

Mälardalen University

This is an accepted version of a paper published in *Tidskrift för litteraturvetenskap*. This paper has been peer-reviewed but does not include the final publisher proof-corrections or journal pagination.

Citation for the published paper:

Packalén, S. (2003)

”Hel, men ändå kluven. Perspektiv på den tyska litteraturen efter 1989”: "

Tidskrift för litteraturvetenskap, 1-2: 146-173

Access to the published version may require subscription.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mdh:diva-5938>

DiVA 

<http://mdh.diva-portal.org>

Tyskspråkig litteratur

Sture Packalén

Hel och ändå kluven.

Perspektiv på den tyska litteraturen efter 1989

Med murfallet 1989 följde att det tyska litteraturlandskapet fick ett annat ljus över sig än tidigare, ett skarpt och obarmhärtigt avslöjande ljus som irriterade ögonen även på dem som helst ville blunda och även gjorde det. Det var dags att summera och att göra upp. Snabbt efter "die Wende" utbröt den s.k. "tyska litteraturstriden", en synnerligen livlig debatt kring frågorna om författarens roll och hur litteratur och politik skulle förhålla sig till varann.¹ Skulle författaren avkrävas ett större moraliskt ansvar än politikern eller skulle han/hon åtnjuta ett slags intellektuell immunitet? Frågan ställdes ur ett västtyskt perspektiv men gällde inte bara de östtyska utan också de västtyska författarna.

Enligt författaren Günter Kunert (1929-) hade författarna i efterkrigstidens Väst- och Östtyskland hamnat i ett politiskt skyttegravskrig som fått dem att glömma det egentliga, litterära uppdraget. I och med att Tyskland inte längre var delat fanns det inte heller något behov av politiskt engagemang i det kalla krigets tecken: "Sockeln som författarna hittills stått på föll i bitar över en natt", skrev Kunert samma år som den tyska återföreningen var ett faktum. Men om den tyska litteraturen verkligen skulle kunna anta rollen av att "inte vara något annat än litteratur – inte ett vittnesbörd för eller emot något, inte medel för några som helst ogenomsådliga syften" återstod 1990 ännu att se.²

Med bräsch i muren hade den östtyska litteraturen plötsligt fått en helt ny, avpolitiserad roll. Från att antingen ha varit ett socialrealistiskt instrument för regimen eller ett med känsligt öra avlyssnat medium för subtil systemkritik och tabuöverträdelse blev böckerna plötsligt nu "bara böcker". Köerna som tidigare ringlat sig långa framför bokhandlarna i DDR upphörde i ett slag. Vad man i fyrtio års tid väntat sig finna i litteraturen kunde man nu läsa sig till i klarspråk i tidningskiosken. Visserligen hade censuren "paradoxalt och förskräckligt nog varit en lycka"³ för en del författare, men den "bonus" som litteraturen haft och som fått kulturbyråkraterna att tala om Östtyskland som ett legendariskt "land av läsare"⁴ hade dock byggt på ett gravt systemfel där tankar och åsikter inte tillåtits att flöda fritt.

Hur ser det då nu ut på den litterära fronten i det nya återförenade Tyskland? Med ett drygt decenniums perspektiv låter sig sägas att den gemensamma samhällsbakgrunden i Tyskland ingalunda har gett upphov till vad man skulle kunna kalla en ny "samtysk" tysk litteratur. Tvärtom har den tyska återföreningen, bankruttförklaringen av det statssocialistiska experimentet i DDR och införandet av en marknadsekonomisk nyordning paradoxalt nog fött fram en ny sorts vital "DDR-litteratur", präglad både av de gamla östtyska livsbetingelserna och av mötet med "väst", en litteratur som skiljer sig radikalt från mönstren i den unga västlitteraturens livsstilsrealism. Den tesen förfäktar i alla fall en av de ledande tyska kritikerna, Irisch Radisch, när hon hävdar att det i Tyskland "finns två litteraturer som inte har något annat gemensamt än detta enda: att de existerar fullkomligt skilda från varann".⁵

Ett skenbarligen stendött Östtyskland som föder fram litterära alster, kan det vara möjligt? En nittiotalslitteratur som avslöjar och dekonstruerar den östtyska verkligheten har förstås sin grund i perspektivbytet: under fyrtio år påtvingade socialrealistiska ideal och utopier ersätts under nittioalet av skoningslös uppgörelse med ideologiska tvångströjor, livslögner och statlig människoförkrympning.

Mycket lite av detta finner man hos författare med ursprung i väst. Där gäller istället ett slags "beskrivningsfetischism, en kult av här och nu, ett slags dogmatiskt förbud mot reflexion"⁶ och ett mer eller mindre konstant uppgörelsebehov riktat mot det nazistiska förflutna.

Denna faktiska utveckling av litteraturen i det återförenade Tyskland står i kontrast mot vad t.ex. kritikern Ulrich Greiner trodde sig se 1990, nämligen att slutet på den tyska delningen också skulle betyda ett slut på talet om två skilda tyska litteraturer: "Det är nu fritt fram för en tillbakablick på litteraturen i DDR och Förbundsrepubliken".⁷ De första vidräkningarna och apologierna var redan publicerade och i grunden handlade det om ett försök till nytolkning och periodisering av den tyska litteraturen efter 1945,⁸ men också om den tyska kulturens framtid och om vem som skulle få den "kulturella definitionsmakten" i landet.⁹ Helt riktigt förutspådde Greiner att uppgörelsen med det förflutna skulle komma att prägla synen på samtiden och kanske bli en vattendelare i den tyska litteraturen: "Den som bestämmer vad som förevarit, bestämmer också vad som kommer att ske. Striden om det förflutna är en strid om framtiden."¹⁰

Författarlegitimitet och Stasisamröre

En av dem som genom artiklar, tal och intervjuer¹¹ kom att "bestämma vad som förevarit" och därmed aktivt bidrog till den attitydförändring som resulterade i de tyska händelserna 1989 var Christoph Hein (1944-). När hans teaterstycke *Die Ritter von der Tafelrunde* uruppfördes i mars 1989 var det ingen bland åskådarna som undgick att uppfatta de – då fortfarande – mycket kätterska jämförelserna mellan rådlösa gralsriddare och de åldriga politbyråmedlemmarna kring kommunistpartiets runda bord. Inte mindre seismografiskt förankrad i verkligheten var samtidsromanen *Der Tangospieler* (1989) som visar hur den östtyska statens repressivitet fostrar sina medborgare till skrämmande likgiltighet, anpasslighet och bristande ansvarstagande.

Heins inlägg i striden om "vad som förevarit" och vad som fortfarande pågick 1989 var en version som skulle vinna allmänt gehör. Däremot kom berättelsen *Was bleibt* som levererades av DDR:s goda internationella författarnamn Christa Wolf (1929-) att bli något av en probersten i den nya synen på det förflutna. *Was bleibt* skildrar en dag 1979 då berättarjaget – alias Chr. Wolf – märker att hon är övervakad av Stasi och grips av panisk rädsla inför det som pågår. Den indignerade debatt som berättelsen genast utlöste berodde inte på själva innehållet utan på att Wolf publicerade berättelsen – i bearbetad form – först *efter* murfallet 1989. Det som vid sjuttioalets slut skulle ha varit en sällsynt modig gest och ett slag i ansiktet på DDR-regimen, tolkades efter Tysklands återförening av många som en pinsam händelse, som opportunistisk och undfallenhet enligt tidigare känt mönster: "Att Christa Wolf lät den här texten ligga i skrivbordslådan kan ingen anklaga henne för. Att hon publicerar den nu avslöjar inte brist på mod, för några faror hotar ju inte längre, utan på uppriktighet gentemot sig själv och den egna historien, en brist på finkänslighet gentemot dem vilkas liv SED-staten har förstört."¹²

Hur Wolf själv såg på den egna personen och författarrollen i Tyskland summerar hon sedan tre år senare i boken *Auf dem Weg nach Tabou* (1992) som innehåller både

självanklagelser och självrättfärdiganden. Wolf iklädde sig under DDR-tiden gärna ett slags advokatroll för många av sina landsmän, men inför de övergrepp som bevisligen skedde på de intellektuella i DDR klingar hennes försvar av den förra socialiststatens värderingar något ihåligt, särskilt i västtyska öron. Enligt vissa kritiker borde Christa Wolf i stället både ”förebrå sig själv och bli förebrådd för att inte i tid ha insett var hon egentligen hörde hemma”.¹³

Liknande tongångar anlägger även *Frankfurter Allgemeine* i en stort uppslagen ”J'accuse” och ser Wolf som ett exempel på en troskyldig och utopiskt from intellektuell som – precis som på nazisttiden – misslyckas med att förhålla sig kritisk till makten och det egna förflutna.¹⁴ Tunga röster höjdes förvisso också till Christa Wolfs försvar t. ex. av Walter Jens som förebrådde hennes kritiker att de utifrån sina ”västliga fåtöljer” uppträdde som ”moralteologer”¹⁵ och underblåste en hetsjakt mot östtyska intellektuella utan att besinna allt det systemkritiska som genom ett raffinerat antiskolastiskt språkbruk faktiskt skrivits i DDR – alla ideologiska diktat till trots.

Uppfattades *Was bleibt* av många som något av en ”alibibok”,¹⁶ som ett försvar av det oförsvarbara, så var också debatten kring Wolfs berättelse ytterst en fråga om legitimitet för de författare som ”blivit kvar” i DDR. Det var därför inte förvånande att diskussionerna kring vad man skulle kunna kalla Stasi-syndromet, ”den fortskridande intoxikationen av samhället ... ’likförgiftningen’ av DDR”¹⁷ flammade upp med stor häftighet när arkiven öppnades och obehagliga sanningar började sippra ut om vilka östtyska författare som samarbetat med den östtyska säkerhetstjänsten.

Särskilt infekterad blev diskussionen kring lyrikern och sångaren Sascha Andersson (1953-) som fram till 1986 – då han flyttade till väst – var förgrundsgestalt inom den alternativa s.k. Prenzlauer Berg-gruppen i Öst-Berlin.¹⁸ Just mot Andersson riktade sig Wolf Biermann (1936-) i ett tacktal 1991 då han tilldelades det renommerade Büchner-priset. Det Biermann sade, fick det opolitiserade elfenbenstornet vid akademien i Darmstadt närmast att krackelera. I en utförlig exkurs kring den politiska situationen i DDR anklagade han nämligen många av de författare som stannat kvar i DDR för att ha ”delat säng med partiet”. Biermann gick t.o.m. så långt att han påstod att alla motståndsgupper i DDR var ”sönderfrätta av stasimetastaser”. Särskilt hätsk var han just mot den ”obegåvade pratmakaren Sascha Archloch” som Biermann indignerad pekade ut som ”stasispion”.¹⁹ Att Biermann var välinformerad och kände sina Pappenheimare i öst skulle snart visa sig. Ur arkivmaterialet framgick nämligen entydigt att S. Andersson som alltid utgett sig för att vara en opolitisk person i själva verket i årtal hade arbetat för Stasi och även gjort det efter flytten till väst. Avslöjandena var så obehagliga att kultursidorna formligen kokade över av alla debattinlägg och röster höjdes för att hela DDR-litteraturhistorien måste omvärderas och skrivas om.²⁰

Var Biermann välinformerad om vad som pågick, så var Stasi ändå steget före: i en massiv dossier på inte mindre än 40 000 sidor protokolleras nämligen alla diktarens förehavanden minutiöst. Biermann som bodde mer än 20 år i DDR – tills han 1976 blev ”ausgebürgert”, dvs. fråntagen sitt östtyska medborgarskap – lägger i sina *Klartexte im Getümmel* (1990) fram porträtt, öppna brev, snabba kommentarer och annat som samlat sig under de tretton år han tillbringat i Västtyskland. Ur ett perspektiv som är nära, men utan medlidande, kommenterar han i dessa ”klartexter” personer och händelser och sina första intryck av omvälvningen i DDR. Skoningslöst angriper han den östtyska nomenklaturen, vars ”storskaliga djurexperiment på levande människor” plötsligt fått ett slut i och med Tysklands återförening.²¹ Det som återstod nu var enligt Biermann endast att ”äntligen begrava detta jättekadaver”.²² Samtidigt var han klarsynt

nog att se att en begravning ofta inte är en definitiv slutpunkt, utan tvärtom just det som lockar fram spöken ur det förflutna.

