



Steen Klitgård Povlsen

**Tendenser i ny tysk
litteratur**

To foredrag

Arbejdsrapporter

Afdeling for Litteraturhistorie
Aarhus Universitet

Nr. 49 • 2008

Angelandsgade

ISBN 978-87-88308-59-4

Litteraturhistorisk NetForlag

<http://www.litteraturhistorie.au.dk/forskning/publikationer/netforlag>

Resumé

Arbejds papiret indeholder to foredrag: det første blev holdt på et seminar om ny tysk litteratur, arrangeret af Tysklærerforeningen og Afdeling for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Foredraget tager udgangspunkt i de forsøg, der siden murens fald er blevet gjort på at skrive en stor, syntesepræget roman af den tyske genforening. En række af disse forsøg bliver gennemgået og det diskuteres om de også faktisk lever op til de forventninger om en Wende-Roman, som den tyske kritik siden 1990 har haft til en sådan roman. Til slut i foredraget peger jeg på, at forsøget på at forstå den tyske enhed måske i den nyeste litteratur finder sted i et andet tema: forholdet til krigen og familiens betydning i den sammenhæng.

Det andet foredrag blev holdt på et seminar om Don Juan temaet i europæisk litteratur, teater og musik. Det er et forsøg på at beskrive den særlige position Peter Handke har fået i nyere tysk litteratur og forstå den både religiøse og nationalistiske tendens, hans nyeste forfatterskab har fået.

Abstract

This paper contains two lectures: the first was given in a seminar on new German literature arranged by The Association of Teachers in German Language and The Department of Literary History, University of Aarhus. It starts from the attempts that have been made since the fall of the Berlin Wall to write a big synthetic novel about the German reunion. Some of those attempts will be presented discussing if they actually respond to the expectations the German critics have had to such a novel. At the end of the lecture I propose that the attempts to understand the German union in current German literature take place in another topic: the War and the role of the family in that connection.

The second lecture was given in a seminar on the Don Juan theme in European literature, theatre and music. It is an attempt to describe the special position of Peter Handke in modern German literature and to understand the religious and nationalistic trend his actual work has taken.

Steen Klitgård Povlsen: f. 1944, lektor ved Institut for Æstetiske fag, Afdeling for litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Har skrevet bøger og artikler om moderne europæisk og nordisk litteratur, herunder ny tysk litteratur. Udgav i 2006 sammen med Henning Goldbæk antologien *Tysk litteratur siden murens fald* (Syddansk Universitetsforlag).

”...hvad sammen hører”

Om genforeningstemaets forvandling i ny tysk litteratur

Alle kender – i det mindst af omtale – Jean-François Lyotards påstand om, at videnstilegnelse i vore dage ikke længere finder sted med store, metafortællinger som ramme, men at vores erkendelser skaber deres egne små fortællinger som begrundelser for sig selv. At overskue alle disse små fortællinger er umuligt – Lyotard skrev før den digitale tidsalder og ville slet ikke have kunnet forestille sig alle fortællingerne på nettet – bare at gøre det, er forgæves, tragisk som Sisyfos. Det lader sig ikke gøre.

Man kan i forlængelse af Lyotards beskrivelse af disse fortællinger – Hegels verdensånds manifestation op gennem historien, fremskridtet som materiel bevægelse, humaniteten eller den største og ældste af alle fortællingerne: Gudstatens dannelse på jorden, evt. i form af kommunisme – diskutere, hvor meget der skal til for at danne en ’stor’ fortælling, og hvornår en sådan ikke er stor nok og altså kun er en ’lille’. Store begivenheder er i alt fald ikke store fortællinger i sig selv, men de udløser måske ofte behovet for at blive fulgt op af en stor fortælling. En stor fortælling er selvfølgelig også alt for omfattende et begreb til at kunne rummes i en enkelt tekst, en roman f.eks., men er noget som romanen kan referere til som sin ideologiske forklaringsramme. Og det er som om begivenhedens størrelse kræver en ækvivalent i fortællingen både kvantitativt og kvalitativt; se bare på den mangfoldighed af romaner, der er udkommet om angrebet på World Trade Center efter d. 11. september.

Murens fald var – lige som senere 11. september, der på mange måder afløste den som det aktuelle tolkningspunkt – en stor begivenhed. Den var udtryk for, at en fortælling, som i alt fald i egen selvforståelse blev opfattet som stor, nu gik til grunde: fortællingen om Sovjetsocialismen som vejen mod menneskets befrielse. Fortællingen som levende verdenstolkning var selvfølgelig for længst død, og murens fald var på den måde kun en arkitektonisk tilpasning til virkeligheden. Østeuropa og herunder DDR havde i årtier levet netop med tabet af en illusion som grundlag, hvad der giver 1980’ernes østtyske litteratur dens mærkeligt forsinkede slægtskab med den tidlige modernisme, hvor Gud som bekendt lige var død. Helmut Böttiger er inde på det i sin bog *Nach den Utopien* fra 2004, og jeg selv har i al beskedenhed et kapitel om det i en bog fra 2000 *Dødens værk*.

Men murens fald gav i alt fald i Tyskland anledning til efterlysninger af noget, man godt kan kalde ”en stor fortælling”. Det lå allerede i Willy Brandts hæse og dødsmærkede stemme, da han om aftenen d. 10. november 1989 foran Schöneberger Rathaus proklamerede, at nu voksede det sammen, som hørte sammen. ”Jetzt wächst zusammen, was zusammengehört”. Fortællingen – eller den tyske funderingsmyte – skulle have to faser: sammenvoksningen og derefter påvisningen af, at spaltningen kun havde været overfladisk. Der havde altid kun været ét Tyskland. Den berømte forvandling af slagordene i Leipzigs gader fra ”Wir sind das Volk”, hvilket forudsatte, at der var nogle, der ikke var folket, til ”Wir sind ein Volk”, eller endnu bedre

”Deutschland, einig Vaterland” skulle nu fortælles. Og meget hurtigt blev det et krav i den tyske kritik, at litteraturen skulle hjælpe med til det. Det forekommer mig, at kravet i sig selv siger noget om tyskernes forhold til litteratur: den har stadig en national, opdragende funktion. Mig bekendt er der aldrig stillet et krav om den store 11. september-roman, der er bare kommet en sværm af dem. Myter dannes eller gennemskrives i den amerikanske bevidsthed ikke i romaner, men i andre medier. Vi har naturligvis ikke noget i nyere dansk historie, der kan sammenlignes med murens fald eller 11. september, men kunne man forestille sig et krav i dansk kritik om at det var et etisk bud at der skulle skrives en roman om en eller anden aktuel begivenhed? Jeg tror det ikke. Man tiltror ikke litteratur den betydning.

Kravet i Tyskland fik først og fremmest form af efterlysningen af den store Wende-Roman, idet også den vesttyske kritik hurtigt accepterede det eufemistiske østtyske begreb ’die Wende’, der netop understregede, at der ikke havde været tale om noget større samfundsomvæltning, men altså blot en justering af kursen. Og lad mig med det samme røbe pointen i denne artikel: man fik ikke en ’stor’ fortælling, men man fik en masse tykke bøger. Og det er altså ikke det samme. Men ud af disse tykke bøger mylder af små fortællinger er der måske vokset noget, der synes at være et mere samlet tema. Og et sådant kan nogle gange være begyndelsen til en stor fortælling.

Historien uden fortsættelse

Måske fik man alligevel et par Wende-Romane af den slags, der kombinerer et stort, komplekst billede af genforeningen med en reference til en fundamental fortælling om nationen og dens udvikling. Jeg kan i alt fald nævne to, der stærkt kandiderer til titlen. Den ene er – selvfølgelig – Günter Grass’ *Ein weites Feld* fra 1995. Kandidaturen beror på, at romanen har to af de afgørende kvalifikationer: for det første den historiske akse, der ser genforeningsproblematikken i sammenhæng med både den nyere tyske historie – helten Fontys liv fra soldatertilværelsen i Frankrig under 2. verdenskrig, hans eksistens i DDR og hans dybe skepsis over for genforeningen efter 1990 – og den ældre, der dels beror på Grass’ vidtudspundne dialog med Theodor Fontanes forfatterskab, dels ligger i hans geniale kronotopiske greb med huset i Berlins centrum, der har fungeret under feudale betingelser, i Gründerårene, under nazisterne, kommunisterne og til sidst som bygning for Treuhand. For det andet sætter *Ein weites Feld* Tyskland ind i en geografisk akse mellem øst og vest, hvor det første står for det despotiske, autoritære, men som det viser sig i skikkelse af en polsk teatertrup også det kreative, oprørske, mens det sidste er stedet for en demokratisk oplysningstankegang, der i romanen repræsenteres af Fontys barnebarn, den franske Madeleine. Mellem disse poler pendler Fonty romanen igennem, fulgt af sin evige skygge, Hoff-taler, inkarnationen af det despotiske Tyskland, som da også til sidst praktisk nok bliver afskibet til Sydamerika, hvor han mener endnu at kunne have en fremtid.

Når jeg alligevel betvivler at *Ein weites Feld* er en egentlig svar på den store fortælling om genforeningen, er det fordi den ikke har et bud på fremtiden, ikke engang som utopi. Den store brand har ganske vist dybe rødder i tysk historie og ikonografi, men her end ikke antydes en fugl Fønix. Ikke alene brænder Treuhand, men også den pater noster, der bogen igennem er

symbolet på ikke alene Fontys bevægelse op og ned, men også Tysklands. Lappedykkeren installeret i kronotopen, et fantastisk litterært greb. Det sidste overblik over Berlin og situationen fra Pariserhjulet i Treptower Park efterfølges af Fontys endelig forsvinding (neddykning), der kun afsløres af et postkort fra Madeleines hus i Cervenerne, et postkort der erklærer, at nu er historien ikke længere. Det var en længere en af slagsen, men nu holder den op. Det arkiv, der har været et fortælleperspektiv i romanen, lukkes ikke helt, som der står, men dets virksomhed drosles ned. Fremtiden synes overladt til den rå kapitalisme i Fontys svigersøns skikkelse, men den vil Grass ikke fortælle om. Det er der blevet tidligere i litteraturhistorien – hos Balzac fx – det kan der ikke mere. Grass lukker sin roman med et par klassiske fortælletricks, som måske indikerer, at den store roman-fortælling i sidste instans er bundet til en arkaisk, i egentligste forstand førmoderne virkelighed. Da den er ovre med genforeningen, er historien ikke længere.

