* schreibt, bestimmt von Themen wie Einsamkeit und Getrenntsein von der Gesellschaft, die sich in wiederkehrenden Bildern des Reisens spiegeln:<sup>517</sup>

[...] almost all [...] experience, if not a feeling of separation from some earlier and better self, at least one of division between self and world. In fact, it is the themes of separateness and aloneness – along with the repeated image of mirrors, games, and travelling (to mention only the most prominent) – that provide continuity among Isherwoods' works.<sup>518</sup>

Auch die Berliner Großstadt wird als eine soziale und politische Fremde repräsentiert und liest sich als das dunkle Porträt einer Gesellschaft, die dem Untergang geweiht ist und im Begriff ist, sich aufzulösen. Der Blick des englischen Erzählers auf den deutschen Stadtraum gleicht dabei einem soziologisch-ethnographischen:

Die Reisenden gleichen Ethnologen, die ‚teilnehmend Beobachten‘. Wenn Deutschland zum Gegenstand ‚fremder‘ Blicke und völkerkundlicher Betrachtungen wird, ist die traditionelle Perspektive der Reiseliteratur, die Sicht vom ‚Eigenen‘ auf das ‚Fremde‘ – aus deutscher Sicht – hier umgekehrt.<sup>519</sup>

Durch seine eigene Position als ‚Anderer‘ innerhalb der Berliner, aber auch der britischen Gesellschaft hat der Autor Isherwood eine andere Perspektive auf die Stadt – er beschreibt Berlin als Fremde, die schließlich sein Eigenes wird und bewegt sich damit im diskursiven Spannungsfeld der Reiseliteratur. Insbesondere in *Goodbye to Berlin* spielt Isherwood mit Topoi aus dem Genre der Reiseliteratur – vielleicht auch beeinflusst davon, dass er zur gleichen Zeit wie *Goodbye to Berlin*, zusammen mit W. H. Auden, einen Reisebericht über die Beobachtungen des Chinakrieges sowie drei dramatische Stücke geschrieben hat. Er berichtet allerdings nur bedingt im Sinne der klassischen Reiseliteratur aus der Ferne nach Hause. Die Ferne wird für Autor und

<sup>517</sup> Vgl. Finney. *Christopher Isherwood*. 92, 87.

<sup>518</sup> Wilde. *Christopher Isherwood*. Preface.

<sup>519</sup> Lubrich. *Reisen ins Reich*. 18.

Erzähler der Romane für eine gewisse Zeit zur Heimat und lässt für beide vielmehr ihre Heimat England fremd werden: „In the Berlin of the novel, where there is everywhere sham, disparity, and deception and nowhere satisfactory personal relations, Christopher is, in fact, perfectly at home“.<sup>520</sup> In *Christopher and His Kind* blickt der Erzähler Christopher Isherwood auf den jüngeren Isherwood und seine Zeit in Berlin zurück und erinnert sich an einen Brief, den er an Stephen Spender geschrieben hat:

I'm very apathetic here. It's all so pleasant and I have utterly lost any sense of strangeness in being abroad. I even don't particularly care when I see England again. And when I read in my diary about my life at home, it's like people on the moon. (CaHK, 36).

Berlin wird zur neuen Heimat für den Autor und das ursprünglich Eigene und Vertraute erscheint als das fremde Andere. In einem Interview sagt er: „See, I'm really a born foreigner that's the truth. [...] it's a regular English type, a person who doesn't live in England.“<sup>521</sup> Um das Fremde in seinen Romanen beschreibbar zu machen, bedient er sich einer ähnlichen Rhetorik und Beschreibungsweise wie das Genre der Reiseliteratur. Durch seine Erzählstrategie und seine Art und Weise der Beschreibung bedient er sich des Vokabulars eines Ethnographen beziehungsweise Soziologen und seine Haltung gleicht der eines teilnehmenden Beobachters gleich.<sup>522</sup> Er wird zum *explorer* des Berliner Stadtraumes und knüpft durch sein ‚Mitleben‘ mit der Familie Nowak sowie die Exotisierung und Verfremdung der Figuren als Andere in der Art der Beschreibung an das Genre der Reiseliteratur an. Sein Fremdsein ermöglicht einen Blick auf eine Gesellschaft, in der sich alle Schichten durchkreuzen, und erzeugt darüber das Bild einer Komplementär-Gesellschaft.

<sup>520</sup> Wilde. *Christopher Isherwood*. 72.

<sup>521</sup> Interview mit Christopher Isherwood in BBC Omnibus, 1969: <https://www.youtube.com/watch?v=9yteeOP12Qg>, aufgerufen am 13.09.2014. (00:07).

<sup>522</sup> Vgl. dazu auch: Oliver Lübrich. 2006. „Kontrastaufnahmen. Berlin in den Berichten ausländischer Reisender 1933–1945“. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Eds. Matthias Harder, Almut Hiller. Würzburg: Königshausen & Neumann. 145–164. 146.

However, in spite of the raised eyebrows of its British visitors, Berlin is indeed a crucial place of transit for the culture of British Modernism (not to mention the many Americans who transited through the city) [...], in that it triggered processes of translation and exchange. And if Bloomsbury had misgivings, Christopher Isherwood did not. In his perspective, his experience tells of another Berlin and of other types of transit. His apprehension of the city was very different form that of his [...] fellow citizens and of the many writers who travelled through the city in those years.<sup>523</sup>

Anders als andere Berlin-Reisende aus Großbritannien oder Amerika, nimmt Isherwood gerade das Fremde, das aus der Gesellschaft figural oder räumlich Ausgegrenzte mit ins Bild. Insbesondere im Kapitel „The Nowaks“ (GB, 128–174) rückt Isherwood immer wieder Stadtviertel ins Licht, die dem touristischen Berlin-Besucher weniger in das Blickfeld geraten würden. Auch die Beschreibung seiner Unterkunft bei Frl. Schroeder in der Nollendorfstr. 17 kann man unter diesem Fremdheitsaspekt lesen:

The extraordinary smell in this room when the stove is lighted and the window shut; not altogether unpleasant, a mixture of incense and stale buns. The tall tiled stove, gorgeously coloured, like an altar. The washstand like a Gothic shrine. The cupboard also is Gothic, with carved cathedral windows: Bismarck faces the King of Prussia in stained glass. My best chair would do for a bishop's throne. In the corner, three sham medieval halberds (from a theatrical touring company?) are fastened together to form a hatstand. Frl. Schroeder unscrews the heads of the halberds and polishes them from time to time. They are heavy and sharp enough to kill. (GB, 10)

Die Beschreibung des Raumes über den Geruch erscheint atmosphärisch, die Vergleiche – der Ofen als Altar, der Stuhl als ein Bischofsthron und der Waschtisch als ein gotischer Schrein – wirken im semantischen Kontext eines Wohnzimmers ungewöhnlich. Durch die Verfremdung wird das Zimmers einerseits durch die Zuschreibung der königlichen Attribute aufgewertet, andererseits wirkt es anachro-

523 Sullam. „Berlin Transfer: Christopher Isherwood's Anglo-German Poetics“. 14.

nistisch. Die Unwirklichkeit des Raumes wird verstärkt durch die mittelalterlichen Hellebarden, die als Hutständer zweckentfremdet werden. Auch diese sind mit einem Paradox verbunden: Auf der einen Seite erachtet der Erzähler diese als unecht, als Requisiten einer Theatertruppe, und gleichzeitig werden sie als echt genug beschrieben, um töten zu können. Die Hellebarden werden zu einer Metapher für den Raum: „Everything in the room is like that: unnecessarily solid, abnormally heavy and dangerously sharp“ (GB, 10).

Hier zeigt sich ein weiteres Thema des Romans, das sich durch den Text zieht: Die Aufladung der Dinge mit Bedeutung. Sie repräsentieren das Einzige, was Bestand hat, so fragt der Erzähler: „What becomes of such things? How could they ever be destroyed? They will probably remain intact for thousands of years: people will treasure them in museums. Or perhaps they will merely be melted down for munitions in a war“ (GB, 10). Sie haben eine ganz besondere Bedeutung – wie zum Beispiel auch die Delphin-Uhr, die der Autor Isherwood in *Goodbye to Berlin* beschreibt, die den Krieg unbeschadet übersteht und die er am Ende von seiner Vermieterin geschenkt bekommt. Sie steht auch nach seinem Tod im Jahr 2008 noch in seinem Haus in Santa Monica:<sup>524</sup> „there they stand, like an uncompromising statement of her views of Capital and Society, Religion and Sex“ (GB, 11). So schreibt Wilde:

To enter the world of *Goodbye to Berlin* is immediately to become aware of the intransigence of objects. [...] The ‘I’, whose conspicuous absence implies both the theme and the technique of the novel, is usurped by an eye, activity by observation [...].<sup>525</sup>

Der Erzähler Christopher Isherwood verschiebt die Repräsentation seiner Identität, die er in einem ambivalenten Zustand zwischen verstecken und zeigen hält, auf die Beobachtungsebene. Isherwood lädt den Raum über die Beschreibung metaphorisch auf: Das Zimmer wird zu einem Sinnbild der Gesellschaft, die auf der einen Seite rückwärts-

<sup>524</sup> Vgl.: Vorwort von Armistead Maupin: Armistead Maupin. 2008. „Introduction“. *The Berlin Stories*. Christopher Isherwood. New York: New Directions. vii-xii. xi.

<sup>525</sup> Wilde. *Christopher Isherwood*. 66.

gewandt ist – so wünscht sich auch Frau Nowak den Kaiser zurück: „What I always say is – why can't we have the Kaiser back? Those were the good times, say what you like“ (GB, 139) – und gleichzeitig in einer Art Unwirklichkeit oder Virtualität lebt, die einer (Theater-)Bühne gleicht. Der Mikrokosmos des Zimmers wird zur räumlichen Metapher eines Anachronismus, in dem Berlin symbolisch für den Makrokosmos Deutschland steht, das noch nicht in der Moderne angekommen ist.

In einem anderen semantischen Bereich lässt sich die Beschreibung des Erzählers Isherwood der Wohngegend und -verhältnisse der Familie Nowak ansiedeln (vgl. „The Nowaks“: GB, 128–174):

The entrance to the Wassertorstrasse was a big stone archway, a bit of old Berlin, daubed wit hammers and sickles and Nazi crosses and plastered with tattered bills which advertised auctions or crimes. It was a deep, shabby cobbled street, littered with sprawling children in tears. Youths in woollen sweaters circled waveringly across it on racing bikes and whooped at girls passing with milk-jugs. The pavement was chalk-marked for the hopping game called Heaven and Earth. At the end of it, like a tall, dangerously sharp, red instrument, stood a church. (GB, 128)

Die Wassertorstraße befindet sich in der Nähe des Kottbusser Tors und gehört heute zum Bezirk Kreuzberg (und sieht heute ganz anders aus – von den Spuren dieser Zeit ist so gut wie nichts mehr zu erkennen).<sup>526</sup> Die Beschreibung des Raumes trägt deutlich die Zeichen der Arbeiterklasse. Die Verben aus dem semantischen Bereich der ‚Beschmutzung‘

526 „Wassertor, für den Luisenstädtischen Kanal 1848 errichtete Durchflussmöglichkeit durch die Stadtmauer, das auch abgesperrt werden konnte. Dort, wo der Luisenstädtische Kanal ehemals durch die Stadtmauer floß, stand das 1848 errichtete Wassertor. Es hatte die Form eines Eisengitters und sperrte bei Notwendigkeit die Durchfahrt. Nach dem Abbau der Stadtmauer hat man den Platz 1885 in eine Grünanlage umgestaltet. Der Kanal wurde 1926–1929 zugeschüttet. Der Name blieb erhalten. Die Straße ist bei der Separation des Köpenicker Feldes 1841–1846 neu angelegt worden und erhielt ihren Namen nach dem an ihrem Ende gelegenen Wassertor. Der Teil zwischen Alexandrinenstraße und Brandenburgstraße wurde Baugelände und ist am 1.7.1959 eingezogen worden.“ Quelle: <http://berlin.kauperts.de/Strassen/Wassertorstrasse-10969-Berlin>, aufgerufen am 3.10.2012.

schaffen ein düsteres, amoralisches Bild. In Isherwoods Beschreibung zeigt sich, was Rolf Lindner in *Walks on the Wilde Side: Eine Geschichte der Stadtforschung* als eine Art Tradition festmacht: Eine Verbindung zwischen Topographie und Moral, in der Armut immer auch mit Verbrechen und sexueller Ausschweifung konnotiert wird.<sup>527</sup> Ursprung dieser Diskursverschiebung ist eine andauernde Cholera-Bedrohung im 19. Jahrhundert. Indem die Armen- und Arbeiterviertel aufgrund der Enge des Raumes und der Fülle an Menschenansammlungen eine größere Ansteckungs- und Verbreitungsgefahr darstellten, gerieten diese Viertel – ohne dass an den tatsächlichen Wohnbedingungen etwas verändert wurde – schließlich in Verruf, allerlei Unzucht und Ausschweifungen zu betreiben und somit auch die Krankheit zu verbreiten. Im Diskurs wurden demnach die tabuisierten Niederungen des Körpers auf die Physiologie der Stadt verschoben.<sup>528</sup> Auch wenn Cholera schon lange keine Bedrohung mehr für Stadtbewohner darstellt, bleibt die ‚Topographie der Unmoral‘ mit der Peripherie des Stadtraums verbunden. Auch Isherwoods Text zeigt sich in der Repräsentation des Stadtraums von diesem Diskurs durchzogen. Dabei wirkt der Stadtraum in zwei Richtungen: Das Slumleben hat eine schlechte Auswirkung auf den Charakter, aber auch umgekehrt werden Slums als das Resultat eines schlechten Charakters betrachtet. So werden die Orte der Arbeiterklasse zum Beispiel immer wieder über die Rhetorik des Animalischen repräsentiert. Ottos Tanzstil wird charakterisiert als „fashionable chimpanzee stoop of Hallesches Tor“ (GB, 172) und Frau Nowaks Husten wird mit einem verletzten Tier verglichen: „Clasping her hands over her breast, she uttered short yelping coughs like a desperate injured animal“ (GB, 173) und ihrem Lächeln werden tierische Merkmale: „hideous frog-like“ zugeschrieben (GB, 173).

In der Zeit, in der der Erzähler bei den Nowaks lebt und die wohnlichen, aber auch sozialen und persönlichen Zustände beschreibt, wirkt Isherwood anfänglich wie ein *social explorer*, der vergleichbar mit den Praktiken der urbanen Ethnographie soziale Phänomene

<sup>527</sup> Rolf Lindner. 2004. *Walks on the Wilde Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*. Frankfurt, New York: Campus. 20f.

