

Walter Delabar · Werner Jung
Ingrid Pergande (Hrsg.)

Neue Generation – Neues Erzählen

Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre

Sonderdruck

Durch den Buchhandel nicht zu beziehen
© Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen 1993

Westdeutscher Verlag

Letztes Abenteuer Großstadt

(West) Berlin-Romane der achtziger Jahre

Walter Delabar

«First we take Manhattan, then
we take Berlin.»

Leonhard Cohen

«Geen betere plek ter wereld dan
Berlijn om je in alle eenzaamheid
te bezatten.»

Kristien Hemmrechts

1. Großstadroman und Moderner Roman - Eine Prämisse

Modernes Erzählen und die Großstadt werden im 20. Jahrhundert in einem so engen Zusammenhang gesehen, daß Erzählform und -ort beinahe identisch geworden sind: Der Großstadroman des 20. Jahrhunderts stellt die Paradigmen des modernen Romans - James Joyce' *Ulysses*, John Dos Passos' *Manhattan Transfer* und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* sind hier vor allem zu nennen -, und an ihm läßt sich hervorragend exemplifizieren, was sich hinter modernem Erzählen verbirgt. «Mit James Joyce *Ulysses* (1922) hat der europäische Modernismus die Großstadt als seinen paradigmatischen Gegenstand entdeckt und zugleich in unüberbietbarer Radikalität als Korrelat der künstlerischen Verfahrensweisen erfahrbar gemacht.»¹ Innerer Monolog, Assoziation, Montage bis hin zum Realitätsverlust der Erzählprosa werden eng an die großstädtische Lebenswelt gebunden, so daß eine als angemessen geltende künstlerische Verarbeitung von Erfahrungen die Großstadt stets als Folie voraussetzt und mitdenkt, selbst wenn eine identifizierbare städtische Konglomeration in der Prosa nicht mehr vorkommt. Umberto Eco hat dieses Verhältnis von Realitätserfahrung und künstlerischer Verarbeitung unter dem Titel «Form als Engagement» in einem Kapitel von *Das offene Kunstwerk* zusammengefaßt. «Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu erkennen, als Komplemente von ihr hervorzubringen», schreibt er.² Da aber die Welt keine klare, kausallogische Ordnung hat, muß auch die Kunst dem Rechen-schaft tragen, «daß man von dieser Welt nicht mehr in den formalen Termini sprechen kann, durch die der geordnete Kosmos, der nicht mehr der unsere ist, sich darstellen ließ».³ Ein Autor also, der versucht, die moderne Welt in tradierten literarischen Formen - auktorialer Erzähler, abgeschlossene, lineare Erzählform etc. - zu beschreiben, bleibt hinter den Anforderungen dieser Welt zurück.⁴ Anders dagegen die künstlerische Avantgarde: An «der äußersten Grenze der Mitteilbarkeit stehend, ist der Avant-

1. Eckhard Lobsien: *Großstadterfahrung und die Ästhetik des Strudelns*. In: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als Text*. München 1992, S. 183-198, hier S. 183. Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München 1969, S. 11ff, 429-440, vertritt sogar die These einer Affinität zwischen Stadt und Roman.

2. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1990, S. 46.

3. Ebenda S. 266/268.

4. Ebenda S. 272.

gardekünstler der einzige, der einen Sinnbezug zu der Welt, in der er lebt, unterhält».⁵ Unter Avantgarde aber sind genau die Autoren und Texte zu verstehen, die heute unter dem Schlagwort «Klassische Moderne» zusammengefaßt werden: Den zweiten Teil von *Das offene Kunstwerk* bildet eine Analyse des Werkes von James Joyce. Städtische Lebensformen und industrialisierte Welt, auf die Eco sich bezieht, stehen in engem Zusammenhang. Die Fragilität und Chaotik der Lebenszusammenhänge, der «rasche[] und ununterbrochene[] Wechsel äußerer und innerer Eindrücke»⁶, die Charakteristika des modernen, zivilisierten Lebens also werden spätestens seit der Jahrhundertwende vor allem der Großstadt zugeschrieben, die auf diese Weise zum soziologischen Paradigma schlechthin werden konnte. «Selbst dann, wenn sich die junge Soziologie [die gleichzeitig mit der modernen Literatur entsteht] primitiven Gesellschaften zuwandte, suchte sie dort Antworten auf Fragen, die erst durch ihren großstädtisch geübten Blick aktuell geworden waren.»⁷ Die historisch parallele Forcierung der Entwicklung großstädtischer Konglomerate, industrieller Produktionsweisen und Kapitalakkumulation, gesellschaftlicher Arbeitsteilung, individueller Entfremdung und sozialer Entwurzelung prägte das ausgehende 19. und frühe 20. Jahrhundert, und somit auch die literarische Produktion dieser Zeit.

Es gibt also guten Grund dafür, die literarische Produktion der klassischen Modernen generell als Großstadtliteratur zu bezeichnen, da der lebensweltliche Hintergrund der Texte die moderne, städtische Lebensform ist. Die jedoch ist in den industrialisierten Staaten der nördlichen Hemisphäre mittlerweile derart allgemein, daß sie nicht an einen konkreten Ort und schließlich überhaupt nicht mehr an die Stadt gebunden ist.⁸ Im Vergleich zu den agrarischen Gesellschaften, die in Europa noch zum Teil bis ins 20. Jahrhundert hinein bestanden haben, erscheint heute das ländliche Leben in den Industrieländern sogar in einer Weise verstädtert, daß die Differenz zwischen dem Leben auf dem Lande und dem Leben in der Stadt verschwunden ist. Die Welt ein globales Dorf?

Dennoch werden die konkreten Metropolen - London, Paris, Rom, New York und in Deutschland vor allem Berlin - als Handlungsort, Erzählfolie, Motiv, Muster oder Topos immer wieder aufgenommen und besitzen einen besonderen Reiz. Die spezifische Lebensform der Moderne wird in diesen Texten an benennbare und wiedererkennbare Orte gebunden, vor allem, weil diese Städte die intendierte Lebensform überhaupt erst vorstellbar machen und sie als Orientierungspunkte weiterhin besonders attraktiv sind. Die konkreten Metropolen erhalten auf diese Weise einen besonderen, extraordinären Charakter mit Mythos- und Marktwert.

Der Handlungsort Großstadt ist jedoch auch als literaturhistorische Kategorie aufschlußreich, die Untersuchungsperspektive mithin umkehrbar. Die Fragen, die sich für ein Panorama der Berlin-Romane der achtziger Jahre formulieren lassen, sind von diesen beiden Perspektiven bestimmt, von der Großstadtliteratur, «die durch die Verwendung von Fabel und Figurenensemble Erfahrung letztlich in der Großstadt ansie-

5. Ebenda S. 266.

6. Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin 1984, S. 192-204, hier S. 192.

7. Ilija Srubar: *Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadtwahrnehmung*. In: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als 'Text'*. München 1992, S. 37-52, hier S. 37.

8. Vgl. Henri Lefebvre: *Die Revolution der Städte*. München 1972, v.a. S. 52-65.

delt», und von einer «urbanen Literatur [...], die die Erfahrung der Großstadt darstellt».⁹ Läßt sich also die angenommene Identität von modernem Roman und Großstadtroman in diesen Texten wiederfinden? Nimmt die Literatur der achtziger Jahre die Paradigmen der klassischen Moderne auf und entwickelt sie weiter? Wie gehen diese Texte mit der Motivtradition um, verbinden sie beides miteinander? Fraglich ist zudem, ob diese Texte, die eine bestimmte Großstadt als Handlungsort nehmen, generell dieselbe Darstellungsweise wählen oder ob sie, der Bearbeitungsintention und der Gattung entsprechend, zu unterschiedlichen Lösungen kommen. Schließlich ist insbesondere das Verhältnis der Figuren zueinander und zum Handlungsort zu berücksichtigen. Wiederholt sich etwa das Muster vom strafentlassenen Totschläger, der in der Metropole unter die Räder gerät, vom verarmten Adeligen, der sich in Paris seiner Kindheit erinnert, vom Anzeigenakquisiteur, der durch die Stadt streunt, oder etwa - wie in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* - das vom Landmädchen in der Metropole?

Jenseits der Diskussion über die Konvergenz von Schauplatz und Schreibweise ist zudem die schauplatz- und motivorientierte Untersuchung der Texte, mindestens unter der Perspektive, was denn die jüngeren Autoren mit dem Thema anfangen und wie sie es bearbeiten, interessant. Die Modernismus-Diskussion bleibt zwar die Folie, auf der diese Texte betrachtet werden, bestimmt die vorliegende Untersuchung aber nicht so weit, daß etwa am Ende allein noch interessierte, ob denn die jüngeren Autoren die Anforderungen an eine moderne Literatur, die nach einer recht intensiven Diskussion relativ klar kodifiziert sind, erfüllen. Die Versuche, unterschiedliche Erfahrungen in einer historisch jeweils besonderen Situation literarisch zu verarbeiten und erzählerisch zu bewältigen, sind hier vorrangig vor einem wie auch immer begründeten, tendenziell unhistorischen poetischen Regelwerk.

2. Berlin - Mythen und Erblasten

Keine deutsche Großstadt ist in den letzten einhundert Jahren derart stilisiert, mystifiziert, idealisiert und dämonisiert worden wie Berlin, die Hauptstadt der kleindeutschen Lösung des Zweiten Deutschen Reiches, der Weimarer Republik und des Dritten Reiches. Keine deutsche Großstadt wurde derart selbstverständlich zum Bezugspunkt der intellektuellen Auseinandersetzungen, des kulturellen Lebens und damit auch der modernen deutschsprachigen Literatur wie Berlin, so daß etwa für Jost Hermand nahe lag, daß der Expressionismus, die «erste wirkliche Großstadtkunst in Deutschland», in Berlin «sein logisches Zentrum» finden konnte.¹⁰ München, die Konglomerate Frankfurt-Wiesbaden-Offenbach und Köln-Düsseldorf-Ruhrgebiet haben Berlin (im westdeutschen Denken, und nur von ihm ist hier die Rede) diesen Rang in den vergangenen vierzig Jahren nicht ablaufen können, selbst wenn die Teilung der Stadt und ihre Insellage dazu geführt haben, daß sich wichtige wirtschaftliche und kul-

9. Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin 1989, S. 8.