Att så också blev fallet framgår av de många dokumentationerna, protokollrande skrifterna, dag- och hågkomstböckerna från hösten 1989.²³ Lyrikern Thomas Rosenlöcher (1947-) skrev sin *Dresdener Tagebuch*, Christoph Hein gjorde dagboksanteckningar från Östberlin som publicerades i *New York Times Magazin* och den under DDR-tiden avpolleterade chefen för Aufbau-Verlag, Walter Janka, gav ut *Schwierigkeiten mit der Wahrheit* med skrämmande, lågmält dokumenterande skildringar från skenrättegångar och fängelsevardag i en polisstat som systematiskt gick in för att stuka och skrämma sina medborgare. Ett annat märkligt sådant belägg är Reiner Kunzes (1933-) *Deckname Lyrik* (1990). Boken är ett enda långt utdrag ur den egna, 3491-sidiga Stasi-akten med nummer X/514/68. Utdraget ger en gruvlig titt in i den realsocialistiska verklighetens skummaste samhällskulvertar och är enligt Kunze ett prov på ”att nästan ett helt folk visade sig vara lika stasidugligt som det tidigare varit gestapodugligt”.²⁴

Svallvågen från hösten 1989 spolade inte bara i land rapporter och dokumentationer fulla med bevis, uppgörelser, fördömanden och försvarspositioner, utan också vrakgods i form av romaner, berättelser, dikter och essäer kring all den problematik som den tyska återföreningen fört med sig. Till det mest brännande hörde de häftiga uppgörelserna kring alla kopplingar till Stasi. Dokumentationerna kring detta gällde förstäeligt nog – som i Kunzes fall – mer personer och deras förhållande till litteraturen än själva litteraturen. Först med romanen *”Ich”* (1993) av Wolfgang Hilbig (1941-) kom en litterär gestaltning av den personlighetsklyvning som blivit resultatet av en författares beredvillighet att leva ett dubbelliv som författare och Stasikollaboratör. Den gemensamma nämnaren i den till synes oförenliga rollen som författare-spion ligger i det registrerande iakttagandet av medmänniskorna. Hilbig skildrar en medelmåttig författare och svag människa som sätts att bevaka en annan författare i den östberlinska litteraturmiljön, en författare som i sin tur visar sig vara spion... För den konspirerande B-poeten flyter snart författandet samman med avfattandet av rapporter för Stasi. Ur mullvadsperspektivet på den vittrande DDR-staten blir det fiktiva det sanna. Jaget förverkligar sig självt genom formeln ”Jag snokar, alltså är jag”.²⁵ Vad Hilbig här visar fram genom sin huvudperson är ett lätt absurt prov på vad Durs Grünbein kallar ”principen subversion genom affirmation”,²⁶ dvs. det intrikata spelet i spelet med politiskt givna kort, något som var vanligt förekommande i hela det f.d. östblocket .

Det är inte svårt att förstå intensiteten i debatten kring litteraturen och samröret med Stasi, men det är också viktigt att komma ihåg den speciella roll som tillkom författarna i det forna Östtyskland. DDR utgav sig inte bara för att vara ett ”land av läsare” utan också en ”stat av författare”,²⁷ vilket i praktiken innebar att författarna skulle tjäna statens syften. Till det kom att Stasi genom ett flätverk av fakta, önsknings och utopiska drömmar framställde en förvrängd verklighetsbild som såg lurande faror överallt. Det gällde att ständigt vara på sin vakt. När Hilbig låter sin huvudperson vara både författare och Stasimedarbetare beskriver han därför en ”speciell form av politisk opportunist i DDR”,²⁸ men utgår också från den samhällsförändrande roll litteraturen tillskrevs av regimen i Östtyskland. Detta innebar att författare kunde fångas upp i ett kollaborationsnät inte enbart genom materiella förmåner, utan i lika hög grad genom att Stasi spelade på deras tro, inte på en real, men väl ideal socialism.

Även Hilbigs allra senaste roman *Das Provisorium* (2000) är en svidande vidräkning med DDR-tidens pådyvlade socialistiska livsmönster. Romanens huvudperson kan inte frigöra sig från sin DDR-identitet utan känner sig till den grad mindervärdig och

stigmatiserad av förödmjukande upplevelser i det förflutna att det som hade kunnat vara ett nytt liv i det återförenade Tyskland tragiskt nog framstår som ett tillstånd utan utvägar.

Stasisyndromet är förvisso per definition östtyskt, men det gav även från västtyskt håll stoff för litterär gestaltning nämligen i Günter Grass (1927-) roman *Ein weites Feld* (1995). Boken förorsakade snabbt en stormig debatt som inleddes med en kraftig provokation genom att den fruktade kritikeråldermannen Marcel Reich-Ranicki avbildades på titelsidan av *Der Spiegel* i färd med att riva sönder just *Ein weites Feld*. Bättre blev det inte heller inne i tidskriften där Reich-Ranicki med förintande kritik konstaterar att Grass roman var ”fullständigt misslyckad”.²⁹ Vad Reich-Ranicki skjuter in sig på är dels Grass oförmåga att berätta så som han en gång gjorde i *Blecktrumman*, dels att han i centrum för romanen ställer två träiga och marionettartade figurer, ”Fonty” och ”Hoftaller”. Den ena skapad efter förebilden Theodor Fontane (1819-98) och den andra efter romanfiguren ”Tallhover” ur en roman av Hans Joachim Schädlich (1935-) från 1986.³⁰ *Ein weites Feld* är historiskt tillbakablickande, men framförallt en skeptisk kommentar till Tyskland och Berlin under återföreningsåren 1989-91. Just den aspekten fick Grass att hamna i blåsväder i sitt hemland. Det som framförallt upprörde sinnena i väst var emellertid att Grass inte bara var skeptisk till det nya, återförenade Tyskland, utan att han dessutom skönmålade förhållandena i det avsomnade DDR på ett näst intill otillbörligt sätt.

Jämför man Christa Wolfs och Wolfgang Hilbigs romaner med *Ein weites Feld* ligger tonvikten i de två förstnämnda – östtyskt perspektiverande – på det motsägelsefulla, på de inre konflikterna i det östtyska samhället. Grass däremot harmoniserar och normaliserar DDR-statens spionhärvor och abnormiteter i en kåserande ton som han lånar från sin *spiritus rector* Theodor Fontane dock utan att nå upp till samma språkliga nivå som denne. Kritikern Ulrich Schacht går t.o.m. så långt att han i sin anmälan av boken säger att Grass ”missbrukar Fontane som stenbrott”.³¹

Sett med några års distans var den häftigt uppblossande diskussionen kring *Ein weites Feld* – förd med samma oförsonlighet som den kring Christa Wolfs *Was bleibt* 1990 – egentligen mindre en estetisk debatt kring själva romanen än en myckenhet av moraliskt värderande som til syvende og sidst föll tillbaka på frågan: Hur politisk bör litteratur vara och hur ideologisk får den litterära kritiken vara? Diskussionen i Tyskland visade också högst konkret att litteraturen inte enbart är ett spel med differenser, utan att händelserna 1989 och senare bryter in i fikionaliserandet som en ”tidshistorisk subtext”.³² Detta sker på ett mångfasetterat vis som bara alltför tydligt upphäver illusionen om en fristående litteratur utan bindningar och kopplingar till vare sig politik eller andra maktsfärer.

Fyrtio år av DDR-styre: vidräkning och melankolisk tillbakablick

Under nittiotalet var antalet självbiografiskt dokumenterande och tillbakablickande texter stort i både Väst- och Östtyskland. Blickriktningen i litteraturen är entydig och gäller tyskt liv under två diktaturer, den nazistiska och den statssocialistiska. Redan en snabb genomgång av den samlade bokproduktionen ger vid handen att det här går en klar tematisk skiljelinje mellan väst- respektive östförfattare i valet av tidsperiod och erfarenhetsområden. Medan det för författare i väst är nazisttiden och dess återverkningar i det gamla Västtyskland som står i fokus, är det för författare med ursprung i öst huvudsakligen den fyrtioåriga perioden av ”realt existerande socialism” intresset gäller.

Dramatikern Heiner Müller (1929-95) var en av de första f.d. östförfattarna som i en självbiografisk intervjubok *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (1992) yttrade sig om DDR-tiden och som titeln anger även hitlertiden. Han har en minst sagt desillusionerad syn på sakernas tillstånd och boken bär starka spår av den totalt omtumlande upplevelse ”die Wende” var för honom. Müllers inställning till det f.d. Östtyskland speglar sig väl i följande citat: ”För mig var skrivandet viktigare än min moral”.³³ Hans liv i DDR var enligt honom själv ett slags ”Rollspel”.³⁴ Han sade sig ha kommunist sympatier, men hade det sannolikt ändå inte. Mot det talar bl.a. årtionden av kritisk bojkott av hans verk i Östtyskland. Snarare var Müller en märkligt avståndstagande iakttagare, en som genom ”inre kapitulation”³⁵ genomgick ett slags impregnering mot maktens godtycke för att på så sätt värna det egna författarskapet.