Da Grass igen dukkede op af sin neddykkede tilstand, var det da også med bogen *Mein Jahrhundert*, der bestod af 100 små historier, der var indbyrdes forbundne på kryds og tværs, men kun blev holdt sammen af den fortællende stemmes insisteren. Det var *mein* Jahrhundert. Det udløste nobelprisen og megen virak, men det var ingen Wende-Roman. At tiden runder et århundred betyder i virkeligheden ingenting. Det er business as usual, og det er ingen stor fortælling.

Og det er også et nøglebegreb for den anden roman, jeg vil udnævne til et seriøst bud på en tysk Wende-Roman: Christoph Heins *Landnahme* fra 2004. Grass er vesttysker og kunne som sådan tillade sig den luksus at være imod genforeningen. Det kunne en østtysker med respekt for sig selv ikke, dertil lå der for mange gevinster for dem i den. Meget af den østtyske debat – herunder også skønlitteratur – om genforeningen er, så vidt jeg har forstået, gået på, hvor mange af de socialisationserfaringer, man havde med fra DDR-tiden, man kunne vurdere positivt i det nye Tyskland. Ostalgie-bølgen går vel på det: det var godt nok, meget af det vi havde dengang, det var i en vis forstand lige så 'normalt', som det vi har nu. "Zonenkinder" var ikke psykiske afvigere, men helt normale børn. Det er pointen i Jana Hensels roman med denne titel. Noget af stilen i den måde, nye tyske forfattere behandler nazitiden på, kan minde om disse DDR-børns beskrivelse af deres opvækst. Det vender jeg tilbage til om lidt.

Christoph Hein var østtysker og i de sidste DDR-år en af de modigste opponenter mod regimet. Både i sine taler, essays og romaner pressede han den østtyske ytringsfrihed til det yderste. Han har aldrig lagt skjul på sin kristne grundholdning, uden at det spiller nogen rolle i forfatterskabet andet end på den måde, at fundamentale etiske problemstillinger altid er kernen i hans historier. Det er også med denne etiske grundholdning at han måler det nye forenede Tyskland, og man skulle synes at han om nogen må kunne skrive den store, samlende og fremadpegende Wende-Roman, som den tyske kritik – og må man formode: derfor også den tyske offentlighed – har efterlyst siden begyndelsen af 1990'erne. *Willenbrock* fra 2001 er ikke den roman, dertil er fokus for begrænset (til en Berlinsk brugtvognsforhandler og hans forbindelser til den polske mafia), og koncentrationen om en karakters indre hulhed er for udpræget. Det er først og fremmest en psykologisk roman, og sådanne har sjældent anlæg til 'store fortællinger'.

Men *Landnahme* har dimensionen og anlægget til en sådan. Det er virkelig den store roman om DDRs historie og om genforeningen, idet man følger en person, snedkeren Bernhard Haber, fra han som dreng efter krigen med sin fra Schlesien fordrevne familie kommer til den lille sachsiske by Guldenberg, hvor han bliver mødt med alt fra skepsis til had af indbyggerne. Til han efter Murens fald ender som en af denne bys ledende erhvervsdrivende og dens egentlige magthaver. Det er en tysk opstignings- og forvandlingshistorie, en historie om hvordan det *ikke* lykkedes socialismen i DDR at udrydde den tyske entreprenurånd, men at de mest seje overvintrede og kunne træde flyvedygtige frem, da foråret efter 1990 igen kom til det østlige Tyskland.

Bernhard Haber er imidlertid en person, det ikke er let at blive klog på. Det prismeagtige i hans karakter understreges af, at hans historie fortælles af fem forskellige personer, der alle har kendt ham i dele af hans liv og været mere eller mindre tæt på ham. Mest mindre, for Bernhard lader ikke folk komme sig for nær, men holder dem svævende omkring sig med sin mystiske aura og karismatiske personlighed. Derfor handler *Landnahme* lige så meget om de fem fortællere som om Bernhard. Især de to midterste, skolekammeraten Peter og svigerinden Katharina tegner skarpe billeder af typiske DDR-skæbner. Den første bliver involveret i et af Bernhards mere tvivlsomme foretagender: smuglingen af østtyskere til Vesttyskland, et foretagende hvor det lykkes Bernhard at undgå at blive fanget, og hvor han tjener en masse penge; men Peters beretning indbefatter også en tragikomisk kærlighedshistorie, der er en slags parallel til Bernhards eget erotiske liv, der også er præget af forbehold og halvheder. Katharina Hollenbachs sideblikke på søsterens mærkelige mand (som hun dog har en hurtig affære med) er måske det mest afslørende af romanens mange optikker, det er lillebyens syn på en mand, der på en mærkelig tvetydig måde både skiller sig ud og er en del af miljøet. En fremmed ven, kunne man sige, med titlen på Christoph Heins første bog.

Den sidste af stemmerne er en lokal savværksejer, der ender med at blive ven og kollega med Bernhard, da denne efter sine tvivlsomme affærer slår sig ned som respekteret håndværker i Guldenberg. Sammen står de to venner DDR-tiden igennem og udfolder deres entreprenante energi sammen i det nye forenede 'Gründer'-Tyskland. Den gamle kegleklub bliver omdannet til en karnevalsforening, men dens karakter af loge og egentlig regering i Guldenberg er den samme. Business synes at være business, lige meget hvilket samfundssystem der hersker i Tyskland. Sådan synes den - lidt dubiøse - moral at være i Heins hidtil sidste roman.

Romanens egentlige konflikt ligger derimod et andet sted, og det er måske der man kan se ansatserne til noget der kunne modsvare de opstillede fordringer til den store Wende-Roman. Bernhards psyke er først og fremmest bestemt af at være indvandrerbarn og flygtning, der blev tålt, men ikke mere i det bornerte Guldenberg. Ved romanens slutning er Bernhards søn Paul i gang med en ny diskriminering: nu mod 'de skævejede'. Heins kritiske brod i denne roman er mere mod den tyske xenofobi, end det er mod det socialistiske DDR - og det har givetvis forvirret hans læsere.

Og xenofobi har noget at gøre med identitetsløshed: de andre er truende, fordi man er usikker på sig selv. Bernhard får i virkeligheden aldrig erobret noget land, sådan som titlen

antyder. Han forbliver en fremmed, selv om han bliver den store mand i Guldenberg. De nye magthavere organiserer sig som karnevalsforening, hvor de tidligere spillede kegler. Maskepi det hele. Sådan knytter *Landnahme* an til Christoph Heins første gennembrudsroman som DDR-forfatter og slutter derved ringen fra hans tidligste produktion.

At Hein derfor er den af de moderne tyske forfattere, der er kommet nærmest til at skrive den store Wende-Roman skyldes da, at for ham er den store fortælling om det kristne næstekærligheds-budskab endnu ikke død. Der kan stadig refereres til den, som det også sker i hans hidtil sidste roman *I hans tidlige barndom en have*, hvor den gamle pensionerede gymnasierector holder sin store tale om retfærdighed og retsstatsprincipper – for fire stædige elever, der tør møde op en fredag eftermiddag. De udgør det forenede Tysk-lands fremtid – ikke mange, men det er, hvad der er, er budskabet hos Hein. Det er arven fra Heinrich Böll, det humanistisk-kristne Tyskland, "Wandere, kommst du nach Spa...", og det er måske i virkeligheden kun på den, at man kan skrive en stor Wende-Roman.

Små historier, tykke bøger

Men som sagt: har man ikke fået mange store Wende-Romane og ingen der helt opfylder ideale genreforventninger, har man dog fået en mængde små fortællinger om sammensmeltningen af de to Tysklande, og mange af dem er meget tykke. Typisk nok hedder en af de første og så vidt jeg har læst også en af de bedste *Simple Storys*, for ligesom at signalere at nu er vi nede på jorden, og vi skal ikke forvente os nogen synteser. Det får vi bestemt ikke i dette virvar af historiestumper, skrevet af den østtysk opvoksede Ingo Schulze og udkommet i 1998. De handler om ulykker, skilsmisser, død og druk og tegner ikke nogen vision for et samlet Tyskland, med mindre man vil finde en i vognmanden Raffael, der sørger for orden i boligblokken og samler affald op efter en afdød beboer. Eller hos den kvindelige hovedperson Jenny, der slutter med at være plakats-bærer på stranden på en vadehavsø og bliver involveret i en karnevalsagtig scene. Men det er mere grotesk galgenhumor end et bud på stemningen i det forenede Tyskland, selv om det kan være nok så tysk i sit udtryk.

Men når *Simple Storys* i den grad er en anti-Wende-Roman skyldes det dens form, der i eminent grad udtrykker, at her kan der netop ikke fortælles en sammenhængende historie. Her kan der kun laves "short cuts", som i Robert Altmans film på grundlag af Raymond Carvers noveller, som Schulze selv har henvist til som et forbillede for sin roman. Bogens undertitel "roman fra den østtyske provins" får her sin ironiske betydning: vi ser ganske vist en masse eksempler på vesttysk kapitalisme og foretagsomheds indtog i det gamle østområde, men de bevirker netop ingen forvandlinger, endsige sammensmeltninger af to kulturelle traditioner. De fem nye forbundslande forbliver den østtyske provins, og selv om der antydes en mulighed for at flytte til Berlin og dér måske indgå i større omstændigheder, er der ikke noget håb i det. Det er kun for at dø, man kommer der. Det kan så også lukke op for en større fortrolighed, især mellem kvinder – men et håb for fremtiden? Det er svært at se. Alle relationer snittes i stykker af tilfældigheder og ulykker. *Small cuts*.