10. Jost Hermand: *Das Bild der 'großen Stadt' im Expressionismus*. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek 1988, S. 61-79, hier S. 66. Hervorhebung von mir.

turelle Aktivitäten nach Westdeutschland verschoben.¹¹ Nur aus dieser Sonderstellung Berlins ist zu erklären, weshalb die Hauptstadt-Diskussion der vergangenen Jahre mit einer derartigen Vehemenz und einem solchen emotionalen Engagement geführt wurde.¹² Und ebenso, weshalb Berlin als Handlungsort immer wieder Verwendung gefunden hat. Die politische Situation nach 1945 hat dies sogar noch weiter bestärkt. «No other German city has played such a prominent part in the literary life of post-War Germany.»¹³

Das Selbstbewußtsein der Stadt nach 1945 speiste sich vor allem aus den stets weiter stilisierten zwanziger Jahren. Kulturelle Großereignisse allein der letzten Jahre wie die Ausstellungen «Tendenzen der zwanziger Jahre», «Mythos Berlin», «Berlin-Paris», die 750-Jahr-Feier der Stadt, die Aufarbeitung der intellektuellen und kulturellen Szene der Weimarer Republik, Medien-Ereignisse wie der Kino-Film *Cabaret* betrieben eine enthistorisierte Stilisierung, die das Idealbild einer unerreichbar fernen, aber dennoch auf die Gegenwart abfärbenden Metropole formten. Der kulturell gebildete Besucher der Stadt - unabhängig davon, ob er sich vor allem für die Bildende Kunst, das Theater, den Film oder die Literatur interessiert - betritt stets historischen Boden, Drehorte, Kulissen, Wohn- und Lebensbereiche, besucht Orte, die in seinen Lektüren oder Erinnerungen besetzt sind: Die Wohnorte Brechts, die Theater Piscators, die Ufa, den Neuen Westen (ein Begriff, der nach dem Krieg beinahe völlig verschwindet). Die Aktualisierungen nach 1945 knüpfen daran an. Es gehört zur städtischen Image-Pflege, die Gegenwart über die Vergangenheit aufzuwerten.¹⁴ Die Situation nach 1945 erlaubte es zudem, die große, unverdächtige Vergangenheit mit der aktuellen Sonderstellung zu verbinden. Die literarische Produktion der fünfziger und sechziger Jahre nahm die politischen Vorgaben auf, die für die Autoren persönlich prägender Erfahrungshintergrund waren, und verarbeitete sie zu einer mächtigen Tradition, die zu vernachlässigen kaum möglich erscheint. Mehr noch: Die positive Identifikation mit dem Wohnort ist bei Berliner Autoren sehr häufig und ebenso die Nei-

11. So ist der politische Schwerpunkt nach Bonn, der wirtschaftliche ins Gebiet Köln-Düsseldorf-Ruhrgebiet verlagert worden. Frankfurt gilt heute als Finanzzentrum, München als Gegengewicht zur Dominanz Norddeutschlands. Köln beherrscht den Kunstmarkt, Frankfurt und Hamburg sind die dominanten deutschen Pressestädte. Nur in der Literatur hat Berlin eine Sonderstellung behalten, was die Zahl der Autoren und der Verlage angeht, nicht jedoch in bezug auf die großen Verlagshäuser. Außer den Springer-Verlagen ist heute keines der großen Häuser in Berlin angesiedelt. Rowohlt, Fischer und Suhrkamp - alle ehemals in Berlin ansässig - sind längst nach Hamburg oder Frankfurt verzogen und beginnen erst langsam wieder, sich unter den neuen Bedingungen nach Berlin hin zu orientieren. Branchenführer Bertelsmann ist in Gütersloh und München. Vgl. dazu Erhard Schütz: *Retrospektive auf ein Biotop. Aspekte literarischen Lebens in (West)Berlin vor dem 9. November 1989*. In: *JUNI 5* (1991) H. 1, S. 117-125. Vgl. auch das jährlich zur Frankfurter Buchmesse herausgegebene Adreßbuch der Berliner Verlage *Verlage in Berlin*. Adressen, Portraits, Programme. Bearbeitet von Volker Spiess. Berlin, verschiedene Jahrgänge.

12. Vgl. Helmut Peitsch: *Von der 'Ruine' zum 'Mythos': Zwei Berlins - eine Hauptstadt*. In: *Der Deutschunterricht* 44 (1992) H. 4, S. 73-92. Karl-Heinz Bohrer: *Provinzialismus*. In: *Merkur* 44 (1990), S. 1097-1102; 45 (1991), S. 255-262; S. 349-356; S. 537-546; S. 1059-1068; 46 (1992), S. 88-90.

13. Keith Bullivant: *The Divided City: Berlin in Post-War German Literature*. In: Derek Glass, Dietmar Rösler, John J. White (Hg.): *Berlin. Literary Images of a City. Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*. Berlin 1989, S. 162-177, hier S. 170.

14. Vgl. Harald Jähner: *Die Tour in die Moderne. Die Rolle der Kultur für städtische Imagewerbung und Reisetourismus*. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek 1988, S. 225-242.

gung, den Wohnort in der Literatur abzubilden.¹⁵ Stets ist Berlin ein besonderer Ort, der sich durch die Intensität und Qualität der Ereignisse auszeichnet und Symbolcharakter hat.

Es ist kein Zufall, wenn die Paradigmen der westdeutschen Geschichte seit 1945 eng mit Berlin verbunden sind¹⁶: Bonn war zwar nicht Weimar, aber Berlin war Frontstadt, stets gefährdet, besonders wenn es zwischen den Supermächten kriselte, leicht abzuriegeln, zugleich Vor- und Horchposten, Agent und Geisel. Der Mauerbau teilte vor allem diese Stadt, und die politische Karriere Willy Brandts ist nicht zuletzt in seiner herausragenden Rolle in der Stadtpolitik Berlins begründet. Auch die 68er-Revolution ist vor allem ein Berliner Ereignis gewesen, trotz aller westdeutschen Aktivitäten und Aktivisten. Die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit, die in keiner deutschen Stadt so manifest ist wie in Berlin, die Modernisierung der westdeutschen Gesellschaft, ihre Demokratisierung wie die weitgehende Umwälzung der Verhaltensstandards verdichtete sich in dem Bild der protestierenden Studenten in Berlin. Das Scheitern der Revolution war für ihre Anhänger der stärkste Impuls für eine literarische Aufarbeitung, die nicht zuletzt die literarische Richtung begründete, die wir heute als «Neue Subjektivität» kennen.

Es gibt also drei Folien für die Prosa der achtziger Jahre: Die Goldenen zwanziger Jahre, die Mauer-, Insel- und Frontstadt und 1968. Ihre Wirkung ist jedoch sehr unterschiedlich. Die Literatur der Weimarer Republik dominiert bis heute das Bild von der Stadt Berlin, insbesondere durch Autoren wie Alfred Döblin, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Franz Hessel, Irmgard Keun, Yvan Goll und (hier dazugezählt) Christopher Isherwood. Die Forschung bestätigt dieses Bild, die Arbeiten zur Berlin-Literatur konzentrieren sich meist auf die Weimarer Republik und vor allem auf die Expressionisten und die Autoren der kleinen Form, die in engem Zusammenhang mit der Feuilleton-Kultur Berlins stehen¹⁷ und für die vor allem Franz Hessel und Siegfried Kracauer stehen.¹⁸ Im Vergleich dazu haben die

15. Vgl. Holger Funk: *Die Erfahrung der Stadt und ihre literarische Repräsentation. Wie Schriftsteller Berlin erleben und beschreiben*. In: Holger Funk, Reinhard G. Wittmann: *Literaturhauptstadt Berlin. Schriftsteller in Berlin heute*. Berlin 1983, S. 369-585, hier S. 374ff. Keith Bullivant: *The Divided City: Berlin in Post-War German Literature*. In: Derek Glass, Dietmar Rösler, John J. White (Hg.): *Berlin. Literary Images of a City. Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*. Berlin 1989, S. 162-177, hier S. 169.

16. Keith Bullivant hält dies für beide Teile Berlins fest: «At certain times [...] the two Berlins have [...] been felt to mirror in a particularly intense way the experiences within the Federal Republic and the GDR.» Keith Bullivant: *The Divided City: Berlin in Post-War German Literature*. In: Derek Glass, Dietmar Rösler, John J. White (Hg.): *Berlin. Literary Images of a City. Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*. Berlin 1989, S. 162-177, hier S. 162.

17. Vgl. Karl Prümm: *Die Stadt der Reporter und Kinogänger bei Roth, Brentano und Kracauer. Das Berlin der zwanziger Jahre im Feuilleton der «Frankfurter Zeitung»*. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek 1988, S. 80-105. Erhard Schütz: *Zwischen Alexanderplatz und Kurfürstendamm. Verändern, Verschwinden, Vergessen - Berlin-Topoi der Weimarer Republik*. In: *Der Deutschunterricht* 44 (1992) H. 4, S. 53-68. Peter de Mendelssohn: *Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982.

18. Vgl. dazu Hermann Kähler: *Berlin - Asphalt und Licht. Die große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik*. Berlin 1986. Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München 1969. Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin 1989. Kari Riha: *Die Beschreibung der «großen Stadt». Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur*. Bad Homburg, Berlin, Wien, Zürich 1976. Peter Wruck (Hg.): *Literarisches Leben in Berlin 1871-1933*. 2 Bde. Berlin 1987.

Autoren, für die die direkte Nachkriegszeit und die Teilung der Stadt die prägendsten politischen und biographischen Ereignisse waren, zwar eine große Reputation erringen können, aber sind doch viel weniger breitenwirksam geworden, ebenso wie die literarischen Aufbereiter der 68er. Günter Grass, Uwe Johnson, Peter Weiss, Günter Kunert, Nicolas Born, Peter Schneider, F.C. Delius, Peter O. Chotjewitz und als der bedeutendste autobiographische Text Bernward Vespers Fragment *Die Reise* sind zwar einem literarisch interessierten Publikum bekannt geworden, haben jedoch nie für das Bild der Stadt den symbolischen Rang erhalten wie ihre Vorgänger. Nur für die Spionageliteratur war die Mauerstadt Berlin, das Berlin der Nachkriegszeit optimaler Schauplatz, während der Zeitroman deutlich im Schatten der Weimarer Vorläufer stand.¹⁹

Eine vierte Folie trat mit dem Beginn der achtziger Jahre hinzu: Die Kreuzberger Hausbesetzerszene. Berlin, genauer die «Szene», das «Dorf Kreuzberg» wurde Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre im Zusammenhang mit den Sanierungswellen und Hausbesetzungen enorm stilisiert und mystifiziert. Hier wurde ein Freiraum imaginiert, der in der festgefühten westdeutschen Gesellschaft sonst nirgends mehr möglich scheint. Die ferne Front- und Mauerstadt wurde (wieder einmal, wie zehn Jahre zuvor) zum Korrektiv und Hoffnungsträger. Es wurde zum Wunsch, mit dem sich viele Erwartungen verbanden, «nach Berlin zu gehen, nach Kreuzberg und in eine WG». Das hatte vielfache literarische Folgen.

3. Portalfiguren - Peter Paul Zahl und Jochen Schimmang

Als herausragendste literarische Ereignisse vor Beginn «unserer Zeitrechnung» stehen Peter Paul Zahls *Die Glücklichen* (1979) und Jochen Schimmangs *Der schöne Vogel Phönix* (1979): Ein Schelmenroman der erste (und damit eine auffallende Ausnahmeerscheinung in der deutschen Literatur) und ein typischer autobiographischer Bewältigungsroman der zweite; eine phantastische, utopische Geschichte im ersten Buch, eine Demontage überhöhter Erwartungen und enttäuschter Hoffnungen im zweiten.²⁰

Die Ausgangssituation beider Texte ist dabei sehr ähnlich: Zahl und Schimmang schreiben ihre Bücher motiviert durch ihr Engagement in der Studentenbewegung und als Verarbeitung ihrer Berlin-Erfahrungen. Während es Schimmang aber um die Bewältigung seiner als defekt erfahrenen psychischen Konstitution geht und er sich damit im breiten Strom der autobiographischen und subjektivistischen Literatur der siebziger Jahre bewegt, ist es Zahl, der seinen Roman in der Gefängnishaft geschrieben hat, um ein völlig anderes Überleben zu tun. Der in zweiter Instanz auf fünfzehn Jahre erhöhten Haftstrafe setzt Zahl die individuelle Freiheit und Aktion seines Schelms als

19. Vgl. Keith Bullivant: *The Divided City: Berlin in Post-War German Literature*. In: Derek Glass, Dietmar Rösler, John J. White (Hg.): *Berlin. Literary Images of a City. Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*. Berlin 1989, S. 162-177. Dragica Horvat et al.: *Eine Kulturmetropole wird geteilt. Literarisches Leben in Berlin (West) 1945-1961*. Berlin 1987. Helmut Peitsch: *Grünes aus den Trümmern? Die geteilte Stadt in der Erzählprosa*. In: *Modern German Studies* 5 (1987), S. 13-41. Helmut Peitsch: *Von der 'Ruine' zum 'Mythus': Zwei Berlins - eine Hauptstadt*. In: *Der Deutschunterricht* 44 (1992) H. 4, S. 73-92. Helmut Peitsch, Rhys W. Williams (Hg.): *Berlin seit dem Kriegsende*. Manchester, New York 1989.

20. Peter Paul Zahl: *Die Glücklichen. Schelmenroman*. Berlin 1979. Jochen Schimmang: *Der schöne Vogel Phönix. Erinnerungen eines Dreißigjährigen*. Frankfurt/M. 1979.

