

Henning Goldbæk

Om vesttysk og østtysk litteratur i 80'erne

I.

At skrive om tysk litteratur efter krigen er også at reflektere den politiske og ideologiske konflikt, som delingen af Tyskland er et udtryk for. En af de iøjnespringende fælder i 70'erne var den ukritiske forherligelse af DDR-litteratur for enhver pris. En af de iøjnespringende fælder i dag er den tankegang, at DDR-litteraturens kritik af forholdene i Østtyskland automatisk er en aksept af Vestens ideologiske grundlag. Det østtyske statsapparat har reageret meget følsomt på kritik fra landets egne forfattere, nemlig med massudvisninger til BRD i 1953 og i 1976. Dette syn på udvisning som et østtysk problem rejser imidlertid flere problemer, især om DDR-forfatternes kritik ikke er en ligeså hård kritik af vestens ideologier, og om deres eksilering ikke er et generelt tysk fænomen, der har at gøre med en grundlæggende spænding mellem politik og kunst i Tyskland. Vesttyske forfatters kritik af korruption og ubearbejdet fortid og deres forsøg på at sprænge sig ud af den litterære institution for at få politisk betydning, er et hovedtræk i begge Tysklandes litteratur. Går man eksilfænomenet efter, så viser det sig, at utrolig mange vesttyske forfattere permanent eller i perioder har opholdt sig uden for Tyskland. Enzensberger i Norge og Italien, Grass og Lenz i Danmark, Celan i Paris, Weiss og Nelly Sachs i Sverige, Helga Novak på Island og Manfred Peter Hein i Finland. Udgangspunktet for det følgende er nok, at der er tale om to selvstændige lande, DDR og BRD, stadig entydigt placeret i hver sin ideologiske lejr.¹ Men netop fordi deres politiske status er fastlagt, og de i den forstand er selvstændige, kan de nærme sig hinanden og genoptage nogle af de træk, der har karakteriseret Tyskland og tysk kultur længe før krigen. Jo længere vi bevæger os op mod nutiden, jo tydeligere bliver det også, at tysk kultur genoptager sin autonomi i forhold til og på tværs af skiftende politisk struktur og grænsedragninger.

For det første betyder det, at kulturen i Tyskland, også efter krigen, får en protestbetydning, som er speciel tysk. Der er tale om, at tysk kunst og

kultur er et alternativ til politikken, en anden og bedre måde at føre politik på. Tyske forfattere omgiver sig også nu med en aura af almen politisk ansvarlighed, som er vanskelig at se i det omfang andre steder, bortset fra Rusland/Sovjet. Christa Wolf, Stefan Heym og Volker Braun, Günther Grass og Heinrich Böll og til dels Enzensberger fortsætter en tradition, der går tilbage til Klopstock, Schiller og Thomas Mann. De mange udvisninger fra DDR er nok statsapparatets forsøg på at komme en sådan kritik til livs, men også et udtryk for, at den intellektuelle kritik er blevet stærkere end det politiske system havde forudset. På samme måde har vesttyske kunstnere i afgørende situationer optrådt som fornuftens varetagere, i terroristperioden i slutningen af 70'erne, hvor Böll krævede retfærdig rettergang for Baader-Meinhof-gruppen, eller i forbindelse med nedrustningsforhandlingerne, som i øvrigt er et eksempel på, at de to Tysklandes regeringer og kunstnere godt kan samarbejde. Wolfs *Kassandra* og Grass' *Rottesken* er næsten parallelle i deres generelle kritik af den vestlige verdens katastrofale udvikling, og Christoph Heins skarpe kritik af den præjussiske fortid i DDR's nutid ligger på flere punkter tæt på Bölls illusionsløse beskrivelse af, hvordan traditionen blot gik videre fra Det tyske Rige til Vesttysklands samfundsstruktur.

Denne kulturelle tilnærmelse mellem de to Tysklandes litteratur har også tydeliggjort et træk i firserne, der genoptager ældre traditioner. Når tysk litteratur og kultur igen er et gennemstrømningssted for vestlig og østlig kultur, så kan det ikke kun forklares med, at begge lande helst vil flygte væk fra deres egen triste baggrund og leve sig ind i andre lande i Europa. Den centraleuropæiske debat er en gammel debat, med Tyskland-Østrig som det sted, hvor rationalitet og tradition mødes. Flere af de tyske forfattere opfatter sig kun delvis som tyske forfattere, det gælder Bobrowskis, Christa Wolfs og Günter Grass' forhold til Polen, Canettis rødder i Bulgarien, England mm., Jürgen Beckers forhold til Holland og Belgien, og Enzensbergers til hele Europa. Det gælder også omvendt for en forfatter som Kundera, der i høj grad er gledet ind i den tyske sammenhæng, næsten som var han en tysk forfatter, på grund af sin bøhmiske tematik og adornitiske historiepessimisme.

Denne centraleuropæiske tendens, der er blevet tydelig i firserne, rører samtidig ved et tema, som er obligatorisk i tysk sammenhæng: den tyske identitet, tysk som fremmedhed, men også som nye muligheder, ja, hjemløsheden som den inderste kerne i det tyske identitet. Enzensbergers forfatterskab synes i denne sammenhæng at være både et meget personligt og et meget klassisk forfatterskab. I halvtredserne var han ideologiskeptisk, i tresserne praxis-forfatter, i halvfjerdsenerne nihilistisk

rationalist, og i firserne har han taget springet og udvidet den tyske omskiftelighed til at være *Äh*, *Europas* identitet, som permanent konflikt. Hans forfatterskab spejler udviklingen frem til firserne som på én gang en udvikling fra politisk offensiv til apolitisk melankoli, og fra tro på store, politiske utopier til mangfoldighed i udtryk og genre.

Den postmoderne udvikling har også holdt sit indtog i tysk litteratur i firserne, som en opblødning af de hårde ideologiske og kulturelle fronter efter krigen. Samtidig med at de store etiske forfatterskaber fra før firserne enten kulminerede eller fortsætter i samme spor, så er der dukket nye talenter op, som endnu ikke er blevet så synlige i Danmark, fordi de kun er blevet sporadisk oversat: Botho Strauss, Ludwig Fels, Rolf Dieter Brinkmann, Sarah Kirsch og Thomas Brasch.