Skriven i ”Wende”-tid är också romanen *Stille Zeile sechs* (1991) av Monika Maron (1941-). I den gör författaren upp med DDR-världens mäktiga härskar- och fadersgestalter och frilägger de stalinismens rötter som präglade hennes uppväxttid. Med sin bok både anklagar och försvarar Maron förhållandena i DDR. Hon åstadkommer på så sätt inte bara en dialog mellan den gamla DDR-generationen och den unga, utan också en ”diskurs kring personlig moral och offentligt ansvarstagande”.³⁶ Den sakligt nyktra uppgörelsen med kommunismen får sedan i romanen *Animal triste* (1996) vika för en skickligt skriven mosaikartad berättelse om kärlekens förbannelse och välsignelse vilket enligt Marcel Reich-Ranicki är ett gott bevis för att Maron inte som ”en del prominenta DDR-författare förlorat sitt tema genom denna stats sammanbrott”.³⁷

Med insikten om det fabulerande släktskap som förenar författaren med Stasi-informatören – vilket även Hilbig gav uttryck för – tematiserar Brigitte Burmeister (1940-) i romanen *Unter dem Namen Norma* (1994) identitetsförlust, arbetslöshet, vilshenhet och de mer eller mindre absurda förhållanden som medborgarna tvingades leva under i DDR. Genom vardagslivet i och kring ett gammalt hyreshus inte så långt ifrån riksdagshuset i Berlin speglar Burmeister både ”Ostalgie”, dvs. melankoliskt retrospektiv DDR-mentalitet, Stasi-samröre och oförverkligade, utopiska ideal efter ”die Wende”. Boken breder enligt *Süddeutsche Zeitung* ut ”en solfjäder av vykort från DDR och skildrar en östtysk samtid som genomgår en förvandling mot det spöklika”.³⁸

I Burmeisters roman finns det också direkta anspelningar på ett spöke från förr, nämligen det östtyska författarförbundets f.d. ordförande Hermann Kant (1926-). Dennes förtäckt självbiografiska roman *Kormoran* (1994) framstår som synnerligen provocerande genom sin överslättande attityd till det förgångna i DDR. Självkräftfärdigandet ligger som ”billig parfym över boksidorna” när Kant – såsom en av det gamla systemets profitörer – raljerar över de händelser som slutligen ledde till ”die Wende”. Detta föranleder Fritz. J. Raddatz att beteckna romanen som ”en Volvo med gardin”,³⁹ en privatchaufferad DDR-limousin utan direktkontakt med verkligheten: något av själva sinnebilden för den gamla DDR-nomenklaturen och dess makthärlighet.

Samma år som Hermann Kants *Kormoran*, utkom också Kerstin Hensels (1961-) långa berättelse *Tanz am Kanal* (1994) utan några som helst överensstämmelser i övrigt. Hennes perspektiv är genomgående skeptiskt när hon i sin DDR-arkeologiska studie visar hur förtryck, utsugning och rättslöshet var legio i en stat som med sin politiska retorik ”missbrukade progressiva idéer för att legitimera sig”.⁴⁰ Även i denna bok finns det liksom hos Hilbig en koppling mellan spionrapport och upptäckt av den egna skrivtalen. En kvinna som våldtagen och utnyttjad får erfara att gärningsmännen går fria, hamnar i en uteliggartillvaro som Stasi försöker utnyttja för sina syften. Vad som på ett plan är berättelsen om ett kvinnoöde i DDR, blir

på ett annat en skarp och satirisk vidräkning med hela det östtyska systemets kvävande av försöket att leva som fri konstnär.

Mera vemodsfyllt ”ostalgisk” än kritisk till det gamla DDR är däremot Marion Titze (1953-) när hon i sin debutbok *Unbekannter Verlust* (1994) frågar sig var den melankoli och den cynism kommer ifrån som uppfyller så många f.d. östtyskar. Kan man verkligen sörja något så tvivelaktigt som den östtyska diktaturen, med all dess korruption och förtryckande myndigheter? Svaret är inte givet, men ligger för Titze i en känsla av förlust av allt det som trots allt var bekant och hemtamt och som nu inte längre får finnas – annat än på historiens soptipp.

Uttalat misstrogen är däremot Günter de Bruyn (1926-) – som vid en prisutdelning fick epitetet ”en skeptisk outsider under två diktaturer”⁴¹ – när han blickar tillbaka på de fyrtio åren av DDR-styre i den självbiografiska dokumentationsboken *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht* (1996). De Bruyns koncentration på det egna förhållandet till den östtyska statsapparaten, kulturlivet och författandet är något av en samvetsprövning med inslag både av plågsam självkritik och nyktert självträffande. När de Bruyn visar hur privat och offentligt vävdes samman i DDR förklarar han också sin existensform: en författare i DDR hade alltid det Socialistiska enhetspartiet (SED) att tacka för sin framskjutna position.

Till just de prominenta i denna utvalda skara hörde lyrikern och dramatikern Volker Braun (1939-), kommunisten som misstrodde kommunismen och som såg DDR som den sanna kommunismens vrångbild. Följdriktigt behandlar hans diktning från DDR-tiden ofta den motsättning som uppkom mellan den enskildes berättigade anspråk på lycka och de krav som den socialistiska verkligheten ställde. Som kritiker från vänster var han i den socialistiska apparatens ögon något av en ”kättare”, eller en ”folktribun” med förhinder vars litterära texter var alltför teoretiskt tyngda för att kunna slå an hos en bredare publik.⁴² I sin självbiografiska bok *Wir befinden uns soweit wohl* (1998) som innehåller tal, essäer och reflexioner från tiden efter ”die Wende”, vittnar Braun om sorgen över socialismens sammanbrott, men han visar samtidigt i osentimentala sarkasmer hur han i sitt tänkande förmår bemästra det slutgiltiga kommunistiska nederlaget utan att förfalla varken till självmedlidande eller opportunism.

Självbiografiskt och samtidshistoriskt orienterad är också Christoph Heins *Von allem Anfang an* (1997) som ur ett privat perspektiv berättar medryckande om en DDR-familj på besök i Västberlin under det ungerska upprorsåret 1956. Just fokuseringen på det privata parad med en reflektion kring de politiska förhållandena i DDR får här styrkan i den ständigt hotfullt sugande politiska underströmmen i det östtyska samhällslivet att framträda med grotesk tydlighet.

Östblickar på murfallet och livet i det återförenade Tyskland

Åren som följde på murfallet började så småningom konturerna av det DDR som en gång var, att framträda i en något ny och annan dager än tidigare. Så t.ex. i den satiriska skälromanen *Helden wie wir* (1995) som i allt är ett tydligt tecken på en mindre krampartad och mer avspänd syn på den egna situationen i det f.d. Östtyskland. På en närmast pantagruelsk prosa visar författaren Thomas Brussig (1965-) ur ett östtyskt skrattspegelperspektiv fram DDR-trivialiteter, småborgerlig inskränkt och den förmodligen i tysk litteratur fantasifullaste förklaringen till muröppningen den nionde november 1989 vid Bornholmer Strasse: huvudpersonen, tillika stasimedarbetaren Klaus Uhlzschts betongsprängande superreaktion. *Helden wie wir* är närmast en provokationsroman⁴³ skriven av en självironisk representant för den ”systemkompatibla”

DDR-generation som före murens fall varken hade del i den socialistiska utopin eller efteråt ens bekymrade sig om det som varit och än mindre tog del i den på återföreningen följande ”kollektiva resignationen”.⁴⁴

Murfallet är också temat för Thomas Hettches (1964-) roman *Nox* (1995) i vilken händelserna makabert nog skildras ur ett liks perspektiv. Genom den namnlösa mörderskan – en allegori för den tyska återföreningens natt – inleds en psykoanalytisk minnesprocess som söker sig fram till förträngda traumata och ännu öppna sår i den tyska historien.

Det kritiska sökandet och vändandet på stenar i de samtidshistoriskt orienterade skönlitterära verk som i nittioalets Tyskland ofta tar sin utgångspunkt i det f.d. DDR och ”livet efter dubbellivet”⁴⁵ som Thomas Brussig kallar tiden efter murfallet, uppvisar ett brett spektrum av litterära angreppssätt. Närmast krönikeartad är romanen *Nikolaikirche* (1995) av Erich Loest (1926-). Romantiteln hänför sig till en av de kyrkor i Leipzig som kom att symbolisera det framväxande motståndet mot den allt slukande statsdraken i DDR. Genom en prototypisk östtysk familjs perspektiv och medagerande skildrar Loest förhistorien till murens fall med måndagsbönerna, demonstrationerna i Leipzig, men också det allestädes närvarande samröret med Stasi.

Berättartekniskt mycket mer avancerad än *Nikolaikirche* är Reinhard Jirgls (1953-) allegoriska roman *Abschied von den Feinden* (1995) som vid sidan av Wolfgang Hilbig's ”Ich” förmodligen är det bästa exemplet på östtyskt berättande kring ett multnande samhällsfundament. Romanen handlar om hur en namnlös kommer tillbaka till det land han en gång flytt ifrån. Genom det klassiska berättarmotivet knyter Jirgl suveränt an till Homeros, Kleist, Joyce och Grass. På höjden av nutida tysk berättarkonst väcker Jirgl hemvändartoposen till nytt liv när han beskriver den tristess och den process av desorientering och ”derealisering”⁴⁶ som efter återföreningen blev så påtaglig för många människor i de ”nya” förbundsländerna i öst.

Brussig, Hettche, Loest och Jirgl ger alla varierade perspektiv på de nya förhållandena som det gäller att finna sig till rätta i, men ingen av dem lyckas koppla det avgörande greppet på det verkligt stora temat: den tyska återföreningen. Det gör inte heller – de tidigare västförfattarna – Rolf Hochhuth (1931-) och Friedrich Christian Delius (1943-) med sina böcker. Hochhuths läsedrama *Wessis in Weimar* (1993) som skildrar ”scener från ett ockuperat land” retade många genom att den tyska återföreningen framställdes som ett slags kapitalistiskt maktövertagande av den forna DDR-staten. Långt mindre provocerande är i så fall Delius när han i *Die Birnen von Ribbeck* (1991) berättar om hur det kunde gå till när gränsbommarna mot öst slagits upp för gott och de rika västkusinererna ”Wessis” med videokameror, glänsande bilar och hög musik, drar in som en gräshoppsvärm till ”Ossis” i den lilla slumrande staden Ribbeck. När besökarna sedan delar ut gratis kulspeppennor, ballonger, öl och päronbrännvin, försöker Ribbeckborna något misstroget komma underfund med vad som döljer sig bakom de yviga gesterna: välvija eller översitteri?

Finns då överhuvudtaget den stora romanen om 1989 och åren som följde, boken som skildrar problemen, sorgerna och glädjeämnen i ett stort episkt svep? Nej, inte än – om den nu någonsin blir skriven. Däremot har de tyska läsarna begåvats med en bok med många annorlunda kvaliteter, en välberättad ”roman från den östtyska provinsen”. Så lyder undertiteln på Ingo Schulzes (1962-) *Simple Storys* (1998) som lovprisad av både kritiker och läsare betecknats som ”der Wenderoman”. Boktiteln antyder – sin pluralform till trots – att Schulze knyter an till den amerikanska short storyn med bl.a. Richard Ford och Raymond Carver, men även till Robert Altmanns film *Short Cuts*. De 29 biografiskt sammanvävda kapitlen om mänsklig menings- och

rotlöshet styrs inte av någon berättare utan består av till synes disparata dialoger och dialogsituationer med en märklig närhetskänsla. De enda egentligt sammanbindande elementen är platsen och tiden, den lilla staden Altenburg i Thüringen från 1990 till 1997. Varje enskild episod förtätas genom länkade motiv, personer och händelser till en pusselartad handlingsstruktur. Genom den konkreta bindningen till personer och situationer uppstår en stark spänning mellan texten och läsaren, som själv tvingas dra – och gärna gör det – i åtskilliga intrikata tanketrådar. Även om vart och ett av de olika livsödena är förankrat i det DDR som var, gäller Schulzes intresse inte i första hand det förflutna utan hur dessa liv som genom återföreningen förlorat orienteringen i tillvaron, får sin – ofta fragmenterade – fortsättning i det nya, återförenade Tyskland.

