

Flaneure im Schwarzen Loch der Geschichte

Cees Nootboom und Armando in Berlin

Peter Groenewold

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen, und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.

Walter Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen (1940)*¹

Nootboom läuft

Auf der allerletzten Seite von Cees Nootbooms Roman *Allerzielen* (1998)², die mancher Leser vielleicht gar nicht entdeckt, da er mit einer gewissen Berechtigung der Meinung ist, der Roman sei bereits zuende, findet sich ein Zitat des italienischen Autors Roberto Calasso aus dessen literarisch-geschichtsphilosophischer Reflektion der Moderne *De ondergang van Kasj*. Das Zitat enthält eine Kritik an der modernen Geschichtswissenschaft. Es lautet:

Met haar honger naar de meest irrelevante details, haar vermogen hele planken documenten te verslinden die op het punt stonden tot stof te vergaan, kruisverhoren die misschien nooit door iemand waren gelezen, niet eens door de griffier die ze eigenhandig had geschreven, is de geschiedschrijving de laatste decennia voortgegaan, al spiegelde ze zichzelf wat haar motieven betreft maar wat voor: hele horden onderzoekers meenden de waarheid dichter te benaderen door stapels papier door te werken – of meenden zelfs wetenschappelijk bezig te zijn door cijfers en tabellen te verklaren. Hoe verwoeder ze de nuchtere gegevens echter omcirkel-

1. Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: *Gesammelte Schriften I.2: Abhandlungen*. Frankfurt/M. 1974, 697f.

2. Cees Nootboom, *Allerzielen*. Amsterdam/Antwerpen 1998. Die Seitenangaben aller folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

den, hoe duidelijker die het ondoorgrondelijk mysterie van ieder historisch spoor blootlegden. Achter die namen, notariële akten en juridische dossiers gaapte de onmetelijke afasie van het leven dat zich in zichzelf opsluit.
(400)

Wer ein solch kritisches Zitat an das Ende seines Buches stellt, meldet damit einen Anspruch an. Der Roman *Allerzielen* ist der Versuch, diesen Anspruch einer alternativen Geschichtsschreibung einzulösen, und unter diesem Aspekt möchte ich ihn hier behandeln. Der Leser kann natürlich nicht anders als das Zitat in Beziehung zu dem gerade gelesenen Roman zu setzen. Und wenn er sich fragt, warum es am Ende des Romans steht und nicht als Motto am Anfang und suchend zurückblättert, findet er den Ort des Mottos besetzt durch zwei weitere Zitate, eines von F. Scott Fitzgerald: „So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past“ und eines von Franz Kafka über das Motiv der Sirenen, das in Nootabooms Roman ständig wiederkehrt: „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen.“ Die drei Zitate geben dem Roman einen Rahmen und deuten sein Thema an: die unermessliche Aphasie des Lebens, die endlose, gegen den Strom der Zeit gerichtete Suche in der Vergangenheit und die Begegnung mit der äußersten Gefahr, vor der es keine Warnung gibt: in Nootabooms Roman erfahren wir dies als kunstvoll ineinander geflochtene Konstruktion der persönlichen Geschichte der Hauptfigur Arthur Daane, die in vielen Aspekten ein Alter Ego Cees Nootabooms ist, seiner Erinnerungen, Reflexionen, Assoziationen und Gespräche mit Freunden in Berlin, die sich hauptsächlich um deutsche Kultur und deutsche Geschichte mit ihrer negativen Finalität im Holocaust drehen, und seinem Verhältnis mit der jungen Elik Oranje, das ihn vom dunklen Berlin ins helle Spanien führt.

Mir geht es um einen Teilaspekt dieses Romans, von dem in manchen niederländischen Kritiken überhaupt keine Rede ist, in den deutschen dafür um so mehr. Für mich hat in diesem Buch, das wie ein melancholisch-düsterer Schwarzweißfilm wirkt, die Stadt Berlin die eigentliche Hauptrolle. Berlin, so wie es in der Wahrnehmung Arthur Daanes/Cees Nootabooms Mitte der neunziger Jahre erfahren wird. Ganz bewusst hat Nootaboos aus Daane nicht einen Schriftsteller, sondern einen melancholisch-vergrübelten Dokumentarfilmer gemacht, der mit Vorliebe in der Stunde zwischen Licht und Dunkelheit seine Aufnahmen macht.

Nootaboos läuft: Die ersten 77 Seiten des Romans *Allerzielen* sind ein einziger langer Lauf, scheinbar ziellos, unmotiviert, gegen eiskalten Wind und Schnee. Nootaboos in seinem Alter Ego Arthur Daane läuft durch die Straßen von Westberlin so wie Lola rennt. In „Lola rennt“, einem der erfolgreichsten deutschen Spielfilme der letzten Jahre, werden Schicksalsmöglichkeiten durchgespielt, die vom immer wieder neu variierten Lauf der Protagonistin Lola durch die Stadt abhängen. Auch Nootaboos läuft in einem gewissen Sinne um sein Leben, auch wenn niemand hinter ihm her ist und er kein vorgefasstes Ziel hat. Es ist ein existentielles Laufen, laufen als intensivierete Existenzform, jedoch mit einer eigenartigen Ambivalenz: „Lopend had hij het gevoel dat die leegte door hem heen

stroomde, dat hij transparent was geworden, of er op een eigenaardige manier niet was“ (18).

Für die Nachkriegsgenerationen vor der Wende von 1989 war die Gegend in Berlin-Charlottenburg um den Savignyplatz herum das Zentrum der Schönheit und des Esprits von Westberlin. Man merkt dem Viertel seit der Mitte der neunziger Jahre deutlich an, dass mit der Verlagerung der Treffpunkte der Bohème in den Ostteil der Stadt sein alter Glanz am Verblässen ist, aber alle notorischen Berlinrückkehrer, und so auch Nooteboom, der dort seit 1989 seine Berliner Wohnung hat, suchen diese Straßen immer wieder auf. Sein Laufen ist ein Lauf gegen die Vergangenheit in einem mehrfachen Sinne.

Daane/Nooteboom läuft sehend, denkend, reflektierend durch die Seitenstraßen des Kurfürstendamms, dort wo sich vor dem Fall der Mauer die intellektuelle und künstlerische Szene des Westens getroffen hat: von der Kneisebeckstraße zum Savignyplatz über die Kantstraße zum Steinplatz, Uhlandstraße, Schillerstraße, Hardenbergstraße, Ernst-Reuter-Platz, Otto-Suhr-Allee, Richard-Wagner-Platz, Charlottenburger Schloss, mit der U-Bahn zum Café Einstein, wieder zurück in die Goethestraße – wo Nooteboom wohnt – und um die Ecke in die Sesenheimerstraße – wo Nooteboom sein Alter Ego Daane wohnen lässt, der dort nun seine Kamera holen muss, um – als düsterer Höhepunkt dieses Stadtlaufs – am Potsdamer Platz, der in der Mitte der neunziger Jahre noch die eindrucksvolle Riesenbaustelle an der Nahtstelle der vereinigten Stadt ist, die speziellen Licht-Dunkel-Effekte einzufangen.