Da de første tendenser til en typisk firserlitteratur meldte sig i BRD, skrev Michael Schneider en skarp kritik af Strauss og Brasch i sin bog *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke*. Men det er spørgsmålet, om han ikke overså de potentialer til ny kritisk bevidsthed, der samtidig lå i kulturens frigørelse fra politikken både i øst og i vest. Christa Wolfs og Volker Brauns kritik og frihed i brugen af eksperimenter er tiltagende sammenlignet med tresserne og halvfjerdserne; Christoph Hein er frygtløs over for det politiske og kulturelle system i et hidtil utænkeligt omfang i DDR-sammenhæng. Og han bliver ikke smidt ud. Hvis man med postmodernisme mener frigørelse fra formdirektiver og ideologiske absolutter fra tresserne og halvfjerdserne, så er der i begge Tysklunde tale om, at tidligere normer nu behandles mere fleksibelt og udogmatisk. I DDR er der tale om, at der rask væk benyttes modernistiske træk ved siden af den sociale realisme; en forfatter som Rolf Schneider har nærmest udviklet en uhyggelig evne til at citere og efterligne den forkætrede Kafkas stil. I BRD er der tale om en frigørelse fra den politiske Brecht-tradition og en eksperimenteren med alle eksisterende stillag og hidtil nedfrosne traditioner, især hos Botho Strauss og Ludwig Fels.

En af de traditioner, der har fundet genklang i vesttysk litteratur i firserne er den østrigske og sydtyske, groteske og nihilistiske tradition fra Thomas Bernhard. Absurdismen i den østrigske litteratur er blevet et fællestysk anliggende, den gør sig også gældende i DDR, hos den omtalte Rolf Schneider, hos Hein og hos den sene Jurek Becker. Denne fælles indflydelse og udvikling er både sprængende og konform. Den er sprængende, fordi den er kritisk og uortodoks i sine slagkraftige, satiriske metoder, men den kan være konform, fordi dens provokerende æstetik, hvis formål er at gøre en utålelig situation tydelig ved hjælp af over-

drivelse, i nogle forfatterskaber bliver en dårlig vane. Forfatteren tror til sidst, at det overtegnede billede er lig med virkelighedens muligheder og ikke med den anvendte tekniks begrænsede formål. Dette træk, hvor forfatteren stiller sig midt i det slette og til sidst ikke tror på andet end det, er en af grundene til de mislykkede passager i Fels' sidste roman *Rosen für Afrika*, hos Strauss, især i *Par*, *Passerende*, og ligeledes i *Den fremmede Ven* af Hein. Den kvindelige hovedpersons tingsliggjorte liv fremstilles der så absolut af fortælleren, at han til allersidst må træde ind i teksten og eksplicit fremhæve, at hendes tilværelse er kritisabel. Denne dårlige vane i nyere tysk litteratur genfindes i de fleste af den sydtyske Fassbinders film og hos Fels. Rolf Dieter Brinkmann og Thomas Brasch kunne ligeledes nævnes i denne forbindelse, ikke mindst Brinkmanns *Rom - Blicke* som må være kvalmens højsang i nyere tysk litteratur. Den eneste, der synes at kunne bruge metoden uden at blive dens offer er Enzensberger.

II.

»Litteraturen skulle erstatte det, som manglede i Forbundsrepublikken, nemlig et ægte politisk liv,« skrev Enzensberger i 1968 i et pessimistisk-kritisk tilbageblik over udviklingen siden den såkaldte Stunde Null i 1945. Men sandheden er nok, at hans sætning også havde gyldighed for tiden før 1945. Et ægte politisk liv havde ikke eksisteret i Tyskland og Østrig i de tidligere århundreder; og netop det definerede litteraturens situation, som politisk erstatningssted og som afmagt. I et eller andet omfang gælder dette også for de andre borgerlige landes litteratur, men især i Tyskland der aldrig har haft en vellykket borgerlig revolution, men en borgerlig litteratur. En af de vigtigste bøger om kunstens umulige, men nødvendige rolle i samfundet, er skrevet af Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*; man kunne også nævne *Kritik der idealistischen Ästhetik*. I sine bøger når han netop frem til en genrebeskrivelse, der ligger i forlængelse af (og tolker tendensen og dilemmaet i) vigtige tyske forfatterskaber, såsom Peter Weiss og Uwe Johnsen. På den ene side vil de ifølge Bürger forlade den litterære institution, de vil bruge kunsten i et antiautoritært oprør, og gøre deres værker til dele af en social praksis. På den anden side mislykkes dette forsøg, kunsten integreres også som eksperiment i samfundet, dens protest er en æstetisk protest, ikke en politisk.

Imellem denne modsætnings poler kan de fleste vesttyske forfatter-

skaber læses: Böll, Grass, Weiss, Johnsen, Enzensberger, Becker. Enzensbergers kritik og tendentielle afvikling af kunsten i 1968 nåede ikke et større publikum, og selv dette radikale manifest indeholdt en reservation, en mulighed for at vende tilbage til kunsten igen, en mulighed Enzensberger siden hyppigt har benyttet sig af.

Måske lå den unge Enzensberger sammen med de fleste forfatterkolleger født efter krigen under for en illusion om kunstens muligheder, som Böll er helt fri for. Et af de typiske træk ved Bölls romaner, især de tidlige, er deres formmæssige enkelthed, realisme med dæmpede modernistiske effekter. Dette træk gælder også hans sidste roman, *Kvinder foran Flodlandskab* (1986), der er konciperet som et drama med replikker og enetale. I Bölls roman kan dramaformen godt virke opløsende. De forskellige personers ensomhed fremhæves, romanen har karakter af monadologi, af små dele hver for sig. Men denne opløsning modvirkes af en utrolig stærk etisk tendens, af en entydig afstandtagen fra korruption og nepotisme, lige fra Tysklands nazistiske fortid til forbundsrepublikkens nutid. Bölls nådesløse påpegning af den tyske histories ulykke er her skildret fra magtens centrum, Bonn. Og i pessimisme når denne roman et dybdniveau, der minder stærkt om den sene Fassbinder trilogi: *Maria Brauns andet ægteskab*, *Lola* og *Veronika Voss*. Hvis der i de tidligere Böllromaner var tale om, at Böll, som Søren Schou har redegjort for (Schou 1972), fik sin politiske analyse sløret af en neurose, så har Bölls stigende selverkendelse ikke medført større optimisme, men en stigende håbløshed, som i *Kvinder foran Flodlandskab* (1986) får karakter af at være hans dødsmesse over et uforbederligt land, symboliseret af Rhinen, den flod, der driver støt afsted, som livet udenfor og som den kritisable samfundstilstand. Romanens kvinder er i besiddelse af den højeste erkendelse, de kan gennemskue, men er afmægtige, ligesom kunsten. De er i besiddelse af en indre vished om at have ret; Bölls kvinder er patetiske i deres identitet, hellige. I tidligere romaner nedskød de det absolut onde med en revolver. Her bliver det kun til en lussing, ellers sidder de i deres huse oven over Rhinen og resignerer eller hænger sig i vindueskarmen.

