



Phantasmata: Techniken des Unheimlichen, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, *Cultural Inquiry*, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 203–17

CATHERINE SMALE 

»Wir sind wie Spiegel« Irina Liebmann und der Doppelgänger

ZITIERVORGABE:

Catherine Smale, »»Wir sind wie Spiegel«: Irina Liebmann und der Doppelgänger«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, *Cultural Inquiry*, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 203–17 <https://doi.org/10.25620/ci-03_13>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

SCHLAGWÖRTER: Freud, Sigmund – Das Unheimliche; Psychoanalyse; Doppelgänger (Motiv); Liebmann, Irina – Die freien Frauen; Liebmann, Irina – In Berlin; Berliner Mauer (Motiv); Deutschland (Motiv) / Teilung (Motiv); Spiegelung (Motiv); Mise en abyme

»WIR SIND WIE SPIEGEL«

Irina Liebmann und der Doppelgänger¹

Catherine Smale

If the story of the ›Doppelgänger‹ has to break off here for the purposes of this book, it is certainly not finished yet. The double has made a series of comebacks as a compelling if problematic projection of subjective distress in the fictions and dramas of the postmodern era.²

Diesen Schluss zieht Andrew Webber am Ende seiner Studie über den Doppelgänger in der deutschen Literatur. Die Figur des Doppelgängers erscheint ihm zufolge als Projektion eines auf fatale Weise gespaltenen Subjekts: Im Kontext des im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgten Verlustes transzendenter Subjektivität avanciert die Figur zum Paradigma einer fragmentierten menschlichen Identität. Der Doppelgänger tritt zugleich als eine Art textlicher Wiedergänger auf: Obwohl er eigentlich in die Spätromantik gehört, kehrt er gleichwohl in späteren literarischen Epochen immer wieder zurück. Aus diesem Grund ist der Doppelgänger sowohl ein historisches Phänomen, das eine vergangene Epoche vertritt, wie auch ein ahistorisches Phänomen, weil er aus der zeitlichen Ordnung heraustritt und als Wiedergänger zurückkehrt. Webber konstatiert, diese Wiederkehr operiere nicht nur als thematische Darstellung, sondern auch als strukturelles Prinzip.³ Sie führt innerhalb des Textes zu Techniken der Wiederholung und der ›mise en abyme‹ und deutet gleichzeitig auf andere textliche und geschichtliche Wirklichkeiten außerhalb des Textes. Der Doppelgänger als literarische Figur kommentiert sowohl die Performanz der menschlichen Identität wie auch die verschiedenen Versuche, diese Performanz textlich zu vermitteln.

Obwohl der Doppelgänger in den letzten zwanzig Jahren besonders aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erforscht worden ist, setzen

1 Dieser Artikel wurde mit finanzieller Unterstützung vom Arts and Humanities Research Council geschrieben.

2 Andrew J. Webber, *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature* (Oxford: Clarendon, 1996), S. 354.

3 Ebd., S. 4.

die meisten Studien den Akzent auf die Entwicklung der Figur im 19. Jahrhundert und ihre Wiederkehr in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts.⁴ Trotz der produktiven Verwendung der Figur im Kontext der jüngsten deutschen Vergangenheit wird selten auf ihre Wiederkehr in der Literatur nach der Wende hingewiesen.⁵

Unter diesen Prämissen untersucht der Artikel die Rolle des Doppelgängers in Irina Liebmanns erstem Roman *In Berlin* (1994). Die Handlung des zum Teil autobiographischen Romans spielt im geteilten Berlin der späten achtziger Jahre und beschreibt das Leben einer Schriftstellerin, die mit ihrer Tochter von Ost- nach Westberlin übersiedelt ist. Von der Erzählinstanz wird die Protagonistin »die Liebmann« genannt. Da ihre Liebesbeziehung zu einem Mann im Westen jedoch scheitert und die Protagonistin unter einem chronischen Gefühl der Heimatlosigkeit leidet, überschreitet sie immer wieder die Grenze zwischen West und Ost, bis sie sich kurz nach dem Mauerfall in ihre alte Wohnung in Pankow zurückzieht. Ein zentrales Kapitel, das die Kindheit der Protagonistin beschreibt, unterbricht diese Handlung und deckt ihre zum Teil traumatischen Erinnerungen als Grundlage ihrer heutigen Identitätskrise auf. Vor allem die Doppelgänger erscheinen in Liebmanns Roman als Verkörperungen dieser Identitätskrise, die die Autorin als eng verbunden mit ihrer Erfahrung des geteilten Deutschlands bezeichnet.⁶ Außerdem

4 Siehe u.a. Ingrid Fichtner, *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens* (Bern: P. Haupt, 1999); Birgit Fröhler, *Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik* (Marburg: Tectum, 2004); Aglaja Hildenbrock, *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur* (Tübingen: Stauffenburg, 1986); Friedrich Kittler, »Romantik – Psychoanalyse – Film: Eine Doppelgängergeschichte«, in *Eingebildete Texte. Affären zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jochen Hörisch u. Georg Christoph Tholen (München: Fink, 1985), S. 118-35.

5 Gerald Bärs Studie erwähnt kurz Günter Grass' Roman *Ein weites Feld* (1995) und Klaus Schlesingers Roman *Trug* (2000). Siehe Gerald Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm* (Amsterdam: Rodopi, 2005), S. 428-29. Christof Forderer widmet elf Seiten seines Buches dem Doppelgängermotiv in Wolfgang Hilbigs Romanen, das er als »Verwirrungen der Schizophrenie« bezeichnet. Siehe Christof Forderer, *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1999), S. 262-73 (S. 268). Solche Analysen sind jedoch selten.

