

Hannah Steurer

## Das Berlin der 1970er und 80er Jahre bei Jean-Michel Palmier: „Un lieu magique de désirs, de rêves et d’angoisse“

„Jean-Michel Palmier s’était trompé d’époque: ce n’est pas dans le Paris des années quarante qu’il aurait dû naître le 19 novembre 1944, mais à Berlin, au début du siècle.“<sup>1</sup> Roland Jaccards in *Le Monde* erschienener Nachruf auf den im Juli 1998 verstorbenen Jean-Michel Palmier zeichnet das Bild eines Zeitreisenden, dessen Faszination nicht der eigenen Kapitale, sondern einer sowohl im temporalen als auch im geographischen Sinne ‚anderen Stadt‘ galt: dem Berlin der Weimarer Republik. Die Begeisterung des Germanisten Palmier für diese Epoche findet ein Echo in zahlreichen Publikationen zur deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts. Dazu zählen z. B. seine Bände zum Expressionismus und zu den deutschen Avantgarden im Exil oder die erst 2006 postum veröffentlichte, mehr als 800 Seiten umfassende Studie zu Walter Benjamin.<sup>2</sup> Zugleich schreiben sich diese Publikationen in eine Auseinandersetzung mit dem Sehnsuchtsort Berlin im Spannungsfeld von Gegenwart und Vergangenheit ein. Sie bestimmt Palmiers schriftstellerischen Parcours und macht ihn zu einer der zentralen französischen Figuren, die in den 1970er und 80er Jahren den Blick auf Berlin richten – tatsächlich umfasst die Spanne von seiner ersten Reise nach Berlin bis zum Erscheinen seines letzten Buchs über die Stadt beinahe exakt den Zeitraum der beiden Jahrzehnte. Auf den ersten Besuch als Student im Jahr 1969 folgt fünf Jahre später ein Forschungsaufenthalt als Stipendiat des DAAD, aus dem zwei Bücher hervorgehen: 1976 wird das *Berliner requiem* mit Palmiers Notizen seiner Berliner Streifzüge veröffentlicht; 1989 erscheint es am Vorabend des Mauerfalls in leicht veränderter Form ein zweites Mal.<sup>3</sup> Bis in die 1990er Jahre hinein ist Palmier als Literaturkritiker für *Le Monde diplomatique* tätig und äußert sich dort nicht nur zu Berlin, sondern auch zu literarischen Debatten in der DDR, der BRD und im wiedervereinigten Deutschland. Auch die kulturpolitische Rolle Berlins nach 1989 wird von ihm ausgelotet, so in einem

---

1 Roland Jaccard: Jean-Michel Palmier, un essayiste érudit et fervent, in: *Le Monde* (24. Juli 1998).

2 Jean-Michel Palmier: *L’expressionnisme comme révolte. Contribution à l’étude de la vie artistique sous la République de Weimar*, Bd. 1: *Apocalypse et révolution*, Paris 1978; ders.: *Weimar en exil. Le destin de l’émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, 2 Bde., Paris 1988; ders.: *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*, Paris 2006.

3 Jean-Michel Palmier: *Berliner requiem*, Paris 1976; im Folgenden werden Zitate aus dieser Edition unter Angabe der Sigle BR und der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen. Ders.: *Retour à Berlin*, Paris 1989; im Folgenden werden Zitate aus dieser Edition unter Angabe der Sigle RB und der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

Artikel aus dem Oktober 1990, der in einer Lektüre von Christa Wolfs *Was bleibt* die Frage nach der Zukunft der DDR-Literatur im neu formierten Staat stellt: „Que dire de Berlin et de son extraordinaire créativité? [...] c’est une certaine atmosphère de la ville qui est menacée.“<sup>4</sup> Dabei ist Palmiers Perspektive auf die Teilung immer schon die Suche nach einer „atmosphère [...] menacée“ inhärent und zwar insofern, als er in der Gegenwart der von Ruinen übersäten und von der Mauer durchzogenen Stadt nach Spuren des avantgardistischen Berlin sucht.

Für die Einordnung in das Netzwerk miteinander verschränkter internationaler Blicke auf das geteilte Berlin der 1970er und 80er Jahre ist Palmier insbesondere deshalb so interessant, weil er sich in verschiedenen Rollen durch die Stadt bewegt: Er ist nicht entweder Literaturwissenschaftler oder Schriftsteller, sondern beides zugleich, darüber hinaus Essayist, Journalist, Rezensent und Flaneur. Gerade diese letzte Rolle bindet ihn zurück an die Weimarer Republik und vor allem an das Werk Franz Hessels, der in *Ein Flaneur in Berlin*<sup>5</sup> eine Theorie des Flanierens in Berlin als Stadt der Avantgarden entwirft, mit dem Ziel „eine vergangene Stadt mitten in der gegenwärtigen auf[zu] bauen“.<sup>6</sup> Stärker vielleicht noch, als es bei Hessel der Fall ist, wird Palmiers Blick geschärft vom Wunsch, aus der Gegenwart der Stadt ihre Vergangenheit freizulegen und darin nicht nur eine erinnerte, sondern vielmehr eine imaginierte Stadt neu zu konstruieren. Dennoch gilt sowohl für Hessel als auch für Palmier: Ihre Texte sind ebenso präzise Zeitzeugnisse einer Berliner Gegenwart. Stehen bei Hessel die veränderten Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt, die zum ‚neuen Paris‘ avanciert ist, und der Einfluss des Surrealismus im Mittelpunkt der Erfahrung, so fügt sich Jean-Michel Palmiers Werk in eine französische Reflexion der geteilten Stadt ein.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Jean-Michel Palmier: *Surmonter le passé, abolir les préjugés*, in: *Le Monde diplomatique* (1. Oktober 1990).

<sup>5</sup> Franz Hessel: *Ein Flaneur in Berlin*. Bilderbuch in Worten, Berlin 2011. Es passt zu Palmiers Begeisterung für Hessels Berlin, dass er ein Vorwort zur französischen Übersetzung des Buchs verfasst. Vgl. Franz Hessel: *Promenades dans Berlin*, aus dem Deutschen von Jean-Michel Beloeil, Grenoble 1989.

<sup>6</sup> Hessel, *Ein Flaneur* (Anm. 5), 95.

<sup>7</sup> Zur Konditionierung des französischen Blicks auf Berlin als ‚neues Paris‘ durch den surrealistischen Stadtdiskurs insbesondere bei Franz Hessel, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer vgl.: Hannah Steurer: *Tableaux de Berlin*. Französische Blicke auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, Heidelberg 2021, darin Kapitel II.2: Die Konditionierung des Blicks auf Berlin durch den (surrealistischen) Blick auf Paris, 179–209. Vgl. ebd. auch allgemein für eine Auseinandersetzung mit dem französischen Diskurs über Berlin.

