

Berlin. Flaneur de la nuit.

Et essay om Berlins historie fra Fontane til Grass

HENNING GOLDBÆK

Labyrintens drøm og virkelighed

I et af sine fragmenter fra slutningen af tyverne¹ taler Walter Benjamin om antikkens drømme om utopiske byer og bygningsværker. En af disse drømme var ifølge Benjamin labyrinten, som er realiseret i den moderne storbys gadenet og uendelige husrækker. Som bekendt forbandt antikken labyrinten både med vanskeligheden ved at nå frem til det indre i et bygningsværk og at finde ud af det igen. Labyrinten er ikke kun uoverskueligheden, men opdagelsen af historiens magt over subjektet, der i labyrinten på én gang opdager sig selv og sine omgivelser som noget hidtil overset. Opdagelsen af labyrinten er opdagelsen af den moderne, flygtige erfaring, der må lære at leve med hjemløsheden.

Tabet af hjemmet, oplevelsen af hjemløshed på den ene side, og skabelsen af et begreb om hjem som et altid foranderligt fremtidsbegreb på den anden side er en model for den lange proces fra købstad, hovedstad til metropol, den altid foranderlige by. Metropolen er både et indbegreb af fortabelsen, af tabet og af det kommende.

Den moderne storbyoplevelse er spændt ud mellem to paradiser, det tabte og det kunstige. Forskellen mellem det tabte og det kunstige paradis er forskellen mellem uskyld og skyld. Det er umuligt at forestille sig en storbymentalitet uden flænger. Uskylden er tabt, og skylden er vores frihed til uskyld, til natur, til hu-

mor. Denne meta-tilværelse er på engang en sejr over naturen, et brud på gentagelsen og et nederlag til det umiddelbare liv. Storbymenneskets meta-tilværelse betyder, at det er uden for begivenhedernes gang, det svæver ikke over dem, det har ikke tiden for sig. Denne udleverethed til historien og omstændighederne kan ikke overvindes, men udlevs hvert eneste sekund, som livsforsøg, som forsøg på at leve de muligheder ud, som er hobet op i metropolen, i den enkeltes erindring og i stilarternes usamtidighed.

En af de vigtige måder, som denne labyrintiske erfaring kommer til udtryk på i storbylitteraturen, er forholdet mellem herre og slave og det dobbeltgængermotiv, som er uløseligt knyttet til dette forhold. Mere præcist er dobbeltgængermotivet i storbylitteraturen fra det 19. århundrede til i dag et udtryk for, at dialektikken mellem herre og slave er blevet sat ud af kraft. Ingen af de to instanser kan sejre over den anden, der er ingen endegyldig afslutning inden for rækkevidde, forholdet er snarere en fordobling end en modsætning. Dobbeltgængermotivet i den moderne version dukker således op i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1794) i en afgørende scene, der har sammenhæng med opførelsen af Shakespeare. Greven på det slot, hvor Wilhelm Meister holder til sammen med sin skuespillertrup, møder sin dobbeltgænger i form af Wilhelm, der er klædt ud som greven, og blegner i dødsangst. Dobbeltgængermotivet er et dødsmotiv. Og det, der dør, er muligheden for opfyldelse, for sejr, for absolut erkendelse. Og det, der bliver tilbage, er på én gang ensformighed og uløselighed. Begge dele er fastholdt i Poes fortælling om *Manden i mængden* (1842), der time efter time iler gennem bylabyrinten, frem og tilbage, og som for fortælleren forbindes med en bog, der ikke lader sig læse.

Det geniale ved Poes fremstilling af dobbeltgængermotivet er, at han vælger et fremstillingsniveau, der på én gang tillader ham at tolke forholdet mellem forfølger og forfulgt som forfølgerens projektion og som et forhold mellem meta-bevidsthed og den storby, der ikke lader sig læse af subjektet. Dette tvinges derved til at gøre sig tanker og hjælpeforestillinger om storbyen, om de andre, om sig selv. Hallucinationen, tvangsforestillingerne, for-

doblinger og selvets fordoblinger er et vigtigt led i storbyromansens forsøg på at fremstille metropolen. Uden hjælpekonstruktioner går det ikke.