6 »Irina Liebmann im Gespräch mit Barbara Dobrick«, *NDR Info – Der Talk*, 01.06.08. Das Interview ist als Podcast verfügbar <www.podcast.de/epi-

weisen solche Figuren durch verschiedene strukturelle Verdoppelungen darauf hin, wie Liebmann ihr eigenes literarisches Projekt entwickelt und gleichzeitig in Frage stellt.

1. SPIEGELBILDER DER SEELE

In einer Fußnote zu seinem 1919 geschriebenen Aufsatz *Das Unheimliche* beschreibt Sigmund Freud eine kuriose Begegnung mit seinem eigenen Doppelgänger. Er erzählt, wie er alleine im Schlafwagen eines Zuges saß, als sich plötzlich die Tür öffnete und ein älterer Mann im Schlafrock den Raum betrat. Er fährt fort:

Ich nahm an, dass er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verdutzt, daß der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war.⁷

Obwohl Freud bei der Darstellung dieser Begegnung einen etwas gekünstelten Tonfall verwendet und sie damit fast ins Lächerliche zieht, kann man sie dennoch als paradigmatisches Doppelgängerszenario deuten. Wichtig hierbei ist, dass der Doppelgänger als »Eindringling« beschrieben wird: Als unheimliche Figur droht er, in den privaten Raum des Wagens einzudringen, um ihn sich anzueignen. Dieser Eindringling erweist sich jedoch als Freuds – entfremdetes – Selbstbild: Er kommt also nicht von außen, sondern befand sich immer schon mitten im privaten Raum. Die Grenze zwischen innen und außen sowie zwischen dem Heimlichen und dem Unheimlichen wird durch das Spiegelmotiv in Frage gestellt. Wie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der unheimliche Gast* (1819) funktioniert der Spiegel als Türeingang, durch den das Unheimliche in den Raum tritt; doch zeigt die Halbdurchlässigkeit des Spiegels, dass diese Tür keine normale Grenze darstellt. Zuletzt beruht die Begegnung zwischen Freud und seinem Doppelgänger auf einem grundsätzlichen Erkennen – oder Verkennen – des Selbst als Anderen.

sode/1150091/03.10.2008_-_Irina_Liebman> [Zugriff: 11.05.2010].

7 Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Frankfurt/Main: Fischer, 1970), IV, S. 242-74 (S. 270).

Diese charakteristische Entfremdung findet sich wieder in Jean Pauls Definition von »Doppelgänger[n]« als »Leute, die sich selber sehen«. ⁸ Man hat nicht nur einen Doppelgänger, sondern nimmt gleichzeitig auch die Eigenschaften dieser Figur an, das heißt, man sieht sich selbst im autoskopischen Feld und wird wiederum von seinem Objekt, seinem anderen Selbst, betrachtet. ⁹ Das Zurückgeworfensein auf sich selbst, das Freud bei dem Versuch erfährt, dem Fremden zu Hilfe zu kommen, betont ebenfalls das labile Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, das solche Doppelgängerbeziehungen kennzeichnet. Freud wird hier zum Objekt seiner eigenen Worte gemacht, indem er derjenige ist, der ›aufgeklärt‹ werden muss. ¹⁰

Liebmanns Roman verbindet diese charakteristische Doppelgänger-Dialektik mit dem Bild vom geteilten Berlin, das als Schauplatz verschiedener Verdoppelungen und Spiegelungen dient. Gegen Ende des Romans beschreibt sie eine Begegnung zwischen der Protagonistin und einer Frau, die im Westen wohnt. ¹¹ Obwohl beide Frauen ursprünglich aus Pankow stammten und in den Westen ziehen wollten, verläuft ihr weiteres Leben unterschiedlich: Während die Protagonistin ein Reisevisum bekommen hat, wurde die andere Frau inhaftiert und später freigekauft. ¹² Die Frauen sind als Spiegelbilder der jeweils anderen zu lesen, denn sie besitzen ähnliche Eigenschaften:

Diese Frau ist aus Pankow, will tauschen wie sie, und es geht nicht, seit ebenso langer Zeit, [...] und jetzt hat die Frau alles, was die Liebmann

8 Jean Paul, » Siebenkäs«, in *Werke*, hg. v. Norbert Miller (München: Hanser, 1970), III, S. 7-576 (S. 67).

9 Siehe Webber, *The Doppelgänger*, S. 3.

10 Der Verb ›aufklären‹ verweist auf einen in der Literatur der Romantik weitverbreiteten Widerstand gegen eine allgemeine »Aufklärung« – sowohl in Bezug auf textliche Auflösung als auch auf die historische Bewegung. Dieser Widerstand wird oft mit der Entstehung des Unheimlichen verbunden. Siehe Terry Castle, *The Female Thermometer. Eighteenth-century Culture and the Invention of the Uncanny* (New York: Oxford University Press, 1995), S. 7-10; Webber, *The Doppelgänger*, S. 153.

11 Da es hier um eine weibliche Doppelgängerin geht, kann Liebmanns Text als Gegenbeispiel zu Webbers Beobachtung gelesen werden, wonach die meisten Doppelgängerfiguren männlich sind. Siehe Webber, *The Doppelgänger*, S. 4, S. 12-22.

12 Irina Liebmann, *In Berlin* (Berlin: Kiepenhauer & Witsch, 1994), S. 147. Weitere Quellenangaben werden bei mehrfacher Nennung im Text mit der Sigle IB und nachfolgender Seitenzahl angegeben.

nicht hat, und was die Liebmann hat, das hat die nicht, und das ist nun die Einzige, die mit ihr tauschen könnte, die steht mir gegenüber, das heißt was: Wir sind jetzt wie Spiegel (IB, S. 148).