Ich-Erzähler entgegen, der in der konkreten politischen Aktion und in den direkten persönlichen Verhältnissen die verlorene Utopie konstruiert. Das 'Reich der Freiheit', das in den politischen Massenaktionen nicht erreicht worden ist und zum isolierten klandestinen Aktionismus geführt hat, ist hier nur noch in den kleinen Verhältnissen erreichbar, die soziale Revolution wird nach ihrem Scheitern auf die individualistische Aktion reduziert. Der utopische Überschuss des Romans, der ihn aus der großen Zahl der Bewältigungsromane heraustreten läßt - und damit auch gegen Schimmangs Roman - und mit dem er der drohenden Resignation, der seine nicht inhaftierten Zeit- und Weggenossen zu erliegen drohen, zu entgehen sucht, paßt in die an Ernst Bloch orientierte Utopie-Diskussion Ende der siebziger Jahre.²¹ Der Rückgriff auf das Genre Schelmenroman und auf durch die literarische Tradition gelieferte Motive läßt sich ebenso aus seiner Kriminalisierung und der Enttäuschung durch die zu den K-Gruppen abgewanderte anti-autoritäre Studenten-Revolution herleiten wie seine Aufwertung des im orthodoxen Marxismus-Leninismus als «Lumpenproletariat» denunzierten Figurenensembles von Arbeitslosen, Huren und Klein-Kriminellen. Für diese aber wird Berlin und insbesondere Kreuzberg zum Lebensraum, zum selbstverständlichen Bewegungs- und Spielraum, den sich die sozial Stärkeren immer nur partiell aneignen können und der ihnen weitgehend fremd bleibt. Diese Selbstverständlichkeit, mit der sich Zahls Figuren in Kreuzberg bewegen, läßt allein diejenigen als resistent gegen die Verfügungsmacht der gesellschaftlich Herrschenden erscheinen, die außerhalb des bürgerlich-konventionellen Rahmens leben. Das Widerstandspotential, das Zahl an die Bewegungsfähigkeit im städtischen Raum bindet, die wiederum nur den Alteingesessenen eigen ist, die zudem auch noch durch ihre miserable soziale Situation dazu gezwungen sind, ihr Umfeld besser zu kennen als die ihnen sozial Überlegenen, verlagert er auf diese Weise vom Proletariat auf individuelle Figuren, die kein übergreifendes Klassenbewußtsein haben, somit auch nicht darüber instrumentalisiert werden können.

Daß Zahl stilisiert und idyllisiert, wird er selbst kaum bestreiten. Die Intention des Romans ist auch nicht in einer realistischen Utopie zu suchen, sondern in dem «Vorschein der Freiheit», der in den fiktiven Figuren und ihren Aktionen erkennbar ist. Für diese Absicht sind aber sozialer und geographischer Ort, Lumpenprolet und Berlin-Kreuzberg notwendige Ausstattungselemente, die durch die Gattungsbezeichnung «Schelmenroman» literarisch aufgehoben werden. Durch die Anbindung an die realen sozialen (Drogenkonsum, Arbeitslosigkeit) und politischen Probleme (Korruption und Bauskandal) wiederum versucht Zahl, den Realitätsverlust und den Verlust politischer Relevanz zu vermeiden, den man ihm aus der Perspektive der politisierten Literatur der frühen siebziger Jahre heraus machen könnte.

Der direkte Vergleich mit Jochen Schimmangs *Erinnerungen eines Dreißigjährigen* läßt das Frappierende an Zahls Konstruktion erkennen. Schimmang arbeitet sich an seinem Traumbild Berlins ab, das durch die Konfrontation mit der realen Stadt mehr und mehr demontiert wird. Am Ende der Demontage, die zugleich und eigentlich eine Auseinandersetzung mit den subjektiven Defiziten und eine persönliche Katharsis ist, verläßt der Ich-Erzähler Murnau Berlin. «Berlin 1968 ist ein Traum», «die Stadt ist bleiern», «Berliner Gift»: Stichworte einer Stadtbeschreibung, die in ihren Ge-

21. Das *Kursbuch* etwa, wie immer am Puls der Zeit, brachte im März und September 1978 zwei Hefte, Nr. 52 und 53, unter dem Titel *Utopien* heraus.

gensätzen psychisch disponiert ist. Eine Erwartungshaltung, die mit der Stadt Berlin die persönliche Befreiung verbindet, und eine Erlebnisfähigkeit, die von der psychischen Disposition abhängig ist, bestimmen das Bild. Murnau, Nebenfigur der Studentenszene nach 1968, durchläuft die schnell konventionalisierte Karriere der frühen siebziger Jahre: Kapital-Kurs und die Mitgliedschaft in einer ML-Gruppierung, Ausstieg und Verlassen Berlins 1974. Der gesamte Berlin-Aufenthalt ist eingebettet zwischen die als zwanghaft empfundene Jugend in der Provinz und die kathartische literarische Aufarbeitung des Leidensdrucks, der sich in dem Freiraum der Stadt zunehmend verstärkte. Die Stadt, das Aktionsfeld des Ich-Erzählers, bleibt ihm je nach seiner subjektiven Verfaßtheit teils erschlossen, teils verschlossen. Ihrer Beschreibung ist die Subjektivität des Ich-Erzählers stets vorgelagert, so daß sich aus der erzählerischen Topographie eher die Beschreibung seiner Psyche als die der Stadt erkennen läßt, mithin letztlich die monadische Isolation des Subjekts, das seine Seelenlandschaft auf seinen Lebensraum abbildet.

Unter dem Vorzeichen des subjektiven Leidensdrucks ist die Zerstörung des Traumbildes Berlin, dieser Utopie, chronologisch in die Erzählung eingeschrieben. Das hoffnungsvolle und Befreiung heischende Subjekt erfährt in der selbstgewählten Umgebung nicht den Ausgang aus dem unverschuldeten Leiden, sondern seine zunehmende Verstrickung darin, die nur noch die individuelle Aufarbeitung in der Binnenreflexion und der Memorierung zuläßt.

4. Von hüben nach drüben - Mauerstadtromane von Peter Schneider, Thorsten Becker und Friedrich Kröhnke

Thematisch und erzählerisch traditionell muten die Mauer- und Frontstadt-Romane der achtziger Jahre an. Im Unterschied zu den Texten der sechziger Jahre sind sie mittlerweile aber selbst bei älteren Autoren mit spielerischen und anarchischen Elementen versetzt, die aus dem Aktionismus der 68er wie der Besetzer-Szene stammen. Sie orientieren sich zwar auffallend oft an älteren, 'klassischen' Texten und beweisen so nicht zuletzt ihre Belesenheit, lassen aber den bitteren Ernst der Literatur des Kalten Krieges vermissen. Daß auch die Jugend vieler Autoren mit diesem ironischen Verhältnis zur Stadt Berlin zu tun hat, liegt nahe. Peter Schneiders *Der Mauerspringer* (1982)²² gehört dazu wie Thorsten Beckers *Die Bürgschaft* (1985) und Friedrich Kröhnkes *Grundreis* (1990) und *P 14* (1992). Für Aufsehen hat allein schon gesorgt, daß die neuere Literatur die beiden Berlins überhaupt zum direkt miteinander vermittelten Schauplatz macht, wie Hubert Winkels am Beispiel Thorsten Becker resümiert: «Ein junger Autor, Jahrgang 1958, der die Zäsuren der jüngeren deutschen Geschichte wie Faschismus, Krieg, Zusammenbruch des deutschen Reichs, aber auch den Mauer-

22. Peter Schneider: *Der Mauerspringer. Erzählung*. Darmstadt, Neuwied 1982. Schneider hat mit dem Roman *Paarungen*. Berlin 1992, zehn Jahre später einen weiteren Berlin-Text geschrieben, amüsanterweise über das Berlin der frühen achtziger Jahre, in dem das aufgeheizte politische Klima der siebziger Jahre in ihrem Niedergang zu Beginn der achtziger gezeigt wird: Der Kampf der Studentenbewegung gegen Vietnam-Krieg und der Großkapital ist zur Forderung der «Mäusepowerfraktion» mutiert, die «Schluß mit dem Mäuse-KZ» fordert (S. 184). Die Ähnlichkeiten zwischen diesem neuen Roman von Schneider und den Prosa-Texten von Ulrich Peltzer und Bodo Morshäuser - vor allem im Schauplatz Kneipe für die meisten Aktivitäten - ist wohl auf eine Angleichung der Lebensweisen beider 'Generationen' zurückzuführen.

bau nicht mehr aus eigenem Erleben kennt, der selbst zur Zeit der Studentenbewegung noch ein Kind war, ein Nachgeborener, dessen Erfahrung sich im Klima üppigsten Konsums herauszubilden hatte, solch ein junger Autor nimmt sich des Themas 'deutsche Teilung', nimmt sich des gerne so genannten deutsch-deutschen Problems an. Und wie! Gewitzt und gebildet, ironisch und frech, stilistisch brillant und artistisch gekonnt.»²³ Zweierlei ist dabei schon Winkels am Beispiel Beckers aufgefallen: wie wenig experimentell nämlich diese Großstadtromane sind, wie sehr sie «auf genuin moderne Erzählhaltungen und -techniken» verzichten²⁴ und daß Ost-Berlin und die DDR den gehetzten westlichen Erzähler und ihren Figuren die 'Entdeckung der Langsamkeit' ermöglichen.²⁵

Peter Schneider hatte noch die Identität beider Berlins hervorgehoben: «Allenfalls die Doppelung öffentlicher Einrichtungen wie Fernsehturm, Kongreßzentrum, Zoo, Rathaus, Sportstadion gibt dem Reisenden einen Hinweis, daß er sich einer Stadt nähert, in der der gleiche Geschmack dasselbe zweimal hervorgebracht hat.» (*Mauerspringer*, S. 6)²⁶ Diese Zwillingstadt mit der trennenden Mauer erzeugt keine ideologische oder individuelle Freiheit heischende Abscheu, sondern nur noch den anarchischen Wunsch, von der einen auf die andere Seite zu kommen, wenn möglich ohne unnötigen Umweg. Solche Realitätsignoranz irritiert, zumal die Realisten beider Seiten. Bei Herrn «Kabe, Mitte vierzig, arbeitslos, Sozialhilfeempfänger» (*Mauerspringer*, S. 28), dem der Sprung über die Mauer geradewegs das naheliegendste ist und der Weg über einen Grenzübergang absurd erscheint, um an einen Ort zu kommen, der seiner Wohnung gerade gegenüber liegt und der aus seinen Sprüngen eine selbstverständliche Leidenschaft macht, können nur «mehrere Schrauben locker» sein (*Mauerspringer*, S. 29). Dabei geht es nur um die Suche nach dem Fehler: «wenn du so ein Ding vor der Nase hast, wird es ein Zwang, den Fehler zu finden.» (*Mauerspringer*, S. 52) Solcherart Realitätsuntüchtigkeit und zwanghafte Suche nach dem Fehler im System sind aber nur Ausdruck des Überdresses an der Teilung der Stadt und, bei aller affektiver Parteinahme für den zufälligen Ort der Geburt (diesseits oder jenseits der Mauer), des Anachronismus der beiden ideologischen Welten.

Für Thorsten Becker und Friedrich Kröhnke jedoch sind die beiden Staaten und die beiden Stadt-Teile nicht bis zur Austauschbarkeit ähnlich. Sie suchen - geradezu auf exotischen Reisen - den anderen Ort im anderen deutschen Staat und im anderen Berlin, und unter der Hand wird die perspektivische Bedingtheit solcher Zuschreibung deutlich. Ost-Berlin ist ihnen aber nicht nur «ein anderer Kontinent» wie für Ulrich Peltzer²⁷, sondern ein utopischer Ort, an dem sie in der westlichen Welt verlorene Qualitäten wiederzufinden hoffen.