Berlin und Paris sind für Cees Nooteboom die beiden Städte, die „om lopen vragen“ wie keine andere. Und wenn Paris bei Walter Benjamin, auf den sich Nooteboom ausdrücklich bezieht, die Stadt des neunzehnten Jahrhunderts ist, dann ist Berlin für Nooteboom die Stadt des zwanzigsten Jahrhunderts, des „Wahnsinnsjahrhunderts“, wie er sagt (wobei der „Wahnsinn“ sich zumindest nicht in erster Linie auf den oft gehörten fassungslosen Aufschrei beim Fall der Mauer bezieht, sondern auf die Schrecken des Hitlerregimes). In Berlin wird gleichsam im Vorübergehen etwas sichtbar und erfahrbar, was in keiner anderen Stadt der Welt zu sehen und zu erfahren ist. Ein Bruch geht quer durch die Stadt hindurch, die Folge eines „Schlagenfalls“. Seine Ursache ist „de onvolledige vorm van de geschiedenis die politiek wordt genoemd“ (31). Der Niederländer Arthur Daane, der durch Berlin läuft, gerät in seinen Bann, wird fasziniert

van de wijde straten waar hele legers doorheen konden trekken, van de pompeuze gebouwen en de lege ruimten daartussen, en van de wetenschap van wat er in die ruimten gedacht en gedaan was, een opeenstapeling van in elkaar hakende en elkaar veroorzakende bewegingen van daders en slachtoffers, een memento waarin je jaren zou kunnen ronddwalen (32f.).

Das Zitat zeigt die Ambivalenz, die Nooteboom gegenüber Berlin empfindet, seine Faszination durch die Schönheit und die Schrecken der Geschichte und Kultur in dieser Stadt von Tätern und Opfern.

Die ambivalente Struktur von Motiven und Metaphern ist ein wichtiges Instrument in diesem Buch. Immer wieder setzt Nooteboom eine vexierbildartige Optik des Schreibens ein. Er hält uns – um mit einem Begriff Benjamins zu spre-

chen – „Denkbilder“ vor. Schon die ersten zwanzig Zeilen des Romans machen das poetologische Prinzip deutlich: ein Wort, von Arthur Daane im Vorbeigehen am Schaufenster einer Buchhandlung halb unbewusst auf dem Titelumschlag eines Buches wahrgenommen, hakt sich in seinem Bewusstsein fest und wird reflektiert: das deutsche Wort „Geschichte“. Übersetzt ins Niederländische klingt es für ihn ungefährlicher, vertrauter: „geschiedenis“. Er überlegt, ob das an der letzten Silbe liegt: *-nis*. *Nis* bedeutet Nische, und eine Nische ist etwas, worin man sich verbergen kann oder worin man etwas Verborgenes antrifft. Und Berlin, Westberlin, diese merkwürdige Stadt, die mit ihrem nie ganz geklärten politischen Status jahrzehntelang eine Art virtueller Nische zwischen den großen Weltmachtblöcken gewesen ist und auch tatsächlich wie keine andere deutsche Stadt einer alternativen Nischengesellschaft Raum geboten hat, dieses Berlin ist auch für Daane/Nooteboom ganz persönlich zu einer Nische geworden, in der er sich verbergen kann und in der er Verborgenes findet. Berlin hat, wie keine andere Stadt, auf eine ganz spezielle Art: . . . „Geschichte“.

Am Potsdamer Platz zum Beispiel, der ihn immer wieder magisch anzieht, sieht er „een naar alle kanten opgewoelde aarde waarin arbeiders met gele helmen in de diepte aan het wroeten zijn alsof ze het verleden zelf zochten“ beziehungsweise „alsof ze een massagraf blootleggen“ (68). Die verborgenen Toten von Berlin, auch hier ist Nootebooms poetologische Ambivalenz am Werke: der Bauplatz des neuen Zentrums von Berlin löst die Erinnerung an den Genozid der Nazis aus. Berlin war die Zentrale der nationalsozialistischen Herrschaft, der Ort an dem der Holocaust beschlossen wurde, und im alten Zentrum Berlins befand sich der verkehrsreichste Platz Europas, der völlig von Bomben und Beschuss zerstört wurde. Nach dem Kriege blieb dieser riesige Potsdamer Platz jahrzehntelang eine nur spärlich bebauete, unkrautüberwucherte Einöde zwischen Ost und West, deren Leere Daane an die Schlacht um Berlin, an Hitlers Bunker und an die Folterkammern der SS erinnert, die dort irgendwo unter der Erde liegen müssen.

Auf diesem Platz trifft Arthur Daane in der hereinbrechenden Dunkelheit – „het duister is mijn specialiteit“ sagt er von sich selbst – eine deutsche Polizistin. Und wieder die Ambivalenz des Vexierbildes: der deutsche Ordnungshüter in Uniform ist eine Frau, eine schöne junge Frau noch dazu, deren blonde Haarpracht ihre Schirmmütze ins Rutschen kommen lässt. Er schaut sie gern an und empfindet sie doch als „bewaakster van het dodenrijk“ (70). Dann wird sie plötzlich zu einem Einsatz gerufen, die Sirene ihres Wagens heult auf und im nächsten Moment ist sie verunglückt und liegt blutend hinter der zerbrochenen Schutzscheibe. Dieses spezielle Motiv der Ambivalenz durchzieht den ganzen Roman: die Sirenen, die zugleich warnen und das Unheil bringen. Im Motto von Kafka sind sie auf einen unheimlichen Höhepunkt gebracht: das Schweigen der Sirenen als Augenblick höchster Gefahr.

Ein ähnliches Ambivalenzmotiv erscheint übrigens gleich bei der ersten Person, der Daane auf seinem Lauf begegnet. Nooteboom gibt uns ein Bild von fast überzogener Symbolik: eine uniformierte Deutsche, eine junge Soldatin der Heilsarmee, hält in Schnee und Wind einen verwundeten Schwarzen im Arm. Auch hier kommen Sirenen ins Spiel (über die herbeigerufene Ambulanz), aber

auch die schöne Frau selbst entwickelt für Daane sirenenartige Qualitäten, die ihn in ihren Bann ziehen. So macht er die für einen Niederländer bemerkenswerte Feststellung: „Duits in de mond van sommige vrouwen was een van de mooiste dingen die je kon horen“ (28) und „Het ijsblauw van haar ogen was levensgevaarlijk“ (29).