Fontanes Berlin

Ich habe eine Gleichgültigkeit gegen den Salon und einen Widerwillen gegen alles Unwahre, Geschraubte, Zurechtgemachte, Schick, Tour-nüre, savoirfaire mir alles ebenso hässliche wie fremde Wörter.²

I den tyske litteratur er overgangen til moderne storbylitteratur præget af den poetiske realismes lange tradition fra 1830erne til 1880erne. I modsætning til Balzac tager de tyske realister Keller, Raabe og Fontane ikke sociologien ind i deres fremstilling. Derimod arbejder de med et formforsøg, der minder om det som Schumann og Brahms gør samtidig inden for musikken. I stedet for at forkaste de klassiske former søger de at indarbejde de moderne æstetiske teknikker i dem, for at se om klassicismen ikke stadig er i stand til at rumme dem. For de litterære realister betyder det, at de søger at indfange storbyen ved hjælp af Goethes symbolbegreb. Og ved at gøre det kommer de til at vise dets udvikling fra almen erkendelse til simulakrum.

Et af de første litterære tegn på det moderne Berlin er Theodor Fontanes kærlighedsroman *Irrungen Wirungen* (1888), om et kærlighedsforhold mellem en prøjsisk officer og en berlinsk arbejderpige. I løbet af denne roman indføres og dementeres hele Goethetidens klassisk-romantiske billedsprog og skæbnebegreb til fordel for tanken om, at skæbnen er identisk med den sociale skæbne, klasseforskellene, og at kunstens udgangspunkt er systemet og tiden og ikke uendeligheden. Fontanes romaner er skildringer indefra af forfaldet i den prøjsiske adel og opkomsten af en ny tid, som altid skildres med Berlin som centrum eller som styrende baggrund.

Ud over sin registrering af Berlins forandring fra at være klassisk til at være moderne har Fontane allerede i sine berømte *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862-82) taget hul på en diskussion, der først dukker op igen i mellemkrigstiden, nemlig Berlin som et rum, der er meget større end det massekulturelle centrum med lysreklamer og butiksgader.

Under Fontanes milde ironi gemmer der sig allerede en diagnose af løgnens Berlin, det imperialistiske Berlin, der i sin pragtstil og nationale ideologi dækker over værdiforfaldet og tomheden. I mange år læste man hen over denne indsigt i den kommende apokalypse hos Fontane, og det var først Hermann Broch, der trak den frem igen, i første bind af *Die Schlafwandler* (1931ff.), med titlen *Die Romantiker*, der handler om den unge Løjtnant Pasenow, stationeret i 1890ernes Berlin, hvor han føler, at end ikke hans imperiale uniform kan give ham sikker beskyttelse mod truslen fra arbejderkvartererne, som han sommetider rider igennem. Det undertrykte forfald bryder igennem i trilogiens næste to romaner, og selve romanformen, der blev brugt om Berlin, fragmenteres til sammenhængsløshed, da sammenbruddet efter første verdenskrig skildres.

Det Berlin, der dukker frem hos Fontane, er præget af det bonmot, der sandsynlig stammer fra det 18. århundredes berlinske slang, men som får en ny betydning i Fontanes sammenhæng. *Draussen huui, drinnen pfui* betyder, at udadtil er alting flot, men indadtil er der noget, der stinker langt væk af forfald og forlorenhed. Fontanes Berlin er selve indbegrebet af labyrinten, *Irrungen Wirungen* betyder fejltagelser, forvildelser, men uden at der findes en sandhed, som romanerne peger på. Selvom Fontane ikke udtrykte sig begejstret om Balzac, så har dennes panorama-teknik alligevel sneget sig ind i beskrivelsen af Berlin. Og brugen af panoramablikket hos den tyske realist peger i samme retning som hos Balzac, hos Baudelaire og hos Flaubert. Det vil sige, at romanens skildrer panoramaets sammenbrud. Hos de franske forfattere er det revolutionens perspektiv, der falder sammen i et Paris, der bliver uoverskueligt i forbindelse med Hausmanns byfornyelse i 1850erne. Hos Fontane er det Gründertidens nyrige normer, der forstøder det præjisiske moralkodeks og reducerer

Berlin til indbegrebet af den sociale kodeks. Fontane taler ofte om et totalindtryk som strukturen i sine romaner, dvs. at værket består af et netværk af relationer, hvor det enkelte indtryk umiddelbart samtidig er det hele. Denne konception stammer fra Goethe, der forbåndt den med en metafysisk dimension. Totalindtrykket hos Fontane er uden en sådan metafysik, metafysikken er erstattet af konventioner, lovmæssighed er sociale lovmæssigheder. Derved spalter byen Berlin sig op i to sfærer, Berlin som *Gesellschaftsecho*, dvs. konventionens Berlin uden lykkens mulighed, og det andet Berlin, som Fontane besværgede i *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, hvor han skildrer de uopdyrkede landskaber rundt om Berlin med deres ukonventionelle mennesketyper og oplevelsesmuligheder for berlineren, der flygtede væk fra samfundsekkoet og fandt det grænsesprængende i landskabet.

