

Susanne Klengel

Chilenisches Exil in Berlin Ost I Berlin West: Carlos Cerdá und Antonio Skármeta

Fluchtpunkt Deutschland – aber welches?

Der 11. September 1973 ist im historischen Bewusstsein lateinamerikanischer Gesellschaften ein hoch aufgeladener *lieu de mémoire*. Zum fünfzigsten Mal jährt sich 2023 der blutige Putsch von Augusto Pinochet und der chilenischen Armee gegen die demokratisch gewählte Regierung Salvador Allendes. Die anschließende Militärdiktatur veränderte radikal die politische Landschaft Chiles, Gegner:innen des Regimes wurden brutal verfolgt, eingesperrt, verschleppt oder ermordet. Politische Oppositionelle, ihre Angehörigen und viele weitere Personen, darunter auch Künstler:innen und Schriftsteller:innen, verließen in Scharen das Land, um ihr Leben zu retten und einer Verfolgung zu entgehen – die Zahlen schwanken bis heute zwischen 200 000 und einer Million oder mehr Menschen, die ihre Existenz aus unterschiedlichen Gründen gefährdet sahen.¹ Sie gingen in lateinamerikanische Länder wie Argentinien, Mexiko, Venezuela, sowie nach Kanada, Schweden, Australien und weitere Länder.

Auch Deutschland wurde zum Zufluchtsort: Etwa 5500 Chilen:innen gelangten bis 1980 direkt oder über Drittländer in die Bundesrepublik und nach Westberlin,² und von der DDR wurden in den Jahren unmittelbar nach dem Putsch mehr als 2000 Personen aufgenommen.³

Diese *doppelte* Geschichte chilenischen Exils im geteilten Deutschland zur Zeit des Kalten Kriegs bildet mit ihren politischen Implikationen, gesellschaftlichen Verstrickungen und ihren oft sehr tragischen menschlichen Erfahrungen bis heute ein wichtiges Forschungsfeld aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen. Politikwissenschaft, nationale und transnationale Geschichtswissenschaft, Exilforschung und Migrationsforschung sowie die Forschung zur Vergangenheitsbewältigung in Chile

¹ In jüngster Zeit wies Zamorano Díaz erneut unter Nennung einschlägiger Studien und Statistiken auf die offene Debatte hin. César Zamorano Díaz: „Un millón de chilenos“: Testimonios del exilio en la Revista Araucaria de Chile, in: Universum 36/1 (2021), 109–130, hier: 111–112. Ähnlich auch der Literaturwissenschaftler Grinor Rojo in seiner Studie über die chilenische Literatur in Zeiten der Diktatur und der Postdiktatur. Vgl. Grinor Rojo: Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y como leer?, Santiago de Chile 2016, Bd. 1, 97–98, insb. Fußnoten 100 und 101.

² Siehe Georg Dufner: Partner im Kalten Krieg. Die politischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Chile, Frankfurt a. M. 2014, 285.

³ Siehe Jost Maurin: Flüchtlinge als politisches Instrument: chilenische Emigranten in der DDR 1973–1989, in: Totalitarismus und Demokratie 2/2 (2005), 345–374, hier: 346. Online abgerufen am 22. September 2022 unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-309602>.

und in Deutschland sehen sich konfrontiert mit einer komplexen Vielstimmigkeit aus persönlichen Zeugnissen, Erinnerungen, Rückkehr-, Wende- und Bleibegeschichten und den nach dem Fall der Mauer sowie nach Ablauf von Sperrfristen zugänglichen Archivmaterialien in Deutschland und in Chile.

Besonders aufschlussreich bei der Beschäftigung mit dieser historischen Epoche waren schon immer die literarischen Verarbeitungen durch die chilenischen Autor:innen mit ihren unterschiedlichen politischen Haltungen innerhalb eines linkskritischen Spektrums. Ihre Texte erschienen oftmals zuerst in einer deutschen Version bzw. Übersetzung, bevor das spanische Original publiziert wurde. So war auf dem doppelt deutschen Boden eine besondere Art von chilenischer Literatur entstanden, die mit ästhetischen Mitteln die konkreten Lebensumstände und Erfahrungen reflektierte, die vom Alltag und vom sozialen Zusammenleben im Exilland geprägt waren. Bis heute ist es allerdings eine Herausforderung, wie Anne Newball Duke in ihrer Studie zur chilenischen Exil- und Rückkehrsliteratur zu bedenken gibt, diese Texte nicht nur als historische Quelle, sondern auch als Kunstwerke eigenen Rechts zu betrachten.⁴ In Chile ist die Exilliteratur inzwischen als Teil der chilenischen Literaturgeschichte anerkannt, wird jedoch wenig wahrgenommen, obgleich zahlreiche Forschungsarbeiten vorliegen. Newball Duke zitiert in diesem Zusammenhang die bittere Feststellung des Schriftstellers Omar Saavedra Santis, ehemaliger Exilant in der DDR, in einem Interview des chilenischen Schriftstellerverbandes im Jahre 2016:

Die Diktatur und die folgenden Regierungen haben die Unwissenheit über das, was das Exil bedeutet, vererbt und weiter verstärkt. Das Exil ist die größte chilenische Provinz, und zwar die vielfältigste und kulturell reichste. Das Exil ist der Stein im Schuh für die chilenische Kultur. Man schreibt mehr über die chilenische Kreativität des Exils in Ländern, wo Chilenen leben oder wo es Exilierte gab, als in Chile selbst.⁵

Melancholisch erwähnt der Rückkehrer Saavedra Santis am Ende des Interviews, er sei in einer Zwischenwelt hängengeblieben, im diffusen Raum der Vorhölle Dantes: „Ich bin einer, der zurückgekehrt ist, aber noch nicht heimkommt, und der niemals heimgekommen ist“, und er ergänzt auf die Frage nach dem Ort seines Verbleibs: „*Im Limbus*“.⁶

⁴ Siehe Anne Newball Duke: *La otra orilla. Kulturkontakt in der chilenischen Exil- und Rückkehrsliteratur 1980–2011*, Berlin 2018, 29–36.

⁵ „La dictadura, y los gobiernos que vienen después, heredan e intensifican la ignorancia sobre lo que fue el exilio. El exilio es la provincia más grande de Chile. La más variopinta, la más rica culturalmente. El exilio es un garbanzo en el zapato para la cultura chilena. Más se escribe sobre la creación chilena del exilio en los países donde hay chilenos o hubo exiliados, que en Chile.“ Omar Saavedra Santis: *Regresé, pero no he vuelto*, Interview vom 9. Dezember 2016. Online abgerufen am 15. August 2022 unter <https://www.sech.cl/omar-saavedra-santis-regrese-pero-no-he-vuelto/>; vgl. Newball Duke (Anm. 4), 24. Diese und alle folgenden Übersetzungen stammen von mir.

⁶ „[Soy] uno que regresó pero que todavía no vuelve. Y que ya no volvió. [¿Y donde se quedó?] *En el limbo*.“ Omar Saavedra Santis, ebd. (Hervorh. S. K.)

In den folgenden Überlegungen geht es allerdings weder allgemein um die Literaturgeschichte des chilenischen Exils in Deutschland, noch um eine breitere Auseinandersetzung mit der reichen literarischen Produktion, die daraus hervorging. Ebenso wenig handelt es sich um einen Beitrag zur weiteren theoretischen Differenzierung der komplexen Gattung ‚Exilliteratur‘⁷ oder gar zur Begriffsbestimmung von ‚Exil‘. Vielmehr werde ich mit Blick auf die internationalen Literaturlandschaften im geteilten Berlin der 1970er und 1980er Jahre, die dieser Band vorstellt, zwei vergleichsweise bekannte Werke chilenischer Autoren – *Nixpassiert* (1978) von Antonio Skármata und *Morir en Berlín* (1993) von Carlos Cerdá – in Bezug auf ihre Ost- bzw. Westberliner Schauplätze in Dialog bringen und zeigen, wie sich die literarischen Handlungen ausgehend von der Zeitlichkeit des Exils in konkreten Berliner Szenerien entwickeln und dem Stadtraum einschreiben, ihm Bedeutungsschichten hinzufügen oder umgekehrt historische Bedeutungsschichten freilegen. Die Publikationsdaten beider Texte weichen voneinander ab, in Skármatas Fall geht die Entstehung auf die zweite Hälfte der 1970er, im Falle von Cerdá auf die zweite Hälfte der 1980er Jahre zurück, wobei frühe Fassungen schon zu Beginn des Jahrzehnts entstanden sein könnten.⁸ Das Ziel dieser Untersuchung ist ein Beitrag zur Geschichte des geteilten Berlins als Ort vielförmiger Szenerien internationalen literarischen Handelns zur Zeit des Kalten Kriegs. Dabei gilt es zu bedenken, dass das hier vorgestellte literarische Schreiben sich mit einer Zwangslage verbindet – wie immer, wenn es um Exilliteratur geht.