## Berlin (un)geteilt erkunden: Französische Perspektiven der 1970er und 80er Jahre

Jean-Michel Palmiers längster Berlin-Aufenthalt fällt in das Jahr 1974, als er mehrere Monate mit einem DAAD-Stipendium in der Stadt verbringt, um über die Avantgarden und besonders den deutschen Expressionismus zu forschen (vgl. BR, 235). Die Einladung geht also von der BRD aus; als Gast im zur Insel gewordenen Berliner Westen kann Palmier sich dennoch relativ frei zwischen den beiden Hälften der Stadt bewegen und muss den Parcours seiner Spaziergänge nicht auf bestimmte Bezirke beschränken. Sein Interesse gilt nicht dezidiert dem Osten oder Westen; vielmehr begreift er, und das gelangt auch in der Konzeption der Berlin-Texte zur Anschauung, die Stadt als Ganzes. Die Folie seines Blicks ist das ungeteilte Berlin der Weimarer Republik, das auch die Avantgarden anzieht und als ‚neues Paris‘ den bis in die Gegenwart wirkenden Stadtmythos mit begründet. Angesichts dieser Fokussierung auf eine vergangene Epoche tritt der mit dem Mauerbau entstehende Riss in der städtischen Landschaft etwas in den Hintergrund. In der Überlagerung der Gegenwart durch die Vergangenheit setzt so eine Auflösung der den realen Stadtraum durchziehenden Grenzlinien ein. „Tout cela a disparu. Il faut s’en souvenir“ (BR, 44), beschreibt Palmier sein Unterfangen. Über die (intertextuelle) Erinnerung erschließt er sich die Gegenwart der Teilung, und dieser Zugriff auf das Verhältnis der verschiedenen Zeitebenen in der Stadt macht die Spezifik des *Berliner requiem* innerhalb des französischen Berлиндiskurses der 1970er und 80er Jahre aus. In dieser Hinsicht gelingt Palmier auch eine Abgrenzung von den Autor:innen, die sich unmittelbar nach dem Bau der Mauer in Berlin aufhalten und, gerade in der literarischen Tradition von Nouveau Roman und Tel Quel, das ästhetische Potenzial der Teilung für den Stadtdiskurs ausschöpfen. Paradigmatisch dafür sind Jean-Pierre Faye und Michel Butor zu nennen: Fayes 1964 erschienener Roman *L'Écluse*<sup>8</sup> erzählt, ohne den Namen der Stadt je offenzulegen, in Wahrnehmungsfragmenten die Geschichte von Vanna, die in ihrer Herkunftsstadt Berlin zwischen den beiden Seiten wechselt und dabei immer wieder die titelgebende Schleuse durchqueren muss. Als Bild der Teilung – und zugleich der Möglichkeit der Grenzüberschreitung – markiert sie den Mittelpunkt des Romans und seines *discours*, der der geteilten Stadt eine gespaltene Persönlichkeit der Protagonistin sowie ein von zahlreichen Schnitten und Brüchen durchzogenes Erzählverfahren zur Seite stellt. Auch in Michel Butors *Regard double*, ebenfalls 1964 erstmals veröffentlicht, wird die Teilung zum ästhetischen Generator für den Text, der die Stadt erst auf Grund der Spaltung als Ganzes zu erfassen versucht.<sup>9</sup> Die im Titel

<sup>8</sup> Jean-Pierre Faye: *L'Écluse*, Paris 1964.

<sup>9</sup> Vgl. zu Butor und Berlin Steurer (Anm. 7), Kapitel III.2.2: Michel Butor, 273–286. Darüber hinaus erhält die Bedeutung Butors für die französischen Blicke auf Berlin im Kontext eines internationalen literarischen Austauschs in der geteilten Stadt eine besondere Sichtbarkeit in den Ausführungen Ulrike

manifest werdende Doppelung des Blicks und der Stadt erwächst aus der Errichtung der Mauer und des so durch die Stadt gehenden Risses. Bei Palmier hingegen wird nicht die Bewegung des Aufschneidens bzw. Aufreißens der Stadtoberfläche zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit Berlin; vielmehr entspricht seinem Zugriff ein Graben im Ruinenfeld der Stadt, das ihre Vergangenheit freilegen soll. Als ‚Archäologe der Erinnerung‘ trägt er (literarisches) Material zusammen, um daraus und aus den während seiner eigenen Spaziergänge entstandenen Notizen das Berlin der Weimarer Republik zu rekonstruieren und es mit dem Berlin seiner Gegenwart in Beziehung zu setzen.

Nur ein Jahr vor dem *Berliner requiem* veröffentlicht überdies Michel Tournier seinen Berlin-Roman *Les Météores*.<sup>10</sup> Dort wird der Protagonist Paul, Teil eines Zwillingspaars, dessen Trennung sich im Riss der geteilten Stadt spiegelt, zum Zeugen des Mauerbaus. Zudem setzt in den 1970er und 80er Jahren eine Diversifizierung des französischen Blicks auf Berlin ein, der nun auch andere Dimensionen der Stadtidentität beleuchtet. Die Ruinenlandschaft wird Kulisse zahlreicher Spionageromane,<sup>11</sup> bevor sich besonders in den 1980er Jahren eine Faszination für das alternative Westberlin und die Hausbesetzerszene in französischen Texten niederzuschlagen beginnt.<sup>12</sup> Auch Palmier widmet in *Retour à Berlin* ein Kapitel den Berliner Wohngemeinschaften, die er als Orte einer alternativen Kultur in der geteilten Stadt vorstellt (vgl. RB, 258–262). Sein Hauptbestreben gilt dennoch dem Eintauchen in die literarisch-kulturelle Welt der Weimarer Republik. Darin ist er ebenfalls keine Einzelfigur, sondern schreibt sich in eine französische Begeisterung für die Avantgardestadt Berlin ein. Nur zwei Jahre nach dem Erscheinen des *Berliner requiem* feiert 1978 im Pariser Centre Pompidou die Ausstellung *Paris, Berlin: 1900–1933. Rapports et contrastes France–Allemagne* als Teil einer Reihe zum Verhältnis von Paris zu anderen Metropolen ihre Eröffnung.<sup>13</sup> Sie legt

---

Schneiders. Vgl. hierzu Ulrike Schneider: Zweifacher Blick. Die ‚nouveaux romanciers‘ in Berlin (mit einem Fokus auf Michel Butor), in: Jutta Müller-Tamm (Hrsg.): *Berliner Weltliteraturen. Internationale literarische Beziehungen in Ost und West nach dem Mauerbau*, Berlin 2021, 57–84. Neben Faye und Butor setzt sich u. a. Nicole Casanova in ihrem ebenfalls in den frühen 1960er Jahren erschienenen Roman *La Ville qui penche* (Paris 1962) mit dem Mauerbau und der Teilung auseinander.

**10** Michel Tournier: *Les Météores*, Paris 1975.

**11** Vgl. dazu Klaus Heitmann: Berlin als Thema und Schauplatz der französischen Literatur seit 1945, in: Gert Pinkernell, Oskar Roth (Hrsg.): *Spiegelungen. Romanistische Beiträge zur Imagologie*, Heidelberg 1996, 127–162, hier: 150; Edward Reichel: „Ville de l’ennui“ (1843) – „mâchoire de platine“ (1932) – „université du malheur“ (1962) – „capitale de la Deuxième culture“ (1983). Der Wandel des Berlinbildes in der französischen Literatur von Casanova bis heute – *Anciens und Modernes*, in: Volker Roloff (Hrsg.): *Tradition und Modernität. Aspekte der Auseinandersetzung zwischen Anciens und Modernes*, Berlin 1988, 165–186, hier: 181 f.

**12** Vgl. Ingo Kolboom: *Paris–Berlin. Französische Blicke auf die alte und neue deutsche Hauptstadt*, in: Gilles Dorion u. a. (Hrsg.): *Le français aujourd’hui. Une langue à comprendre / Französisch heute. Mélanges offerts à Jürgen Olbert*, Frankfurt a. M. 1992, 218–229, hier: 222 f.