Die metaphorische Spiegelung erfolgt auch auf syntaktischer Ebene: Durch die Wiederholung entsteht ein Chiasmus, der die Austauschbarkeit der zwei Frauen betont. Obwohl sich die Austauschbarkeit im Romankontext auf den Tausch ihrer Wohnungen bezieht, scheint sie auch auf ein wesentliches Vertauschen der Identität hinzudeuten. Wie in Freuds Beispiel bringt Liebmann die Grenze zwischen Subjekt und Doppelgänger ins Schwanken. Die Vergegenständlichung der Frau durch das Pronomen »die« findet ihre Parallele in der Bezeichnung der Protagonistin als »die Liebmann«, was wiederum zu einer Verschmelzung der verschiedenen Erzählperspektiven führt – es wird unklar, wer hier wen doubelt.

Liebmanns Aufhebung der klaren Unterscheidung zwischen Subjekt und Doppelgänger geschieht auch auf thematischer Ebene durch die enge Verbindung der Erfahrungen beider Frauen. Auf diese Weise erlebt »die Liebmann« die körperliche Haft der anderen Frau als eine Art seelische Einsperrung. Obwohl sie eigentlich Bewegungsfreiheit besitzt, wird die Protagonistin von dem Gefühl gelähmt, sie könne »nicht weitergehen« (IB 149). In diesem Zusammenhang erscheint der Spiegel als ein Gefängnis, das die Bewegung der Protagonistin einschränkt: Sie glaubt, sie sei »in dem Spiegel drin« (IB 148). Freud zufolge symbolisiert der Doppelgänger die verdrängten Wünsche der Vergangenheit einer Person oder deren Hoffnungen und Ängste gegenüber der Zukunft.¹³ Bei Liebmann stellt der Doppelgänger eher eine kontrafaktische Wirklichkeit dar, das heißt, die Figur zeigt nicht, was eigentlich passiert ist, sondern das, was hätte sein können. Diese Beschäftigung mit den verschiedenen Möglichkeitsräumen der Geschichte erklärt Liebmann folgendermaßen:

Wir sind ja damit aufgewachsen, ohne zu wissen, dass es sich um Schweigen handelt. Wir dachten, die Welt besteht eben aus A, B, C, D, E und wussten nicht, dass da vielleicht A', B' und A'', B'' und sonst was alles hätte vorkommen können. Das muss man dann mit der Zeit entdecken, und dann die speziellen Leerstellen, die einen selbst betreffen.¹⁴

13 Freud, »Das Unheimliche«, S. 258-259.

14 Siehe Eva Pfister, »Teuer erkaufte Freiheit. Irina Liebmann: ›Die freien Frauen‹«, *Deutschlandfunk*, 04.01.2005 <www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/337165/> [Zugriff: 10.05.2010].

Liebmanns Schreibprojekt befasst sich mit der Aufdeckung solcher ›Leerstellen‹ in der herkömmlichen Geschichtsschreibung: So wird Elisabeth Schlosser, die Protagonistin in Liebmanns Roman *Die freien Frauen* (2004), vom Schweigen ihrer Eltern heimgesucht, während sich das Geschichtsprjekt, das in dem dokumentarischen Text *Stille Mitte von Berlin* (2002) beschrieben wird, damit beschäftigt, die verschwiegene jüdische Geschichte von Berlins Großer Hamburger Straße zu rekonstruieren. Im Roman *In Berlin* verbindet Liebmann das Motiv des Doppelgängers mit dieser geschichtlichen Aufgabe, indem sie zeigt, dass man erkennen muss, dass das eigene Leben vielleicht einen Doppelgänger in einem anderen geschichtlichen oder räumlichen Rahmen hat – anders formuliert: dass das eigene Leben vielleicht das Double eines anderen ist. Durch die Identifikation zwischen der Protagonistin und ihrer Doppelgängerin weist Liebmann auf eine andere Art von Geschichtserfahrung hin, die auf Empathie beruht, und die folglich dem Prozess der Verdrängung entgegentritt, der solche Figuren aus der konventionellen Geschichtsschreibung oft ausschließt.

Die Doppelgänger-Begegnung in diesem Text stellt den Versuch dar, sich auf »die Karte der Zeit« festzulegen;¹⁵ doch paradoxerweise destabilisiert sie das Verständnis der Protagonistin für ihre geschichtliche Lage. Liebmanns Protagonistin leidet ständig an dem Gefühl, dass sie nie zu Hause sein kann, weder im gegenwärtigen Zeitalter noch in der Großstadt.¹⁶ Sie wohnt zwar ›in‹ Berlin, bleibt aber eine Außenseiterin, die ständig an die Randgebiete der Stadt verbannt wird: Ihre ›Heimsuche‹ wird zu einer Art ›Heimsuchung‹. Die Begegnung der beiden Frauen im häuslichen Raum erinnert an Freuds Doppelgänger in Gestalt des unheimlichen Eindringlings: Die Protagonistin trifft sich im Wohnzimmer der anderen Frau, um einen möglichen Wohnungstausch zu besprechen. Das Zimmer wird jedoch als »unwohnlich« bezeichnet, und als »die Liebmann« in ihre eigene Wohnung zurückkehrt, hat sich die Unbewohnbarkeit ausgebreitet und diesen Raum auch übernom-

15 Irina Liebmann, Ilja Ehrenburg zitierend, in einem Interview mit der Autorin vom 21.07.2009. Die schriftliche Fassung des Interviews in Catherine Smale, *Phantom Images: The Figure of the Ghost in the Literature of Christa Wolf and Irina Liebmann* (Doktorarbeit: University of Cambridge, 2011).