<sup>528</sup> Vgl.: Ibid. 22ff.

in ihrer natürlichen Umgebung beobachtet und in seiner Erzählung darlegt, wie „das Leben an einem Ort, zu einer Zeit, in einer Gruppe abläuft“ und darüber „Einblick in die Sozial- und Kulturgeschichte der Moderne [gibt] wie sie sich als Verhältnis zu den ‚Anderen‘ der Stadt, der *other, nether, wild side* artikuliert“<sup>529</sup>:

[Der *Social explorer*] praktiziert [...] ein ‚studying down‘, das sich nicht mehr in erster Linie auf die soziale Hierarchie zwischen Forscher und Erforschem, sondern auf die Topographie des Raums bezieht. In der Reiseliteratur ‚at home‘ tritt die topographische Tiefe an die Stelle der geographischen Ferne. Der Weg des Forschers führt stets in die ‚Tiefe(n)‘, in den menschlichen Abgrund zu den back-of-the-yards-, Höhlen- und Kellerbewohnern und nicht zuletzt zu jenen, die in den Abwasserkanälen hausen.<sup>530</sup>

So beschreibt der Erzähler Isherwood die Wohnverhältnisse bei den Nowaks als ärmlich und unbewohnbar: „The attic [...] was absolutely insanitary and uninhabitable“ (GB, 147), „Our leaky stuffy little attic smelt of cooking and bad drains. When the living-room stove was alight, we could hardly breathe; when it wasn’t we froze“ (GB, 156). Isherwood legt die schlechten Wohnverhältnisse der Arbeiterklasse offen, in der sich vier Wohnungen eine Toilette teilen und deren Funktion nachts ein Eimer übernimmt, der am Ende des Zimmers steht (GB, 152f).

Rolf Lindner zieht eine Verbindung zwischen den „*black spots*“, die die Orte der Stadt in einer „Verbindung von Armut, Laster und Verbrechen“ kennzeichnen sollen und der britisch-kolonialistischen „Obsession“, die zum Ziel hatte, die „weißen Flecken auf der imperialen Landkarte zu löschen“.<sup>531</sup> Vor diesem Hintergrund begreift er die viktorianischen Stadtforscher ebenso als Entdeckungsreisende und bemerkt, „wie oft die Erkundung der unbekanntenen Großstadt mit der

529 Lindner. *Walks on the Wild Side*. 18.

530 Ibid. 34f.

531 Ibid. 14.

Erforschung von Afrika oder Asien verglichen wurde“.<sup>532</sup> Dieser Verbindung liegt dieselbe Motivation zugrunde, nämlich in der Ferne wie in der Nähe Raum zu kolonialisieren und sich zu eigen zu machen:

Beide verbindet das ‚imperiale Streben‘, so Edward Said, die weißen Flecken auf der Landkarte zum Verschwinden zu bringen [...]. Indem die Stadtforschung den ‚schwarzen Kontinent‘ *at home* erschließt und damit die ‚Wilden der Zivilisation‘ verortet – ‚ihre eigenen Pygmäen‘, wie William Booth, Gründer der Heilsarmee, die Bewohner des Londoner ‚Urwalds‘ bezeichnet – macht diese sie, zumindest potentiell, der Kolonialisierung zugänglich.<sup>533</sup>

Auch in *Goodbye to Berlin* schreibt der Erzähler Isherwood aus dem Berliner ‚Dschungel‘ nach Hause:

Lying in bed, in the darkness, in my tiny corner of the enormous human warren of the tenements, I could hear, with uncanny precision, every sound which came up from the courtyard below. [...] It was alien and mysterious and uncanny, like sleeping out in the jungle alone. (GB, 153).

Das Wohnhaus steht für das Arbeiterviertel, das nicht nur von Schmutz (vgl. GB, 133) gekennzeichnet wird, sondern als größtes Manko die Intimität des Privaten nicht gewährleistet. So dringen alle Geräusche und Gerüche ungefiltert durch das ganze Haus. Da es in der Enge der Wohnung der Nowaks keine Privatsphäre gibt, weitet Isherwood den privaten Raum auf den öffentlichen aus: „So I went to the cinema or sat in a café and read the newspapers and yawned. There was nothing else to do“ (GB, 149). Oder er verbringt seine Zeit im „Alexander Casino“, wo er weitere „Sozialstudien“ betreibt: er sitzt, schreibt Briefe und beobachtet die anderen Gäste (vgl. GB, 158). Der öffentliche Raum wird zu einer Art Spektakel und Bühne, auf der Figuren wie der „bis-cuit-seller“, oder das „Salvation Army girl“ oder auch der heroinsüchtige alte Mann auf- und abtreten (GB, 158).

---

532 Lindner. *Walks on the Wild Side*. 14.

533 Ibid.

Isherwoods Interesse an Berlin und insbesondere an der Arbeiterklasse als *dark continent*<sup>534</sup> steht weniger unter einem kolonialistischen Bestreben, man könnte es eher unter einem Saiduischen „Abenteuerimperialismus“ betrachten. Isherwood erforscht den ‚dunklen‘ Kern von Berlin, der vergleichbar wird mit den „Anderen“ auf der anderen Seite der Welt. Das Fremde rückt in die Nähe und findet sich plötzlich in unmittelbarer Nachbarschaft. Der Erzähler in *Goodbye to Berlin* kommt durch seine Beschreibung der Stadt Berlin als *terra incognita* und sein Eintauchen in die Arbeiterklasse als eine Art Reise in das *Herz der Finsternis* in die Nähe des Ästheten des *Fin de Siècle*, der ähnlich dem Reporter der Moderne vor der Welt ‚flüchtet‘. So schreibt Isherwood in *Christopher and His Kind* rückblickend: „[...] such slumming seemed a thrilling adventure“ (CaHK, 52). Als der Erzähler schließlich bei den Nowaks auszieht, ist auch seine nächste Wohnung in einem eher heruntergekommenen Viertel in der Nähe des Kottbusser Tors (Admiralstrasse 38, vgl. CaHK, 54). Als er seine neue Adresse bei der Polizei registrieren lässt, erfährt er, dass er der einzige Engländer in der Gegend ist. Isherwood kommentiert das Gefühl, das diese Information in ihm auslöst:

Christopher's vanity was tickled. He liked to imagine himself as one of those mysterious wanderers who penetrate the depth of a foreign land, disguise themselves in the dress and customs of its natives, and die in unknown graves, envied by their stay-at-home compatriots; like Waring in Browning's poem, or like Bierce, who vanished forever into Mexico. (CaHK, 54)

Der Erzähler Isherwood genießt das Gefühl der Exklusivität als (intellektueller) Fremder in der Fremde. Durch die literarische Idealisierung der Repräsentation der Fremde wirkt Isherwood wie ein Eroberer, der sich in die Tradition der Reiseliteratur einschreibt. So praktiziert Isherwood, was man als kulturelle Praxis des *slummings* nennen könnte – er widmet sich

---

534 Vgl.: Lindner. *Walks on the Wild Side*. 15.

der Erkundung der Armenviertel als einer exotischen und zugleich unheimlichen Welt. In dieser zumeist von der Polizei patrouillierten Visite verdichtet sich die imaginäre Geographie des städtischen Raumes aus der Perspektive des bürgerlichen Publikums, sind hier doch all jene unaussprechlichen Schrecken versammelt, die diesem die Lust der Angst, den Nervenkitzel, bereiten.<sup>535</sup>

Berlin wird zum ‚fremden Land‘, das Isherwood mutig durchdringt, während er sich den fremden Gebräuchen anzupassen scheint. Wie der Reporter sein Verhältnis zur Welt über Methoden wie zum Beispiel Mitleben, Feldforschung, oder teilnehmende Beobachtung verschleiert, vollzieht auch Isherwood eine gewisse Art des *passing*. Seine Position bleibt aus der Perspektive der Anderen ambivalent: Während der Erzähler aus Ottos Perspektive als Teil der Familie erscheint: „‘Christopher’s quite one of the family, already!’“ (GB, 137), stellt Frau Nowak den Klassenunterschied zwischen dem Stadtviertel, in dem sie leben, und Christopher heraus: „‘But you can’t live in this part of town – a gentleman like you! Oh, no. I’m afraid it wouldn’t suit you at all’“ (GB, 130). Und auch Herr Nowak verweist auf den unterschiedlichen Habitus zwischen der Arbeiterklasse und der gesellschaftlichen Mittelschicht: „‘Christopher doesn’t like our food [...]. Never mind, Christopher, you’ll get used to it. Otto was just the same when he came back from the seaside. He’d got used to all sorts of fine ways, with his Englishman...’“ (GB, 138). Aufgrund der Verkleidung und der Mimikry des englischen ‚Reporters‘ wird die Kluft zwischen Beobachter und Beobachteten jedoch nicht überwunden, sondern vielmehr in der Beschreibung immer wieder herausgestellt. Durch die Beschreibung seiner ‚Andersartigkeit‘ wird der Blick auf den ‚Anderen‘ gelenkt und dieser zwangsläufig zum ‚Anderen‘ stigmatisiert.

So erscheint Ottos Schwester Grete aus der Perspektive ihrer Mutter als: „‘a lazy great lump [...] There’s no getting her to do anything, if you don’t stand over her all the time’“, auch Otto wird von ihr als „‘You good-for-nothing!’“ charakterisiert (GB, 129). Der Erzähler schreibt

535 Lindner. *Walks on the Wilde Side*. 19.

Frau Nowak ein hohes Aggressionspotential zu: „She had flown into a rage instantly, automatically, with astonishing violence. Her face became all nose: thin, bitter and inflamed. Her whole body trembled“ (GB, 129). Herr Nowak erscheint im Gegensatz zu seiner Frau passiv und lethargisch: „He did not appear to understand what had been happening; or perhaps he merely did not care“ (GB, 136). Gleichzeitig beschreibt ihn Isherwood als „a powerful, dumpy little man, with pointed moustache, cropped hair und bushy eyebrows“, auch wenn sein Lächeln nur noch wenig Zähne zeigt: „showing two or three nicotine-stained stumps of teeth“ (GB, 136) und er von seiner Frau als betrunken beschimpft wird (vgl. GB, 137).

Zudem legt der Erzähler in seiner Beschreibung das geringe Bildungsniveau der Familie und den mangelnden politisch-gesellschaftlichen Einblick sowie deren übertriebenen Hang zur Dramatik offen: „The communists are all good-for-nothing lazybones like you, who’ve never done an honest day’s work in their lives.“ (GB, 139). Isherwood selbst wird in der Fremdcharakterisierung durch die Nowaks als eigene Klasse charakterisiert: „How could Herr Christoph be a communist? He’s a gentleman.“ (GB, 139). Auch in diesem Aspekt wird Isherwood von der sozialen Gesellschaftsschicht der Nowaks unterschieden: Aufgrund seiner Klassenzugehörigkeit wird er als unpolitisch betrachtet. Seine eigene Position ist hierbei ambivalent. Der Erzähler überwindet als eine Art *go-between* die soziale Kluft durch seine Arbeit als Englischlehrer: „My pupils were scattered about the fashionable suburbs of the west – rich, well-preserved women of Frau Nowak’s age, but looking ten years younger“ (GB, 141). Doch auch hier findet eine gewisse Art des *passing* statt: Christopher will nicht, dass seine Schüler erfahren, wo er wohnt: „it would have been bad for my business to admit that I was really poor“ (GB, 141). Auch gegenüber Fr. Schroeder will er nicht zugeben, dass er seine Miete nicht mehr bezahlen kann und gibt ihr gegenüber vor, nach England zu reisen. Seine Position bleibt im Text ambivalent, changierend zwischen Innen und Außen.

Indem ihn mehr und mehr – korrelierend mit der Verbesserung seiner finanziellen Verhältnisse – das Leben der Nowaks abstößt und er sich am Ende von seinem alten Wohnviertel distanziert, zeigt Isherwood die charakteristische Verbindung von Faszination und Abscheu Forschungsreisender:<sup>536</sup> „Already, with my comfortable bed-sitting-room in the West End and my excellent new job, I had become a stranger to the slums“ (GB, 163). Der ‚Gentleman‘, der die Andersartigkeit der Berliner Arbeiterklasse anfangs noch romantisiert, entwickelt mehr und mehr eine Abneigung gegen den Schmutz, die Enge, die Gerüche und die Lebensweise:

Slowly but surely the Nowaks were breaking my powers of resistance. Every day I found the smell from the kitchen sink a little nastier: every day Otto’s voice when quarrelling seemed harsher and his mother’s a little shriller. Grete’s whim made me set my teeth. When Otto slammed a door I winced irritably. At nights I couldn’t get to sleep unless I was half drunk. Also, I was secretly worrying about an unpleasant and mysterious rash: it might be due to Frau Nowak’s cooking, or worse. (GB, 157f)

Über das Symbol der Krankheit repräsentiert Isherwood auch den schleichenden Verfall der Berliner Gemeinschaft, der am Ende auch auf den Erzähler überzugehen scheint. Die Verben: ‚harsh‘ und ‚shrill‘, verdeutlichen das körperliche Unbehagen, das durch die Nowaks ausgelöst wird. Als der Erzähler Isherwood und Otto Frau Nowak im Sanatorium besuchen, wird dieses als ein Ort jenseits aller Orte beschrieben: „Wrapped and hooded in their blankets, they [the patients, Anm. yz] might have been members of an aboriginal forest tribe“ (GB, 173). Der Ort gleicht einer Foucaultschen Heterotopie<sup>537</sup>, konkreter einer „Krisenheterotopie“:<sup>538</sup> „Das heißt, es gibt privilegierte heilige oder verbotene Orte, die solchen Menschen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zu der Gesellschaft oder dem Milieu, in

536 Lindner. *Walks on the Wild Side*. 19.

537 Vgl.: Foucault, Michel. [1967] 2006. „Von anderen Räumen“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Eds. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 317–327.