Deutsch-Deutsche Kon/Texte

Die Geschichte des chilenischen Exils in der DDR ist ein besonders komplexer Fall der Verknüpfung der ehemaligen DDR mit der politischen Geschichte und der Sozialgeschichte der lateinamerikanischen Linken.⁹ Nachdem die DDR-Archive zugänglich waren, wurde ein weites und kontrovers diskutiertes Feld heterogener Erfahrungen und Erinnerungen an die systematische und zugleich streng kontrollierte Integration der meist kommunistischen Exilant:innen und ihrer Angehörigen in die DDR-Gesellschaft sichtbar.¹⁰ Zahlreiche Zeugnisse belegen, dass die Ankömmlinge, welche auf

⁷ Siehe für eine ausführliche Darstellung des Forschungsstands zur chilenischen Exilliteratur in der DDR und zum Konzept der Exilliteratur ebenfalls die Studie von Newball Duke (Anm. 4).

⁸ Siehe Kathrin Bergenthal: Studien zum Mini-Boom der Nueva Narrativa Chilena. Literatur im Neoliberalismus. Frankfurt a. M./Berlin u. a. 1997, 256–258.

⁹ Erinnert sei zum Beispiel, dass die ehemalige chilenische Präsidentin und spätere UN-Menschenrechtskommissarin Michelle Bachelet einige Jahre in Potsdam gelebt und in Ostberlin Medizin studiert hatte. Umgekehrt fand Erich Honecker nach Einstellung des gegen ihn geführten Prozesses im Jahre 1993 in Chile Asyl, wo er ein Jahr später verstarb.

¹⁰ Siehe z. B. Nikolaus Werz: Hinter der Mauer – Lateinamerika in der DDR, in: Detlev Brunner, Mario Niemann (Hrsg.): Die DDR – eine deutsche Geschichte. Wirkung und Wahrnehmung, Paderborn 2011,

verschiedene Städte verteilt wurden,¹¹ ihre Aufnahme als solidarisch und großzügig empfanden: Sie erhielten Wohnungen und günstige Startdarlehen für ihr neues Leben, die Kinder wurden in Schulen integriert, Arbeitsstellen und Ausbildungsplätze wurden vermittelt und Studien ermöglicht.¹² In Rostock, wo vor allem Künstler:innen und Schriftsteller:innen angesiedelt wurden, gründete man bald das spanischsprachige Teatro Lautaro, das diesen Arbeitsmöglichkeiten bot.¹³ Wie z. B. Maurin und Emmerling anhand ihrer Archivforschungen zeigen, konnte und wollte die Staatsführung auf diese Weise ihre Humanität und internationale Solidarität demonstrativ und nachhaltig unter Beweis stellen.¹⁴ Doch stand die chilenische Exilgemeinschaft, darunter viele Intellektuelle und somit potentielle kritische Denker:innen, stets unter Beobachtung bis in den Privatbereich hinein. Trotz ihres chilenischen Passes wurde ihnen zum Beispiel das Verlassen des Landes verwehrt und blieb parteitreuen Genoss:innen vorbehalten.¹⁵

In Westdeutschland führte das dramatische Ereignis vom Sturz Allendes und die einsetzende massive Verfolgung chilenischer Bürger:innen zu einer breiten gesellschaftlichen Mobilisierung unter Studierenden, in Solidaritätsgruppen und politischen Gruppierungen, aber auch in Teilen der weiteren Gesellschaft und Politik. Auch wenn den ankommenden chilenischen Geflüchteten ein gewisses Misstrauen seitens der Behörden entgegenschlug, weil man in der BRD Berufsrevolutionäre fürchtete, war das öffentliche Interesse an der politischen Situation in Chile riesig und die damit einhergehende Empathie schlug sich rasch und vielfach in aktiver Hilfsbereitschaft und Solidaritätsarbeit nieder:

Die Bemühungen[,] politisch Verfolgte aus Chile in die Bundesrepublik zu bringen, gingen von einer Vielzahl von Akteuren aus. Angebote zur Aufnahme von Asylanten und Unterbringung in Arbeitsstellen in der Bundesrepublik wurden unter anderen von kirchlichen Stellen, Institutionen der Wissenschaft, Gewerkschaften und den Parteien gemacht. Diese Akteure wandten sich sowohl an die Bundesregierung als auch direkt an die Junta. [...] Ziel dieses Vorgehens war, dass etwa die Zusage einer Arbeitsstelle oder eines Stipendiums in der Bundesrepublik die Asylgewährung für die Flüchtlinge erleichtern sollten.¹⁶

445–464; vgl. auch Maurin (Anm. 3), dessen Archivforschungen sowohl die Strategien der Disziplinierung durch die DDR-Behörden als auch die oft geäußerte Unzufriedenheit mit den Vorschriften belegen. Siehe hierzu auch das ausführliche Unterkapitel über die ‚Solidarität‘ als Teil der DDR-Außenpolitik und Staatsraison sowie über die Aufnahmepolitik und die Lebensumstände der chilenischen Emigranten von Inga Emmerling: *Die DDR und Chile. Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität*, Berlin 2013, 351–476. Interessanterweise beziehen sich alle hier genannten Autoren mehrfach auf Carlos Cerdas Roman *Morir en Berlin*.

11 Siehe Werz (Anm. 10), 456; vgl. auch Sebastian Koch: *Zufluchtsort DDR. Chilenische Flüchtlinge und die Ausländerpolitik der SED*, Paderborn 2016, 125–126.

12 Siehe Maurin (Anm. 3), 353–354 sowie Emmerling (Anm. 10), 396–436.

13 Siehe z. B. Koch (Anm. 11), 204–207.

14 Siehe Maurin (Anm. 3), 362–364 sowie Emmerling (Anm. 10), 379–386.

15 Siehe Maurin (Anm. 3), 364–368.

16 Dufner (Anm. 2), 280; zum intensiven und anhaltenden Impakt in den Medien, den dieses poli-

Aus Georg Dufners Studie über die Deutsch-Chilenischen Beziehungen im Kalten Krieg geht außerdem hervor, wie stark die bundesrepublikanische Chilepolitik angesichts des Putsches auch auf internationale Diskurse und Politiken, darunter insbesondere auch der sozialistischen Staaten, reagierte. Vor diesem komplexen historischen Hintergrund, den man in der geteilten Stadt Berlin noch deutlicher wahrnahm als andernorts, sind die beiden Texte von Skármata und Cerdá zu lesen, ohne sie jedoch auf ihre Rolle als historisches Zeitzeugnis zu reduzieren.¹⁷

Carlos Cerdá und Antonio Skármata: Leben und Schreiben im geteilten Berlin

Antonio Skármatas Kurzroman mit dem Titel *Nixpassiert* (sp. *Nopasónada*) erschien 1978 zunächst nur in deutscher Übersetzung. Er spielt im September 1974 in Westberlin, wurde bis heute mehrfach wiederaufgelegt, ab 1993 mit dem veränderten deutschen Titel *Aus der Ferne sehe ich dieses Land: ein Chilene in Berlin*. Die spanische Version erschien 1980 in Barcelona und 1985 in Chile unter den noch prekären Bedingungen der Zensur in einer, so der chilenische Literaturwissenschaftler Grinor Rojo, „skandalös“ veränderten Fassung, da alle Anspielungen auf die politische Situation in Chile getilgt waren.¹⁸ Antonio Skármata, 1940 in Antofagasta geboren, promovierte nach einem Philosophie- und Literaturstudium über Julio Cortázar und war schon vor seinem Exil ein anerkannter Autor in seinem Heimatland. Als Schriftsteller und Universitätsdozent engagierte er sich für die Kulturpolitik Allendes und verließ kurz nach dem Putsch das Land. Im Jahre 1975 wurde Antonio Skármata im DAAD-Künstlerprogramm nach Berlin eingeladen, wo er anschließend blieb und als Schriftsteller und Publizist in vielen Medienformaten tätig war. Er kehrte 1989 nach Chile zurück.

tische Ereignis zeitigte, vgl. 168–169. Hierzu auch der informative Artikel von Irmtrud Wojak, Pedro Holz: Chilenische Exilanten in der Bundesrepublik Deutschland (1973–1989), in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 18 (2000): Exile im 20. Jahrhundert, 168–190. Auch heute noch existieren Westberliner Institutionen wie die *Lateinamerika-Nachrichten*, die 1973 als *Chile-Nachrichten* gegründet wurden, oder das Forschungs- und Dokumentationszentrum Chile-Lateinamerika (FDCL) mit Sitz im Kreuzberger Mehringhof.