16 Ernst Jentsch schreibt, dass »einer, dem etwas ›unheimlich‹ vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht ›zu Hause‹ ist, nicht ›heimisch‹ ist«. Siehe Ernst Jentsch, »Zur Psychologie des Unheimlichen« [1. Teil], *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 22 (25. August 1906), S. 195-98 (S. 195).

men. Einerseits ist »alles wie immer« (IB 152), andererseits hat sie das Gefühl, dass sie hier nicht leben kann. Der Raum, in den sie zurückkehrt, ist leer: Er enthält »nichts, was auf Leben hinweist« (IB 152), nichts, was ihn in der Gegenwart halten könnte. Nur die geschichtlichen Texte der Protagonistin befinden sich in dem Zimmer. Von ihnen quillt der Raum über, sie drohen, die Gegenwart durch die Vergangenheit zu ersetzen. Es scheint, als habe die Begegnung mit der Doppelgängerin die Wirklichkeit der Existenz der Protagonistin überwältigt. Dies wird vor allem durch Wiederholung des Spiegelmotivs zum Ausdruck gebracht: »Es sieht aus, als ob niemand hier wohnt, denkt die Liebmann, im Spiegel, im Spiegel, wenn so etwas möglich wäre, sieht es aus, als ob jemand gestorben ist, grade gestorben, denkt, im Innersten ist es vielleicht schon passiert« (IB 153). Die Wiederholung von »im Spiegel« schafft eine textliche Verdopplung, die die schwindelerregende Erfahrung der Protagonistin formal betont. Liebmann verlegt hier die traditionelle Vorstellung vom Doppelgänger als Vorbote des Todes auf eine metaphorische Ebene.¹⁷ Die Spiegelung des Ich als Anderer sowie die Versetzung von Zeit und Raum lassen das Subjekt »im Innersten« absterben. Die bemerkenswerte Verwendung des Indikativs nach der Konjunktion »als ob« verstärkt die Negationen im Satz: Paradoxaerweise erscheint in diesem Kontext der metaphorische Tod als endgültige Wirklichkeit.

Den ganzen Roman hindurch inszeniert Liebmann die Beziehung zwischen Ost und West mithilfe des Spiegelmotivs. Berlin erscheint in diesem Zusammenhang als psycho-topographischer Ort oder, in den Worten der Protagonistin, als »[d]ie Landschaft ihrer Gedanken« (IB 156). Einerseits spiegelt die Stadt den psychischen Zustand sowie Erinnerungen und Gedanken der Protagonistin wider; andererseits wird »die Liebmann« durch ihre Lage »in Berlin« und ihre Beziehung zur Stadt konstituiert. Diese Dialektik erscheint im Kontext des Doppelgängermotivs besonders relevant, kann doch die Teilung der Stadt einerseits als Spiegelbild der zerrissenen Seele der Protagonistin, andererseits als Auslöser ihrer Spaltung verstanden werden. Dies lässt sich an folgendem Ausschnitt zeigen, in dem die beiden Teile der Stadt als Spiegelbilder inszeniert werden:

17 Siehe Freud, »Das Unheimliche«, S. 258 sowie Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [1925] (Wien: Turia + Kant, 1993), S. 71-94.

Sie führt ihn die Straßen lang [...], zur Grenze zurück, Bahnhof Friedrichstraße [...], die Bahnen, die in den Gleisbahnhof einfahren, kommen aus dem Osten, fahrn auch dorthin zurück, die Bahn, in die er nun steigen wird, die aus dem Westen kam und in den Westen zurück fährt, ist samt ihrer Gleise und Brücken da vorne gänzlich von einer Verdunklung verdeckt, nichts soll man sehen (IB 67).

Das Bild von Zügen, die aus Osten und Westen kommend in den Bahnhof Friedrichstraße ein- und dorthin auch wieder zurückfahren, zeigt die Grenze als eine Art Spiegel, was auch die Wiederholung der Satzteile bekräftigt. Die »Verdunkelung«, die die Sicht auf die westliche Bahn verhindert, kann als Ungewissheit verstanden werden: sowohl metaphorischer Ausdruck der Besorgtheit der Protagonistin wie Ursache dieser Angst.

Besonders fällt auf, dass die Protagonistin sich als Doppelgängerin ihres eigenen Ich versteht, wenn sie in den Westen geht. Oft verknüpft Liebmann diese Grenzübergänge mit dem Motiv des Spiegels: »Da geht die Liebmann mit Koffer und Plastiktüte diesen Gang lang im Dunkeln, einem Spiegelfenster entgegen, hinter dem welche sitzen, wahrscheinlich, in Uniformen, zugucken« (IB 78). Spiegel und Grenzsoldaten deuten hier auf das Thema der Beobachtung und der Selbstbeobachtung hin. Da ihr Spiegelbild den Blick der Grenzsoldaten verdeckt, verschmilzt die Perspektive ihrer Doppelgängerin mit derjenigen der Wachmänner. Die Annäherung an die Grenze wird in diesem Zusammenhang mit einer Art Selbstprüfung verbunden: Vor der Grenzüberschreitung läuft der Protagonistin ihr Spiegelbild entgegen, und im Moment der Überschreitung sollte sie diesem anderen Selbst begegnen. Wichtig ist, dass Liebmanns Protagonistin nach der konventionellen Logik des Doppelgängers von dem Gefühl überwältigt wird, dass sie bei einer solchen Begegnung sterben würde: »Die Liebmann, wird denken, ich auch, ich sterbe, es war niemand da« (IB 79). Bei Liebmann resultiert dieses Todesgefühl jedoch nicht aus der Begegnung selbst, sondern aus dem Mangel eines Spiegelbildes. Bei der Grenzüberschreitung trifft die Protagonistin auf eine radikale Abwesenheit, die auf einen beunruhigenden Identitätsverlust verweist.