538 Ibid. 321.

denen sie leben, in einem Krisenzustand befinden.“<sup>539</sup> Foucault nennt als Beispiele „[...] etwa Heranwachsende, Frauen während der Monatsblutung, Frauen im Kindbett, Greise usw.“<sup>540</sup> Auch wenn er Krisenheterotopien „sogenannten Urgesellschaften“ zuschreibt, finden sich diese auch noch im 20. Jahrhundert, selbst wenn sie mehr und mehr, wie Foucault schreibt, von „Abweichungsheterotopien abgelöst [werden]“:<sup>541</sup> Krisenheterotopien sind Foucault zufolge:

Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht. Dazu gehören Sanatorien und psychiatrische Anstalten, sicher auch Gefängnisse, aber ohne Zweifel auch die Altersheime, die gleichsam die Grenze zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopien stehen, da das Alter letztlich eine Krise darstellt, aber auch eine Abweichung, denn in unserer Freizeitgesellschaft gilt Untätigkeit als Abweichung.<sup>542</sup>

Nach Foucault sind Heterotopien typische kulturelle Produkte: „Es handelt sich hier um eine Konstante aller menschlichen Gruppen.“<sup>543</sup> Das Sanatorium entspricht als ge-genderter Ort, an dem sich Frauen von ihrer harten Arbeit sowie von der Alkoholsucht und Brutalität ihrer Ehemänner erholen sollen (vgl. GB, 168f), einerseits einer Krisenheterotopie: Die Frauen sollen nach der Überwindung ihrer ‚Krise‘ wieder in den ursprünglichen Raum zurückgeführt werden und ihre Funktion innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges erfüllen. Andererseits gleicht die Repräsentation des Ortes durch den Erzähler Isherwood gleichzeitig einer Abweichungsheterotopie:

This was the climax of my dream: the instant of nightmare in which it would end. I had an absurd pang of fear that they were going to attack us – a gang of terrifying soft muffled shapes – clawing us from our seats, dragging us hungrily down, in dead silence. But the moment passed. They

---

539 Foucault. „Von anderen Räumen“. 322.

540 Ibid.

541 Ibid.

542 Ibid.

543 Ibid. 321.

drew back – harmless, after all, as mere ghosts – into the darkness, while our bus, with a great churning of its wheels, lurched forward towards the city, through the deep unseen snow. (GB, 174)

Das ‚Geisterhaus‘ befindet zudem am Rande der Stadt: „There was a bumpy cart-track winding for several kilometres through snowy pine-woods and then suddenly, a Gothic brick gateway like the entrance to a churchyard, with big red buildings rising behind“ (GB, 166). Wie der Raum, so wirken auch die Frauen außerhalb der Norm: Neben Frau Nowak, ist dort auch „Old Muttchen“, die als „nice old lady, but somehow slightly obscene, like an old dog with sores“ (GB, 168) charakterisiert wird, oder Frauen wie Erna, mit ‚hungrigen Augen‘ (vgl. GB, 168). Dieser Raum erscheint für die Frauen als ein Freiheitsraum, der sie von einer vermeintlichen gesellschaftlichen Norm befreit, so dass sie immer wieder kommen (vgl. GB, 168). Für den Erzähler erscheint dieser Raum, der so stark mit weiblichem Begehren aufgeladen ist, jedoch unheimlich: „Women being shut up together in this room had bred an atmosphere which was faintly nauseating, like soiled linen locked in a cupboard without air. They were playful with each other and shrill, like overgrown schoolgirls“ (GB, 169). Der ‚Höhepunkt‘ seines ‚Alptraus‘ ist auch der Höhepunkt der Verfremdung der Figuren im Text. Diese können als Symbol eines voranschreitenden Verfalls der Berliner Gemeinschaft gelesen werden, die versucht, über die Ausgliederung ihrer Krisenobjekte – in diesem Fall die Frauen – die Norm wiederherzustellen. Figuren wie Kurt und Otto unterlaufen jedoch diese ge-genderte Norm. Nicht nur die Frauen werden zu Krisenobjekten. Kurts Charakterisierung äußert eine Art von Depression und Ohnmacht, die in der Arbeiterklasse gegenüber der Armut und den sozialen Zuständen erwächst: „He had a reckless, fatal streak of rage against the hopelessness of his life. The Germans call it *Wut*“ (GB, 151). Ottos Vision, die über das Symbol der Hand eine Nähe zum Tod herstellt (vgl. GB, 142f), kann nicht nur individuell, sondern kollektiv als eine Vorausdeutung des Schicksals gedeutet werden, das einen Großteil der Berliner Gemeinschaft durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten ereilen wird.

Als der Erzähler nach seinem Umzug und nach längerer Abwesenheit die Nowaks besucht, kann er kaum glauben, dass er in derartigen Wohnverhältnissen gelebt hat:

The lamps were alight already, as I turned in under the archway and entered the long damp street, patched here and there with dirty snow. Weak yellow gleams shone out from the cellar shops. At a hand-cart under a gas-flare, a cripple was selling vegetables and fruit. A crowd of youths, with raw, sullen faces, stood watching two boys fighting at a doorway: a girl's voice screamed excitedly as one of them tripped and fell. Crossing the muddy courtyard, inhaling the moist, familiar rottenness of the tenement buildings, I thought: Did I really live here? Already with my comfortable bed-sitting-room in the West End and my excellent new job, I had become a stranger to the slums. (GB, 163)

In dieser zweiten Beschreibung des Viertels steht eher die Atmosphäre im Vordergrund: Das Licht spielt eine besondere Rolle: es wirkt dunkel innerhalb des Viertels. Der ‚Krüppel‘ und auch die Jugendlichen als neue Generation zeichnen ein Bild der Einsamkeit, das einem Überlebenskampf gleicht. Die Beschreibung des Viertels erinnert an die Assoziationskette „Arbeit – Armut – Schmutz“ und verweist auf eine moralische Kategorie im Sinne von Unanständigem und sexuell Anstößigem.<sup>544</sup> Der Erzähler distanziert sich von diesem Bild, auch wenn er zugesteht, dass ihm der Geruch einst bekannt war – durch die Vorzüge eines sozial angemesseneren Lebensraumes erscheint ihm dieser Stadtteil fremd.

Isherwood ist jedoch nur bedingt der Fremde, der qua seiner Beschreibung und seines Blickes die ‚Anderen‘ als ‚Andere‘ fixiert. Er bedient sich Methoden und Mittel, die Fremde zu beschreiben und zu kartographieren, jedoch nicht qua Blick zu kolonialisieren. Denn der Erzähler bezeichnet in *Goodbye to Berlin* auch die exklusiven Räume der Oberschicht als „slum“:

<sup>544</sup> Lindner. *Walks on the Wild Side*. 20.

Their villas, in all known styles of expensive ugliness, ranging from the eccentric-rococo folly to the cubist flat-roofed steel-and-glass box, are crowded together in this dank, dreary pinewood. Few of them can afford large gardens, for the ground is fabulously dear: their only view is of their neighbour's backyard, each one protected by a wire fence and a savage dog. Terror of burglary and revolution has reduced these miserable people to a state of siege. They have neither privacy nor sunshine. The district is really a millionaire's slum. (GB, 25)

Indem auch die Grunewalder Oberschicht als ‚Millionärsslum‘ gezeichnet wird, koppelt Isherwood den Blick auf den Raum von einer Tradition einer ‚Topographie von Unmoral‘ ab, die sich am Rande der Gesellschaft und meist auch am Stadtrand befindet. Obwohl es hier mehr privaten Raum gibt, gibt es dennoch keine Privatheit, die räumliche Enge – wenn auch eine luxuriöse – sowie die düstere Atmosphäre bleibt erhalten und erfordert in anderer Form (über Zäune und Wachhunde) Abgrenzung und Schutz. Damit löst der Erzähler die symbolische Aufladung bestimmter topographischer Bereiche der Stadt auf und kodiert diese neu.

Eine weitere Charakterisierung des Erzählers als Fremder findet auch in „The Landauers“, im Porträt einer jüdischen Familie statt (GB, 175–229). Während der Erzähler zu Beginn des Kapitels gegenüber dem offen anti-semitischen Frl. Mayr Stellung bezieht und sich auf die Seite der Familie Landauer stellt (vgl. GB, 175), wird im Laufe des Kapitels deutlich, dass der Erzähler auch hier eine Außenseiterposition einnimmt. Wie auch allen anderen Figuren gegenüber bleibt der Erzähler ein ‚Fremder‘, jedoch deutlicher als in den anderen Kapiteln wird hier ein kultureller Konflikt diskutiert: So bezieht sich Bernhard Landauer – der sich selbst als „cross-breed“ bezeichnet, da er eine englische Mutter und einen deutschen Vater hat –, mehrmals auf Christophers Nationalität (GB, 199):

‘You, Christopher, with your Magna Carta engraved upon your heart, cannot understand that we poor barbarians need the stiffness of a uniform to keep us standing upright.’ (GB, 199); ‘You are very English sometimes, Christopher. Do you realize that, I wonder?’ (GB, 206)

Bernhard vertraut sich Christopher an und schildert ihm die Situation seiner Mutter, die nach dem Tod seines Bruders im Ersten Weltkrieg und der Ausgrenzung durch die Deutschen wegen ihrer englischen Herkunft sowie des Verdachtes, Spionin zu sein, kaum mehr das Haus verlässt. Ihre Bewältigungsstrategie dieser ‚menschlichen Bosheit‘ (vgl. GB, 210) ist, sich ganz und gar mit dem „Jüdischsein“ zu identifizieren:

‘I think she tried to forget that such a land as Germany existed. She began to study Hebrew and to concentrate her whole mind upon ancient Jewish history and literature. I suppose that this is really symptomatic of a modern phase of Jewish development – this turning away from European culture and European traditions. [...] I remember my mother going about the house like a person walking in sleep. [...] [A]ll the while, she was dying of cancer... [...] At last, when the pain became very bad, she killed herself...’ (GB, 211)

Bernhard nutzt Christopher für ein Experiment, sich zu öffnen und seine Geschichte zu erzählen: ‚An experiment upon myself. That is to say... Fourteen years, I have never spoken intimately, as I have spoken to you tonight, to any human soul...‘ (GB, 213). Und provoziert Isherwood zu einer Haltung:

‘You are a little shocked. One does not speak of such things, you think. It disgusts your English public-school training, a little – this Jewish emotionalism. You like to flatter yourself that you are a man of the world and that no form of weakness disgusts you, but your training is too strong for you. People ought not to talk to each other like this, you feel. It is not good form!’ (GB, 212)

Die vermehrten kulturellen Konflikte und Auseinandersetzungen mit Bernhard wirken durch die stereotype Zuschreibung von Attributen als eine Art Kränkung des Erzählers, so erwidert er ihm: „You bring out the English side of me, I think.’ I answered and immediately felt a little uncomfortable, as though this remark were somehow insulting“ (GB, 207). Auch wenn Bernhard auf die Verärgerung von Christopher über sein Verhalten sagt:

‘Yes, there is some quality in you which attracts me and which I very much envy, and yet this very quality of yours also arouses my antagonism... Perhaps that is merely because I also am partly English and you represent to me an aspect of my own character...’ (GB, 214)

Während sich Bernhard zum Teil in Christopher widergespiegelt sieht, empfindet sich der Erzähler eindeutig als getrennt von der jüdischen Gemeinschaft und deren Kultur:

It was a complicated simplicity, the negation of a negation. Its roots were entangled deep in the awful guilt of possession. Oh dear, I sighed to myself, shall I ever get to the bottom of these people, shall I ever understand them? The mere act of thinking about the Landauers’ psychic make-up overcame me, as always, with a sense of absolute, defeated exhaustion. (GB, 205)

Wilde zufolge zeichnet Isherwood und die Schriftsteller der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts aus, dass sie Werte neu entdecken:

What is important in understanding Isherwood – who, except in the plays he wrote with Auden and in some of his essays, represents the least tentative of the 1930’s authors – is the degree to which writing about the self or themselves was for the poets and novelists of the period a process of dynamic exploration, the means of discovering rather than simply of expressing value.<sup>545</sup>

---

<sup>545</sup> Wilde. *Christopher Isherwood*. 54.

Dies schafft nicht nur eine Verbindung zum Journalismus und dem journalistischen Schreiben der Moderne, sondern auch zur Ethnographie und Lévi-Strauss' *technique de dépaysement*.<sup>546</sup> Isherwood erscheint als eine Art „travesty-gentleman“, der vergleichbar mit den viktorianischen Stadtforschern, die in den Arbeiterviertel Londons „ein[...] libidinöse[s] Reich der Freiheit [suchten], das inmitten der viktorianischen Welt als ein anarchistisches Reich der Freiheit, als ein lustvoll Anderes existiert“, dieses in Berlin sucht. Gegen diese These spricht jedoch, dass die Verslummung, die er beschreibt, nicht an eine bestimmte soziale Schicht gebunden ist. Seine Repräsentation von Berlin ist ambivalent:

Berlin is a city with two centres – the cluster of expensive hotels, bars, cinemas, shops round the Memorial Church, a sparkling nucleus of light, like a sham diamond, in the shabby twilight of the town; and the self-conscious civic centre of buildings round the Unter den Linden, carefully arranged. In grand international styles, copies of copies, they assert our dignity as a capital city – a parliament, a couple of museums, a State bank, a cathedral, an opera, a dozen embassies, a triumphal arch; nothing has been forgotten. And they are all so pompous, so very correct – all except the cathedral, which betrays in its architecture, a flash of that hysteria which flickers always behind every grace, grey Prussian façade. [...] But the real heart of Berlin is a small damp black wood – the Tiergarten. [...] [T]he city, which glowed so brightly and invitingly in the night sky above the plains, is cold and cruel and dead. Its warmth is an illusion, a mirage of the winter desert. [...] It has nothing to give. (GB, 230f)

Den positiven Charakterisierungen der Stadt (‚sparkling [...] light‘, ‚diamond‘, ‚expensive‘) werden kritische Beschreibungen gegenübergestellt (‚shabby twilight‘, ‚self-conscious civic center‘, ‚copies of copies‘), die ein anderes Licht auf die Stadt werfen. Das Stadtbild wirkt auf den ersten Blick wie das von anderen Städten – doch in Wirklichkeit ist das textuelle Berlin geteilt: Die leuchtende Stadt ist nur an der Oberfläche ‚pompös‘ und ‚korrekt‘ – die Personifizierung von Berlin als ‚kalt‘,

<sup>546</sup> Lindner. *Walks on the Wild Side*. 120.

‚grausam‘ und ‚tot‘ erscheint als eine Charakterisierung der NS-Politik, die die Stadt verwandelt und den Veränderungen der Weimarer Zeit ein Ende bereitet. So verlässt am Ende der Romane nicht nur der Erzähler William Bradshaw, sondern auch der Erzähler Christopher Isherwood in *Goodbye to Berlin* die Stadt, die unter der Besetzung der Nazis nicht mehr die ist, die den Autor Isherwood 1929 nach Berlin lockte. Das ‚goodbye‘ des Erzählers ist wie der Titel des Romans doppeldeutig: Einerseits steht der Titel für den Abschied von seiner Zeit in Berlin und gleichzeitig von der Stadt selbst, die, wie er im Text überzeugt ist, nach seiner Abreise nicht mehr so existieren wird, sondern mit dem Ende der Epoche auf eine Art und Weise auch ihr Ende finden wird. Während der Erzähler Isherwood am Ende in seinem Blick auf Berlin und auf die Entwicklung der Stadt ambivalent und uneindeutig bleibt, berichtet Bradshaw in *Mr Norris Changes Trains* zurück in der Londoner Heimat über die politischen Zuspitzungen in Berlin (vgl. MNCT, 224).

