

Berlin – Stadt des Todes. Carlos Cerda: *Morir en Berlin*

Horst Nitschack*

Abstract: The Chilean author Carlos Cerda lived 12 years (1973-1985) of his exile in East-Berlin. After returning to Chile he published his book *Morir in Berlin* (in the year 1993). The novel tells the story of a small group of Chileans in exile. For them Berlin becomes a place of multiple loss since they not only lose their home but also their political beliefs and in the case of the two protagonists Mario and Lorena their marriage. Only Don Carlos, a senior communist party member, does not cease fighting for the *real existing socialism* with no regard to his own subjective needs. The divided Berlin is not only the scenario of a complex disillusion but becomes a mythical place of loss and a passage from life to death. Therefore, selectively, only those settings and scenes of the city are perceived which emphasize the myths referred to like Wagner's Flying Dutchman and Euripides' Medea. Another thesis of this paper is that the myth created of Berlin does not emerge by chance but is inspired by the Berlin-discourses of the 20th century.

Keywords: Literary Berlin; City-discourse; Myth; Socialism; Chilean exile.

Resumo: O autor chileno Carlos Cerda (1942-2001), que passou 12 anos do seu exílio em Berlin (1973-1985) – na parte que na época era a capital da República democrática alemã – publicou depois do seu regresso ao Chile *Morir em Berlin* (1993). O romance conta a história dum pequeno grupo de exilados chilenos para o qual Berlin é o lugar dum perda múltipla: perda da pátria, das convicções políticas e, no caso dos dois protagonistas Mario e Lorena, também a perda de sua união matrimonial. Somente o antigo membro do

* Der Autor arbeitet als Forscher am Iberoamerikanischen Institut und vertritt z.Zt. den Lehrstuhl für lateinamerikanische Literaturen an der Humboldt-Universität Berlin.

partido comunista, don Carlos, continua defendendo o socialismo real, negando todas as suas próprias necessidades subjetivas.

A Berlim dividida – esta é a hipótese deste artigo – não é somente a cena duma grande desilusão, mas a cidade se converte num lugar mítico de perda e de passagem da vida para a morte. Consequentemente a percepção da cidade se concentra em cenas e lugares que reforçam os mitos citados no próprio texto, principalmente o Fliegende Holländer (Holandês voador) de R. Wagner e a Medéia de Eurípidés.

A mitificação de Berlim – esta é outra hipótese do artigo – não é resultado dum ato arbitrário, e sim ela é provocada pelo conjunto dos discursos sobre a Berlim do século XX.

Palavras-chave: Berlim literário; discurso urbano; mito; socialismo; exílio chileno.

Zusammenfassung: Der chilenische Autor Carlos Cerda (1942-2001), der 12 Jahre seines Exils in Berlin – in dem Teil, der Hauptstadt der DDR war – verbracht hat (1973-1985), veröffentlicht nach seiner Rückkehr nach Chile *Morir en Berlin* (1993). Der Roman erzählt vom Schicksal einer kleinen Gruppe chilenischer Exilanten, für die Berlin der Ort eines vielfachen Verlustes – Verlust der Heimat, der politischen Überzeugung und im Fall der beiden Protagonisten Mario und Lorena, auch Verlust ihrer Ehegemeinschaft – wird. Nur von dem Altparteimitglied Don Carlos wird unter Verleugnung seiner eigenen subjektiven Ansprüche der real existierende Sozialismus noch verteidigt.

Das geteilte Berlin, so die These dieses Beitrags, ist nicht nur Schauplatz einer umfassenden Desillusion, sondern es wird zu einem mythischen Ort des Verlustes und des Übergangs vom Leben in den Tod. Dementsprechend werden von der Stadt nur die Bilder und Szenen wahrgenommen, die die im Text selbst zitierten Mythen, vor allem Wagners *Fliegender Holländer* und Euripides' *Medea* noch verstärken.

Diese Mythisierung Berlins, so eine weitere These, geschieht allerdings nicht willkürlich, sondern sie wird von der Gesamtheit der Berlin-Diskurse des 20. Jahrhunderts provoziert.

Stichwörter: Berlin-Literatur; Großstadtdiskurs; Mythos; Sozialismus; chilenisches Exil.

Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold.
Ernst JÜNGER. Strahlungen, 8.8.1944

Obwohl Mythen in der Moderne und Postmoderne kurzlebig geworden sind und ihre Orte schnell wechseln müssen, behaupten sie sich offensichtlich dennoch gegen ihr vollständiges Vergessenwerden.¹ Oder vielleicht ist dies gerade auch ihre Strategie des Überlebens: die Orte zu wechseln, frei und schnell zu zirkulieren, sich je nach Bedarf und Notwendigkeit an einem Ort einzurichten und, wenn der Wandel und die Veränderungen es erfordern, ihn auch mit der gleichen Leichtigkeit wieder zu verlassen.

Die sich immer beschleunigende Modernisierung und die Katastrophen, die sie begleiteten, führten im Laufe des 20. Jahrhunderts zu radikalen Umbrüchen. Mythen müssen deshalb zu solchem schnellen Ortswechsel bereit sein und sich mit einer kurzlebigeren Heimstatt abfinden. Das, so scheint es, gilt in besonders drastischer Weise im Fall von Berlin.

Berlin ist wahrscheinlich die europäische Stadt, die im Laufe des 20. Jahrhunderts am radikalsten und auf die gegensätzlichste Weise ihr Image gewandelt hat, wenn überhaupt könnte ihr diesen Rang nur Moskau streitig machen. Das ist sicher eine Folge der drastischen Brüche in der deutschen Geschichte, für die Berlin als die Hauptstadt notwendigerweise den wich-

¹ Der Mythos-Begriff ist trotz seiner Vieldeutigkeit einer der unverzichtbaren Begriffe der Literaturwissenschaft. In diesem Beitrag wird auf ihn in doppelter Weise Bezug genommen:

1. Als mythisches Denken

1.1. Kritik des aufgeklärten Denkens und damit weder der Rationalität noch der zweiwertigen Logik (es gibt ein Jenseits zur Ja-Nein-Opposition) unterworfen,
1.2. Kritik des Fortschrittsbegriffs und der Vorstellung einer historischen Linearität (das impliziert die ‚Wiederkehr des Immergleichen‘),

1.3. Kritik der Freiheit des individuellen Subjekts und der Besonderheit jeder Subjektivität. (Vgl. zu 1.1. bis 1.3.: Ernst CASSIRER: *Das Mythische Denken*. In: E. CASSIRER, Philosophie der symbolischen Formen. Teil II. Darmstadt 1973, 1-90.)