Fontanes poetiske realisme nåede sin grænse i beskrivelsen af Berlin, fordi byen afviste muligheden for at man i sproget kunne få tingene og følelserne til at pege ud over sig selv. Den by han beskrev, var stadig resterne af den gamle residensby, det er dens skygge han registrerer og en sidste gang lader genopstå, snarere end konturerne af den by, som de samtidige naturalister var optaget af: den amerikanske by.

Berlin som den amerikanske by er et fænomen, der dukker op allerede i 1880erne, i begyndelsen af Gründertiden, det er især Chicago, man sammenligner med Berlin. Grunden er Berlins mangel på stor historisk tradition, det er den store, dynamiske byggeplads, hvor ornamenterne kun er klasket op på bygningerne og i stuerne som et vedhæng, som de industrielt fremstillede traditionstegn de er.

Desuden hænger betegnelsen muligvis også sammen med byens status som arbejder- og fabriksby, fuld af fuldstændig kulturløse nyrige, der begyndte at gøre sig gældende, og som rystede borgerskabet i Wien, der var vant til at stå vagt om traditionerne, også og netop under en moderniseringsproces.

Det er først omkring første verdenskrig, at der kommer store tyske arkitekter, som ikke kun bygger lejekaşerner og kitschpaladser, den slags som Heinrich Mann har fremstillet i sin roman

Im Schlaraffenland (1900). Først omkring Bauhausskolen og dens forløbere, arkitekterne Max og Bruno Taut og Behrens begynder man at forbinde de moderne funktionalistiske bygninger med traditionen fra Schinkels klassicisme, men snarere for at bekræfte og legitimere funktionalismen historisk end for at redde fortidens aura med over i fremtiden.

Overgangen fra den preussiske hoved- og residensstad Berlin til metropolen Storberlin finder sted både som en katastrofe og som en sejr. Katastrofen består i, at befolkningseksplosionen fra 1870 og frem fuldstændig kuldsejler de kongelige byplaner med de store øst-vest-akser til gengæld for en kaotisk og blandet byudvidelse, helt modsat Paris og Wien. Baudelaire drømte om Paris som den totale by af sten og jern, men det var Berlin, der realiserede ideen og mareridtet, som især er fastholdt i Georg Heyms tidlige, ekspressionistiske digte, der på en gang frygter og besynger det moderne fremskridts undergang i et mytologisk ragnarok, hvor krigsguderne sidder på husryggene og sørger for at ilden breder sig, og hvor fabrikk skorstenene ved fyraften i horisonten tiltrækker sig større opmærksomhed end den nedgæede sol, der stort set aldrig optræder hos Heym.

Storbyens Moloch

In grossen Wäldern, unter Riesenbäumen,
Darunter ewig blaues Dunkel ruht,
Dort schlafen Städte in verborgnen Träumen,
Den Inseln gleich in grüner Meere Flut.³

Heym, der skrev sine digte kort før første verdenskrig, tilhørte en gruppe lyrikere, der kaldte sig nypatetikere. Ordet betød, at de helt i Baudelairens ånd turde se det moderne i øjnene, de levede moderne, de kørte bil, kastede sig ud i trafikken uden at blinke, de indåndede hellere fabriksrøg og cigaretter end skov- og bjergluft, og i deres digte inddrog de den moderne rytme fra gaden, med impressioner og afbrudte sansninger, med kabaretstem-

ning, med lyde fra gaden, helt som Broby Johansen og Bønnelykke få år senere gjorde det i København.