Die Stadt Berlin ist für Daane ein einziges großes historisches Museum, das in all seinen Ecken, Straßen und Plätzen an die mörderische deutsche Geschichte erinnert. In dieser Stadt läuft Nooteboom, läuft er oft auch zusammen mit seinem Freund, dem Schriftsteller, Maler und Bildhauer Armando, der im Roman *Allerzielen* unter dem Namen Victor figuriert, einem Freund, dem er mehr noch als sich selbst die Qualität des Berliner Flaneurs zuspricht:

‘Kijk, zie je die kogelgaten daar...’. Zo begon vaak een Berlijnse wandeling met Victor. Op zulke ogenblikken leek het of hij zelf de stad geworden was die zich iets herinnerde, een politieke moord, een razzia, een boekverbranding, de plek waar Rosa Luxemburg in het water van het Landwehrkanaal gesmeten was, tot hoever precies de Russen in 1945 opgerukt waren. Hij las de stad als een boek, een verhaal over onzichtbare, in de geschiedenis verdwenen gebouwen, martelkamers van de Gestapo, de plaats waar het vliegtuig van Hitler nog had kunnen landen, alles verteld in een durend, bijna gesandeerd recitatief (19f.).

„Hij las de stad als een boek“, „Er liest die Straße wie ein Buch“: Fast wörtlich finden wir diesen Satz in Walter Benjamins Rezension des Buches „Spazieren in Berlin“ des deutsch-französischen Flaneurs Franz Hessel wieder.³ Benjamin begrüßt darin die „Wiederkehr des Flaneurs“ und reflektiert über die Möglichkeit des Flanierens im 20. Jahrhundert, ein Thema, das auch sein Buch *Einbahnstraße* bestimmt. Nooteboom und Armando wiederum setzen die Praxis des Flaneurs im Berlin der achtziger und neunziger Jahre fort. Sie lesen die Stadt mit niederländischen Nachkriegsaugen und -ohren.

Victor: ‘Als je goed nagaat is dat het wat de steden uitmaakt, gebouwen en stemmen. En verdwenen gebouwen en verdwenen stemmen. Elke echte stad is een gestemde stad. Zo kan het wel weer.’

Arthur was die uitdrukking niet meer vergeten. De gestemde stad. Dat gold natuurlijk voor alle oude steden, maar niet in alle oude steden waren zulke woorden gezegd, geschreven, geroepen, geschreeuwd als hier. De stad als stapelplaats van gebouwen, dat was één ding, maar stemmen, dat was wat anders. Hoe moest je je die hoeveelheid voorstellen? Weg waren ze, die woorden, hun doden vooruitgesnel, en toch kreeg je, juist in Berlijn, het idee dat ze er nog waren, dat de lucht ervan verzadigd was, dat je door die onzichtbare, onhoorbaar geworden woorden heen waadde, eenvoudig omdat ze hier ooit uitgesproken waren, het gefluisterde gerucht, het oordeel, het commando, de laatste woorden, het afscheid, het verhoor, het bericht van het hoofdkwartier (151f.).

3. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* III 194.

Nooteboom überlagert die sinnliche Wahrnehmung der Stadt mit der Unterwelt ihrer Vergangenheit, und um diesen Charakter noch deutlicher zu machen, lässt er es dunkel werden: „In Berlijn leek het eerder donker te worden dan waar ook.“ (51) Außerdem überzieht er die Stadt mit Schneegestöber und schneidendem Wind. Aus der belebten Großstadt und ihrem weltstädtischen Lichterglanz wird so ein düsterer Orkus, in dem außer Arthur Daane nur ein paar merkwürdige Schattengestalten unterwegs zu sein scheinen. Auch himmlische Mächte werden eingeschaltet. Als Daane am Charlottenburger Schloss vorbeiläuft, sieht er oben auf der Schlosskuppel die goldene Fortuna stehen:

Daar danste ze, hoog boven de koepel op de wereldbol, koud, met haar naakte gouden borsten gegeseld door de sneeuw. Misschien kon ze haar zuuster wel zien, de Friedensengel op de grote Stern, ook al van goud. Vrouwen die iets voor moesten stellen, of dat nu de Vrede was of de Overwinning, werden altijd zo hoog en zo ver mogelijk weggezet (56).

An dieser Stelle folgt im Roman der erste Zwischenkommentar der Engel, die im Himmel über Berlin mit Sympathie den einsamen Stadtläufer im Auge behalten und seinen Lauf zum Anlass für Betrachtungen über Gott und die Welt, Mensch und Geschichte nehmen. Sie sehen, wie der einsame Arthur Daane sich durch die Schneelandschaft arbeitet, unterstützt von den Schneeräumern des Berliner Stadtreinigungsbetriebs: „De opgehoopte sneeuw vormt aan twee kanten een muur naast hem, hij loopt in een witte loopgraaf“ (57). Sie haben Mitleid mit den Menschen, die in der Verstrickung von Gegenwart und Vergangenheit leben müssen, „dat voortdurend veranderende verleden waar het heden jullie mee lastig valt. Helden die een generatie later alweer misdadigers zijn, dat soort dingen, alsof de tijd achter jullie voortdurend ontploft“ (58). Die Engel sind „zonder macht, al is het misschien zo dat wat wij volgen pas door ons kijken ontstaat“ (58).

Die Wahrnehmung der Vergangenheit als explodierende Zeit bei Nootebooms Engeln legt eine direkte Verbindung zu Walter Benjamins vieldiskutiertem Engel der Geschichte aus den *Geschichtsphilosophischen Thesen* von 1940.⁴ Diese *Untersuchungen zum Begriff der Geschichte*, wie sie in der Gesamtausgabe heißen, sind das letzte bekannte Werk des marxistischen Literaturwissenschaftlers und Philosophen, der sich 1940 auf der Flucht vor den Nazis das Leben genommen hat. Benjamins Werk war aktuell in der Achtundsechziger Bewegung und erlebte in den neunziger Jahren eine neue bemerkenswerte Aufmerksamkeit, auch von angelsächsischer Seite.

Zurück zum Engel: Ein wenig kühn ist es schon, dass Nooteboom neben der Fortuna die Viktoria, Berlins geliebte Goldelse, in diese Funktion zu bringen scheint. Schließlich wurde dieser sogenannte Friedensengel nach dem letzten von Deutschland gewonnenen Krieg 1870/71 gegen Frankreich als Siegesgöttin

4. Vgl. Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*. Frankfurt am Main 1983 und Michael P. Steinberg, *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca/London 1996.

auf die *Siegessäule* gestellt, der Benjamin in seiner *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ein sehr kritisches literarisches Denkmal entgegengesetzt hat. Es kann, es muss seine Liebe zur Ambivalenz sein, die Nootboom dazu bringt.

Walter Benjamin ist Nootbooms poetologische und geschichtsphilosophische Referenzinstanz. Schon nach wenigen Seiten wird uns im Roman *Allerzielen* erzählt, dass Arthur und Victor einmal ein Fernsehprogramm über Benjamin hatten machen wollen. „Die Sohlen der Erinnerung“ hätte es heißen sollen, nach einer Formulierung von Benjamin über den Typ des Flaneurs. Victor hätte in diesem Film den Berliner Flaneur gespielt. Aber Benjamin war kein Thema fürs niederländische Fernsehen in der heruntergekommenen Medienlandschaft, die nur noch „blubber“ (dies ist Nootbooms Wort, nicht meins) produziert, auch wenn der Redakteur, ein ziemlich ekliger Altachtundsechziger, noch genau wusste worum es ging. Im Gespräch Daanes mit ihm wird dem Leser ein Bild vom Leben und Sterben Benjamins vermittelt. Übertragen wir den Dokumentarfilmer Daane in den Schriftsteller Nootboom, so leistet der Roman *Allerzielen* die Hommage an Walter Benjamin dann doch noch in literarischer Form.