Die Suche nach einem symbolischen Berlin, dem Ort seiner Sehnsucht, und der Wunsch, (s)eine Heimat unter seinesgleichen zu finden, beginnt und endet in Berlin. Die Selbstcharakterisierung des Autors als ‚born foreigner‘ kann dabei auch als Fremdcharakterisierung des Erzählers Christopher Isherwood gelesen werden, der in der Fremde seine Heimat findet: „He was alone and yet not alone. He could move in and out of their world at will. He was beginning to realize how completely at home one can be as a foreigner“ (CaHK, 22). So sagt Bernhard zu ihm: „You seem to belong here“ (GB, 224). Die Verbindung der Figur mit der Stadt spiegelt sich auch im Text wider:

In the cold the town seems actually to contract, to dwindle to a small black dot, scarcely larger than hundreds of other dots, isolated and hard to find, on the enormous European map. Outside, in the night, beyond the last new-built blocks of concrete flats, where the streets end in frozen allotment gardens, are the Prussian plains. You can feel them all round you, tonight, creeping in upon the city, like an immense waste of unhome-ly ocean – sprinkled with leafless copses and ice-lakes and tiny villages which are remembered only as the outlandish names of battlefields in

half-forgotten wars. Berlin is a skeleton which aches in the cold: it is my own skeleton aching. I feel in my bones the sharp ache of the frost in the girders of the overhead railway, in the iron-work of balconies, in bridges, tramlines, lamp-standards, latrines. The iron throbs and shrinks the stone and the bricks ache dully, the plaster is numb. (GB, 230)

In *Goodbye to Berlin* werden Berlin und Isherwood symbolisch vereint. Hier findet mit dem Stadtraum die einzig wirkliche Verbindung statt, die auf der Figurenebene nicht möglich erscheint. Doch die Verschmelzung mit dem Stadtraum ist nur temporär. Aus der Vogelperspektive ist Berlin nicht mehr von anderen Städten unterscheidbar – wie auch in *The Innocent* gleicht die Repräsentation von Berlin einem Nicht-Ort – die Stadt wird zu einem topologischen Punkt auf der europäischen Landkarte. Das textuelle Berlin ist eine menschenleere Stadt. Damit erinnert Isherwoods Berlin-Repräsentation an Karl Schefflers Idee von Berlin als Kolonialstadt, die Scheffler darüber charakterisiert, dass die Stadt gerade aufgrund ihrer Geschichte keine Heimat bieten kann.<sup>547</sup> Auch hier erscheint Berlin als Raum der Diaspora, das Heimatlosen, egal welcher nationalen, sozialen oder sexuellen Zugehörigkeit, einen Ort, an dem sie kurz aufeinandertreffen, bietet. Statt einer Heimat wird Berlin zu einem Zwischenraum – dabei ist es die Stadt, die die Figuren zusammenhält, indem sich ihre Geschichten in ihrem Raum verweben. Isherwood macht Berlin dadurch zu einem permanenten Aushandlungsort von *belonging*:

‘It is strange how people seem to belong to places – especially to places where they were not born... When I first went to China, it seemed to me that I was at home there, for the first time in my life... Perhaps, when I die, my spirit will be wafted to Peking.’ (GB, 224).

Dadurch ist „Isherwoods Berlinerlebnis [...] nicht mehr von nationalen Kategorien bestimmt“.<sup>548</sup> Günther Blaicher zufolge ist Berlin für Isherwood „weniger ein Ort der Erfahrung des Anderen als ein Ort der

<sup>547</sup> Scheffler. *Berlin. Ein Stadtschicksal*. 267.

<sup>548</sup> Blaicher. *Das Deutschlandbild in der Englischen Literatur*. 225.

Selbsterfahrung. Die Stadt wird zur [...] symbolische[n] Landschaft seines eigenen Ich.<sup>549</sup> Doch der Raum der Selbsterfahrung existiert nur für kurze Zeit. Das Berlin als Ort des Begehrens des Autors verändert sich zu einem Ort, der umso prekärer wird, je mehr er sich durch das Aufkommen des Nazionalsozialismus politisch und sozial verändert. War die krisenhafte politische Situation Berlins für den Autor Isherwood bei seinem ersten Besuch 1929 eine Inspiration, so ändert sich dies 1933 mit dem politischen Siegeszug sowie der Machtübernahme der Nationalsozialisten.<sup>550</sup> War diese politisch gespannte und aufgeladene Atmosphäre zu Beginn noch eine Inspiration für den Autor Isherwood, wird sie mehr und mehr zu einer bedrohlichen Realität für die Berliner Gemeinschaft:

The first week in November came and the traffic strike was declared. It was ghastly, sopping weather. Everything out of doors was covered with a layer of greasy, fallen dirt. A few trams were running, policemen posted for and aft. Some of these were attacked, the windows smashed, and the passengers forced to get out. The streets were deserted, wet, raw, and grey. Von Papen's Government was expected to proclaim martial law. Berlin seemed profoundly indifferent. Proclamations, shootings, arrest; they were all nothing new. [...] Hitler's negotiations with the Right had broken down; the Hakenkreuz was even flirting mildly with the Hammer and Sickle. [...] Nazi storm-troopers joined with communists in the crowds which jeered at the blacklegs and pelted them with stones. Meanwhile, on the soaked advertisements pillars, Nazi posters represented the K.P.D. as a bogy skeleton in Red Army uniform. In a few days there would be another election; our forth this year. (MNCT, 133)

549 Blaicher. *Das Deutschlandbild in der Englischen Literatur*. 225.

550 Vgl.: „The Berlin in which he found himself in 1929 was in an economic and political turmoil which was to be exacerbated in October when Stresemann, the strong moderate Chancellor, died and the Wall Street Crash precipitated the Germans into a polarisation of political parties. The Communists and the Nazis gradually emerged as the only hopeful alternatives to a humiliated and impoverished population. For the four years Isherwood was in Berlin the issue hung in the balance. Both parties had private armies and frequently took to the streets in their battle for power. [...] Isherwood was obviously as much stimulated by the atmosphere of permanent crisis as he was by the boy-bars [...]“ Finney. *Christopher Isherwood*. 76f.

William Bradshaw erscheint hier als Teil der Berliner Gemeinschaft (,our'), während die Personifizierung der Stadt sich vom politischen Geschehen in ihr unberührt zeigt. Wirken die Nazis anfangs wie eine Ausnahmeerscheinung, so erscheinen sie jetzt als fester Bestandteil des Stadtbildes. Die Ausweitung der Gewalt und der Kämpfe zwischen der rechten und linken Front sind Alltag geworden. Dabei zeichnen sich Isherwoods Texte, Anthony Shuttleworth zufolge, gerade durch ihre Nicht-Objektivität aus:

More than making monsters, therefore, the Berlin novels account for how monsters are made when history itself becomes monstrous. If the final sense of the texts is that the usurpation of life by art is disastrous, they are equally clear that the separation of art from life is impossible, and that the idea of an 'artless' world, claiming authenticity or objectivity, is a delusion dangerous in itself. [...] Isherwood's fiction of the thirties thus gains its importance not merely by presenting the perils of the times but showing that art can most readily engage with them by revealing its own role in their creation.<sup>551</sup>

Gerade Isherwoods literarische Transformation von Berlin bezeugt seine Auseinandersetzung mit der politischen Veränderung in der Stadt und lässt den Vorwurf des ‚unbeteiligten Beobachters‘ entkräften. Die Kamera-Perspektive führt vielmehr die Unmöglichkeit einer objektiven Repräsentation von Hitlers Aufstieg und das Einnehmen der Stadt und ihrer Bewohner vor. Auch wenn die Erzähler Christopher Isherwood oder William Bradshaw nie politisch aktiv werden, sympathisieren sie beide mehr mit dem Kommunismus.<sup>552</sup> Sie beschrei-

551 Shuttleworth. „In a Populous City. Isherwood in the Thirties“. 160.

552 Vgl. Bradshaws Schilderung eines kommunistisches Treffens in Neukölln: „The audience sat there in their soiled everyday clothes. Most of the men wore breeches with coarse woollen stockings, sweaters and peaked caps. Their eyes followed the speaker with hungry curiosity. I had never been to a communist meeting before, and what struck me most was the fixed attention of the upturned rows of faces; faces of the Berlin working class, pale and prematurely lined, often haggard and ascetic, like the heads of scholars with thin, fair hair brushed back from their broad foreheads. They had not come here to see each other or to be seen, or even to fulfil a social duty. They were attentive, but not passive. They were not spectators. They participated, with a curious, restrained passion, in the speech made by the red-haired man. He spoke for them, he made their

ben das Berlin der 1930er Jahre als ambivalent: Einerseits gibt es eine Liberalisierung in verschiedenen Bereichen – insbesondere im Bereich der Sexualität. So versucht Magnus Hirschfelds Institut, Berlin von seinem Image als ‚Maskerade der Perversionen‘ durch Aufklärung und Liberalisierung der Gesetzeslage durch den Kampf gegen den §175 zu befreien. Andererseits ist gerade der Aufstieg des Faschismus im Hinblick auf Homosexualität ein ambivalentes Thema. Oliver Lubrich schreibt in *Reisen ins Reich*: „In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren übte Berlin auf schwule Reisende eine besondere Anziehungskraft aus.“<sup>553</sup> Dabei ist die Verbindung von Homosexualität und Faschismus ambivalent:

Als wären die *fascies*, die Rutenbündel der römischen Likatoren, die dem Faschismus seinen Namen gaben, nicht nur Zeichen der Gewalt, sondern auch *fascinum*, Mittel der Verführung, wird der Faschismus hier mit Erotik zusammengeführt und mit schwulem Sodomasochismus in Beziehung gesetzt.<sup>554</sup>

Susan Sontag weist mit dem Blick auf Schriftsteller wie zum Beispiel Jean Genet darauf hin, dass die erotische Anziehung sogar auf Personen wirke, die keine NS-Anhänger waren.<sup>555</sup> Mit dem Aufstieg der Nazis spaltet sich die Homosexuellen-Szene. In *Christopher and His Kind* schreibt der Erzähler:

---

thoughts articulate. They were listening to their own collective voice. Their passion, their strength of purpose elated me. I stood outside it. One day, perhaps, I should be with it, renegade from my own class, my feelings muddled by anarchism talked at Cambridge, by slogans from the confirmation service, by the tunes the band played when my father's regiment marched to the railway station, seventeen years ago.“ (MNCT, 58f); Vgl. außerdem die rückblickende Haltung des Erzählers in *Christopher and His Kind* gegenüber den Nationalsozialisten: „What they called Nazi culture was a local, perverted, nationalistic cult, by which a few major artists and many minor ones were honored for their Germanness, not their talent. The rest were condemned as alien and decadent and as representing of the culture of the Jews. Christopher himself worshipped culture, but his was a very exclusive religion, to be shared only with fellow artists.“ (CaHK, 67)

553 Lubrich. *Reisen ins Reich*. 23.

554 Ibid. 24.

555 Vgl. Ibid. Vgl.: „Während Leni Riefenstahl erotische Motive als Propagandistin einsetzte (zum Beispiel in ihrem Film über die Olympischen Spiele), inszeniert Jean Genet (und

No doubt the prudent ones were scared and lying low, while the silly ones fluttered around town exclaiming how sexy the Storm Troopers looked in their uniforms. He knew only one pair of homosexual lovers who declared proudly that they were Nazis. Misled by their own erotic vision of a New Sparta, they fondly supposed that Germany was entering an era of military man-love, with all women excluded. They were aware, of course, that Christopher thought them crazy, but they dismissed him with a shrug. How could he understand? This wasn't even his homeland... No, indeed it wasn't. Christopher had realized that for some time already. But this tragic pair of self-deceivers didn't realize – and wouldn't, until it was too late – that this wasn't their homeland, either. (CaHK, 129)

Die Fremde, die zum Heimatland wird, wird wieder fremd – nicht nur für Isherwood, sondern vor allem auch für die Deutschen selbst. Die politischen Veränderungen sowie die Zuspitzung der sozialen Verhältnisse in Berlin lösen weitere Wanderschaften aus, die an die „Dreh-türen-Metapher“ der Hotelromane der 1930er Jahre erinnert: Menschen kommen und Menschen gehen, und dennoch verläßt „[k]einer [...] die Drehtüre so, wie er hereinkam“. <sup>556</sup> In diesem Sinne knüpft das Ende von *Goodbye to Berlin* zirkulär an den Anfang an. Der Ich-Erzähler erkennt sich im Spiegel eines Schaufensters dort, wo seine Reise begann, und die Gegenwart, die er erblickt, erscheint ihm als eine Erinnerung aus der Vergangenheit. Die (Film-)Kamera hat ihre Aufnahmen gemacht, was bleibt, ist allerdings nur eine Photographie:

Tomorrow I am going back to England. [...] Today the sun is brilliantly shining; it is quite mild and warm. I go out for my last morning walk, without an overcoat or hat. The sun shines and Hitler is master of this city. The sun shines and dozens of my friends – my pupils at the I.A.H. – are in prison, possibly dead. But it isn't of them I am thinking – the clear-headed ones. The purposeful, the heroic; they recognized and accepted the risks. I am thinking of poor Rudi, in his absurd Russian blouse. Rudi's make-believe, story-book game has become earnest; the Nazis will play

---

beispielsweise auch Luchino Visconti in dem Film *Die Verdammten*) gerade das ‚Ab-seitige‘ am Faschismus erotisch [...]“ Lubrich. *Reisen ins Reich*. 25.

556 Vicki Baum. 1929. *Menschen im Hotel*. Köln: Kiepenheuer& Witsch. 315.

with him. The Nazis won't laugh at him; they'll take him on trust for what he pretended to be. Perhaps at this very moment Rudi is being tortured to death. I catch sight of my face in the mirror of a shop, and I am horrified to see that I am smiling. You can't help smiling, in such beautiful weather. The trams are going up and down Kleiststrasse, just as usual. They, and the people on the pavement, and the tea-cosy dome of the Nollendorfplatz station have an air of curious familiarity, of striking resemblance to something one remembers as normal and pleasant in the past – like a very good photograph. No. Even now I can't altogether believe that any of this has really happened.... (GB, 254ff)

In *Goodbye to Berlin* wird die Photographie am Ende des Romans zur Metapher der Erinnerung.<sup>557</sup> Als Isherwood die Stadt schließlich im Mai 1933 „nach Reichstagsbrand, ‚Ermächtigungsgesetz‘ und Judenboykott“ verlässt,<sup>558</sup> blenden sich zwei Bilder von Berlin übereinander, „[...] das traditionelle und das nationalsozialistische, von denen das eine immer schärfer wird. Nach der Machtübernahme sieht die Stadt, oberflächlich betrachtet, aus wie zuvor [...]. Aber wenn man ein zweites Mal hinsieht, ist alles anders geworden.“<sup>559</sup> Der „Großstadt-Phänomenologe“, wie Lubrich Isherwood bezeichnet, entwirft in seinen beiden Romanen unterschiedliche Bilder der Stadt: Im Bild der Stadt in *Mr Norris Changes Trains* stellt er „keine zusammenhängende[...] Übersicht[...], [...], sondern eine fragmentierte Topographie der gesamten Stadt“ dar, die „ein irritierendes Nebeneinander der Gegensätze“ erzeugt.<sup>560</sup>

557 Vgl.: „[...] the reference is presumably to the processing by which memory becomes art, but there is scope here too for selectivity and distortion, even for a wholesale recording of the past, just as the developing of a negative involves decisions and judgements that affect the end product.“ Norman Page. 1988. *Auden and Isherwood. The Berlin Years*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan. 191.