Deres optimisme er i virkeligheden en åben krigserklæring, det militante ses tydeligt hos Georg Heym, der som bagvedliggende historieideal har den franske revolution fra 1789, han har skrevet flere prosastykker og sonetter om kongens henrettelse, i en af sonetterne kaldes han Louis Capet, det borgerlige navn han fik før han blev henrettet af de revolutionære. Som Berliner-digter identificerer Heym sig med revolutionen mod kongedømmet, det prøjsiske, mod kejserdømmet, mod det nationalistiske Berlin, hvis feudale byplaner og paladser på hans tid blev fortrængt af den funktionalistiske tendens i arkitekturen, med fabrikken og andre funktionsbygninger som stilideal.

Heym tager her parti i kampen mellem det nationale og det moderne Berlin, som begynder samtidig med kejserrigets grundlæggelse i 1871, og som slet ikke er slut, men tværtimod utrolig aktuel, i lyset af diskussionerne om Rigsdagskuplen, Berlins Slot, Alexanderplatz og Potsdamer- og Leipzigerplatz.

Heyms sonetter er utænkelige uden raseri, en poetisk udtryksmulighed, han har arvet fra Baudelaire og Rimbaud. Hvis Baudelaire stadig kunne skrive sonetter inden for den poetiske konvention, og læse byen i klassicismens modlys, så er Heyms sonetform ikke mere konvention, men desintegration. Hans sonetter er skeletter, rytme og rim krænges udefter, digtene bliver til parodier på klassicismen, og i digtenes splittede udtryk støder det moderne Berlin sammen med ekkot af det historiske Berlin, som ikke længere gælder. Det siger hvert digt af ham. Og den mytologi, han besværges som et led i skildringen af undergangens Berlin består ikke af antikkens guder, men af førantikke skikkelser, barbariske guder og molocher, der få år senere vil gå igen i Fritz Langs film *Metropolis* (1925) og i Brückeskolens malerier.

Holdningen hos Heym til det moderne Berlin er nypatetisk, dvs. at det er en bekendelse til brutaliteten i det moderne, udtrykt med angstens dissonanser. Noget af denne angst går under i Döblins nysaglige roman *Berlin Alexanderplatz* fra 1929.

Berlin som det 20. århundredes hovedstad

Um etwas für deine Gesundheit zu tun, pflegst du, moderner Mensch in der Stadt, wo du weder Skilaufen noch segeln und nur mit einem ziemlich komplizierten Apparate rudern kannst, das sogenannte Footing.⁴

Det er overraskende, at Benjamin afviste Döblins Berlin-roman til fordel for *Ein Flaneur in Berlin* fra samme år af hans ven Franz Hessel, for ingen kan være i tvivl om, at Döblins roman var den mest moderne. Både han og Franz Hessel arbejder med montage-teknikker og deres fællestræk er det de selv kaldte *das Grausen der Zeit*. Döblin lader volden og aggressiviteten trænge ind i sin roman, dens tema er jegets tendentielle udslettelse i byens objektivitet. Hessel derimod går ud fra det hemmelige Berlin, dvs. det Berlin, der er uden for det hidsige forretningsliv og strøglivet. Vi må lære at bebo vores by, siger han og det vil sige lære at vandre i den, at gå ud over centrum, at indrage hele Berlin, det uopdyrkede, det umoderne, det tilfældige. Hessels forudsætninger for at skrive om Berlin er dels, at han tilhører en generation af berlinere, for hvem Berlin er fødested og erindringssted, på godt og ondt. Hvis Fontane er Berlins Balzac, der nok skal afsløre Gründertidens skandale for hele verden, så er Hessel Berlins Baudelaire, læst gennem den franske surrealismes briller. Hans hovedperson er altid flanøren, og det han vandrer igennem er Berlin som et erindringslandskab. De billeder, han bruger, må ikke forveksles med montagebilleder, for det er ufuldendte billeder, dvs. billeder, der stammer fra fortiden, men som løsriver fra fortiden og gøres frie, dvs. de gøres til genstand for nutidens fantasibevisthed, løsrevet fra formål og intention. „Geniesse froh, was du nicht hast“, er Hessels æstetiske grundsætning, i den findes både nutidens ufuldstændighed og interesseløshedens utopi, som Benjamin beundrede hos ham.

Tabets utopi som udgangspunkt for en kritik af utopier, der blot var en forlængelse af nutiden ind i fremtiden, er også inde-

holdt i Benjamins *Berliner Kindheit*. Kernen i hans bog *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (endelig version 1938) handler mindre om bardommens sted end om erindringens form. For Benjamin er erindring på en gang modernitetserfaring, dvs. bevidsthed om tidens rumlighed og fastholdelse af den uforløste og uindløste fortid som et fremtidsprojekt, der venter. For den Benjamin, der skriver *Berliner Kindheit* er Berlin allerede gået under og med den også hele *Passageværk*-projektet, der netop som hemmelig referencepunkt havde Berlin i mellemkrigstiden.