17 Antonio Skármata erläutert anlässlich seines Nachworts für einen ebenfalls exilierten Dichterkollegen, wie herausfordernd es ist, als Exil-Autor:in gleichzeitig „Repräsentant:in“ zu sein. Man sei konfrontiert mit den Erwartungen der eigenen Community, der Gesellschaft des Gastlandes, und nicht zuletzt mit den persönlichen Erwartungen an sich selbst. Antonio Skármata: Der neue Status des Schriftstellers im Exil, in: Carlos Lira: Und Chile ist weit und nah. Drei Jahre Exil in der BRD, übers. aus dem Spanischen von Cornelius Langanke, Wuppertal 1981, 133–139.

18 Rojo (Anm. 1), 75–76.

Der deutlich umfangreichere Roman *Morir en Berlín* (dt. *Santiago Berlin – einfach*) von Carlos Cerdá spielt in den Vorweihnachtstagen des Jahres 1985¹⁹ in der damaligen Hauptstadt der DDR und erschien 1993 gleichzeitig auf Spanisch und in deutscher Übersetzung. Er wurde erst nach der Rückkehr des Autors nach Chile fertiggestellt.²⁰ In Chile fand das Werk ein kontroverses Echo, denn teilweise lehnten Leser:innen aus KP-nahen Kreisen Cerdás kritische, nachträgliche Repräsentation des untergegangenen sozialistischen Deutschlands, welches vielen von ihnen Asyl geboten hatte, ab.²¹ Insgesamt jedoch fand der Roman viel Anerkennung, wenngleich diese nicht zu einer breiteren Rezeption führte. Der international renommierte Romanautor José Donoso etwa reagierte sehr aufgeschlossen und ordnete den Roman sogleich einem existenzielleren Register als dem der ‚Exilliteratur‘ zu, welches er „novela de la pérdida“ bzw. „Roman des Verlusts“ nannte, erinnert sich der Autor.²²

Carlos Cerdá wurde 1942 in Santiago de Chile geboren, wo er im Jahre 2001 auch verstarb. Wie Skármata studierte er zunächst Philosophie und wurde später in der DDR, in die er kurz nach dem Putsch gekommen war, im Fach Literaturwissenschaft mit einer Arbeit über José Donoso an der Humboldt-Universität promoviert, wo er auch unterrichtete. Bis 1983 war Cerdá Mitglied der kommunistischen Partei Chiles, mit der er dann gänzlich brach. 1985 kehrte er nach Chile zurück.

Die beiden etwa gleichaltrigen Autoren kannten sich schon in Chile und waren offenkundig glücklich über ihre Wiederbegegnung im Berliner Exil, wo sie auf verschiedenen Seiten der Mauer lebten. Humorvoll und etwas ironisch angesichts der ungewöhnlichen Situation erinnert Skármata 2001 im Vorwort eines Erzählbandes seines Freundes, wie beider Wege sich in der Mauerstadt regelmäßig kreuzten:

¹⁹ Die Datierung erfolgt erst im Kapitel IX. Zudem gibt es auf der vorletzten Seite des Romans einen kurzen Hinweis auf die beginnende Perestroika, die allerdings keinen Einfluss auf das Romangeschehen hat.

²⁰ Siehe Anm. 8.

²¹ Vgl. hierzu Emmerling (Anm. 10), 387, Fußnote 159. Die Autorin beruft sich auf ihre Interviewpartner, von denen viele das Buch als ‚Nestbeschmutzung‘ ablehnten.

²² In einem Interview, das in der Tageszeitung *El Mercurio* erst kurz nach seinem Tod erschien, erzählt Cerdá, wie José Donoso überraschend schnell und positiv auf die Zusendung seines Romanmanuskripts reagiert habe: „Ich öffne den Brief, und dort heißt es: ‚Gestern Abend habe ich Deinen Roman zu Ende gelesen, in drei Tagen ohne Unterbrechung‘, und dann kommt der berühmte Satz in Großbuchstaben mit den Ausrufezeichen ‚Das ist kein Exilroman!!! Das ist ein Roman des Verlusts!!!‘, und dann entwickelt er diesen Gedanken, spricht von allen Figuren, legt den Finger in die Wunde und zeigt, was seiner Meinung nach jeder Einzelne verliert. Und sein Spiel der Verluste, das war sehr schön.“ („Abro la carta, y dice: ‚Anoche terminé tu novela, la leí en tres días sin parar‘ y de ahí viene la famosa frase con letras grandes y hartos exclamativos ‚¡¡¡No es una novela del exilio!!!, ¡¡¡es una novela de la pérdida!!!‘ y luego desarrolla esa idea, hablando de cada personaje, poniendo el dedo en la llaga y señalando cuál era a su juicio la pérdida de cada uno. Y era muy lindo el juego de pérdidas que él hacía.“), Carlos Cerdá: Narrador de la memoria y el deseo. Entrevista con María Teresa Cárdenas, in: *El Mercurio* (23. Dezember 2001). Online abgerufen am 20. September 2022 unter <http://www.letras.mysite.com/cerda1.htm>.

Zwischen uns lag eine Mauer. Um uns zu treffen, und damit ich auf diese Weise das gepflegte Gespräch mit ihm über Orte, Bücher, Theateraufführungen genießen konnte, musste ich mir einmal im Monat ein Visum besorgen, welches mir erlaubte, den Fuß für einige Stunden auf kommunistischen Boden zu setzen. Carlos umarmte mich glücklich und führte mich bei seinen Verlegern in der DDR ein. [...] Carlos Cerdá sprach mit mehr Eleganz und Autorität über die Dramaturgen, Schriftsteller, Dichter, Film- und Theaterregisseure als die Einheimischen. [...] Ich dagegen, da ich mich mit der Westberliner Gesellschaft verbunden hatte, konnte ihm ein paar Kontakte besorgen, damit er auch in der Devisenzone einige seiner großartigen Radiostücke unterbringen konnte, die in beiden Teilen Deutschlands und solange er sich in diesem Land aufhielt, unverzüglich mit Preisen bedacht wurden. Auf diese Weise erschien er ab und zu in Westberlin im Besitz einiger singender, klingender Münzen und ausgestattet mit einem komplizierten, umstrittenen Visum zum Grenzübertritt durch die Mauer, das den DDR-Bewohnern selbst kaum gewährt wurde.²³

Temporalitäten des Exils in *Nixpassiert* und *Morir en Berlín*

Beide Romane thematisieren in der geteilten Stadt urbane Topographien, die sich mit der zeitlichen Erfahrung des Exils in Ost- bzw. Westberlin in den 1970er und frühen 1980er Jahren verknüpfen. Beide Texte, so unterschiedlich sie inhaltlich und formal auch sind, setzen sich explizit mit der Beziehung der Protagonist:innen zur deutschen Mehrheitskultur und mit Berlin als Stadtraum, in dem sie alltäglich leben und agieren, auseinander. Im Sinne Bachtins kann man von literarischen Chronotopoi sprechen, die sich im Falle von Skármeta der Ich-Erzählung einer Coming-of-Age-Geschichte und im Falle von Cerdá der narrativen und gleichzeitig theaterhaften Inszenierung einer familiären Tragödie verdanken. Beide Romane sind auf unterschiedliche Weise durch mythische Überhöhungen geprägt, welche die ‚verdichtete Zeit‘ und den ‚intensivierten‘ oder ‚sinnaufgeladenen Raum‘ der Chronotopoi weiter verstärken.²⁴

23 „Entre nosotros dos mediaba un muro y para encontrarnos y así poder disfrutar yo de su conversación culta sobre lugares, libros, montajes teatrales, tenía que proveerme una vez al mes de una visa que me autorizaba pisar el suelo comunista por algunas horas. Carlos me abrazaba dichoso. Me introdujo a sus editores en la RDA [...] Carlos Cerdá sabía discutir sobre los dramaturgos, los novelistas, los poetas, los directores de cine y teatro de habla alemana con más gracia y autoridad que los nativos. [...] Por mi parte, yo que ya me había entramado en la sociedad de Berlín Occidental, le hice algunos contactos para que pudiera ubicar en la zona de las divisas algunos de sus espléndidos radioteatros, que fueron premiados sin tregua en ambas Alemanias, durante su estadía en ese país. Así, poseedor de algunas monedas cantantes y sonantes apareció de vez en cuando en Berlín Occidental, valiéndose de una difícil y controvertida visa para cruzar el muro, que difícilmente se otorgaba a los habitantes de la RDA.“ Antonio Skármeta: Prologo [datiert auf Berlin, September 2001], in: Carlos Cerdá: Escrito con L, Santiago de Chile 2001, 13–22, hier: 17–18.