23. Hubert Winkels: *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*. Köln 1988, S. 115.

24. Ebenda S. 116.

25. Ebenda S. 122f, vgl. zum Topos den Beitrag von Petra Günther über Sten Nadolny in diesem Band.

26. Vgl. Helmut Peitsch: *Von der 'Ruine' zum 'Mythos': Zwei Berlins - eine Hauptstadt*. In: *Der Deutschunterricht* 44 (1992) H. 4, S. 73-92, hier S. 88f.

27. Ulrich Peltzer: *Die Sünden der Faulheit*. Zürich 1987, S. 254. Vgl. Emine Sevgi Özdamar: *Mutterzunge. Erzählungen*. Berlin 1990, S. 15 und 16, wo vom «anderen Berlin» die Rede ist. Der Bühnenbildner Schlitzer in Beckers *Die Bürgschaft* variiert dies (in Anlehnung an Nina Hagens «'s is alles so schön bunt hier» aus «TV-Glotzer», 1978) von Ost-Seite aus, als er sich vom Bahnhof Zoo aus telefonisch beim Ich-Erzähler in Ost-Berlin meldet: «Ganz schön bunt hier» (S. 136). Vgl. zur Tristesse der Großstadtdarstellung: Florian

Das beginnt in Thorsten Beckers *Bürgerschaft*²⁸ bereits mit dem ersten Satz, in dem er als einzigen Ort in Deutschland, wo eine derart anachronistische Kommunikationsform wie das Erzählen für Bundesrepublikaner noch möglich sei, die Transitausbahn nennt (*Bürgerschaft*, S.9). Auf der Folie der Schillerschen *Bürgerschaft* wird der zeitlich begrenzte Austausch eines «zweitrangigen» BRD-Schriftstellers und eines «zweitrangigen» DDR-Bühnenbildners vereinbart, was dem mit dem Ich-Erzähler identischen BRD-Autor die Möglichkeit gibt, «nicht als Tourist, sondern als arbeitender Mensch» in der DDR zu leben (*Bürgerschaft*, S. 121). Anachronistisch ist nicht allein dieser absurde Handel zwischen dem Stasi-Offizier Lärisch und den beiden Künstlern, für den Ich-Erzähler gerät die Episode zur gelungenen Anverwandlung einer DDR-Identität, mit der «alles wie von selbst gehen müsse» (*Bürgerschaft*, S. 122), BRDler auf Antrieb erkannt werden und er insgeheim (wie er selbst sich aber melancholisch eingesteht: verblich) hofft, «daß die gute alte DDR von solchen Typen» verschont bleibe (*Bürgerschaft*, S. 146). Die Zeitreise ist anderer Art: Die DDR-Bürgerschaft auf Zeit gerät dem Ich-Erzähler zur wiedereingeholten Kindheit: Den Besuch beim ersten Mac-Donalds in Ost-Berlin empfindet er «wie ein 'Freio' aus den Nachlaufspielen der Kindertage», und in seinen Träumen werden «die Schulzeiten wieder wach» (*Bürgerschaft*, S. 146). Die Erfahrung, anhand der realen DDR die eigene Biographie zurückzudrehen und erneut die kindliche Sicht auf die Welt einzunehmen, führt aber, aus den Träumen erwacht, zu der Erkenntnis, «daß ich auf keinen Fall für immer würde bleiben können» (*Bürgerschaft*, S. 147).

Die Charakterisierung der DDR/Ost-Berlins als lebenswürdiger Anachronismus mit beinahe kindlicher Unschuld wird jedoch nur nebenbei über Beschreibungen transportiert. Die Stadt Ost-Berlin bleibt auf Beckers Erzählebene, die vor allem dialogisch und reflexiv angelegt ist und in der ironisch-generös ein Amalgam aus Lebenswelt der achtziger Jahre und Bildungsgut verarbeitet ist, nur vermittelt erkennbar. Die typischen Handlungsräume sind Wohnungen, Büroräume, Kneipen, Theaterfoyer, seltener Straßen oder andere öffentliche Räume, also abgegrenzte Bezirke, in denen nur ein kleines Figurenensemble miteinander in Verbindung gebracht wird und kommunizieren kann. Die Gespräche zwischen Schlitzer und dem Ich-Erzähler, zwischen letzterem und Lärisch und schließlich zwischen allen dreien bilden den Kern der Erzählung, für den die Stadtbeschreibungen, die in einem extensivem Sinn überhaupt nicht vorkommen, den minimal notwendigen lebensweltlichen Hintergrund bilden.

Friedrich Kröhnke steigert in *Grundeis* (1990) und *P 14* (1992) die Stilisierung des anderen Teils der Stadt bis hin zum locus amoenus, seine Handlung ist entsprechend sehr viel mehr auf die Straße verlegt und in beiden Texten wesentlich mehr durch die Bewegung in der Stadt bestimmt als bei Becker.²⁹

Vaßen: *Die zerfallene Stadt - der «zerfallende» Blick. Zu Rolf Dieter Brinkmanns Großstadtprosa «Rom, Blicke»*. In: *JUNI* 5 (1991) H. 2-3, S. 189-197.

28. Thorsten Becker: *Die Bürgerschaft. Erzählung*. Zürich: Ammann 1985, zitiert wird nach der Taschenbuchausgabe Köln: Kiepenheuer & Witsch 1987.

29. Es ist offensichtlich die Erfahrung der Provinz, die die Metropole so attraktiv macht, und die Erfahrung der Überfülle der Metropole, die die Sehnsucht nach einem einfacheren Leben in der Vergangenheit erzeugt. Schimmangs *Schöner Vogel Phönix* und Kröhnkes *Grundeis* sind so gesehen 'Zuwanderertexte', während Beckers *Die Bürgerschaft* und Kröhnkes *P 14* von 'Alteingesessenen' stammen. Ein klassischer Zuwanderertext ist Herta Müllers *Reisende auf einem Bein*. Berlin: Rotbuch 1989, in der sie ihre Berlin-Eindrücke nach ihrem Weggang aus Rumänien verarbeitet. Vgl. dazu den Beitrag von Hannes Krauss in diesem Band.

In der von Erich Kästners *Emil und die Detektive* (1928) angeregten Erzählung *Grundeis*³⁰ ist die Mauer zwischen den beiden Stadtteilen für die agierenden Jugendbanden auf beiden Seiten kein Hindernis mehr, obwohl der Ostteil der Stadt für die westlichen Jungen wie schon für Peltzer «eine fremde, bizarre Welt» ist (*Grundeis*, S. 51). Der staatlichen wie elterlichen Kontrolle völlig entzogen, haben die Halbwüchsigen dennoch Handlungs- und Kontaktmöglichkeiten, die ihnen einen völlig eigenständigen Lebensraum und Wege über die Mauer hinweg eröffnen und die sie für die Verfolgung von Grundeis nutzen, der dem Berlin-Ankömmling, dem 14jährigen Erik, seine 1400,- DM Reisegeld gestohlen hat. Dabei befinden sie sich in ungeahnter Kumpanei mit Grundeis: Denn Berlin, die geteilte Stadt - «Eine Stadt, die fast nur aus ihren einstigen feinen Vierteln besteht. Eine Hauptstadt, der fast nur die Proletenquartiere geblieben sind. Eine Stadt ohne Zentrum. Ein Zentrum ohne Vororte.» (*Grundeis*, S. 84) - wird in der Verfolgung Grundeis' - «Mir zu Ehren, mir zu Ehren!» (*Grundeis*, S. 122) - zur offenen Stadt, «nur noch Berlin, kaum noch Ost und West» (*Grundeis*, S. 122). Auch so einer gehört in die Klapsmühle, die späteren Ereignisse nicht ahnend.

Für den westdeutschen Jungen Erik aus Neustadt wie für den ostdeutschen Erzähler Grundeis aus Stendal ist West-Berlin Ausdruck ihrer Träume, in denen Grundeis sich «nach einer Fülle, einer Überfülle von Eindrücken» sehnt (*Grundeis*, S. 8). Grundeis erzählt dem staunenden Erik im Zug nach Berlin von der Stadt und bestärkt ihn in seiner Erwartung, es mit einem völlig anderen, einem besonderen Ort zu tun zu haben: «Berlin wird dich erheben, du wirst nicht gelassen sein und es auch, zurück in Neustadt, so leicht nicht mehr werden, ehe du überall genug angegeben hast.» (*Grundeis*, S. 21) Grundeis, der «endlich auch ein Jugendbuch schreiben [will], das nicht in der jetzigen und hiesigen, sondern in der Weimarer Republik spielt» (*Grundeis*, S. 38f), verschafft sich seine Eindrücke über das «Flanieren», Erik und die Berliner Detektive folgen ihm dabei, und all das wird von Grundeis der Ost-Berliner Polizei bei der Vernehmung erzählt: «Alsdann, flappieren Sie uns was vor!» (*Grundeis*, S. 35). Dabei sind die Beamten eher der Meinung, daß der pädophile Grundeis sich herumtreibt und das tut, was man «in Ihren Kreisen Outside Cruising» nennt (*Grundeis*, S. 111).

In dieses mißverständliche Flanieren, das sich meist für den Ostdeutschen Grundeis ebenso wie für den «Wessi» Erik auf West-Berlin bezieht, mit ausdrücklichem Verweis auf Franz Hessel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, sind die Stadtbeschreibungen eingebettet, die - im Rückgriff auf Klischees der Stadtbeschreibungen der Weimarer Republik - Eile, Gedränge und ein für den Fremden verwirrendes Netz von Gängen und Straßen, aber auch das enorme Tempo der Stadt demonstrieren: «Berlin ist eine Stadt, in der man es eilig hat, man aufs Postamt geht und sich mit der Rohrpost in den gewünschten Bezirk schießen läßt.» (*Grundeis*, S. 20, mit deutlicher Entlehnung bei Kästner) Grundeis verbindet in seiner Erzählung tradierte und zeitgenössische Elemente, das Vorbild des Jugendbuches der Weimarer Republik an die Schreibzeit seines Buches anpassend: «Berlin! Tag und Nacht drängen sich die Leute in den Untergrundbahnen, die zweigeschossigen Busse fahren zu jeder Zeit im Zwei-Minuten Takt, und oft fahren sie Kolonne. Auf der Potze [...] stehen die Huren dicht an dicht, und allein auf dieser Straße gibt es vierhundert türkische Imbißstuben.

