

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

Tysk litteraturs neokonservative »enfant terrible«
Botho Strauß

- af Søren R. Fauth

I

Botho Strauß bliver født den 2. december 1944 i den lille by Naumburg an der Saale i det der få år senere kommer til at hedde Deutsche Demokratische Republik. I 1950, altså endnu før murens tilblivelse, men efter opsplittningen i øst og vest, flytter familien til den lille by Remscheid i delstaten Nordrhein-Westfalen (Remscheid forekommer i dramaet *Groß und klein* fra 1978), og få år senere til Bad Ems i nærheden af Koblenz. I 1964, som 20-årig, påbegynder Botho Strauß et universitetsstudium. I fem semestre studerer han germanistik, teaterhistorie og sociologi, først ved universitetet i Köln og siden i München (hvortil han i øvrigt senere vender tilbage for at arbejde et halvt år som gartner). Da han afbryder studierne, arbejder han på en tysk doktorafhandling om forholdet mellem Thomas Mann og teatret. Interessen for teatret er med andre ord tidligt dominerende. I 1967 publicerer han sin første af mange artikler til Tysklands også dengang toneangivende teatertidsskrift *Theater heute* som han året efter, i en alder af kun 24, bliver udnævnt til redaktør for. Senere kommer det til et dramatisk brud mellem Botho Strauß og den ansvarshavende redaktion for *Theater heute*. Det sker efter offentliggørelsen af essayet 'Anschwellender Bocksgesang' ('Tiltagende bukkesang') i ugemagasinet *Der Spiegel* den 8. februar 1993.¹ Dette essay, der stempler Strauß som en reaktionær neokonservativ tænker, udløser et ramaskrig i

¹ Se *Nomos* 1. årg. nr. 1, Valby 2003, s. 7-24. Forsynet med gode, brugbare noter og oversat glimrende til dansk af Ken Farø.

Søren R. Fauth

størstedelen af den overvejende venstreorienterede tyske intelligentsia og afstedkommer heftige debatter på kultursiderne i alle førende tyske aviser og tidsskrifter.

I 1970 bliver Botho Strauß udnævnt til dramaturg ved Schaubühne am Halleschen Ufer i Berlin og forlader af samme grund posten som redaktør ved *Theater heute*. Han fortsætter dog – indtil bruddet i 1993 – med at være tilknyttet tidsskriftet som freelanceskribent. Det bliver begyndelsen på et livslangt samarbejde med en af det 20. århundredes største tyske teaterinstruktører, Peter Stein, og ligeledes med fremtrædende skuespillere som Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe og Otto Sander. Sideløbende med arbejdet som dramaturg begynder han selv at skrive teaterstykker. Han debutterer som 27-årig i 1972 med stykket *Die Hypochonder*. I de kommende år manifesterer han sig med dramaer som *Trilogie des Wiedersehens (Gensynets trilogi)*, fortællingen *Die Widmung*² og sidst, men ikke mindst dramaet *Groß und klein (Stor og lille)* som en af de mest talentfulde unge tyske dramatikere og prosaister i mange, mange år. Han undgår fuldstændigt offentligheden, deltager aldrig i læsninger endsige prisuddelinger og fører en aldeles isoleret tilværelse i en stor herskabslejlighed i nærheden af Wittenberg-Platz i Berlin. Fra sin stue kan han se Berlins monstrøse stormagasin Kaufhaus des Westens (i folkemunde kaldet »Ka De We«) der under den kolde krig blev et udstillingsvindue for Vestens materielle overflod og vækst i modsætning til østlandenes varemangel og beskedne levestandard. Strauß' forfatterskab indeholder fra begyndelsen en benhård kritik af den vestlige civilisations åndsforladte, traditionsløse, nutidsfikserede konsumsamfund der kaster individet ud i ensomhed, fremmedgørelse, angst og tomhed. Teaterstykket *Kalldewey, Farce* fra 1981 hentyder netop i sin titel til Berlins vulgære konsumtempel *Kaufhaus des Westens* hvor Strauß – som man kan læse i et af de få interviews med ham fra 80'erne – ofte gør sine indkøb og henter inspiration til sine absurde, ja, nærmest surrealistiske, samtidskritiske teaterstykker.³

² Oversat til dansk af Per Øhrgaard og Anneli Høier under titlen *Tilegnelsen*, Rosinante 1982.

³ Botho Strauß har tre gange givet udførlige interviews, og hver gang til den samme person, nemlig germanisten Volker Hage. Jf. *Strauss Lesen*, udg. af Michael Radix, Hanser Verlag: München 1987, s.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

Der er ingen tvivl om at vi her har at gøre med et forfatterskab der vil gå over i den tyske litteraturhistorie som et af de mest betydningsfulde i det 20. og 21. århundrede (hvilket den stadig voksende sekundærlitteratur om Botho Strauß' forfatterskab bevidner).⁴ Strauß har da også modtaget en række af de mest prestigefyldte litterære priser for sit episke og dramatiske værk. For blot at nævne de vigtigste: Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste i 1981, Mülheimer Dramatikerpreis for *Kalldewey, Farce* i 1982 og Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung i 1989.