24 Bachtins bekannteste Definition, auf die ich hier anspiele, lautet in der deutschen Übersetzung: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem

Im Zentrum von Skármetas Roman steht Lucho, ein Berliner Schuljunge und Sohn chilenischer Regimegegner, die nach dem Putsch nach Westberlin gelangt sind. Aus der Perspektive des fast 14-jährigen Ich-Erzählers, der sich mit seinem etwas sprunghaften Bericht an ein unbekanntes Gegenüber (vielleicht Freunde in Chile oder andere Gleichaltrige?) richtet, erfährt man von seinen Eltern, die zwischen Trauer und Hoffnung im Berliner Exil den Blick stets nach Chile richten. Beide sind politisch engagiert und beziehen auch ihre Kinder in diese Aktivitäten ein. So erhält man durch Lucho lebhafte Eindrücke von den Westberliner Chile-Solidaritätsgruppen, etwa bei Veranstaltungen oder bei Treffen in der Wohnung des Aktivisten Urs am Savignyplatz, wo eine große Demonstration anlässlich des Jahrestages des Putsches vorbereitet wird.

Doch der jugendliche Lucho, dessen Name auf einen ‚Kämpfer‘ hindeutet, sucht seinen eigenen Weg in die Zukunft in der deutschen Gesellschaft; als Schüler lernt er Deutsch (auch der Mädchen wegen) und hat keine spanischsprachigen, sondern griechische Freunde, zwei Brüder, deren Familie ebenfalls im Berliner Exil lebt. Neben seiner Liebe zur Musik spielt er leidenschaftlich gern, gut und hart Fußball; wenn er einen Gegner aus Versehen niederstreckt, hilft er ihm auf und sagt entschuldigend: „Nopasónada“, „Nixpassiert“ – daher der Titel des Romans. Später passiert aber doch etwas: Mit schwarzem Humor wird berichtet, wie es zu einem nahezu tödlichen Zweikampf kommt, der trotz aller Härte ein versöhnliches Ende findet. Am Schluss hat der Protagonist einen Freund gewonnen, der sich für die Chile-Solidarität interessiert, außerdem ist er verliebt in ein Mädchen, das aus einer Familie von Chile-Aktivisten kommt.

Der kurze Bildungroman wird im Allgemeinen der sogenannten lateinamerikanischen Postboom-Literatur zugerechnet. Mit den Schreibweisen des Postbooms hatten sich viele Schriftsteller:innen des Kontinents von den großen nationalen Allegorien und den ästhetischen Experimenten der Boom-Autoren der 1960er Jahre verabschiedet; Antonio Skármeta gilt als eine der präzisesten Stimmen, die die formale Komplexität der Boom-Autoren als elitär kritisierten.²⁵ Er betonte stattdessen die Notwendigkeit einer Rückkehr zu den konkreten gesellschaftlichen Realitäten (etwa im Gegensatz zu den magisch-realistischen Verfahren) und plädierte dafür, allen Stimmen unterschiedlichster Herkunft auch sprachlich angemessen Ausdruck zu verleihen, im vorliegenden Falle der jugendlichen Stimme Luchos und seinem Blick auf die fremde Welt des Exils. Angestrebt wird die Auseinandersetzung mit den alltäglichen Lebenswelten unter Einbeziehung von Humor oder Ironie, im Unterschied zu den komplizierteren ästhetischen Entwürfen der „nueva novela“ des Booms. Auch die erzählte Zeit von

sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ Michail Bachtin: Chronotopos, übers. von Michael Dewey, Berlin 2017, hier: 7.

²⁵ Vgl. hierzu Donald Shaw: Antonio Skármeta. Contexto e ideas literarias, in: Revista Iberoamericana LX/168–169 (1994), 1051–1061.

Nix passiert ist dementsprechend kurz: Die Romanhandlung beschränkt sich auf einige wenige Tage im September 1974 rund um den Jahrestag des Putsches, auf den zwei Tage später Luchos 14. Geburtstag folgen wird.

Doch der so leichthändig mit jugendlicher Stimme erzählte Roman besitzt eine symbolisch-mythische Dimension: Der Zweikampf, der zumindest aus der Perspektive der Protagonisten als existenzieller Kampf um verletzte Ehre, Rache und Unversöhnlichkeit zwischen dem deutschen Halbwüchsigen und dem chilenischen Exilantenjungen erscheint, wirft auch ein Licht auf das Fremdsein in einer anderen Gesellschaft, wo das Zusammenleben leicht in Gewalt umschlagen kann. Letztlich wendet sich aber alles zum Guten: Die brutale Prügelei ist der Beginn einer Freundschaft, und nicht nur das: Michael, der martialische Motorradfahrer, erweist sich als politisch sensibel und stößt zum Chile-Solidaritätskomitee. LUCHO wiederum erlebt während des Kampfes – am Vorabend des Jahrestages des Putsches und kurz vor seinem 14. Geburtstag! – eine Art *rite de passage*, wie unten genauer erläutert wird. Auch die beiden Mädchen, in die sich LUCHO verliebt, tragen zu der symbolisch-mythischen Aufladung des Geschehens bei: Die Krise wird durch Sophies Verrat ausgelöst, durch den sie LUCHO dem Schläger Michael ausliefert, während die Erlösung durch seine Liebe zu Edith kommt, deren politisch engagierter Vater zur Seite der Guten zählt, weil er in der Chile-Solidaritätsbewegung aktiv ist. Diese teils drastische, teils klischeehafte Coming-of-Age-Geschichte ist aus der Ich-Perspektive humorvoll geschrieben und wird selbstironisch immer wieder gebrochen. Sie vermittelt auf eine kurios lakonische Weise Informationen über das prekäre Dasein der Exilant:innen in Berlin und das Leben der Jugendlichen in der fremden Gesellschaft, über das Leben in zwei Sprachen, das Sich-Zurechtfinden im deutschen Alltag und darüber, dass es auch andere Exilschicksale, etwa das der Griechen gibt. Indes vermeidet der Roman mit seiner begrenzten Perspektive aus der Sicht des jungen LUCHO weitere Reflexionen über die geteilte Stadt, über Westberlin als ummauerte Insel, über den Kalten Krieg und andere politisch-existenzielle Fragen.²⁶ 1985 äußert sich Skármeta gegenüber Andrea Pagni in einem denkwürdigen Interview über Berlin (und meint dabei wesentlich Westberlin) als einen für die schriftstellerische Kreativität höchst anregenden Ort. Er spricht von der schwierigen, „gebrochenen Identität“ Berlins, es sei eine Stadt des diffusen Miteinanders und der schwierigen Integration in die Gesellschaft, eine Stadt der verpassten Begegnungen, zusammengesetzt aus vielen Einsamkeiten. Doch all dies wendet er positiv mit Blick auf die eigene Kreativität:

26 Das Buch findet sich häufig in den Lehrplänen für den Spanischunterricht an deutschen Schulen. Dies liegt vermutlich nicht nur daran, dass es um die Gefühls- und Erfahrungswelt eines jugendlichen Exilanten bzw. Migranten in Berlin geht, sondern ist auch dem großen Sinn für Humor geschuldet, der diese Geschichte prägt. Der Roman liegt in der roten Reihe *Reclam Fremdsprachenunterricht B2* vor.

Zersplitterung, Missverständnisse, das löst diese Stadt in mir aus. Aber genau dies ist ein fruchtbarer Boden für die Phantasie eines Schriftstellers. Ein Schriftsteller darf nicht im Schlaraffenland leben oder in einer Welt der Allheilmittel, er muss in einer Stadt leben, wo es Konflikte gibt, wo es Schmerz und Einsamkeit gibt.²⁷

Skármetas Beobachtungen treffen in der Tat auf den jungen Lucho zu, der sein neues Leben in die Hand nehmen muss. Als Sohn armer Exilanten streift er, allein und als Fremder, durch die Stadt (und mit ihm die Leser:innen seines Berichts): Sein Weg führt ihn durch den Tiergarten, in dessen Nähe die Familie wohnt, über den S-Bahnhof Bellevue zum Bahnhof Zoo, dann den ganzen Kurfürstendamm entlang, ohne eine einzige Mark in der Hosentasche. Diese Misere erscheint ihm außerordentlich: „Wenn ich mir das heute überlege, ich glaub, dann war ich nicht nur der unglücklichste Junge von Berlin, sondern von ganz Europa.“²⁸ Im KaDeWe isst er sich beim Probieren satt:

Wenn es sehr kalt war, bin ich in den sechsten Stock vom KaDeWe, und da gings mir nicht übel. Da sind immer die Verkäuferinnen in der Lebensmittelabteilung, die Kostproben anbieten, und ich hab hier was da was mitgenommen. Eine Scheibe Käse, dann einen Keks, danach Schokolade, ein Gläschen Wein, eine gekochte Krabbe. Wenn man ganz rum war, konnte man sagen, man hatte Mittag gegessen.²⁹