30. Friedrich Kröhnke: *Grundeis. Ein Fall. Erzählung*. Zürich: Ammann 1990.

In Kreuzberg sind - das ist zwischen dem Senat und den Revolutionären vereinbart - stets hundert Häuser besetzt, im Wedding dagegen nur fünfzig.» (*Grundris*, S. 26)

In seinem jüngsten Roman *P 14*³¹ vertauscht Kröhnke Rollen und Schauplätze und vermittelt zugleich damit die Haltung des Erzählers zu West-Berlin. In *P 14* erschließt sich der Mittdreißiger Kautz aus West-Berlin über die Liebe zum Fünfzehnjährigen David Ost-Berlin. Ost-Berlin wird für den West-Berliner zum *locus amoenus*, zum lieblichen Ort. «Jeder sollte den Ort seines Traums beschreiben», heißt es bei einer Lesung von Kautz im Buchhändlerkeller (*P 14*, S. 96), und alle, die sich an dem Spiel beteiligen, erinnern liebliche Orte in der Exotik: die Insel Capri, Monastir und Kairouan, Silom Road und Pat Pong. Nur Kautz denkt an Banales, an David, der watschelt, und Ost-Berlin.³² Pädophilie und Utopie sind mit dem anderen Teil der Stadt, der sich für Kautz in paradiesischer Unschuld befindet, assoziiert, nicht mehr mit einem exotischen, warmen Ort und auch nicht mit einem gesellschaftlichen Reich der Freiheit verbunden, sondern nur noch in der privaten, intimen Verbindung möglich, die sogar einen Kalauer aushält, wo sie schon Hohenschönhausen und Friedrichshain, den Winter und Ost-Berlin ertragen muß: «Der *locus amoenus* ist oftmals ein Hain, und hier und heute heißt er Friedrichshain.» (*P 14*, S. 133) Immer wieder kehrt das Bild dieses letzten Paradieses - «Ist denn Deutschland ein Eden?» (*P 14*, S. 203) -, dem auch seine Fehler nicht schaden können, die zeitliche Beschränkung der täglichen Besuche bis Mitternacht, die Kleinkariertheit beim Umgang mit einem Euroscheck, die obskuren 40-Jahr-Feiern, das paramilitärische GST-Lager. Das Paradies wird erst - welcher Zufall, daß gerade jetzt die Grenzen zwischen BRD und DDR fallen - mit dem Ende der Beziehung zwischen David und Kautz zerstört: «Jetzt geht alles zugrunde, ein ganzes Paradies», jammert Kautz seinem Verleger Rosenplüt vor, der ihm mit einer Klarstellung der Geschäftsbedingungen antwortet: «Hier warst du einer mit dickem Geld. Und allzeit warst du einer, der gehen konnte, wenn er genug hatte [...]. Ein lieblicher Ort! Die Mauer deines Schlaraffenlandes ist keine aus Hiersebrei!» (*P 14*, S. 236) Aber die 'objektiven' Bedingungen sind nachrangig, wie sich in der Fortsetzung des Dialogs zeigt, in dem die Illusion des lieblichen Ortes subjektiviert und zerstört wird: «Erinnerst du dich an den capresischen Krämer, der dir erzählt hat, wie die sanitären Anlagen hinter den Kulissen aussehen, wie die Keller überschwemmt sind, wenn keine Saison ist?» (*P 14*, S. 236) Hohenschönhausen ist wie jeder Ort der Welt «ein Ort, an dem Liebe möglich war» (*P 14*, S. 236). Ob aber die Liebe zwischen David und Kautz auch in West-Berlin möglich ist, die Orte also austauschbar sind, muß sich nach dem Fall der Mauer erst noch erweisen.

Die beiden Prosatexte Kröhnkes bilden in Schauplatz, Figurenensemble und Handlungsführung gerade wegen ihrer partiellen Parallelität (die Pädophilie der Protagonisten, die Mobilität der Erzählung und die Abbildung der Wege, die die Protagonisten nehmen) die beiden Berlins spiegelbildlich ab. Wo aber in West-Berlin die rasante Rohrpost das Bild abgibt, bestimmen für Ost-Berlin die Spaziergänge und S-Bahnfahrten von anachronistischer Langsamkeit und Gemächlichkeit das Erzähl-

31. Friedrich Kröhnke: *P 14. Roman*. Zürich: Ammann 1992.

32. «Dieser Osten beschäftigte ihn schon lange und zog ihn an. Ein sonderbarer Reiz ging schon von der bloßen Nennung von Städtenamen wie Jena oder Meißen aus. Eine Exotik spürte er und zugleich in sich einen Widerstand: nein, das ist nicht exotisch, sondern gehört mir an oder ich ihm.» *P 14*, S. 31.

tempo und befördern die Vorstellung einer Idylle, in der sich Kautz schließlich wie selbstverständlich bewegt.

Der Fall der Mauer - hier muß ja ein ganzes Volk närrisch geworden sein, wo es zuvor nur die Mauerspringer wurden - zerstört für's erste die Voraussetzungen dieser Spiegelbildlichkeit, und damit auch die Voraussetzung für die Mauer-Romane. Die Idylle Ost ist zerstört, statt dessen gibt es jetzt den «Wilden Osten» und wahrscheinlich ein neues Thema.

5. Ein Exkurs: Tote Leute, springende Punkte - Pieke Biermanns Konzept

Der Erfolg der Kriminalliteratur in den achtziger Jahren hat immerhin zu einigen Berlin-Romanen geführt, die in der Regel ein Amalgam der verschiedenen Berlin-Bilder präsentieren. Ulf Miehes *Lilli Berlin* (1981) knüpft noch eng an den Spionageroman à la John le Carrès *Der Spion der aus der Kälte kam* (1964, engl. *The spy who came in from the cold*, 1963) und Len Deightons *Finale in Berlin* (1988, engl. *Funeral in Berlin*, 1964³³) an, Richard Hey *Engelmacher & Co* (1990) und -kys Berlin-Romane, vor allem *Feuer für den Großen Drachen* (1982), verbinden die Spannungen zwischen den türkischen Einwanderern und den deutschen Eingeborenen mit der aufgeladenen Atmosphäre der Stadt während der Hausbesetzungen. Der Handlungsort Berlin und insbesondere die Besetzerszene kommen aber in diesen Romanen älterer Autoren meist nur als Kulisse, als süffisante Anspielung und als exotisches Element vor. Erst mit Pieke Biermanns Berlin-Krimis (*Potsdamer Ableben*, 1987, und *Violetta*, 1990) und Yaak Karsunkes *Toter Mann* (1989) sind härtere Berliner Politthriller entstanden, die mehr als nur den Lokalkolorit abbilden und Handlung, plot, Figuren und den Handlungsraum Stadt, seine Geschichte wie seine konkrete Gegebenheit, miteinander verbinden wollen.

Problematisch ist generell bei den in den letzten Jahren boomenden regionalen Kriminalromanen, daß sie zwei Aspekte miteinander verbinden wollen, die ohne weiteres nicht zusammengehen, nämlich das «Ubiquitäre und Serielle des Kriminalschemas»³⁴ mit der als Unverwechselbares behaupteten Anbindung an diesen besonderen Schauplatz. In der Regel wird dieses Dilemma nur zur einen Seite hin aufgelöst, in «den 'Pseudoregionalismus' der Kulturindustrie, den Verschleiß von Regionalismen, Topographie-, Milieu- oder Dialektzitate als Mittel serieller Variationen.»³⁵ Ob Biermann und Karsunke einen anderen, tieferen Zugriff auf den Schauplatz haben und somit literarisch anspruchsvollere Resultate vorweisen können, ist fraglich. Zu sehr - so ist zu vermuten - stehen sie unter dem Zwang des Genres, in dem sie sich produzieren und das sie reproduzieren. Aber die zunehmende Verbreitung des Kriminalplots auch in der gehobenen Literatur, etwa in Ulrich Peltzers *Die Sünden der*

33. Als Nachzügler zu nennen: Ian Mc Ewan: *Unschuldige. Eine Berliner Liebesgeschichte*. München: Piper 1990 (Englische Originalausgabe: 1989).

34. Erhard Schütz: «Das Sternzeichen der einfachen Leute». *Heimat- oder Kriminalroman? Zu Jürgen Lodemanns Ruhrgebietsromanen*. In: Hans-Georg Pott (Hg.): *Literatur und Provinz. Das Konzept 'Heimat' in der neueren Literatur*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1986, S. 169-184, hier S. 174.

35. Ebenda S. 174.

Faulheit oder in Bodo Morshäusers *Blende*, läßt es als möglich erscheinen, daß auch vom Genre selbst literarisch anspruchsvollere Ware folgt.

Biermann hat zumindest auch einen interessanten Versuch vorgelegt, mit dem Sonderschauplatz Berlin und auf die veränderten Bedingungen großstädtischen Lebens reagierend dem Krimi-Genre Neues abzugewinnen und an einem Stadt-Roman zu schreiben.

Dabei ist ihre politische Herkunft für den Zugriff auf das Areal prägend; der ist nämlich durch «sogenannte gesellschaftliche Kräfte» bestimmt: «Westberlin also. Ein Inselchen. Ein abgeriegeltes Prinzip Hoffnung. Ein Punkt auf der Landkarte. Ein Dampftopf voller Widersprüche, Paradoxien, Unidentischem und Unmöglichem. Die undeutscheste Stadt im gesamten deutschsprachigen Raum - unsereins hat bis heute, personalausweismäßig gesehen, eine rein behelfsmäßige Identität.»³⁶ Darin inbegriffen ist die Akzeptanz der Prämissen, die die Geschichte dieser Stadt und dieser Autorin herstellen, also die Beschränkung auf den Westteil der Stadt und auf Schauplätze und ein Figurenensemble, mit dem sie weitgehend vertraut ist.

Sie verweigert sich aber dem zugleich modischen wie anachronistischen Berliner Flanieren - «Mir scheint das Flanieren-im-Kopf im Hochgeschwindigkeitszeitalter mehr Widerstand, also Reibung, also Energie zu erzeugen» - und fixiert ihre Stadtansichten: «Bleiben Plätze. Teilchen. Brennpunktchen.»³⁷ In ihnen und in ihren Figuren interessiert sie die Widersprüchlichkeit, die Synchronizität von Normalem und Kriminellem, die sich eben auch in den Schauplätzen widerspiegelt, die Normales und Kriminelles nebeneinander und gleichzeitig präsentieren. Sie steuert damit auf ein Konzept zu - «pointillistische Sandkörner ins Getriebe [...] streuen» -, das avancierter kaum sein kann und das an die modernen Großstadtromane anschließt. Die Erwähnung von James Joyce und John Berger tut dabei ein übriges, um das Konnotationsfeld abzustecken: «Kollisionen, Kurzschlüsse, hart aneinandergeschnittene Teilchen, Szenen, Anblicke, Vorgänge, die ihrerseits ein Magnetfeld bilden. Niemand wird bei der Hand genommen und durch die Welt geführt. Pointillismus zwingt die LeserInnen, die Brennweite, die Augen, sich selbst zu bewegen.» Also «kein episch breiter Teppich mehr», «keine Linie, die womöglich Treue verlangt», statt dessen eine Einladung zum Voyeurismus.³⁸ Von der Restituierung und Bestätigung der Ordnung in der Welt, wie Umberto Eco den Kriminalroman beschrieben hat³⁹ und wie es von einer Vertreterin der undogmatischen politischen Linken auch nicht zu erwarten ist, ist in einem solchen Konzept wenig zu finden. Die Mörderin in *Violetta* entkommt.

6. Im Gebiet - Bodo Morshäusers Simulationen

Literarisch komplexer und avancierter als die bislang vorgestellten Großstadtromane von Zahl, Schimmang, Schneider, Becker, Kröhnke, Biermann und Karsunke und damit der zu Beginn zitierten Forderung Ecos nach einem Abbild der Wirklichkeit in der Kunst näher sind die Prosatexte der beiden abschließend vorzustellenden Autoren,

36. Pieke Biermann: *Synchronicity*. In: *underground* 1 (1990) H. 1, S. 83-92, hier S. 85.

37. Ebenda.

38. Ebenda S. 91.

39. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1990, S. 276.

Bodo Morshäuser und Michael Wildenhain. So unterschiedlich die poetologischen Programme und die Anschauungen beider Autoren auch sein mögen, ihre Gemeinsamkeiten sind doch unüberschaubar zahlreich.

Die Großstadt als Lebensform der postmodernen Boheme hat in Bodo Morshäuser ihren Erzähler gefunden. In mehreren umfangreichen Erzählungen ist immer wieder Berlin als abgegrenzter Bereich Schauplatz, und in Berlin eine Szene zwischen Kulturbetrieb und Arbeitslosigkeit, Jetset und Abseits Gegenstand. Auffallend ist, wie wenig Morshäusers Texte die Auseinandersetzungen in der Stadt darstellen, sondern sich auf die Beschreibung einer Lebensweise und -haltung beschränken, die zwar mit dem Mythos Berlin und überdies mit dem Berliner Nachtleben verbunden ist, sich auch entsprechend in der Stadt bewegt, aber ansonsten den Bezug zur externen Realität zunehmend aufgibt, indem sie sich auf das Verhältnis weniger Figuren zueinander in einem beschränkten Bewegungsfeld und in einem nur noch medialisiert zu nennenden Verhältnis zur städtischen Umwelt konzentriert. Mit der Verdichtung der Handlungen in der Beschränkung des Handlungsraumes werden die Erzählungen irreal und übersteige(r)n die Banalität des Erzählten.