I romanen indgår en happening, ødelæggelsen af et klaver, af adskillige klaverer, som Beethoven, Mozart eller selveste Bach har spillet på og som nu er ejet af bankier'er. Bogen slutter med en diskussion om et klaver, der ikke ødelægges. For det ville blive en publikumsbegivenhed, en æstetisk happening, og langtfra den politiske handling der var meningen. Politik er muligvis ikke det rette ord i Bölls sammenhæng, måske snarere anti-materialisme og religion. Det er aldrig helt klart hos Böll, om han

mener politisk protest ved hjælp af kunsten eller protest mod politikens indflydelse på kunstens ukrænkelige område. Selv om Böll lader den professionelle klaverknuser Karl v. Kreyll udtrykke ødelæggelsens motivation, indgår formuleringen som fast motivation for attentater og happenings i andre og tidligere Böll-romaner: »De skulle virkelig gøre det, hr. Krengel, egenhændigt. Det kunne virke forløsende, mindske spændingerne, det kunne opfattes som et metafysisk signal, som et antimaterialistisk signal: afsked fra musikkens materialer, løfte dem op i himmelsk abstrakthed, så at sige befriet fra øret.« Set i sammenhæng med andre forfatterskabers slagkraft og kritiske bid har Bölls forfatterskab vist sig at være meget nær et alternativ til den politiske offentlighed i BRD, fordi hans katolicisme var et virksomt transcenderende moment, der satte spørgsmålstegn ved det samfundsmæssigt falske og gav hans kritik en skarphed, som gjorde, at han ikke er lige elsket overalt i Tyskland, men derimod i Polen.

Når de senere romaner af Grass i stigende grad er blevet virkningsløse i deres protest og alternativ, så hænger det nok sammen med, at han har identificeret sig med det politiske demokratis establishment i Vesttyskland; hvis hans tidlige Danzigtrilogi levede af en undergrundsagtig forbindelse tilbage til barokkens vanitasmotiv og til pikaroromanen, så er det typisk, at den mest vellykkede roman i det sene forfatterskab er *Mødet i Telgte* (1980) med trediveårskrigen som tema. Den verden, som blev nærværende for erindringen i Danzigtrilogien, var præget af barokoplevelsens sammenstød mellem livslængsel og livstruethed, af kaos der netop blev grelt i lyset af livslængsel, og af en dagligdag der blev truet af den politiske udviklings undtagelsestilstand. Denne trussel imødegår den sene Grass i stigende grad ved hjælp af identifikation med socialdemokratiet som garant for normalitet og jordnærhed, og ved hjælp af en ironisk, ambivalent holdning til radikale tilstande og bevægelser såsom kvindebevægelsen og idealisme. Hvis man angreb den tidlige Grass for at have manglende perspektiv og holdning, så har *Flynderen* (1977) og *Rottesken* (1986) taget kritikken til sig, og gjort romanplottet til allegori over dagens politiske temaer. Usikkerheden og tvivlen fra det tidlige forfatterskab, vanitas-figuren er med som motiv i det sene forfatterskab, der udstiller ruinlandskabet og håbløsheden som aldrig før, og i kontrast til den sagtmødige videre-trods-alt-holdning i *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* fra 1972. Den nuværende, grundlæggende pessimisme og protest er egentlig modsagt af en alt for tydelig redundans i romanstrukturen. Især *Rotteskens* skift mellem de fire-fem roligt tilbagevendende handlingsmønstre, skal nok spejle temaets flerhed, splittelsen, men bekræfter

snarere at der intet nyt findes, og sådan skal det være.

Hver gang Grass udgiver en ny undergangsroman, diskuterer man hans forhold til socialdemokratiet i kritikken. Det er muligt, at man ikke kan drage den slutning, at hans politiske engagement har slået hans fantasi ihjel, men hans sidste romaners erklærede bekymring over verdens tilstand modsiges af bøgernes matematik, de går op uden en rest, og deres sproglige uregerlighed er til at leve med. Fremtiden efter menneskets død i *Rottesken* er som vores tid nu; de overlevende rotter viderefører menneskenes dårlige træk. Der er ikke noget håb i *Rottesken*, men læseren føler, at det nok er godt sådan under læsningen. Stik mod sin hensigt kommer Grass' advarende roman til at virke konservativ, dens politiske budskab sikrer en overskuelighed, der spænder ben for den manende hensigt.

Hvis det politiske engagement hos Grass har instrumentaliseret fantasiens muligheder for at tænke på tværs, så gælder dette slet ikke for *Modstandens Æstetik* af Peter Weiss. Bogen er skrevet mellem 1975 og 1981. Den falder i tre dele, der skildrer tre venners oplevelser under nazismen mellem 1937 og 1945. Weiss har i sin kæmperoman radikaliseret både den politiske, kunstophævende tendens og fiktionspluralismen. Det har vist sig i kritikken reception, at hans roman både læses som 68-generationens kulmination, og som det første store postmoderne værk. Det sidste skyldes, at de politiske argumenter i romanen altid kan tilskrives en af personerne, der er ikke tale om, at en af personerne er et officielt talerør. Og alligevel, imod romanens status som postmoderne værk taler, at selv om fiktionssammenhængen er åben, så er der ingen forstående holdning overfor nazismen, den er det absolut onde; og det er i lyset af nazismens realitet og dyrt købte undergang, at romanen er skabt. *Modstandens Æstetik* kan godt ses i lyset af Adorns sætning om, at der ikke kunne skrives lyrik efter Auschwitz. Hvis bind et og to handler om Tyskland i trediveerne, og om den første krigstid i det neutrale Sverige, blandt andet med et enestående ondt og psykologisk portræt af Brecht som litterær kapitalist og arbejdsgiver over for sin omverden, så handler tredje bind om den kunst, der nødvendiggøres af Auschwitz. Fortællerens mor og far kommer uventet til Sverige, efter at have passeret Polen på vej til Riga under det tyske angreb i september 1939; undervejs registrer moderen udryddelsens kommende hensigt; hun rammes af stumhed, for der findes ikke et sprog, der kan tolke denne kriminelle handling på statsniveau. Et litterært udtryk for hendes syn er Karin Boyes roman *Kallocain*, som spiller en stor rolle i Weiss romanværk. Men denne holdning kontrasteres hele tiden af en konstruktiv holdning, der vil, at

kunsten stiler hen mod det sociale, hen mod syntese eller mod tavshed og død. Andre muligheder findes ifølge denne holdning ikke. *Modstandens Æstetik* giver stemme til begge holdninger, selv om det jo egentlig er umuligt. Jette Lundby Levy har fremhævet den komplicerede kunstværks-karakter mellem stivnede billeder og visioner i bogen. Men denne kunstneriske gennearbejdning suspenderes i lange passager af uformidlede chok-udtryk: handlingen står stille, et teoretisk emne eller en biografisk hændelse træder så meget frem, at det er svært at tale om æstetisk virkningssammenhæng. Der er skildringen af Goya og Picasso, og især i slutningen af tredje bind er henrettelsen af tyske modstandsfolk i Plötzensee i Berlin skildret på en voldsom og direkte måde, som menneskeslagting, på en måde altså der forlader det æstetiske og snarere får betydning i forhold til læserens og publikums reaktion. I disse chok-passager viderefører Weiss den anti-brechtske holdning fra *Forundersøgelsen* fra 1965, som er et af de meget få kunstværker, der optog Habermas, netop fordi dets tyngdepunkt lå i offentlighedens diskussion af Auschwitz på baggrund af skuespillets opførelse og ikke i dets kunstværk-karakter.