Et af de gennemgående temaer i *Passageværket* af Walter Benjamin er hans begreb om *die Schwelle*, overgangens symbol, som både gælder historisk, politisk og økonomisk. At Paris og Baudelaire er centrum for denne analyse hænger sammen med Benjamins erfaringer i det 20. århundredes begyndelse, erfaringer med kunstens og historiens udvikling og tydeliggørelse af de tendenser, der første gang blev synlige i Paris omkring år 1850. Ekspressionismen og massekulturen i mellemkrigstidens Berlin er det sted, som Benjamin læser Paris ud fra, og denne læsning er dybest set en kritik. Med den moderne verdensby Berlin i ryggen kritiserer Benjamin alle forsøg på at unddrage sig det moderne som livsvilkår, også selvom det moderne er præget af et barbarisk, anti-ornamentalt træk, en erkendelsesmæssig nådesløshed, som ligger i svøb hos Baudelaire, men ikke konsekvent nok, og som er antydnet i Haussmanns byfornyelsers strategiske forskønnelser, men stadig uden at tendenserne til funktionalisme trænger helt igennem.

Opvågning var *Passageværkets* hovedtese, men i stedet viste Berlins historie tilbage til det 19. århundrede, tilbage til fantasmagorierne, til undergangslysten, til vreden og hadet hos Baudelaire, til myten, til naturhistorien i stedet for historien. Derfor er det naturligt for Benjamin at standse arbejdet med *Passageværket*, som han påbegyndte i 1927, omkring 1938, og koncentrere sig om Baudelaire igen, fordi det er hans erfaring, der er interessant og gyldig.

I Benjamins *Berliner Kindheit*, der hele tiden blev revideret, mens han skrev *Passageværket*, svinger optimismen og skuffelsen med i hver erindring. For det Berlin, der erindres, er både det, der

engang var indbegrebet af moderniteten og dét arkaisk-truende Moloch-Berlin, der endte med at sluge alle sine børn i trediveerne og fyrrerne. Benjamins værk er det sidste ekko af det amerikanske Berlin, som Fontane hørte første gang som støj og som var hele stoltheden og den hemmelige drivkraft bag Benjamins samtidskritik. Berlin var for ham det tidlige 20. århundredes hovedstad.

Omkring murens fald

Det er interessant, at den problematik, som dukker op i 1930erne omkring Berlin, svinger med i beskrivelserne af Berlin efter 1945, som den delte by som tilstand for Tyskland og for Europa. Det sker hos Günther Grass, hos Anna Seghers, Christa Wolf, hos Uwe Johnson, hos Enzensberger, hos Böll, hos Helga Novak. Efter undergangen af Berlin er der to muligheder, enten Aufbau eller postragnarok, dvs. at der er et liv efter undergangen, en virkelighed i splittelsen og undtagelsestilstanden. Et nyt tema i efterkrigstidens Berlin er det multietniske Berlin, især det tyrkiske Berlin, der jo allerede har sine egne forfattere Yüksel Pazarkeya og Güney Dal.

Det moderne Berlin er temaet i efterkrigsromanerne, og kampen om Berlin som en national by begynder i samme øjeblik den delte bys undtagelsestilstand er overstået og Berlin igen kommer på tale som tysk hovedstad og metropol; det sidste nye i denne udvikling er jo, at der nu oprettes en ny delstat Berlin – Brandenburg med Postdam som centrum.

Wolfgang Hilbig og ruinen som historiens menneskeliggørelse.

Es war beinahe warm unter der Erde, jedenfalls nicht ausgesprochen kalt, ich fror nicht, wenn ich hier eine oder zwei Stunden verschlief. Ich war, dies konnte ich mit Fug und Recht behaupten, abgehärtet genug für den Dienst in der Unterwelt...⁵

Et af de forfatterskaber, der påkalder sig den største opmærksomhed i forbindelse med det ny Berlin er Wolfgang Hilbig, en østtysk forfatter, der har boet i Vesttyskland siden 1985, og hvis roman *Ich* fra 1993 har vakt stor opmærksomhed i den tyske presse. Af to grunde.