2. Mythos als Erzählstoff und als Intertext über den auf eine ‚mythische Wirklichkeit‘ verwiesen wird anhand derer in der Moderne vielfach der Konflikt zwischen dem vernunftorientierten individuellen Subjekt (Herr seiner eigenen Geschichte) und dem in mythischen Abhängigkeiten stehenden Individuum thematisiert wird.

tigsten Schauplatz abgab. In das 20. Jahrhundert tritt es noch ein als die Hauptstadt des Kaiserreichs, wie wir sie aus den Berlin-Romanen FONTANES kennen.² In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde dieses kaiserliche Berlin jedoch eher durch BENJAMINS *Berliner Kindheit* bekannt, das wenig von seiner Arroganz spüren lässt. An sie (die Arroganz) werden wir eher in den letzten Kapiteln von Heinrich MANNs *Untertan* erinnert. Aber auch damals ist es bereits ein Berlin der Moderne, mit dem großzügigsten Nahverkehrsnetz Europas und mit modernen Produktionsstätten hochentwickelter Technologie. Es ist die jüngste Hauptstadt Europas, und sie versucht durch eine Anhäufung von Museen zur europäischen Kunst von der Antike bis ins 18. Jahrhundert zu kompensieren, was Athen, Rom, Madrid, Paris aber auch London ihr an gelebter Geschichte voraus haben.

Das Ende des 1. Weltkriegs bringt die Revolution auch nach Berlin: Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht werden dort ermordet, expressionistische Zeitschriften verlegt, mit DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz* wird es endgültig in die Weltliteratur eingeschrieben, aber auch durch das Theater PISCATORS und BRECHTS. Es wird zum Ort einer anderen europäischen Modernität, des geistigen und künstlerischen Umbruchs, symbolisch auf halbem Weg zwischen Paris, der 'Hauptstadt des 19. Jahrhunderts', und Moskau, der Hauptstadt der neu entstandenen Sowjetunion, die für viele damals als Versprechen auf die Verwirklichung einer humaneren Zukunft galt. In Berlin begegnen sich die Extreme, nicht nur metaphorisch sondern real: Bei Ernst Rowohl waren zuweilen Ernst Jünger, Brecht, Bronnen, Ernst von Salomon, Rudolf und Speedy Schlichter sowie Thomas Wolfe gemeinsam zu Gast.³

1933 wieder ein radikaler Bruch: der Olympia-Film Leni RIEFENSTAHLs (1936), mehr noch die Pläne Albert Speers nähren den Größenwahn einer künftigen Welthauptstadt – oder zumindest einer künftigen Hauptstadt Europas, nach dem gewonnenen Krieg selbstverständlich. Berlin: Hauptstadt der arischen Rasse mit Anspruch auf Weltherrschaft. Der Preis: Bücherverbrennung, Vertreibung aller sozialistischen und jüdischen Intel-

² Besonders die Romane *L'Adultera* (1862), *Cécile* (1887), *Irrungen, Wirrungen* (1888), *Stine* (1890), *Frau Jenny Treibel* (1892), *Die Poggenpubls* (1892), sowie die posthume Novelle *Mathilde Möhring*. Aber auch in *Effi Briest* (1895) und *Der Stechlin* (1898) gibt es lange Berlin-Passagen.

³ Cf. Ernst JÜNGER 1995: 430.

lektuellen. Stadt der Uniformen, der Macht, der Hybris; Planungszentrale der Gestapo und des in wenigen Jahren über die europäische jüdische Bevölkerung hereinbrechenden Holocausts.

Berlin war nach diesen zwölf Jahren, nach dem 2. Weltkrieg, ein Trümmerfeld, eine Ruinenstadt. Keine europäische Hauptstadt erlebte einen solch vehementen Fall. Berlin wird zur Frontstadt, zum potentiellen Konfliktherd eines Dritten Weltkrieges, zur Stadt, in der die beiden gesellschaftlichen Systeme, die das 20. Jahrhundert geprägt haben, aufeinanderprallen und in der jedes seinen Teil zum Schaufenster seiner Leistungsfähigkeit macht: Stalinallee gegen Ku-Damm, sozialistische Monumentalarchitektur gegen kapitalistische Konsumbegeisterung. Die Berliner Mauer wird zum Symbol der zerrissenen Welt, Berlin zum Schauplatz von Agentengeschichten, von Fluchttragödien, von heroischem Widerstand auf beiden Seiten: Kennedys "Ich bin ein Berliner" war weltweit, jetzt über Fernsehen und Radio, zu hören. Aber spätestens den 9. November 1989 erlebte endgültig die gesamte mit Parabolantennen und Kabelanschlüssen ausgestattete Welt mit: Berlin wird weltweit zum Hoffnungsträger einer möglichen friedlichen Revolution, einer Massenbewegung, der es gelingt, ein repressives System beinahe im Handstreich zu stürzen.

So wird Berlin in den 90er Jahren erneut zu einer internationalen Stadt, zu einem Ort der Begegnung zwischen Ost und West, wie es dies bereits einmal in den 20er Jahren gewesen ist.

Trotz dieses bewegten Schicksals, an dem 'die Welt' Teilnahme zeigte und zu deren Teilnahme sie zeitweilig gewaltsam gezwungen wurde, bleibt Berlin in der lateinamerikanischen Literatur als Schauplatz im 20. Jahrhundert unbedeutend. In den 20er Jahren steht der deutsche Expressionismus im Schatten der Avantgarde in Paris, wenn auch ein Intellektueller wie Carlos MARIÁTEGUI während seiner Europareise Berlin und vor allem dort seinem Freund Herwarth WALDEN, dem Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm*, einen Besuch abstattet.⁴ Als Hauptstadt des Faschismus und 'Bollwerk gegen den Bolschewismus' erfährt die Stadt Bewunderung auch bei lateinamerikanischen Sympathisanten, die es ja durchaus

⁴ Zu MARIÁTEGUIs Berlin-Bezug siehe: José Carlos MARIÁTEGUI. Der Sturm y Herwarth Walden. In: *Variedades*, Lima 29.1.1922. Wiederabdruck in: José Carlos MARIÁTEGUI: *El Artista y la Época*. Lima 1983, 79-81.

gab. Roberto BOLAÑO erinnert in seiner Fiktion *La literatura Nazi en América* daran.⁵ Sie wird zu einem Zentrum der Macht, kulturell aber gleichzeitig zu einem Ort der Ästhetik der Gewalt in heimlichem Wettstreit mit den Machtinszenierungen in Mussolinis Rom.