I lyset af den politiserende tendens hos Böll, Grass og Weiss bliver det tydeligt, at flere af de nye forfatterskaber i firserne på én gang trækker sig tilbage fra en påvirkningsæstetik, til den intellektuelles ensomme og arrogante isolation over for masserne, over for udviklingen, som hos Botho Strauss i den Adorno-inspirerede *Par, Passerende* 1981 (1983). Eller der indføres en æstetik, der ikke er autentisk, hverken rigtig modernistisk eller realistisk, men genbrug og afskrift. Således hos Fels, hvis værker er blevet kaldt for BZ-kunst.

Receptionen af *Par, Passerende* markerer meget tydeligt skiftet fra politisk kunst til kunst igen. Man angreb Botho Strauss for nietzscheansk arrogance over for publikum og offentlighed, selv om bogens holdning burde være velkendt netop dengang. For Botho Strauss' forbillede var den Adorno, som Lukács havde anklaget for at leve komfortabelt i Hotel Abgrund, og hvis radikale vægring ved at spille med på kulturindustriens vogn havde påvirket den venstreintellektuelle offentlighed i Nordvesteuropa i 70'erne. Forskellen på Adorno og Botho Strauss ligger imidlertid i utopiens hemmelige tilstedeværelse hos Adorno, som et implicit håb, hvorimod Botho Strauss i langt højere grad akcepterer det lukkede samfund som et fact og isolation som grundvilkår. I slutningen af *Par, Passerende* skildres Adorno som den ensomme midt i den generende turistmasse: »Her under Café Quadris kolonnader sad i sommeren 1969 det triste gøglebillede af en gammel mand, som jeg aldrig

havde mødt og hvem jeg alligevel ærede som ingen anden; der sad den berømte filosof, den skaldede rundisse, som jeg kendte fra fotos, de mørke runde øjne, der syntes at blive påvirket mindre af det ydre og synlige, billedlige, end af gehøret, af forståelsen, af tid-spillet. Han sad alene og forladt midt i en kaotisk turiststrøm og jeg stirrede på ham og jeg var sikker på, at det kun kunne være ham, som jeg havde tænkt så meget af ind i mig selv. Lidt senere erfarede jeg så fra avisen, at han netop i disse sommerdage var død på et hospital i Svejts, måske netop den dag, hvor jeg så ham i Venedig.«

Når den utopiske dimension i *Tilegnelsen* (1980) ikke mere er forudsat, bliver de hæslelige beskrivelser af mænd, der går i hundene i druk og snavs, rugende i lejligheder uden lys og åben telefon, til en bestemt maner og kliché. Således vekslende mellem hæsleghedens æstetik og klodset formuleret elfenbensfilosofi gjorde Botho Strauss sin entré i firserne, bedre som dramatiker end som prosaist, og bedre i *Den unge Mand* (1984) end i *Par, Passerende* og *Tilegnelsen*. Hvis *Par, Passerende* endnu er præget af respekt for den adornoske kulturkritiks sørgearbejde, så når *Den unge Mand* op på siden af skuespillene i ironi, virtuos stilblanding og egentlig fortællelyst.

Den unge Mand er bygget op som en romantisk refleksionsroman, dvs. i afsnit, der ophæver og kommenterer hinanden uden at smelte sammen til en stor fortælling, men til umage fortællinger. De to styrende strukturer i *Den unge Mand* er dannelsesromanens udvikling og Boccaccios rammefortællingers struktur. Eksplicit tages der i bogens indledning afsked med den store fortælling, for som det hedder: »Mangfoldighed og difference giver imidlertid alt værende den bedste beskyttelse mod død og ødelæggelse.« Denne pluralistiske fortællestruktur, der har sin basis i informationssamfundets bombardement, munder ud i en kritik af samfundet og fremskridtet som den eneste realitet, over for myter og metafysik, fiktion, fortælling, fantasi osv.

Hovedpersonen Leon Pracht frigør sig netop fra en autoritet, fra faderen, en lærd, før han i fem store kapitler oplever den udvikling, der er opgøret med autoriteter, men som ender i et møde med en gammel autoritet i slutkapitlet »Tårnet«. Hvis udviklingen er løsrivelse snarere end forsoning og hjemkomst, så er de indlagte fortællinger frigørelsens mange figurer. Tredie afsnit er anlagt som en lang rammefortælling. Det selskab, der fortæller hinanden historier, gør det i skyggen af en død. Autoriteten, kongen, afsløres som verdens største forbryder, efter han er død. Og fortællingerne er forskellige bearbejdelser af dette autoritetsknek: »Intet menneske vidste endnu, hvordan det skulle blive færdig med det, hvordan

det skulle administrere de vældige uoverskuelige tids-masser, som den udeblivende dag, den stående morgen har tårnet op foran os.«

Den døde er Hitler, eller den tyske fortid i al sin gru, som det der skal bearbejdes; og fremtiden er den ny samfundstilstand, der er fuldstændig åben. Romanen lader sig læse som en trods alt meget behersket post-moderne roman med et klart sigte, historisk sørgearbejde, under inddragelse af myter og metaforer, af digtning. For, som det hedder i en af fortællingerne: » Uden myte og metafor er vores centrale organ, hjertehovedet, bevidsthedsdrømmen eller kald det, hvad De vil, ikke tilsluttet det levendes orden.« Med inddragelsen af romantik, af Goethe-tid og renaissance vandrer den postmoderne helt ind i rollen som klassisk tysk forfatter, naturligvis med den skepsis over for den kulturelle tyske arvs herlighed, som historisk fortid og nutidig modernitet har gjort uundgåelig.