En liknande vilsenhet, men från en annan geografisk punkt av det nya Tyskland visar Judith Hermann (1970-) med sin författardebut *Sommerhaus, später* (1998). I hennes nio intensiva berättelser har Schulzes provins ersatts av berlinska bohemmiljöer i Prenzlauer Bergs nedgångna högreståndsvåningar, just den miljö som representerade det avvikande i DDR-kulturen under 80-talet. Judith Hermanns berättelser har något dagsländeaktigt över sig och hennes sömngångaraktiga personer lever i ett slags tomrum som de försöker bemästra genom att inte binda sig till någon eller något. Förrädiskt lakoniska, med tillhörigheterna i ett par plastkassar är berättelsernas figurer misstroget avvaktande till den nya tid som de ser växa fram kring miljardbyggena vid Potsdamer Platz. Bokens protest mot det nya Berlin är innerst ett genomslag för en genom murfallet förlorad livskänsla, en tomhet som inte kan fyllas ut av de trendigare livsmönster som det återförenade Tyskland erbjuder.

Förföljelse, förträngning och idyllisering – nazisttiden i västfokus

Medan realsocialismens fyra decennier och den ”litterära likförgiftningen” genom Stasi står i centrum för författarna med östtyska rötter, riktar västförfattarna blickarna inte enbart mot efterkrigstiden utan också längre bort, mot hitlerväldets mörkare och krevadbelysta horisont.

Precis femtio år efter slaget vid Stalingrad gav västförfattaren Walter Kempowski (1929-) ut mammutverket *Das Echolot* (1993) bestående av – sammanlagt tre tusen sidor – dagböcker, brev, foton och andra tidsdokument från 1 januari till 28 februari 1943, just den tid då det tyska ödet avgjordes i öst. Kempowski som i tidigare romaner om det tyska borgerskapet kritiserats för att ge en alltför harmlös bild av livet under nazisttiden, har här sammanställt ett slags ”kollektiv dagbok” – författarens undertitel på boken som både är ett krigscollage och ett märkligt stycke tysk mentalitetshistoria. Det ligger nära till hands att jämföra *Echolot* med ett annat tidspanorama, Uwe Johnsons (1934-84) mästerverk *Jahrestage* (1970-1983). Kempowskis arbete framstår då mindre som ett banbrytande verk som fascinerar genom litterära kvaliteter än genom sin dokumentation av det stortyska traumat kring det som hände borta vid Volga.

Också minnesanteckningar från nazisttiden, men ur ett helt annat perspektiv, är den kände romanisten Victor Klemperers (1881-1960) dagböcker *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933 bis 1945* (1995). Med fara för det egna livet noterade Klemperer dag för dag förskjutningen i den vanlige tyskens attityder och hur livet blev allt utsiktslösare för de judiska medborgarna i ett till synes normalt men allt omänskligare Tyskland. Författaren som redan direkt efter andra världskriget väckte stor uppmärksamhet med sin protokollerande bok *LT/Lingua Tertii Imperii* (1946) om det nazistiska språkbruket, håller med sina autentiska

dagböcker såret kring förintelsen öppet på ett sätt som svårligen låter sig tillbakavisas. På liknande sätt fungerar Sebastian Haffners (1907-99) *Geschichte eines Deutschen* (2000). Genom de väldokumenterade hågkomsterna från tiden 1914–1933 – nedtecknade redan före andra världskriget – ger Haffner en bild av dåtidens politiska och moraliska situation i Tyskland som i allt vederlägger påståenden om att det inte skulle ha varit möjligt att känna till nazisternas brottsliga avsikter, t.ex. visavi judarna.

Temat autenticitet, vardag och människors medvetande under Tredje riket står likaså i förgrunden hos Ludwig Harig (1927-) i romanen *Weh dem, der aus der Reihe tanzt* (1995). Harig visar i den hur det avvikande, det annorlunda, hur alla de som bar namn av jude, polack eller utvecklingsstörd fördömdes och allmänt kunde stämplas med beteckningen fiende. Utan att höja ett moraliserande pekfinger ger Harig en ärlig och osminkad bild av livet under hitlertiden. Den uppriktiga skildringen av människor som utan reflekterande blir villiga verktyg för regimen ger en kuslig inblick i den då rådande tidsandan i Tyskland.

Om Tredje riket och dess blinda hantlangare handlar också Marcel Beyers (1965-) roman *Flughunde* (1995), en dokumentär fiktion om en ljudsamlare och akustisk specialist vid nazisternas masspropagandatillställningar. Beyers postmodernt anlagda roman berättas ur två perspektiv, dels ur SS-akustikerns, vars mål är att framställa ett slags kortsystem över alla ljud som frambringas av mänskliga stämband fram t.o.m. den sista rosslingen, dels ur Joseph Goebbels äldsta dotters perspektiv. Ljudsamlarens grammofonspår där ljuden i kommunikationssituationen enbart tillmäts fonetisk, men inte någon semantisk relevans är en ren ”akustisk mardröm”⁴⁷ genom vilken nazisternas förtingligade människosyn framträder i all sin utsugande konsekvens.

Mindre sakligt dokumenterad, men ändå högst förnimbar i den kyla som stiger upp ur förträngningens djup, framträder nazisttiden och förintelsen i Bernhard Schlinks (1944-) internationella bestsellerroman *Der Vorleser* (1995). Schlink väver samman två levnadslopp där sexualitet och historia griper in i varandra. En ung mans älskade visar sig ha ett avgrundsdykt förflutet som koncentrationslägervakt. Sanningen som kryper fram lämnar huvudpersonen ingen ro. Att terapeutiskt ”skriva sig fri” från det nazistiska förflutna som han s.a.s. blir delaktig av genom förälskelsen, är ingen utväg eftersom det faktiskt finns skeenden som ”inte låter en göra anspråk på frikännande och försoning”.⁴⁸

Även i Walter Kempowskis roman *Heile Welt* (1998) rör det sig oroväckande under ytan av ett till synes harmoniskt liv där obearbetade kusligheter från det nazistiska förflutna läcker ut ur efterkrigstidens anfrätta minnesreservoarer. Möjligheten att ”fly undan i det obesvärade”⁴⁹ finns lika lite här som i Christoph Ransmayrs (1954-) *Morbus Kithara* (1995) där denne med en fiktiv, ockuperad tysk-österrikisk efterkrigsprovins som skådeplats visar hur ångern inför det som skedde under förintelsen stelnat till formler utan egentligt innehåll.

Lika oskuldsfull som ynglingens blick till en början är i *Der Vorleser*, lika oförfalskad är barnblicken i Hans-Ulrich Treichels (1952-) berättelse *Der Verlorene* (1998) där kampen för en familjs nya och materiellt säkrade liv efter kriget fördystras av det faktum att familjen förlorat sin förstfödde på flykten undan sovjetarmén i krigets slutskede. Treichel visar hur den traumatiska närvaron av den som är frånvarande präglar familjens inre liv. Samtidigt ger han en ironisk-satirisk bild av femtioalets ytliga harmoni i välståndstyskland där det ”normala” livet levs liksom över en källarlucka som hotar att när som helst sprängas av det undermedvetnas oberäkneliga krafter.

Medan framför allt Schlink, Kempowski och Treichel låter det förträngda flyta upp till ytan och fördystra den tyska efterkrigsidyllen ser vi i Martin Walsers (1927-) mycket uppmärksammade roman *Ein springender Brunnen* (1998) närmast en motsatt tendens, en uttalad idyllisering och vägran att se det som faktiskt skedde under hitlertiden. Som Thomas Steinfeld framhåller är Walsers roman ett försök att "hitta det normala i en tid som aldrig kunde betraktas som normal".⁵⁰ Märkligt nog hade Walsers östtyska författarkollega Günter de Bruyn redan tre år tidigare i sin självbiografiska uppgörelsebok *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie* (1995) berört precis det som skulle bli temat i *Ein springender Brunnen*: "Antag att en tysk som var barn under de tolv onda hitleråren, skulle ha haft en trygg uppväxt i någon isolerad landsända som var helt avskärmd från krig och politik. Om han sedan på sin ålders höst verklighetstroget skulle beskriva denna av allt förskräckligt oberörda barndom, ja då skulle det ändå, all individuell sanning till trots, inte kunna bli annat än en falsk bild av denna tid. En sådan fullständigt opolitisk bok skulle nämligen innehålla en politisk utsaga, att det nog ändå inte var så illa under Tredje riket."⁵¹

Just så som Günter de Bruyn skriver förhåller det sig med Martin Walsers roman, men själv ser författaren inte det egna förflutna, den fridfulla ungdomstiden i en by vid Bodensjön under nazistdiktaturens tolv år som en del av ett kollektivt tyskt förflutet utan snarare som avslöjanden ur det undermedvetna. Blicken på det förflutna kan enligt detta synsätt därför heller aldrig bli "tydligare än en dröm"⁵² som Walser själv säger i romanens början. Walsers bortseende från att nutidsmedvetandet faktiskt även formar synen på det förflutna, hans "vykortsmilda bild av denna tid"⁵³ visade sig bara vara början på en nog så provokativ frondering mot det kollektiva tyska ihågkommandet av nazisttiden – det som brukar kallas "Vergangenheitsbewältigung". Detta stod helt klart när han i sitt tacktal vid utdelandet av den tyska bokhandelns fredspris talade om den "moralklubba" som den politiska vänstern använde sig av för att göra uppgörelsen med nationalsocialismen till en "plikttövning".⁵⁴ I talet ställde Walser sitt eget individuella samvete mot det offentliga och förbehöll sig rätten att liksom i *Ein springender Brunnen* betrakta nazisttiden på sitt privata sätt. Hans tankar uppfattades som kontroversiella och rörde vid nerven för de återförenade tyskarnas politisk-moralisk självuppfattning. Den utlöste en flera månader lång debattstorm vars huvudkombattanter kom att utgöras av Martin Walser och Ignatz Bubis, ordföranden för judiska centralrådet i Tyskland.⁵⁵ Bubis huvudinvändning mot Walser var att den tyska historien måste accepteras som den är, vilket innebär att även Hitler och Himmler hör dit. Den som enligt Bubis "inte är beredd att ta till sig denna del av historien, utan föredrar att tänka bort eller glömma den, måste också vara inställd på att historien kan upprepa sig".⁵⁶

Det historiskt harmoniserande perspektivet finns även hos Michael Kleeberg (1959-) i den visionära romanen *Ein Garten im Norden* (1998) som författaren gett genrebeteckningen "saga". Den skildrade tiden sträcker sig från slutet av det tyska kejsardömet till slutet för de två tyska staterna. Ändå är boken allt annat än en historisk roman. Genom sitt alter ego, Albert Klein, skapar författaren nämligen ett slags "parallelluniversum"⁵⁷ i vilket kända historiska personers namn, ansikten, tankar och livshändelser ses i helt nya konstellationer. Vad Kleeberg skriver är en iderik samhällspolitisk utopi, en tysk historia så som den inte var, men hade kunnat vara. Här liksom hos Walser i *Ein springender Brunnen* lurar emellertid faran för falsk försonlighet inför en förrädisk verklighet.