Signifikanter Unterschied zu Schneiders *Der Mauerspringer*, Beckers *Die Bürgerschaft* und Kröhnkes *Grundeis* ist, daß Morshäuser nicht über die Konfrontation des Berlin-Reisenden und seiner stilisierten Vorstellungen mit dem konkreten Berlin-Bild, nicht über die Mauerstadt und nicht über die Idyllisierung des anderen Berlin schreibt, sondern die Stadt als selbstverständliche, prägende, wenn auch irreale, auf den Erzähler konzentrierte Kulisse voraussetzt. Beschrieben wird nicht die Konfrontation des Zugereisten mit der Stadt, sondern das Verhältnis des Alteingesessenen zu ihr. Aufgrund dieses Zentrismus, in dem das Verhältnis der dekadenten Zivilisierten mit den unzivilisierten Barbaren wiederkehrt, gestaltet Morshäuser eben den Ort, an dem er sich befindet, stilisiert und formt also den Aktionsraum «West-Berlin» nach seinen Bedürfnissen.

Als Programm aller Erzählungen läßt sich bereits in ihren Titeln - *Die Berliner Simulation* (1983) und *Blende* (1985) - die Fiktionalität der gezeigten Lebensweise ausmachen. Die Handlung, die lebensweltliche Ausstattung der Figuren, ihre als signifikant präsentierten Erlebnisse und nicht zuletzt die Erzähltechnik signalisieren dies. Die Medialisierung und Fiktionalisierung, die als forcierte Visualisierung beschrieben wird, wird in *Nervöse Leser* (1987) schließlich zur Konsequenz getrieben, ohne daß noch ein wiedererkennbarer Schauplatz notwendig wäre.⁴⁰ Morshäuser stößt seine Figuren andererseits jedoch immer wieder hart mit dem Kopf gegen eine Realität, die sich allen Versuchen, sie zum Verschwinden zu bringen, entzieht.

Zugleich ist die Erzählung *Die Berliner Simulation*⁴¹ auf die Literatur- und Stadtgeschichte bezogen, eine fortgeschriebene und aktualisierte Fassung, eine Hommage an Christopher Isherwoods *Goodbye to Berlin* (1935, dtsh. *Leb wohl, Berlin*, 1986), mit dem sie den autobiographischen Erzählgestus und den Namen der weiblichen Hauptfigur gemeinsam hat und das immer wieder wie nebenbei in die Handlung integriert wird - Sally schenkt dem Ich-Erzähler das Buch, beide imitieren an einer Bushaltestelle eine Szene aus *Cabaret*.

40. Nur nebenher wird erkennbar, daß der Schauplatz dieser Erzählung nicht Berlin ist (siehe S. 81ff).

41. Bodo Morshäuser: *Die Berliner Simulation. Erzählung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986 (EA 1983).

Bereits im ersten Teil der Erzählung, «Input», in dem die Suche nach der (aus der Perspektive des Ich-Erzählers⁴²) unnahbaren Nacht-Bekanntheit Sally, geschildert wird, werden diese Figur und die Vorstellungen des Ich-Erzählers irrealisiert. Und es ist ein auffallender Umstand, daß dies über die Projektion einer Frauenfigur geschieht, die trotz ihrer Abwesenheit präsent und bestimmend ist. Der Moment der gemeinsamen Selbstverstümmelung ist der nahste Moment zwischen den beiden Protagonisten. Der Augenblick zu Beginn der Erzählung, in dem sie sich mit Messern blutig schneiden und gegenseitig ihr Blut trinken, statt miteinander ins Bett zu gehen, stiftet ihre Verbindung und ist zugleich deren Vollendung: «Andere gehen an dieser Stelle mit offenen Mündern aufeinander los.» (*Berliner Simulation*, S. 15) Damit ist jedoch der Höhepunkt der Beziehung erreicht und überschritten: «Wir werden uns an diesen Tag nicht erinnern», sagt sie [Sally], 'wir werden ihn für den kommenden Tag halten.'» (*Berliner Simulation*, S. 15) Die Erinnerung an diesen zeitlosen Moment - «Es gab nur den Augenblick, und keinen Gedanken an den nächsten» (*Berliner Simulation*, S. 16) - wandelt der Ich-Erzähler zur Erwartung, die er an die Person knüpft: «Ich sehne mich nach einem Zustand, den sie mir verspricht. [...] Ich nenne diesen Zustand Sally.» (*Berliner Simulation*, S. 16) Beides aber, der zeitlose Augenblick wie Sally, ist verschwunden - Sally ist der «entschwundene Leib» (S. 34), wird «Das Phantom» (S. 35) - und ist damit ein ideales und willfähiges Wunschobjekt.

Der Montage folgt die Demontage: Der zweite Teil der Erzählung, «Output», ist gefüllt mit den Zeichen des Kampfes zwischen Realität und der Irrealität. Die Konfrontation dieses Wunschbildes mit seinem Ursprung seit der zufälligen Wiederbegegnung - der Ich-Erzähler sieht Sally während eines Rock-Konzertes in einem Spiegel - zerstört das irrealistische Idealbild. Morshäuser zeigt dies durchs epische Wetter an: «Vorüber sind die Tage mit dem kalten klaren Licht. Von Sichtweite nicht zu reden.» (*Berliner Simulation*, S. 57) Statt der überschaubar zugerichteten Welt, in der die nächtliche Suche nach Sally die einzige weil allein sinnvolle Aktion ist und ihr Bild klar vor ihm, quasi als ordnender Faktor seines Lebens steht, sieht sich der Ich-Erzähler einem unentwirrbaren Geflecht von Beziehungen, einem untrennbaren Amalgam von Realität und Irrealität, Wünschen und Konkretionen gegenüber. Der Ich-Erzähler fügt immer wieder Episoden in die Erzählung ein, in denen die Protagonisten aus den Simulationswelten verstoßen und an die Realitäten gestoßen werden. Als extremste Punkte sind der leibliche und soziale Tod in den Geschichten von Anna, die sich mit ihrem Motorrad zu Tode fährt, und der Prostituierten Gina markiert. Dieses gebrochene Vertrauen zur Unverletzlichkeit in der Simulation zeigt sich in der *Berliner Simulation* etwa auch in den Straßenkämpfen nach dem Tod eines Demonstranten (Klaus-Jürgen Rattay, 1981, ein Fixpunkt auch für Michael Wildenhains Texte). Dessen Tod ist jedoch bereits «über die Nachricht zum Zeichen geworden» (S. 124), notiert der Ich-Erzähler und stellt dem mißtrauisch gegenüber: «Ab und an verraten mir meine avantgardistischen Freunde, daß es [...] nur noch Schaltkreise und Fangnetze» gebe (S. 125).

Den Rest der Erzählung füllen die Schilderungen des zwar zähen und qualvollen Verhältnisses zu Sally, das aber andererseits fiktionale Qualitäten hat, die Simulation eines wirklichen Lebens ist und wie aus dem Film zu stammen scheint: das Dreiecksverhältnis von Sally, dem Ich-Erzähler und Terry, die kurz skizzierten Biographien von Sally und Terry, die Exotik der 'normalen' Deutschen, die Fahrten durch die Stadt. Schließlich geraten die drei dabei in eine Filmaufnahme, in der die fingierte Verfolgungsjagd zweier Taxis beinahe zur publikums- und filmwirksamen, weil echten Katastrophe führt - Sally droht, aus dem schleudernden Wagen Terrys zu stürzen. Das Angebot des Filmteams, das wirkliche Leben, das beinahe geschehene Unglück, nachzustellen und filmen zu lassen, lehnen sie aber als ungehörig ab.

In dieselbe Richtung gehen die Passagen, in denen der Ich-Erzähler von dem städtischen Umfeld, den Ereignissen der Erzählzeit berichtet. Der eigentliche Aktionsraum der Erzählung ist der geschlossene Raum, die Kneipe vor allem (die hier «Stoid», in *Blende* sinnigerweise «Gebiet» heißt), das Auto, in jedem Fall das Verhältnis weniger Figuren zueinander. Die Straße und die Ereignisse auf ihr, die eine kollektive und, wie es scheint, über- oder vorgelagerte Realität darstellen, aus der sich die Protagonisten immer wieder ausklinken können, bleiben wie hinter einem Glas auf Distanz. Nur über den Versuch einer doppeldeutigen Benennung gelingt ein vager, unsicherer Bezug - «Ort der Geschichte», heißt es (S. 124). Der politische Diskurs um 'gewalttätige Störer' und 'geforderte Distanzierungen', der die Ereignissen überformt und in der Interpretation zurichtet, befördert diese Distanzierung noch weiter und macht deutlich, daß hier ein «Zeichenkampf ums Realitätsprinzip» geführt wird (S. 132). Die Lösung in diesem Fall ist anachronistisch, und zugleich aktionistisch wie symbolisch: Die Protagonisten legen einen Kaufhausbrand - eine Reminiszenz an die Anfänge von Baader-Meinhof - und konstatieren das Ende der Empörung - gegen dieses Vorbild - am Ende der (dieser) Geschichte: «Wir sind nicht mehr empört.» (S. 138)⁴³

In *Blende*⁴⁴ legt Morshäuser einen Gegenentwurf zur *Berliner Simulation* vor und schreibt zugleich an der simulierten Welt weiter, thematisiert sie bis hin in die Dialoge seiner Figuren und ihre Handlungen. Die Simulation von Realität, die der Realität übergelagerten Simulationsebenen tauchen in allen Erzählteilen gleichermaßen auf: Die ferne Geliebte Rita ist nur durch den Geruch ihres Parfums gegenwärtig, Rita verdient ihren Lebensunterhalt, indem sie Handschriften fälscht (S. 126ff), der Ich-Erzähler selbst war Radio-Moderator und handelt jetzt mit Drogen, die nichts anderes als eine simulierte Realität herstellen, die Literatur sogar ist ein Simulationsmedium (S. 101), die Realität ein Spiel, in dem auf Sieg gespielt wird (S. 112), das Verhältnis von Sein und Schein ist bereits zu Beginn der Erzählung Gesprächsthema zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Sitznachbarn im Flugzeug. In weiten Passagen beschreibt der Ich-Erzähler die ihm zugleich bekannte, durch seine langjährige Abwesenheit aber dennoch fremde Umgebung seiner Wohnung, seine Wohnung selbst ist das Schlachtfeld und die Signaturfläche der verschwundenen Bewohner geworden: «In Flur Küche Klo sind sie aufeinandergeprallt und haben Beschimpfungen hinterlassen, Geisterdialoge. Vor ein paar Tagen sind sie geflüchtet; wovor? Warum hängen ein Mantel und ein Hut im Flur?» (*Blende*, S. 31) Die Szenerie ist befremdlich,

42. Vgl. dazu *Berliner Simulation*, S. 40-42. Der Ich-Erzähler referiert an dieser Stelle seine Lektüre von Bretons *Nadja*, in der die Absicht des Buches (seines oder des von Breton?) beschrieben sei. Unter anderem heißt es dort: «So nah sie ihm auch kommen mag, er hält sie für unerreichbar. [...] Bevor sie ihm erreichbar wird, stößt er sie fort, und aus der Überhöhten wird die Niederträchtigste.» (S. 41)