Den klassiske mulighed, selv som attitude og eksperiment, står næppe åben for Ludwig Fels. Hans æstetik er langt mere konsekvent lagt an på at fremstille den samfundsmæssige kulde æstetisk provokerende, dvs. ved at bruge et lyrisk og realistisk sprog, der på én gang markerer sympati med de udstødte og tydeliggør deres elendighed. Denne unikke enhed af poesi og destruktion står klart allerede i indledningen til Fels' første roman, *Fattigdoms Synder* (1975): »Overalt var der november. Hans læderjakke blev smattet af tåge og fugt, de istansede nitter løb an og rustede i kanten. Det var den eneste jakke, han ejede. Den var som hans anden hud. I den tilbragte han det meste af sin tid. Takket være den skilte han sig voldsomt ud fra andre. I kraft af den fik han bredere skuldre og smallere hofter.«

Ludwig Fels' verden har undtagelsestilstanden som det normale: » De gamle tænkte på døden og bad hemmeligt om skånsomhed. Deres børn og børnebørn var optaget af deres eget liv. Ikke et menneske gik ud uden tvingende grund.. I ugevis havde det regnet uafbrudt. De stigende vandmasser strømmede ind over dørtærskelen i husene i udkanten af byen, og kældrene stod fulde af vand. druknede muldvarpe vuggede i den brungrønne suppe. Bittert stank det rådende græs. Skarpt lugtede der af gærende slam.«

Fels er blevet kaldt oplevelsesrealist, dvs. han udtrykker fuldt af brud den sociale og psykiske elendighed, og i modsætning til hovedgruppen af skolede og mere rationelle forfattere i efterkrigsperioden undertrykker han aldrig et element af Weltschmerz. Fels er ikke politisk rationalist som Enzensberger og Grass eller disciplineret og kyndig i sit oprør som Strauss, men en dilettant der bruger alle midler, høje og lave, klicheer og

Verfremdung for at udtrykke elendighed i ofte ujævne og kluntede passager. Han har en vis tilknytning til Rolf Dieter Brinkmanns sene, overvejende lyriske forfatterskab, ellers er han muligvis begyndelsen til til en genoptagelse af en ny romantisk-splittet litteratur i Tyskland efter krigen, en blues-litteratur uden håb og syntese.

Den anden roman af Fels, *Kærlighedens Misvækst* (1981) handler om en utrolig fed og grim mand, Georg Bleistein, en uægte søn af en alkoholiker og luder, som han er taget fra af en tante og en bedstemor, der opdrager ham moralsk og despotisk. Hans arbejde består i at rydde af bordene i et supermarkeds-cafeteria - rester af grillkyllinger og rødspættefiletter. Moderen forsøger han at redde ud af hendes elendighed som en smuk prins, men afvises som en klods om benet. Han dør til sidst på en parkbænk og den sidste sætning er vaskeægte romantik i slutningen af det tyvende århundrede: »Jorden var den fjerneste stjerne.« Fels blev fra begyndelsen anklaget for at forcere en stil, der henter sit ekspressive potentiale fra de lavere sociale lag, med lyrisk nyromantik, der stiliserer på en usandsynlig måde, som i det George-klingende citat fra slutningen af *Kærlighedens Misvækst*. Men den æstetiske anarkist er blevet mere rutineret med årene, især i *Rosen für Afrika* fra 1987, uden at han har overgået intensiteten i den første roman. Fels udgør sammen med Thomas Brasch og Brinkmann en egentlig postmoderne tradition i vesttysk litteratur rettet mod stringent modernisme og realisme, uden at det er helt klart, hvornår stilbruddene er tilsigtede, og hvornår de er et resultat af den æstetiske anarkismes ubehjælpsomhed.

Fels har i sine bedste passager det træk tilfælles med Böll, at han egentlig ikke er politisk engageret, men automatisk drives til at udtrykke sig af virkelig harme over de livsbetingelser, der er dagligkost på bunden af det vesttyske totrediedels-samfund. Forskellen er blot, at mens den illusionsløse og distancerede Böll er smertelig bevidst om den æstetiske destruktions begrænsede effekt over for systemet og altid er uhyre disciplineret i sit udtryk, så kender Fels kun den fulde indsats ved hjælp af den litterære traditions irrationelle retninger, fra Sturm und Drang til absurdisme. Hans forfatterskab er et tydeligt tegn på, at vesttysk litteratur langsomt bevæger sig væk fra den meget antiideologiske og rationelt inddæmmede kunsttradition fra efterkrigstiden, og nu tager hul på de tabuiserede lag af mytologi og romantik for at gøre dem brugbare for fantasien og kunsten.

Den vesttyske litteratur i firserne har egentlig ikke været særlig udadvendt, og værker af international interesse er der næsten ingen af. Til gengæld har forfatterne bestræbt sig på at udvide udtryksmulighederne

ved at sætte sig i fornyet forbindelse med fortidens braklagte muligheder. Dette gælder også den super-rationelle og dybt professionelle Enzensberger, der i *Titanics Undergang* (1978) og *Forsvindingsens Furie* (1980), egentlig allerede i *Mausoleum* (1975), begynder at beskæftige sig med det biografiske, det subjektive, erindringen i et sprog af tør smerte, der går tilbage til Benns og den franske Baudelairetraditions unikke kombination af rationel konstruktion og skæbneerfaring. Enzensberger, hvis nyudgivelser gerne plejer at være mindst to år foran alle sine læsere mht. sans for nye tendenser, står et uvist sted mellem den politisk-ekspressive tradition og den sproglig-æstetiske tradition, fra Benn, Nelly Sachs og Paul Celan, der aldrig har villet engagere sig politisk, fordi samfundet for dem er uforanderligt voldeligt, og kun kan bremses af sprogets gitter, som det hedder med et udtryk af Celan. Med adresse til Brecht og via ham til hele troen på debat og konsensus, hedder det hos Celan:

Et blad, træløst,
til Bertolt Brecht:

Hvad er det for tider,
hvor en samtale
næsten er en forbrydelse,
fordi den indbefatter
så meget sagt?

III.

Den østtyske litteraturs udvikling er ikke kun et resultat af retningslinier fra signalgivende partikongresser eller fra let moderniserede socialrealistiske doktriner, for DDR-litteraturen har i stigende grad vist sig at være selvstændig og uforudsigelig i sin udvikling. Det ville heller ikke være sandt, hvis man sagde, at denne litteratur havde overlevet ved et under de herskende direktiver taget i betragtning, for det viser sig faktisk, at den har overlevet i kraft af en mere rummelig tradition end socialrealisme og i kraft af større udtryksfrihed end vesten har villet være ved før nu. Det er lige så lidt lykkedes i BRD som i DDR at gøre litteraturen til et applausinstrument; tværtimod har litteraturen udøvet en kritik i DDR, som partiapparatet har reageret voldsomt på, langt voldsommere end der generelt reageres på overfor kultur i Vesteuropa efter den anden

verdenskrig.