Allt annat än försonlig i tonen är däremot den digra minnesboken *Mein Leben* (1999) av Marcel Reich-Ranicki (1920-). Genom sin sparsmakat klara stil förenar *Mein Leben* saklig framställning med litterära kvaliteter av för genren ovanligt slag. Reich-Ranicki som på

grund av sina judiska rötter fördrevs 1938 från Berlin till Polen, skildrar på ett fängslande sätt sin familjs och judarnas situation i det tyskockuperade landet, förstörelsen av ghetton i Warszawa och åren under jord före krigsslutet. Det annorlunda och fascinerande med *Mein Leben* är hur författaren boken igenom skickligt förmår interfoliera sin roll som tysk stjärnkritiker med en spegling av det egna individuella levnadsödet mot bakgrund av den tyska nittonhundratalshistorien.

En av dem som Reich-Ranicki i sin yrkesutövning utsatt för nedgörande kritik är just Martin Walser som nämnts ovan. När denne så 2002 gav ut nyckelromanen *Tod eines Kritikers* - en blandning av satir, pamflett och kolportage - som handlar om hur kritikern Ehrl-König (alias Marcel Reich-Ranicki) mördas av en författare vid namn Hans Lach vars nya bok fått förintande kritik i ett känt teveprogram,⁵⁸ ja då sprängde kultursidornas diskussionsvågor alla vallar. Skandalen var ett faktum. Anledningen var främst att man i *Tod eines Kritikers* tyckte sig urskilja ett hämndlystet antisemitiskt anslag som spädde på de klichéartade yttranden om judar som sedan en tid cirkulerade i den politiska debatten.⁵⁹ Utgivaren av *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frank Schirmacher, gick till och med så långt att han i ett öppet brev kallade Walsers bok "en exekution" och en "mordfantasi".⁶⁰

Om man kan säga att Walsers *Der Tod eines Kritikers* var resultatet av ett starkt känt behov att rättfärdiga sig efter alla de förebråelser och anklagelser han fått utstå i den debatt som hans tal utlöste då han mottog den tyska bokhandelns fredspris (1998), så är boken ändå inte enbart att se som en privat uppgörelse, utan ett led i ett större sammanhang där den tyska skuldfrågan står i förnyat fokus.

Debatten kring denna fråga inleddes nämligen – redan en tid före Walsers tal – av den tysk-engelske författaren Winfried Georg Sebald (1944-2001), när denne vid tre provocativa poetikföreläsningar i Zürich 1997 på temat "luftkrig och litteratur"⁶¹ framhöll att tyskarna också varit offer under kriget och att civilbefolkningen vid de allierades bombningar varit utsatta för en "unik förintelseaktion".⁶² Detta tema hade dock – som en följd av de illgärningar som begåtts av nazister – enligt Sebald varit så tabubelagt under efterkrigstiden att tyska författare inte vågat gestalta det tyska lidandet litterärt. Det var alltså inte återgivandet av det historiskt faktiska som i sig ansågs vara tabubrytande utan viljan till estetisk och litterär gestaltning, förhållandet att litteraturen skulle tillåtas att inte enbart vara "information utan också imagination".⁶³ De facto har bombningarna och följderna av dem ytterst sällan skildrats i den tyska litteraturen,⁶⁴ bortsett exempelvis från Hans Erich Nossacks (1901-77) ögonvittnesskildring av angreppet på Hamburg 1943 i *Der Untergang* (1948) och Gert Ledigs (1921-99) oförtjänt bortglömda roman *Vergeltung* (1956) som återupptäcktes när boken kom ut i ny upplaga kort efter författarens död.

Just frågeställningen huruvida den tyska litteraturen ansågs kunna få gestalta det egna folkets lidanden under andra världskriget eller inte, fick åter aktualitet genom Günter Grass senaste bok *Im Krebsgang* (2002). I novellen berättar Grass om hur det tyska flyktingfartyget "Wilhelm Gustloff" med 9000 passagerare sjunker en isig januarinatt 1945, träffad av tre ryska torpeder. Berättartekniskt skildras händelsen ur tre olika generationers synvinkel och längs ett flertal berättelsestrådar som vävs samman genom användningen av ett nog så modernt internetperspektiv. Boken gick visserligen ut i åtta upplagor redan under första tre veckorna, men kritiken var för den skull – eller kanske just därför – inte nådig: "Alltför glest har han vävt sitt stoff, snarare välment än välgjort", framhöll t.ex. *Neue Zürcher Zeitung*.⁶⁵ Litterärt och estetiskt sågs boken på många håll som torftig och "utan konstnärlig gestaltning".⁶⁶ Just därför får den sägas vara ett gott exempel på Sebalds ovan anförda tes om att det tyska lidandet inte varit och

uppenbarligen fortfarande inte är tillåtet att estetiseras i Tyskland, inte ens av landets senaste nobelpristagare i litteratur. I den politiskt och moraliskt argumenterande debatt som följde i bokens kölvatten ifrågasattes också huruvida Grass hade brutit mot ett berättartabu eller inte när han skildrade fartyget "Wilhelm Gustloffs" undergång och därigenom rikta uppmärksamheten mot de känsliga frågorna kring de från de gamla tyska områdena i öster fördrivna tyskarna. Om boken alltså mest var ett "samtalsterapeutiskt företag"⁶⁷ genom vilket Grass trodde sig kunna motverka det på många håll nog så reaktionära samhällsklimatet i Tyskland, ja då mynnar hans bok enligt somliga kritiker ut i tomma intet eller får rentav en helt motsatt verkan, dvs. publikreaktionen: "Äntligen en bok som handlar om det tyska lidandet!" Just detta nya synsätt på den tyska skuldfrågan ledde under våren 2002 till en bisarr litteraturdebatt kring frågan ifall böcker som Grass *Im Krebsgang*, men även Bernhard Schlinks *Der Vorleser* rentav bagatelliserar tyskarnas roll i förintelsen och under andra världskriget. Men att enbart se dubiösa motiv i den litteratur som nu mer än femtio år efter krigsslutet försöker skildra andra världskriget ur ett annorlunda och ändå självkritiskt perspektiv, vore nog som Volker Hage i *Der Spiegel* säger, en "olycka för litteraturen" i Tyskland.⁶⁸

En generation tar farväl, men berättandet fortsätter

Den tyska efterkrigslitteraturen kommer under nittiotalet till en definitiv slutpunkt i och med att många av de stora författarnamnen inte längre var i livet utan slutgiltigt gått till litteraturhistorien: Thomas Bernhard, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Helmut Heissenbüttel, Ernst Jandl, Wolfgang Hildesheimer, Wolfdietch Schnurre, Hans Werner Richter, Elias Canetti, Heiner Müller, Wolfgang Koeppen, Jurek Becker, Stephan Hermlin, Ernst Jünger, Hermann Lenz.

Men många är dock de som började skriva långt före nittiotalet och som nu tillsammans med debutanter för berättandet vidare på en hög nivå. Till de förstnämnda hör Peter Handke (1942-) som i *Versuch über den Jukebox* (1990) inledde nittiotalet med en beskrivning av denna musikmaskins betydelse för en hel ungdomsgeneration. En avgörande läsoplevelse för många var förmodligen också Handkes tusensidiga mammutverk *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) som utan egentlig handling utspelar sig "mot århundradets slut" i en förort till Paris. Det något tautologiska temat för Handkes företag lyder: skrivandet av en bok med titeln *Mein Jahr in der Niemandsbucht* i vilken författaren tillskriver sig själv rollen som krönikör. Att både vara berättare och iakttagare av sig själv i det egna skrivandet leder snabbt fram till ett tillstånd där själva iakttagandet blir ett slags handling som griper in och förvandlar det som sker på ett för Handke-läsare lätt igenkännligt och mycket karaktäristiskt vis. Det kontinuum, den reflexion och den process för poetisk insikt som utmärker Handkes böcker finns också i hans senaste roman *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002). Även här är författaren till berättelsen en figur i själva berättelsen och temat är denna berättelses tillblivelse: en legendariskt framgångsrik kvinna i finansvärlden som gett en författare i uppdrag att skriva en bok om henne, reser till Spanien där författaren sitter och skriver på just denna bok...

Ett liknande perspektiv med iakttagande själviakttagare finner man hos en av de mest omstridda författarna i den tyska samtidslitteraturen, Botho Strauss (1944-) som i 38 episoder i *Wohnen Dämmern Lügen* (1994) skildrar en privatlivets dramatik, en inre verklighet full av känslöförvecklingar. Vardagslivets konkreta situationer blir här utgångspunkt för en uppmärksam och närmast visionär varseblivning av världen. Med sin fantastiska prosa föll boken

emellertid offer för en överpolitiserad litteraturkritik till följd av den rabiata polemik som Strauss själv hade utlöst året före med publiceringen av den kontroversiella, neokonservativa *Spiegel*-artikeln *Anschwellender Bocksgesang*.⁶⁹

Föga provocerande däremot och snarast direkt handgripligt verklighetsanknuten är Uwe Timm (1940-) med novellen *Die Entdeckung der Currywurst* (1993) om ett ovanligt kärleksförhållande där en marinsoldat tillbringar de sista krigsveckorna 1945 som desertör och kärleksfånge hos en kvinna i Hamburg. Stor berättarglädje visar Timm också i berättelserna *Nicht morgen, nicht gestern* (1999).

Den psykoanalytiskt skolade Bodo Kirchoff (1948-) har tidigare skrivit sällsamma berättelser och dramer om kärlek. Med *Infanta* (1990) gav han ut en tropiskt frodig kärleksroman, vars otäcka förlopp utspelar sig under extrema betingelser i ett nedgången paradys, en tröstlös filippinsk by med valkampen mellan Marcos och Aquino som politisk bakgrund. *Infanta* blev en bästsäljare liksom romanen *Der Sandmann* (1992) som även den utspelar sig ett antal exotiska flygtimmar bort, men i övrigt följer det något banala framgångsreceptet: en man, ett mord, erotik och spänning.

En stor succé var också Peter Schneiders (1940-) *Schlafes Bruder* (1992), en roman i historisk kostym om ett musikaliskt geni, en man som omedveten om sin stora begåvning, missförstådd av sin inskränkta omgivning och olyckligt förälskad, fattar beslutet att ta livet av sig genom att inte sova. Lika virtuost och lätt som huvudpersonen Johannes Elias Alder trakterar orgeln, drar Schneider sina berättarregister på ett närmast sagoartat sätt som får musik, kärlek och natur att välla över alla bräddar i en suggestiv värld av bilder.

Mera vardagsnära är Brigitte Kronauer (1940-) i romanen *Das Taschentuch* (1994) där berättandet är humoristiskt och yppigt som i en förvildad trädgård. Dystra och bittra är däremot Herta Müllers (1953-) surrealistiskt tonade romaner, t.ex. *Herztier* (1994) om självupplevt arkaiskt byliv i de gamla tysktalande områdena i Rumänien. Självbiografisk och tillbakablickande är också Friedrich Christian Delius som i *Amerikahaus und der Tanz um die Frauen* (1997) med klar och distanserad blick skriver om kärlek och politik under studentprotestens dagar på sextiotalet i Berlin.