Romanen er en spidsfindig stasiroman, den handler om en dårlig digter, der plantes af Stasi som systemkritiker i Østberlin og får stor opmærksomhed i Vesten, og stort indblik i kulturscenen på Prenzlauerberg i 1980erne. Hændelsesforløbet er så fremhævet urealistisk, at det er svært at tage romanen alvorlig som spionroman, den må derimod ses som Berlinroman. Spionen kommer fra den sydlige provins, fra et gammeldags industriområde, med nedslidte maskiner, ramponerede maskinhaller, hans rejser til Berlin foregår i tog, og der er beskrivelser af snavsede gamle banegårde. Selve Berlin opleves med S-tog og U-Bahn. Det vigtige spionarbejde foregår ikke på gadeplan, men i kældrene og skakterne under Stasis hovedkvarter i Normannentrasse og under den systemkritiske forfatter, som hovedpersonen skal udspionere.

Der er to vigtige temaer: labyrinten og det 19. århundredes industri. Labyrinten er Berlins undergrund, det er her det lyssky spionarbejde foregår, men det er også her det systemkritiske undergrundsarbejde hører hjemme, miljøet omkring Prenzlauerberg er også en del af labyrinten, som således ligesom hos Kafka er alle steder og ingen steder. Men labyrinten har endvidere en hemmelig forbindelse til den bureaukratiske magt i Normannentrasse.

Denne hemmelige forbindelse består i fiktionens overvægt over virkeligheden, camouflage, skiftende identiteter og rollespil er typisk for den verden, der beskrives, men idet den knyttes til et ødelagt, forældet by- og industrilandskab, får problematikken pludselig almene referencer. Den handler om en dementi af det borgerlige subjekt, af fornuftens og det modernes historie. Alt dette står i forfaldets tegn, DDR og dets hovedstad er billede på et alment og personligt forfald.

Men ikke kun det. Hilbig har lært af den franske poststrukturalisme, ordet simulakrum overtager han fra Baudrillard til at be-

tegne den moderne fiktionsverden, som Berlin er et billede på. Han beskriver således *die Ostmoderne* gennem det Postmoderne, dvs. han relativiserer den store fortælling og subjekt. Subjektet omhandles flere steder sammen med byen Berlin. En anelse sniger sig ofte ind på spionen, når han sidder i sin røde plydslænestol under Hermannstrasse. Engang er denne stenmasse væk og han selv som subjekt ligeledes. Denne opdagelse er ikke gjort af ham selv, men af hans overordnede Feuerbach, der forklarer at denne relativisering af subjektet stammer fra le Fou, altså Foucault. Imidlertid viser det sig, at Feuerbach har taget fejl, det han mener er ikke le Fou, men le Feu, ilden.

Denne ild antydes mange steder i romanen, i spionens angst for de østeberlinske masser, der virker truende, for om ikke særlig længe vil hele det fiktive system falde sammen, og den store opvågning vil finde sted. Det er romanens hemmelige og bagvedliggende budskab, den overtager ganske vist Baudrillard's simulationsbegreb, men dybest set håber den på et nyt sandhedsbegreb hinsides fiktionens ødelæggelse, og et nyt subjekt hinsides det totalt iscenesatte.

Spionens dæknavn er Cambert, en blanding af d'Alembert og Camenbert, men hans oprindelige navn er M.W., måske Meister Wilhelm, en af personerne i en tidligere fortælling af Wolfgang Hilbig. Hvis man vender initialerne om, får vi Wilhelm Meister, hovedpersonen fra Goethes dannelsesroman, og det tårnselskab, der griber ind i Wilhelms dannelse, er nu erstattet af Stasi og Feuerbach's oplysningsideologi, hvis forsvinding forestår, uden at vi eller Hilbig kan sige, hvad der kommer efter. Men hans roman er ikke slet og ret en antidannelsesroman, heller ikke en hegeliensk hyldest til nutidens Berlin som fornuftens sted, men et forsøg på at uddrage konklusionen og sandheden af Berlins rolle og skæbne som den evige forandrings og labyrints hovedstad i tysk litteratur. Hans labyrintvandrende hovedperson er en blanding af Hessels interesseløse flanør og Fontanes fortæller, der er ved at afsløre en forblindelse og en forbrydelse, som ingen endnu kender omfanget af.