Det skyldes dels, at kultur på godt og ondt har en højere status uden for Vesteuropa, dels at mange østtyske forfattere har valgt at indgå i en teoretisk-filosofisk og politisk debat med statsledelsen om socialismens udformning, og dels at den østtyske litteratur i høj grad er en fortsættelse af den ofte venstreorienterede Weimar- og emigrantlitteratur fra tyverne og trediverne, som blev udgivet i stort omfang i DDR efter krigen, og ikke i samme grad i BRD. Det komplicerede modsætningsforhold og dybe slægtskab mellem de to Tysklandes litteratur hænger blandt andet sammen med dette ældre fællesskab fra Weimarrepublikken. Det som dengang var en debat og en splittelse inden for én litteratur og i én politisk sammenhæng, har efter krigen spaltet sig op i to stater med hver sit politiske system og med to litteraturer, der korresponderer hemmeligt med hinanden ud fra gamle konflikter, såsom ekspresionismedebatten. Mange hjemvendende eksilforfattere kunne ikke vælge mellem øst og vest efter krigen, for eksempel Thomas Mann der bosatte sig i Svejts. Andre valgte efter overvejelser DDR, for eksempel Brecht, og andre gjorde det uden tøven som en konsekvens af deres fortid: Anna Seghers, Stefan Hermlin, Johannes Becher, Arnold Zweig hører til grundlæggerne af den østtyske litteratur og er i dag ikke kun hæderkronet fortid, men har dybtgående påvirket nutidens forfattere. Et tydeligt eksempel er Anna Seghers' indflydelse på Christa Wolfs modernistiske realisme-opfattelse.

Christa Wolfs stærke position i DDR som del af systemet og som del af kritikken hænger i høj grad sammen med, at der allerede var lagt en grund for hendes kritik af socialrealismen med Anna Seghers snusfornuftigt-kritiske holdning over for Lukács' position i tredivernes ekspresionismedebat. Anna Seghers definerede der realisme som en tendens til bevidstgørelse af virkeligheden, og ifølge hende kunne kunstværker godt stå for den rette linie, selv om de var præget af stilbrud, eksperimenter og blandingsformer som udtryk for en ufærdig realitet. Det er netop denne holdning, der bliver afgørende for Christa Wolf og hendes ambivalens over for DDR. Hvis oplevelsen af DDR-virkeligheden for Christa Wolf er baseret på, at der er en afgrund mellem propaganda-billeder og virkelighedsstade, så tenderer hun til at konkludere, at denne modsætning vil heles engang, bare ikke lige nu, hvorfor hendes kritik ofte bøjer af og erstattes af en elegisk og dybt resignerende holdning, sammen med en længsel efter de perioder i tysk litteratur, der lå uden for den store udvikling: den poetiske realisme i *Christa T.* og romantikkens forsømte kvinder i *Intet Sted*. *Intet* om Günderrode og Kleist.

Men denne opdagelse af en splittelse mellem historisk ikke-opfyldelse

og længselens udgrænsning og fortrængning fører Christa Wolf fra en ret formel fortællestil i *Der geteilte Himmel* og *Christa T.*, frem til en stigende subjektivering, en tendens der stammer fra Seghers. Ifølge hende er forfatteren et omslagssted fra objekt til subjekt og til objekt. Denne devise har Christa Wolf benyttet på sin egen historie, dvs. på sin opvækst i tysk-Polen under nazismen, og videre: på fascismens fortsættelse i DDRs historie. Dette meget ømtålige emne er realiseret i romanen *Kindheitsmuster*. Samme grundmodel, at gøre biografien til historiens passage, er benyttet i identifikationen med Karoline von Günderrode i *Intet Sted.Intet*. Ud af denne mere og mere personlige satsning vokser først en forståelse af fascismens historie som et udtryk for oplysningens dialektik, og derefter en beskrivelse af rationalitet og subjektivitet i Europas historie som en modsætning mellem matriarkat og patriarkat i *Kassandra* (1983).

Kassandra er et udtryk for den samme konflikt, der allerede skildres i *Christa T.*'s utilpassethed og død, som skyldes, at DDR-samfundet (endnu) ikke kan gøre noget ved hendes sygdom/splittelse. Denne konflikt er i *Kassandra* først blevet udvidet til at være en kritik af den borgerlige periode i Tyskland, og derfra til at være en kritik af den vestlige civilisation som mændenes civilisation, der er kørt i sæk på grund af slagsmål og krig og kun kan reddes af kvinderne. Spørgsmålet er imidlertid, om *Kassandra* kan andet end at spå undergangen og se alle grunde, der har ført frem til Trojas fald og hendes egen vanskelige situation i romanens handling som krigsfange hos grækerne. Spørgsmålet er, om den gamle magtesløshed ikke fortsætter, når *Kassandra* sidder og venter foran borgen i Mykene og ved, at hun skal dø om en time, at der kommer mere krig, at grækerne er bange for hendes viden.

Hovedmetaforen i *Kassandra* er at se, at udholde, at skildre sandheden i dens værste konsekvenser; men også, som det hedder, at foretage smertepróven: »Jeg foretager smertepróven. Som lægen, for at prøve, om en legemsdel er død, prikker til den, således prikker jeg til min hukommelse.« Evnen til at leve sig ind i og forstå det, som er anderledes, er den erkendelse, som *Christa Wolf/Kassandra* udsiger i et perspektiv gående fra antikken til nutiden, både meget appellerende og meget langt borte fra.

Christa Wolf hører til den række østtyske forfattere, der er dybt integreret i den officielle debat om DDRs politik og kultur. Det betyder dels, at hun arbejder konkret, men også at hun bøjer tidligt af i sin kritik. Det er en svaghed, hun deler med mange af de forfattere, der er blevet i DDR, fordi der efter deres mening trods alt er mulighed for forbedringer. Det gælder Hermann Kant, Günther de Bryun, Stefan Heym og Elke

Erb. De afgørende partikongresser i tresserne og halvfjerdserne opmuntrede til styrkelse af litterære aktiviteter i cirkler og kredse. Men disse grupper fik den uventede effekt, at man der udviklede en sproglig selvstændig og eksperimenterende kunst kombineret med en kritik af DDRs virkelighed i forhold til de lovede mål.

Volker Brauns forfatterskab er et typisk udtryk for en radikal kommunistisk kritik og dialog med magtens top i DDR og ikke med folket. Hans *Ufuldendt Historie* fra 1978 kritiserer modsætninger mellem bureaukrati og kærlighed med en henvisning til Goethes *Werther*. Og hans digte er taktiske, brechtske formeksperimenter med den tyske traditions progressive-borgerlige fortid, Goethe, Schiller og Hölderlin, som Braun redder og gør til en del af DDRs forhistorie; blandt andet for ikke at blive fanget af denne den kritiske muligheds begrænsning, har Sarah Kirsch forladt DDR, hvor der ifølge hende ikke vil ske noget nyt de næste 50 år. Dette er sagt i 1977. Det, som er typisk for hendes lyrik og for hendes holdning, er ikke-indblanding. Hun skriver som digter og kritiserer uden taktiske hensyn. Hendes forhold til DDRs nutid kommer især til udtryk i meget ekspressiv og eventyragtig-fabelagtig modverden i digtenes billeder og i en provokerende interesse og sympati for romantikkens kvinder og romantikkens elegiske og lyriske tendenser. Hendes forbilleder er Bettina von Arnim og Droste Hülshoff, i det hele taget strømninger der er kritiske mod Volker Brauns progressive hovedstrøm af borgerlig litteratur. I 1843 udgav Bettina von Arnim en meget kritisk og meget eksperimenterende bog rettet mod de feudale tilstande i Prøjsen. Bogen hed *Dies Buch gehört dem Könige*. Et af Sarah Kirsch's digte griber i en identifikation denne protest i et digt skrevet i DDR i Bettina von Arnims slot i 1970'erne og i en udpræget stemning af angst for Stasi, DDRs sikkerhedspoliti:

Denne aften Bettina, alt er
 Ved det gamle. Altid
 Er vi alene, når vi skriver til kongerne
 Hjertets konger
 og Statens. Og stadig
 Skræmmes vores hjerte
 Hvis der på den anden side huset
 Er en vogn at høre.