I efteråret 2005 forsøgte Ingo Schulze sig med en ny tyk roman om genforeningen, set fra den østlige side. Rigtig tyk: *Neue Leben* er på små 800 sider, så det er ikke en, man lige læser på en aften og derefter lægger ad acta. Selve størrelsen har da også været det primære analysepunkt i den tyske reception af romanen: nogle har berømmet den til skyerne og netop på grund af dens detalje-rigdom og volumen udnævnt til den hidtil bedste Wende-Roman (Iris Radisch i *Die Zeit*). Andre (Richard Kämmerling i *FAZ*) talte om tomgang og overlæsthed, og mente, at de mange fortælletråde og den megen "small talk" var forvirrende og spærrede for den egentlige, simple historie. Det sidste er givetvis et problem, men også en æstetisk pointe. Schulze kalkulerer med Hegels gamle dialektiske lov om at kvantiteten på et tidspunkt slår om i kvalitet: at skrive så meget om perioden fra januar til juli 1990 skulle i sig selv løfte perioden op til noget enestående. Hvad den selvfølgelig også for især mange østtyskere den dag i dag fremstår som.

For at opnå dette kalkulerede *over-kill* må Schulze lade sin helt, Enrico Türmer, skrive næsten 800 sider breve og skitser – samtidigt med, at han i disse måneder er grundlægger og medudgiver af en avis, der udvikler sig til at være et annonceblad. En stor del af disse breve – henvendt til en lidt mystisk kvinde Nicoletta – bruger Enrico til at fortælle om sit eget liv, en fortælling som kritikerne har været flittige til at understrege påfaldende ligner Schulzes eget liv. Alt dette på et halvt år er selvfølgelig totalt umuligt, og virkninger er, at Schulze kører den gamle, hævdvundne form, brevromanen ad absurdum. Den sprænges så at sige indefra. Parallelt til, at en mængde andre intertekstuelle referencer, først og fremmest til Faust-historien, også ironisk underløbes. Den sprænges så at sige indefra. Parallelt til, at en mængde andre intertekstuelle referencer, først og fremmest til Faust-historien, også ironisk underløbes. Først og fremmest optræder en festlig, men højst suspekt Mefisto i form af en velhavende levemand Barrista, der udstyret med hund og en masse penge leder Enrico gennem dette forår frem mod hans moralske endeligt. Også en mængde allusioner til romantisk litteratur og musik leder i samme retning: med genforeningen af de to Tysklunde viser de gamle tyske motiver og myter sig stadig valable, men nu som parodier.

Neue Leben er dog ingen uinteressant roman. Samtidigt med at man på nutidsplanet oplever, at Tümler udvikler sig fra idealistisk bladmand med sympatier for Bürgerforum til en gamblende spekulationsmand (Barrista har bl.a. betalt ham en dannelsesrejse til casinoet i Monte Carlo!), begynder man at lede efter træk til denne psykologiske omvendelse i den fortid, han selv ridser op. Derved opstår en slags dobbelt læseblik, der gør de mange forbindelser mellem fortid og nutid interessante. Romanens hovedmangel er, at nok er Barrista en Mefisto, men Tümler er ingen Faust. Han er snarere en moralsk dubiøs medløber, der lader sig trække med af de kapitalkræfter og pengemænd, der her i foråret 1990 strømmer ind over det gamle DDR. Derfor udgår der heller ikke fra ham nogen vision om den fremtid for det forenede Tyskland, der vel skal være i en stor Wende-Roman. Brat og uden egentlig motivering ophører Tümlers maniske brevsriveri efter pengeombytningen (så er alt håb ude), og i forordet får vi at høre, at han på mystisk måde er forsvundet fra området omkring Altenburg, hvor også denne roman udspiller sig, ved årsskiftet 97/98, efterladende sig en masse gæld og en mængde økonomiske skader. Intet tegn på, at "das ewig Weibliche" eller noget lignende vil redde ham. Deroute, ruin, færdig. Det

synes at være Schulzes konklusion på genforeningen i denne i øvrigt meget underholdende og til tider morsomme roman. Den eneste store fortælling, den refererer til er den, at der ingen stor fortælling findes. En længere historie er ikke automatisk en stor fortælling.

Året før Ingo Schulze efter egne oplysninger sad i det tyske hus i New York og skrev *Neue Leben* havde Thomas Brussig boet der og skrevet på sin store Wende-Roman *Wie es leuchtet*. Jeg ved ikke, om de mødte hinanden der, men jeg ser en vis symbolik i, at de begge skulle til New York for at skrive om den tyske genforening. Byen spiller desuden en direkte rolle i Brussigs bog (modsat Schulzes), oven i købet også World Trade Center, hvor Brussig lader de to hovedpersoner, sygeplejersken Lena og journalisten Leo Lattke løbe rundt på taget. Man gyser ved scenen, men den kobler behændigt murens fald med 9/11: begge er store begivenheder, der skal fortælles stort om. New York bliver dog et mere dysforisk svar på de tos oplevelser af genforeningen, den rå kapitalisme udviklet til skamløshed, som Lena siger. Men Leo citerer også Ginsbergs digt om Moloch'en og antyder derved dobbeltheden: den kraft der strømmer ud fra denne mastodont vil engang også kunne overføres til det forenede Tyskland. Lenas bror Paulschen formulerer utopien, der er indgået i titlen: den lysende kraft, som også han har set i New York. Men det er i romanens næstsidste kapitel, i det sidste lader Brussig en anden af heltefigurerne, borgerretsforkæmperen Jürgen Warthe dø en tragisk, men melodramatisk skildret død på en strand i Indien af den kræft, som Stasi har påført ham. New Yorks Moloch med dens to tårne, som vi godt alle ved er borte, til den ene side, og den ensomme død i Goa til den anden: sådan slutter for Brussig dette "det tyske år" og sådan er hans forestilling om den store fortælling, der skulle fortælles om den tyske genforening. Det er der ikke megen storhed over.

Inden da har vi dog fået en grotesk gøglroman som Brussig er så fantastisk til at fortælle dem. Her er det ikke Klaus Uhlitzsch, der som i *Helden wie wir* trækker bukserne ned og fremviser sit af Stasi-eksperimenter overdimensionerede lem for grænsevagterne og derved giver muren det sidste puf, så den i symbolsk forstand vælter den 9. november 1989. Her er det bedrageren Werner Schniedel, der som en anden kaptajn fra Köpenick optræder som søn af Folkevognsfabrikernes direktør og får snøret hele den østtyske ledelse af Trabifabrikkerne. Og beretningen om direktøren for det østtyske Palasthotel og hans forsøg på at rede sig ind i det nye genforenede Tyskland. Og snesevis af andre små handlingsbidder i denne næsten uoverskuelig Schwank-Sammlung, som Brussig alligevel forsøger at holde sammen til en roman. Fortalt af fotografen Paulschen, der er så fabelagtig til at tage snapshots, men har svært ved at se en forbindelse mellem dem. Brussig indfælder med modernistisk selv-refleksiv bevidsthed sin romans dilemma i dens handling, men løser det jo dermed ikke. For mig at se havde den tyske kritik ret, da den entydigt efter *Wie es leuchtet* konstaterede, at man bestemt følte sig underholdt, men den store Wende-Roman var det ikke.

Berlin: det genforenede Tysklands hovedstad

Hein, Schulze, Brussig – tilføjes kunne den nyligt afdøde Wolfgang Hilbig, hvis *Ich* fra 1993 også kan henregnes til genforenings-romanerne eller i alt fald til det, jeg i min artikel fra antologien *Tysk litteratur efter murens fald* kalder "DDR i bakspejlet" - har østtysk baggrund, deres begær

efter at skrive en store, synteseagtig roman om genforeningen er båret af en nysgerrighed og forundring over dette nye fænomen: Deutschland, einig Vaterland. Blandet med en stor del skepsis og modvilje, som de deler med den gamle mester Günter Grass. Mig bekendt er der ingen decideret vesttyske forfattere, der har forsøgt sig med så omfattende Wende-Romane som disse fire. Det er selvfølgelig en påstand, der kan diskuteres og måske må modificeres. Men bemærk f.eks. hvor lille rolle Tysklands deling og sammenvoksning spiller i Frankfurt-forfatteren Martin Mosebachs kulturkonservative, modernitetskritiske eposer over sin hjembys historie (*Westend* 1992, *Eine lange Nacht* 2000 og andre – Mosebach fik i 2007 til manges forargelse den fornemme Büchner-pris). Man kunne godt få den tanke, at genforeningen set fra vestlig side måske blot var *business as usual* + en lidt irriterende last af sociale forpligtelser. Jeg ved for lidt til at kunne hævde dette som tese, men jeg har den tanke.

De virkelig gode skildringer af genforeningsproblematikken set fra den vestlige side, jeg kender til, er skrevet af Vestberlinere. For dem har denne problematik naturligvis været helt inde på livet. Tilværelsen i Vestberlin blev afgørende ændret af murens fald, måske ikke så meget i Stuttgart og München. Jeg skal ikke her gøre meget ud af disse Berlin-forfattere, men lige nævne, at for mig er Peter Schneiders *Eduards Heimkehr* et fremragende eksempel på det samme som Grass gør i *Ein weites Feld*: samler byen Berlins og derved hele Tysklands nyere historie i et enkelt hus, og kampen/diskussionen om dette i månederne efter murens fald. Selv Grass' store, rensende brand udnytter Schneider. Men modsat de andre Wende-Romane, jeg her har behandlet, ender *Eduards Heimkehr* med en ægte *happy ending*, og det er måske dens problem. Huset bliver solgt til besættterne, og der venter det en lækker istandsættelse, som vi kender det i dag fra kvarteret omkring Kollwitz-strasse på Prenzlauer Berg. Og Eduard, der forsker i geners betydning for handlinger, altså det gamle determinationsproblem, og er udstyret med en kone med orgasme problemer, ender med at sætte sig igennem på det første område, og få løst det sidste, og romanen slutter med familien lykkelige genforening i en taglejlighed i Charlottenborg. Den gamle studenteroprører og aktivists svar på genforeningsproblematikken synes at være kernefamiliens indre sammenhæng. Lad sammen vokse, hvad sammen hører. Det er ikke så kitschet i bogen, som det lyder her, jeg mener *Eduards Heimkehr* er en fremragende roman, men jeg vil gerne lade pointen hænge lidt i luften. For jeg vender snart tilbage til den.