Nach dem 2. Weltkrieg sind es vor allem so unterschiedliche Filme wie Roberto ROSSELLINIS *Deutschland im Jahre Null* (1947), Billy WILDERS *Eins, zwei, drei* (1961), Alfred HITCHCOCKS⁶ *The Torn Curtain* (1966) und Wim WENDERS *Der Himmel über Berlin* (1987) durch die Berlin in der internationalen Bildwelt einen Platz findet: Berlin, die Ruinenstadt, die Grenzstadt, die Stadt von Verfolgungen und von gefallenem Engel (W. WENDERS).

Allerdings wird Berlin in den späten 60er und in den 70er Jahren, mit den über Lateinamerika hereinbrechenden Militärdiktaturen, zumindest für einige wenige lateinamerikanische Intellektuelle auf eine neue Weise wieder zu einer schicksalhaften Stadt. Diejenigen, die Deutschland als Exilland wählen, stehen vor dem Konflikt, welches Deutschland es sein soll: das sozialistische oder das kapitalistische. Für überzeugte Kommunisten durfte es keinen Zweifel geben. Ihre Wahl, sofern ihnen überhaupt die Wahl gelassen wurde und nicht die Partei für sie entschied, musste auf das sozialistische Deutschland fallen. Carlos CERDA (1942-2001), in Chile Mitglied der kommunistischen Partei, verbringt Jahre seines Exils (1973-1985) in dem Berlin, das Hauptstadt der DDR ist. In seinem mit autobiographischen Veratzstücken spielenden Roman: *Morir en Berlin* (1993) wird dieser Konflikt chilenischer Exilanten, die plötzlich in einem real existierenden Sozialismus leben müssen, der mit ihren Vorstellungen von und Erwartungen an den Sozialismus wenig zu tun hat, zum zentralen Thema.⁷

⁵ Besonders in den fiktiven Biographien *Luz Mendiluce Thompson* und *Ignacio Zubieta*. In: BOLAÑO, Roberto: *La literatura nazi en América*, 27-34 und 37-41.

⁶ Im Jahr 1925 reiste HITCHCOCK nach Berlin und produzierte mit der UFA den Streifen *Pleasure* und 1926 mit EMELKA in Berlin *Der Bergadler*.

⁷ Der bedeutendste brasilianische Roman der letzten Jahrzehnte, in dem Berlin als Schauplatz eine Bedeutung zukommt, ist sicher Rubem FONSECAS *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras 1988. Auch dort sind es späte Folgen der russischen Revolution (die Verwicklungen um ein (falsches) Manuskript Isaac Babels), für die Berlin den szenischen Hintergrund abgibt. Die Veröffentlichungen von Ignácio de LOYOLA BRANDÃO. *O verde*

Berlin wird hier zu einer Stadt der Ausweglosigkeit, des Gefangenseins, des Zusammenbruchs aller Illusionen, die mit der Hoffnung auf eine andere, bessere Welt, für die der Sozialismus stand, verknüpft waren.

Der Roman *Morir en Berlin* hat zwar Berlin zum Schauplatz, aber es ist vielmehr ein Roman über das Ende des sozialistischen Traums der chilenischen Exilanten, der dort unter den Bedingungen des real existierenden Sozialismus endgültig stirbt.

Wie in der kurzen Erzählung von Rafael Ángel HERRA, *El otro yo de la inocencia*⁸, in der die Grenze zwischen Ost und West zur Grenze schlechthin, der Übergang dieser Grenze zum absoluten Grenzübergang wird, wird auch in dem Roman von Carlos CERDA Berlin zu einem mythischen Ort, zu einer Art Vorhölle, in der alle zum Warten verdammt sind und keiner weiß, welches Schicksal für ihn vorgesehen ist.

Das Buch ist nach dem Exil, nach der Rückkehr nach Chile, wohl auch in den wichtigsten Passagen nach dem Fall der Mauer geschrieben, aber es erzählt eine Geschichte aus der Mitte der 80er Jahre, aus dem Jahr 1985 genau. Dass es sich um ein vergangenes Berlin handelt, darauf weist auch am Anfang das Motto von Paul BOWLES hin:

Die Stadt, an die auf diesen Seiten erinnert wird gibt es schon lange nicht mehr; und die Ereignisse, die hier erzählt werden, sind heute unvorstellbar.

Dieses Motto kann sich in diesem Zusammenhang auf jeden Ort beziehen, an dem überhaupt einmal erzählenswerte Ereignisse stattfanden, von denen nicht mehr vorstellbar ist, dass sie an diesem Ort noch geschehen könnten. Auf das reale Berlin trifft es allerdings nur sehr eingeschränkt

violentou o muro. São Paulo, Rio de Janeiro: Global Editora ¹¹1986. (1984) und João Ubaldo RIBEIRO. *Um Brasileiro em Berlim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1995, die die autobiographische Berlinerfahrungen dieser beiden Autoren literarisieren, sind wohl vor allem auch als freundliches Dankeschön für die DAAD-Stipendien zu lesen, die es ihnen ermöglichten, für einige Zeit in Berlin zu leben.

⁸ HERRA, Rafael Ángel. "El otro yo de la inocencia." In: Rafael Ángel HERRA. *El soñador del penúltimo sueño*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica ²1996.

zu, zu sehr ist diese Stadt auch heute noch von ihrer Vergangenheit geprägt, trotz einer Erneuerungs- und Bauwut, die nun schon im zweiten Jahrzehnt anhält. Denn immer noch gibt es genügend Orte, die sehr genau an die Zeit erinnern, von der in dem Roman von Carlos Cerda die Rede ist. Was heute tatsächlich nicht mehr vorstellbar ist, das sind diese Ereignisse, das aber liegt mindestens ebenso an den Veränderungsprozessen in Chile wie an denen, die Berlin seit 1989 erlebt hat.

Auf Deutsch ist der Roman erschienen unter dem Titel *Santiago – Berlin einfach*, assoziiert wird in dieser Übersetzung offensichtlich die Unmöglichkeit der Rückkehr, das one-way-ticket des Exils. Titel sind natürlich oftmals schwer zu übersetzen, der Originaltitel – *Morir en Berlin* – ‘Sterben in Berlin’ oder vielleicht auch ‘Tod in Berlin’, weist aber noch viel deutlicher auf die Grundstimmung und den Grundton dieses Romans hin: Es ist nicht nur ein Roman über das Exil, sondern mehr noch: ein Roman der Trennungen, ein Roman der Verluste, letztlich des Todes. Und der Ort von Trennung, Verlust und Tod ist Berlin. Es ist ein Roman, der sich wenig hoffnungsvolle Lichtblicke gestattet,⁹ ein Roman gesellschaftlicher und persönlicher Ausweglosigkeiten, die von den Betroffenen mit einem hohen Maß an Verzicht und Resignation gelebt werden.