**13** Die Reihe beinhaltet auch Ausstellungen zu Paris und New York bzw. Paris und Moskau und setzt Paris damit zu zwei weiteren das Jahrhundert prägenden Metropolen in Beziehung. Vgl. dazu die

einen besonderen Schwerpunkt auf die Rolle Berlins in der Weimarer Republik als „Katalysator und Symbol für den Kosmopolitismus des 20. Jahrhunderts“<sup>14</sup> und präsentiert neben anderen Exponaten Werke des Berliner Dadaismus sowie Ausschnitte aus der Avantgardezeitschrift *Bifur* und aus Yvan Golls expressionistisch geprägtem Berlinroman *Sodome et Berlin*.<sup>15</sup> Die Ausstellung führt ihr Publikum damit in genau jene Welt, die Palmier wiederaufzubauen versucht. Eine weitaus persönlichere Verbindung zwischen der geteilten Stadt und der Weimarer Republik tritt in Stéphane Roussels *Les Collines de Berlin* von 1985 zutage.<sup>16</sup> Die Journalistin Roussel blickt darin zurück auf ihre Tätigkeit als Korrespondentin für *Le Matin* im Berlin der 1930er Jahre, dessen Spuren sie zwischen den Ruinen der im Krieg zerstörten und nun geteilten Stadt wiederzufinden versucht – als erste von fünf Stationen ihrer langjährigen Aufenthalte in Deutschland: „Elles sont cinq. Les cinq Allemagnes que j’ai connues. Celle de Weimar, exsangue avec sa capitale aux mille talents, que j’ai vue mourir.“<sup>17</sup> Was Roussels ‚Grabung‘ in der Geschichte der Stadt von derjenigen Palmiers unterscheidet, ist die Differenz zwischen tatsächlicher und vermittelter Erinnerung: Während Roussel ihre eigenen Bilder von Vergangenheit und Gegenwart übereinanderlegen kann, muss Palmier, der erst 1944 geboren ist, die Avantgardestadt notwendigerweise aus literarischen und sonstigen künstlerischen Zeugnissen sowie aus dem Gedächtnis anderer Personen rekonstruieren. Auch auf Grund dieser Barriere ist seine Form der Wahrnehmung und Beschreibung stark dem Traum und dem Imaginären verhaftet.

## Berlin träumen: Imaginationen der Stadtvergangenheit

Im letzten Kapitel des *Berliner requiem*, das als Nachwort die Geschichte von Palmiers Beziehung zu Berlin wiedergibt, schildert er seine erste Reise in die geteilte Stadt im Jahr 1969. Anders als während seines explizit auf Recherchen über die Weimarer

---

Ausführungen in der deutschsprachigen Version des Katalogs: Pontus Hultén: Vorwort, in: Centre Georges Pompidou: Paris, Berlin: 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland, deutsche Ausgabe koordiniert von Ingo F. Walther, München 1979, 7.

14 Ebd.

15 Für weitere Informationen zu diesen Ausstellungsstücken vgl. Centre Georges Pompidou (Anm. 13), 518 (für *Bifur*) und 519 (für *Sodome et Berlin*). Gottfried Benn, der bei Palmier zu einer Zentralfigur des ‚versunkenen‘ Berlin avanciert, war als Berater für die Redaktion von *Bifur* tätig, vgl. dazu Ludwig Völker: Gottfried Benn berät eine Zeitschrift. Dreizehn Briefe an den „Bifur“-Herausgeber und eine Erinnerung von Nino Frank, in: Merkur 398 (1981), 717–727.

16 Stéphane Roussel: *Les Collines de Berlin*. Un regard sur l’Allemagne, Paris 1985.

17 Ebd., 279. Die anderen vier Stationen der Stadt und ihrer Geschichte sind die NS-Zeit, die BRD unter Adenauer, die Teilung und die Wiedervereinigung.

Republik ausgerichteten Forschungsaufenthalts im Jahr 1974 findet die erste Begegnung mit Berlin weder unter den Vorzeichen einer literarischen Rückschau auf die urbane Vergangenheit noch in einer politisch geformten Blickrichtung auf die Gegenwart der Teilung statt. Die noch unbekannte Metropole präsentiert sich vielmehr zuallererst als Ort des Traums:

Il y a des villes qui font mourir, des villes qui font rêver. Berlin est pour moi un lieu magique de désirs, de rêves et d'angoisse. Lorsque j'y suis venu, la première fois, en 1969, comme étudiant, je connaissais peu de choses de son passé artistique et même de son histoire. [...] J'ai erré dans les rues, des nuits entières, hanté par un sentiment de solitude et de tristesse qui ne s'effaçait qu'avec l'aube, lorsqu'avec des inconnus, on boit en grelottant le premier café et que l'on fume une cigarette, en regardant l'aube brumeuse et blême d'un matin d'automne. Seul, dans une ville inconnue, les immeubles, les monuments, les gens que l'on croise semblent surgir d'un rêve. J'ai rêvé Berlin avant de le connaître et de le vivre. (BR, 236)

Die Stadt als unbekannter Ort wird hier gleich auf mehrfache Weise mit dem Traum in Verbindung gebracht: Sie ist dessen Auslöser („des villes qui font rêver“), beinhaltet traumähnliche Elemente („semblent surgir d'un rêve“) und wird als Ganzes zum Trauminhalt bzw. zur geträumten Kapitale („J'ai rêvé Berlin“). Allerdings erschwert die Vermischung dieser Ebenen eine Annäherung an Palmiers Traumbegriff: Die Wörter *rêve* bzw. *rêver* kommen im *Berliner requiem* häufig vor, ohne dass sich dabei ein eindeutiges Traumerleben markiert oder der Traum definiert wird. Am ehesten scheint der Traum Palmiers aus dem Imaginären geschöpften Berlin-Projektionen zu entsprechen, also der Vorstellung der Stadt und ihrer Vergangenheit, die er aus den literarischen Zeugnissen sowie seinen Assoziationen und Beobachtungen konstruiert. In diese Richtung argumentiert auch Klaus Heitmann, der Palmiers Bild der Avantgardemetropole als eine „Art apriorischer Traumvision“<sup>18</sup> bezeichnet. Claude Leroy arbeitet in einem ähnlichen Zusammenhang heraus, dass Palmiers Arbeit an der vergangenen Stadt mehr derjenigen eines Geisterbeschwörers als der eines Archäologen ähnelt<sup>19</sup> – im Bild des ‚Archäologen der Erinnerung‘ laufen die beiden Identitäten zusammen: Palmier gräbt nach Erinnerungen, die er selbst imaginär verwandelt und sich darin an einen Traum erinnert fühlt. Weder im *Berliner requiem* noch in *Retour à Berlin* wird der Traumzustand je eindeutig vom Wachzustand abgegrenzt. Wie der erste Eindruck der Stadt ohne greifbaren Grund traumhafte Züge gewinnt, präsentiert sich die gesamte weitere Wahrnehmung Berlins als Modus, in dem selbst die Passant:innen durch eine Verwandlung in Traumbilder der Realität enthoben werden: „Je les ai transformés en images de rêve et quand ces images se brisent contre la réalité, j'ai envie de tout détruire.“ (BR, 184) Der hauptsächliche Wahrnehmungsmodus von

<sup>18</sup> Heitmann (Anm. 11), 157.