558 Lubrich. „Kontrastaufnahmen. Berlin in den Berichten ausländischer Reisender 1933–1945“. 146.

559 Ibid.

560 Ibid.

[...] Orte nationalsozialistischer Politik (Nazi-Lokale, SA-Stützpunkte, Partei-Niederlassungen) werden mit solchen kontrastiert, die für das Berlin der Weimarer Zeit stehen (Nachtleben, Erotik, Moderne). Während sich erstere zu vermehren und auszubreiten scheinen, geraten sie mit letzteren in einen immer engeren Zusammenhang bzw. Konflikt.<sup>561</sup>

In *Goodbye to Berlin* hingegen schildert Isherwood „in seinen sechs Episoden nach- und nebeneinander verschiedene Mikrotopographien“, die unterschiedliche soziale Schichten repräsentieren:

[...] das großbürgerliche Berlin (die Landauers: Grunewald, Tiergarten), das kleinbürgerliche Berlin (die beiden ‚Tagebücher‘ des Erzählers: die Pension in der Nollendorfstraße), das Berlin der Bohème (Sally Bowles: die Bars des ‚West End‘ und die Künstlerkolonie am Breitenbachplatz), das proletarische Berlin (die Nowaks: die ‚slums‘ in Kreuzberg) und – als Gegenort – die Ausflugsregionen (Rügen).<sup>562</sup>

In beiden Romanen überschneiden sich die unterschiedlichen Bilder immer mehr. Über das Mittel der Montage schildert Isherwood den „schleichende[n] Übergang der Stadt in die Diktatur“.<sup>563</sup> Am Ende schließt sich der Kreis zwischen Ankunft und Abreise, zwischen Anfang und Ende:

But its [the novel's, Anm. yz] underlying pattern is finally that of a circle: events change, but Christopher does not; for Berlin there is the negative resolution of disaster; for Christopher, the temporary expedient of more travelling. Yet insofar as Christopher and Berlin are symbolically connected in the novel, it can be assumed that, if there is no visible alteration in him, there is nonetheless a mounting intensification of stress on the inner and generally hidden life, one articulated indirectly in the sequence of characters from Sally to Bernhard.<sup>564</sup>

561 Lubrich. „Kontrastaufnahmen. Berlin in den Berichten ausländischer Reisender 1933–1945“. 146.

562 Ibid.

563 Ibid.

564 Wilde. *Christopher Isherwood*. 77.

Berlin erscheint bereits in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts als die Stadt, die immer im Entstehen ist. Hier spielt der Aspekt der Zeit mit hinein – auch Isherwood verlagert in seinem Kamera-Zitat ein Erkennen in die Zukunft. Es ist eine Zukunft, die gewesen sein wird, die immer im Entstehen ist und dadurch im Grunde frei von zeitlicher Begrenzung ist, da sie außerhalb von allem steht. Es geht um das *becoming*, das ewige Werden, die Utopie, die immer im Entstehen ist und doch nie wird. Es ist Isherwoods Repräsentation der Stadt, die sich deutlich von anderen ‚britischen Blicken‘ auf die Stadt unterscheidet. Isherwood stellt mehr als andere die Symbolkraft von Berlin dar, die, wie Norman Page in *Auden and Isherwood: The Berlin Years* schreibt, bereits in Berlin angelegt zu sein scheint:

Much more than Hamburg, and more than most cities, Berlin seems always to have lent itself readily to conversion into symbol [...] it has generated a large number of works in literary and other media that have a topographical starting-point.<sup>565</sup>

Der Autor Isherwood findet schließlich in Amerika seine Heimat – hier scheint er angekommen zu sein, denn er lebt dort bis zu seinem Tod 1986. Gleichzeitig beginnt er dort seinen Roman *Christopher and His Kind*, über den er sagt:

I'm actually engaged at the moment in just starting a book which is, as you might say, an autobiography, that is to say it's absolutely true, not fiction at all. And I'm covering a good deal of the same ground. It's a sort of book of the period of my life which Germans call Wanderjahren. It's about going to Berlin and covers the time until I'd been in this country about four or five years and it became kind of my home. I don't mean that there is a great big thing about that, but it's that the wandering stopped.<sup>566</sup>

Auch wenn sich der Autor Isherwood schließlich in Amerika niederlässt, seine imaginäre Heimat ist Berlin.

<sup>565</sup> Page. *Isherwood and Auden*. 77.

<sup>566</sup> Carola M. Kaplan. 2001. "The Wandering Stopped": An Interview with Christopher Isherwood". *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Eds. James J. Berg, Chris Freeman. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 259–279. 268.



## 5 Schluss

### 5.1 Die Stadt als Psycho-Topographie

„Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.“<sup>567</sup> Walter Benjamin widmet sich dem Bild seiner Heimatstadt Berlin, erst nachdem er sich der Erforschung und Beschreibung anderer Städte zugewendet hat.<sup>568</sup> Es erscheint einfacher, die Fremde, das Exotische und ‚Anderer‘ zu beschreiben, als das Vertraute zu charakterisieren:

Der oberflächliche Anlaß, das Exotische, Pittoreske wirkt nur auf Fremde. Als Einheimischer zum Bild einer Stadt zu kommen, erfordert andere, tiefere Motive. Motive dessen, der ins Vergangene statt ins Ferne reist. Immer wird das Stadtbuch des Einheimischen Verwandtschaft mit Memoiren haben, der Schreiber hat nicht umsonst seine Kindheit am Ort verlebt.<sup>569</sup>

Nach Benjamin lädt die Heimatstadt dazu ein, in die eigene Vergangenheit zu reisen, während in fremden Städten, das Exotische und Andere auf den Betrachter wirkt. In der Fremde begegnet dem Blick des Betrachters das Unbekannte als Neues, beinahe Magisches, so schreibt er in *Städtebilder*: „Schneller als Moskau selber lernt man Berlin von Moskau aus sehen.“<sup>570</sup> Der Blick auf die fremde Stadt wirft den Blick auf den Betrachter zurück, der sich darüber selbst in einem anderen Licht betrachtet.<sup>571</sup> In Benjamins *Städtebilder* wie auch in

---

567 Walter Benjamin. [1966] 1992. „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“. *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 77–106. 77.

568 Vgl.: „– Heimkehrend [von Moskau, Anm. yz] findet man vor allem eins: Berlin ist eine menschenleere Stadt. Menschen und Gruppen, die in seinen Straßen sich bewegen, haben die Einsamkeit um sich.“ Walter Benjamin. *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 8.

569 Walter Benjamin. 1929. „Die Wiederkehr des Flaneurs. Zu: Franz Hessel, Spazieren in Berlin“. *Die literarische Welt*. Jg 5, Nr. 40. Zitiert nach: Benjamin. *Städtebilder*. 109.

570 Walter Benjamin. 1992 [1966]. *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 7.

571 Vgl.: Peter Szondi. [1966] 1992. „Nachwort“. Walter Benjamin. *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 109–125. 112.

*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* gleichen die Bilder der Stadt Erinnerungsräumen, die den Fremden immer wieder zum Eigenen bringen, indem sie die Reminiszenzen des Kindes wachrufen und ihn nach jenem Blick dieses ersten Sehens suchen lassen.<sup>572</sup> Die Stadt gleicht dabei einem Labyrinth<sup>573</sup>, in dem der Stadtnutzer umherirrt, und dabei immer wieder in die eigene Vergangenheit (zurück)geführt wird. Insbesondere die fremde Stadt wird in einem doppelten Sinne, wie auch Roland Barthes schreibt, zu einem „Ort der Begegnung mit dem anderen [...]“.<sup>574</sup> Denn in der Stadt erlebt sich nicht nur das Ich als ‚Fremder‘, sondern es begegnen sich auch (kulturell) Fremde untereinander: Die Stadt „organisiert [...] Übergänge zwischen dem Vertrauten und dem Unvertrauten, dem Bekannten und dem Unbekannten, dem Eigenen und dem Fremden.“<sup>575</sup> Olga Cerrato beschreibt „[d]ieses Wechselspiel von Eigenem und Fremdem, das man auch als interkulturellen Transfer verstehen kann [...]“ als Modell der „[...] Annäherung an eine unbekannte Stadt und Kultur“.<sup>576</sup> Cerrato zufolge erklären sich darüber auch die „Vor-Urteile, die jeden Lernprozeß in der Fremde begleiten und gewissermaßen fördern. Der Prozeß des Kennenlernens ist in erster Linie ein Vergleichen des Neuen mit dem Bekannten“.<sup>577</sup> Indem der Stadtraum zum Erfahrungsraum für das ‚Anderer‘ des ‚Ichs‘, also zum Ort der Fremde wie auch zum Ort der Erfahrung des Fremden wird, gleicht er als Ort, der „außerhalb aller Orte lieg[t], obwohl [...] [er] sich durchaus lokalisieren [...] [lässt]“, einer Foucaultschen ‚Heterotopie‘.<sup>578</sup> Foucault vergleicht diesen Ort jenseits aller Orte mit dem Spiegel. Dabei ist der Spiegel nach Foucault ein Zwitterwesen, er entspricht einer Utopie sowie einer Heterotopie:

572 Vgl.: Szondi, „Nachwort“. 113–115.

573 Benjamin, „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“. 77. Vgl. hierzu auch: Walter Benjamin, 2011 [1928]. *Einbahnstraße*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 7–76.

574 Barthes, „Semiologie und Stadtplanung“. 207.

575 Schroer. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. 244.

576 Olga Cerrato, 2000. „Eine italienische Reise in die Moderne. Italienische Intellektuelle schreiben über das Berlin der Zwanziger Jahre“. *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Ed. Albrecht Buschmann, Dieter Ingenschay. Würzburg: Königshausen & Neumann. 89–102. 89.

577 Ibid. 89.

578 Foucault, „Von anderen Räumen“. 320.

Denn der Spiegel ist eine Utopie, weil er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt. Ich bin, wo ich nicht bin, gleichsam ein Schatten, der mich erst sichtbar für mich selbst macht und der es mir erlaubt, mich dort zu betrachten, wo ich gar nicht bin: die Utopie des Spiegels. Aber zugleich handelt es sich um eine Heterotopie, insofern der Spiegel wirklich existiert und gewissermaßen eine Rückwirkung auf den Ort ausübt, an dem ich mich befinde. Durch den Spiegel entdecke ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe. Durch diesen Blick, der gleichsam tief aus dem virtuellen Raum hinter dem Spiegel zu mir dringt, kehre ich zu mir selbst zurück, richte meinen Blick wieder auf mich selbst und sehe mich nun wieder dort, wo ich bin.<sup>579</sup>

In den analysierten Romanen ist die Stadt vergleichbar mit dem Spiegel, ein Raum der Doppelung, ein heterotoper Ort. Das ‚Ich‘ erlebt sich im Stadtraum einerseits in einem topographischen Sinne lokalisiert, doch als Ort der Fremderfahrung gleicht die Stadt durch die Spiegelung gleichzeitig auch einem utopischen Ort: Das beschreibende Ich erlebt sich über den Stadtraum, der ihn erst sich selbst wahrnehmbar werden lässt. Aus Fremd-Betrachtung wird Selbstbetrachtung, aus Fremd-Beschreibung über die Stadt wird Selbstcharakterisierung und lässt das Selbst als Ich entstehen.

Die Beziehung zwischen der beschreibenden Figur und dem Stadtraum wirkt dabei auch in die andere Richtung, indem die (Selbst-)Beschreibung des Ichs auch auf den Stadtraum Einfluss hat, der somit in den Texten analog zur menschlichen Psyche, als Palimpsest erscheint. Im Gegenzug wird die Psyche der Figuren als Psycho-Topographie in der Beschreibung der Stadt lesbar. Die Stadt wird darüber zu einem individuellen wie auch kollektiven Gedächtnis-Raum und erweist sich konstitutiv für die Ausbildung von individueller wie auch kollektiver Erinnerung:

---

579 Foucault. „Von anderen Räumen“. 321.

[Die] Fähigkeit zur Erinnerung [ist] eine unabdingbare Voraussetzung für die Herausbildung individueller Individualität [...]. Erst die Erinnerung an vergangene Erfahrungen ermöglicht ein Bewußtsein von der Kontinuität und Einheit des Ichs. Daß Identität über Erinnerung konstruiert, modelliert, verändert, aber auch destabilisiert und schließlich destruiert werden kann, gilt allerdings nicht nur auf individueller, sondern auch auf kollektiver Ebene. Vergangenheitsversionen dienen in sozialen Gruppen und Gesellschaften dazu, Konzepte kollektiver Identität und Alterität – und darüber auch soziale Praktiken, Machtansprüche und Wertesysteme – zu legitimieren und zu delegitimieren.<sup>580</sup>

Die Erfahrung des Ichs über den Stadtraum erzeugt dementsprechend Konzepte kollektiver Identität und Alterität und konstituiert darüber auch Gesellschaft neu. Der Stadtraum nimmt dabei eine Doppelrolle ein: er ermöglicht und/oder verhindert Begegnungen und Beziehungen unterschiedlicher Gemeinschaften und wird gleichzeitig durch die Bewegungen seiner Akteure geprägt und mit Bedeutung aufgeladen:

[...] urban spaces can be seen as structuring social relations and processes, and in turn as shaped by social action and meanings. 'Spatial relations' as Simmel [...] asserted, 'are only the condition, on one hand, and the symbol, on the other, of human relations.' The organization of space both provides the basis for social relations, and offers a reflection of them. Cities in this sense are one of the best examples of the idea that things which are real are also imagined. Social structures, relations and practices are linked in sometimes complicated ways to symbolic urban forms. Cities, after all, are dense material realities which also take their shape in memory and perception.<sup>581</sup>

Der Stadtraum spielt in seiner paradoxen Eigenschaft als materielle Realität einerseits und imaginiertes Raum andererseits eine entscheidende Rolle bei der (Aus-)Bildung von Identität und wird dadurch zu einem bedeutenden Teil der Erinnerungskultur einer Gesell-

580 Erll, Gymich, Nünning. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. iii.

581 Tonkiss. *Space, the City and Social Theory*. 2.

schaft. Dabei ist die Stadt selbst ambivalent: „[D]ie Stadt [ist] in ihrer Gesamtheit [...] ein Ensemble prägnanter Embleme. Sie selbst wird Bild, Imago ihrer Selbst, Ausdruck einer Unverwechselbarkeit.“<sup>582</sup> Dieses Bild der Stadt als literarisch-textuelles Produkt formiert sich als ein komplexes Konstrukt aus unterschiedlichen Diskursen, die die Stadt durchziehen:

Die Entwicklung der Stadt [...] ist wiederum zugleich die Entwicklung der Hintersichten auf sie, und kein Bereich läßt dies so sinnfällig werden wie die Theorie ihrer literarischen Verarbeitung besonders seit dem 19. Jahrhundert. Die topographische, topologische Erfassung beschränkt sich ja nie auf ‚Reales‘, ‚Objektives‘, sondern ruft unmittelbar Metaphernnetze auf den Plan [...].<sup>583</sup>

Die Beschreibung der Stadt lässt gleichzeitig auch die Konzepte und Auffassungen zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gesellschaft lesbar werden. Dabei ist es gerade die Materialität der Stadt, die eine Herausforderung für die Literatur darstellt. Denn jede Stadt „[ruft] [e]in endloses Arsenal von Diskursen[n] hervor [...] und jeder einzelne ist Ergebnis einer eigenen, von anderen Parametern als denen von der Stadt abhängigen Komplexitätsreduktionen.“<sup>584</sup> In der Konsequenz sind Realität und Fiktion in der Literatur nur schwer auseinander zu halten,

[...] weil die Stadt und ihr Diskurs geradezu dazu einladen, beides zu verwischen und zu vermischen. Dazu trägt auch die Tatsache bei, daß auch die realweltliche Stadt allein in Konzeptualisierungen erfahrbar und erfassbar ist: Auch Architektur, Stadtsoziologie und -anthropologie und Stadtplanung kommen nicht umhin, sich die Empirie der Großstadt mit

---

582 Dieter Ingenschay. 2000. „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“. *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Eds. Albrecht Buschmann, Dieter Ingenschay. Würzburg: Königshausen & Neumann. 7–19. 9.