Der historische Hintergrund ist der kalte Krieg in Europa und die Militärdiktatur Pinochets mit ihrer politischen Unterdrückung auf der einen Seite und der wirtschaftlichen Öffnung zum Neoliberalismus hin auf der anderen.

Tragisch ist – und hierfür steht in diesem Roman Berlin als realer Ort, aber auch als Metapher: Weder der real existierende Sozialismus noch der Kapitalismus westlichen Stils bieten für diese chilenischen Intellektuellen eine Option. Ihre Hoffnungen auf den Sozialismus werden in der Konfrontation mit der realen DDR, aber auch mit ihren eigenen linientreuen chilenischen Genossen, vor allem dem Senator Don Carlos, grundsätzlich enttäuscht. Aber auch der kapitalistische Westen ist natürlich nicht der Ort,

⁹ José DONOSO schreibt dazu, zitiert von María Teresa CÁRDENAS in *El Mercurio*, 23 de diciembre de 2001: “¡¡No es una novela del exilio!!!, ¡¡¡es una novela de la pérdida!!!” [Es ist kein Roman über das Exil!!! Es ist ein Roman über den Verlust!!! H.N.].

an dem sich die sozialistischen Hoffnungen, die die Regierung Allende 1971 bis 1973 geweckt hatte, auf irgendeine Weise erfüllen könnten.

In einer Passage, in der die beiden Bahnhöfe, Bahnhof Friedrichstraße und Bahnhof Zoo kontrastiert werden, wird das besonders deutlich:

Algo extraño hermanaba ambas estaciones. Algo sórdido. Friedrichstrasse era limpia, pulcra en su pobreza, pero amenazante y brutal: en lo alto la guardia vigilaba desde el mirador haciendo ladrar de tanto en tanto a sus perros ferozmente adiestrados. El Zoo, en cambio, era abierta y patética, el lugar elegido por los miserables porque allí a nadie lo importaba esa miseria. Aquí soldados, allá desechos; aquí perros guardianes, allá botellas vacías y jeringas tiradas en los rincones. En Friedrichstrasse se hacía visible la miseria de un poder absoluto sobre la gente; en el Zoo, la de gente absolutamente abandonada por el poder. (102)¹⁰

Der Roman wirkt bei einer ersten Lektüre relativ einfach erzählt, wenngleich er literarisch doch recht kunstvoll konstruiert ist. Das zeigt sich vor allem an der Komposition der drei Frauenfiguren: Lorena, Leni und Eva.

Lorena, chilenische Exilantin mit zwei Kindern, ist von ihrem Mann, Mario, verlassen worden. Mario lebt seit einem Jahr mit Eva zusammen, der Tochter eines Ministers der Deutschen Demokratischen Republik. Leni ist eine junge Balletttänzerin an der Komischen Oper: Aus Wohnraum-Not wird sie in ein Altersheim eingewiesen und lernt dort ihren Zimmernachbarn, den chilenischen Senator und Exilanten Don Carlos kennen. Ihr Vater hat vor Jahren ihre Mutter verlassen und lebt jetzt als Lastwagenfahrer in Westdeutschland.

¹⁰ “Beide Endstationen verband eine seltsame Eigenheit: die Schäbigkeit. Zwar war der Bahnhof Friedrichstraße in all seiner Erbärmlichkeit sauber und gepflegt, und doch wirkte er beängstigend brutal: Oben hielten die Posten von den Aussichtspunkten aus Wache und ließen von Zeit zu Zeit ihre scharfen Hunde kläffen. Der Bahnhof Zoo war offen und bombastisch, und da niemand am Elend der anderen Anstoß nahm, der ideale Ort für den Abschaum. Hier Soldaten, dort Müll; hier Wachhunde, dort leere Flaschen, weggeworfene Spritzen in den Ecken. Während sich am Bahnhof Friedrichstraße das Elend der totalen Macht über ein Volk offenbarte, war es im Bahnhof Zoo das Elend der von den Mächtigen total Verlassenen.” (CERDA 1995: 105f.).

Selbst Leni, deren Existenz zu Beginn die einzigen Szenen in diesem Roman möglich macht, die schwache, bescheidene Lichtblicke in das immerwährenden Grau des real existierenden Sozialismus bringen, denn der Arbeiter- und Bauernstaat hat ihr ermöglicht Balletttänzerin zu werden, wird am Ende jede Hoffnung verlieren. Da ihr Vater Republikflüchtling ist, wird sie auf dem Ballett nie Solistin werden und keine wichtigen Rollen übernehmen können, denn dies würde Reisen ins Ausland bedeuten, die ihr als Tochter eines Republikflüchtlings nicht erlaubt werden. Das macht auch sie schließlich zu einer Verzweifelten und Eingeschlossenen.¹¹

Eva, die neue Lebensgefährtin des Exilanten Mario, ist Tochter von Hermann Grünberg und dessen Frau Paula. Der Vater ist ein Sozialist mit exemplarischem Lebenslauf: ein ehemaliger Spanienkämpfer, der dann im 2. Weltkrieg auf Seiten der sowjetischen Truppen an der Niederwerfung des Hitlerfaschismus teilgenommen hat. Mit Hermann Grünberg und Don Carlos (er kommt aus einfachsten Verhältnissen in Chile und ist dort zur Gewerkschaftsbewegung gestoßen) ist die Vorgeschichte, sowohl die europäische wie auch die chilenische vertreten: Der antifaschistische Kampf in Europa und der Kampf gegen soziale und ökonomische Ausbeutung und Unterdrückung in Chile. Beide, Grünberg wie auch Don Carlos sind allerdings zu sozialistischen Bürokraten geworden, deren Ideale von einem dogmatischen Denken verdrängt worden sind.

Don Carlos ist die Figur, auf die der Titel des Buches am unmittelbarsten zutreffen wird:

Er ist todkrank, sein einziger Wunsch ist, in der Heimat zu sterben, doch er bekommt kein Visum zur Rückreise nach Chile.