Det er mit indtryk, at den nyere Berlin-skildring, og det gælder måske også skønlitterære behandlinger, dyrker den lille historie, anekdoten, petit-historien. F.eks. i krimiform, hvoraf der er en omfattende mængde (der findes f.eks. en hel boghandel i Kreuzberg, der har specialiseret sig i den såkaldte "Berliner Krimi"), der naturligvis også *so-oder-so* handler om livet i storbyen efter genforeningen, al den stund de jo foregår i Berlin. Jeg har ikke læst nogen af dem. Men jeg har læst Wladimir Kaminer, der netop meget bevidst ikke skriver romaner, men små historier, hvoraf den sidste meget betegnende hedder *Ich bin kein Berliner* (2007): det lille svar på Kennedys store fortælling om Berlinereren som vor tids helt. Også i sin tid udskreget foran Schöneberger Rathaus, øjensynlig det sted hvor de tyske myter skal formes. De skal passe på, at ingen finder på at brænde det af.

For Kaminer er det genforenede Berlin på en sær måde en ikke-by (ligesom han derfor ikke kan være en berliner), i den forstand et ikke-sted, et Utopia, hvor der ikke arbejdes, men drikkes kaffe og øl ("Berlin iset eine Kneipe", hedder et kapitel), hvor der synges på gaderne og spilles fodbold, og hvor der stort set ingen kriminalitet findes. Selv nazisterne er godmodige livsnydere, der ikke kunne gøre en flue fortræd. Byen er ganske vist fallit, men det må kunne ordnes, angiver Kaminer, ved at sælge den stykkevis til investorer, der vil sætte den i stand, derefter selv gå fallit – og så kan man købe den tilbage. Indtil da løber alle mulige folkeslag rundt i Berlin og hygger sig med hinanden. Berlin er som et billede af Malevitj, som fortælleren bliver bedt om at stille sig op foran i en af episoderne: det er helt hvidt, men kuratorerne mener, at Kaminer som russer må have særlige muligheder for at se noget i det. Og det kan han jo for så vidt også. Han ser, hvad han har lyst til at se. Det er den radikale modsætning til den store fortælling.

I 2006 fik den berlinske avis *Berliner Morgenpost* den idé, at man ville samle 12 fremtrædende Berlin-forfattere, som i 24 kapitler, to til hver, skulle skrive den ultimative Berlin-roman, der skulle offentliggøres fra den 1. december og kulminere med et eller andet juleaftensdag. Man skulle skrive i forlængelse af hinanden, og kun kende bidragene fem dage tilbage. Resultatet kan downloades fra nettet, det er mig bekendt ikke udkommet i bogform. Af gode grunde. Udvalget af forfattere var skønsomt sammensat: halvt fra vest, halvt fra øst, unge og gamle, punkere og socialister, repræsentanter for forskellige genrer og stilarter, en med tyrkisk oprindelse, en der havde skrevet computer-litteratur. Etc., etc. Dette var det forenede Berlins litterære syntese, drømmen om det fuldendte kollektive kunstværks. Og hvad kom ud af det: en totalt forvirret, 100% mislykket tekstmængde. De enkelte handlingstråde opgives eller føres ad absurdum, man kan ikke blive enige om, hvem der er hovedpersoner, eller hvor handlingen skal udspilles. Ansatser til kronotopiske bestemmelser eller ledemotiver glemmes af den næste forfatter, og det hele ender med, at den bunke papir, som skal udgøre denne føljeton-roman blæser ud af vinduet på en taxa, hvormed hovedpersonen er ved at flygte med en dejlig dame ud af Tyskland. Ren slapstick, man ved ikke, om man skal grine eller græde.

Og det kunne man så udnævne til det sidste, store forsøg på en genforeningsroman i ny tysk litteratur. Først optrådte den som tragedie, til sidst ender den som farce – for nu løst at parafrasere Karl Marx. Men jeg vil gøre noget andet, som ikke umiddelbart har noget med genforeningsproblematikken at gøre, men som måske alligevel er en udløber af den. Det er mit indtryk, at murens fald ikke alene har åbnet op for en litteratur, der reflekterer DDRs sammenfald og den mere eller mindre vellykkede sammenvoksning af de to stater. Men som også har været baggrunden for den nye bølge af behandlinger i tysk litteratur af 2. verdenskrig og af nazismens følger for den moderne tyske historie. Slagordet fra Leipzigs gader i efteråret 1989, "Wir sind ein Volk", får her en ny dimension: 'børnebørnsgenerationen', dvs. forfattere der er født flere årtier efter 1945, vender tilbage til krigstemaet - for at forstå hvad krigens arv betyder for dem og for at tage fat på at behandle nogle af de tabuer, der har præget tyskernes forhold til denne historie siden krigen. Også det er en fortælling om genforening, ikke mellem øst og vest, men mellem dengang og nu. Det følgende er kun nogle få nedslag i denne fortælling.

En af deltagerne i Berliner Morgenposts forfatterpanel til den store Berlin-Roman i december 2006 var Tanja Dückers. Hun var lige så forvirret som alle de andre, og anede ikke, hvad hun skulle stille op med sine to dage. Men Dückers er ellers en af de mest spændende, yngre tyske forfattere og hendes udvikling er, så vidt jeg kan bedømme, typisk for meget i ny tysk litteratur, og jeg vil derfor kort skitsere dette forfatterskab og diskutere dets sammenhænge og perspektiver. Med dette som udgangspunkt vil jeg give et bud på, hvad der er blevet af genforenings-problematikken.

Tanja Dückers er født og opvokset i Vestberlin (f. 1968), og trådte i sine første bøger frem som inkarneret Berlin-forfatter. *Spielzone* fra 1999 er netop en sådan kollektivroman, som Berliner Morgenpost forsøgte at skabe i 2006, men som mislykkedes, fordi kollektivromaner kun kan skabes af én forfatter, der kan få det, der faktisk hører sammen til nu også virkeligt at vokse sammen. Romanen er centreret omkring to huse, som Dückers udnytter lige så suverænt som Grass og Schneider, ét i Neukölln, altså vest, og et på Prenzlauer Berg i øst. I begge disse huse bor en række mennesker, der hver tildeles en fortællestemme og som grupperer sig omkring et hovedsymbol: i vest kirkegården i Thomasstrasse lige op til flyvepladsen i Tempelhof, i øst et tomt loftsrum, på hvis dør der er malet et mystisk hoved, som beboerne kalder "Zaren", og foran hvilket de hemmeligt mediterer. Begge symboler på tomhed, død, men også steder for et minimum af fællesskab og håb. Romanen er bygget omhyggeligt op med en tydelig parallelstruktur – et punkerpar, der i vest dyrker deres frimodige sexliv for fratrukne gardiner, svarer i øst til et midaldrende lesbisk par, som de kvindelige hovedpersoner med nogen misundelse iagttager gennem deres vinduer, etc. Handlingen består i al sin enkelhed i, at en ung pige fra Neukölln forsøger at flytte til sin kusine på Prenzlauer Berg, fordi der dér er mere gang i det ungdomsliv, som hun er tiltrukket af. Men efter en frustrerende oplevelse med en af fyrene fra et punkerband ender hun hjemme hos sine forældre i Neukölln igen. Drømmen om østen var futile. Bogens kerne er da skildringerne af denne undergrundscene (i bogstavelig forstand, da et af de fancy spillesteder befinder sig i en kælder, der delvist står under vand), og denne ungdoms-popkultur, som Dückers også straks blev opfattet som en eksponent for. Hvis bogen har et genforeningsbudskab er det, at marginale eksistenser principielt er ens i øst og vest. Nede i undergrunden hænger denne by – og dette land – på en akavet måde alligevel sammen, selv om samme undergrund har bedre betingelser i øst (i 1999).

Store dele af *Spielzone* gengiver den punker-jargon, som nogenlunde samtidigt blev spillet ud for fuld og hel udblæsning i et af mine yndlingsværker i ny tysk litteratur: Alexa Hennig von Langes *Relax* fra 1997. Jeg ser en pointe i at sammenholde Dückers og Hennig von Lange, fordi deres udvikling på mange måder er forløbet parallelt. Det vender jeg tilbage lige nedenfor. *Spielzone* slutter (naturligvis må man vel sige) lige så åbent, som man kunne forvente: den unge Laura flytter hjem til vesten og Ada, den vestlige protagonist rejser med en tilfældig ven af sted for i Italien at prøve "flottes Leben und romantische Liebe". Skal man klare denne umulige punkerby, skal man ud af den, synes budskabet at være. Men det virker lige så omsonst som flugten til New York i *Wie es leuchtet*. Det er ren kitsch, men *Spielzone* er en flot skrevet bog, intens og hardcore.

Tanja Dückers næste bog, novellesamlingen *Café Brazil* fra 2001 placerede hende for alvor som central figur i det, der af Volker Hage i 1999 var blevet betegnet som "Das Fräuleinwunder". Jeg har skrevet om den i bogen *Tysk litteratur efter murens fald* og vil derfor gå hurtigt videre her. Sammen med kollegaer som Judith Hermann, Zoë Jenny, Maïke Wetzel, Felicitas Hoppe og Jenny Erpenbeck udviklede hun en følsom og intens kortprosastil, der måske netop kan opfattes som en kontrast til de samtidige, store Wende-Romane, der jo – som mange sikkert allerede har bemærket – alle er skrevet af mænd. Frøkenunderets multifokale Kleinkunst som kontrast til de mandlige forfatters forsøg på at skabe en stor roman, der kunne modsvare genforeningens store fortælling? Jeg har ikke set nogen reflektere fænomenet på denne måde, men det skulle undre mig, om en sådan refleksion ikke fandtes. Kvindeaspektet får dog også en anden betydning i den litteratur, som Dückers på det seneste er kommet til at stå som eksponent for.