583 Ibid. 10.

584 Ibid. 8.

den Netzen ihrer jeweiligen wissenschaftlichen Konzepte anzuverwandeln. Diese Konzepte ihrerseits können wiederum von der literarischen Praxis wie von der Literaturtheorie benutzt (usurpiert) werden.<sup>585</sup>

Die Stadt als Produkt diskursiver Überschneidungen, erfordert in der Auseinandersetzung eine interdisziplinäre Vorgehensweise in der Literaturwissenschaft also geradezu ein. Auf das schwierige Unterfangen, die Zeichen der Stadt zu entschlüsseln, hat Roland Barthes bereits in seinem Aufsatz „Semiologie und Stadtplanung“ verwiesen,

nicht nur aufgrund der Last und des Drucks der Geschichte, sondern eben weil die Signifikate wie mythische Wesen sind, also äußerst ungenau, und ab einem bestimmten Zeitpunkt immer zu Signifikanten von *etwas anderem* werden: Die Signifikate ziehen vorüber, die Signifikanten bleiben.<sup>586</sup>

Die Stadt wird wie das Theater zu einem semiotischen Raum, in dem alle Zeichen bedeutsam werden.<sup>587</sup> Sie ist eine Trope im Sinne einer Wendung<sup>588</sup>, einer (rhetorischen) Figur des Anderen. Als „Topographie [...] spannt [die Stadt] Räumlichkeit und Schriftlichkeit beziehungsweise Textualität zusammen.“<sup>589</sup> Die Durchkreuzung der Stadt von Realität und Fiktion unterscheidet im Sinne der „Eigenlogik“ der Städte nicht nur unterschiedliche Städte an sich, sondern auch die Erzählungen, die Städte anregen, voneinander. Berlins spezifische Materialität und das Berlin-eigene Imaginäre produziert Texte, die sich darüber von anderen Städten unterscheiden.

585 Ingenschay. „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“. 8.

586 Barthes. „Semiologie und Stadtplanung“. 204.

587 Vgl.: Ingenschay. „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“. 10.

588 Erll, Gymich, Nünning. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. iv.

589 Jan Engelke. 2007. „Die Räumlichkeit von Texten und die Textualität von Räumen“. *Einschnitte. Identität in der Moderne*. Ed. Oliver Kohns, Martin Roussel. Würzburg: Königshausen & Neumann. 117–136. 118.

### 5.1.1 „Du bist verrückt Mein Kind, Du musst nach Berlin!“

Aus dem Wandel des Geschichtsbegriffs in der Postmoderne folgt auch eine kritische Auseinandersetzung mit und eine Diskussion der Konzeption des kollektiven Gedächtnisses. Erinnerung wird dabei als eine Form von Repräsentation betrachtet, die sich im Spannungsfeld von Gegenwart und Vergangenheit befindet:

[...] today we rather think of memory as a mode of re-presentation and as belonging ever more to the present. After all, the act of remembering is always in and of the present, while its referent is of the past and absent. Inevitably, every act of memory carries with it a dimension of betrayal, forgetting and absence.<sup>590</sup>

Jeder Erinnerungsakt, so Andreas Huyssen, trägt eine zeitliche Verschiebung und damit eine Verunsicherung in sich, da das Erlebte der Vergangenheit angehört und abwesend ist, während das Erinnern im Hier und Jetzt stattfindet. Vergangenes wird in der Erinnerung neu zusammengesetzt und in diesem Sinne (re)konstruiert. Sich zu erinnern, bedeutet also immer gleichzeitig auch zu vergessen. Auch Hattemer-Higgins Roman stellt Erinnerung als ein Konzept im Sinne der Postmoderne zur Diskussion. In *The History of History* geht es jedoch nicht nur um Erinnerung als ein unzuverlässiger Garant, Vergangenes zu reproduzieren. Der Roman erzeugt über das Konzept von Trauma als nicht-zugängliche Erinnerung und den Versuch der Rekonstruktion der verlorenen Erinnerung eine Verbindung zu postmodernen Geschichts- und Erinnerungskonzepten. Durch das PTBS der Protagonistin wird das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart auf verschiedenen Ebenen weiter zugespitzt: einerseits auf einer zeitlichen Ebene, indem Gegenwart und Vergangenheit immer mehr zu verschmelzen beginnen und andererseits auf einer individuell-persönlichen Ebene, indem Erinnerung *per se* eng mit der Identität von Margaret verbunden ist. Für die Protagonistin wird der Akt des Erinnerns zu einem existenziellen, aber auch ambivalenten Bedürfnis: Die Rekonstruktion der verdrängten Ereignisse führt einerseits zur Aufdeckung

---

590 Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. 4.

ihrer Identität und lösen sie aus ihrer emotionalen Taubheit, andererseits bringt sie jedoch auch die Erinnerung und das Gefühl der Schuld am Tod ihres Kindes sowie die damit verbundene tragische Liebes- und Familiengeschichte mit ans Licht.

Auch die Stadtkonzeption von Berlin ist im Roman ebenfalls von Geschichts- und Erinnerungsdiskursen durchzogen, die ein postmodernes Konzept von Erinnerung lesbar werden lassen. Die Stadt wird als Text- und Erinnerungsraum zum Ort der Aushandlung einer, auf kollektiver wie auch auf individueller Ebene, traumatischen und verdrängten Geschichte. Der Roman knüpft die Leerstellen in der Erinnerung der Protagonistin an die Repräsentation von Berlin. Die Dreiteilung des Romans in „Flesh“, „Rope“ und „Tunnel“ lässt Sigmund Freuds Strukturierung der menschlichen Psyche in ‚Ich‘, ‚Über-Ich‘ sowie ‚Es‘ lesbar werden. Während im ersten Teil als Repräsentation des ‚Ich‘ Margarets Trauma als Verschiebung der Erzählung und Verdichtung der Berliner Stadtsemantik in Form von Margarets Träumen und Halluzinationen erkennbar wird, steht der zweite Teil, der Teufelsberg, für das ‚Über-Ich‘ und die damit verbundene Suche nach der Wiederherstellung einer normativen, übergeordneten Gerechtigkeit. Margaret sucht in Magda Goebbels Biographie den Beweis für das Eingeständnis beziehungsweise für Magdas Bewusstsein für die Gräueltaten des Naziregimes in Form des Holocausts und der Massenvernichtung von Menschen, die nicht in das Bild der Vorstellung einer Kultur im Sinne der Nationalsozialisten passten. Doch sie findet diese ebenso wenig wie die Eindeutigkeit der Unschuld der Jüdin Regina Strauss, die sich und ihre Kinder ebenfalls ermordete. Der letzte Teil des Romans, als Repräsentation des ‚Es‘, führt in den Untergrund von Berlin und analog in das Unbewusste der menschlichen Psyche. In der Gegenüberstellung mit Arthur Prell entdeckt Margaret das Andere sowie das Fremde in sich selbst. In der Projektion der Schuld an den Verbrechen des Nazi-Regimes auf Hitlers Leibwächter, erkennt sie sich selbst und ihre eigene Verantwortung am Tod ihres Kindes. Es ist kein Zufall, dass die poetische Gerechtigkeit, die der Roman am Ende inszeniert, am Kleistpark und den Königskolonnen verortet wird (vgl. HoH, 319), die durch Berlins Geschichte des politischen Wandels hindurch

einen Ort der Rechtssprechung repräsentieren. Der Text verweist hier, in einer Art poetischen Gerechtigkeit, auf das Wahre, das im Verlauf der Geschichte in seiner eigentlichen Form durch Verdrängung und Verdichtung transformiert wurde und findet seine Auflösung durch die Rückkehr der Erinnerung der Protagonistin, die die Leerstellen der *story* im Roman füllt und Margrets Geschichte erzählbar werden lässt.

Die Repräsentation von Berlin in *The History of History* als ‚Stadt des Allegorischen‘ verweist außerdem auf den Bild-Charakter der Stadt. Die Stadt wird zum Raum des ‚Dazwischen‘, zur metaphorischen Verdichtung und zum Spiegel für postmoderne Diskurse. Dabei bildet gerade die Verbindung von Körper und Stadtraum eine „körperliche Performanz von Praktiken“<sup>591</sup> und darüber

ein Palimpsest von sich überlappenden und oftmals widersprüchlichen Aneignungsprozessen, die im Stadtkörper verortet sind und sich in ihre jeweiligen Prozesse der diskursiven Aneignung in die Materialität des Stadtkörpers einschreiben.<sup>592</sup>

Im Gegenzug formiert sich der „Stadtkörper“ „in seiner Diskursivität [...] durch die über die Körper realisierten Praktiken seiner Bewohnerinnen und Bewohner sowie durch deren Positionierungen und Beziehungen untereinander“.<sup>593</sup> Darüber kann die Stadt „als ein Prozess gelten, in dem sowohl diskursive Urbanität wie auch Materialität immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden und dabei lediglich eine Illusion von Stabilität erzeugen können“.<sup>594</sup> Dieses Aushandeln von diskursiver Urbanität und Materialität zeigt sich auch in Christopher Isherwoods Berlin-Romanen sowie in den beiden Texten über das geteilte Berlin.

---

591 Sonja Altnöder. 2009. „Die Stadt als Körper: Materialität und Diskursivität in zwei London Romanen“. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Eds. Wolfgang Hallet, Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript. 299–318. 303.

592 Ibid.

593 Ibid.

594 Ibid.

### 5.1.2 Fremde Identität – Identität in der Fremde

Die Perspektive der Figuren in den untersuchten Romanen auf die Stadt ist durch ihre britische, beziehungsweise amerikanische Identität *per se* fremd. Wie im Fall von Margaret entsteht dadurch auch in den anderen Romanen eine gegenseitige Abhängigkeit von Figuren und Stadtraum, die als ambivalent charakterisiert wird:

Die Erfahrung des Fremden [...] zeigt von vornherein eine Ambivalenz, die als verlockend und bedrohlich zugleich erscheint und kann sich bis zum einem *horror alieni* steigern. Bedrohlich ist sie, da das Fremde dem Eigenen Konkurrenz macht, es zu überwältigen droht; verlockend ist sie, da das Fremde Möglichkeiten wachruft, die durch die Ordnungen des eigenen Lebens mehr oder weniger ausgeschlossen sind.<sup>595</sup>

Die ambivalente Erfahrung des Fremden zieht sich durch alle Texte in dieser Arbeit. Alle Protagonisten weisen ein zwiegespaltenes Verhältnis zu Berlin als fremder Stadt und fremder Kultur auf. Für Margaret Taub wie für die Erzähler Christopher Isherwood und William Bradshaw ist Berlin eine Art Sehnsuchtsort, der mit der Suche nach der eigenen Identität verbunden scheint: Margaret verbindet mit Berlin die Heimat ihres Vaters, Christopher und William suchen das Andersartige in der Fremde. Auch für Ted Mundy, der zuerst nur zufällig in Berlin strandet, wird die Stadt – auch über die Freundschaft und Verbindung zu Sasha – zu einem Raum, der mit der Sehnsucht nach (sozialer und politischer) Veränderung aufgeladen ist. Leonard Marnham, der aus beruflicher Motivation nach Berlin kommt, erlebt in Berlin in der Auseinandersetzung mit den anderen Kulturen eine Veränderung seiner eigenen Identität. Alle Protagonisten der Romane werden einerseits als kulturell ‚Andere‘ charakterisiert, können jedoch andererseits nicht im klassischen Sinne als Touristen gelesen werden:

When visitors could say, ‘Yes, that’s Italy’ or ‘that’s Paris’ or even ‘that’s Europe’ – when, in other words, valued signs of these entities gathered from books, pictures, conversations, and other means of cultural

<sup>595</sup> Waldenfels. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. 44.

preparation matched with these scenes before them – they could feel they had achieved meaningful contact with what these places essentially were; [...]. The ‘tourist’ [...] became the figure incapable of making meaningful contact with, or grasping signs of, an authentic, integrated ‘whole way of life’ – which came to be represented as a fugitive essence, hounded into hiding by encroaching modernity, driven ‘off the beaten track’ or, in a related metaphor, ‘beneath the surface’ which superficial tourists merely skimmed.<sup>596</sup>

In der Repräsentation der Stadt als disparatem und heterogenem Raum, dem es insbesondere in der Zeit des Kalten Krieges, an einem eindeutigen Zentrum mangelt und der zu einem Raum der Teilung und der Trennung wird, wird gerade kein touristischer Blick lesbar. Das textuelle Berlin, das durch sichtbare und unsichtbare Grenzen definiert wird und wie in *The Innocent* und in *Absolute Friends* besondere Praktiken erfordert, entzieht sich der Reproduktion von bekannten Bildern. Die Texte produzieren vielmehr periphere Blicke auf den Stadtraum und zeichnen so ein Bild des Nebeneinanders heterogener Räume über das Mittel der Montage. Die Figuren erscheinen in einem liminalen Raum, und so wird die Beschreibung der Figuren in Christopher Isherwoods Romanen, aber auch bei Ian McEwan sowie John Le Carré mit einer „Metaphorik der Migration“ vergleichbar:

Die Situation der Migration wird in sehr vielen Texten in *topologischen* Vorstellungen gefaßt [sic] und mit Raum-Metaphern in Verbindung gebracht: als eine Existenz im ‚Dazwischen‘ der Migrant als ‚Pendler zwischen zwei Ländern, zwei Kulturen. [...] Sehr häufig erscheint das Dazwischen auch als ständiges ‚Unterwegs-sein‘, als wechselnder – konkreter und imaginärer – Aufenthalt in zwei Kulturen, als ‚tägliche Reise‘ zwischen hier und dort [...].<sup>597</sup>

596 Buzard. *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to Culture 1800–1918*. 10.

597 Sigrid Weigel. 1992. „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde“. *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Eds. Klaus Briegleb, Sigrid Weigel. München: Deutscher Taschenbuchverlag. 182–229. 216–218.