I parentesens kreds

Vom Brandenburger Tor aus gesehen, wurden sie kleiner und kleiner. Das verschieden hohe Paar. Schon wieder Gestikulierend: der eine mit dem Spazierstock, den er „meinen märkischen Wanderstock“ nannte, der andere mit den kurzen Fingern seiner Rechten, denn links trug er die gebauchte Aktentasche. Der Stummfilm. Schreitend der eine, tippelnd der andere.⁶

I forbindelse med sin seneste roman *Ein weites Feld* fra 1995 (oversat til dansk som *En længere Historie*) har Günter Grass sagt, at der var tre grunde til at skrive den. Ambitionen om at skrive en Berlin-roman, ønsket om at skrive en Fontanebiografi og ønsket om at kommentere den såkaldte „tyske enhed“. I virkeligheden kommer de tre punkter ud på et, for ønsket om at skrive om Berlin er ønsket om at tage Fontanes beske kritik op af Tysklands moderne historie, som begynder og ender i Berlin.

Der er påfaldende ligheder mellem *Ich* af Wolfgang Hilbig og *Ein weites Feld*. Begge steder er herre-slave forholdet centralt, begge steder er Berlin en labyrint, og begge romaner foregår lige omkring vendepunktet, dvs. med blikket rettet mod to slags Berlin, det der har været og det kommende. Men den afgørende forskel er, at Grass er ude i et historisk ærinde. Hermed tænkes der ikke kun på DDR's historie eller Tysklands historie fra samlingen i 1871 til samlingen i 1989. Men mere principielt er *Ein weites Feld* en refleksion over Berlin som centrum for tabte illusioner, som Grass afslører med en grusomhed, der fører lige tilbage til Fontanes relation til Gründertiden. Den Fontaneskikkelse, som Grass lader opstå, er selv et resultat af tabte illusioner, han er ikke en helt, eller et ledebillede for nutiden. Han er først revolutionær i 1848, derefter arbejder han for den reaktionære regering i Berlin, ved censurafdelingen, derefter er han prøjsisk agent i London i 1850'erne, og først i 1870'erne river han sig løs fra sin rolle som agent og skriver sine kritiske romaner, hvor han konfronterer det moderne Berlins konventionalitet med den tyske guldalders utopier. Grass tolker hans forfatterskab med en let ændring af kritik-

ken. For ham er de romantiske utopier ikke kun tabte utopier og illusioner, men indbegrebet af alle de nationale ideologier, der har hærgnet Berlin siden 1871, pangermanismen, nazismen, Trabi-socialismen, Mercedes-liberalismen.

Jo mere man læser denne bog igennem, jo sværere bliver det at fastholde en entydighed i forholdet mellem de to hovedpersoner, Theo Wuttke/Fonty og spionen Hoftaller. For det første er Hoftaller gavmild og hensynsfuld, han har menneskelige træk, hvilket politiofficeren hos Hilbig ikke har. For det andet er Hoftaller ikke kun den, der overvåger, andre overvåger ham. Det fremgår af fortællerpositionerne. I modsætning til sine tidligste romaner, især *Die Blechtrommel* fra 1959 rummer denne roman ikke en skiftet mellem jeg og han. Oskar Matzerath kan omtale sig selv i første og tredje person, Fonty kan ikke, han har ikke distance til sig selv. Fortælleren i *Ein weites Feld* er et kollektiv, det er Fontane-arkivets medarbejdere i Potsdam, der sommetider optræder i vi-form, andre gange i jeg-form. Og de overvåger alle, inklusive Hoftaller, som derved reduceres til et offer. Men vigtigere endnu er, at herre-slave forholdet udviskes, fordi Fontane-arkivet som helhed også kan betragtes som Fontys hjernearkiv, dvs. at hele fortællestrukturen kan opfattes som en visualisering af Fontys fikse idé: at han er Fontane.

Derved fremhæves det groteske som et væsenstræk ved den mentalitet, der er knyttet til Berlins nyere historie. Alle de store ideologier, der er opstået og forsvundet igen, lever videre som ekkoer i Fontys bevidsthed, og i den bygning, hvor han arbejder. Det er Görings luftfartsministerium i Leipziger Strasse. Denne rummer en såkaldt pater-noster elevator, der kører i fast rutefart mellem etagerne. Ud og ind stiger personerne, men elevatoren fortsætter. Den har fragtet Göring, måske Hitler, Honnecker og Ulbricht, måske Kohl, og således som elevatoren kører op og ned, fortsætter historien i Berlin.