Den tyske familie

Udviklingen i Tanja Dückers seneste forfatterskab kan nemlig forstås som et forsøg på at fremskrive modeller for en ny enhed i og inden for det tyske folk. Og som sagt mener jeg, at hun i disse bestræbelser er typisk for i alt fald sin generation. Romanen *Himmelskörper* fra 2003 er her central. Kort beskrevet kan man sige, at hun her forener ikke det østtyske og det vesttyske folk, men tre tyske generationer: først og fremmest de bedsteforældre, der gjorde krigen med og som var direkte ansvarlig for den – og de børnebørn, der er opvokset under trygge kår og for hvem denne krig kun er Hörensagen. Bogens fortæller er klimatolog og ekspert i skyformationer, og bogen igennem foregår der et subtilt spil med Christa Wolfs klassiker *Der geteilte Himmel*, der som bekendt handlede om, at selv himlen delte sig, da Tyskland gik midt over med bygningen af muren i august 1961. Samtidigt med at hovedpersonen gennem systematisk udspørgen og research ruller sine bedsteforældres skæbne op – især bedstemoderen, der flygtede med sin datter, moderen, i januar 1945 fra Gdynia og kun ved et tilfælde undgik at komme med det skib Wilhelm Gustloff, der sank med 7900 mennesker i Østersøen – lykkes det hende at finde og beskrive en skyformation – Cirrus Perucidus – der både har en fast struktur og i alle dele er transparent og ubestemt. Grundlæggende handler hendes forskning om, at himlen omfatter et fænomen, der netop ikke er delt, men kan rumme modsætningerne i sig.

Det store gennembrud for sin forskning får jeg-fortælleren på en rejse, hun med sin mor – efter bedsteforældrenes død – foretager tilbage til den Gotenhafen (i dag Gdynia), hvor familiens afgørende valg mellem liv og død fandt sted. Det er en rejse tilbage til Østområderne, der minder om Christa Wolfs tilsvarende i *Kindheitsmuster* fra 1974 og som også Monika Maron foretager i sin store familieroman *Pawels Briefe* fra 1999. Ved at dykke ned i den enkelte, fra øst fordrevne tyskers skæbne opnår Dückers som sine forløbere flere ting: hun får slået en streg over alle revanchistiske forestillinger om det urimelige i at tyskerne mistede disse områder. Tyskernes forbrydelser fremstilles uden sminke. Hun viser også, at det enkelte individ ved siden af sin medskyld også var et offer for krigens meningsløse gru og dets liv et udtryk for en absurd tilfældighed. Lige som man ikke i sidste instans kan finde årsagen til, at den ene skyformation

dannes i stedet for den anden, kan man ikke pege på den endelige årsag til, at nogle overlever og andre ikke.

Og for det tredje får Dückers skabt en familiehistorie, der binder den store Tysklandshistorie sammen. Linien fra bedste-moderen over hendes egen mor til hende selv og den datter, hun venter på skrivetidspunktet, antyder en kvindehistorie, der i næsten bogstavelig forstand lader det vokse sammen, som hidtil kun gennem en ydre konvention har hørt sammen. Derved fordeler hun skyld og offerrolle på en anden måde, end der har været tradition for det i tysk litteratur. Moritz Schramm er inde på det i sin artikel i *Tysk litteratur siden murens fald*, hvor han også nævner en række andre forfattere, der ligger på linie med Tanja Dückers i dette tema. En vigtig ansporing for de unge tyske forfatteres beskæftigelse med skyld- og offerproblematikken var i øvrigt her (endnu en gang) Günter Grass' udgave af Wilhelm Gustloff-historien: *Im Krebsgang* fra 2003. Det er som om Grass kan fornemme, hvad det nu er nødvendigt at skrive om, og åbne en breche for de unge. En fantastisk evne!

Ved at etablere den tætte familiehistorie fritager fortælleren i *Himmelskörper* dog ikke bedsteforældrene for skyld – de var begge partimedlemmer og især bedstefaderen har ikke glemt jargonen – og bedstemoderen slap kun fra druknedøden ved at udnytte dette medlemskab. Men begges personlige integritet og menneskelige varme løfter dem ud af skyldproblematikken og gør dem om man så må sige 'normale'.

Derved bliver Dückers del af en ny tysk selvbevidsthed i behandlingen af 2. verdenskrig, som man kan spore i disse år: det er nu blevet muligt at lukke op også for de skyldiges lidelser, for frontsoldaternes traumer og for de rædsler som den menige tysker kom ud for under de allieredes bombninger. Lige som man i dansk historieforskning siden ca. midten af 1990'erne har været optaget af at pege på, at danskerne ikke var en samlet nation i beslutsom modstand mod besættelsesmagten, sådan diskuterer man i Tyskland i disse år et mere sammensat forhold mellem skyld og ansvar, end man har gjort tidligere. Det er et tema, der ligesom en Cirrus Perucidus både er fast struktureret og ubestemt – ligesom i øvrigt Dückers egen roman er det, der er fortalt helt anderledes klart og tydeligt end de forrige bøger, men gang på gang slipper den faste fortælleform og skrider ud i drømmeagtige sekvenser og associative forløb, som det er svært at placere både tids- og stedsmæssigt. Dermed peger Dückers som Christa Wolf i både *Der geteilte Himmel* og *Kindheitsmuster* på formuleringsproblematikken som en del af selve 'Vergangenheitsbewältung'en. Den ideologiske 'helt' i *Himmelskörper* er en af fortællerens kolleger, der mener at man i klima-forskningen må forene den strenge naturvidenskabelige metode med forståelsen for klimafænomenerne kulturelle tegnfunktion. Forene de 'hårde' og de 'bløde' værdier. På en kongres i slutningen af bogen lykkes det fortælleren at rive en forsamling med ved i et foredrag at gøre sådan noget. Det er selvfølgelig Tanja Dückers håb, at hendes bog også har begge disse niveauer, og at det også lykkes hende at rive sine læsere med. Som man kan forstå, er det lykkedes for hende i mit tilfælde.

Tanja Dückers udvikling fra pop- og punkerforfatter til familiekronikør – en udvikling der i øvrigt er fulgt op af interviewbogen *Stadt Land Krieg. Autoren der Gegenwart erzählen von der deutschen Vergangenheit* 2004, kan som antydnet også følges hos Alexa Hennig von Lange, hvis

roman *Woher ich komme*, også fra 2003 har den samme gådefuldhed i familien som omdrejningspunkt i handlingen som *Himmelskörper*, men i øvrigt ikke tematiserer krigen. Det er næsten for banalt at konstatere, at både Dückers og Hennig von Lange foretager dette skift i deres forfatterskaber samtidigt med at de begge får børn og stifter familie, men sådan er det. Men det hænger også sammen med en ny inderlighedsbølge og koncentration om intimsfæren i ny tysk litteratur. Golf-generationens ego- og syretrip er ikke så populære mere, etiske problemstillinger presser sig på.

Fastholder vi imidlertid krigstemaet, er *Himmelskörper* som nævnt også typisk, fordi det er en kvindehistorie. Skal man vise den tyske familie som en instans, der bag kaos og krige holder sammen på det tyske folk ("Wir sind ein Volk"), må kvinderne stå i centrum. Mændene var jo ofte døde eller i krig. To markante romaner fra de seneste år kan her fremhæves som repræsentative. Den ene er Reinhard Jirgls *Die Unvollendeten* fra 2003. Jirgl, der er født i 1953 i Østberlin af – som navnet antyder – forældre af tjekkisk oprindelse, havde med sin debut *Mutter Vater Roman* fra 1990 anslået familietemaet som centralt i sit værk. Han har siden etableret sig som en sproglig egenartet og innovativ figur blandt de yngre tyske forfattere. I flere af Jirgls romaner vises paralleliteten mellem Øst- og Vesttyskland, i et par stykker gennem et broderpar. I *Die Unvollendeten* tangerer han derimod et emne, som det hidtil havde været umuligt for en demokratisk og nogenlunde oplyst tysk forfatter at berøre: fordrivelsen af sudetertyskerne fra de tjekkiske område efter 2. verdenskrig. Sudetertyskerne har siden 1954 været kernen i den bevægelse af Vertriebene, der med støtte af den yderste højrefløj har udgjort et revanchistisk element i tysk politik. Det kunne anstændige mennesker ikke have med at gøre. Men Jirgl viser i *Die Unvollendeten* fire kvinders fordrivelse fra deres hjem-land, deres kamp for tilværelsen i den sovjetiske besættelseszone og senere DDR helt frem til vore dage med en kompleksitet og hårdhed, der udelukker enhver revanchistisk forestilling. Hans litterære scoop er den selvkonstruerede stil, han giver sin roman: en blanding af barok pastiche (fra f.eks. Grimmehausens *Simplicissimus*), dialektal talesprog, stream-of-consciousness og ungdommelig jargon, der på en gang imiterer den sproglige rodløshed og heterogenitet, som en flygtning nødvendigvis må føle, og på den anden side holder handling ud i en distancering fri for al sentimentalitet og indføling. Bogen er fortalt af en person, hvis opvækst kan have visse ligheder med Jirgls egen biografi, og dens hoved-person er bedstemoderen Hanna, der med sin mor, søster og datter kommer til egnen omkring Stendal og slår sig igennem med sin etiske integritet i behold. En anstændighed, der både holder hende rank gennem alle trængsler lige til hendes usle død, men som også er en stadig hindring for den menneskelige lykke, hun måske ellers kunne have fået mulighed for. Det er en roman om den tyske ubøjelighed på godt og ondt, om den stædighed, der bragte en familie gennem krig og fordrivelse og det østtyske mangelsamfund, men som også fortsætter hos fortælleren i en fortvivlelse hinsides al fornuft. Bogen slutter med hans død af kræft, lige så ufuldendt som sine kvindelige slægtninge.