¹¹ In einem Gespräch mit dem überzeugten Kommunisten Don Carlos sagt Leni: "Cuando usted me habló ayer de su vida y de Chacabuco [ein Gefangenen- und Konzentrationslager in Chile während der Militärdiktatur, HN], y de las vidas de tantos que trataban de salir de allí sin lograrlo, usted dijo que el desierto era enorme, que se los había tragado. Eso es, créame. Lo dijo usted muy bien. El desierto es enorme y nos ha tragado a todos. A usted, a mí, a todos nosotros, aquí y allá." CERDA 1994: 198.

"Als Sie mir gestern von Ihrem Leben und von Chacabuco [ein Gefangenen- und Konzentrationslager in Chile während der Militärdiktatur, HN] und vom Leben all derer erzählten, die vergeblich versuchten, dort fortzukommen, meinten Sie, die Wüste ist endlos und hat uns alle verschlungen. Sie, mich uns alle, hier wie dort." CERDA 1995: 210.

Aber es ist eben nicht nur dieser reale Tod, von dem hier erzählt wird. Berlin ist eine Stadt des Todes auch im übertragenen Sinn, eine Stadt der zerstörten Utopien und Illusionen: das Zerbrechen der Ehe von Lorena und Mario; die Kompliziertheit der Liebesbeziehung zwischen Mario und Eva (Eva leidet an schweren Depressionen): die Desillusionierung bezüglich des Projektes Sozialismus; aber auch der Aussichtslosigkeit auf eine humanere Zukunft im westlichen Kapitalismus (die Eltern Lorenas verlieren bei der Wirtschaftskrise in Chile Mitte der 80er Jahre alle ihre Ersparnisse und suchen jetzt bei der Tochter Zuflucht). Selbst die letzte Hoffnung Lorenas, mit ihren beiden Kindern nach Mexiko zu gehen, um dort ihre Lebensvorstellung als Schauspielerin zu verwirklichen, wird scheitern. Sie wird am Ende mit ihren Eltern in Westberlin wohnen, wo sie genügend Geld verdienen kann, um sie zu unterstützen, während ihre Kinder in Ostberlin bleiben, da dort im real existierenden Sozialismus die Kindertagesstätten existieren, wo sie versorgt werden können.

Damit wiederholt sich im individuellen Schicksal nochmals diese doppelte Ausweglosigkeit, für die schon die beiden Bahnhöfe als Zeichen standen: Der individuellen Freiheit der kapitalistischen Welt, in der im harten Konkurrenzkampf nur der Stärkere sein Glück macht, steht ein Sozialismus gegenüber, in dem alle versorgt werden, in dem aber für individuelle Glücksansprüche kein Platz ist.

Der kollektive Erzähler der Geschichte sind die chilenischen Exilanten in Berlin (Ost). Ihr ‚wir‘ erinnert an den Chor der griechischen Tragödie, der das Geschehen begleitend kommentiert. Der Blick dieses Erzählers ist ein doppelter: ein distanzierter Blick von außen auf den real existierenden Sozialismus in einem fremden Land, gleichzeitig aber auch ein Blick der unmittelbaren Betroffenheit, denn: die Verwirklichung einer sozialistischen Gesellschaft war ja gerade das Projekt, dessentwegen sie aus dem eigenen Land vertrieben worden sind. In diesem Sinne finden sie sich mit der Einlösung ihrer eigenen Erwartungen konfrontiert. Diese Doppelposition des Erzählers, aber auch der Protagonisten, die sie zur Einsicht zwingt, in welchem Maße sie Betroffene und Täter zugleich sind, hat zur Konsequenz, dass sich der Roman niemals ein Urteil über den Sozialismus der DDR erlaubt, sondern immer nur darüber, in welche Widersprüche diese chilenischen Exilanten geraten, wenn sie jetzt in einem Land leben müssen, für dessen politisches und soziales System sie große Sympathie hatten, dessen Wirklichkeit sie aber unerträglich finden.

Das geteilte Berlin bietet also den idealen Schauplatz für die Zerrissenheit sämtlicher Protagonisten zwischen dem Anspruch auf subjektive und private Glückserfüllung einerseits und gesellschaftlicher Verantwortung und Loyalität auf der anderen Seite. Bei allen Beteiligten wiederholt sich dieser Widerspruch auf je andere Weise: Bei Mario als Konflikt zwischen der Verantwortung seiner Ehefrau Lorena und den Kindern gegenüber und seiner Liebe zu Eva, ein Konflikt der zu dem Entschluss führt, an ihrer Seite in der DDR zu bleiben; Lorena steht in dem Konflikt, entweder einer Einladung nach Mexiko zu folgen, um dort mit den Kindern ein neues Leben zu beginnen, oder die Verantwortung für ihre Eltern zu übernehmen, die mittellos Chile verlassen haben und erwarten, dass die Tochter sich ihrer annimmt; bei dem Senator Don Carlos wiederholt sich der Konflikt als Widerspruch zwischen einem politischen Rigorismus, der den eigenen Landsleuten das Recht auf Visa abspricht und seinem eigenen Wunsch, die Einreise nach Chile zu erhalten, um nicht in einem fremden Land sterben zu müssen.

Berlin wird also gleichsam zu einer allegorischen Figur, in der die persönliche Ausweglosigkeit oder Konfliktsituation aller Protagonisten verdoppelt wird. Ein graues, kaltes und winterliches Berlin, das, zum einen – wie der Text selbst anführt – an Kafka'sche Landschaften aus dem *Schloss* erinnert,¹² oder auch die negativen Utopien aus G. ORWELLS *1984* und A. HUXLEYS *Brave New World* assoziieren lässt. Diese allegorische Behandlung der Stadt hält den Leser dann auch davon ab, – oder sollte ihn zumindest davon abhalten, wenn er sorgfältig liest – dem Text eine ‚realistische‘ Dimension zu geben. Geradezu idiosynkratisch wird alles Geschehen aus der Sicht – die aber durchaus noch unterschiedliche Sichtweisen zulässt – der chilenischen Exilanten beschrieben. Die wenigen deutschen Personen treten nur in ihrer Funktion auf, die sie im Bezug auf diese Exilantengruppe einnehmen. Einzige Ausnahme ist Lenis Vater. Doch auch hier ist die erzähl-

¹² „No era K; era don Carlos. No era el agrimensor en procura del Castillo; era el Senador buscando el consulado chileno en Berlín Occidental, en la Friedrich-Wilhelm-Platz, oculta esa mañana por la nevazón.“ CERDA 1994: 97. „Er war nicht K., nur Don Carlos. Kein Landvermesser hütete (sic) das Schloß; er war nur der Senator auf der Suche nach dem chilenischen Konsulat auf dem Westberliner Friedrich-Wilhelm-Platz, der an diesem Morgen unter Schneemasen begraben lag.“ CERDA 1995: 100.