Den enorme stofmængde i *Ein weites Feld* er ligesom det er tilfældet i tidligere romaner af Grass et udtryk for, at romanformen selv er endnu en tabt illusion. Man skal huske, at den romanform Grass foretrækker, ligefra *Die Blechtrommel*, er den barokke pikaroman, der netop udmærker sig ved at være en førborgerlig ro-

manform. Det vil sige, at den borgerlige jegroman egentlig snarere er stof for denne romanform end kerne. Alle personer hos Grass er bevidst skabeloner, de er ikke sandsynlige som psykologiske karakterer, de er mere end allegorier, de er karakterer, der fremstiller sig selv, deres forudsætninger og deres begrænsninger. De truer med at gå under i historiens dynamik, symboliseret ved den enorme stofmængde, de søger at arkivere og gøre relevant for samfundet og fremtiden, men et overblik bliver det aldrig til for nogen af dem, hverken for Fonty eller for Hoftaller. Den konklusion Grass synes at drage af historien i Berlin er sårbarhedens kollektive betydning. Tiden er ikke en formue, der ligger og venter et sted ude i fremtiden, og det er jo sådan kunsten og livet længe har opfattet sagen. Berlin som et centrum for omskiftelser af blindhed og pludselighed betyder for Grass, at vi er revet med af tiden, midt i den, ligesom de barokke Pikarohelte, der stod på samfundets bund, og derfra så verdens tossethed udfolde sig og ramme dem selv med fuld kraft.

I den nye roman af Grass giver Berlin som historiens scenarium anledning til udfoldelsen af en lille romanhistorie. For herre-slave dialektikken peger tilbage til Don Quixote og Sancho Panza, men også til det 18. århundrede, til Diderots roman *Jacques le Fataliste*, og videre til *Bouvard et Pecuchet* af Flaubert. Hvis man kobler det sammen med titlen *Ein weites Feld*, betyder det, at herre-slave dialektikken for det første er en uoverskuelig historie, for det andet, at den ikke er slut endnu. I denne sammenhæng skal Berlin ses hos Grass: dens karakter af illusionernes og fantasmagoriernes Jurassic-park er langt fra slut endnu, den har næsten karakter af en almen livsbetingelse for den enkelte og for verdenshistorien. Og ved at gå tilbage til Fontane går Grass i mindre grad tilbage til rødderne end til det udgangspunkt, der ikke har flyttet sig væsentligt siden Fontanes dage, men som stadig fastholdes i fiktionens form som en længere historie.

Noter

1. Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Gesammelte Schriften, Band V.2, side 1007.
2. Theodor Fontane. *Irrungen Wirungen*, side 97, Ullstein 1965: „Jeg føler kun ligeegyldighed over for salonen og modvilje mod alt usandt, opskruet, kunstigt, chikt, velturneret, savoirfaire – for mig ligeså hæslelige som fremmede ord“. (Hvor intet andet er anført er oversættelserne ved forfatteren selv.)
3. Georg Heym, *Die Städte im Walde*, side 107 in: *Gedichte*, Suhrkamp Verlag 1965: „I vældige skove, under store træer, / hvor evig blåsort mørket ruger, / der slumrer byer i hemmelig drøm / som øer i grønne haves strøm.“
4. Franz Hessel, *Ermunterung zum Genuss*, side 53. Brinkmann & Bose 1981: „I byen, hvor du hverken kan stå på ski eller sejle, og hvor du kun kan ro ved hjælp af et temmelig kompliceret apparat, der dyrker du, moderne menneske, for din sundheds skyld den såkaldte footing.“
5. Wolfgang Hilbig, „*Ich*“, side 37. S. Fischer 1993.
6. Günter Grass, *Ein weites Feld*, side 21, Steidl 1995: „Set fra Brandenburger Tor blev de mindre og mindre. Det ulige høje par. Allerede gestikulerende igen: den ene med sin spadserestok, som han kaldte „min brandenburgske vandrestok“, og den anden med sine korte fingre på højre hånd, thi i den venstre bar han den udbulnede dokumentmappe: stumfilmen. Skridende den ene, trippende den anden.“ (Dansk oversættelse ved Per Øhrgaard.)