<sup>19</sup> Claude Leroy: Ein Deutschland der Imagination, in: Wolfgang Asholt, Claude Leroy (Hrsg.): Die Blicke der Anderen. Paris – Berlin – Moskau, Bielefeld 2006, 243–258, hier: 255.

Palmiers Erkundungen ist das, was er „*rêverie éveillée*“ (BR, 225) nennt und kaum noch von der Wirklichkeit unterscheiden kann. Gemeint ist damit auch, dass sein künstlich geschaffenes Bild eines Berlin der Weimarer Republik die historische Realität zu überlagern beginnt.

## Berlin begraben, Berlin ausgraben: *Berliner requiem*

Dass das *Berliner requiem* 1976 als Monographie erscheint, entspricht nicht Jean-Michel Palmiers ursprünglicher Intention. Wie oben beschrieben wird die Genese des Buchs erst im Nachwort thematisiert. Dort schildert Palmier, wie er während seines DAAD-Aufenthalts die Stadt auf unzähligen Wanderungen durchstreift und sich Notizen für seine Forschung zu den Berliner Avantgarden macht: „Invité par le D.A.A.D. [...] à effectuer un séjour d'études à Berlin [...], j'ai tenté de fixer au hasard des errances dans la ville et des rencontres, certaines images qui m'ont profondément touché.“ (BR, 235) Als erste und grundlegende Form der Wahrnehmung wird hier das Sehen evoziert, wenn Palmier die visuellen Berliner Eindrücke als „images“ hervorhebt und aus ihnen die schriftlichen Notizen entwickelt. In dieser früh angelegten Interdependenz von Bild und Text erhält das *Berliner requiem* eine intermediale Prägung, die nicht lediglich dadurch zustande kommt, dass in das Buch Fotografien aus dem Berlin der Weimarer Republik und aus der Gegenwart der Teilung eingefügt sind, sondern die den Text bereits fundiert. „Il me suffit de fermer les yeux pour évoquer n'importe quel quartier“ (BR, 237), formuliert Palmier im abschließenden Kapitel und bindet sein Verhältnis zu Berlin auf diese Weise an die Visualität zurück. Auch der Titel eröffnet eine intermediale Perspektive, indem im *Berliner requiem* die gleichnamige Text-Musik-Komposition von Kurt Weill und Bertolt Brecht aus dem Jahr 1928 zitiert wird. Zugleich situiert der Titel das Werk im Diskurs über das ‚neue Paris‘ der Weimarer Republik und die ihm inhärenten ästhetischen Möglichkeiten. Palmier versteht seine Arbeit als Dialog mit der Literatur und Kunst der Berliner Avantgarden. Parallel dazu vollzieht der Text auf performativer Ebene einen Abschied, der im Titel ebenfalls angekündigt wird: Das *Berliner requiem* ist ein Totengesang auf das kulturelle Berlin der 1920er und frühen 1930er Jahre, dessen Untergang Palmier betrauert. Dabei entspricht der Aufbau des Textes nicht der musikalischen Form des Requiems; stattdessen erinnert die Struktur an Walter Benjamins Denkbilder, die er in der *Berliner Kindheit um 1900* zu einem Portrait der Stadt zusammenfügt. Das Verfahren der fragmentarischen Textgestaltung, das den literarischen Berlin-Diskurs der Weimarer Republik prägt, erweist sich auch als konstitutiv für Palmiers Spurensuche. Bei Benjamin wie bei Palmier sind die Eindrücke in kurze, nur wenige Seiten umfassende Textskizzen überführt, die jeweils einen Berliner Ort oder eine Reflexion über die Stadt abbilden. Das Verhältnis von Realität, Imagination und Erinnerung indes ist bei Benjamin, dessen Text ja genau der von Palmier in den Mittelpunkt gerückten Epoche entspringt, ein anderes: Benjamin bewegt sich

in der *Berliner Kindheit um 1900* nicht tatsächlich in der Stadt, sondern schreitet sie imaginär im Rückblick auf seine Kindheit ab, lässt also das in der Vergangenheit real Erlebte im Text wieder auferstehen. Genau umgekehrt verhält es sich bei Palmier: An die Stelle der eigenen Erfahrung tritt der intertextuell vermittelte Blick anderer Personen, deren Gegenwart zur (imaginierten und geträumten) Vergangenheit wird und die in einer Kopräsenz von Text und Intertext mit Palmiers eigenen Beobachtungen zu einem Gesamtbild montiert werden. Die Differenz zwischen den Zeitebenen wird in diesem Bild nicht immer auf den ersten Blick sichtbar.

Im Unterschied zu den Berlin-Texten zahlreicher anderer französischer Autor:innen wird das *Berliner requiem* weder mit dem erst im Schlusskapitel nachgereichten Hintergrund von Palmiers Aufenthalt in der geteilten Stadt noch mit der Anreise nach Berlin eröffnet. Am Anfang stehen stattdessen drei ins Französische übersetzte Auszüge aus lyrischen Texten, einer von Georg Heym und zwei von Bertolt Brecht, die Palmiers Berliner Erfahrung auf die Weimarer Republik beziehen, noch ehe unter dem Titel „Images“ die ersten Stadtimpressionen folgen. Der Buchteil „Images“ ist einer von mehreren Abschnitten, die das *Berliner requiem* organisieren: Auf die in dieser Sektion zusammengefassten Bilder folgt eine weitere Serie von Eindrücken im Abschnitt „Traces“. Dieser akzentuiert im Gegensatz zu „Images“ nicht die optische, sondern die zeitliche Dimension, da er auf die Suche nach den Spuren der urbanen Vergangenheit anspielt. Die „Postface“ schließlich umreißt auf wenigen Seiten Palmiers Berliner Aufenthalte. Eröffnen die drei deutschen Gedichte des frühen 20. Jahrhunderts das Buch als Schwellen- oder Zwischenstationen, ohne dass klar wird, ob sie noch Paratexte darstellen oder bereits zum eigentlichen Text zu rechnen sind, so wird im gesamten Werk Palmiers eigene Perspektive immer wieder durch weitere Gedichte oder andere Intertexte aus der Literatur der Weimarer Republik ergänzt, häufig als eine Art Motto zwischen der Überschrift und dem Text der einzelnen Berliner Impressionen. Auch zwischen dem Kapiteltitle „Traces“ und der ersten, die Stadtbeobachtung fassenden Notiz ist noch einmal ein Zitat platziert, ein Ausschnitt aus Gottfried Benns Gedicht „Träume, Träume –“ in französischer Übersetzung. Benns „cortèges épais“ und „barques noires“ (BR, 15) gehören zu einem expressionistischen Todesdiskurs, an den Palmiers Totengesang anschließt. Gleichzeitig bindet das Benn-Zitat Palmiers Faszination für die Wechselwirkung von Traum und (urbanem) Raum an die Literatur der Avantgarden zurück. In Benns Original wird die Beziehung zwischen Traum und Raum auf Grund der klanglichen Ähnlichkeit umso sichtbarer, etwa wenn auf den Titel „Träume, Träume –“ in der letzten Strophe die dreifache Wiederholung „Räume, Räume, Räume“ antwortet und der Titel schließlich im vorletzten Vers in abgewandelter Form als „die Träume, die Träume“ wiederkehrt.<sup>20</sup> Auch das Verschwimmen der Grenze von Realität