Im legendären Internationalen Zeitschriftenladen in der Joachimsthaler Straße am Bahnhof Zoo – ein Gebäude, das inzwischen der Gentrifizierung und Modernisierung zum Opfer gefallen ist – blättert Lucho in ausländischen Zeitungen und Comics, zu den Pornos weiter hinten lässt man ihn nicht durch: „Das ist ein toller Laden. [...] Ich hab mir stundenlang Comics angeguckt, besonders als dieser Mistwinter war. Da drin war es schön warm, und die Comics hab ich zwar nicht gelesen, aber die Bilder anzugucken hat mir Spaß gemacht.“³⁰ Das Musikhaus Elektrola auf dem Kudamm, Ecke Uhlandstraße, wird zum Ort des erotischen Versprechens, zur Begegnung mit Sophie, die ihn später verraten wird:

Die Sophie hatte den aufregendsten Beruf in der Stadt. Alle die Schwachköpfe bedienen, die nichts zu tun haben wie ich und ins Elektrola Musikhaus gehen, um sich stapelweise Fräulein Leandros, Fräulein Mathieu und den hervorragenden Geistesschaffenden Udo Jürgens anzuhören.³¹

27 „Segmentos, desencuentros, eso me produce esta ciudad. Y esto es un terreno fértil para la fantasía del escritor. Un escritor no debe vivir en jaujas ni en panaceas, debe vivir en una ciudad donde hay conflictos, donde hay dolor, donde hay soledad.“ Antonio Skármata: Inventando a Berlín. Una entrevista con Andrea Pagni [1985]), in: Lateinamerikastudien 22 (1986), 203.

28 Antonio Skármata: Nixpassiert, übers. von Monika López, Darmstadt 1978, 21.

29 Ebd., 22.

30 Ebd., 23.

31 Ebd., 25.

Chiledemonstrationen finden auf dem Savignyplatz und dem Herrmannplatz statt, an denen auch Lucho teilnimmt. Doch neben diesen alltäglichen Stationen des herumstromernden chilenischen Schuljungen, verdient der Ort des Zweikampfs sowie die gemeinsame Motorradfahrt dorthin stärkere Beachtung: Das Duell findet in der städtischen Peripherie statt, auf dem öden Gelände des Westhafens und des in den 1970er Jahren kaum noch genutzten Güterbahnhofs Moabit:

Michael fuhr an der S-Bahn Beusselstraße vorbei und an den Bahnschienen entlang, bis er auf ein Gelände kam, wo haufenweise Abfälle und Steine und Schrottautos rumlagen. Vom bloßen Hingucken fühlte ich mich schon genau wie der ganze Müll. Und oben der Himmel war genauso dreckig wie der Matsch und das verrostete Blech.³²

Der anschließende Zweikampf ist tatsächlich unerbittlich, beide Gegner schlagen einander bewusstlos. Dabei träumt oder halluziniert Lucho in dieser Ödnis voller Müll und Schrott seine eigene Geburt, eine halluzinatorische Wiedergeburt, die als *rite de passage* zum Erwachsenwerden in einer Gesellschaft, in der er ein Fremder ist, gedeutet werden kann. Sein neues Leben beginnt allerdings mit der Panik, vielleicht zum Mörder geworden zu sein, denn sein Gegner liegt bewegungslos vor ihm, und endlos dehnt sich die Zeit bis zu seinem Wiedererwachen. In dieser immensen Ungewissheit löst sich eine existenzielle Anspannung: Anfallartig kommen ihm die Tränen, Erinnerungsbilder und ein tiefer Daseinschmerz suchen ihn heim, und die Angst um Michael im schmutzigen regnerischen dunklen Ambiente des Gleisgeländes überwältigt ihn. „Ein Zug fuhr vorbei, voll mit Traurigkeit, und ich fing an vor Kälte zu zittern“, registriert er *en passant*.³³ Auf dem öden Gelände umherirrend sucht er sich mit dem Anzünden einer Zigarette von der Ungewissheit des zähen Wartens etwas abzulenken.

Der düstere Ort des dramatischen Zweikampfs am Abend eines stürmischen Septembertags hat bislang wenig Aufmerksamkeit bei der akademischen Leserschaft erregt. Mit einem geschärften Blick für die besonderen Chronotopoi dieses Bildungsromans über Luchos Jugend im Exil gewinnt dieses *terrain vague*, wo die Handlung im Duell kulminiert, das wie ein Katalysator wirkt und die zwischenmenschlichen wie politischen Beziehungen wendet, an Kontur und Sinnhaftigkeit. Was hat es mit diesem unheimlichen Berliner Ödland auf sich?, fragt man sich unwillkürlich bei der Lektüre. Neuere historische Recherchen belegen, dass es sich tatsächlich nicht nur um eine Westberliner städtische Brache in den 1970er Jahren handelte, sondern um ein Gelände, von dem aus 1942 Berliner Juden mit den sogenannten Osttransporten in die Vernichtungslager deportiert wurden. Erst 2017 wurde ein kleines Mahnmal errichtet.³⁴ Vor diesem Hintergrund lassen Antonio Skármetas oben erwähnte Aussagen

³² Ebd., 66.

³³ Ebd., 75–76.

³⁴ Gleis 69. Gelebte Erinnerung in Berlin Tiergarten. Geschichte der Militärgleise am Güterbahnhof Moabit. Ohne Datierung. Online abgerufen am 15. August 2022 unter <https://gleis69.de/der-gedenkort/>



Abb. 1: Güterbahnhof Moabit, 24. September 1992. © Roehrensee via Wikimedia Commons, Lizenz: CC BY-SA 3.0. Online abgerufen am 10. Januar 2023 unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:19920924a_Moabit_Gbf.jpg.

zur ‚schwierigen Identität‘ Berlins als ‚Stadt des Schmerzes‘ vermuten, dass er sich solcher Schichten der Berliner Vergangenheit wohl bewusst war, selbst wenn er die konkrete Geschichte des Moabiter Bahngeländes nicht kannte. Angesichts der Überlagerung solcher raumzeitlicher Konstellationen wirkt das Happy End des Romans – wenn beide Kontrahenten sich kurz vor dem Jahrestag des Putschs versöhnen und Freundschaft schließen, Michael in das Solidaritätskomitee eintritt, um sich gegen den chilenischen Faschismus zu engagieren, und schließlich auch Luchos Liebe zu Edith, Tochter eines deutschen Chileaktivisten, in Erfüllung geht – weniger melodramatisch als vielmehr entlastend und zuversichtlich.

Im Gegensatz zu Skármata findet sich in Carlos Cerdas Roman keine ironische Brechung. Vielmehr evozieren die verwickelten Erzählinstanzen oftmals absurde, bisweilen gar kafkaeske Situationen des gelebten Alltags, die aber nicht als solche kommentiert werden, sondern für sich selbst sprechen. Cerdas Text bietet eine ernste, inhaltlich und formal komplexe Auseinandersetzung mit dem Leben chilenischer Exilant:innen in Ostberlin, welches sich in einer tragischen Familiengeschichte verdichtet. Der Text hat dreizehn Kapitel und möglicherweise deutet diese Unglückszahl schon auf den Ausgang dieser Tragödie hin. Deutlicher als in Skármetas Jugenderzählung handelt es sich bei Cerda auch um die fiktionalisierte Verarbeitung eigener

geschichte-militärgleise. Vgl. auch: Forschungsgutachten zur Geschichte des Güterbahnhofs Berlin-Moabit unter schwerpunktmaßiger Berücksichtigung der Geschichte der Deportation der Berliner Juden von den Gleisen 69, 81 und 82. Überblick über die archivalische Überlieferung (Fotos, Dokumente, Karten u. ä.) und einschlägige Zeitzeugenberichte, zusammengestellt von Diana Schulle (Bundesarchiv und Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum), Klaus Dettmer (Landesarchiv Berlin), Alfred Gottwald (Deutsches Technikmuseum Berlin), Berlin 2006. Online abgerufen am 15. August 2022 unter https://gleis69.de/wp-content/uploads/2021/05/forschungsgutachten_guterbahnhof_moabit_2006.pdf.

Erfahrungen. Man erfährt viel über die rigide, hierarchische Organisation der chilenischen Exilgemeinde, deren Berufs-, Alltags- und Privatleben unter ständiger Aufsicht steht. Die Kontrolle erfolgt nicht nur durch Organe des sozialistischen Staats, etwa das Ministerium für Staatssicherheit, sondern auch durch führende Mitglieder der chilenischen Kommunistischen Partei, insbesondere Don Carlos, auch „der Senator“ genannt.