ökonomische Intention offensichtlich: über ihn wird dem chilenischen Leser mitgeteilt, dass diese Grenzziehung zwischen den beiden Deutschlands natürlich auch die Deutschen selbst betrifft und nicht nur die chilenischen Exilanten. Gleichzeitig wird durch den Umstand, dass Leni einen Republikflüchtling zum Vater hat, ihre für sie enttäuschende berufliche Situation, die ihr kein wirkliches Fortkommen und keine wirkliche Entfaltung im real existierenden Sozialismus erlaubt, begründet.

Berlin wird also in *Morir en Berlin* zu einem allegorischen Ort par excellence. Es wird zum Ort, in dem die Geschichte der chilenischen Exilanten als eine immer wiederkehrende und auch sich immer wiederholende Geschichte erzählt wird und in der ihre individuelle Geschichte als Realisierung immer wiederkehrender Mythen erscheint. Einer von ihnen ist – und das Motto des sechsten Kapitels lässt keinen Zweifel daran – der Medea-Mythos.¹³ Marios neue Lebensgefährtin ist Tochter eines Ministers und lebt damit in einer eindeutig privilegierten Situation angesichts der allgemeinen Lebensverhältnisse im real existierenden Sozialismus: sie verfügt über eine geräumige Wohnung (während die Exilanten gerade alle in Einzimmer-Wohnungen umziehen müssen) und hat an der Universität eine privilegierte Stellung. Ihretwegen verlässt Mario seine Frau Lorena, die Mutter seiner Kinder. Damit allerdings endet die Anspielung auf den Mythos, denn Lorena wird die Kinder Mario gerade nicht entreißen und sie mitnehmen, wenn sie selbst mit ihren Eltern nach Westberlin geht. In Lorena wird eine, wenn auch von ihr schmerzhaft akzeptierte Vernunftentscheidung ihre Leidenschaft kontrollieren: da die Kinder in einem sozialistischen Schulsystem besser aufgehoben sind als im Westen, werden sie bei Mario in Ostberlin bleiben.¹⁴

¹³ „Jasón: ¿Qué hallazgo más feliz habría podido encontrar que casarme con la hija del rey, siendo como era un desterrado? *Medea*, EURÍPEDES“ CERDA 1994: 121. „Jason: Wie hätte ich es als Verbannter besser treffen können, als mich mit der Königstochter zu vermählen. *Medea* Eurípedes.“ CERDA 1995: 127.

¹⁴ Ob diese fiktionale Argumentation stichhaltig ist sei dahingestellt, wenn man die sozialen Unterstützungen in Betracht zieht, die auch in der Bundesrepublik alleinerziehenden Müttern ab den 80er Jahren zukamen. Aber das ist kein Argument für den Roman. Eben so wenig, wie in diesem Zusammenhang die autobiographischen Erfahrungen Carlos Cerdas in Betracht gezogen werden

Mythische Versatzstücke charakterisieren auch den Tod des Senators: Das Altenheim, in dem er untergebracht ist, ist mit allen Attributen des Übergangs zur Unterwelt ausgestattet. Der Fluss Lethe fließt unmittelbar hinter dem Gebäude. Es "war an einem Fließchen gestrandet, das teilnahmslos hinter dem Gebäude vorbeifloß"¹⁵, und die Hunde, die vor dem Aufzug und in den Gängen anzutreffen sind – letzte Gefährten der Alten – lassen sich leicht assoziieren mit Cerberus, dem Wächter am Tor zur Unterwelt.

Das mythische Leitmotiv des Romans allerdings ist Richard WAGNERS *Fliegender Holländer*. Leni, Don Carlos zufällige Nachbarin, tanzt zu dieser Musik in der Komischen Oper. Sie hört sie jeden Abend beim Einschlafen und damit auch Don Carlos, der Wand an Wand mit ihr wohnt. Die Erzählung des *Fliegenden Holländers* ist das Letzte was Don Carlos hört, bevor er todkrank ins Krankenhaus eingeliefert wird. Als Gegenstück zu *Medea*, in der Jason die ihn unbedingt liebende Frau, Medea, gefunden hat, sucht der fliegende Holländer die Frau, die ihn von seinen Irrfahrten mit ihrer Liebe erlösen könnte. Seine Begegnung mit Senta ist tragisch, da Senta die Enge eines alltäglichen ihr unerträglich gewordenen Lebens verlassen will und die Ferne sucht, während der Fliegende Holländer sich gerade nach Geborgenheit an einem festen Ort nach all seinem Umherirren sehnt. Lenis Identifikation mit Senta und damit ihr Wunsch, die Sicherheit des sozialistischen Staates, den sie als Beengung empfindet, auf-

sollen, der während seines DDR-Exils tatsächlich mit der Tochter eines Ministers liiert war. Autobiographische Erfahrungen gehen immer als Stoff in die Literatur ein, für ihren literarischen Wert sind sie nebensächlich, vor allem auch dann, wenn der Text nicht als Autobiographie ausgegeben wird, d.h. nicht als referentieller Text, sondern als fiktiver Text. Deshalb spielen auch gewisse Ungenauigkeiten keine Rolle, wie z.B. dass die Eltern mit einer Lufthansa-Maschine nach Berlin kommen – Beginn Kapitel 9– (die Lufthansa hat erst seit 1990 wieder das Recht Berlin anzufliegen), dass man von Weimar aus das Konzentrationslager Buchenwald sehen kann (CERDA 1995: 153), dass Hitler den Auftrag gab, *Mein Kampf* in Menschenhaut zu binden (CERDA 1995: 153), oder dass die Eltern einer Dolmetscherin in Buchenwald am letzten Kriegstag, am 7. Mai, bei einem Luftangriff auf Berlin starben (CERDA 1995: 154). Berlin war damals bereits fest in sowjetischer Hand.

¹⁵ CERDA 1995: 9; "naufraga junto a un arroyo que transcorre indiferente a espaldas del edificio". CERDA 1994: 13.

zugeben stößt bei Don Carlos auf völliges Unverständnis und führt zu dem Bruch mit ihr, der seinem Tod unmittelbar vorausgeht.