<sup>20</sup> Gottfried Benn: Träume, Träume –, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Schuster, 7 Bde. in 8 Teilen, Stuttgart 1986, Bd. 1, 164–165. Zu Benns Traumdiskurs vgl. weiterhin den Titel einer 1966 erschienenen Sammlung bis dahin noch unbekannter Dokumente: Gottfried Benn: Den Traum allei-

und Traum in Palmiers Blick auf Berlin hat in Benns Poetik ein Vorbild: „Où commence la réalité et où s'arrête le rêve? Benn affirme n'être jamais parvenu à tracer une différence entre les deux et je me sens prisonnier aussi de ces ‚boubles vies‘ [sic].“ (BR, 239)

Auf den Ausschnitt aus Benns Gedicht und den Sektionstitel „Images“ folgt das erste Berliner Denkbild, das als Einführung im Gegensatz zu den anderen keine eigene Überschrift hat, sondern unmittelbar mit dem Text und der Ankunft in der Stadt als klassischem Incipit-Topos der französischen Berlinliteratur einsetzt. Die Leser:innen werden hier mitgenommen und beginnen den Parcours durch die Stadt am Bahnhof Zoo:

Lorsque l'on arrive à Berlin, la nuit, par la vieille gare du Zoogarten, on est immédiatement assailli par un océan de lumières et d'enseignes au néon transformant la Breitscheidplatz en une gigantesque vitrine de rêve, de couleurs, de publicités – vitrine du monde occidental, de son luxe insolent, face à l'autre Berlin, qui, dès la tombée de la nuit, semble désert. Les milliers de halos rouges, bleus, verts, oranges, violets, résumant à eux seuls toute l'industrie allemande, obligent un instant à fermer les yeux. Au milieu de ce kaléidoscope de couleurs, la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche [sic] dresse son ombre inquiétante. La vieille église effondrée, au clocher incendié par les bombardements, est à peine éclairée. (BR, 17)

Auch hier fällt der Begriff des Traums, allerdings im Kontext der „vitrine de rêve“, die den Breitscheidplatz als Auslage und Schaufenster der Westberliner Waren- und Lichterwelt vorstellt. In der Neonbeleuchtung des „océan de lumières“ wird die Stadt zum „kaléidoscope de couleurs“, das immer neue Lichtmuster entwirft. Palmiers Eindrücke aus dem Westberlin der 1970er Jahre begegnen an dieser Stelle dem durch den Pariser Surrealismus konditionierten Blick auf die Avantgardestadt Berlin in den 1920er Jahren. Das elektrische Licht gehört dort zu den die Wahrnehmung in der Großstadt einschneidend verändernden Paradigmen, die u. a. von Franz Hessel und Walter Benjamin verarbeitet werden und ebenso Eingang in die dadaistische Ästhetik finden. Zugleich manifestiert sich im Blick auf die Lichtmuster Palmiers Vorliebe für das Spiel mit unterschiedlichen Formen der Sinneswahrnehmung – sind es an anderen Stellen Geräusche, ist es hier die visuelle Ebene der Stadt. Palmiers Textbild wird gebrochen, entzweiggeschnitten von der „ombre inquiétante“ der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, die abgedunkelt im Gegensatz zur hell erleuchteten Umgebung steht und die Ruinen der im Krieg zerstörten Stadt als einen dominierenden Topos des Buchs etabliert. Als Ruinenfeld voller zerstörter Mauern, „immeubles dévastés“ (BR, 84) und Spuren von Granateinschlägen trägt die Stadt bei allem Glanz des Westens überall Zeichen des Krieges.<sup>21</sup> In der Eingangspassage markiert das Begriffspar von Licht und

---

ne tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente, hrsg. von Paul Raabe und Max Niedermayer, Wiesbaden 1966.

<sup>21</sup> Selbst die Modernität der Westberliner Architektur bleibt gezeichnet von der Nachbarschaft der zerbombten Gebäude: „Tout est étonnamment rassemblé sous le même regard: ruines et immeubles modernes, magasins luxueux et immeubles au plâtre sale, presque noir, criblé de balles et d'éclats d'obus.“ (BR, 26) Das Bild einer beschädigten Statue erscheint in „Rêve sur une statue sans tête“

Dunkel nicht alleine die Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Es setzt auch den ersten Hinweis auf die Teilung der Stadt in zwei Hälften: den „luxe insolent“ der Westberliner Warenwelt und das „autre Berlin“, den als „désert“ beschriebenen Ostteil. Das Adjektiv *désert* beschreibt auf einer ersten Ebene die nächtlich verlassenenen Straßen Ostberlins, um auf einer zweiten Ebene zugleich die Nicht-Verfügbarkeit bestimmter Waren und Gegenstände ins Gedächtnis zu rufen – der im französischen Begriff heraufbeschworenen Wüste als leerer Landschaft entspricht eine Absenz von Menschen und Dingen in Ostberlin.

Das auf Grund seiner Insellage zum Faszinosum gewordene, pulsierende Westberlin der 1970er Jahre ist also in zwei Gegensatzpaare eingebunden. Wird es einerseits der Avantgardestadt der Weimarer Republik gegenübergestellt, deren Spuren in den Ruinen lesbar werden, ist es andererseits das hell erleuchtete Gegenstück zum dunklen Ostteil der Stadt. Dennoch – und dadurch unterscheidet sich Palmiers Perspektive von anderen internationalen Blicken auf das Berlin der 1970er und 80er Jahre – wird die Teilung nie zum eigentlichen Fluchtpunkt der Auseinandersetzung mit der Stadt. Anschaulich wird das nicht zuletzt anhand des Parcours, der ausgehend von Bahnhof Zoo und Breitscheidplatz in den ersten Textabschnitten vollzogen wird. Ost- und Westteil gehen unmerklich ineinander über, wenn Palmier mit der Offenheit eines Flaneurs die Stadt erwandert: „Je n’ai vraiment aucune intention précise, sinon celle d’aller nulle part“ (BR, 164). An den Eingangstext schließen sich ein detaillierteres Portrait des Bahnhofs Zoo, eine Momentaufnahme des Nollendorfplatzes sowie mehrere Passagen an, die weder dem Westen noch dem Osten zugeordnet werden können und stattdessen allgemein „Les rues de Berlin“ (BR, 20) oder „Ruines“ (BR, 25) vorstellen. Eine Grenzüberschreitung wird nicht markiert, bis plötzlich mit einem Kapitel zum Alexanderplatz der Ostteil der Stadt zum Schauplatz der Beobachtungen wird. An diesem unmarkierten Übergang von West nach Ost wird Berlin als Ganzes gefasst. Der Alexanderplatz ist einer von mehreren Orten, deren Bild in einem eigenen Kapitel entworfen wird, und vermag exemplarisch Palmiers Suche nach der imaginär-literarischen Vergangenheit der Stadt zu illustrieren. Das Kapitel setzt mit einem Zitat aus Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* ein und unternimmt den Versuch, Franz Biberkopfs Erfahrungsraum wieder zum Leben zu erwecken: „J’ai tenté de retrouver les