Die Theorie und Praxis des Flaneurs spielt in Benjamins Werk eine große Rolle: der Flaneur als Figur des 19. Jahrhunderts im berühmt-berüchtigten Passagenwerk und der Berliner Flaneur des 20. Jahrhunderts, dem er in der Rezension des Buches *Spazieren in Berlin* von Franz Hessel Aufmerksamkeit widmet. „Die Stadt als mnemotechnischer Behelf des einsam Spazierenden, sie ruft mehr herauf als dessen Kindheit und Jugend, mehr als ihre eigene Geschichte. [...] Die Straßen sind ja die Wohnung des ewig unruhigen, ewig bewegten Wesens, das zwischen Hausmauern soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt“. Benjamin legt Wert auf die Feststellung, dass sich im Europa des 20. Jahrhunderts „der Wirklichkeitssinn, der Sinn für Chronik, Dokument, Detail geschärft“ hat. Der Moment, in dem er dies schreibt, im Jahr 1929, betrifft allerdings noch ein ganz anderes Berlin als das, was wir kennen. Die Naziherrschaft, der Krieg, die Endlösung und die Schlacht um Berlin sind noch nicht sichtbar. Nootboom und Armando dagegen sind Flaneure in Berlin am *Ende* des 20. Jahrhunderts. Zwischen Benjamin und ihnen liegt unendlich viel Geschichte, und doch sind sie ihm sehr nah, *können* sie ihm sehr nah sein, ihm, der nur noch einen Schritt gebraucht hätte um emigrieren und überleben zu können. „Stel je voor, Benjamin in Amerika, samen met Adorno en Horkheimer“, spekuliert Nootboom noch munter in *Allerzielen*.

In Abwandlung eines Ausspruchs von Theodor Adorno über das Schreiben von Gedichten nach Auschwitz möchte ich feststellen: Nach Auschwitz ist es unmöglich, durch Berlin zu flanieren. Aber genauso wie Adornos Wort wahr ist und dennoch Gedichte geschrieben werden, können wir feststellen: Cees Nootboom *ist* der Flaneur nach Auschwitz. Nootbooms Flaneur geht durch den schwarzen Schnee von Auschwitz und ist dadurch verändert. Ich habe ein nüchterneres Wort gesucht als das vom bohemienartigen Flaneur und möchte

ihn lieber als Stadtläufer bezeichnen⁵. Der Stadtläufer ist der Typ des Flaneurs nach Auschwitz. Er ist kein Bohemien mehr, er hat eine Aufgabe, ihm ist gleichsam ein Amt verliehen. Banal gesagt, ist er ein Funktionär der europäischen Vergangenheitsbewältigung. Er waltet seines Amtes, indem er mit seiner Wahrnehmungskraft durch Berlin läuft und uns seine Befindungen vermittelt. Er ist – meistens – ein Fremder. Dass es ihn gibt, bedeutet auch eine große Tröstung. Darauf komme ich noch zurück.

Der Stadtläufer hat nicht die Unschuld des Flaneurs, nicht seine Beliebigkeit. In all seiner scheinbaren Ziellosigkeit und Zwecklosigkeit und in seiner postmodernen Gleichzeitigkeit historischer Wahrnehmung ist er in Wahrheit doch ausgerichtet auf einen finalen Kulminationspunkt, der nicht mehr überboten werden kann und darf. Nicht zufällig endet Nootabooms Lauf am Potsdamer Platz. Der weiße Laufgraben mündet im imaginierten Massengrab. Die Verbindung der inneren Leere des Stadtläufers und der ungeheuren Leere des Potsdamer Platzes erzeugt den Erinnerungsraum für die Vergegenwärtigung des ultimativen Schreckens der Geschichte, des in Berlin erdachten und beschlossenen Holocaust. Alle Berliner Wege, so verschlungen sie auch sein mögen, führen dorthin.

Der Flaneur hinter Masken: Armandos „Feindbeobachtung“

Wo Nootabooms Lauf aufhört, da beginnt der Lauf Armandos. Gleich im ersten der merkwürdig effektvollen Kurzprosatexte „Uit Berlijn“ ist der Erzähler am Potsdamer Platz:

Een grote hoop zand. Nou, wat is er met die grote hoop zand. O niets, maar op deze plek stond toevallig het statige gebouw van de Gestapo, dat wou ik alleen maar even zeggen. Nu loopt *de muur* er vlak langs. En meteen achter de muur, *drüben* dus, staat met gesloten ogen een nazibouwsel, een restant van het *Reichsluftfahrt-ministerium*. In dat Gestapogebouw gingen mensen in en uit, functionarissen en anders-zins, waarschijnlijk waren dat gewone mensen. Berlijn is een onbekommerde stad die van geen wijken weet. [...]

Als je over de muur heen kijkt zie drüben de Potsdamer Platz van nu: een leeg veldje. Versperringen en konijnen. En die bobbel daar links in dat veldje, nou, daar was Hitlers bunker. Daar stond ook de Rijkskanselarij. Is nu een bobbel met gras. Een stad vol valstrikken. Men waant zich.⁶

Armando hat eine womöglich noch intensivere Beziehung zu Berlin als sein Freund Nootaboomb. Seine Sicht der Stadt, seine Art der Wahrnehmung und Interpretation, hat er in circa 80 kurzen Texten formuliert, die von Begegnungen mit Menschen, Gebäuden, Hunden in Berlin ausgehen. Die kurze Form

5. Dieser Begriff eröffnet eine Analogie zu Ernst Jüngers Waldgänger. Das in den Niederlanden weitgehend unbekanntes Werk Jüngers ist unseren beiden Autoren wohlvertraut. Zwischen seinem *Abenteuerlichen Herz*, Walter Benjamins *Einbahnstraße* und den Berlintexten Armandos gibt es noch zu entdeckende Korrespondenzen.

6. Armando, *Uit Berlijn*. *Machthebbers*. Krijgsgewoel. Amsterdam 1993, 7 und 8.

kommt seiner Art des Schreibens sehr entgegen. Der pragmatische Grund für die Kürze seiner Berlinter Texte ist, dass es sich um eine wöchentliche Kolumne der niederländischen Tageszeitung *NRC-Handelsblad* handelte. Später sind die Texte in drei Buchausgaben zusammengefasst worden: *Uit Berlijn* (1982), *Macht-hebbers* (1983) und *Krijgsgewoel* (1986).