Schweizaren Urs Widmer (1938-) förenar äventyr och fantasi med realistiskt berättande som fascinerat läsarna sedan 70-talet. Nyare verk av honom är t.ex. den tidsförskjutande, både djupsinniga och underhållande novellen *Der blaue Siphon* (1992) och den genreblandande rese-, spion och äventyrsromanen *Im Kongo* (1996) som utspelar sig i Afrika, men även på ett paradoxalt sätt står i förbindelse med de mörka sidorna av Schweiz' roll i förhållande till Tyskland under andra världskriget. Till samma berättargeneration som Widmer kan man också föra hans landsman Adolf Muschg (1934-) vars roman *Der rote Ritter* (1993) är en filmatisk omdiktning av berättelsestoffet kring Wolfram von Eschenbachs medeltida Parsifalgestalt och dess väg i en brytningstid i vilken Arturshovet förlorat sin livskraft och gralsborgen sin trovärdighet.

En ny författargeneration tar vid

Även om det fortfarande är den nu äldre författargenerationens stora namn Martin Walser, H.M. Enzensberger, Christa Wolf och Günter Grass – med egna upplevelser av andra världskriget – som har stark lyskraft inom den tyska litteraturen, så är det ändå uppenbart att deras ljus långsamt

börjat mattas. Ett undantag här är den något yngre Peter Handke som fortfarande har en aura av omtyckt ”arg ung man” över sig. I övrigt är de flesta författarnamn som träder fram under nittiotalet nya och oprövade. Man kunde t.o.m. tala om en ”Stunde Null”, ett slags nollställning som enligt Iris Radisch får denna nya generation att till synes ”obesvärat, utan begränsning och utan förpliktelser slå upp ett nytt kapitel i litteraturhistoriens bok”.⁷⁰

En av dem som med erkänt skicklig slevföring rört om i generationsgrytan är Durs Grünbein (1962-). Ofta jämförd med Enzensberger seglade han upp som den viktigaste tyska lyrikern efter den tyska återföreningen 1989. Att som Grünbein redan i – dryga – trettioårsåldern få Büchnerpriset (1995) hade tidigare bara varit Enzensberger och Handke förunnat. En så snabb befordran till den litterära parnassen föregicks av debuten med samlingen *Grauzone morgens* (1988), följdes av *Schädelbasislektion* (1991) och kröntes med *Falten und Fallen* (1994). I Grünbeins poesi härskar ett högst eget koordinatsystem, synligt bl.a. i att författaren efter murfallet inte ger sig i kast med alla de frågor som pockade på svar, utan uppehåller sig kring en annan för honom lika viktig gränsdragning, nämligen den om det är möjligt att bevara en humanistisk syn på människan eller om vi måste finna oss i att bli förvandlade till ”tekniskt kompatibla mutanter”.⁷¹ Efter Büchner-priset 1995 mojade den kreativa vinden något och det tog fem år innan Grünbein gav ut samlingen med den mångtydiga titeln *Nach den Satiren* (1999). Med distans både till samtiden och till sig själv i tidigare diktsamlingar, väver Grünbein utan synbar ansträngning samman tider och diskurser, naturvetenskap, antiken och Dante. Resultatet blir en text som ”elegant och full av volter” inte låter sig tyglas av varken rim eller meter.⁷²

Uppvisningsnummer av mera encyklopediskt slag framförde ”minnesakrobaten”⁷³ Matthias Politycki (1955-) med sin *Weiberroman* och blev livligt applåderad för det (1997). Romanens 70- och 80-tal förenar kärleksförvecklingar i Pink Floyd-rytmiserade ungdomsmiljöer med dubbel fikionalisering och något i skönlitteratur så ovanligt som pedantiskt utredande fotnoter om vardagliga företeelser som t.ex. jeansmode, müsliblandningar m.m.. Allt helt i stil med den textsort romanen ska placeras in i enligt den ironiska underrubriken, nämligen ”Historisch-kritische Gesamtausgabe”. Samtidigt med boken initierade Politycki en generationsdebatt, lanserade en ”generation 78” och förfäktade den inte helt originella tesen att den ”krävande” litteraturen endast kan motverka sin fullständiga marginalisering genom att använda sig av en mer underhållande strategi.⁷⁴ Just denna den breda vägen skulle man kunna säga att Helmut Krausser (1964-) valt – och förstärkt genom den framgångsrika filmatiseringen – i romanen *Der grosse Bagarozzy* (1997) vars subtiliteter i samtal och kärlek, liksom oanade förvecklingar och förskjutningar i berättarperspektiv, utlöser spännande fiktioner som börjar leva sitt eget liv.

Ett mera pessimistiskt generationsporträtt än Politycki tecknar Christian Kracht (1966-) i romanen *Faserland* (1995). Här upplever en blaserad hedonist i Bret Easton Ellis efterföljd *American Psycho* som tysk mardrömstappning när han sex- och drognjutande reser runt i sitt hemland. Krachts sarkasmer gäller skräp- och varumärkeskulturen, ytlighetens utbredning och förespråkare i en tid då de stora drömmarna om slutgiltig förändring hänsynslöst kuperats in i den postmodernistiska differenskortleken. Om tecknens betydelser, förvirrelser och syftningar handlar det också i Georg Kleins (1953-) debut, den bisarra agentroman *Libidissi* (1998). *Libidissi* är en orientalistisk stad – någonstans i Västafrika, men samtidigt både en hemlighetsfullt amoralisk värld och ett slags komplext sinnlig stordator, monstruöst full inte bara av information, utan också av gåtfullhet, lockelser och utvägslös kommunikation (1998).

Den unga författargenerationens medvetande speglas även i flera andra, trendpåverkade texter såsom schweiziskan Zoë Jennys (1974–) uppmärksammade debutroman *Das Blütenstaubzimmer* (1997) i vilken en ung kvinna söker närhet hos den mor som övergett henne åratals tidigare. Med glasklart registrerande språk demaskerar författaren moderns 68-generation och tillskriver den självskhet, ansvarslöshet och livslögn. Problem med sig själv och med föräldrarnas äktenskap har också sjuttonårige stjärndebutanten Benjamin Lebert (1982–) i den mycket uppmärksammade självbiografiska romanen *Crazy* (1999).

Rave, party och gränsförskjutningar

Avståndstagandet från vad ”generation 78” och andra ser som 68:ornas frasaradikala skenvärld återfinns mer eller mindre explicit vid nittiotalets slut också i en rad andra böcker med technomusik, medier, partyn och discjockeykultur i fokus. Till förgrundsgestalterna i denna mycket formmedvetna, reflekterande och experimenterande samtidslitteratur hör Rainald Goetz (1954–), vars *Rave* (1998) ger en ”superkonkret”⁷⁵ och mycket konsekvent bild av alkohol-, sex- och drogexcesserna i technomiljön. Till spjutspetsarna inom detta esoteriska pop-avantgarde hör också Andreas Neumeister (1959–) och Thomas Meinecke (1955–). Neumeisters autodiskografi *Gut laut* (1998) är med sin technoinspirerade, parataktiska berättarstil en perspektivförskjutande samtidskildring av staden ”Mjunik” (München). En postmodern poproman som uppbyggd kring musik och partyn skildrar en ung mans socialisering in i diskotekvärldens världsfrånvända gemenskap. Än mer obekymrat excentrisk är den ”performance poetry” som Andreas Neumeister och Marcel Hartges presenterar i antologin *Poetry.Slam! Texte der Pop-Fraktion* (1996). I en miljö full av poetisk musikalitet utspelar sig också Benjamin Stuckrad-Barres (1975–) *Soloalbum* (1998) och uppföljaren *Livealbum* (1999), som med många självbiografiska inslag uppfyller alla kriterier på en ung poplitteratur dock utan att vara lika formmedveten och experimenterande som Rainald Goetz i *Rave*.

Den mest drivne av dessa litterära discjockeys är den tidigare nämnde Thomas Meinecke, som i sin roman *Tomboy* (1998) flott och lätt tar upp och jonglerar med den feministiska diskursen kring ”Gender Studies”. På ett helt oförliknligt sätt förmår Meinecke ge både ett samtidspanorama och föra över resonemanget om den socialt betingade könstillhörigheten på sina romanfigurer. De inte bara förkroppsligar teoriansatserna utan handlar också enligt dem. Teori och popmusik samplas in i varandra vilket resulterat i ett unikt litterärt sound bortom all kategorisering. *Tomboy* förskjuter gränserna mellan litteratur- och popmusikkultur i den tyskspråkiga samtidslitteraturen och har förmodligen just därför framkallat djupa, vilsna suckar hos många äldre kulturjournalist.

Om gränsförskjutningar, röster och utmaningar från en ny kultursfär handlar också Feridun Zaimoglus (1964–) provokativa *Kanak Sprak* (1995) med undertiteln ”24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft”. I medveten motsats till den tidigare av kulturetablissemangen paternalistiskt omhuldade tyska ”Gastarbeiter”-litteraturen – från åttiotalet – med erfarenheter av emigrantskapets rot- och tröstlöshet, visar Zaimoglu i *Kanak sprak* fram okända vita fläckar på den socialmentala kartan över det tyska samhället. Genom en virtuost kreativ språkmimikry sammansatt av ungdomsjargong, turkiska vändningar och hip hop-element skildrar Zaimoglu andra- och tredjegenerations invandrare vars språkbruk är det främsta tecknet på deras negativa särställning i det tyska samhället. Det språkliga förnekandet av den majoritetskultur som inte vill

adoptera dem är samtidigt en krigsförklaring mot alla försök att bortse från sociala problem genom att kalla dem etniska. Med framhållandet att de som fötts och vuxit upp i Tyskland, varken kan förstås enbart mot bakgrund av sitt etniska ursprung eller bedömas enbart enligt de måttstockar som det tyska "majoritetssamhället" bjuder, har Zaimoglus bok bidragit till en nyansering av synen på invandrare i Tyskland.

Mindre provocerande migrantförfattare med uppmärksammade nya perspektiv på tyskt kultur- och samhällsliv är Emine Sevgi Özdamar (1946–), *Das Leben ist eine Karawanseraï* (1992), Aysel Özakın (1942–), *Zungen der Berge* (1997), Franco Biondi (1947–), *In deutschen Küchen* (1997), Aras Ören (1939–) *Granatapfelblüte* (1998), Rafik Schami (1946–), *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe* (1999) och Yoko Tawada (1960–) *Opium für Ovid* (2000) och Galsan Tschinag (1949–) *Dojnaa* (2001).

Dessa migrantförfattares verk bär alla stark prägel av multikulturalitet, interkulturalitet och hybrida identiteter. Långt från att vara något slags övergående "Gastarbeiterlitteratur" kan man se dem som en respons på en realitet som med all sannolikhet kommer att bestå och även fortsättningsvis synliggöra sig i litterära texter. I allt en avancerad migrationslitteratur som inte i första hand uppfattar migrationen som förlust, utan som en möjlighet, ja t.o.m. en styrka som springer fram just ur oscilleringen mellan det främmande och det egna kulturperspektivet.⁷⁶

Litterärt "frökenunder" och kvinnors vardag

Under nittioalets sista år fick så många unga begåvade kvinnliga författare spektakulära genombrott att kritikerna talar om "das literarische Fräuleinwunder".⁷⁷ Till denna överraskande och helt oväntade förändring på den litterära arenan i Tyskland har inte enbart själva litteraturen, utan i hög grad också det massmediala skenet bidragit. Det strålkastarljus som riktats mot de unga och ofta påtagligt fotogeniska författarna har gjort dem till mediepersonligheter, något som i viss mån skuggat själva böckerna. Personfixeringen till trots visar denna förläggardröm av kvinnligt snille och skönhet emellertid att en anspråksfull och ovanligt vital tysk litteratur på nytt vinner starkt gehör – även utanför landets gränser.