I et digt An Friedrich Hölderlin skrev Volker Braun:

Også din ejendom, Jordløse
Dit asyl, som du plantede
Med skyggende træer og vin
Er folkeejet;
Og dit håb, udstykket
Mod den symmetriske verden!

Men det er Sarah Kirsch, der har reddet den symmetriske verden, når hun uformidlet lader elegi og modernitet støde sammen. Hendes naturdigte er ofte blevet misforstået som rene naturidyller, men de er altid med historisk brod, deres virkning lever af deres kritik af det symmetriske, således i middag fra *Georgien, fotografier*:

Middag. Havet strækker sig stenene knaser når
bølgen falder tilbage, derude flyver et skib afsted for
fulde sejl du skulle stå på det, jeg vinker, havet laver trin
river røde alger op, man må være meget forsigtig på
trappen. man kommer let til at glide på en fisk.

Sarah Kirsch, der nu bor som bondekone og digterinde ved Ejderen, har gjort sin tilbagevenden til DDR afhængig af, at Rudolf Bahros bog *Alternativet* kan udkomme i DDR. Det sker næppe. Men DDR-kunstens kritik af systemet er ikke kun repræsenteret af Wolf, Braun og den lange række af forfattere, der prøver at skildre Østtyskland som et idyllisk Biedermeier-samfund (Kant, de Bruyn), men også af forfattere der ligesom Kirsch kritiserer direkte og uden taktisk forsigtighed. Elke Erb er et eksempel. Christoph Hein er det indtil nu tydeligste eksempel på en forfatter, der ikke vil være politisk, men bliver det, når han skildrer tilstandene af bureaukrati og prøjsisk-stalinistisk fortid i nutiden i *Den fremmede Ven* 1982 (dansk 1985) og i *Horns Endeligt* 1985 (dansk 1987).

Om forholdet mellem fortæller og stof i *Den fremmede Ven* er det blevet sagt, at det svarede til Flauberts *Madame Bovary*, altså et banalt tema og en udsøgt stil. Men sammenligning passer ikke, for Heins anliggende er ikke en udsøgt stil, men en provokerende ligegyldighed i indholdet, der skal vække protest hos læseren. Mens reaktionerne i Vesttyskland ved bogens udgivelse der i 1983 under titlen *Drachenblut*, var skadefro, fordi fortællingen jo endelig viste fremmedgørelsen i et østland, så var den østtyske holdning snarere, at så upersonligt som den kvindelige hovedperson, Claudia, skulle man ikke leve. Modsætningen i kritikens reaktion har imidlertid rod i Heins egen beskrivelse af en

kvindelig læge, der møder en mand, Harry, som hun opbygger et nøje afmålt, køligt forhold til, indtil han dør i et slagsmål, og hun overvejer, om hun skal gå til hans begravelse. Skildringen af hende er muligvis ikke en generel kritik af livet i DDR. Anders Bodelsen kunne have skrevet noget lignende om livet i Farum, og har måske gjort det; men Heins kritik når aldrig frem til en uddybning, fordi han fastholder det distancerende billede af hende, uden at lade det folde sig ud. Den afsluttende indre monologs overtydelige fremhævelse af det forkerte i denne levevis minder om moralens løftede pegefinger: »Jeg er i balance. Jeg er nogenlunde afholdt. Jeg har en ny ven... Min hud er i orden. Jeg har råd til det, jeg har fornøjelse af. Jeg er rask. Alt hvad jeg kunne opnå, har jeg opnået. Jeg ved ikke, hvad jeg skulle mangle. Jeg har klareret det. Jeg har det godt. Slut.«

Ligesom Braun er Christoph Hein dramatiker, og det er måske, fordi det lykkes ham at objektivere sin kritik af tingsliggørelse og småborgerlighed i et kompliceret personmønster, at *Horns endeligt* (1985) er langt mere tydelig i sin kritik. Her er hovedpersonen museumsinspektør Horn, der engang blev et taktisk nødvendigt offer i østtysklands stalinistiske periode. Han blev ofret for en større sag, og nu er han museumsinspektør i den samme lille provinsby, hvor den medansvarlige for hans ekskludering af partiet er borgmester. Borgmester Kruschkatz og Horns position er uforsonede modsætninger; fordi Horn med flittig brug af arkæologiens fund i allegoriske foredrag redegør for historiens og fremskridtets brutalitet i DDR, afskediges han og begår selvmord. Hvis han udtrykker den præcise kritik af historiens gang, så rummer lillebyen konkrete eksempler på det søndertrådte i historien: en hjerneskadet pige, der blev reddet af sin mor i krigens slutning, fordi moderen lod sig føre væk til aflivning ved at bilde lægerne ind, at hun var datteren; en kynisk og spoleret læge, der blev tvunget til at indrette sit liv efter sin dominerende far, grundlæggeren af byens kurbad, og et udtryk for magtens brutalitet under skiftende systemer i Tyskland, lige fra Kejserrige til nazisme; borgmesterens kone, der dør af kræft, i protest mod det, manden gør mod Horn.