---

(BR, 80): Der Traumbegriff verbindet sich hier mit einer am Beispiel der geköpften Statue geführten Reflexion über die Zerstörung der Stadt und ihrer Kunst im Zweiten Weltkrieg. In ähnlicher Weise wird eine solche Verbindung von Cécile Wajsbrot gezogen, die in *L’Île aux musées* (Paris 2008) einem Berliner Statuenkollektiv die Erzählstimme überträgt. Wie bei Palmier erscheint dabei eine zerstörte Statue, nämlich die Renaissance-Büste des Acellino Salvaro im Bode-Museum, als Symbol für die destruktive Kraft des Krieges in der Kunst. Vgl. Patricia Oster: Kunst als Medium des Kulturtransfers. Methodische Reflexionen am Beispiel von Cécile Wajsbrots Berlinromanen, in: Hans-Jürgen Lüsebrink, Christiane Solte-Gresser, Manfred Schmeling (Hrsg.): Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive, Stuttgart 2013, 383–396, hier: 392.

descriptions de Döblin, de rechercher ses personnages autour de l'Alexanderplatz, à Berlin-Est. Tout cet univers a irrémédiablement disparu.“ (BR, 31) Erst an dieser Stelle wird überhaupt erwähnt, dass der Alexanderplatz im Ostteil der Stadt situiert ist.<sup>22</sup> Palmier trifft dort vor allem auf Tourist:innen und nimmt Spannungen in der Interaktion zweier Ostberliner Polizisten mit Besucher:innen aus Westberlin wahr: „Il règne à Berlin-Est, dans les rapports avec les Berlinois de l'Ouest un étonnant climat d'agressivité. Avec des regards méprisants, les deux policiers demandent si l'on prend l'Alexanderplatz pour la Kurfürstendam [sic].“ (BR, 32) Im vergeblichen Bemühen, die Vergangenheit heraufzubeschwören, gelangt die Spannung von Palmiers Blick auf die Avantgardestadt Berlin zwischen (vermittelter) Erinnerung und Imagination zur Anschauung: Seine Absicht scheitert nicht nur daran, dass Franz Biberkopfs Berlin einer vergangenen Epoche angehört, sondern ebenso an der Tatsache, dass der von Döblin entworfene Raum nie wirklich existiert hat. Trotzdem fühlt Palmier in der gegenwärtigen Stadt die Präsenz einer Vergangenheit, die vor allem den literarischen Diskurs meint: „La ville expressionniste n'est pas morte.“ (BR, 101) Am Leben gehalten wird sie in erster Linie durch die intermedialen Bezüge. Palmier sucht zwar auch aktiv Orte des avantgardistischen Berlin auf, so den Gastronomiebetrieb Aschinger (vgl. BR, 106 ff.), die Straßenzüge, die einst die Galerie *Der Sturm* (vgl. BR, 45) beherbergt haben, oder eine Ausstellung zur Galerie *Die Brücke* (BR, 46). Eigentliches Sprungbrett in die Vergangenheit bleiben aber Texte, Bilder, Film und Musik einer Berliner Blütezeit als ‚neues Paris‘. Modell für den Wunsch, in der Auseinandersetzung mit diesen Medien die zurückliegende Zeit zumindest imaginär noch einmal – bzw. überhaupt erstmals – erleben zu können, ist eine Idee aus Søren Kierkegaards *Die Wiederholung*: „Un texte de Kierkegaard m'a toujours fasciné – *la Répétition* – où il raconte comment il eut cette idée étrange de vouloir revivre à plusieurs années de distance, un séjour qu'il avait fait à Berlin.“ (BR, 90)<sup>23</sup>

Palmiers Versuch, Kierkegaards Idee der Wiederholung umzusetzen, erlangt in seiner Auseinandersetzung mit dem Alexanderplatz eine besondere Anschaulichkeit. Ausgehend vom Döblin-Zitat und von Verweisen u. a. auf Gottfried Benn sowie Pierre MacOrlan, ebenso aber auch von „vieilles photographies“ (BR, 30), versucht Palmier, den Alexanderplatz der 1920er Jahre imaginär nachzubilden. Als Auslöser für einen Rückblick in die Vergangenheit werden Fotografien und Postkarten sowohl in Form von Referenzen im Text als auch in Form von Abbildungen verwendet, die an zwei

<sup>22</sup> Als literarisch-mythischer Ort fällt der Alexanderplatz in Palmiers Perspektive aus der Tristesse Ostberlins heraus: „Elle contraste avec l'ensemble de Berlin-Est, souvent assez triste.“ (BR, 214)

<sup>23</sup> Eine ‚Wiederholung der Wiederholung‘ im Rückbezug auf Kierkegaard unternimmt schließlich Alain Robbe-Grillet, dessen letzter Roman *La Reprise* (Paris 2001) eine Agentengeschichte im Berlin der Nachkriegszeit erzählt und dabei nicht nur im Titel Kierkegaard zitiert, sondern ganze Passagen aus Kierkegaards Text beinhaltet. Vgl. dazu Ulrike Schneider: Die Figur des ‚untoten Autors‘. Alain Robbe-Grillet und die *Reprise* des Nouveau Roman, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 115/2 (2005), 126–152, hier: 138; Steurer (Anm. 7), 309 f., 319 f.

Stellen gebündelt in das Buch integriert sind. Der erste Block versammelt Fotografien der Stadtlandschaft zur Zeit der Weimarer Republik (und unterbricht das Kapitel zum Alexanderplatz, in das er eingeordnet ist); der zweite zeigt Aufnahmen der Nachkriegszeit sowie der geteilten Stadt. Beide Epochen stoßen dadurch aneinander, dass der erste Block mit einer Fotografie der Berliner Ruinen im Jahr 1945 endet und der zweite mit einem ebensolchen Bild aus den 1970er Jahren beginnt. Die erste Serie führt vor allem Knotenpunkte des Berlin der Weimarer Republik vor, und damit Orte, die auch in der Literatur dieser Zeit immer wieder eine Rolle spielen – mehrfach den Potsdamer Platz, darüber hinaus die Friedrichstraße, den Alexanderplatz, das Romanische Café, das Kaufhaus Wertheim. Als Insignien der modernen Metropole prägen Verkehrsmittel die Fotografien; insbesondere Straßenbahnen und ihre Schienen strukturieren die Bildkomposition (vgl. Abb. 1).

Die Abbildungen markieren ein Sprungbrett in die als Imaginäres heraufbeschworene Vergangenheit: „Ce sont les vestiges d’un monde disparu, effondré qu’il faut faire surgir à nouveau des décombres de Berlin. Avec de vieilles photographies, je les imagine et je les fais renaître dans mon théâtre désert.“ (BR, 56) Die zweite Bilderserie beginnt parallel zum Buchtext mit einem Portrait der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche im Jahr 1975 als Ruinenort. Ruinen und Teilung der Stadt ziehen sich gleichermaßen durch die Abbildungen aus dem Berlin der 1970er Jahre. „Le Mur près de Kreuzberg“ ist eine der Aufnahmen übertitelt; eine andere zeigt die Mauer in der Nähe des Reichstagsgebäudes, während auf einer dritten das Brandenburger Tor hinter der Mauer und einem Hinweisschild „Achtung / Sie verlassen jetzt West-Berlin“ zu sehen ist (vgl. Abb. 2).