Full av absurditeter och bisarrerier är Felicitas Hoppe (1960–) i *Picknick der Friseure* (1996), en debut med tjugo nära nog hermetiskt slutna berättelser som kan få den mest läserfarne att känna sig brydd och osäker om att överhuvudtaget ha förstått någonting av de närmast rudimentära berättelsesammanhangen. Sådana tvivel behöver läsaren däremot inte plågas av i Karin Duwes (1961–) *Regenroman* (1999) där ett nygift par söker avskildheten på en gammal förfallen gård. Under deprimerat regnande finner de snart nog tillvaron upplöst i en sumpig väta som tränger in i både kropp och själ. Brutalt och utan en strimma av hopp sjunker paret ner i ett moras av äckel som både fysiskt och psykiskt endast genomkorsas av långdragna, slippriga snigelspår.

Likaledes på en lantgård, men nu i Sydfrankrike, långt från nordtyskt gråtunga depressionshimlar utspelar sig Birgit Vanderbeke (1956–) roman *Alberta empfangt einen Liebhaber* (1997) i vilken en kvinnlig författare skriver en berättelse om Albertas från allra första början misslyckade kärlekshistoria. På två berättelseplan som flätar samman fiktion och verklighet iscensätter Vanderbeke ett slags parodi på berömda litterära kärlekspar, samtidigt som

hon iakttar vardagliga komplikationer med galghumoristisk blick som får hennes läsare att skratta, men också att snart sätta skrattet i halsen.

Skrattet sitter däremot långt inne i Jenny Erpenbecks (1967–) *Geschichte vom alten Kind* (1999) där en fjortonårig flicka med ett oformligt yttre hittas mitt på en gata i Dresden och placeras på barnhem. Det är en mångbottnad berättelse om ett barn som självmant ställer sig längst ner i hackordningen och inte vill växa varken till kropp eller själ. Det ligger nära tillhands att se Erpenbecks barnhem som en liknelse över det slutna DDR-samhället, men här finns förutom starka scener av självutplåning, mor-dotter-uppgörelser och strider som utkämpas inom triangeln kaos, trygghet och frihet också anspelningar på både Kaspar Hauser och Peter Pan.

Medan de tidigare nämnda Zoë Jennys *Blütenstaubzimmer* och Judith Hermanns *Sommerhaus später* skildrar generationsuppörelse och desillusion i tiden efter 1989, blickar de något äldre författarkollegorna Marlene Streeruwitz (1950-) och Kathrin Schmidt (1958-) ut över kvinnors vardagsliv i Österrike respektive Tyskland. Streeruwitz *Verführungen* (1996) koncentrerar sig på en trettioårig ensamstående tvåbarnsmammans inre liv och erfarenheter under ett halvår i kvävande rutin och monoton. Ett betydligt längre tidsavsnitt är temat i Schmidts monumentalroman *Die Gunnar-Lennefsen-Expedition* (1998) som blickar tillbaka på den tyska 1900-talshistorien ur ett matriarkalt perspektiv. Med en rejäl flaska konjak sitter två stadiga kvinnor ur arbetarklassen bakom nerdragna gardiner i en liten håla i Thüringen. De berättar sin kvinnliga version av det gångna århundradet. I ett slags ”uterat grotesk”⁷⁸ av könsliv, barnsäng, störförlossningar, svettningar, bröstmjölk, ejakulationer, spyor och avföring – tankarna går osökt till den unge Grass matzerathkosmos – sugt läsaren in i en oöverblickbar virvel av minnen och utvecklingar utan egentligt orsaks- och verkanssammanhang. Bakom den anarkiska fasaden framträder dock de historiska förloppen genom det symbolrastra av kroppslighet, som ger Schmidts roman en reflekterande handgriplighet och en ton som är helt ny i den tyska samtidslitteraturen.

Till den långa raden av framgångsrika unga kvinnliga författare sällar sig kring millenieskiftet Christa Hein (1955–) *Der Blick durch den Spiegel* (1998), *Scirocco* (2000); Sibylle Mulot (1950–) *Die unschuldigen Jahre* (1999), *Das ganze Glück* (2001); Inka Parei (1967–) *Die Schattenboxerin* (1999) liksom också Maike Wetzel (1974–), Elke Naters (1963–) och Tanja Dückers (1968–). Maike Wetzels fragmentariska episoder i *Hochzeiten* (2000) ger en näranog surrealistisk syn på människor i en förvirrad vardagsvärld medan Naters *Königinnen* (1998), *Lügen* (1999) och *G.L.A.M.* (2001) med stor äkthet beskriver livskänslan hos självmedvetna unga kvinnor i den berlinska storstadsdjungeln. Berlin vid nittioalets slut är också spelplatsen i Tanja Dückers *Spielzone* (2000) vars solkiga figurer lever i en bakgårdstillvaro och en partykultur inom vilken begreppen öst-väst alltmer suddats ut.

En litterär framgångsvåg

Som framgått av denna översikt över tyskt 90-tal surfar den unga tyska litteraturen på en stark framgångsvåg inte bara i Tyskland utan också utomlands. Efter att Günter Grass *Die Blechtrommel* (1959) och långt senare Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985) under tiotals år varit de enda riktiga tyska storsäljarna utomlands, hävdar sig de unga tyskspråkiga författarna nu synnerligen väl, även internationellt. Det mest framgångsrika nittiotalsexemplet är här Bernhard Schlinks roman *Der Vorleser* (1995) som t.o.m. vunnit gehör hos den amerikanska publiken.

Säkert har nobelpriset till Grass bidragit till att den tyska litteraturen på nytt fått stor internationell uppmärksamhet, men som Thomas von Vegesack framhöll 1970 med sin bok *Inte bara Grass*, bestod den tyska litteraturen redan då av så mycket mer än författaren till *Blecktrumman*. Förvisso väger de unga författarnas inlägg i den tyska kulturdebatten ännu inte lika tungt som de äldres, men man kan ändå konstatera att det egentliga litterära nyskapandet under loppet av det sista decenniet avgjort skiftats över i händerna på en ny författargeneration.

Förväntningarna på litteraturen i Tyskland är nu också radikalt annorlunda än tidigare. Medan man efter 1945 sökte existentiella och moraliska svar i litteraturen, höll man kring 1968 fram en social och politisk måttstock som på sjuttioalet avlöstes av den ”nya subjektiviteten” med jaget i fokus. På åttiotalet var det så språkexperiment och simulering av verkligheten som gällde. Slutligen ser vi under nittonhundralets sista årtionde självbiografiska och dokumenterande återblickar på livet i de båda tyska diktaturena, uppgörelser med Stasisamröret, stor rådvillhet inför allt det nya i återföreningens spår, men samtidigt ett intellektuellt medvetande som är helt annorlunda än hos föregångarna. Nazismen, fadersupproret, studentrörelsen, öst-väst-problematiken liksom Förbundsrepublikens och DDR:s fyrtioåriga historia är för den riktigt sena nittiotalsgenerationen inget annat än ett slags en bygglåda full med textidéer. I denna situation när det tyska förflutna mest framstår som en ”grundtext i en palimpsest”,⁷⁹ som något som går att skriva över och att återanvända utan moraliska, politiska eller andra betänkligheter, reagerar författarna olika. Somliga anstränger sig i sökandet efter autenticitet och direktåtergivning av den verklighet som genom de elektroniska mediernas manipuler- och masskopierbarhet blivit alltmer undanlidande. Andra däremot försöker övervinna den redan manipulerade och fragmenterade verklighetens sprickor och sammanhangslöshet genom att gå in i spelet i spelet och själva ägna sig åt maskspel och mimikry vilket resulterar i att inget längre är mer betydelsefullt än något annat, att historien blir ”obsolet, identiteterna utbytbara, ja allt konfektionsvara”.⁸⁰

I allt detta föränderliga ter sig den tyska litteraturen mer levande än på länge och ger oss en både omprövande och spännande blick in mot den nya, öppna medvetandehorisont som avtecknar sig i dagens återförenade Tyskland.

-
- ¹ En utmärkt bibliografi över litteraturen kring den tyska återföreningen är *Wende-Literatur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der deutschen Einheit*, utg. av Jörg Fröhling, Reinhild Meinel och Karl Riha, tredje upplagan, Frankfurt am Main 1999.
- ² Günter Kunert, ”Sturz vom Sockel”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 september 1990.
- ³ Marcel Reich-Ranicki, ”Der Liebe Fluch”, *Der Spiegel*, 12 februari 1996.
- ⁴ Den f.d. kulturministern Klaus Höpcke var den som införde formeln ”Leseland” i det officiella östtyska språkbruket. Se K.H, *Probe für das Leben. Literatur in einem Leseland*, Halle/Leipzig 1982.
- ⁵ Iris Radisch, ”Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West”, *Text + Kritik, DDR-Literatur der neunziger Jahre*, nr. IX/00, München 2000, s. 23.
- ⁶ *ib.*, S. 25
- ⁷ Ulrich Greiner, ”Die deutsche Gesinnungsästhetik”, *Die Zeit*, 2 november 1990.
- ⁸ Se t.ex. Frank Schirmacher, ”Abschied von der Literatur der Bundesrepublik”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 oktober 1990.
- ⁹ Wolfgang Emmerich, *Kleine deutsche Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig 1996, s. 462.
- ¹⁰ Greiner, ”Die Deutsche Gesinnungsästhetik”, *Die Zeit*, 2 november 1990.
- ¹¹ Christoph Hein, *Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden 1987-1990*, Frankfurt am Main 1990.
- ¹² Ulrich Greiner, ”Mangel an Feingefühl”, *Die Zeit*, 1 juni 1990.
- ¹³ Klara Obermüller, *Die Weltwoche*, 28 april 1994.
- ¹⁴ Frank Schirmacher, ”Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 juni 1990.
- ¹⁵ Walter Jens, ”Plädoyer gegen die Preisgabe der DDR-Kultur”, *Süddeutsche Zeitung*, 16 juni 1990.
- ¹⁶ Helmut Koopmann, ”Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur”, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, utg. av Hans Jörg Knoblauch och Helmut Koopmann, Tübingen 1997, s. 27.
- ¹⁷ Günter Kunert, ”Zur Staatssicherheit”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 november 1991.
- ¹⁸ Julia Kormann framhåller i *Literatur und Wende. Ostdeutsche Autoren und Autorinnen nach 1989*, Wiesbaden 1999, s. 33, anm 49 att det under denna beteckning egentligen inte rör sig om en gruppbildning eftersom det varken fanns någon gemensam estetisk eller politisk programförklaring t.ex. från Sascha Andersson och Rainer Schedlinski, de ledande utgivarna av underground-tidskrifterna i Prenzlauer Berg.
- ¹⁹ Citerad efter *Deutsche Literatur 1991*, utg. av Franz Josef Görtz m.fl., Stuttgart 1992, s. 94f. Se även ”Wolf Biermann über Georg Büchner: Der Lichtblick im grässlichen Fatalismus der Geschichte”, *Die Zeit*, 31 oktober 1991.