Aus diesem Grund sind die Momente der Grenzüberschreitung im Roman immer als traumatisch zu deuten. Die Grenze selbst wird oft als »Grenzloch« beschrieben, was mit ihrer Möglichkeit, einen vollständigen Identitätsverlust zu verursachen, konvergiert. Lyn Marven hat gezeigt, wie dieses Trauma erzählerisch durch Zeitveränderungen darge-

stellt wird.¹⁸ Der Moment der Überschreitung wird oft ausgelassen, so bei Liebmanns erster Rückkehr in den Osten:

[D]as Glasschild mit der Schrift EISENACHER STRASSE leuchtete schon, als sie die Stufen zur U-Bahn runterrante, die kam auch wie immer, dann plötzlich die Grenze, die Passkontrollbuden, dann alles stockdunkel, zu Fuß an einem Bauzaun vorbei, warme Luft, hörte eine Straßenbahn quiet-schen und sah sie dann auch, die hielt grade vor ihr, ein Mann riss von innen die Tür auf und brüllte sie an, da erkannte sie erst, wo sie war: Invalidenstrasse (IB 130).

Die Grenzüberschreitung vollzieht sich hier im Rahmen eines zugleich realistischen wie symbolischen Stromausfalls, und die Protagonistin – sowie die Leser – werden sich dessen erst nachträglich bewusst. Die Gewalt dieser Erfahrung wird durch die Verben »aufreißen« und »anbrüllen« betont, wobei der Rhythmus des Satzes die Betonung auf den unerwarteten Ortsnamen »Invalidenstraße« verschiebt; ein Name, der auch einen verhängnisvollen Beiklang hat. Die Unmittelbarkeit der Erkenntnis könnte auch darauf hindeuten, dass das Ereignis so traumatisch wirkt, weil die Protagonistin einer radikalen Änderung ihres Selbstverständnisses unterworfen ist.

2. DER SPIEGEL IM TEXT

In einem aufschlussreichen Kapitel über den Doppelgänger in der russischen Literatur weist Renate Lachmann darauf hin, dass diese Figur oft durch das Motiv des Spiegels mit der Frage nach der literarischen Mimesis verbunden ist. So schreibt sie: »Spiegel als metonymische Metapher [...] entwerfen nicht nur Beziehungen der Ähnlichkeit und der Teilhabe, in denen die Doppelgängerei sich entfaltet, sondern fungieren als Indikatoren gebrochener, problematisch gewordener Mimesis.«¹⁹ In diesem Zusammenhang kann man Liebmanns Verwendung der Spiegelung als formales Prinzip betrachten, das das Verhältnis zwischen Text und

18 Siehe Lyn Marven, »Divided City, Divided Heaven? Berlin Border Crossings in Post-Wende Fiction«, in *Berlin, Divided City*, hg. v. Sabine Hake u. Philip Broad-bent (NewYork: Berghahn, 2010), S. 184-93.

19 Renate Lachmann, »Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol, Dostoevskii, Nabokov«, in *Gedächtnis und Literatur, Intertextualität in der russischen Moderne* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990), S. 463-89 (S. 465).

Wirklichkeit entfaltet und gleichzeitig in Frage stellt. Ihr andauerndes Spiel mit den Grenzen zwischen Durchsichtigkeit und Obskurität nimmt selbstreflexive Formen an, die auf eine Problematisierung der Grenzen ihres Schreibprojekts hindeuten.²⁰ Oft spricht sie etwa von Fenstern, die »blind« geworden sind oder die den Betrachter auf unheimliche Weise spiegeln. Oder sie beschreibt einen Spiegel, der dunkel geworden ist und »gar nichts« (IB 70) widerspiegelt. Verlust oder Verschiebung der Identität, die durch dieses Bild betont werden, finden ihre Entsprechung in den typographischen Leerstellen auf der Buchseite: Das Bild drückt nicht nur Liebmanns Skepsis gegenüber der literarischen Mimesis aus, es führt sie auch buchstäblich vor.

Obwohl Liebmann *In Berlin* als einen Roman bezeichnet und so dessen fiktionalen Charakter betont, deutet sie doch auch auf das Verhältnis zwischen ihrer eigenen Autobiographie und dem Text hin.²¹ Dabei widmet sie sich dem Problem des Schriftstellers, das Lucien Dällenbach am Beispiel André Gides folgendermaßen beschreibt:

The choice of the medium of writing is [...] part of [Gide's wish for sincerity]. By writing, Gide becomes his own interlocutor. But unless this introspection is combined with one particular condition, it still only provides a precarious solution: for although it excludes the (de-)formative personality of the other, it replaces it with the captivating and no less specious character in the novel.²²

Dällenbach ist vom psychoanalytischen Verständnis von Kommunikation beeinflusst, wonach ein Subjekt von seinen eigenen Worten konstruiert wird, insofern als es immer im Voraus die Antwort eines Anderen erwartet. Das Schreiben des Schriftstellers stellt so den Versuch dar, sich von der Abhängigkeit von einem Anderen zu lösen, indem er versucht,

20 Anthony Vidler bemerkt, dass ein solches Gleiten eine der grundsätzlichen Eigenschaften des Unheimlichen kennzeichnet, weil es die Grenze zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten zum Teil in Frage stellt. Zudem löst es den Mythos eines transparenten universellen Subjekts auf. Vgl. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), S. 218-20.

21 Vgl. Lyn Marven, »Die Landschaft ihrer Gedanken«: Autobiography and Intertextuality in Irina Liebmann's Berlin Texts«, in *New German Literature. Life-Writing and Dialogues with the Arts*, hg. v. Julian Preece, Frank Finlay u. Ruth J. Owen (Oxford: Peter Lang, 2007), S. 267-81 (S. 268-75).