Nehmen die Bilder einzelne Orte aus den Texten auf, so sind sie doch keine Illustrationen im eigentlichen Sinn, sondern folgen einer eigenen Logik und Anordnung. Insbesondere die Mauer nimmt in den Abbildungen eine prominentere Position ein als im Text, der die Gegenwart der Stadt meistens auch auf ihre Vergangenheit rückbezieht, so in der Darstellung des Checkpoint Charlie: „Au coin de la Friedrichstrasse et de la Kochstrasse, Check Point Charlie, lieu de passage du secteur américain vers Berlin-Est. Le drapeau américain flotte au milieu de la rue, face aux miradors. Après avoir fait visé les passeports, on pénètre dans Berlin-Est.“ (BR, 171 f.) Aus der Perspektive des DAAD-Stipendiaten, der frei zwischen den beiden Teilen der Stadt zirkulieren kann, stellt das Überschreiten der Grenze lediglich ein kurzes Hindernis dar. Allerdings reflektiert auch das Kapitel, in dem die Passage zum Checkpoint Charlie angesiedelt ist, nicht allein die Teilung, sondern gehört unter dem Titel „En rêvant dans la Friedrichstrasse“ zu Palmiers Versuch einer Rekonstruktion der urbanen Vergangenheit als Traumwelt. Im Berlin der Gegenwart erscheint der Osten als ambivalente und deshalb faszinierende Stadtlandschaft:



Alexanderplatz, 1931.

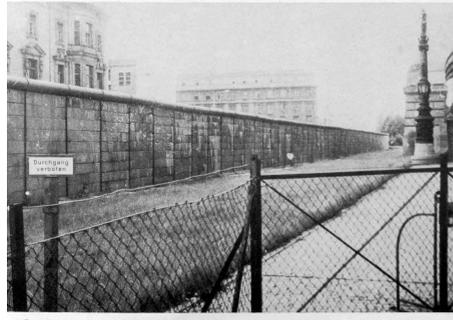


Alexanderplatz, 1932.

**Abb. 1:** Jean-Michel Palmier: Berliner requiem, Paris 1976, o. S.



Brandenburger Tor, 1975.



Le Mur près du Reichstag.

**Abb. 2:** Jean-Michel Palmier: Berliner requiem, Paris 1976, o. S.

J'aime Berlin-Est, avec sa tristesse, ses contrastes et ses incohérences. Une fois dépassé le sentiment d'agacement que provoque l'attente à la frontière, les contrôles d'identité multiples dès que l'on quitte les „zones touristiques“, on est saisi par le charme, l'étrangeté d'une ville où le passé et l'avenir se mêlent intimement. On rebâtit, dans les même style, les édifices endommagés par les bombes et on élève des gratte-ciel. (BR, 199)<sup>24</sup>

Die Mauer als Monument der Teilung gewinnt zum ersten Mal in einem Text zum Potsdamer Platz eine Gestalt, die hier nicht nur eine Form, sondern auch eine Bewegung umfasst, nämlich die des Zerschneidens. Als *terrain vague* wird der Platz zum Symbol der in Ruinen liegenden Stadt:

<sup>24</sup> Auch an dieser Stelle wird das Überschreiten der Grenze nur in wenigen Worten angedeutet. Ostberlin als Ort der Kontraste und der „alternance de constructions laides et de réusites éclatantes comme les immeubles bleus et blancs de l'Alexanderplatz“ (BR, 172) wird im weiteren Verlauf des Textes noch mehrfach in den Blick genommen. Während der Berliner Westen von Beginn an als dem Licht zugeordneter Bereich erscheint, ist der Osten, mit Ausnahme des Alexanderplatzes, als dunkle und von Schatten überworfene Zone markiert (vgl. BR, 199).

L'ancienne Potsdamerstrasse est coupée par la surface grisâtre du Mur, recouvert de graffitis politiques. Au carrefour des secteurs russe, américain et anglais, on distingue au-delà du Mur des miradors et des soldats qui s'observent, sans conviction, à la jumelle – le no man's land qui sépare les deux Berlin est battu par la pluie. [...] De toutes les images de destructions et de ruines, si fréquentes dans Berlin, celle de la Potsdamerplatz sont les plus impressionnantes que je connaisse. (BR, 92 f.)

Das Interesse am Potsdamer Platz resultiert insbesondere aus der Bedeutung, die dem Ort als Inbild der Berliner Moderne der Weimarer Republik zufällt.<sup>25</sup> Wie beim Checkpoint Charlie nimmt der Titel des Kapitels keinen Bezug auf die Gegenwart der geteilten Stadt – ebenso wenig wie in der Beschreibung der Soldaten an der Mauer die politische Dimension der Teilung eingehend reflektiert wird; stattdessen weist der Kapiteltitle zurück in die Vergangenheit: „Potsdamerplatz 1929“ (BR, 91). Dieser Titel weist nicht auf das Jahr eines konkreten Ereignisses oder einer politisch-kulturellen Entwicklung Bezug hin; vielmehr ist er inspiriert von einer Ausstellung mit alten Fotografien des Platzes aus den 1920er Jahren, die Palmier während eines Spaziergangs zufällig entdeckt. Er ersetzt zunächst das Bild des Platzes, das er während dieses Spaziergangs sieht, durch die in den Abbildungen manifest werdende Vergangenheit: „Quelques photographies agrandies, exposées non loin de la Potsdamerplatz rappellent ce que fut son ancien visage, celui de 1929“ (BR 91). Das „visage actuel“ ist dem früheren Erscheinungsbild nachgeordnet. Palmiers *Berliner requiem* bietet so eine Spurensuche nach den Überresten des ‚untergegangenen‘ Berlin, die aber erst aus der Gegenwart der Stadt heraus freigelegt werden können. Während der erste Teil des Buchs unter dem Motto der „Images“ die Visualität der Stadterfahrung und -erinnerung betont, hebt der zweite, deutlich längere Teil („Traces“) das Spurenlesen als Wahrnehmungsform des urbanen Raums hervor. Eine zentrale Spur ist dabei Walter Ruttmans Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927), dem das erste, mehr als zehn Seiten umfassende Kapitel von „Traces“ gewidmet ist. Die Auseinandersetzung mit dem die neuen Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt der 1920er Jahre paradigmatisch inszenierenden Film führt Palmier zu einer Reflexion seines eigenen Verhältnisses zur Stadt und zur Erinnerung, die als vermittelte und ergänzte Erinnerung stets an der Schwelle zur Imagination platziert ist:

La ville que j'évoque, que j'essaye de faire vivre ou revivre, existe-t-elle vraiment ou l'ai-je inventée? [...] J'ai été séduit par des scènes, des lieux, des objets, des espaces qui s'inscrivaient dans une esthétique et le rapport qui unit ces descriptions à la réalité est incertain. (BR, 76)

<sup>25</sup> Für eine französische Auseinandersetzung mit dem Potsdamer Platz als Symbolort der urbanen Identität und Erinnerung vgl. Danielle Risterucci-Roudnicky: *La Potsdamer Platz, anti-mémoire de Berlin?*, in: Yves Clavaron, Bernard Dieterle (Hrsg.): *La Mémoire des villes = The memory of cities*, Saint-Étienne 2003, 287–299.

Die Stadt wird zum Schauplatz der imaginierten Erinnerung, die in den literarischen, filmischen, musikalischen und sonstigen Zeugnissen der Weimarer Republik ihren Ausgangspunkt hat und darin dem Traumhaften verhaftet bleibt: „La ville flotte dans le brouillard et le rêve.“ (BR, 78)

## Berlin wiederfinden: Retour à Berlin

Am Ende der beiden Jahrzehnte, denen die internationalen Blicke auf das geteilte Berlin im vorliegenden Band gelten, erscheint 1989 die Neuauflage des *Berliner requiem* als *Retour à Berlin*. Es ist Zufall, dass Publikation und Mauerfall beinahe gleichzeitig stattfinden und das Buch in der Retrospektive so als Zusammenstellung von Beobachtungen aus einer kurz vor der Wiedervereinigung stehenden Stadt lesbar machen. In dieser Retrospektive erweist sich die Rückkehr nach Berlin zugleich als letzte Möglichkeit einer Erkundung aus derjenigen politischen wie kulturellen Konstellation heraus, die dem *Berliner requiem* in seiner Perspektive zwischen Sehnsucht und Trauer erst zur Entstehung verholfen hat.