Während Nooteboom in der episch breiten Form des Romans mit entsprechenden Konstruktionsbauteilen arbeiten kann, sind die Konstruktionsbedingungen in Armandos Berlinter Texten, die meist nicht länger sind als vier Seiten, völlig anders. Sein Fokus ist zurückgenommen von der Ebene der Großepik auf die quasi atomare Ebene der Sprache, dorthin wo sozusagen die Urkräfte der literarischen Welterzeugung wirken. Der Erzähler in Armandos Texten ist ein Flaneur hinter Masken, der sich eines doppelten, uneigentlichen Erzähldukus bedient: dem des Feindbeobachters und dem des Simplizissimus. Der Feindbeobachter nimmt alles wahr, auch scheinbar Nebensächliches, er notiert und protokolliert. Der Simplizissimus setzt das Wahrgenommene in eine scheinbar naive Sprache um und verhüllt es hinter einer scheinbar unwissenden Unschuld. Anders als Nooteboom geriert sich Armando also nicht als der aufgeklärte, seine Bildung etalierende intellektuelle Stadtläufer, sondern als klandestiner Flaneur, der sich hinter Masken verbirgt, der sich schützen muss, ja bei dem sogar die Pose des Flaneurs eine Maske ist. Die Sprache seiner Kurztexte ist schlicht, alltäglich, banal, so wie auch die Wahl des Beschriebenen oft banal zu sein scheint: Protokolle von Alltagsgesprächen älterer Menschen, Eindrücke von Gebäuden, Straßen, Plätzen oder von vorbeilaufenden Hunden, die Heinrich, Wilhelm oder sogar Eberhard heißen. Der Effekt der Prosa entsteht aus kontrastiven Leseerlebnissen, die den Leser aufschrecken. Durch den maskierten Erzähldukus eingelullt, wird er von einem unverhofft im Satz explodierenden Element aufgeschreckt, das auf die Vergangenheit verweist. Armando lässt mit einem klammheimlichen Vergnügen die Vergangenheit in die Gegenwart hineinplatzen. Je normaler, je banaler die Gegenwart präsentiert wird, desto größer ist der so erzielte Schockeffekt.

Diese Effekte sind nicht leicht zitierbar. So paradox es klingt: die Texte sind dafür zu lang. Um die Wirkung deutlich zu machen, müsste man minimal ein, zwei Seiten zitieren, nein eigentlich alle vier. Aber es funktioniert oft auch mit Kleinigkeiten, wie in der oben zitierten Stelle, wo „met gesloten ogen een nazibouwsel staat“. Auch die „bobbel“, die sich als Hitlers Bunker und die Reichskanzlei erweisen, gehören dazu.

Trotzdem will ich versuchen, an zwei Beispielen einen Text Armandos und seine Wirkung zu beschreiben. In Vrees (211) gibt er ein Protokoll zweier banaler Alltagsgespräche, die er als „Feindbeobachter“ im Café Kranzler belauscht hat, dem inzwischen verschwundenen bürgerlichen Traditionscafé am Kudamm. Zuerst ist es ein altes Ehepaar, dann sind es zwei „wankele heertjes“. Nach deren belanglosem Wortwechsel beschreibt er sie als „zieltogende arenden, die het klapwieken verleert zijn“, um dann fortzufahren: „Ik ben er haast zeker van dat ze jong zijn geweest.“ Und schließlich folgt eine Aufzählung, was die Herren als sie jung waren, alles an unverfänglich Menschlichem getan haben könnten und

darin als Letztes „en zij hebben laarzen gedragen. Ze hebben nog veel en veel meer, maar ik heb liever niet dat je dat te weten komt.“

Der Text endet mit einer etwas rätselhaften und unvermittelten Beobachtung, die mich auch wieder an Benjamins Engel der Geschichte erinnert:

Ergens verderop, in een winkel, hangt een grote jurk voor het raam, die heeft er nooit gehangen, die hing er nooit. Hoe of die daar komt. De vrouwen kijken strak opzij, zover als ze kunnen, ze zijn wars van de toekomst. Wat of de beweegredenen zijn. Soms is het plotseling stil in deze stalen straten, soms praten de mensen heel zachtjes. Waarom doen ze dat. Ze vrezen iets, denk ik. Misschien vrezen ze iets. Wat, dat is me ontschoten. (213)

Das ist ein eindringliches Bild, ein Denkbild. Wenn diese Vision der Engel der Geschichte ist, so erinnert er mehr an eine Vogelscheuche, een vogelverschrikker, und das hat auch etwas für sich.

In einem anderen Text mit dem Titel *Van dames en dieren* (15) geht Armando in den Berliner Zoo. Er beschreibt die Tiere, die Fische, die Affen, die Nilpferde, von denen eins Würstchen heißt und das andere Plumps. Dann richtet sich sein Blick auf das Publikum, vor allem auf die einsamen älteren Damen, die mit den Tieren sprechen, mit Knorke, dem Gorilla, mit Bolle, dem See-Elefanten und mit den neuen Pandabären, aber die Bären schlafen und reagieren nicht.

De vrouwen blijven wachten op een volgend teken van leven, urenlang. Hun door onaangename levenservaringen verstrakte gezichten ontspannen zich, hun trekken krijgen iets liefdevols, iets devoots bijna. Vrouwen kunnen zo mooi zijn, maar dat is bekend.

Die Frauen winken, die Frauen warten. Am liebsten würden sie die Bären streicheln.

‘Zouden ze weich zijn’, vraagt er een verlegen. ‘O’, roept een ander uit, ‘wonderbar weich!’ Ik raak in gesprek met een oppasser. ‘Eenzaamheid, mein Lieber’, zegt hij, ‘allemaal eenzaamheid. Die vrouwen zijn hier de hele dag... Ze raken dik bevriend met de dieren. Heeft u ze zien wuiven tegen de panda’s? Zo stonden ze vroeger te wuiven naar Hitler.’ Ik vraag hem wat hij gedaan heeft in de oorlog, want hij heeft de leeftijd. ‘Ik heb niet gewuifd’, zegt hij, ‘maar ik heb gemarcheerd voor Hitler, dat is nog veel stommer.’