Auffällig ist die Erzählinstanz: Regelmäßig interveniert ein kollektives *Wir*, das man rasch als die *community* der Chilen:innen identifiziert, die in einer Plattenbau-siedlung in Berlin-Fennpfuhl, Bezirk Lichtenberg, dem sogenannten ‚Ghetto‘, zusammenleben. Auch dieses *Wir* beobachtet, hört und kommentiert das Leben der Chilen:innen und interessiert sich besonders für ungewöhnliche Vorkommnisse wie die sich entwickelnde Familientragödie von Lorena, Mario und ihren beiden Kindern. Es reflektiert das Geschehen im Modus des epischen Präteritums und richtet sich an die Leser:innen, wobei es auch die eigene Aussageposition reflektiert: „[...] bedenken Sie, daß wir in unserem *Ghetto* so abgeschieden waren, daß kaum etwas passierte. Bedenken Sie außerdem, daß wir Bewohner ohne Hoffnung waren; wir lebten in einem Land, in dem die ewige Wiederkehr des Gleichen verordnet war“.³⁵

Es kommt aber noch eine weitere, auktoriale Erzählstimme zum Einsatz, die über die Perspektive der chilenischen Gemeinschaft hinausreicht, etwa wenn sie von der Balletttänzerin Leni und ihrem im Westen lebenden Vater berichtet. Außerdem wechselt die Erzählperspektive auch zu den Figuren, die aus ihrer jeweiligen Sicht ihre Gedanken oder ihr Leid zum Ausdruck bringen. So erfährt man die unglückliche Ehegeschichte auch von den betroffenen Eheleuten selbst, dasselbe gilt für weitere Figuren, die in das Drama verwickelt sind.

Mario ist eine Liaison mit Eva, der Tochter des Innenministers, eingegangen. Die unglückliche Lorena plant daher, ein Arbeitsangebot aus Mexiko anzunehmen und nach der Scheidung, die von den politischen Instanzen genehmigt werden muss, die DDR so rasch wie möglich mit den Kindern zu verlassen. Der Brief, den sie deshalb ans Ministerium (in der Tat Evas Vater) geschrieben und zum Zeitpunkt des Romanbeginns eigenmächtig abgeschickt hat, ist das verhängnisvolle Objekt und Katalysator der Geschichte. Er löst die Tragödie aus, die sich den Rahmenbedingungen dieser Exilsituation verdankt. Don Carlos fühlt sich von Lorena übergegangen und verraten. In dieser angespannten Situation kommen Lorenas Eltern aus Chile besuchsweise ins vermeintliche Arbeiter- und Bauernparadies, jedoch mit dem geheimen Plan zu bleiben, da der Vater sein Ruhegehalt durch eine gescheiterte Investition verloren hat, wovon man gegen Ende des Romans in Kapitel XI Näheres erfährt. Auch hier spielen Briefe eine zentrale Rolle: Tochter und Eltern hatten sich jahrelang über ihre Lebensumstände belogen. Ihr Tun *als ob* setzt sich nach der Ankunft der Eltern fort, auch Mario nimmt teil an der Simulation des heilen Familienlebens und stößt damit seine neue Partnerin vor den Kopf. Nichts ist, wie es sein sollte: „Manchmal haben wir spontan

35 Carlos Cerdá: Santiago – Berlin, einfach, übers. von Petra Strien, München 1993, 158–159.

gelogen, und manchmal haben wir auch Lügen gesät, die wuchsen, Lügen, die sich mit der Zeit zu wahren Kathedralen auswuchsen“³⁶ berichtet und kommentiert das kollektive Wir, das immer deutlicher die Funktion des Chores wie in der antiken Tragödie einnimmt.

Tatsächlich ist der ganze Roman mythisch überhöht und folgt in seiner Dramaturgie der Struktur der antiken Tragödie. Cerdas spielt zweimal explizit auf die Tragödie *Medea* von Euripides an.³⁷ Kapitel VI wird mit einem bedeutungsschweren Euripides-Zitat als Motto eingeleitet: „Jason: Wie hätte ich es als Verbannter besser treffen können, als mich mit der Königstochter zu vermählen.“³⁸ Sodann folgt auf fast drei Seiten – und zwar genau in der Mitte des Romans – der bittere Monolog der verlassenen Lorena gleichsam als Antwort auf Jasons/Marios anmaßende Erklärungsversuche, er habe im fremden Reich (der Korinther/der DDR) vor allem aus Sorge um seine Kinder und zum Besten seiner ehemaligen Familie gehandelt, indem er sich mit der Königstochter Creusa/Eva verband. Lorenas verzweifeltes, wütendes Lamento, das sich direkt an Mario richtet, könnte auch auf der Bühne gesprochen werden:

Wie sehr ich auch suche, ich finde nicht die passenden Worte, um Deine Bosheit und Deine Feigheit zu beschreiben. Denn anzudeuten, mein Schicksal hinge vom großzügigen Einschreiten der Person ab, die mir das schlimmste Leid meines Lebens zugefügt hat, ist nichts als reinste Bosheit.³⁹

Sie wirft dem untreuen Ehemann vor, sie habe für ihn, als sie ihn ins Exil begleitete, Heimat und Familie aufgegeben (wie Medea ihre Heimat in Kolchis, als sie sich in Jason verliebte und ihm half, das Goldene Vlies zu rauben). Sie vermutet, er bevorzuge den Körper einer Jüngerin und wirft ihm Zynismus vor, weil er an der Vortäuschung der heilen Familie mitzuspielen bereit ist; sie ruft ihm seine Kinder, die ihren Vater vermissen, in Erinnerung.⁴⁰ Rhetorische Fragen und Exklamationen intensivieren den Monolog zu einer einzigen großen und verzweifelten Anklage.

³⁶ Ebd., 87.

³⁷ Vgl. hierzu auch Horst Nitschack, der ausführlich auf den intertextuellen Bezug zur Medea-Tragödie eingeht. Ebenso wichtig ist ihm die Referenz auf die Wagner-Oper *Der fliegende Holländer*, die sich mit der Tänzerin Leni verknüpft und der ich in diesem Aufsatz nicht weiter nachgehe. Im Unterschied zu Nitschack meine ich, dass der Schauplatz Berlin letztlich nicht nur allegorischen Charakters ist, sondern dass die konkrete Stadt mit ihrem politischen Kontext als spezifischer Erfahrungsraum auch den mythischen Diskurs bei Cerdas prägt (hierzu siehe auch meine Hinweise auf Heiner Müller und Christa Wolf am Ende des Artikels). Horst Nitschack: Berlin – Stadt des Todes. Carlos Cerdas: *Morir en Berlin*, in: *Pandaeimonium Germanicum* 7 (2003), 99–119.

³⁸ Cerdas (Anm. 35), 127.

³⁹ Ebd. Carlos Cerdas betätigte sich in den ersten Jahren seines Exils auch als Theaterautor. Zum Beispiel wurde im Teatro Lautaro in Rostock schon im Februar 1975 sein Stück *Die Nacht des Soldaten* aufgeführt. Darüber hinaus verfasste er Hörspiele für den Rundfunk.

⁴⁰ Cerdas (Anm. 35), 127–129.

Auch im folgenden Kapitel VII wird explizit auf *Medea* angespielt. Das kollektive Wir – der Chor – berichtet über die ungewöhnliche Beziehung zwischen der jungen deutschen Tänzerin Leni und dem „Senator“. Leni kümmert sich um den kranken Nachbarn, doch die Geschichte hat auch eine sentimentale Seite, zumindest vonseiten des alten KP-Funktionärs, der sich in die junge Leni verliebt. Der Chor bzw. die Exil-Community beobachtet und kommentiert die Freundschaft mit dem jungen Mädchen voller Interesse: „Sehr zierlich nach Aussage der Männer; bildhübsch nach Meinung der älteren Frauen; *äußerst seltsam laut Urteil unserer Medeas.*“⁴¹ In diesem Kapitel erfährt man aber auch, nunmehr von der auktorialen Erzählinstanz sowie aus der Perspektive der einzelnen Figuren, dass Don Carlos im Konzentrationslager Chacabuco war und Mario bei seiner Ankunft in der DDR auch Buchenwald besucht hatte. Der Verweis auf die Diktatur und auf den Nationalsozialismus bildet wiederum die Brücke zum dritten dieser Kapitel über komplizierte Beziehungen. In Kapitel VIII geht es um die (vielleicht allzu grelle?) Liebesgeschichte von Evas Eltern Hermann und Paula, die aber meines Erachtens nur ein retardierendes Moment in der Tragödie bildet: Der Vater ist ein gewendeter Nazi, der nach seiner Gefangennahme glimpflich in der Roten Armee landet; die Mutter wird als Jüdin nur zufällig dank seiner erotisch-sadistischen Vorlieben vor der Deportation bewahrt, und als er ihr später wiederbegegnet, verliebt er sich augenblicklich in sie. Paula wird so schließlich zur Ministergattin, aber die Deutschen bleiben ihr verhasst.