Et andet eksempel på en aktuell behandling af krigstemaet som en (kvinde)familiehistorie i ny tysk litteratur er Julia Francks *Die Mittagsfrau*, der i efteråret 2007 udløste stor postyr i den tyske bogverden og hurtigt opnåede fænomenale salgstal. Jeg skal her undlade at tage stilling til det i

vor tid så centrale og til dels for undertegnede lidt mystiske begreb bestseller. At *Die Mittagsfrau* netop skulle blive en sådan, forekommer ikke mig specielt logisk, men sådan blev det. Det er imidlertid en væsentlig og spændende bog: historien om to søstre med delvis jødisk baggrund, der vokser op i tiden omkring 1. verdenskrig i Bautzen i det sydøstlige hjørne af Tyskland, kommer til den forrykte, men vitale storby Berlin i mellemkrigstiden, og derefter efter nazisternes magtovertagelse bliver skilt og på forskellig måde klarer sig igennem krigen. Hovedpersonen er den yngste af de to søstre, Helene, og det meste af historien er fortalt gennem hendes bevidsthed. Julia Franck er en af de få blandt de unge tyske forfattere, der kan skrive en intens erotisk diskurs, og når *Die Mittagsfrau* har fået den succes, den har – og det er tilladt at gætte på, at flertallet af dens læsere har været kvinder – skyldes det givetvis, at den fortæller den nyeste tyske historie gennem en kvindes erotiske oplevelser. Først og fremmest i to faser: Helenes første kæreste, Carl, er åben, liberal og human som weimartidens Berlin, men dør pludselig i en trafikulykke: den hektiske stemning fik fatale følger. Den næste Wilhelm er et dumt, nazistisk svin, men han skaffer hende et alibi som halvjøde, gør hende gravid og stikker derefter af for at gøre karriere som ingeniør i krigsindustrien. Helene, der er uddannet sygeplejerske må klare sig igennem på egen hånd med sin søn. Der gør hun, men i krigens sidste dage mister hun alligevel kontakten med den da syvårige Peter og i romanens hurtige slutning erfarer vi, at han nåede i sikkerhed hos et familiemedlem, men nu ikke vil have noget at gøre med sin, som han mente svigtede ham. Det er kvinderne, der har reddet det tyske folk gennem krigens ragnarok, men ingen har anerkendt det: sådan synes moralen at være i denne roman, et budskab der øjensynlig er gået rent ind hos generationen af unge kvinder i Tyskland i dag. Hvorfor og hvad der ligger i dette, har det ligget det uden for denne artikel at undersøge.

Men krigstemaet i ny tysk litteratur er ikke kun bundet til etableringen af kvindelinier i historien, og her kan vi igen vende tilbage til Tanja Dücker. I hendes seneste roman *Der längste Tag des Jahres* fra 2005 videreføres familietemaet, men på en lidt anden måde end *Himmelskörper*, og med en mandelinie som udgangs-punkt. Paul er en typisk patriarkalsk familiefar, som det er lykkedes at banke en dyrehandel med især eksotiske ørkendyr op til en blomstrende forretning, indtil tiderne vender og han går fallit. Et par år efter dør han, bitter og deprimeret. Romanen handler nu om, hvordan hans fem børn takler dette dødsfald. Ikke så sært er de alle præget af faderens kulde og dominerende væsen: de er gået i stå med uddannelser, lever kærlighedsløse ægteskaber eller stresser af sted for at opretholde en borgerlig facade. Alle har de en blind plet, en tomhed i deres indre, som de med forskellige midler forsøger at besværges. Hurtigt samler dette punkt sig i symbolet ørkenen: det landskab hvis dyr deres far var specialist i, og den ørken, som deres bedstefar tilbage i krigen var faldet i. Under en tilfældig episode under General Rommels nordafrikanske felttog, en episode der får karakter af en syndefaldsmyte, diskret angivet som årsagen til dette "Verfall einer Familie".

De enkelte kapitlers psykologiske analyser er spændende og stringent gennemførte, men virkelig spændende bliver *Der längste Tag des Jahres* først, da vi kommer til familiens yngste barn, efternøleren Thomas, der som den eneste virkelig brød med faderen og forsvandt et sted i Amerika. Hans søskende har kun en gammel adresse at henvende sig til, da de skal meddele ham,

at Paul er død. Men det viser sig, at Tommy er ved – sammen med sin syvårige søn som han har tilbage efter at hans kæreste har forladt dem – at opbygge en alternativ eksistens i den californiske ørken, efter at have været inde omkring forskellige utopiske flipper-kollektiver. Sammen med en bekendt er han ved at opstarte et registrerings- og dokumentationscenter for ørkenens kultur og dyreliv – en slags fortsættelse af faderens interesse og en slags generobring af den dødens ørken, der blev hans bedstefars skæbne. Som i titelnovellen i Judith Hermanns *Nichts als Gespenster* fra 2003 er ørkenen omdrejningspunktet for en ny begyndelse, herfra får Thomas forbindelse med broderen Benni i Berlin, der også i udkanten af det etablerede samfund er ved at opbygge en kunsthandel. I en stor afsluttende, transatlantisk telefonsamtale – hvor drengen Hami kommenterer fra sidelinien – beslutter de to brødre sig til at genoptage forbindelsen og støtte hinanden i deres projekter. Kvinderne i familien kan man åbenbart ikke bygge på: den totalt frustrerede mor slet ikke, søstre kun betinget. Ligesom det i Manns store forfaldshistorie var de kvindelige elementer (Gerdas violinspil!), der skubbede til den hældende vogn, er det i Tanja Dückers "Verfall und Aufstieg einer Familie" kun ved at udgrænse kvinderne, at man kan få den opstigende linie genetableret. Der er den gamle punker- og Fräuleinwunder-forfatter Tanja Dückers indtil videre endt. Det bliver spændende at se, hvad der sker i fremtiden.

Afsked med revanchismen

Hvad kan man så konkludere på alt dette? Ikke meget – de to linier, jeg her har skitseret i aktuel tysk litteratur vil givetvis fortsætte. Bestræbelser på at skabe en stor, omfattende og syntesepræget skildring af sammenvoksningen af de to Tysklunde vil fortsætte om end i aftagende grad. Jeg tror, det er ved at gå op for tyskerne, at den store fortælling om Tysklands genforening og identitet i fremtidens samfund, får de ikke. Men forsøgene på at vise den tyske historie i en families skæbne vil fortsætte. Jeg vil her til slut henvise til Hans-Ulrich Treichels sidste roman *Menschenflug* fra 2005, der i øvrigt også delvist er en Berlin-Roman. Det er en historie om, hvordan en søskendeflok takler spørgsmålet om en gåde i familien, der går tilbage til krigen. Her den forsvundne broder, som Treichel skrev om i sin første roman *Der Verlorene*, og som nu dukker op i nutiden og påstår, at han er den han er. Om det så også er tilfældet bliver aldrig endeligt fastslået, men hele familiens sammenhængskraft og spørgsmålet om forholdet mellem offer og skyld bliver hvirvlet op. Hovedpersonen Stephan forfølger denne broder for på afstand at kunne fastslå hans identitet, men forsøget mislykkes. Gåden forbliver en gåde. Til gengæld kommer han på sin jagt efter broderen til Uelzen nord for Hannover og geråder her ind i et træf for fordrevne tyskere fra det ukrainske Wolhynien, hvorfra også Stephans forældre i sin tid flygtede. Det absurde teater, han oplever dette træf for fordrevne, der synes at være dækkende for alle den slags træf, bliver anledning for Stephan til dels at besinde sig på sin familiære fortid, og derfor reducere betydningen af fysisk at træffe broderen. Dels tage afstand fra det revanchistiske kitsch, som disse wolhyniere svælger i. På vej hjem i toget glæder han sig over nu at have aktuelle ærgrelser at beskæftige sig med. Mødet med fortiden har gjort det muligt for ham at lægge den bag sig.

Jeg tror nu ikke det er det, de unge tyske forfattere er i færd med, når de aktuelt griber krigstemaet an. Men det forekommer mig, at dette tema om familiens skæbne i krigen er en central måde at behandle spørgsmålet: "Sind wir [tatsächlich] ein Volk?" på. Det er klart at dette spørgsmål altid har været påtrængende i et land der – enhed eller ikke – består af så forskelligartede regioner. Efter murens fald har det fået en særlig prægnans og en særlig accent. Det var det, jeg ville give nogle eksempler til belysning af i dette foredrag.

Litteratur

Brussig, Thomas: *Wie es leuchtet*, 2004.

Böttiger, Helmut: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Wien 2004.

Dückers, Tanja: *Spielzone*, Berlin 1999.

Dückers, Tanja: *Himmelskörper*, Berlin 2003.

Dückers, Tanja: *Der längste Tag des Jahres*, Berlin 2006.

Franck, Julia: *Die Mittagsfrau*, Frankfurt am Main 2007.

Grass, Günter: *Ein weites Feld*, 1995 (dansk oversættelse ved Per Øhrgaard: *En længere historie*, Kbh. 1996).

Hein, Christoph: *Landnahme*, 2004 (dansk oversættelse ved Jesper Gulddal: *Erobring*, Kbh. 2005).

Jirgl, Reinhard: *Die Unvollendeten*, München 2003.

Kaminer, Wladimir: *Ich bin kein Berliner*, Berlin 2007.

Schneider, Peter: *Eduards Heimkehr*, Hamburg 1999.

Schulze, Ingo: *Simple Storys*, 1998, (dansk oversættelse ved Tine Flyvholm Tode: *Simple Storys. En roman fra den østtyske provins*, Kbh. 1999).

Schulze, Ingo: *Neue Leben*, Berlin 2005.

Treichel, Hans-Ulrich: *Menschenflug*, Frankfurt am Main 2005.