22 Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, übers. v. Jeremy Whiteley u. Emma Hughes (Cambridge: Polity Press, 1989), S. 14-16.

mit sich selbst ins Gespräch zu kommen. Das Problem besteht darin, dass das literarische Subjekt immer als fremd erfahren wird, und man stets in diesem wechselseitig bestimmenden Verhältnis mit dem Anderen bleibt. Der Schriftsteller kann nach Dällenbach nur von diesem Verhältnis profitieren, wenn er versucht, die Fremdheit der literarischen Figur abzuwehren, indem er sie als Spiegelbild seines eigenen Ich darstellt. Der Text schafft so eine Art »narzisstische Verdoppelung«,²³ die auf kreativer Ebene Ähnlichkeiten mit Lacans Spiegelstadium aufweist.

Liebmann betont dieses Konzept des Textes als Raum der Selbstspiegelung, indem sie die Protagonistin »Irina« oder »die Liebmann« nennt. Dies schafft eine gewisse Einheit zwischen Autorin und Protagonistin, die Lejeune »pacte autobiographique«²⁴ anscheinend bestätigt. Zudem enthält der Text etliche autobiographische Einzelheiten aus Liebmanns eigenem Leben. Vor allem sind Parallelen zu ihrer Kindheit zu finden – in der Figur des Vaters, der als sogenannter »Staatsfeind« aus der SED ausgeschlossen wird – und in ihrer späteren Entscheidung, von Ost nach West umzuziehen.²⁵ Am Anfang des Romans spielt Liebmann explizit mit dem Konzept des Textes als Ort der Selbstspiegelung und der Performativität der Identität: »Tritt ein. Wiener Walzer trudelt aus Lautsprechern. Die erste Stewardess riecht nach Kaffee« (IB 11). Dieses performative Bild zeigt die Protagonistin, die gleichzeitig in ein Flugzeug und in den Text eintritt. Der visuelle Charakter dieses Bildes und die Ähnlichkeit mit Bühnenanweisungen eines Theaterstücks, die durch die abrupte Sprache geschaffen werden, betonen die theatrale Dimension von Liebmanns Erzählweise. Dieser Einstieg bahnt den Weg für das Bild eines Spiegels, das am Ende des ersten Absatzes vorkommt: Die Protagonistin steigt aus dem Flugzeug aus und läuft einen Gang entlang, über dem Spiegel hängen, bis zur Grenze zwischen Ost und West (IB 11-12). Wegen des Spiegels steht die Protagonistin sich selbst als Fremde gegenüber, jedoch erkennt sie sich in diesem Spiegelbild. Da Liebmann die

23 Ebd., S. 16.

24 Lejeune konstatiert, dass autobiographisches Schreiben auf der Prämisse beruhe, dass die Gleichheit der Namen der Protagonisten und der Autorin »exclut la possibilité de la fiction«. Siehe Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), S. 31.

25 Für weitere Informationen über die biographischen Ähnlichkeiten zwischen Liebmann und ihren Protagonisten siehe Astrid Köhler, *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007), S. 123-24.

Verbindung zwischen dem Text und der Performanz der Identität schon etabliert hat, kann das Bild des Spiegels vielleicht auch folgendermaßen gelesen werden: Der Spiegel weist auf die Möglichkeit des Textes hin, die Realität – und die Identität des schreibenden Ich – mimetisch widerzuspiegeln. In diesem Kontext bezieht sich die Grenze auf die Grenzlinie zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Text und Wirklichkeit, die durch die Spiegelung teilweise verwischt wird.

Andererseits stellt Liebmann diese Vorstellung vom Text als Spiegel wiederholt in Frage. Am Ende des Romans deutet sie noch einmal das Motiv des Spiegels an, sowohl durch den Titel des letzten Kapitels »Im Spiegel« als auch durch die Beschreibung einer Spiegeltür, die niemanden durchlässt, sondern nur widerspiegelt. Diese Verbindung des Spiegels mit Sperrung oder Stillstand betont die Solidität der Grenze zwischen Bild und Spiegelbild, Text und Realität und stellt dadurch Liebmanns Versuche in Frage, ihre Identität textlich zu schaffen. In dieser Hinsicht wird die Einheit zwischen Autorin und Protagonistin durch den Artikel im Namen »die Liebmann« unterminiert, weil dies das Subjekt »deanimiert« oder »entseelt« und es als Objekt unserer Betrachtung darstellt. Liebmann entwickelt diese Vergegenständlichung weiter, indem ihre Erzählerin sich mit »du« oder »sie« anspricht. Das Pronomen »ich« wird nur selten benutzt, was die Möglichkeit, diese textliche Figur als ihr eigenes Selbst zu betrachten, ständig unterläuft. Die verschiedenen Spiegel, die sowohl am Anfang als auch am Ende des Textes vorkommen, haben eine weitere strukturelle Funktion. Da Liebmann den Text zwischen zwei Spiegeln fixiert, lässt sie ihn auf sich selbst zurückspiegeln. Dadurch spielt sie auf eine der ursprünglichen Bedeutungen von ›mise en abyme‹ an, nämlich die Erfahrung, zwischen zwei Spiegeln zu stehen.²⁶ Allerdings geht es hier nicht nur um einen kleinen Teil des Textes, der auf das Ganze hinweist,²⁷ sondern um die intratextuellen Selbstreflexionen des ganzen Romans. Nach Dällenbach wird eine solche ›mise en abyme‹ benutzt, um den Text von der Realität abzugrenzen: »[The text] derides the ideology of realism and cuts itself off from

26 Dällenbach, *The Mirror in the Text*, S. 169-71.

27 Diese Art von ›mise en abyme‹, die Dällenbach als »an intertextual résumé or quotation of the content of a work« (ebd., S. 55) beschreibt, kann allerdings im zentralen Kapitel gesehen werden, das, wie der Roman selbst, »In Berlin« genannt wird.

the world by enfolding itself several times within itself.«²⁸ Der Text als Spiegel legt zum Teil das Prinzip der Mimesis ab und wendet sich nach innen.