Die drei Kapitel mit den ungewöhnlichen Beziehungsgeschichten unterstreichen durch ihre konzertierte Abfolge den Wendepunkt der Medea-Erzählung. Die anschließenden fünf Kapitel streben dem tragischen Ende zu. Zwar wird Lorena nicht wie Medea ihre Kinder und ebenso wenig Eva oder deren Vater ermorden, doch träumt sie in Kapitel XI davon, Don Carlos zu töten. Die Kugel wollte sie, so wird von der auktorialen Erzählinstanz berichtet, „genau dort platzieren, wo ihn der Tod zwar mit Sicherheit, aber erst ganz allmählich ereilen würde, denn sie brauche, was von der Nacht und dem Traum noch bleibe, um ihn all das Leid erfahren zu lassen, das er ihr angetan habe“.⁴² Die Mordphantasie überkommt Eva, als sie Don Carlos’ Brief erhält, der über ihr Schicksal entscheidet:

Am Abend vor der Ankunft ihrer Eltern erhielt Lorena einen Brief mit dem Stempel des Parteibüros. Es war der Brief, in dem Don Carlos ihr die Entscheidung des Ministeriums mitteilte: Diesmal wurde sie aus ihrer ‚zweiten Heimat‘ ausgewiesen, laut der Terminologie, der sich die offizielle Rhetorik bei freundschaftlichen Beziehungen befleißigte. Strenggenommen waren weder das erste noch das zweite ihr Mutterland. Aus beiden wurde sie unter ähnlichen Umständen hinausgeworfen.⁴³

⁴¹ Ebd., 158 (Hervorh. S. K.).

⁴² Ebd., 215.

⁴³ Ebd., 214.

Im selben Kapitel erfährt man, dass Don Carlos tatsächlich im Sterben liegt. Vorher hatte der linientreue KP-Funktionär zu seiner tiefen Enttäuschung eingesehen, dass die Tänzerin Leni sich nur danach sehnte, die DDR zu verlassen und im Westen Karriere zu machen. Er versteht dies als ‚Verrat‘ und bricht den Kontakt ab. Auch hat man inzwischen die traurigen Details des Bankrotts von Lorenas Eltern in Chile erfahren. Im letzten Kapitel fokussiert die Erzählung zunächst aus Lorenas Perspektive, danach übernimmt der Chor, das kollektive Wir den weiteren Bericht. In einem Ostberliner Krankenhaus begleitet Lorena den sterbenden Don Carlos, dem das Visum zur Rückkehr von den chilenischen Behörden versagt blieb. Auch die doppelt verbannte Lorena beschließt nun, in Berlin zu bleiben – auf der anderen Seite der Mauer freilich, da sie im Osten nicht mehr geduldet ist. Durch eigenes Handeln hat sie ihre Kinder verloren, die bei der neuen Familie des Vaters in Ostberlin bleiben. Sie verzichtet auf ihre Zukunft in Mexiko, weil sie ihren Angehörigen trotz der Mauer nahebleiben möchte. „Ich bleibe in Berlin“ wird sie der Freundin in Mexiko schreiben und dabei denken: „Ich sterbe in Berlin“, so wie eben gerade Don Carlos gestorben ist. Der Chor nimmt die Erfahrung des Todes auf:

Der Verlust von Don Carlos bestärkte uns in einer Überzeugung, für die Lorena während ihrer letzten Tage in der Elli-Voigt-Straße stand: [...] jeder Weggang [bestärkte] eine Erfahrung, die schließlich unsere Sicht der Dinge prägte: Das Leben war ein steter Verlust. Wir verloren die Hoffnung heimzukehren; wir verloren diejenigen, die diese Hoffnung schürten und unsere Erinnerung auffrischten – für uns die einzige mögliche Form der Heimkehr –; und, auch wenn wir es nicht wahrhaben wollten, verloren wir, Tag für Tag, unsere Überlebensfähigkeit.⁴⁴

Wir hören, dass Lorena zur Grenzgängerin wurde, die mehrmals wöchentlich die Grenze am Bahnhof Friedrichstraße passiert, um ihre Kinder auf der anderen Seite zu sehen – und man denkt erschrocken an die antike Medea, die diese Option durch die Ermordung ihrer Kinder ausgeschlossen hatte:

Wenn sie uns besucht, schmerzt es uns, sie so ruhig zu sehen angesichts des Schutzes, den das Große Parteibüro ihren Kindern gewährt, und gleichzeitig so unglücklich, ihre Kinder verloren zu haben.⁴⁵

Carlos Cerdas literarisierte DDR-Welt in *Morir en Berlin* ist eine geschlossene, klaustrophobische Welt. Den Weg über die Grenze durfte nur Don Carlos beschreiten, um im chilenischen Konsulat am Friedrich-Wilhelm-Platz Visumsangelegenheiten seiner Community zu klären (und dabei gleichzeitig mit schlechtem Gewissen sein eigenes Anliegen einer letzten Rückkehr nach Chile zu verfolgen). Die Ostberliner Topografie erstreckt sich dagegen vom ‚Ghetto‘ rund um die Elli-Voigt-Straße im Fennpfuhl zu den

⁴⁴ Ebd., 262.

⁴⁵ Ebd., 264.

alltäglichen Orten der Arbeit (an der Humboldt-Universität, der Oper, im Verlag *Volk und Welt*) oder zu Orten der Verabredung, etwa einer Disco auf der Karl-Marx-Allee, oder zu Marios neuem Zuhause bei Eva in privilegierter Lage am Alexanderplatz. Ein weiterer Ort im Westen der Stadt ist die (heute noch existierende) Kneipe La Batea in der Krummestraße, auch klandestiner Treffpunkt von Chilenen aus Ost und West, wo grenzüberschreitende Anliegen verhandelt oder geregelt wurden. Dort arrangiert Don Carlos als privilegierter Grenzgänger zum Beispiel die Abholung von Lorenas Eltern am Flughafen Tegel. Doch diese Westberliner Orte des Exils bleiben abstrakt im Roman, nicht zuletzt, weil die Ghetto-Bewohner:innen im Osten damit nichts anzufangen wissen. Vielmehr bringt Cerdá die tragische Familiengeschichte im klar eingegrenzten Stadtraum Ostberlins wie eine Theaterinszenierung auf die Bühne. Und Lorena-Medea, die tragische Heldenin und doppelt Verbannte, lebt schließlich in einer Art Nirgendwo in Westberlin, das diffus bleibt wie auf den damaligen Berlin-Stadtplänen der DDR.

Der Roman wurde, wie schon erwähnt, erst nach Cerdás Verlassen der DDR in Chile fertiggestellt. In dieser Exilgeschichte, die José Donoso anerkennend als einen großen ‚Roman des Verlusts‘ bezeichnete,⁴⁶ geht es zweifellos um die Aufarbeitung einer tiefen politischen und menschlichen Desillusionierung. Dass Cerdá hierfür explizit auf die Form der antiken Tragödie zurückgriff, hängt mit seinem immer schon vom Theater angeregten Konzept des Erzählers zusammen, wie man früheren Äußerungen entnehmen kann. So sagte er zum Beispiel im Nachwort seiner 1976 im Aufbau-Verlag erschienenen Erzählungen, in denen er eindrücklich die Erfahrung des Putschs und der anschließenden Verfolgung verarbeitet, dass Literatur in Lateinamerika vor allem aus einem tiefen Verständnis angesichts einer tragischen Realität entstehe:

Was die lateinamerikanischen Schriftsteller betrifft, so werden diese Welten [der literarischen Imagination, S. K.] aus einer kollektiven Tragödie geboren, einer modernen Tragödie, in der das Volk Held und Chor zugleich ist und in der die Künstler – Nebenfiguren dieses machtvollen epischen Chores – das Los des Volkes mit tragen, sie haben teil am Sieg aller, oder sie erdulden Kerker, Folter und selbst den Tod wie alle. Darum können sie Überlebende sein.⁴⁷

Was so vor dem Hintergrund der quälenden Erfahrung in Chile und der Flucht ins Exil formuliert wurde, dient Cerdá ähnlich, aber mit anderem Fokus auch bei seinem kritischen Exilroman über die DDR. Möglicherweise fand er seinen Ansatz zudem bestätigt, als er sich – wie Skármata im oben erwähnten Vorwort erinnert – intensiv für die literarische und kulturelle Produktion seines Gastlands zu interessieren begann.⁴⁸ Gewiss ist ihm nicht entgangen, dass auch die DDR-Schriftsteller:innen und

⁴⁶ Siehe Anm. 22.