Don Juan går i kloster

Om Peter Handkes *Don Juan* (fortalt af ham selv)

Peter Handke er nyere tysk litteraturs *provokateur* og *enfant terrible*. Siden han i 1966 debuterede med stykket *Publikumsudskældning* og til han i 2006 holdt tale ved Slobodan Milosevics begravelse har han sat en ære i at falde udenfor, ikke at være som de andre. I begyndelsen af forfatterskabet skete det i en eksplicit protest mod, hvad han opfattede som modernismens afrealisering, bevægelsen væk fra virkelighedsbeskrivelse, fokus på tekstens materialitet. "Jeg bemærker i den aktuelle tyske litteratur en art beskrivelsesimpotens", sagde han på et møde i den berømte Gruppe 47 på Princeton-universitet i 1966, hvad der udløste spot hos de forsamlede berømtheder. Men derefter fulgte en stribe fortællinger og teaterstykker, der alle udmærkede sig ved en ny saglighed, en cool uanfægtethed i virkelighedsbeskrivelserne, der overlader hele afgørelsen af, hvad der sker (og ofte arbejder Handke med kriminalgåder) til læserens tolkning. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Wunschloses Unglück* og *Die linkhändige Frau* er typiske værker (flere oversatte til dansk) alle påvirket af Kafka, men uden dennes religiøse og filosofiske mangetydighed. Handkes univers er immanent, meningstomt og absurd. Det er ved at insistere på dette, at han – i alt fald i sin egen selvopfattelse – sætter sig uden for det gode selskab.

Problemet er, at denne insisteren på meningsløsheden kan antage en menings faste form, ikke mindst når den forbindes med et sted. Stedet udenfor er jo for mange et meningsfuldt sted at være. For Handke, der er født (i 1942) i Kärnten, det østrigske grænseland mod den jugoslaviske verden mod syd, har det i den sidste halve snes år været Serbien, der har været dette land uden for det gode selskab. Om dette land skrev han i 1996 bogen *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, en bog med smægtende billeder af Europas sidste idyl, et land faldet ud af tiden, men også med skarpe politiske udfald mod den vestlige kultur, der truer med at løbe denne enklave over ende. Og siden har han gennem alle afsløringer af Serbiens krigsforbrydelser, begåelsen af nye og Natos forskellige former for indgriben forsvaret sit 'Wahlwaterland' og dets nationalistiske leder Slobodan Milosevic, ved hvis begravelsen han altså talte i marts 2006. Man kan forestille sig det postyr, det har givet – ingen kan i dag tale om Peter Handke eller anmelde en af hans bøger, uden at nævne dette. Altså heller ikke jeg.

I dag bor Peter Handke i den vestlige parisiske forstad Chaville, halvvejs mellem Paris og Versaille, sådan som han har beskrevet i essay-samlingen *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, også et slags intetsted, et utopia, uden for det tysk-østrigske, hvor han har gjort sig umulig, beliggende på grænsen mellem by og land, i den "Saumseligkeit", som han hylder i flere af sine bøger. Men lidt længere mod vest ligger Port-Royal, et gammelt cisterciensisk nonnekloster fra 1200-tallet, der ikke mindst blev berømt, fordi den franske filosof og matematiker Blaise Pascal i 1655 trak sig

tilbage hertil, da han blev træt af livet i den moderne metropol Paris – og også af kritikere, kreditorer og andre påtrængende fjender.

Ved at gå i kloster lod Pascal sig så at sige falde ud af tiden og ind i evigheden. På Port Royal ræsonnerede han sig til, at der var større sandsynlighed for at Gud fandtes, end at han ikke fandtes, og at den eneste chance for frelse var Guds nåde. Gode gerninger hjalp ikke. Også Pascals samtidige, tragediedigteren Jean Racine var tiltrukket af den jansenisme, der blev doceret på Port Royal. Begge var de klare over, at de med denne tro gik op imod det herskende kleresi og bag dette den almægtige konge. Port Royal, der i 1622 havde fået en pendant inde i Paris, var et højpolitisk sted i 1600-tallets Frankrig. Man trak sig her tilbage fra verden for at gøre maksimalt indtryk på den.

Når Peter Handke i sin indtil videre næstsidste bog, *Don Juan (fortalt af ham selv)* lader sin hovedfigur ankomme til og fortælle sin historie i Port Royal, så ved han selvfølgelig, hvad han gør (altså Handke). Det er en af varianterne i det ældgamle Don Juan-stof, at den store forfører kan ende i kloster – Camus refererer til det i sit kapitel i *Sisyfos-myten*, men her lader han det være et spansk kloster ”i et nøgent klippelandskab”. Når Don Juan her står og ser ud på ”den storslåede og sjælløse jord” er det sig selv, han ser: en udbrændt, afsveden eksistens, paradigmet på forvandlingen uden mål, bevægelsen i nuet uden ende. Lige så godt et kloster som alt muligt andet: ”Den endelige afslutning, den ventede, men aldrig ønskede, fortjener kun ringeagt”.

Med Port Royal er det anderledes: her taler stedet med en kode, som man ikke kan læse forbi. Hertil kommer man kun, når man med fornuftens klare lys vil tale om frelse og nåde – sådan som Janssen beskrev i sin bog om Augustinus, at denne gjorde det i de berømmelige *Confessiones*. Hele nådesdebatten i 1600-tallet udspandt sig om en mand, der bekendte sine synder.

Også Peter Handkes Don Juan bekender: hans bog adskiller sig tilsyneladende fra alle de andre fremstillinger af denne skikkelse ved at overlade ordet til ham selv. Dog ikke helt: vi hører aldrig Don Juans stemme direkte, kun gengivet af hans værts beretning: en mand, der har forpagtet Port Royals gamle portnerbolig og vil drive den som kro. Hidtil er det gået dårligt med forretningen, men efter at Don Juan en dag uventet er brudt ind i hans have og har fortalt sin historie, blomstrer egnen op og det antydes, at folk strømmer til fra hele verden. Don Juans tale har frugtbargjort stedet, men vi har blot kroværtens ord for det. Der er noget tilbagetrukket, skjult over Handkes Don Juan, som der var det over jansenisternes Gud. Deus absconditus.

Og der er noget guddommeligt, frelseragtigt over Don Juan i denne udgave. Ordet bruges flere gange om ham, f.eks. om den måde kvinderne opfatter ham: ”ham, Don Juan, betragtede, ja betragtede disse kvinder som deres herre, den eneste, for altid (uden ”mester”). Og som en sådan gjorde de krav på ham, næsten (”næsten”) som en slags frelser. Frelser fra hvad? Bare frelser. Frelse fra hvad? Bare frelse. Eller simpelthen: føre dem, kvinderne væk, fra her, her og her” – og efter et markeret ophold i teksten kommer så en nøglesætning: ”Don Juans magt kom fra hans øjne” (p. 63). Don Juan forfører nemlig ikke, han ser. Og gennem sit blik trækker han kvinderne ud af den almindelige tid, med Bergson ville vi sige: le temps og ind i den egentlige tid, deres kvindetid, som der står. Eller med Bergson: la durée. Egentligheden er, at de ser sig selv

som uegentlige, sådan som Sartre skildrer det i det berømte kapitel om blikket i sin *L'Être et le Néant*. Det er klassisk eksistentialisme og simpelt nok. I sin anmeldelse af den danske udgave kalder Moritz Schramm dette for Handkes "gamle romantiske klichéer, der virker utidssvarende i dag og må virke frastødende på enhver fornuftig læser" (Kristelig *Dagblad* 14/9 2004).

Men som Pascal skrev: "Hjertet har sin fornuft, som fornuften ikke forstår". Men det er nok den slags fornuft, de ikke forstår på Kristelig *Dagblad*. Når *Don Juan (fortalt af ham selv)* alligevel er en spændende bog, er det fordi der går kuk i klichéerne. Handke lader gennem sin krovært Don Juan fortælle om en uges eventyr – bestående af "syv stationer", som Jesus korsvandring gjorde det, senere blev den udvidet med endnu syv, så man nu taler og i den katolske kirke fejrer de 14 stationer. Handlingen i Handkes bog varer også 14 dage: syv til eventyr med syv kvinder og syv til beretningen om eventyrene. 14 stationer. Det er Don Juan og hans krovært meget omhyggelige med at registrere (uden at de religiøse konnotationer kommenteres), og det er netop Don Juans problem: når han ikke er i sin blikintense kvindetid, er han til det tvangsneurotiske optaget af at tælle og holde styr på. Som i Max Frisch' stykke *Don Juan eller kærligheden til geometrien* fra 1953 er Handkes roman bygget om omkring modsætningen mellem erotik og matematik. Men modsat Frisch' Don Juan, der desperat søger et kloster, så han kan dyrke matematikken fri for de generende kvinder, men ender med at få tildelt en fløj i den dejlig dames slot og tilmed må besvangre hende (hvilken skæbne!) – så ender Handkes Don Juan faktisk i kloster. I et kloster, hvor han ikke skal tælle, men fortælle. Erzählen statt zählen.

Det gør han så syv dage og i dette tidsrum synes han at gå ind i det medium, som kvindetiden repræsenterer for ham: den musikalske fortælling: "Kvindetid betød igen og igen: Man havde tid. Var i tiden. Indsat som et musikinstrument i tiden. Den spillede hele tiden op for en, også under søvnen. Og man mærkede den pulse og fyre op under en helt ned i fodballerne og ud i finger-spidserne. Man vidste sig ikke bare beskyttet af den slags tid, snarere båret videre af den og efterfølgende ikke talt, men fortalt af den. Så længe den slags tid varede, oplevede man sig selv bevaret og videregivet, idet man blev fortalt" (p. 106-107). Når han er "vippet ud af tiden" (p. 46) begynder han at tælle, når han er i den (sin egen og kvindernes tid) forvandles han til musik. Overgangen og sammenhængen mellem kvindetid og fortælle tid fremgår paradigmatisk af passagen, hvor Don Juan fortæller om sit eventyr i Damaskus: ørkenvinden fremkalder en klanglyd i husenes jern-stativer, der udvikler sig til en "regulær melodi", som Don Juan synger videre på, mens han fortæller: "Og hvilken melodi. Don Juan nynnede og sang den nu for mig, i begyndelsen med mange knæk på stemmen, men derefter kraftigere, samtidigt med, at han rejste sig op fra sin fortællestol og gik frem og tilbage i Port-Royal-haven med udbredte arme, og jeg, der ellers meget længe ikke har følt mig sikker på noget som helst, var sikker på, at hvis han havde optrådt offentligt med det musikstykke, så ville det, på en måde som næppe nogen anden musik, have erobret verden" (p. 85-86). Don Juan forvandler sig til det medium, som ifølge Kierkegaard er det eneste der udtrykker hans væsen: musik. Som der står lidt tidligere i passagen: "på ikke så få sprog var ordet for "tid" det samme som for "takt"" (p. 85).