Aber nicht nur der Altkommunist Don Carlos stirbt in Berlin, bevor es ihm erlaubt wird, in seine chilenische Heimat, wie er es so sehr wünscht, zurückzukehren. Auch Lorena muss in dieser Stadt bleiben, da sie hier, in ihrem westlichen Teil, die Voraussetzungen findet, um ihre Eltern zu unterhalten. Ihr Bleiben aber kommt ebenfalls einem Tod gleich: "Me quedo en Berlín", "Moriré en Berlín".¹⁶ "*Ich bleibe in Berlin*", "*Ich sterbe in Berlin*".¹⁷

In seiner Einbindung und Rückbeziehung von individuellen Schicksalen in umfassendes mythisches Geschehen erinnert dieser Text an einen ganz anderen, fast zur gleichen Zeit geschriebenen hispano-amerikanischen Roman, an M. VARGAS LOSAS *Lituma en los Andes*. Auch dort wird aktuelles Geschehen – der Kampf gegen den Terrorismus des 'Sendero Luminoso', des 'Leuchtenden Pfades' – in das Immergleiche und das Immerwiederkehrende des Mythos eingeschrieben.¹⁸ Wenn diese Technik nicht nur als intertextuelles postmodernes Spiel interpretiert werden soll, sondern gleichzeitig als sinnstiftendes Verfahren, dann eröffnen sich zwei gegensätzliche Interpretationshorizonte:

Individuellem Geschehen wird seine Singularität genommen, und es wird in universelles Geschehen eingebunden. In der Partikularität und Zufälligkeit des jeweiligen historischen Ereignisses wird ein Immergültiges und Immergleiches freigelegt. Für den unmittelbar Betroffenen mag dies etwas Beruhigendes haben, wenn er in sich den Ablauf eines unverrückbaren Weltgeschehens verwirklicht sieht, denn es trägt vor allem auch zu seiner persönlichen Entlastung bei. Gleichzeitig aber birgt es die Gefahr des Fatalismus, als wäre der Weltlauf nicht zu ändern und wir müssten uns ihm unerbittlich fügen. In welchem Maße es sich allerdings bei der Zuordnung von individuellen und subjektiven Erfahrungen zu mythischen Modellen

¹⁶ CERDA 1994: 247.

¹⁷ CERDA 1995: 261f.

¹⁸ Vgl. hierzu: SCHÄFFAUER, Markus Klaus. "Die Paradoxie des postmodernen Mythos und die Gattung als topographisches Problem in 'El hablador' und 'Lituma en los Andes'". In: SARAVIA, José Morales (Hg.). *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt: Vervuert 2000, 233-258.

um einen eher willkürlichen Akt handelt, zeigt sich daran, dass diese Zuordnung relativ beliebig vorgenommen werden kann. Aus der Vielzahl der Mythen können ganz unterschiedliche mit den Ereignissen in Bezug gesetzt werden. Entscheidend ist also weniger, welcher Mythos gewählt wird, sondern dass überhaupt ein mythischer Bezug und damit eine enthistorisierende Universalisierung vorgenommen wird, die dem einzelnen Geschehen etwas allgemein menschlich Repräsentatives verleiht.

Damit aber könnte dem Rückgriff auf die (bekannten) Mythen in der interkulturellen Kommunikation so etwas wie eine ‚Übersetzungshilfe‘ zukommen. Sie wären das vergleichbare Dritte, das *tertium comparationis*, wodurch die Andersartigkeit der Erfahrung des Anderen uns wieder vertraut gemacht werden kann. So gesehen würde es sich dann weniger um eine Enthistorisierung als vielmehr um einer Aktualisierung für den Anderen handeln, indem sich beide Kommunikationspartner über den Mythos verstehen. Der in dem CERDA-Roman vorgenommene Versuch einer Kurzschließung von chilenischen Exilanten-Schicksalen mit dem germanischen und dem griechischen Mythos verleiht so dem individuellen Leiden eine Dimension, die über die reine Subjektivität hinaus geht und die sein Ausmaß andere, mit diesen Mythen vertraute und in ihrer Kultur aufgewachsene Lesern, ahnen lässt.

Die Einschreibung in den Mythos ist also ein ambivalentes Verfahren: Sie führt zu einer Entschärfung individueller Verantwortlichkeiten und Zuständigkeiten, gibt dem individuellen Geschehen aber gleichzeitig ein Gewicht und eine Tragik, die die bloße Subjektivität weit überschreitet.

Dies gilt auf eine andere Weise auch für den Schauplatz des Geschehens, Berlin. Wenn wir die von Scherpe vorgeschlagene Klassifizierung der literarischen Präsenz der Stadt aufgreifen und seine Unterscheidung zwischen Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotisierung der Stadt¹⁹, so ist festzustellen, dass Berlin in diesem Text, wenn überhaupt, dann auf der Ebene der Wahrnehmung vertreten ist. Dennoch gibt es wenige Hinweise auf Straßen und Plätze, Gebäude und Monumente. Neben dem schon erwähnten Vergleich der beiden Bahnhöfe Zoo und

¹⁹ SCHERPE, Klaus R. "Nonstop nach Nowhere City?" In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: Rowohlt 1988, 192-152.

Friedrichstraße nur eine Szene des sozialen Lebens, wenn Lorena mit ihrer Freundin eines Nachts in eine Hotelbar geht, um dort ihren Entschluss zu feiern, die Visa für die Ausreise nach Mexiko ohne die Vermittlung und ohne die Erlaubnis der chilenischen Parteivertretung (Don Carlos) zu beantragen. Berlin ist konnotiert mit einer Atmosphäre der Kälte (immer wieder wird der Schnee erwähnt), mit der Eingeschlossenheit der chilenischen Exilanten in ihr 'Ghetto', dem spärlichen Kontakt zur deutschen Bevölkerung, oder auch mit dem Wohnblock – das Witwerschiff (eine offensichtliche Anspielung auf den *Fliegenden Holländer*) – in dem Don Carlos untergebracht ist.