Auch *Retour à Berlin* bringt einen Text über die Stadt mit anderen Medien in Verbindung. Zwar sind die Fotografien aus der Neuauflage getilgt, dafür sind zwei eng an eine Reflexion der medialen Realisierung der Stadtästhetik gebundene Kapitel hinzugekommen: ein Buchteil mit dem Titel „Entre les rêves et les ruines“, der sich besonders für Palmiers Traumdiskurs als aufschlussreich erweist, sowie ein Nachwort über die filmische Darstellungsweise der Stadt in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* von 1987. Ergänzt ist zudem ein kurzes Vorwort mit einem Kommentar zur Neuedition. Im Rückblick auf die Entstehung seiner Texte reflektiert Palmier dort, dass ein Bezug zum Flanieren im Sinne Benjamins, Hessels und Kracauers gleichsam intuitiv, ohne absichtsvolle intertextuelle Verweise entstanden sei. Noch bevor er die Texte liest und ihre Autoren ihm zu Vorbildern werden können, bewegt er sich in ihrem Geist durch die Stadt:

C'est pour tenter de cerner cette impression, de conjurer ce malaise, que j'ai fixé, au hasard des errances et des rencontres, les images qui m'avaient le plus touché. [...] À l'époque où elles furent écrites, je n'avais lu aucun des grands essais des années 30 qui évoquaient Berlin: *Berliner Kindheit* de Walter Benjamin, *Spazieren in Berlin* de Franz Hessel, *Strassen in Berlin und anderswo* de Siegfried Kracauer, même si ce thème du „flâneur“, auquel ils donnèrent une concrétude éblouissante, détermine chacune de ces images. (RB, 12)

Auch hier beruht die im Text festgehaltene Flanerie eigentlich auf einer Bildstruktur („que j'ai fixé [...] les images“). Zugleich liegt im von Intuition und Spontaneität der Wahrnehmung gesteuerten Vorgehen eine Annäherung an die Unmittelbarkeit und das Unbewusste der Traumerfahrung als Fundament von Palmiers Perspektive auf Berlin begründet. In „Entre les rêves et les ruines“ erscheinen Träume und Ruinen als die beiden Pole eines Stadtbewusstseins. Die Ruinen sind dabei die im Stadtbild

sichtbaren Zeichen einer immer weiter in den Hintergrund rückenden und nur noch fragmentarisch sichtbaren Vergangenheit, die Palmier lediglich in den „rêves“, also den Projektionen und imaginären Bildern, aufrechterhalten kann. Berlin geht auch selbst als Gegenstand in Palmiers eigene Träume ein: „C'est la seule [ville] dont il m'arrive de rêver, même si Prague, Vienne, Belgrade, Zagreb ou Budapest me sont aussi familières.“ (RB, 254)

Das Nachwort ist dem filmisch erzählten *Himmel über Berlin* gewidmet: „Postface. Les anges, les ruines et la mémoire. Variations sur *Les Ailes du désir* de Wim Wenders“ (RB, 275), so die Überschrift, deren Untertitel das Verhältnis zwischen Wenders' Film und Palmiers Text expliziert. Es geht hier nicht um eine bloße Kommentierung von Wenders' Werk, sondern das Nachwort versteht sich als eine Mehrzahl von Variationen, von Nach- bzw. Weiterdichtungen des Films im Medium des Textes. Darin legt Palmier Gemeinsamkeiten zwischen seinem eigenen und dem filmischen Blick auf Berlin offen, beispielsweise im Interesse an der Leerstelle: „Le vide est, comme le blanc, une catégorie centrale de son esthétique, avec ses images de ciel sans nuages, de terrains nus, de maisons vides, d'objets froids, les silences entre les dialogues.“ (RB, 284)

Palmier sieht sich und Wenders dabei aber nicht als singuläre Figuren. Vielmehr ordnet er ihrer beider Schaffen – und darin wendet sich *Retour à Berlin* am Ende doch noch einmal der geteilten Stadt zu – in den Kontext einer vor allem in Deutschland selbst stattfindenden Wiederaneignung des Berliner Stadtmythos ab den 1960er Jahren ein. Untergegangene und gegenwärtige Stadt treffen darin aufeinander:

Le film de Wenders ne fait que porter à son paroxysme un mouvement caractéristique de la sensibilité allemande, apparu autour des années 60–70: la lente réappropriation de Berlin dans l'imaginaire collectif. [...] cet intérêt confond souvent en une seule image, en un même mythe, le Berlin des années 20–30 et ses ruines, Berlin-Ouest et Berlin-Est, comme si, au niveau de sa sensibilité, il ne s'agissait que d'une seule ville. (RB, 293)

Als Beobachter des deutschen Zeitgeschehens aus einer Außenperspektive beschreibt Jean-Michel Palmier hier das Kollektivphänomen der Berliner Nostalgie, die ab den 1960er und 1970er Jahren auf die Weimarer Republik zurückschaut.<sup>26</sup> Auch Wenders' Rückkehr nach Berlin wird innerhalb einer gleichzeitig erwachenden Berlin-Begeisterung anderer Künstler:innen situiert (vgl. RB, 295). Aus der Insellage und der politischen Isolation erwächst, so Palmiers Diagnose, eine umso regere künstlerische Aktivität: „L'encerclement de la ville, la coupure d'avec la R.F.A. ont entraîné une soif de création et de communication d'une surprenante intensité. [...] Tout se passe comme si, certain de ne pouvoir exister sur le plan politique, Berlin avait effectué un repli stratégique sur la culture et revendiquait fièrement son nom de ‚métropole retrouvée‘.“ (RB, 296) Er selbst sieht sich in die Tradition der Auseinandersetzung

<sup>26</sup> Als Orte, an denen sich diese Nostalgie niederschlägt, nennt Palmier explizit auch Kunstaustellungen (vgl. RB, 294), lässt die Ausstellung *Paris, Berlin: 1900–1933* allerdings unerwähnt.

mit dieser „métropole retrouvée“ eingereiht. Dennoch resultiert die Besonderheit seiner Perspektive innerhalb der Konstellation internationaler Blicke auf das Berlin der 1970er und 80er Jahre ja nicht allein daraus, eine vergessene oder vergangene Stadt wiederzuentdecken, sondern sie neu zu erfinden. In Palmiers Imagination fügen sich literarische Zeugnisse, Bilder und Filme der Weimarer Republik mit den Eindrücken seiner Wanderungen in der geteilten Stadt zu einem „rêve“ – im Sinne eines Wunschbilds – der Avantgardemetropole zusammen. Die im *Berliner requiem* und in *Retour à Berlin* evozierte Vergangenheit der Stadt wird so zu einer Projektion, in der die historische Wirklichkeit der fiktionalen Konstruktion untergeordnet ist – eine Konstruktion, die ihrerseits aber so nur aus einer realen Gegenwartserfahrung der geteilten Stadt zu entstehen vermag.