43. Vgl. dazu *Blende*, S. 104.
44. Bodo Morshäuser: *Blende*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

irreal: Überall sind SD-Männer, als der Ich-Erzähler vom Flughafen in die Stadt fährt, die bewachen, beobachten (u.a. S. 116), eben auch den Ich-Erzähler. Die ganze Stadt ist wie mit einem Netz von ihnen überzogen, während sich auf der Straße, wieder wie hinter Glas, die Demonstrationen bewegen, zerstreuen, sich wieder zusammenfügen. Über weite Passagen (etwa S. 128ff) bildet eine Demonstration um Uhlandstraße und Kurfürstendamm die Folie der Handlung, in die der Ich-Erzähler aber nur en passant eingebunden wird, stets die medialisierte Kontrolle behaltend, sich wieder herauslöst, wenn das Interesse am Spektakel befriedigt ist: «Wir rennen die Treppen hinunter, springen weit vor der letzten Stufe ab und prallen gegen die Haustür. Über den Hof gehen wir still und in gemessenen Schritten. Ein Spiel hat begonnen. Das Tor zur Straße stoßen wir so weit auf, daß es an die Mauer kracht, und breitbeinig, in einen Western gesprungen, treten wir mit dem wütesten Blick, den wir schaffen, auf die Straße.» (*Blende*, S. 128) Die Aktion wird zudem noch weiter medialisiert, die Ereignisse, an denen sie gerade teilgenommen haben, werden im Fernsehen gezeigt, die Rezeption ersetzt und überhöht die tatsächliche Teilnahme, weist ihr einen höheren Realitätsgrad zu und ermöglicht schließlich die Distanzierung: «Leute gehen von den Fenstern zu den Kühlschränken zu den Fenstern, starren auf die Blaulichtkette an der Leibnizstraße und wünschen sich dies Geschehen, das sie entschieden ablehnen, unter ihren Balkon, wie Fernsehen. Aber das Fernsehen bringt gerade Bilder von der Leibnizstraße, deswegen so wenige an den Fenstern.» (*Blende*, S. 148f) Zwar sind die Beobachter dieser Szene selbst wieder auf der Straße und durch die Fenster von den Zuschauern getrennt - «Wir wissen das, weil wir in ein Wohnzimmer schauen, in dem man auf den Fernseher schaut.» (S. 149) -, ihre Haltung ist aber, obwohl sie sich weitgehend mit den Demonstranten identifizieren, prinzipiell dieselbe, da bereits das Ereignis selbst und nicht erst die TV-Aufbereitung inszeniert und unreal ist. Die Realität ist weit weg, erkennbar ist nur eine komplexe Figuration, an der der Ich-Erzähler ebenso beteiligt ist wie die anderen Einzelfiguren, wie die ununterschiedenen SD-Männer und Straßenkämpfer. Schließlich ist ein Bild der Wirklichkeit entstanden, kein Abbild. Zwar haben die beschriebenen Straßen die Namen von Berliner Straßen, Leibnizstraße, Uhlandstraße, Fuggerstraße, Lietzenburger, auch die Gänge der Figuren, die Bewegungen der Wachleute und Straßenkämpfer wären mit einiger Mühe auf einem Berliner Stadtplan zu rekonstruieren, dennoch ist dieses Berlin in *Blende* noch sehr viel stärker eine inszenierte Simulation als in *Die Berliner Simulation*.

Diese Haltung zur Realität kann jedoch nur solange funktionieren, wie der Erzähler auf Distanz bleibt, sie goutiert und sich aus ihr jederzeit zurückziehen kann. Das geschieht auch in der Regel. Nur der Besuch bei Lissen konfrontiert den Ich-Erzähler mit einer auf den Tod Kranken und mit einer Realität, die nicht mehr zu überformen ist: «Ich kann hier nicht reinlatschen wie in einen Supermarkt. Lissen entgegen kann ich das nicht. Ich kann ihr gegenüber treten, aber ich habe Angst.» (*Blende*, S. 76) Das Ende aller Simulation und ihre Grenze ist der Tod. Daß der Ich-Erzähler im Anschluß daran von einem ehemaligen Kollegen erzählt, der einen «Simulationsvermerk» in seinen Ausweis bekommen habe, weil er dabei aufgefallen sei, als er bereits manipulierte Daten weiter gefälscht habe (S. 83), daß er einen Unfall schildert, den ein Mädchen mit «Guck mal, Simulanten» (S. 87) kommentiert, sind Versuche, die einmal eroberte Sicherheit der medialisierten Realität, die Unverletzbarkeit und Unerreich-

barkeit verspricht, zu erhalten. Wenn überhaupt irgendetwas außer dem Tod in *Blende* wirklich ist, dann ist es die Lebensgefährtin des Ich-Erzählers, Rita, die in Italien auf dem Land lebt, und die Aufgehobenheit in der Trias 'Vater-Mutter-Kind', von der der Ich-Erzähler aufgebrochen ist und zu der er am Ende zurückkehrt. Von ihr ist aber nur die Rede, wie vom Berlin dieser Erzählung.

7. Enger Ort, das Dorf Kreuzberg - Michael Wildenhain

Wie Bodo Morshäuser auf Schöneberg beschränkt Michael Wildenhain den Aktionsradius seiner Figuren weitgehend auf Kreuzberg, was für beide Autoren bezeichnend ist. Kreuzberg hat aber eine sehr eigenwillige und extravagante Tradition. Seit der Entdeckung durch Günter Bruno Fuchs und Robert Wolfgang Schnell⁴⁵ ist bis heute die Sonderstellung des Bezirkes erhalten geblieben.⁴⁶ Mehr noch: Spätestens mit den Hausbesetzungen Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre wird Kreuzberg zum Synonym für die offene Revolte gegen den Staat, zum herrschaftsfreien Raum, zum abgegrenzten Bezirk, schließlich zum Dorf, auch in der Literatur. «dieses Haus gehört nicht mehr zu diesem Staat, es ist ein Haus außerhalb», beschreibt Michael Wildenhain dies (zum Beispiel k., S. 55). Auf Peter Paul Zahls Stilisierung Kreuzbergs in *Die Glücklichen* folgten die beiden Phantastischen Romane von Matthias Horx (die keine Berlin-Romane, aber in Berlin erschienen und auf die spezifische Klientel Kreuzbergs zugeschnitten sind⁴⁷) und vor allem Fritz Schmolls *Kiezkoller* (1988⁴⁸), der aus dem Dorf Kreuzberg (SO 36) die angstfreie Zone einer autonomen Gesellschaft macht, die sich von der Umgebung völlig abgeschottet hat. Belagerungsmentalität und Autonomiewünsche sind in diesem Text zur absurden Konsequenz geführt.

Wesentlich näher am Kreuzberg der achtziger Jahre sind die Texte von Michael Wildenhain.⁴⁹ Dabei ist sein Interesse auf die Klientel konzentriert, die in dieser Zeit das Profil des Stadtteils bestimmte und die eine von der des 'besseren' Viertels Schöneberg unterschiedene Subkultur bildet. Von seinem Erstling *zum Beispiel k.* (1983) über *Prinzenbad* (1987) bis zu dem umfangreichen Roman *Die kalte Haut der Stadt* (1991) beschäftigt er sich mit dem Zerfall der Besetzerzene, die - bei den meisten Autoren en passant oder, wie bei ihm, zentral - zur bestimmenden Folie der achtziger Jahre geworden ist. Ihre Legitimationen, Stilisierungen, Zukunftshoffnungen und Defizite werden einer schonungslosen Darstellung unterzogen, die am Schluß nur noch einen blassen Schimmer der Utopieerwartung übrig läßt, mit der sich die Szene Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre präsentierte. Wildenhain steht damit am anderen Ende der historischen Entwicklung in den achtziger Jahren, an deren Beginn

45. Vgl. Helmut Peitsch: *Von der 'Ruine' zum 'Mythos': Zwei Bertins - eine Hauptstadt*. In: *Der Deutscher* 44 (1992) H. 4, S. 73-92, hier S. 86.

46. Erst in letzter Zeit beginnt der Prenzlauer Berg, Kreuzberg das Renommé als größter Abenteuerspielplatz der Republik streitig zu machen.

47. Matthias Horx: *Es geht voran. Ein Ernstfall-Roman*. Berlin: Rotbuch 1982; Matthias Horx: *Glückliche Reise. Roman zwischen den Zeiten*. Berlin: Rotbuch 1983.

48. Fritz Schmoll: *Kiezkoller. Nachrichten aus der angstfreien Zone*. Berlin: Rotbuch 1988.

49. Michael Wildenhain: *zum Beispiel k.* Berlin: Rotbuch 1983; Michael Wildenhain: *Prinzenbad. Roman*. Berlin: Rotbuch 1987; Michael Wildenhain: *Die kalte Haut der Stadt*. Berlin: Rotbuch 1991.

sich Peter Paul Zahl plazieren läßt, der ja selbst schon das Scheitern der zehn Jahre älteren Bewegung zu verarbeiten suchte.

Die gemeinsame Folie von Morshäuser und Wildenhain ist sicherlich die Erfahrung derselben Generation, die - für 1968 «zu spät geboren, heute ist nichts mehr los» (zum Beispiel k., S. 23f)⁵⁰ - vor allem in der Berliner Hausbesetzerszene der späten siebziger und frühen achtziger Jahre ihren adäquaten Ausdruck sehen konnte. Die identische Erzählzeit (Anfang der achtziger Jahre, was über die Datierung des bei beiden vorkommenden Rattay-Todes fixierbar ist), die bei beiden erkennbare besondere Bedeutung der Straßenkämpfer, die große Nähe ihrer Stadtbeschreibungen zu der Schilderung von Demonstrationen, die Stilisierung von Bewegungsformen, vor allem des Tänzels und des Tanzes der Straßenkämpfer und nicht zuletzt die Neigung ihrer Figuren zur Selbststilisierung sind Erzählelemente, die bei beiden gleichermaßen erkennbar sind, wenn sich die Texte auch ansonsten sehr stark voneinander unterscheiden und auf vergleichbarer Grundlage stehend in völlig verschiedene Richtungen weisen.

Die wichtigste Gemeinsamkeit der beiden Romane ist jedoch vor allem, daß sie aus der Perspektive eines Alteingesessenen geschrieben sind. Auf ihn wirkt die Stadt im wesentlichen anders als auf einen Zugewanderten, der sich von ihr - wie bei Schimmang oder auch Kröhnkes *Grundeis* - seine individuelle Befreiung erhofft. Selbst wenn, wie in Morshäusers *Blende*, der Protagonist nach längerer Abwesenheit die Stadt erneut aufsucht und sie ihm in spezifischer Weise verfremdet, nämlich irrealisiert erscheint, unterscheidet sich dies doch von der Stilisierungsbereitschaft des Ortsfremden, der seine Erwartungshaltung bestätigen will. Der Ich-Erzähler in *Blende* konfrontiert vor allem seine eigenen Berlin-Erinnerungen mit seinen neuen Erfahrungen und konstruiert auf diese Weise das Bild einer gigantischen Simulation.

Im Unterschied zu Morshäusers Boheme-Figuren, die nur von unübergehbaren Realitäten aus ihrer Simulationswelt gestoßen werden, ist Wildenhains Personal sehr viel stärker in die Bewältigung der für sie fraglos realen Welt verstrickt. Stilisierungen, Vorstellungen und sogar Utopien sind wesentlich 'realistischer' gehalten, als in der Simulationswelt Morshäusers. Die Figuren sind auf diese Weise auch nicht in dem schützenden Mantel der Simulation geborgen, sondern sehr viel gefährdeter. Die Frage nach dem Verhältnis von Simulation und Realität stellt sich ihnen bestenfalls in ihren Diskussionen über die Realisierbarkeit ihrer Utopien und über die richtige Einschätzung der Situation nach einer Auseinandersetzung mit der Polizei. Ihr sozialer Ort ist damit ebenso extraordinär wie der der Figuren in den Texten der anderen hier vorgestellten Autoren.⁵¹

Die drei Texte Wildenhains lassen sich in einem großen thematischen Bogen beschreiben, in dem die Utopien der Protagonisten jeweils neu verhandelt werden. Gemeinsames Anliegen aller drei ist es, die Komplexität der Beziehungen und Verhältnisse darzustellen und den in der Szene formulierten Anspruch, nicht nur eine befreite

Gesellschaft anzuvisieren, sondern sie bereits zu praktizieren, daran zu messen. Maßgeblich sind vor allem die Bedürfnisse und Möglichkeiten der Individuen, die sich auf die Einschätzung der politischen Aktionen ebenso auswirken wie auf die generelle Orientierung der Individuen. In der ersten Erzählung gibt k. einen Asienurlaub, in dem er seine subjektive Utopie konzentriert hat, für die konkrete Utopie des besetzten Hauses und der dort möglichen Lebensform auf (zum Beispiel k., S. 37). *zum Beispiel k.*, das als Dokumentation und exemplarische Darstellung von Wildenhain geplant war, beschäftigt sich im weiteren damit, ob die Erwartungen k.s sich erfüllen lassen. Die Diskussionen in den besetzten Häusern, die Differenzen über die gemeinsamen Aktionen, schließlich so banal erscheinende Probleme wie die Sicherstellung der Wasser- und Stromversorgung, die Sicherung des Hauses, gemeinsame Haushaltskassen und leidliche Sauberkeit erweisen sich als schwerwiegender als erwartet. Die politischen Diskussionen, die mit dem Alltagsleben kurzgeschlossen werden - «ist es die Küche, die die Unzufriedenheit erzeugt? oder ist die Küche nur ein Zeichen dafür, daß was nicht stimmt?» (zum Beispiel k., S. 116) - und für die es kein gemeinsames Ergebnis gibt, zeigen schließlich an, daß die Erwartung k.s, daß «der Bauch» satt werde (zum Beispiel k., S. 34), bedingt enttäuscht werden wird und allein in einem Moment, in einem der Häuser, in ein «frühstück [...] [, das] lang und heilig» ist und einen kurzen Moment der Zusammengehörigkeit mündet (zum Beispiel k., S. 122).