Jedoch verweist Liebmanns Roman gleichzeitig in paradoxer Weise auf Außertextliches. Zunächst entwirft sie ein intertextuelles Netz, indem sie ihre früheren Texte zitiert und dabei oft in Frage stellt. Der Text als ›mise en abyme‹ kommentiert daher nicht nur sich selbst, sondern auch Liebmanns ganzes Schreibprojekt. Gegen Anfang des Romans beschreibt sie einen Stapel Papier unter dem Schreibtisch der Protagonistin: »Es sind ganze Häuser im Grunde, auf Papier übertragen, die Einwohner von hundert Jahren, aus alten Adressbüchern rausgesucht« (IB 17). Diese Worte beziehen sich nicht nur auf Liebmanns dokumentarisches Projekt der 80er Jahre, das in *Stille Mitte von Berlin* (2002) beschrieben wird, sie erinnern auch an ihren früheren Prosa-Text *Mitten im Krieg* (1989), der als stilistischer und inhaltlicher Vorläufer von *In Berlin* verstanden werden kann.²⁹ Obwohl solche Einzelheiten einerseits als Fortsetzung von Liebmanns Schreibprojekt verstanden werden können, werden sie hier zugleich problematisiert: Die Protagonistin erweist sich als symbolisch belastet, nicht nur vom Gewicht des Papiers, sondern auch durch den verstörenden Charakter der historischen Geschichten, die aus diesem Projekt entstehen. In diesem Zusammenhang erweisen sich Liebmanns Prosa-Werke als Doppeltexte, die einander gegenseitig erhellen; jedoch birgt diese Dynamik eine beunruhigende Wiederkehr von textlichem Stoff, die den Ablauf von Liebmanns Projekt mitunter bedroht.

3. HOFFMANN – LIEBMAN: EIN SPIEGELVERHÄLTNIS

Als ›mise en abyme‹ wendet sich Liebmanns Roman in einer weiteren Hinsicht seinem eigenen Außen zu. Durch die Figur des Doppelgängers und das Motiv des Spiegels erinnert Liebmann uns an klassische Autoren unheimlicher Geschichten, insbesondere an E.T.A. Hoffmann.³⁰ Das

28 Ebd., S. 158.

29 Siehe Köhler, *Brückenschläge*, S. 113.

30 In einem Interview mit der Autorin vom 21.07.2009 erwähnt Liebmann, dass sie ein dauerhaftes Interesse an E.T.A. Hoffmann hat. Vgl. Smale, *Phantom Images: The Figure of the Ghost in the Literature of Christa Wolf and Irina Liebmann*.

Stadtbild der unheimlichen Topographie in Hoffmanns *Das öde Haus* (1817) hallt im geteilten Berlin des Romans von Liebmann wider.³¹ Hoffmann verknüpft das Bild dieses paradigmatischen unheimlichen Hauses mit der Doppelgängergeschichte, die durch die Begegnung mit dem Gebäude ermöglicht wird. Er schafft zum Beispiel eine bestürzende Analogie zwischen den glasigen Augen seines Protagonisten und den augenähnlichen Fenstern des Gebäudes, was zu einer beunruhigenden Unklarheit zwischen dem Belebten und dem Unbelebten führt. Die Begegnung mit dem Doppelgänger geschieht sowohl durch ein solches Fenster als auch mit Hilfe eines Taschenspiegels, der den Protagonisten buchstäblich ent-setzt, oder außer sich selbst setzt.³² Im Spiegel sieht er sowohl das Spiegelbild einer Frau, ein Ölgemälde, das durch dieses Medium »zur belebten Frauenfantasie des Dichters« wird,³³ als auch sein eigenes, erstarrtes Gesicht, das auf seine Mortifikation hindeutet.³⁴ Die künstliche Animation des fantastischen Frauenbilds setzt den Tod des Ich voraus, und dieses metaphorische Absterben wird durch den Spiegel in Erfüllung gebracht.

Liebmann verweist auf Hoffmanns ›Nachtstück‹ durch ihre Beschreibung von einer »öde[n] Straße« (IB 113) und von »dunkle[n], verschachtelte[n] Wohnungen«, die an den verwahrlosten Zustand vom »öden Haus« erinnern.³⁵ Sie entwirft eine Ähnlichkeit zwischen den »verglasten Fenster[n]« (IB 22) vom Bahnhof Friedrichstraße und den Fußgängern, die sie als »Glasaugen mit Sprung« beschreibt (IB 41), eine Analogie, die die Grenze zwischen Leben und Tod unscharf werden lässt. Und oft verwendet Liebmann das Bild des verdunkelten Spiegels, der die Grenze zwischen Subjekt und Objekt verwischt: »Unterm Fen-

31 E.T.A. Hoffmann, »Das öde Haus«, in *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. v. Hartmut Steinecke (Frankfurt/Main: DKV, 1985), III, S. 163-98.

32 Ebd., S. 177-78.

33 Rupert Gaderer, *Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann* (Freiburg/Breisgau: Rombach, 2009), S. 94.

34 Siehe Claudia Lieb, »Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns ›Das öde Haus‹«, E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, 10 (2002), S. 58-75 (S. 67).