Armando und Nooteboom sind auf die gleiche Weise nach Berlin gekommen: über ein Jahresstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Der 1929 geborene Armando kam 1979 und ist geblieben. Nooteboom, Jahrgang 1933, kam 1989 und kehrt seitdem stets in seine Berliner Wohnung zurück. Die vier Jahre Altersunterschied sind gerade genug, um die Erfahrung der deutschen Besetzung der Niederlande 1940–45 bei Armando anders aussehen zu lassen als bei Nooteboom. Armando lebte seit 1934 in einem Vorort von Amersfoort. Die Deutschen errichteten in der Nähe ein Konzentrationslager. In den

Wäldern um das Lager herum spielte der Heranwachsende mit seinen Freunden. In Armandos literarischem Werk kommt wiederholt eine Szene vor, die als Schlüsselszene zu seinem gesamten künstlerischen Werk gelten kann: ein niederländischer Junge, der am Waldrand in der Nähe des Konzentrationslagers von einem deutschen Soldaten verhaftet werden soll, sticht diesen nieder.⁷ Der Autor hat sich immer geweigert, sich dazu zu äußern, ob und inwiefern diese Geschichte autobiographisch ist. Unwahrscheinlich ist dies nicht, und es würde psychologisch viel von seinem späteren Leben und Werk erklären, wenn er als vierzehn-, fünfzehnjähriger Junge tatsächlich einen Deutschen getötet hätte. Das Thema von Opfer und Täter und deren Austauschbarkeit, das Thema von Verantwortung und Schuld, die Motive der „schuldigen Landschaft“, des „schuldigen Waldrandes“ und des „plek“, des Ortes, an dem es passiert ist, kehren in Armandos literarischen und bildenden Werken immer wieder. Sein obsessives Interesse für Deutschland und die Deutschen ist für einen Niederländer seiner Generation ungewöhnlich, fast singulär. Die Erklärung dafür könnte in der tragisch-banalen Situation am Amersfoorter Waldrand liegen. Ich erzähle dies der Vollständigkeit halber. Sollte es nicht so sein, tut das der Wirkung seiner Werke keinen Abbruch. Wüssten wir, dass es so ist, würden wir vielleicht sagen, ach ja, armer Junge, armer Mann. Die Ungewissheit, das weiß Armando, ist die beste Voraussetzung für eine kontinuierliche Spannung und Wirkung.

Mit dem DAAD-Stipendium zieht Armando 1979 ausgerechnet in das Berliner Atelier des ehemaligen Nazi-Starbildhauers Arno Breker am Rande des Grunewaldes ein. Seine ersten Berliner Serien von Gemälden und Zeichnungen heißen *Feindbeobachtung*, *Fahne*, *Feindberührung*, *Waldrand*, *Der Baum*, *Gefechtsfeld*.

Die *Feindbeobachtung* – een bestaande militaire term – kan ik niet verklaren. Zo'n tekening ontstaat in een bepaalde tijd, en vanuit een bepaalde gedachtegang die mij bezighoudt. Ik heb die tekening net vóór ik naar Berlijn ging gemaakt, en eenmaal in Berlijn heb ik de grote zwarte doeken geschilderd die ik Feindbeobachtung noemde. Je moet ze bekijken als lijnen, aantekeningen, notities, die niets voorstellen maar een grote kracht hebben.⁸

Später kommen Serien wie *Melancholie* (1986 und 1998) und *Schwarze Landschaft* (1995). Seine literarischen Titel sind entsprechend: *Dagboek van een Dader* (1973) oder *Aantekeningen over de vijand* (1981).

Armando ist in seinen Texten aus den achtziger Jahren im Bann seiner mnemopathischen Wahrnehmung. Aber da er bereits jahrzehntelang als Schriftsteller, Maler, Zeichner, Bildhauer, Sänger mit der Umsetzung und Vermittlung dieser Wahrnehmung beschäftigt ist, gelingen ihm subtile Bewältigungen

7. Siehe Armando, *Aantekeningen over de vijand*. Amsterdam 1981, 10 und *De straat en het struikgewas*. Amsterdam 1988, 23.

8. Armando, 'Ik noem het schuldig landschap', in: Wam de Moor, *Dit is de plek. De betekenis van plaats en emotie in het werk van schrijvers en schilders*. Zutphen 1992, 13–27, hier 27.

der Vergangenheit. Anderen niederländischen Autoren ist das zu dieser Zeit noch nicht möglich. Ihre Wahrnehmung deutscher Zustände ist traumatisch-pathologisch, ohne jede Relativierung der eigenen Position. Wer den Begriff des „Mnemopathen“ erfunden hat, weiß ich nicht. Ich begegnete ihm in der eindrucksvollen Dissertation von Nicolas Pethes über Walter Benjamins „Mnemo-graphie“ (1999).⁹ Pethes zitiert seinerseits den Schriftsteller Rainald Goetz, der den Mnemopathen als Typus krankhafter deutscher Vergangenheitsbewältigung in seinen Texten auftreten lässt.

Erinnern im Vorübergeh: Mnemosyne und Lethe

„Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. [...] Es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“

Walter Benjamin

Die Berliner Vergangenheit beginnt zu verschwinden, jedenfalls soweit sie im Stadtbild, an ihren Häusern, Straßen, Plätzen abzulesen war. Der neue Potsdamer Platz erglänzt in der Vielfalt postmoderner Architekturen. Seine Tektur ist verändert. Er liest sich jetzt ganz anders, und es hat wenig Sinn, darüber zu spekulieren, ob das nun richtig oder falsch ist. Berliner Erinnerungsorte nehmen eine neue, oft überraschende, nicht für möglich gehaltene Gestalt an, die neue Assoziationen hervorruft, zum Beispiel das Reichstagsgebäude, das sich mir in seiner Schwärze und plumpgigantischen Hässlichkeit immer als äußerst unangenehm präsentiert hat und nun durch den Neuausbau und vor allem die Kuppel von Norman Foster eine verblüffende Transparenz und Schönheit erhalten hat.

Es erhebt sich die Frage, ob wir vergessen können, vergessen dürfen, vergessen müssen. Harald Weinrich hat dieser Frage ein schönes Buch gewidmet, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. Er geht dabei auf die antike Technik der Gedächtniskunst ein, die Methode, sich durch die Imagination von Gedächtnisorten und Gedächtnisbildern Dinge zu merken, aber auch, bei Bedarf, sich ihrer wieder zu entledigen:

Wenn nämlich die Gedächtnisbilder ... dem Geist gegenwärtig sind und das Gedächtnis vielleicht länger besetzt halten, als dem Willen lieb ist, dann muß die gleiche Phantasie (*imaginatio*), deren Wirken diese Bilder hervorgebracht hat, dazu aufgeboten werden, sie wieder zum Verschwinden zu bringen. [...] Ist etwa das Bild aus Papier vorgestellt, so kann es zerknüllt, in Fetzen gerissen, ins Feuer oder fließende Wasser (*Lethe!*) geworfen werden. Holz- oder Steinfiguren wirft man am besten zum Fenster hinaus.¹⁰

9. Nicolas Pethes, *Mnemo-graphie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen 1999.

10. Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München 1997, 255.

Aber nein, so einfach ist das nicht. Weinrich zeigt am Beispiel des Romans *Auslöschung* von Thomas Bernhard, dass

Gedächtnis und Vergessen so ineinandergreifen, daß der Erzähler [...] gleichzeitig mit aller Schärfe des Gedächtnisses erinnern und dennoch mit aller Kraft des Vergessens 'auslöschen' kann. Das geschieht durch das Aufschreiben des Erinnerten in eben diesem Buch 'Auslöschung'. Der Erzähler schreibt auf, um auszulöschen. 'Ich schreibe eine ungeheure Schrift', sagt er einmal von sich.