Insbesondere in Ian McEwans Berlin-Repräsentation wird die Stadt für Leonard Marnham zu einer Herausforderung seiner Identität, die, wie die Stadt, als gespalten erscheint (vgl. TI, 71f). Durch den hybriden Status der Figuren stellen die Texte Konzepte wie Identität und Alterität, Eigenes und Fremdes zur Diskussion: „Das Gefühl der Heimatlosigkeit, in beiden Ländern nur Gast, aber nicht zu Hause zu sein, bezeichnet [...] einen Ort im ‚Dazwischen‘, hier aber als Verlust gekennzeichnet auf der Folie eines positiv besetzten Begriffs.“<sup>598</sup> Die Texte stellen über die Repräsentation einer diasporischen Gesellschaft den Topos von ‚Heimat‘ selbst in Frage. Berlin selbst wird zu einem Ort des ‚Dazwischen‘, in dem sich über die Geschichte hinweg Kulturen immer wieder trennen und vermischen, bis hin zu Christopher Isherwood, der, so schreibt Oliver Lubrich in „Kontrastaufnahmen. Berlin in den Berichten ausländischer Reisender 1933–1945“: „[...] die Geschichte der deutschen Hauptstadt als einen allmählichen Übergang von der Demokratie in den Terror [beschreibt]“.<sup>599</sup>

## 5.2 Berlin als *Remapping*

Über die Repräsentation von Berlin werden Konzepte der Grenze, wie auch der Grenzüberschreitung und Figuren als Grenzgänger zur Diskussion gestellt. In *The Innocent* können Grenzen allerdings weniger als Trennung verstanden werden, sie tragen vielmehr die Möglichkeit in sich, Zwischen- und Begegnungsräume zu schaffen, die kulturelle Austauschprozesse sowie die Verhandlung von Normen anregen.<sup>600</sup> Über „performative[...] Praktiken des Überschreitens kultureller Grenzen“<sup>601</sup> nehmen die Texte Raumkonzepte wie Zentrum und Peripherie in den Fokus und erzeugen ein Bild von Berlin, das mit Homi Bhabhas Konzept des *Third Space* vergleichbar ist:

598 Weigel. „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde“. 218.

599 Lubrich. „Kontrastaufnahmen. Berlin in den Berichten ausländischer Reisender 1933–1945“. 145.

600 Vgl.: Neumann. „Imaginative Geographic Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung“. 133.

601 Ibid.

Da *Third Spaces* stets multiple, sogar widersprüchliche Symbolisierungen eingeschrieben sind, die heterogene Raumpraktiken herausfordern, ermöglichen sie Neuverhandlungen kultureller Differenzen jenseits der der dialektischen Vermittlung zwischen Identität und Alterität bzw. zwischen Zentrum und Peripherie.<sup>602</sup>

Die interkulturellen Begegnungen innerhalb der Texte dienen nicht der Inszenierung von Berlin als ‚deutsches Anderes‘, gegenüber dem sich das Amerikanische beziehungsweise Britische als das Mächtigere inszeniert. Vielmehr wird Berlin, als Ort des Anderen, zum Ort, an dem die Anderen zu sich selbst finden. Es geht nicht um die Reproduktion von stereotypen Bildern von Berlin, sondern vielmehr um ein *remapping* im Sinne eines Hinterfragens von „Hierarchien, Fremdzuschreibungen, Grenzziehungen und Machtverhältnisse[n]“ und dem Ziel „diasporische Räume mit identitätsstiftenden Symbolen zu besetzen“.<sup>603</sup> Die Texte erforschen Berlin als sogenannten ‚Dritten Raum‘ durch „Figuren der Zwischen-Räumlichkeit, [...] Überlagerungen und Überlappungen“, als Raum, der „jenseits eines dualistisch konzipierten Kulturkontakts“ Begegnung ermöglicht.<sup>604</sup> Dabei legen die Texte „hinter der vermeintlichen Homogenität, Polarität und Geschlossenheit verschiedener (National-)Räume eine interkulturelle Vielschichtigkeit frei“.<sup>605</sup> In diesem Sinne wird Berlin als literarische Stadt, wie auch als „Stadt der Literatur“ mit der Veränderung der Geschichte auch weiterhin neue Geschichten erzählen.<sup>606</sup>

---

602 Neumann. „Imaginative Geographie Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung“. 133.

603 Ibid. 129

604 Ibid.

605 Ibid.

606 <http://www.visitberlin.de/de/sehen/kreativmetropole/berlin-stadt-der-literatur>, aufgerufen am 26.08.2014.



## 6 Literaturverzeichnis

### 6.1 Primärliteratur

Baum, Vicki. 1929. *Menschen im Hotel*. Köln: Kiepenheuer&Witsch.

Hattemer-Higgins, Ida. 2011. *The History of History. A Novel of Berlin*. London: Faber and Faber.

Isherwood, Christopher. [1928] 1958. *All the Conspirators*. New York: New Directions Books.

Isherwood, Christopher. [1932] 1960. *The Memorial. Portrait of a Family*. London: Hogarth Press.

Isherwood, Christopher. [1935] 1999. *Mr Norris Changes Trains*. London: Vintage/Random House. (Im Text mit Sigle MNCT abgekürzt.)

Isherwood, Christopher. 1938. *Lions and Shadows. An education in the Twenties*. London: Methuen.

Isherwood, Christopher. [1939] 1998. *Goodbye to Berlin*. London: Vintage Classics. (Im Text mit Sigle GB abgekürzt.)

Isherwood, Christopher. [1963] 2008. *The Berlin Stories*. New York: New Directions Books.

Isherwood, Christopher. [1976] 2012. *Christopher and His Kind*. London: Vintage/Random House. (Im Text mit Sigle CaHK abgekürzt.)

Le Carré, John. 2004. *Absolut Friends*. London: Hodder&Stoughton. (Im Text mit Sigle AF abgekürzt.)

Mann, Thomas. [1913] 1992. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer.

McEwan, Ian. [1990] 2005. *The Innocent or The Special Relationship*. London: Vintage. (Im Text mit Sigle TI abgekürzt.)

## 6.2 Sekundärliteratur

### A

Altnöder, Sonja. 2009. „Die Stadt als Körper: Materialität und Diskursivität in zwei London Romanen“. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Eds. Wolfgang Hallet, Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript. 299–318.

Assmann, Aleida. 2006. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3<sup>rd</sup> ed. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida. 2009. „Geschichte findet Stadt“. *Kommunikation – Gedächtnis – Raum*. Eds. Moritz Csáky, Christoph Leitgeb. Bielefeld: Transcript. 13–27.

Augé, Marc. 1994. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer.

### B

Barthes, Roland. 1988. „Semiologie und Stadtplanung“. *Das Semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 199–209.

Becker, Jens-Peter. 1973. *Der Englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form*. München: Goldman.

Bell, Daniel A., Avner De-Shalit. 2011. *The Spirit of Cities. Why the Identity of a City Matters on a Global Age*. Princeton: Princeton University Press.

Benjamin, Walter. [1966] 1992. *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. [1966] 1992. „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“. *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 77–106.

Berek, Mathias. 2009. *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Berg, James J. and Chris Freeman, eds. 2001. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Berg, James J. and Chris Freeman, eds. 2001. *Conversations with Christopher Isherwood*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Bhabha, Homi K. [1994] 2004. *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Birk, Hanne. 2003. „Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder’: Metaphern des Gedächtnisses“. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Eds. Astrid Erll, Marion Gymich, Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 79–101.

Blaicher, Günther. 1992. *Das Deutschlandbild in der Englischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Blanchot, Maurice. [1964] 1983. *Der Name Berlin / Le Nom de Berlin*. Trans. Isolde Eckle. Berlin: Merve.

Böhme, Hartmut, ed. 2005. *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Bucknell, Katherine, ed. 2000. *Christopher Isherwood. Lost Years. A Memoir 1945–51*. New York: HarperCollins.

Bucknell, Katherine. 2001. „Who is Christopher Isherwood?“. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Eds. James J. Berg and Chris Freeman. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Butzer, Günter, Manuela Günter, eds. 2004. *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Buzard, James. 1993. *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to ‚Culture‘ 1800–1918*. Oxford: Clarendon Press.

## C

Carter, Erica, James Donald and Judith Squires, eds. 1993. *Space & Place. Theories of Identity and Location*. London: Lawrence & Wishart.

Caruth, Cathy, ed. 1995. *Trauma. Explorations in Memory*. London: John Hopkins University Press.

Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.

Costabile-Heming, Carol Anne. 2011. „Berlin’s History in Context. The Foreign Ministry and The Spreebogen Complex in the Context of the Architectural Debates“. *After the Berlin Wall: Germany and Beyond*. Eds. Katharina Gerstenberger and Jana Evans Braziel. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan. 231–249.

Cunningham, Valentine. 1988. *British Writers of the Thirties*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Cerrato, Olga. 2000. „Eine italienische Reise in die Moderne. Italienische Intellektuelle schreiben über das Berlin der Zwanziger Jahre“. *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Eds. Albrecht Buschmann und Dieter Ingenschay. Würzburg: Königshausen & Neumann. 89–102.

## D

De Certeau, Michel. 1980. *Die Kunst des Handelns*. Trans. Ronald Voullié. Berlin: Merve.

Dennerlein, Katrin. 2009. *Narratologie des Raumes*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Donald, James. 1992. „Metropolis. The City as Text“. *Social and Cultural Forms of Modernity*. Eds. Robert Boccock and Kenneth Thompson. Cambridge: Polity Press. 417–61.

Döring, Tobias. 2011. *Postcolonial Literatures in English*. 4<sup>th</sup> ed. Stuttgart: Klett.

### E

Erll, Astrid, Marion Gymich und Ansgar Nünning, eds. 2003. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Engelke, Jan. 2007. „Die Räumlichkeit von Texten und die Textualität von Räumen“. *Einschnitte. Identität in der Moderne*. Eds. Oliver Kohns und Martin Roussel. Würzburg: Königshausen & Neumann. 117–136.

### F

Finney, Brian. 1979. *Christopher Isherwood. A Critical Biography*. London, Boston: Faber and Faber.

Foucault, Michel. [1967] 2006. „Von anderen Räumen“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Eds. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 317–327.

Freud, Sigmund. 2012 [1919]. *Das Unheimliche*. Bremen: Europäischer Literaturverlag.

Freud, Sigmund. 1944. *Gesammelte Werke. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Vol 11. 9<sup>th</sup> ed. Frankfurt am Main: Fischer.

Fryer, Jonathan. 1993. *Eye of the Camera. A Life of Christopher Isherwood*. London: Allison & Busby.

Fuchs, Gotthard, Bernhard Moltmann und Walter Prigge, eds. 1995. *Mythos Metropole*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fussell, Paul, ed. 1987. *The Norton Book of Travel*. New York: Norton.

Füger, Wilhelm. 1987. „Berlin wird eine Reise wert‘. Zum Wandel des Berlinbildes englischer Literaten und Kulturkritiker des 19. Jahrhunderts“. *Welcome to Berlin. Das Image Berlins in der englischsprachigen Welt von 1700 bis heute*. Ed. Jörg Helbig. Berlin: Edition Buchexpress im Stapp Verlag. 17–43.

## G

Gay, Peter. [1968] 2001. *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. New York, London: W. W. Norton and Company.

Gehrke, Hans-Joachim. 1999 „Einleitung: Grenzgänger im Spannungsfeld von Identität und Alterität“. *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Eds. Monika Fludernik und Hans-Joachim Gehrke. Würzburg: Ergon. 15–27.

Geisenhanslüke, Achim und Georg Mein, eds. 2008. *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: Transcript.

Gfrereis, Heike, ed. 1999. *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.

Glasze, Georg und Annika Mattisek, eds. 2009. *Handbuch. Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: Transcript.

Grosz, Elisabeth. 2001. *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Günzel, Stephan, ed. 2007. *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript.

Gymich, Marion. 2003. „Individuelle Identität und Erinnerung als Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Eds. Astrid Erll, Marion Gymich, und Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 29–48.

## H

Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann, eds. 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript.

Harder, Matthias und Almut Hiller, eds. 2006. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hartung, Klaus. 1999. „Doppelgesicht. Zu den Paradoxien Berlins“. *Kursbuch* 137. 7–36.

Haxthausen, Charles W. und Heidrun Suhr, eds. 1990. *Berlin. Culture and Metropolis*. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press.

Helbig, Jörg, ed. 1987. *Welcome to Berlin. Das Image Berlins in der englischsprachigen Welt von 1700 bis heute*. Berlin: Stapp/Edition Buchexpress.

Hilmes, Carola. 1999. „Individuum est ineffabile. Selbstdeutungen des Ich und der Stellenwert der Autobiographie“. *Konzepte der Moderne*. Ed. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. 284–302.

Hindersmann, Jost. 1995. *Der britische Spionageroman. Vom Imperialismus bis zum Ende des Kalten Krieges*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hofmann, Michael. 2006. *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Hutcheon, Linda. [1989] 2002. *The Politics of Postmodernism*. 2<sup>nd</sup> ed. London, New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge.

Huysen, Andreas. 2003. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

Hynes, Samuel. 1976. *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*. London, Sydney, Toronto: The Bodley Head.

## I

Ingenschay, Dieter. 2000. „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“. *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Eds. Albrecht Buschmann und Dieter Ingenschay. Würzburg: Königshausen & Neumann. 7–19.

## J

Jamme, Christoph. 2002. „Gibt es eine Wissenschaft des Fremden? Zur aktuellen Theoriedebatte zwischen Philosophie und Ethnologie“. *Fremderfahrung und Repräsentation*. Eds. Iris Därmann und Christoph Jamme. Weilerswist: Verlbrück Wissenschaft. 183–208.