Diese wenigen 'realen' Stadtbezüge ordnen sich, wie wir oben bereits angedeutet haben, zu einem allegorischen Bild des Verlustes und des Todes. Dies gilt darüber hinaus auch für die Figuren, über die in diesem Roman die wichtigsten Bezüge zur Stadt hergestellt werden: für die Frauen. Durch sie ist auf signifikative Weise Berlin in dem Roman am intensivsten präsent: vor allem durch Leni, die Nachbarin von Don Carlos und Eva, die neue Lebensgefährtin von Mario; Cecilia, der Freundin von Lorena, Frau Corbach,²⁰ der überzeugten Sozialistin und Lektorin in dem Verlag, für den Lorena Bücher rezensiert, sowie der Köchin Tante Ilse, kommen nur die Rollen von Randfiguren zu. Von den wenigen männlichen Figuren²¹, die in dem Roman von Bedeutung sind, stammt bezeichnenderweise keine aus Berlin. Für alle chilenischen Exilanten, sowohl für die Männer, Don Carlos und Mario, wie auch für Lorena (über ihre Freundin Cecilia, Frau Corbach und Tante Ilse) gilt also, dass der unmittelbare Bezug zur Stadt über Frauen hergestellt wird.²² Diese Frauenfiguren treten einerseits zur Stadt in Kontrast, als Hoffnung und Verheißung von Freundschaft und Liebe, gleichzeitig wiederholen sie

²⁰ CERDA 1994: 53.

²¹ Vor allem Lenis Vater, die nächtlichen Bekanntschaften von Leni und ihrer Freundin Cecilia und der chilenische Konsul in Westberlin, sowie der italienische Choreograph.

²² Auf die Weiblichkeit der Städte hat Sigrid WEIGEL eindrucksvoll hingewiesen, vgl. Sigrid WEIGEL. "Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamín, Paul Nizon, Ginka Steinwachs." In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: Rowohlt 1988, 173-196.

aber das Todesmotiv. Eindeutig ist dies im Falle Evas und ihren Selbstmorddrohungen und -versuchen, aber das gilt ebenfalls für Leni über ihre Identifikation mit Senta aus dem Fliegenden Holländer und deren Selbstmord. Indem in Leni und Eva²³ Hoffnung und Verlust in einem auswegslosen Widerspruch sich vereinen (die Entscheidung für Eva bedeutet für Mario den Verzicht auf Rückkehr nach Chile, Don Carlos muss sich von Leni in ihrem letzten Gespräch sagen lassen, dass seine sozialistische Utopie für sie nur die Unmöglichkeit der Verwirklichung ihres Lebenstraums als Künstlerin bedeutet), werden durch sie die Grundmotive des Romans, Verlust, Ausweglosigkeit, Tod nochmals verstärkt. Sie wiederholen die mythische Konstellation Berlins als Ort des Todes.

Morir en Berlin ist offensichtlich kein Roman über die Stadt Berlin, sondern ein Roman über verschiedene Formen des Sterbens, über Verluste, über Desillusionierung. Berlin, das geteilte Berlin, bietet hierfür allerdings ein geeigneteres Szenarium als jede andere europäische Großstadt, in der chilenische Flüchtlinge Exil fanden. Dies galt jedenfalls bis 1989. Seit dem Fall der Mauer hat Berlin als literarischer Ort ein neues Image bekommen. Das lässt sich zumindest für die deutsche Literatur sagen, wenn man an Texte denkt wie Thomas Brussigs *Helden wie wir* und das gilt auch für das Bild Berlins in den internationalen Medien. Erneut ein Zentrum der Begegnungen zwischen den ehemaligen sozialistischen Ländern und dem 'Westen', mit Ereignissen wie der Reichstagsverhüllung von Christo und Jeanne-Claude und der alljährlichen Love-Parade, hat Berlin den Anschluss gefunden an eine internationale 'Spaß-Kultur' und an die Welt der Events. So ist wohl nicht zu erwarten, dass diese Stadt in den nächsten Jahren den Schauplatz und das Szenarium für einen ähnlich düsteren Roman abgeben wird, wie *Morir en Berlin*. Jetzt öffnet sich ein Raum für andere allegorische Figuren und für die Aktualisierung von mythischen Erzählungen oder Versatzstücken, die, so scheint es, einen hoffnungsvol-

²³ Dass Eva in diesem Text eben nicht die Urmutter symbolisiert, Fruchtbarkeit und Geborgenheit, sondern gewissermaßen eine falsche Eva, darauf macht auch immer wieder der Hinweis auf die Phonetik ihres Namens aufmerksam: gegen die phonetische Erwartung von spanischen Muttersprachlern, Eva mit stimmhaften [v] auszusprechen, wird sie im Deutschen mit dem harten, stimmlosen [f] ausgesprochen und deshalb auch als ‚Efa‘ geschrieben, wenn die chilenischen Exilanten von ihr reden.

leren und optimistischeren Charakter haben können, wenngleich die Geschichte Berlins, vor allem seine Geschichte im 20. Jahrhundert, nicht aus dem Gedächtnis gestrichen werden darf.

Literaturverzeichnis:

- BOLAÑO, Roberto. *La literatura Nazi en América*. Barcelona 1996.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O verde violentou o muro*. São Paulo, Rio de Janeiro: Global Editora ¹¹1986 [¹1984].
- CASSIRER, Ernst. Philosophie der symbolischen Formen. Teil II. Darmstadt ⁶1973.
- CERDA, Carlos. *Morir en Berlin*. Santiago de Chile, Editorial Planeta ⁴1994 [1993].
- _____. *Santiago – Berlin einfach*. München, Luchterhand 1995.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras 1992.
- HERRA, Rafael Ángel. "El otro yo de la inocencia." En: Rafael Ángel HERRA. *El soñador del penúltimo sueño*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica ²1996.
- JÜNGER, Ernst. Strahlungen. Bd. 2. München ²1995.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. Der Sturm y Herwarth Walden. In: *Varietades*, Lima 29.1.1922. Wiederabdruck in: José Carlos MARIÁTEGUI. *El Artista y la Época*. Lima 1983, 79-81.
- NITSCHACK, Horst: "Deutschland als Schauplatz und Standort für die chilenische Literatur." In: Günther Mornhinweg / Ana María Pandolfi (Hg.): *Actas del IX Congreso Latinoamericano de Estudios Gemanísticos*. Concepción, Chile, 1998. Concepción, Editorial Universidad de Concepción 2000, 517-524.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Um Brasileiro em Berlm*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus: "Die Paradoxie des postmodernen Mythos und die Gattung als topographisches Problem in 'El hablador' und 'Lituma en los Andes'". In: SARAVIA, José Morales (Hg.). *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt, Vervuert 2000, 233-258.

- SCHERPE, Klaus R. "Nonstop nach Nowhere City?" In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg, Rowohlt 1988, 192-152.
- WEIGEL, Sigrid. "Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamín, Paul Nizon, Ginka Steinwachs." In: Klaus R. SCHERPE. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg, Rowohlt 1988, 173-196.