35 Eine ausführliche Untersuchung des Hoffmann-Motivs in Liebmanns Text findet sich in Catherine Smale, »Die Gegenwart war es nicht: Irina Liebmann and the Post-Wende Uncanny«, in *Twenty Years On. Competing Memories of the GDR in Post-Unification German Culture*, hg. v. Renate Rechtien u. Dennis Tate (New York: Camden House, 2011).

ster nachts immer ein Lichtfleck, eine Weinflasche steht auf den Bastmatten, Gläser, ein Stapel Papier unterm Tisch, auf der Truhe ein Spiegel. / Jetzt, im Dunkeln, spiegelt der gar nichts« (IB 70). Der Mangel eines Spiegelbildes betont das Absterben der Protagonistin, die ihre Identität teilweise verliert. Durch die umgangssprachliche Verwendung von »der« als Pronomen im letzten Satz verleiht Liebmann dem Spiegel gleichzeitig die Züge eines Menschen. Während das Subjekt durch seine Begegnung mit dem Anderen reifiziert wird, nimmt der Spiegel die Eigenschaften dieses Subjekts an, indem er zum Teil vermenschlicht wird. Ähnlich wie Hoffmann verwendet Liebmann dieses Motiv, um den »chronischen Dualismus« ihrer Figuren explizit darzustellen.³⁶

Durch den Bezug auf Hoffmanns Geschichte führt uns Liebmanns Roman zur grundsätzlichen Verbindung zwischen dem Doppelgänger und dem Unheimlichen zurück. Als intertextuelle Figur zeichnet sich der Doppelgänger durch seine zwanghafte Tendenz zur Wiederkehr als ein Fremder aus, der in einer bestimmten Zeit nie zu Hause sein kann; seine räumliche Unbeständigkeit macht ihn zugleich zu einer destabilisierenden Figur, die sich an einem bestimmten Ort nie heimisch fühlen kann. Als Schwellenfigur bewohnt der Doppelgänger die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Privatem und Öffentlichem. Zugleich stellt er diese Oppositionen fortwährend in Frage. Liebmanns Gebrauch dieser Figur im Kontext der Wendezeit signalisiert nicht nur eine gewisse Skepsis gegenüber ihrem Schreibprojekt – am Ende des Romans wirft die Protagonistin symbolisch ihr Schreibpapier weg –, sondern auch gegenüber der geschichtlichen Erfahrung des Subjekts im gegenwärtigen Zeitalter. Den Doppelgänger, der in ihrem Roman ein eindrucksvolles Comeback erfährt, vermag sie freilich nicht wegzuworfen.

36 E.T.A. Hoffmann, »Prinzessin Brambilla«, in *Sämtliche Werke*, III, S. 767-912 (S. 893).

Catherine Smale, »»Wir sind wie Spiegel«: Irina Liebmann und der Doppelgänger«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, *Cultural Inquiry*, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 203–17
https://doi.org/10.25620/ci-03_13

QUELLENANGABEN

- Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungspantasia in der Literatur und im deutschen Stummfilm* (Amsterdam: Rodopi, 2005)
- Castle, Terry, *The Female Thermometer. Eighteenth-century Culture and the Invention of the Uncanny* (New York: Oxford University Press, 1995)
- Dällenbach, Lucien, *The Mirror in the Text*, übers. v. Jeremy Whiteley u. Emma Hughes (Cambridge: Polity Press, 1989)
- Fichtner, Ingrid, *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens* (Bern: P. Haupt, 1999)
- Forderer, Christof, *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1999) <<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04303-0>>
- Freud, Sigmund, »Das Unheimliche«, in *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey (Frankfurt/Main: Fischer, 1970), IV, S. 242-74
- Fröhler, Birgit, *Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik* (Marburg: Tectum, 2004)
- Gaderer, Rupert, *Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann* (Freiburg/Breisgau: Rombach, 2009)
- Hildenbrock, Aglaja, *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur* (Tübingen: Stauffenburg, 1986)
- Hoffmann, E.T.A., »Prinzessin Brambilla«, in *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. v. Hartmut Steinecke (Frankfurt/Main: DKV, 1985), III, S. 767-912
- »Das öde Haus«, in *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. v. Hartmut Steinecke (Frankfurt/Main: DKV, 1985), III, S. 163-98
- Jean Paul, »Siebenkäs«, in *Werke*, hg. v. Norbert Miller (München: Hanser, 1970), III, S. 7-576
- Jentsch, Ernst, »Zur Psychologie des Unheimlichen« [1. Teil], *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 22 (25. August 1906), S. 195-98
- Kittler, Friedrich, »Romantik – Psychoanalyse – Film: Eine Doppelgängergeschichte«, in *Eingebildete Texte. Affären zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jochen Hörisch u. Georg Christoph Tholen (München: Fink, 1985), S. 118-35
- Köhler, Astrid, *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007)
- Lachmann, Renate, »Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol, Dostoevskii, Nabokov«, in *Gedächtnis und Literatur, Intertextualität in der russischen Moderne* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990), S. 463-89
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975)
- Lieb, Claudia, »Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns »Das öde Haus««, *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, 10 (2002), S. 58-75
- Liebmann, Irina, *In Berlin* (Berlin: Kiepenhauer & Witsch, 1994)
- Marven, Lyn, »Divided City, Divided Heaven? Berlin Border Crossings in Post-Wende Fiction«, in *Berlin, Divided City*, hg. v. Sabine Hake u. Philip Broadbent (NewYork: Berghahn, 2010), S. 184-93

- »>Die Landschaft ihrer Gedanken<: Autobiography and Intertextuality in Irina Liebmann's Berlin Texts«, in *New German Literature. Life-Writing and Dialogues with the Arts*, hg. v. Julian Preece, Frank Finlay u. Ruth J. Owen (Oxford: Peter Lang, 2007), S. 267-81
- Pfister, Eva, »Teuer erkaufte Freiheit. Irina Liebmann: >Die freien Frauen<«, *Deutschlandfunk*, 04.01.2005 <<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/337165/>> [Zugriff: 10 Mai 2010]
- Rank, Otto, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [1925] (Wien: Turia + Kant, 1993)
- Smale, Catherine, »Die Gegenwart war es nicht: Irina Liebmann and the Post-Wende Uncanny«, in *Twenty Years On. Competing Memories of the GDR in Post-Unification German Culture*, hg. v. Renate Rechten u. Dennis Tate (New York: Camden House, 2011)
- Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992)
- Webber, Andrew J., *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature* (Oxford: Clarendon, 1996)