Jerram, Leif. 2011. *Streetlife. The Untold History of Europe's Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

**K**

Kaplan, Carola M. 2001. „The Wandering Stopped’: An Interview with Christopher Isherwood“. *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Eds. James J. Berg and Chris Freeman. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 259–279.

Klotz, Volker. 1969. *Die Erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser.

Kluge, Friedrich. 1999. *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*. 23<sup>rd</sup> ed. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Kluge, Walter. 1999. „Die Stadt in der Utopie. Architektur als Modell der Gesellschaft“. *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Ed. Andreas Mahler. Heidelberg: C. Winter. 67–85.

Kracauer, Siegfried. 1987 [1930]. „Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes“. *Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes. Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin: Das Arsenal. 66–74.

Kristeva, Julia. 1990. *Fremde sind wir uns selbst*. Trans. Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**L**

Lachmann, Renate. 2010. „Memonic and Intertextual Aspects of Literature“. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Eds. Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 301–310.

Ladd, Brian. 1997. *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Lehan, Richard. 1998. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Lindner, Rolf. 2004. *Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*. Frankfurt, New York: Campus.

Lotman, Jurij M. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Ed. Rainer Georg Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lotman, Jurij M. 2010. „Die Semiosphäre“. *Die Innenwelt des Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 163–292.

Löw, Martina. 2008. *Soziologie der Städte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Löw, Martina. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lubrich, Oliver. 2006. „Kontrastaufnahmen. Berlin in den Berichten ausländischer Reisender 1933–1945“. *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur*. Eds. Matthias Harder und Almut Hiller. Würzburg: Königshausen & Neumann. 145–164.

Lubrich, Oliver, ed. 2009. *Reisen ins Reich. Ausländische Autoren berichten aus Deutschland*. München: btb.

## M

Mahler, Andreas. 1999. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Ed. Andreas Mahler. Heidelberg: C. Winter. 11–36.

Maupin, Armistead. 2008. „Introduction“. *The Berlin Stories*. Christopher Isherwood. New York: New Directions. Vii-xii.

Mayer, Ruth. 2005. *Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld: Transcript.

Mayer, Verena. 2014. „Der Sound von Rollkoffern“. *Süddeutsche Zeitung*. 16./17.08.2014, Nr. 187.

Mittermayer, Manfred. 2009. „Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing‘-Genres“. *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Ed. Bernhard Fetz. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 69–101.

Monaghan, David. 1985. *The Novels of John le Carré. The Art of Survival*. Oxford: Blackwell.

Morley, David and Kevin Robins. 1995. *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London, New York: Routledge.

## N

Neumann, Birgit. 2003. „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“. *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Eds. Astrid Erll, Marion Gymich und Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 49–77.

Neumann, Birgit. 2009. „Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung“. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Eds. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript. 115–138.

Nünning, Ansgar. 2012. „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien. Bausteine für eine Narratologie und Funktionsgeschichte“. *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Eds. Peter Braun und Bernd Stiegler. Bielefeld: Transcript. 309–348.

## O

OSTKREUZ Agentur der Fotografen, ed. 2010. *Die Stadt. Vom Werden und Vergehen. The City. Becoming and Decaying*. Berlin, Ostfildern: Hatje Cantz.

**P**

Page, Norman. 1988. *Auden and Isherwood. The Berlin Years*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: Macmillan.

Piatti, Barbara. 2008. *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.

Pratt, Mary Louise. 2008. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. 2<sup>nd</sup> ed. London, New York: Routledge.

Presner, Todd. 2010. „Digital Geographies: Berlin in the Ages of New Media“. *Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*. Eds. Jaimey Fisher and Barbara Mennel. Amsterdam, New York: Rodopi. 447–469.

Prickett, David James. 2005. „Defining Identity via Homosexual Spaces: Locating the Male Homosexual in Weimar Berlin“. *Women in German Yearbook* 21. 134–162.

**R**

Ramadanovic, Peter. 2001. *Forgetting Futures. On Memory, Trauma, and Identity*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Lexington Books.

Ricœur, Paul. [1965] 1998. *History and Truth*. 5<sup>th</sup> ed. Trans. Charles R. Kelbley. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.

**S**

Sassen, Saskia. 1995. „Metropole: Grenzen eines Begriffes“. *Mythos Metropole*. Eds. Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann und Walter Prigge. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 165–177.

Schäfers, Bernhard. 2010. *Stadtsoziologie. Stadtentwicklung und Theorien – Grundlagen und Praxisfelder*. 2<sup>nd</sup> ed. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Scheffler, Karl. 1910. *Berlin. Ein Stadtschicksal*. 3<sup>rd</sup> ed. Berlin: Erich Reiss.

Scherpe, Klaus R. 2005. „Berlin als Ort der Moderne.“ *Städte der Literatur*. Eds. Roland Galle und Johannes Klingens-Protti. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 195–209.

Schlögel, Karl. 2003. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München, Wien: Hanser.

Schroer, Markus. 2006. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schwarz, Hans-Peter. 2006. *Phantastische Wirklichkeit. Das 20. Jahrhundert im Spiegel des Polit-Thrillers*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Schwerdt, Lisa M. 1989. *Isherwood's Fiction. The Self and Technique*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan.

Sennett, Richard. 1994. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. New York: W. W. Norton and Company.

Shuttleworth, Anthony. 2001. „In a Populous City. Isherwood in the Thirties.“ *The Isherwood Century. Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Eds. James J. Berg und Chris Freeman. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 150–161.

Simmel, Georg. 1957. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Ed. Michael Landmann. Stuttgart: Koehler.

Soja, Edward. „Postmoderne Urbanisierung. Die sechs Restrukturierungen von Los Angeles“. *Mythos Metropole*. Eds. Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann und Walter Prigge. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 143–164.

Speier, Michael, ed. 1997. *Berlin mit deinen frechen Feuern. 100 Berlin-Gedichte*. Stuttgart: Reclam.

Stöver, Bernd. 2007. *Der Kalte Krieg 1947–1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Suhr, Heidrun. 1990. „Fremde in Berlin. The Outsiders’ View from the Inside“. *Berlin. Culture and Metropolis*. Eds. Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press. 219–242.

Sullam, Sara. 2010. „Berlin Transfer: Christopher Isherwood’s Anglo-German Poetics“. *Transits. The Nomadic Geographies of Anglo-American Modernism*. Eds. Giovanni Cianci, Caroline Patey and Sara Sullam. Oxford, Bern, Berlin, et al.: Peter Lang. 143–163.

Szondi, Peter [1966] 1992. „Nachwort“. Walter Benjamin. *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 109–125.

## T

Thomas, David P. 1972. „Goodbye to Berlin’: Refocusing Isherwood’s Camera“. *Contemporary Literature* 13/1. 44–52.

Tonkiss, Fran. 2005. *Space, the City and Social Theory*. Cambridge, Malden: Polity Press.

Turner, Victor W. 2003. „Liminalität und Communitas“. *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 2<sup>nd</sup> ed. Eds. Andréa Belliger und David J. Krieger. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 251–264.

**W**

Waldenfels, Bernhard. 1997. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard. 2006. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction*. London: Methuen.

Webber, Andrew J.. 2008. *Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weigel, Sigrid. 1992. „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde“. *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Eds. Klaus Briegleb und Sigrid Weigel. München: Deutscher Taschenbuchverlag. 182–229.

Weigel, Sigrid. 2002. „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“. *KulturPoetik* 2/2. 151–165.

Wilde, Alan. 1971. *Christopher Isherwood*. New York: Temple University.

**Filme**

*A Single Man*. 2010. Dir. Tom Ford. With Colin Firth, Julianne Moore and Nicholas Hoult. Universum Film. DVD.

*Cabaret*. [1972] 2002. Dir. Bob Fosse. With Michael York, Liza Minelli, Fritz Wepper, Helmut Griem. Euro Video. DVD.

*Chris&Don. A Love Story. The Hollywood Life of Christopher Isherwood and Don Bachardy*. 2007. Dir. Tina Mascara, Guido Santi. With W.H. Auden, Christopher Isherwood, Don Bachardy. Zeitgeist. DVD.

### Interviews

Interview mit Christopher Isherwood: <http://www.theparisreview.org/interviews/3971/the-art-of-fiction-no-49-christopher-isherwood>, aufgerufen am 01.09.2014.

Interview mit Christopher Isherwood in BBC Omnibus, 1969: <https://www.youtube.com/watch?v=9yteeOPl2Qg>, aufgerufen am 13.09.2014.

Interview mit Christopher Isherwood im BBC ("Monitor"), 1959: <http://www.youtube.com/watch?v=2rKiSjD-Q1E>, aufgerufen am 01.09.2014.

Interview mit Hattemer-Higgins: <http://youtu.be/WN8WAs9BYSk>, aufgerufen am 03.10.2014

### Websites

Kühner, Angela. 2002. „Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte. Annahmen nach dem 11. September“. Berlin: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung. 16. Zitiert nach: <http://www.berghof-foundation.org/publications/publication/kollektive-traumata-annahmen-argumente-konzepte-eine-bestandsaufnahme-nach-dem-11-september/>, aufgerufen am 26.09.2014.

„Berlin through the Eyes of Christopher Isherwood“: <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-12737335>, aufgerufen am 01.09.2014.

Childs, Peter. „The Innocent“. *The Literary Encyclopedia*. First published 08 January 2001. <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=505>, aufgerufen am 13. Juni 2014.

Nooke, Maria. 2009. „Vom Mauerbau zum Mauerfall – Kurze Geschichte der Teilung“. [http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/uploads/berliner\\_mauer\\_dokumente/kurze\\_geschichte\\_der\\_teilung.pdf](http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/uploads/berliner_mauer_dokumente/kurze_geschichte_der_teilung.pdf), aufgerufen am 22.08.2014.

Simmel, Georg. 1903. „Die Großstädte und das Geistesleben“. Vgl.: <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm>, aufgerufen am 18.05.2011.

[www.isherwoodfoundation.org](http://www.isherwoodfoundation.org), aufgerufen am 6. September 2014.

<http://muse.jhu.edu/journals/mfs/summary/v036/36.4.finney.html>, aufgerufen am 8.05.2014.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41019658.html>, aufgerufen am 01.09.2014.

<http://www.sueddeutsche.de/reise/tourismus-in-der-hauptstadt-berlin-is-over-1.1904462>, aufgerufen am 28.09.2014.

<http://www.berlin.de/rbmskzl/aktuelles/pressemitteilungen/2009/pressemitteilung.52047.php>, aufgerufen am 23.09.2014.

<http://www.berlin-find-ich-gut.com/wie-seht-ihr-berlin/>, aufgerufen am 21.11.2011.

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/martina-loew-soziologin-was-berlin-ist-bleibt-unklar/1526314.html>, aufgerufen am 28.09.2014.

<http://www.hatjecantz.de/die-stadt-2556-0.html>, aufgerufen am 25.09.2014.

<http://www.govtech.com/magazines/gt/Saskia-Sassen-on-The-21st-Century.html>, aufgerufen am 17.05.2011.

<http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>, aufgerufen am 14.09.2014.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-20184307.html>, aufgerufen am 14.09.2014.

<http://www.berlin-tours.net/offer/5485/Infamous-Third-Reich-Sites-Walking-Tour-in-Berlin#.V7MRZGV6M6g>, aufgerufen am 16.08.2016.

[http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Koschorke\\_Natur-Kultur\\_AK.pdf](http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Koschorke_Natur-Kultur_AK.pdf), aufgerufen am 11.08.2014.

<http://www.aufrecht.net/utu/trauma.html>, aufgerufen am 20.11.2010.

<http://www.hatjecantz.de/postmoderne-5051-0.html>, aufgerufen am 14.08.2014.

[http://www.witness.co.za/index.php?showcontent&global%5B\\_id%5D=64897](http://www.witness.co.za/index.php?showcontent&global%5B_id%5D=64897), aufgerufen am 4.10.2014.

<http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/1945.de.html> aufgerufen am 14.06.2014

[http://www.merzbach.de/VoortrekkingUtopia/Datos/texto/Waldenfels\\_Topographie.pdf](http://www.merzbach.de/VoortrekkingUtopia/Datos/texto/Waldenfels_Topographie.pdf), aufgerufen am 20.08.2014.

<http://www.berliner-mauer.tv/5-jahre-antifaschistischer-schutzwall.html>, aufgerufen am 25.08.2014.

<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=505>, aufgerufen am 13. Juni 2014.

[http://www.movie-locations.com/movies/g/goldeneye.html#.U\\_dMmqMfKkF](http://www.movie-locations.com/movies/g/goldeneye.html#.U_dMmqMfKkF), aufgerufen am 20.08.2014.

<http://www.johnlecarre.com/author>, aufgerufen am 30.3.2012.

<http://www.welt.de/geschichte/article111951296/Was-vom-Berliner-Spionage-Tunnel-der-CIA-blieb.html>, aufgerufen am 25.08.2014.

<http://www.meettheauthor.com/bookbites/33.html>, aufgerufen am 21.03.12.

<https://www.cia.gov/about-cia/cia-museum/experience-the-collection/text-version/stories/the-berlin-tunnel.html>, aufgerufen am 17.09.2014.

<http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>, aufgerufen am 29.03.12.

[http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/uploads/berliner\\_mauer\\_dokumente/kurze\\_geschichte\\_der\\_teilung.pdf](http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/uploads/berliner_mauer_dokumente/kurze_geschichte_der_teilung.pdf), aufgerufen am: 22.08.2014.

Das Charakteristikum von Berlin sei der „Sound von Rollkoffern“ schreibt die Süddeutsche Zeitung. Die ewig werdende Stadt zieht allerdings nicht erst seit der Postmoderne Reisende aus aller Welt an. Wie entsteht jedoch das Bild dieser Stadt?

Die vorliegende Arbeit erforscht das Bild von Berlin im 20. Jahrhundert über die Fiktionen anglophoner Reisender, die über ihre Texte verschiedene Erzählräume eröffnen, in denen sie über die Erkundung des Anderen immer auch das Eigene erforschen und ausloten. In der Zeit der Goldenen Zwanzigerjahre, in der Zeit des Kalten Krieges bis hin zur Zeit nach dem Mauerfall, wird die Stadt als eine Art Psycho-Topographie der Reisenden lesbar, die über ihre erzählerischen Strategien sowie über die Art und Weise ihrer Wirklichkeitsentwürfe das kulturelle Bild der Stadt mitgeprägt haben. Der textuelle Raum der Stadt wird darüber zu einem individuellen wie auch kollektiven Gedächtnis-Raum, der palimpsestartig die individuellen Erfahrungen der Figuren mit einem kollektiven Bild der Stadt vereint.