⁴⁷ Carlos Cerdá: Nachwort, in: ders.: Begegnungen mit der Zeit. Erzählungen, übers. von Achim Gebauer und Rolf Trogisch, Berlin 1976, 149–156, hier: 149.

⁴⁸ Skármata unterstreicht Cerdás umfassende Bildung und sein Wissen über die Welt der deutschsprachigen Literatur sowie des Theaters in der DDR und darüber hinaus. Skármata (Anm. 23), 17–18.

Theaterautor:innen sich der antiken Tragödie und Mythenwelt zugewandt hatten und damit in Ost und West Aufmerksamkeit erregten. Heiner Müller zum Beispiel beeindruckte mit seinem Medea-Stück *Verkommenes Ufer, Medeaterial, Landschaft mit Argonauten*, das 1982 in den Kammerspielen des Schauspielhauses Bochum uraufgeführt wurde. Auffällig ist in dem kurzen Text die ungemeine Wutrede der rachsüchtigen Medea, jene Szene, auf die auch Carlos Cerdá rekurriert. In einem Interview des *Spiegel* anlässlich der Erstaufführung reflektiert Müller über sein Schreiben und sein Pendeln zwischen der DDR und dem Westen, zwischen den Blöcken also, die sich hochgerüstet gegenüber standen. Außerdem spricht er über die Wirkmacht und Rezeption des mythischen Diskurses beim DDR-Publikum:

Die DDR ist mir wichtig, weil alle Trennlinien der Welt durch dieses Land gehen. Das ist der wirkliche Zustand der Welt, und der wird ganz konkret in der Berliner Mauer. In der DDR herrscht ein viel größerer Erfahrungsdruck als hier, und das interessiert mich ganz berufsmäßig: Erfahrungsdruck als Voraussetzung zum Schreiben. [...]

[Frage des *Spiegel*] Wird dieser Unterschied für Sie auch in westdeutschen Heiner-Müller-Aufführungen erkennbar?

Ich glaube, daß die Gegenwartsbezüge in mythologischen oder historischen Stücken vom DDR-Publikum viel besser begriffen werden. In der Bundesrepublik fehlt dafür die Erfahrung.⁴⁹

Ein weiterer Text, der rasch internationale Aufmerksamkeit erregte, wurde 1983 in der DDR und in der BRD gleichzeitig publiziert – *Kassandra* von Christa Wolf, die mit der Figur der troianischen Seherin den Mythos von Troia aufgreift und eine neuartige Beobachter:innenperspektive und ungewohnt subjektive Sicht auf die vielförmigen patriarchalischen Machtstrukturen, den brutalen Krieg und das ziehische Töten anbietet. In einem Interview anlässlich der Theateraufführung ihres späteren Medea-Romans (1996) sagt Wolf über ihre Verwendung antiker Stoffe und Frauenfiguren:

Mein Schreibmotiv für *Medea* war, wie schon bei *Kassandra*, die Frage nach den selbstzerstörerischen Tendenzen unserer abendländischen Zivilisation – die umso verhängnisvoller werden, je mehr wir unsere Vernichtungswaffen vervollkommen.⁵⁰

Zeitgenössische Leser:innen mögen allerdings in *Kassandra* auch zahlreiche Anspielungen auf Geheimpolizei und Überwachung mitgelesen und verstanden haben. Auch Cerdas Roman reflektiert über getrennte Welten – private, kulturelle und politische – und über Kontrolle und Überwachung anhand einer Erzählstrategie, die es

⁴⁹ Urs Jenny: „Deutschland spielt noch immer die Nibelungen“. DDR-Dramatiker Heiner Müller über seine Theaterarbeit zwischen Ost und West, in: Der Spiegel 19 (8. Mai 1983). Online abgerufen am 15. August 2022 auf Spiegel Online unter <https://www.spiegel.de/kultur/deutschland-spielt-noch-immer-die-nibelungen-a-f21d610c-0002-0001-0000-000014018356>.

⁵⁰ Christa Wolf: „Ich mache mir um die Zukunft große Sorgen“ (Interview), in: Die Zeit 44 (25. Oktober 2007), 51.

ihm erlaubt, die Temporalität und die Orte des Exils in Form einer tragischen Familien- geschichte durchzuarbeiten. Seine im Gegensatz zu Wolf und (teilweise) zu Müller explizit in die DDR-Gegenwart übertragene Medea-Erzählung bespielt den konkreten Ostberliner Stadtraum wie einen Bühnenraum, in dem sich die verschiedenen Szenen ereignen. Der ganze Aufbau des Buches ist an der Struktur der antiken Tragödie orientiert, ausgehend von Lorenas verzweifelten und schicksalhaftem Brief bis hin zur Katastrophe ihrer Ausweisung. Nur vordergründig steht Mario im Zentrum, denn im Grunde ist die Handlung auf Lorena ausgerichtet. So wird der Höhepunkt und Umschlagpunkt, wie schon erwähnt, genau in der Mitte des Romans durch die ausdrückliche Referenz auf den Medea-Stoff in Form des Euripides-Zitats und durch Lorenas wütende und verzweifelte Rede markiert. Auch die stete Betonung der vielförmigen Zuschauer- und Beobachterperspektiven unterstreicht die visuelle, theaterhafte Bauart des Romans: Die chilenische Gemeinschaft steht nicht nur unter ständiger Beobachtung der Partei und des MfS, sondern sie beobachtet auch selbst genau, was in ihrem Inneren vor sich geht. Darüber hinaus gibt es jene uneindeutige auktoriale Erzählinstanz, die schwer zuzuordnen ist. Vielleicht ist dies ein weiteres Indiz für die generelle Überwachungs- und Kontrollsituation: Irgendwo und von irgendwem, so könnte man vermuten, sind all diese Geschichten bereits beobachtet, berichtet und aufgezeichnet worden.

Als Cerdá im Jahre 1994 in die wiedervereinigte Stadt zurückkehrt, erkennt er sie kaum wieder. In seinem Reisebericht⁵¹ vermeidet er den Monolog, indem er auch Teile aus dem Tagebuch seiner zweiten Frau aufnimmt, die erstaunt auf die fremde deutsche Vergangenheit ihres Mannes blickt. Cerdá zeigt sich schockiert, dass die in der DDR erschienene Literatur und andere Bücher, die zu seiner Zeit großes Ansehen genossen, nunmehr billigst auf Flohmärkten verramscht oder gar auf Müllhalden entsorgt werden. Er erzählt bestürzt von der Geschichte einer Stasi-Bespitzelung unter Eheleuten. Beim Besuch von chilenischen Freunden, die nach dem Mauerfall in Berlin geblieben waren, beginnt man sich vorsichtig abzutasten, um herauszufinden, wo die Freunde inzwischen politisch stehen. So wird klar, dass im Falle des chilenischen Exils in der DDR alle Formen des Zusammenlebens schwierig waren, auch die Rückkehr nach Chile und die Neupositionierung von Chilenen nach dem Ende der DDR, sei es im vereinten Deutschland oder in der alten Heimat. Solches lässt sich dem Roman und weiteren Texten Cerdás immer wieder entnehmen.

Bei aller Unterschiedlichkeit sind Antonio Skármetas humorvoller Bildungsroman aus dem Westberliner Exil und Carlos Cerdas unerbittliche Tragödie vom Zerfall einer Familie unter den Bedingungen des Ostberliner Exils zwei bedeutende Werke der chilenischen Literatur. Doch gleichzeitig sind sie tief affiziert von den mentalen und physischen Strukturen der geteilten Stadt Berlin als Ort ihrer Handlung, einer historisch und politisch gezeichneten Stadt, deren Traumata im Blick der chilenischen

⁵¹ Carlos Cerdá: *Escenas junto al muro*, in: ders.: *Escrito con L*, Santiago de Chile 2001, 147–177.

Einwohner:innen wie unter einem Brennglas aufflammen. Dieses doppelte Berlin bestimmt das Zusammenleben im Exil als Zerreißprobe, mit ideologischen Barrieren und Differenzen, aber auch in Solidarität und Freundschaft. In Skármellas Westberlin-Roman *Nixpassiert* kommt es zum Schluss zur Versöhnung. In Cerdas *Morir en Berlin* – auf Ostberliner Terrain – nimmt das Verhängnis seinen Lauf, es gibt keine Versöhnung, jedoch eine Art von Katharsis durch die Bestürzung und das Mitleid, die die tragische Schuld seiner Medea-Figur Lorena bei den Betrachter:innen auslöst.

Die leisen Zeichen der beginnenden Perestroika, die noch kurz vor Romanende aufscheinen, ändern an diesem bitteren Eindruck nichts.