Für die ungeheure Schrift Armandos gilt ein Gleiches: „Mijn nieuwsgierigheid naar Berlijn is weg, bevredigd. Het boek is uit“ sagt er in einem Interview.¹¹ Und:

Het is om praktische redenen dat ik nog steeds niet uit Berlijn weg ben. Ik ben natuurlijk Berlijn dankbaar. Daar is mijn zogenaamde internationale carrière begonnen. De stad heeft veel voor mij betekend en veel voor mij gedaan, thematisch, ik heb er veel vrienden, ik heb er eigenlijk veel warmte, maar juist om die reden wil ik weg. En om een andere reden: de reden dat ik Berlin 'gegesen' heb, ik heb het thematisch niet meer nodig.¹²

Das Buch ist aus. Berlin ist gegessen. Der Mnemopath ist geheilt.

Onder den Nooteboom: Schwarze Salbe für die deutsche Seele

Auf der Straße steht ein Lindenbaum
Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wusst ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles!
Lieb' und Leid!
Und Welt und Traum!

Gustav Mahler, 1884

Die Vergangenheit *huscht* vorbei, sagt Benjamin. Versuchen wir, sie noch einen Augenblick zurückzuholen und festzuhalten. Wenn Nooteboom und Armando uns die Stadt als Text vorlegen, so ist ihr Verdienst – und dies ist ein Verdienst als Alternative zu den Historikern im eingangs erwähnten Zitats von Roberto Calasso –, dass ihre Texte uns die Stadt in einem einzigartigen und unwiederbringlichen historischen Augenblick bewahren. Dies scheint mir eine

11. Henk Niezink, 'Armando en Berlijn', in: *Bzzlletin* 173 (1990), 49.

12. Armando, 'Ik noem het schuldig landschap', in: Wam de Moor, *Dit is de plek. De betekenis van plaats en emotie in het werk van schrijvers en schilders*. Zutphen 1992, 15–27, hier 24f.

Urtugend des Historikers: etwas zu bewahren und das Bewahrte zu erschließen. Nootboom und Armando bewahren ein bestimmtes, unverzichtbares Berlin als Geschichtszeichen¹³. Die Aphasie, das Unaussprechliche, umkreisen sie mit tausend Sätzen. Diesen Augenblick möchte ich noch nicht loslassen. Er ist nicht schön.

Natürlich hat Nootboom auch wieder ein Bild hierfür, gleich am Anfang seines Romans, wo er seine poetologischen Marken setzt:

Het meest leek het geheel nog op een surrealistisch schilderij, dat hij ooit gezien had, en waarvan hij de titel vergeten was. Een uit scherven bestaande vrouw was bezig een oneindig hoge trap te beklimmen. Ze was nog niet ver, en de trap verdween ergens in de wolken. Haar lichaam was niet heel, en toch was ze als vrouw herkenbaar, al zaten de scherven waaruit ze bestond dan ook nergens aan elkaar vast. Als je er goed naar keek was het eigenlijk behoorlijk angstaanjagend. Nevelsluiers stroomden door haar lichaam op de plaats waar haar ogen, haar borsten, haar schoot hadden moeten zitten, amorfe, nog onherkenbare software drong naar binnen, die ooit, als het goed was, kon worden omgezet in iets waar hij nu nog geen idee van had. (18)

Nootboom hat seinen Roman sorgfältig konstruiert und die symbolisch aufgeladenen Denkbilder der Ambivalenz von Anfang an bewusst placiert. Es lohnt sich, die inhaltlichen Aspekte der Assoziationen seines Stadtläufers näher zu betrachten. Hier geht es abwechselnd um Erinnerungen an Gespräche und Situationen mit Freunden, die inhaltlich wichtige Wegzeichen für die Konstruktion des Romans setzen. In diesem Rahmen wird auch die Thematik der Fremdwahrnehmung von Niederländern in Deutschland angesprochen:

‘Wat moet je toch in Duitsland?’ vroegen Nederlandse vrienden regelmatig. Het klonk dan meestal alsof hij een ernstige ziekte had opgelopen. Hij had er een stereotiep antwoord op bedacht, dat meestal afdoende was: ‘Ik ben er graag. Het is een ernstig volk.’ (9)

Das Thema kehrt ein paar Mal wieder, zum einen auf dem – Gott sei Dank ironisierten – Niveau der bekannten Vorurteile: „Moet je horen hoe ze in die U-Bahn schreeuwen. Einsteigen bitte! ZURÜCKBLEIBEN!! Nou, we hebben gezien wat er van al dat Gehorsam terecht komt.“ (15)

Zum anderen auf dem Niveau der Reflexion deutscher Kulturzeichen aus Kunst und Literatur.

Ganz korrekt war ich bei der Schilderung des ersten Tages von Arthur Daane im Roman *Allerzielen* nicht. Er endet nämlich nicht am Potsdamer Platz, sondern in einer Kneipe. Arthur Daane kehrt am Abend nach Hause zurück.

Maar deze avond was al een nacht, gedempt, zonder verkeer, zwart en wit, stil en bewegend tegelijk. Noche transfigurada, hij mompelde Schönbergs

13. Zum Begriff des Geschichtszeichens siehe Heinz Dieter Kittsteiner (ed.), *Geschichtszeichen*. Köln/Weimar/Wien 1999.

Spaanse titel als een toverspreuk. Verklärte Nacht, maar transfigurada was veel mooier, alsof de orde der dingen was omgeslagen, en van een grotere geheimzinnigheid geworden (77).

Es folgt die Wende zur romantischen Geselligkeit in Daanes Stammkneipe, der Weinstube in der Wilmersdorfer Straße. Dort trifft er sich mit seinen Freunden: dem Niederländer Victor, der Russin Zenobia und dem Deutschen Arno Tieck (!), hinter dem sich der Berliner Germanist Rüdiger Safranski verbirgt, dem wir drei großartige Denkbioografien von Schopenhauer, Heidegger und Nietzsche verdanken. Die Weinstube, verborgen in einem hässlichen Neubaukomplex, erweist sich als urgemütliches Refugium, als Nische im Stadtgetriebe. Man wähnt sich in einem pfälzischen Dorfgasthaus. Es gibt erlesene Weine, und der Wirt serviert frische Blut- und Leberwurst, Maultaschensuppe und tatsächlich auch Saumagen, das Leibgericht unseres ungemütlichen Altbundeskanzlers Helmut Kohl.