Sandheden diskuteres flere steder i romanen. Meget komfortabelt mener borgmesteren, at sandheden er relativ: »Der findes ingen historie. Historien er en metafysik, som skal hjælpe os med at komme overens med vores egen forfængelighed, det smukke slør om dødens tomme kranium.« Men i lyset af de arkæologiske fund, historiens fragmenter, siger Horn: »Det er kun et lille museum, vi har, men alligevel skriver også vi historien. Det er os, der må stå inde for, om det er sandhed eller

løgn, der bliver fortalt...Sandhed eller løgn, det er et forfærdeligt ansvar. Den, der virkelig forstod det, ville ikke længere kunne sove.«

Det er der mange, der ikke kan i Bad Guldenberg: lægen, der skriver en rapport om byens (DDR's) fortid og skandale, og borgmesterens kone, der er plaget af den samvittighed, borgmesteren ryster af sig. Overfor borgmesteren benytter Hein den provokerende metode fra *Den fremmede Ven*, for at indgive ham en dyb anelse om egen uretfærdighed, når han siger om historiens relativitet, hans yndlingsemne: »Jeg vil med disse bemærkninger ikke unddrage mig mine erindringer. Jeg forudskikker dem, fordi jeg har mistillid til mine erindringer, fordi jeg har mistillid til alle erindringer.«

Men det er et af romanens kup, at der findes en person i dens persongalleri, som ikke kender til samvittighed overhovedet: Bachofen, der »bliver« museumsinspektør efter Horns død, og som derefter prøver at tiltvinge sig borgmesterposten. Han flygter til Vesttyskland, hvor han bliver borgmester i en lille by i Vestfalen. Længe efter den kedelige sag med Horns død holder han sit indtog som gæst i Bad Guldenburg, i dollargrin. Han praler overfor alle, der gider høre på ham. Men i DDR kunne han trods alt ikke gøre karriere, heller ikke hos Hein. Der er altså også hos ham grænser for systemkritikken og en binding til DDR som et alternativ til BRD trods alt. Denne tendens findes ligeledes i Heins sidste roman *Der Tangotänzer* side om side med hans skarpe kritik af DDR.

Der er klare paralleller til Christa Wolfs *Christa T.* i *Horns Endeligt*: magtens repræsentant overfor magtens offer, kræftsygdommen som løgnens ansigt. Men Hein er mere Böllsk end Christa Wolf kan være. Han er langt mere konkret i sin kritik, og siger ikke, at sandhedens opfyldelse mangler endnu, men nu.

April 1989.

Siden foredraget om tysk litteratur i firserne blev holdt sidste år er tysk genforening blevet en kommende realitet. Jeg har valgt at offentliggøre teksten uændret, som en dokumentation over en svunden epoke. Dette valg har objektive grunde i litteraturens egne forhold. Litteraturen i DDR er ramt af et chok, og er næsten tavs; den kan ikke mere orientere sig efter partiet som fyrtårnet for dens kritik, den kan ikke vænne sig til de for den meget nye livs- og skrivebetingelser i et vestligt markedssamfund, og mange forfattere føler sig frustrerede over at være digtere (med samvittigheden i orden, men uden betydning) og fristede til at være journalister med fingeren på tidens stærkt bankende puls. Litteraturens første reaktioner på vendepunktet i DDR er typisk nok dagbogsoptegnelser og

stemningsrapporter.

På forfatterforeningens ekstraordinære møde i Østberlin den første weekend i marts 90 udtrykte Stefan Heym den fælles situation ved at påpege, at forfatterne nu har frihed til at sige alt, men mindre autoritet end før. Christa Wolfs korte, skarpe og selvironiske tale ved samme lejlighed, hvor hun sagde, at de delegerede hellere burde vedgå deres bånd til den familiære SED-censur end bedyre deres lidelser under den, tyder på, at DDR-litteraturen vælger at glemme selvopgøret om forfatternes reelle optræden under udrensningssbølgerne i forfatterforeningens 40-årige historie. Man må snarere end selvransagelse imødesee en kollektiv forfattervandring fra SED som forfatternes overjæg til SPD og uden tvivl også til CDU.

Juni 1990.

Litteraturliste

- Braun, Volker. 1978: *Unvollendete Geschichte*. Dansk udgave 1979: *Ufuldendt historie*.
- Braun, Volker. 1984: Dansk udvalg: *I dette land lever vi*.
- Brinkmann, Rolf Dieter. 1979: *Rom - Blicke*.
- Böll, Heinrich. 1986: *Frauen vor Flusslandschaft*. Dansk udgave 1986: *Kvinder foran Flodlanskab*.
- Bürger, Peter. 1974: *Theorie der Avantgarde*.
- Bürger, Peter. 1984: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*.
- Celan, Paul. 1984. Dansk udvalg: *Sort mælk*.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1975: *Mausoleum*. Dansk udgave 1979: *Mausoleum*.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1978: *Der Untergang der Titanic*. Dansk udgave 1980: *Titanics Undergang*.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1980: *Die Furie des Verschwindens*. Dansk udgave. 1983: *Forsvindingens Furie*.
- Fels, Ludwig. 1975: *Sünden der Armut*. Dansk udgave 1985: *Fattigdoms synder*.
- Fels, Ludwig. 1982: *Ein Unding der Liebe*. Dansk udgave 1986: *Kærlighedens misvækst*.
- Fels, Ludwig. 1987: *Rosen für Afrika*.
- Grass, Günther. 1959: *Die Blechtrommel*. Dansk udgave 1961: *Bliktrømmen*.
- Grass, Günther. 1961: *Katz und Maus*. Dansk udgave 1963: *Kat og Mus*.
- Grass, Günther. 1963: *Hundejahre*. Dansk udgave 1965: *Hundeår*.
- Grass, Günther. 1972: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Dansk udgave 1973: *Af en snegls Dagbog*.
- Grass, Günther. 1977: *Der Butt*. Dansk udgave 1977: *Flynderen*.
- Grass, Günther. 1979: *Das Treffen in Telgte*. Dansk udgave 1980: *Mødet i Telgte*.
- Grass, Günther. 1986: *Die Rättin*. Dansk udgave 1986: *Rottesken*.

- Hein, Christoph. 1982: *Der fremde Freund*. Dansk udgave 1985: *Den fremmede Ven*.
- Hein, Christoph. 1985: *Horns Ende*. Dansk udgave 1987: *Horns Endeligt*. Hein, Christoph. 1989: *Der Tangospieler*.
- Kirsch, Sarah. 1985: Dansk udvalg: *Musik på vandet*.
- Kirsch, Sarah. 1986: *Irrstern*.
- Schneider, Michael. 1981: *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke*.
- Schou, Søren. 1972: Heinrich Böll
- Strauss, Botho. 1981: *Paare, Passanten*. Dansk udgave 1983: *Par, Passerende*.
- Strauss, Botho. 1984: *Der junge Mann*. Dansk udgave 1986: *Den unge Mand*.
- Weiss, Peter. 1984: *Die Ästhetik des Widerstandes*. Dansk udgave 1987-88. *Modstandens Æstetik*.
- Wolf, Christa. 1963: *Der geteilte Himmel*.
- Wolf, Christa. 1969: *Nachdenken über Christa T*. Dansk udgave 1970: *Christa T*.
- Wolf, Christa. 1979: *Kein Ort. Nirgends*. Dansk Udgave 1980: *Intet sted.Intet*.
- Wolf, Christa. 1983: *Kassandra*. Dansk udgave 1984: *Kassandra*.
- Wolf, Christa. 1987: *Störfall - Nachrichten eines Tages*.
- Øhrgaard, Per. 1972: *Moderne tysk litteratur*.