Problemet for Don Juan er, at i takt med – der var det igen – at han fortæller, slipper hans tid op. Først bliver der mindre og mindre at fortælle om kvinderne, så glemmer han ikke alene deres

navne (dem har vi i forvejen aldrig hørt), men også de steder, han har truffet dem. Til sidst fortæller han "nærmest stammende og usammenhængende" (p. 114) – ikke alene er takten, men også rytmen forsvundet fra hans tale – og han mister generelt hukommelsen: "Don Juan kunne ikke huske" (ibid.). Og uden erindring, ingen tid, som allerede Bergson gjorde rede for. Og uden tid ingen fortælling. Don Juan bliver igen "ubehændig og nøjeregnende", som der står, bliver igen besat af "tælletvangen": "Don Juan var løbet ind i sin egen form for tidnød. Og hvert øjeblik spurgte han mig, hvad klokken var" (p. 119). Han kan nu ikke længere skabe musikken selv, men skal have den tilført udefra: han spørger kroværten om han ikke tilfældigvis har en walkman på sig (p. 124).

Længere kan man ikke falde, når man er en Don Juan. Selv dyrene vender sig nu fra ham, han har øjensynligt nået sit nulpunkt. Problemet er, om han derfra bliver hentet ned i helvede eller med nådens hjælp genopstår, så han kan blive fortalt videre i sin historie, der som fortælleren siger i bogens sidste sætninger, "ikke lader sig fortælle til ende, hverken af Don Juan selv eller af mig, eller af nogen anden... Det er hans endegyldige og sande historie". Den endelige sandhed er, at der ikke er nogen. Det er den negative måde at ræsonnere på, som Blaise Pascal var så eminent til, måske fordi han var en så fortræffelig geometriker. Det bedste argument for Guds eksistens, skriver Pascal et sted i sine *Tanker*, er den svimmelhed vi føler ved tanken om, at han ikke eksisterer. Vi ved ikke, om Handkes Don Juan læste *Les pensées* i haven til Port-Royal, men vi oplyses om, at han gik i stå i Pascals *Lettres provinciales* og de handler i bund og grund om det samme: nådens ufortjente tildeling midt i livets ørkenlandskab. Nu har vi gennem bogen hørt så meget om ørken, hvordan deres vinde har blæst ind i de byer, hvor Don Juan har været sammen med sine kvinder og skabt hans fortællings musik. Det har han alt sammen fortalt om, mens han har indtaget – og til sidst også aktivt bidraget til – de lækre måltider, som værten har kreeret. Vi mindes her om, at et måltid ("Mahlzeit") også er en form for tid. Nu hører vi, at Racine, der gik i skole hos nonnerne på Port Royal, understregede dobbeltbetydningen af det franske ord "désert": både ørken og måltidets slutning. Til sidst i Handkes roman er vi i begge dele.

Spørgsmålet er så stadig, om Don Juan som en anden Jesus – og Don Juan "er en anden", som der står til sidst. En af de tyske anmeldere gjorde meget ud af denne formulering: en anden hva-for-én? Er det Rimbaud det her: 'je est un autre'? Han mente at spørgsmålets tvetydighed forringede bogens kvalitet – kommer ud af ørkenen eller han går til grunde i den. Altså: hvordan læse denne slutning?

Her skal man passe på, men lige meget hvad man gør, vil man måske træde ved siden af. Man kan vælge at betragte hele bogens og ikke mindst slutningens referencer til den tidligere Don Juan litteratur som Handkes forsøg på at gøre grin med det litteraturvidenskabelige establishment, der er så forhippet på at læse litterære paralleller og som tror, at en læsningens sandhed består i at man viser, at man også har læst andre bøger. Men Don Juan er anderledes.... Der er dog nogle signaler og litterære allusioner i slutningen, som jeg synes, det er meget svært bare at læse som parodi. F.eks. da han sammen med kroværten begiver sig ud på Port Royals kirkegård, og afbryder sin sindssyge tællen ved synet af gravstederne for de nonner i 1600-tallet, der "anså nåden for at være noget ikke-selvfølgeligt for enhver", og som derfor "var blevet

forjaget som kættere fra deres kloster” (p. 124). Senere går de to om til en ”primitiv bænk” bag kirkegården, hvor Don Juan tæller nogle små fordybninger, som spurvene har lavet, og som ligner de gruber, der gemmer nonnernes jordiske rester. Han tæller, men nu uden tællervang! Og her ophører den sukken, der har fulgt ham hele bogen, og som stammer fra det forhold, at han har mistet sit barn. Nu er der øjensynlig sket en forløsning ved de grave, hvis mønster ligner stjernebilledet Store Bjørn. Sikke dog en himmel! kan Don Juan udbryde, og der synes ikke at være spot og ironi i hans ord, sådan som der er i Molières Don Juan, når han i et af stykkets sidste scener render rundt og leder efter et kloster og en dertilhørende himmel. Molières Don Juan finder ingen nåde, Handkes synes at gøre det.

Også i det følgende synes himlen ”at have en finger med i spillet”, som fortælleren siger det (p. 130). Ikke mindst da alle de kvinder, Don Juan har gjort indtryk på, forsamles uden for Port Royal og belejrer stedet som var det i stedet Fort Royal: ”Åh, alle de kvinder der under himlen”, som fortælleren henført udbryder, selv om han ikke i begyndelsen helt ved, om deres tilstedeværelse er truende eller frelsende. Han er måske blevet påvirket af Don Juans tjener, der pludselig er dukket op i en gammel russisk bil og har holdt en forvirret monolog om forholdet mellem kvinde og død. Tjenerens forhold til Don Juan er i Handkes udgave også ganske anderledes end i den tidligere Don Juan tradition, selv om han jo også hos Molière bliver tildelt en crazy vanvidsmonolog, der er en lang parodi på den spidsfindige retorik, som Don Juan mestrer så fuldkomment. Her hos Handke er han mere en parallelfigur til hovedpersonen: hvor denne holder sig til de smukke kvinder, tager tjeneren sig af de grimme, og dennes tale om kvinden og døden synes også at have relevans for hans herre. Da Don Juan til slut giver sig til kende for kvinderne er det med de ord, hvormed sten-gæsten hos Tirso de Molina kalder ham til dødsriget: ”Det er tid” – men her også som hengivelse til den kvindetid, der hele hans eventyr igennem har været modstykket til hans tællervang. Det er som om Don Juan har skullet rundt om konfrontationen med døden: sin egen, fordi han har talt sig ud og Port Royals nonners, der prædikede, at i dødens ørken findes først nåden. Også tjeneren jager i sin store monolog kvinden ud i ørkenen igen: først der har hun rigtig tid (p. 127).

Men derefter blomstrer egnen også som en rosegård, nåden har sænket sig over Port Royal, poppelraklerne driver igennem det skønne Ile-de-France og uden for klosteret står kvinderne med våben, der i deres hænder forvandler sig til gaver. Som den amerikanske kunst- og litteraturhistoriker W.J.T. Mitchell gør opmærksom på et sted, så betyder idyl på græsk ”små billeder”, der hos Theokrit bliver beskrevet som gaveudveksling. Og de objekter der først og fremmest udveksledes var kvinder. På bogens sidste side sker der en magisk blikudveksling mellem Don Juan og fortælleren i det øjeblik, Don Juan taber noget, som fortælleren opfatter som en slags talisman. Han har fået nåden af kvinderne – og nu giver han den videre. Det er blevet pinse, som tjeneren tørt konstaterer: Helligånden er steget ned.

Jeg ved, at dette er en provokerende læsning, en læsning der forstår Handkes Don Juan bog som en transcendent historie om nåde og frelse og derved sætter forfatteren uden for det pæne postmoderne borgerskab. Man må meget i vor tid, men så åbenlyst tro på nådens under, det må man ikke. Der var dog en af de mange danske og tyske anmeldere, jeg har stødt på, som

læste bogen på samme måde. Det var danske Niels Barfoed, der i sin tid skrev en fremragende disputats om Don Juan med særlig henblik på dansk litteratur, og som øjensynlig stadig har et godt øje til manden. Men *Don Juan (fortalt af ham selv)* kunne han ikke lide: "Mig forekommer det, at Handke har sænket Don Juan-motivet i sin skrifs dekonstruktionsvæske og trukket en leddeless Jesusagtig figur op, eller det der er tyndere: et utopisk princip i let poetisk forklædning – måske tænkt som et billede af Nåden selv", skrev han i Weekendavisen 16/9 2005. Som det forhåbentlig er fremgået, er jeg noget mere positiv: jeg mener, at dekonstruktionsvæsken i sig selv kan have kvaliteter, hvis man følger de deri liggende koder og læser deres betydning med. At dekonstruere er også at konstruere – anderledes. Hvad gør Joyce og Kafka andet i deres bedste værker? Det er klassisk modernisme, og det er ikke særlig moderne i vor tid. Det er som stædigt at klamre sig til en verden, der for længst er passé, og som kun eksisterer i erindringens melankolske tusmørke.

Som da Handke i slutningen af sin rejsebog fra Serbien undlader at besøge et nærliggende kloster, der alligevel, som han skriver, "på grund af det uophørlige snefog var utilgængeligt", og med et par venner tager op i bjergene oven over floden Drina. Og der tilbringer to døgn i "der Schneewüste", isolerede, frysende og elendige. Her i en anden slags ørken får Handke sin vision om det evige Serbien: Europas sidste pariafolk, der er hængt op på historiens kors, og kun har nåden at vente på. En uhyggelig vision, hvis politiske konsekvenser har været destruktive, og som førte ham til Milosevic i fængslet i Haag og til hans grav.

Måske håbede han der at få del i nåden, som Don Juan ved nonnernes grave på kirkegården i Port Royal.

Alle henvisninger til Peter Handkes: *Don Juan (fortalt af ham selv)* er til den danske oversættelse ved Hanne Lund, Kbh. 2005. Desuden henvises der til Blaise Pascal: *Tanker*, udvalg og oversættelse Knud Ferlov, Kbh 1964.