Hier hält die Gruppe regelmäßig ihre philosophisch-besinnlichen Abende, die einen Großteil des Romans in Beschlag nehmen. Hier wird, Nachbarn zwischen Nähe und Distanz, über die Begegnung der Kulturen geplaudert, über Bedenkliches und weniger Bedenkliches:

Duitsland en Rusland, op zulke ogenblikken was het of die twee landen een voor een Atlantische Nederlander nauwelijks te begrijpen heimwee naar elkaar hadden, alsof die onmetelijke vlakte die daar bij Berlijn leek te beginnen een geheimzinnige zuigkracht uitoefende, waar vroeger of later weer iets uit voort moest komen, iets wat nu nog niet aan de orde was maar wat, ondanks alle schijn van het tegendeel, de Europese geschiedenis nogmaals om zou kiepen, alsof die enorme landmassa zich zou kunnen omdraaien, waarbij de westelijke periferie er als een deken af zou glijden. (105)

Hier findet der zwischen Deutschen und Niederländern so selten gewordene Dialog der Identitäten statt. Für Nooteboom und Armando ist das Medium der Begegnung oft die Kunst, insbesondere die Gemälde Casper David Friedrichs. So finden sich im Roman Reflektionen über *Mönch am Meer*, *Abtei* und den *Chasseur im Walde*, Bilder, mit denen Armando sich immer wieder auseinandergesetzt hat. Für Nooteboom bleiben sie faszinierend, aber fremd: „Het smachten van Wilhelm Meister, Zarathoestra die huilend eindigt aan de hals van een koetspaard, de schilderijen van Friedrich, de dubbele zelfmoord van Kleist, het lood van Kiefer en de druïdische bokkenzangen van Strauss, het leek allemaal met elkaar te maken te hebben, een duister woelen waarbij voor mensen uit een land van polders geen plaats was.“ (53) Nooteboom sieht bei Friedrich deutsche Kulturzeichen, die auf dem Wege nach Auschwitz stehen: „Ruïnes, omgevallen grafstenen, . . . Ode, Finsternis, het jachtterrein van de Germaanse ziel die nu dan eindelijk, aan het eind van deze waanzineeuw, uitgejaagd was“ (55).

Nooteboom selbst versucht eine ganz eigene Annäherung ans preußische Wesen. Victor zeigt Arthur Daane auf einer Kunstpostkarte, die er bei sich trägt, das Bild der Luise von Preußen, das ist die mit freundlichen Geschichten umwobene schöne preußische Königin, die 1806 nach dem völligen Zusammenbruch

Preußens in den Schlachten von Jena und Auerstedt nach Königsberg reiste und mutig Napoleon entgegentrat und ihn anflehte, Berlin nicht zu zerstören. Im Charlottenburger Schloss schauen sie sich das Original an. Josef Grassi malte die 28jährige Königin 1804 in der leichten, griechisch inspirierten korsettlosen Mode der Zeit, die bei Arthur Daane sofort männlich-sexistische Entkleidungsphantasien hervorruft. Solche Frauen gibt es heute nicht mehr, schwärmt Victor melancholisch-nostalgisch.

Hij boog zich voorover, in de buurt van de volmaakte ronding van de rechterborst. ‘Vraag van de beeldhouwer: waar denk je dat de tepel zit?’ ‘Daar,’ zei Arthur, en wees. Onmiddellijk ging het alarm af, een suppoost in blauw uniform kwam aanhollen en schreeuwde iets in staccato-Duits dat hij niet verstond (49).

Auch wenn Arthur Daanes Busengrapscherei an der preußischen Königin hier sofort mit Sirenengeheul und uniformierten Wächtern gestraft wird und wir es also wieder mit einem Ambivalenzdenkbild zu tun haben, möchte ich diese Szene als eine Hommage an das arkadische Preußen verstanden sehen, an das andere Preußen, das Preußen der elysischen Gärten Sanssoucis, und eben an das andere Deutschland.

Nooteboom wäre nicht der Autor dieses Romans, wenn er nicht auch die Idylle der romantischen Geselligkeit in der Weinstube konterkarieren würde: ein alter Zigeuner mit dem Namen Galinsky war Stammgast in der Weinstube.

Hij kwam elke avond laat (‘Ik slaap toch niet meer’), was ooit in een Berlijn dat geen van hen had meegemaakt Stehgeiger geweest, primas bij een zigeunerorkest dat in het Adlon speelde. Hij had alles overleefd. Verder wisten ze niets van hem. (107f.).

Dieser alte stille Gast stirbt während der fröhlich-weinseligen Runde aufrecht sitzend in der Ecke an seinem Tisch, ohne dass es jemandem auffällt. Nur der Wirt sieht es, lässt ihn aber sitzen, bis die anderen Gäste aufbrechen. So verläuft das Gespräch der unschuldigen Flaneure in Anwesenheit des toten Zigeuners. Sie haben es nicht gewusst und erst spät bemerkt.

Die deutsche Übersetzung des Romans *Allerzielen* wurde am 22. Februar 1999 im Renaissance-Theater an der Knesebeckstraße in Berlin mit einer Lesung Cees Nootebooms vorgestellt. Es gab schon seit Tagen eine Warteliste. Nooteboom hatte ein Publikum von rund 400 Leuten, überwiegend relativ junge Deutsche, die mit spürbarer Begeisterung zu dieser Dichterlesung gekommen waren. Diese deutschen Leute haben ganz offenbar ein Bedürfnis nach der Lektüre der Stadt, in der sie leben und nach einem, der ihnen zur Seite steht wie ein Schutzengel. ‘Onder den Nooteboom’ finden sie Trost in ihrer Nische, de „nis“, auch wenn, genau wie unter Mahlers Lindenbaum, der sich Verbergende doch wieder dem schmerzhaften Verborgenen begegnet. Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* vermitteln einen Gefühlskomplex, der – nicht nur von Niederländern – wohl als sehr deutsch empfunden werden darf.

Am Tag nach der Lesung ging ich mit meiner Frau abends durch den Berliner Schnee in die Weinstube in der Knesebeckstraße, die wir noch aus unserer Studentenzeit kannten. Beim wunderbaren Pfälzer Wein kamen wir ins Gespräch

mit dem Wirt und fragten ihn ob er der Herr Schultze aus Cees Nootbooms Roman sei. Er war es und unterhielt sich freundlich mit uns über einige Anekdoten aus dem Roman, bis er schließlich sagte: „Aber warum fragen Sie nicht Nootboom selbst. Er sitzt dort hinten.“ Ich hatte bereits eine Weile Stimmen und Gelächter vom anderen Ende der Stube gehört, und jetzt stellte sich heraus, dass die Weinstuben-Runde aus *Allerzielen*, erweitert um einige Mitarbeiter des Suhrkamp-Verlags dort fröhlich beisammen saß, das gerade erschienene Buch feierte und nun misstrauisch uns als Fremde beäugte. Wir haben dann schnell Nootboom die Hand gedrückt, ihm zu seinem schönen Roman gratuliert und sind gegangen. In dem Augenblick habe ich wohl beschlossen, einmal etwas über dieses Buch zu schreiben.

Und ach ja, was die für mein Gefühl doch etwas überzogene Symbolik dieses eigentlich sehr deutschen Romans von Nootboom betrifft: Eine Frage haben wir Herrn Schultze, dem Wirt, dessen richtigen Namen ich nicht weiß, auch gestellt, nämlich ob denn die Geschichte mit dem toten Zigeuner wahr sei. Sie ist wahr, versicherte uns Herr Schultze. Sie ist tatsächlich so passiert, und wir hätten den ganzen Abend an dem Tisch gesessen, an dem er gestorben ist.