Der ist jedoch nicht von Dauer: In *Prinzenbad* wird diese Diskussion zwar weitergeführt, das Pendel der individuellen Orientierung schlägt jedoch vom einen Extrem, dem Kollektiv, zurück in das andere, die Paarbeziehung. Der Ich-Erzähler, der sich nach und nach aus der Szene löst, tritt die Reisen an, auf die sein Vorgänger k. noch verzichtet hat («ASIEN»!), wenn sie ihn auch nicht so weit weg führen. Im Zentrum des Romans steht die Auseinandersetzung mit der Gruppe, mit der der Ich-Erzähler in der Szene verbunden ist. Davon einmal abgesehen, daß die Diskussion im Stil einer stalinistischen Säuberung geführt wird und sehr ähnliche Legitimierungstropen verwandt werden - «Sieg oder Tod!» (S. 68) -, steht hier im Vordergrund die Einschätzung des Protagonisten, gescheitert zu sein: «Ich sage: ich hab keine Lust mehr. Ich sage: wir leben nur von blöden Sprüchen. [...] Ich sage: was nützt uns das, wir nützen keinem. Ich sage: wir warn doch blöd und borniert, arrogant gegen jeden und alles. Ich sage: ich will nicht mehr; mehr ist da nicht zu sagen. Ich sage: wir haben verloren. Nix Dialektik.» (*Prinzenbad*, S. 68) Die Wünsche und Sehnsüchte des Ich-Erzählers sind in *Prinzenbad* von der kollektiven Aktion verschoben auf ein konventionelles Objekt, «die Frau», mit der sich der geglückte Augenblick, die momentane Befreiung zumindest individuell erreichen läßt. Aber auch diese Erfüllung ist - bedauerlich - nicht dauerhaft, der Ich-Erzähler verliert «die Frau» an «den Anderen» und steht am Ende völlig isoliert da: «und dann gehe ich durch die Einfahrt und dann bin ich in der Stadt» (*Prinzenbad*, S. 109). Der kurze Moment des aufgehobenseins am Ende von *zum Beispiel k.* ist durch das Ende von *Prinzenbad* überholt.

Im bislang letzten Roman, *Die kalte Haut der Stadt*, hat Wildenhain eine komplexere Darstellung des Problems und ein Resümee der Niederlage der Besetzerbewegung versucht, das in einem Bericht aus Lateinamerika konzentriert ist: «Wir haben gedacht, [...] wir haben Beziehungen unter Genossen, und die können solche Belastungen ertragen. Doch das war ein Irrtum. [...] Wir hatten den Versuch unternommen, aus den gesellschaftlichen Zwängen und aus uns selbst auszubrechen, und hatten dabei

50. Morshäuser ist 1953, Wildenhain 1958 geboren. Vgl. dazu auch Reinhard Mohr: *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam*. Frankfurt/M. 1992.

51. Eine soziale Beschreibung Berlins nach dem Figurenensemble der hier vorgestellten Berlin-Romane ließe das Roman-Berlin als eine Stadt von Schriftstellern, Medienleuten, Drogenhändlern und Straßenkämpfern erscheinen, eine Modifikation des Mythos der Stadt, die dem offiziellen Bild ebensowenig entspricht wie dem statistischen.

einen unvorstellbaren Energieaufwand betrieben. Positiv war, daß die Menschen angefangen haben zu denken, weil sie die Auseinandersetzung bewußt mitbekommen haben. Das war positiv. Aber am Ende war der Preis zu hoch.» (*Die kalte Haut der Stadt*, S. 461f) Von besonderem Interesse sind für Wildenhain deshalb die gescheiterten Figuren, der streetfighter Kai, der kluge Pechvogel Jochen, der Kleine/Behlo, Hans, der sich erhängt, in deren Scheitern sich die Defizite und Ansprüche der Szene, die Unmöglichkeit, «miteinander zärtlich [zu] sein und genau» (*Die kalte Haut der Stadt*, S. 548), am besten zeigen lassen. Die Konsequenzen aus dem Scheitern, das sich eben auch in der Reflexionsarmut und im Ahistorismus der Szene, die sich immer wieder neu erschafft und für ihre Vorgänger nur Verachtung übrig hat, prägen die Biographien der Figuren, die im Tod, im sozialen Niedergang, in der sozialen Isolation oder schlicht im Vergessen enden. Eine Perspektive, die im Vergleich zum euphorischen Anfang nur klein und kurzgreifend erscheinen kann, wird frappierenderweise wieder an eine Frauenfigur, Manuela, geknüpft. Erst nach und nach wird erkennbar, wie sehr sie - unbewegt - im Zentrum des Romans steht, nicht zuletzt da sie als Freundin Kais, Jochens und Max' mit den zentralen Männerfiguren verbunden ist. Nur sie kann zum Schluß, beim Einzug in eine Fabriketage, überhaupt noch ein Angebot auf die Zukunft formulieren, die das Ende von *zum beispiel k.* wieder aufnimmt: «noch einmal ein paar Leute, eine Gruppe» (*Die kalte Haut der Stadt*, S. 567).⁵²

Der Schauplatz Berlin ist in diesen Kursus in mehrfacher Hinsicht eingebunden. Die starke thematische Verbindung der historisch in Berlin angesiedelten Ereignisse und Themen mit ihrer literarischen Verarbeitung in den Prosa-Texten Wildenhains, die signifikante Charakterisierung etwa der Stadtteile, die topographische Fixierung von historischen Ereignissen, die in das Roman-Geschehen unverwechselbar eingeschrieben sind, schließen eine Beliebigkeit und Austauschbarkeit der Kulisse aus. Die Texte signalisieren trotz aller erkennbaren fiktionalen Elemente Authentizität. Die Stadt verschwindet auf diese Weise nicht in ihrer Abbildung, nicht in ihrer eigenen Simulation. Statt dessen wird eine ganze Bandbreite von Stadtbeschreibungen und -darstellungen geboten, die zwischen dem traditionellen Stadtmythos, in der die Stadt personifiziert ist, einerseits, der in die Geschichten eingeschriebenen, wiedererkennbaren Ereignisse, Orte und Wege andererseits und der Fiktionalisierung der Szenerie zum dritten oszilliert.

Wie eng Simulation und Mythos miteinander und mit der Vorstellungswelt der Figuren zusammenhängen, läßt sich nicht nur an den Selbststilisierungen der Figuren, sondern auch an der Beschreibung der Mai-Demonstration in der Skalitzer Straße, Wiener Straße, am Görlitzer Bahnhof in *Die kalte Haut der Stadt* sehen, in dem sich die Szene zu einem letzten, gewalttätigen kathartischen Ritual erhebt. Hier verwendet Wildenhain einerseits - relativ isoliert in seinem Roman - eine an den Expressionismus erinnernde und an ihn anschließende Formel: «Und wir werden dich nun killen, alte, fettgewordene Wachtel Westberlin, schwimmen aus der Dachluke, zart, ein Bumerang der Jahre, laß dich fallen und vergiß - heut schlägt Loki Baldur - leicht schlucken lautlose Sohlen dich und die Stadt.» (S. 415) Auf der anderen Seite wird die über nahezu 200 Seiten sich erstreckende Auseinandersetzung zunehmend choreographisch, irrealisiert, schließlich zur ritualisierten, mechanisch und sinnent-

52. Im Unterschied zu Tomas Lecortés Durchhalteroman *Wir tanzen bis zum Ende*. Hamburg: Galgenberg 1992.

leert ablaufenden Szenerie. Wildenhain legt dies Kai in den Mund, der nach Jahren des Exils die Unmittelbarkeit der Aktion, gerade auch ihre unbedingte Sinnhaftigkeit verloren hat: «Kai [...] sagt noch einmal, derweil man im Flur die Schläge hören kann, das Arbeiten der Arme jener Bullen, die Schlagstöcke aus Gummi oder Holz durchs Drahtglas vage sehen kann, verschwommen wie ein Schattenspiel, sagt leise: Ist mir unwirklich, obwohl ich hier hocke, bleibt mir der Vorgang fern.» (*Die kalte Haut der Stadt*, S. 554) Mit der Unbedingtheit geht zugleich auch der sinnliche, direkte Bezug zur Aktion und ihrem Ort verloren, beides wird irreal.

So lange die Unmittelbarkeit der Aktion jedoch besteht, hat auch der Schauplatz eine andere Gegenwart, da die sinnliche Präsenz des Schauplatzes in Wildenhains Romanen durch das Laufen, die Fluchten greif- und vorstellbar wird. Die Fluchtszenen sind in allen Romanen vorhanden und bilden das Pendant zur glücklichen Erfahrung des Steinwerfens. Auf die Frage, «wie ist das gefühl, wenn du sone schiebe einschmeißt?» antwortet k.: «du bist kribblig [...], du willst nicht erwischt werden [...], und davor ist so ein gefühl da bis in den bauch, aber dann hast du schon geschmissen und die schiebe bricht [...], und dann rennst du schon den vorausgedachten weg und alles ist ganz einfach, so wie bei einem flüchtenden tier oder so» (*zum beispiel k.*, S. 46). *Die kalte Haut der Stadt* beginnt mit der Demonstration am 22. September 1981 als dem prägendsten Ereignis der Bewegung und dem Beginn ihres Niederganges, in deren Verlauf Klaus-Jürgen Rattay zu Tode kommt.⁵³ Hier wie auch später im Roman - «Schnelle Flucht. [...] Spätsommer, sie rennen» (*Die kalte Haut der Stadt*, S. 432) - folgen Fluchtszenen, die einerseits das Geschehen des Romans initiieren, andererseits die Stadt als Bewegungsraum hervortreten lassen, meistens indem kurze Anhaltspunkte, Straßennamen, Beschreibungen Plätzen, Ecken, Gebäuden eingestreut sind, die eine lebensweltliche Anbindung erlauben. Zugleich wird ein literarisches Bild der Stadt durch diese flüchtigen Einsprengsel und kursiven Läufe entworfen, das sich aus flüchtig aufgenommenen Eindrücken, den tableauhaften Momentaufnahmen und den daraus erzeugten Assoziationen zusammensetzt. «berlin, [...] flucht in dunkle straßen, hinterhöfe, hauseingänge», heißt es in *zum beispiel k.* (S. 57). In ihrer Bildlichkeit sind solche Passagen, in denen sich Stilisierung und Realität miteinander verbinden, sehr viel mächtiger als die eher kargen Simulationen bei Bodo Morshäuser.

53. Vgl. Morshäuser: *Berliner Simulation*, S. 124, Wildenhain: *zum beispiel k.*, S. 112, *Die kalte Haut der Stadt*, v.a. S. 14f.