- ²⁰ Se bl.a. Klaus Hartung, "Den Stein umgedreht", *Die Zeit*, 8 november 1991; Uwe Kolbe, "Offener Brief an Sascha Anderson", *Die Zeit*, 22 november 1991; Konrad Franke, "Fuchteln gilt nicht!", *Süddeutsche Zeitung*, 2 december 1991; Karl Corino, "Vom Leichengift der Stasi", *Süddeutsche Zeitung*, 6 december 1991.
- ²¹ Wolf Biermann, "Das war's. Klappe zu. Affe lebt", *Die Zeit*, 2 mars 1990.
- ²² Citerat efter Peter Glotz, "Das Riesenkadaverlein. Wolf Biermanns *Klartexte im Getümmel*", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 oktober 1990.
- ²³ Se Wolfgang Emmerich, "Die Wende, konkret. Ostalgie und Literatur", W.E. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig 1996, s. 498-506.
- ²⁴ Reiner Kunze, "Für Manfred von Reiner", *Der Spiegel*, nr. 50, 1990.
- ²⁵ Manfred Jäger, "Der Dichter und sein Spitzel", *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 26 november 1993.
- ²⁶ Durs Grünbein, "Im Namen der Füchse", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 november 1991.
- ²⁷ Hans Mayer, *Der Turm zu Babel. Erinnerungen an eine Deutsche Demokratische Republik*, Frankfurt am Main 1993, s. 188.
- ²⁸ Christoph Hein, "Achten wir auf den Nachtfrost", föredrag den 9 februari 1992 i Dresdener Schauspielhaus, citerat efter *Deutsche Literatur 1992*, utg. av Franz Josef Görtz m.fl., Stuttgart 1993, s. 32. Hein går i sitt anförande framförallt in på avslöjandena kring de personer som spionerat för Ministerium für Staatssicherheit.
- ²⁹ Marcel Reich-Ranicki, "...und es muss gesagt werden", *Der Spiegel*, 21 augusti 1995.
- ³⁰ Hans Joachim Schädlich, *Tallhover*, Hamburg 1986.
- ³¹ Ulrich Schacht, "Ein 784-Seiten-Roman gegen die Wiedervereinigung", *Welt am Sonntag*, 21 maj 1995.
- ³² Ulrich Krellner, "Die *Stasiliteratur* der neunziger Jahre: Gradmesser der Geschichts- und Gesellschaftsbezogenheit der deutschen Gegenwartsliteratur", *Text im Kontext 4*, utg. av Edelgard Biedermann och Magnus Nordén, Stockholm 2002, s. 97.
- ³³ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, s.180.
- ³⁴ ib., s. 61.
- ³⁵ Wolfgang Engler, *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Lande*, Berlin 1999, s. 138.
- ³⁶ Franz Josef Görtz, "Muss der Handelnde immer schuldig werden?", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 december 1991.
- ³⁷ Marcel Reich-Ranicki, "Der Liebe Fluch", *Der Spiegel*, 12 februari 1996.
- ³⁸ Sibylle Cramer, "Deutsche Zustände und die offenen Felder im Gefüge der Gegenwart", *Süddeutsche Zeitung*, 5 oktober 1994.
- ³⁹ Fritz J. Raddatz, "Ein Herz morst Dora", *Die Zeit*, 14 oktober 1994.
- ⁴⁰ Jürgen Habermas i ett brev till Christa Wolf 26 november 1991, citerat efter Klara Obermüller, *Die Weltwoche*, 28 april 1994.
- ⁴¹ Charlotte Wiedemann, "Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht", *Die Woche*, 30 augusti 1996. Litteraturpriset utdelades av Konrad-Adenauer-Stiftung.
- ⁴² Manfred Jäger, "Vollendung im Fragment: Volker Braun", *Baustelle Gegenwartsliteratur*, utg. av Andreas Erb, Wiesbaden 1998, s. 47.
- ⁴³ Se Reinhard K. Zachau, "Das Volk war's jedenfalls nicht. Thomas Brussigs Abrechnung mit der DDR", *Colloquia Germanica* 30 (1997), nr. 1, s. 387f.
- ⁴⁴ Christoph Dieckmann, "Klaus und wie er die Welt sah", *Die Zeit*, 8 september 1995.

-
- ⁴⁵ Thomas Brussig, *Helden wie wir*, Berlin 1995, s. 113.
- ⁴⁶ Jochen Hörisch, *Neue Zürcher Zeitung*, 13 april 1995.
- ⁴⁷ Annette Brockhoff, ”Spur eines akustischen Alptraums”, *Süddeutsche Zeitung*, 13 maj 1995.
- ⁴⁸ Rainer Moritz, *Die Weltwoche*, 23 november 1995.
- ⁴⁹ Volker Hage, ”Zertrümmerte Zeiten”, *Der Spiegel*, 18 september 1995.
- ⁵⁰ Thomas Steinfeld, ”Der Wanderfotograf”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 september 1998.
- ⁵¹ Günter de Bruyn, *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1996, s. 48.
- ⁵² Martin Walser, *Ein springender Brunnen*, Frankfurt am Main 1998, s. 9.
- ⁵³ Stephan Speicher, ”Wortmusik für den Hund”, *Berliner Zeitung*, 28 juli 1998.
- ⁵⁴ Martin Walser, ”Die Banalität des Guten”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 oktober 1998.
- ⁵⁵ Se Johannes Klotz och Gerd Wiegel (utg.), *Geistige Brandstiftung? Die Walser-Bubis-Debatte*, Köln 1999.
- ⁵⁶ Ignatz Bubis, ”Gedenkrede zur Pogromnacht 9. November 1938”, citerat efter *Goethe-Institut*, Thema: Mahnmal, <http://www.goethe.de/z/50>.
- ⁵⁷ Hermann Wallmann, ”Die Erfindung Deutschlands”, *Süddeutsche Zeitung*, 29 augusti 1998.
- ⁵⁸ Det som åsyftas är det i Tyskland från 1988 till 2001 av Marcel Reich-Ranicki ledda teveprogrammet *Das literarische Quartett* i vilket några kända kritiker recenserade nyutkommen litteratur. Programmet har under alla år haft en oerhörd genomslagskraft i Tyskland vilket betytt att Reich-Ranickis välsignelse respektive icke-välsignelse av ett litterärt verk - sammanlagt 370 böcker diskuterades - alltid varit direkt avläsbar i en boks försäljningsstatistik.
- ⁵⁹ Det gällde främst FDP-politikern Jürgen Möllemanns tabubrytande åsikter om judarnas förment egna roll i den tilltagande antisemitismen. Till dem som indignerat tillbakavisade påståendena om Walsers antisemitism hörde bl.a. Ulrich Greiner, ”Walser, der Spezialist des Undeutlichen”, *Die Zeit*, den 6 juni 2002.
- ⁶⁰ Frank Schirrmacher, ”Lieber Martin Walser, Ihr Buch werden wir nicht drucken”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 maj 2002.
- ⁶¹ Föreläsningarna publicerade W.G. Sebald i omarbetad form under titeln *Luftkrieg und Literatur*, München 1999.
- ⁶² Citerad efter Andreas Isenschmid, ”Deutschlands schandbares Familiengeheimnis”, *Tages-Anzeiger*, 4 december 1997.
- ⁶³ Gustav Seibt, ”Sprachlos im Feuersturm”, *Berliner Zeitung*, 14/15 februari 1998.
- ⁶⁴ Däremot finns det ju flera kända utländska skildringar av tyska bombnätter som t.ex. Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse -five, or The Children's Crusade*, New York 1971; Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York 1973 och Henri Coulonges *L'Adieu á la femme sauvage*, Paris 1979.
- ⁶⁵ Roman Bucheli, ”Die verspätete Erinnerung. Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang*”, *Neue Zürcher Zeitung*, 9 februari 2002.
- ⁶⁶ Hubert Spiegel, ”Das mußte aufschreiben!”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 februari 2002.
- ⁶⁷ Dirk Knipphals, ”Schiffskatastrophe und andere Untergänge”, *Die Tageszeitung*, 20 februari 2002.
- ⁶⁸ Volker Hage, ”Unter Generalverdacht”, *Der Spiegel*, nr. 15, 2002.

⁶⁹ Botho Strauss lyckades med "Anschwellender Bocksgesang" ta hem mediebranschens "Skandal-Oscar" för år 1993 (Karl-Ludwig Baader, *Hannoversche Allgemeine*, 29 december 1993). Den alltigenom medieföraktande Strauss provocerade nämligen under ett års tid mer än 50 författare och andra skribenter till engagerade tidnings- och tidskriftsartiklar för och emot *Anschwellender Bocksgesang*. Med det politiska högerbudskapet i sin skrift inrangerar sig Strauss närmast i en tänkarräcka av antidemokrater som Martin Heidegger, Carl Schmitt eller Moeller van der Bruck.

⁷⁰ Iris Radisch, "Die zweite Stunde Null", *Die Zeit*, 7 oktober 1994. Artikelrubriken alluderar på den "nollställning" av språket man eftersträvade i den tyska litteraturen efter krigsslutet 1945, den s.k. "Stunde Null".

⁷¹ Eberhard Falcke, "Lyrischer Landesmeister", *Die Zeit*, 1 april 1994.

⁷² Helmut Böttiger, "Manches Wort war ein Altersfleck", *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, utg. av Thomas Kraft, München 2000 s. 65.

⁷³ Verena Auffermann, "Akrobat der Erinnerung", *Süddeutsche Zeitung*, 19 juli 1997.

⁷⁴ Matthias Politycki, "Die 78er sind da", *Die Woche*, 25 juli 1997 och "Das Gequake von satten Fröschen", *Süddeutsche Zeitung*, 30 augusti 1997.

⁷⁵ Lutz Hagestedt, "Ich war kurz kotzen, jetzt geht's wieder super", *Frankfurter Rundschau*, 2 maj 1998.

⁷⁶ Om just tyska författare med migrantens "kluvna blick" som specifik livserfarenhet skriver Petra Thore i "Gästarbetaren blev författare", i & m. *Invandrare och minoriteter*, 6 (2001), s. 38-40.

⁷⁷ Volker Hage, "Fräuleinwunder? Die deutsche Literatur ist wieder im Gespräch", V.H., *Propheten im eigenen Land*, München 1999, s. 336. Bakgrunden till uttrycket "Fräuleinwunder" ligger ursprungligen i den överraskande positiva förändringen som synen på tyska flickor plötsligt genomgick i sextiotalets USA.

⁷⁸ Iris Radisch, "Der Milchfluss der Geschichte", *Die Zeit*, 8 oktober 1998.

⁷⁹ Andreas Erb, *Baustelle Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden 1998, s. 8.

⁸⁰ Thomas Kraft, "The show must go on", *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, München/Zürich 2000, s. 16.