Det særdeles omfattende forfatterskab spænder vidt: Fra dramaer, der udgør størstedelen af produktionen i 70'erne og begyndelsen af 80'erne, til lyrik (*Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*, 1984), essayistik, som snarere er en hybrid genre bestående af politiske, æstetiske og filosofiske refleksioner iblandet narrative aspekter,⁵ og endelig episke værker som *Marlenes Schwester*; *Theorie der Drohung* (1975); *Die Widmung* (1977); *Rumor* (1980), *Der junge Mann* (1984) og *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* (1989). Sammen med Peter Handke, forrige års nobelprismodtager Günther Grass og Martin Walser er han med omtrent én ny bogudgivelse om året en af de tysksprogede landes mest produktive og anerkendte nulevende forfattere. Han er oversat til talrige sprog, og hans dramaer har været opført overalt i Europa.

Herhjemme var han navnlig i 70'erne og 80'erne et forholdsvist stort navn med teateropsætninger i både København og Århus, og ikke mindst takket være Per Øhrgaards og Anneli Høiers oversættelser af *Die Widmung*, *Paare*, *Passanten*⁶ og *Der junge Mann*⁷ nåede tre af hans absolut vigtigste værker de danske læsere.

188-216. Og: VOLKER HAGE, 'Der Dichter nach der Schlacht. Eine Begegnung mit Botho Strauß im Sommer 1993'. *Weimarer Beiträge* 1994. H. 2, s. 179-189. De tre interviews fandt sted i henholdsvis 1980, 1988 og 1993.

⁴ Den mest udførlige bibliografi finder man i: *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur*, 81, Botho Strauß, 2. oplag. udg. af Heinz Ludwig Arnold, München 1998, s. 150-164.

⁵ Volker Hage har rammende betegnet denne blandingsgenre »Denk-Erzähl-Werke«. Hertil regnes: *Paare Passanten* (1981), *Niemand anderes* (1987), *Fragmente der Undeutlichkeit* (1989), *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie* (1992), *Wohnen Dämmern Lügen* (1994), *Die Fehler des Kopisten* (1997), *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* (1999) og endelig *Das Partikular* (2002).

⁶ *Par, passerende*, Rosinante 1983.

⁷ *Den unge mand*, Rosinante 1986.

Søren R. Fauth

II

Om end den næsten enevældige tyske litteraturkritiker Marcel Reich-Ranicki i sin tid kritiserede *Der junge Mann* sønder og sammen i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, hersker der i dag næppe tvivl om at denne vildtvoksende, postmoderne (anti)dannelsesroman er et af de mest originale bidrag til den moderne europæiske litteratur. I februar 1988 blev den da også her til lands tilbudt medlemmerne af Samlerens Bogklub med ordene »Det er et af hovedværkerne i 80'ernes europæiske litteratur, vi her udsender som månedens bog«. Forfatteren og oversætteren – bl.a. også af Botho Strauß – Niels Brunse skrev dengang i sin omtale af *Der junge Mann* i Samlerens medlemsblad: »med „Den unge mand“ har [Botho Strauß] skrevet en bog, der omklammer én og kilder én de særeste steder og nærmest uimodståeligt lokker én til at tage de nødvendig[e] livtag med den. Der er ingen tvivl om at den er et hovedværk, både i forfatterskabet og i tiden.«⁸

Romanen handler (hvis den overhovedet har en handling) om en ung mand ved navn Leon Pracht, præstesøn, teatermand og instruktør, der – i overensstemmelse med den traditionelle dannelsesromans principper og handlingsforløb – søger efter svar om sig selv og sin tid. Eller rettere: Sådan begynder romanen. Det er det den ved første øjekast drejer sig om, og det er det læseren får stillet i udsigt i bogens første kapitel 'Die Straße' ('Gaden'), men det er så sandelig ikke det romanen indløser. For allerede i andet kapitel 'Der Wald' er Leon Pracht forsvundet; i stedet følger vi nu en kvindelig bankfuldmægtig på vej til en forretningsaftale; hun har bare glemt hvor hun skal hen, hvem hun skal tale med og hvorfor. Men ikke nok med det, hun beslutter sig nemlig for at lade hånt om sit job og i stedet lade sig rive med af det vilkårlige, give sig hen til forvildelsen. Det ender med at hun forlader den bydel i Köln hun befinder sig i. Hun kører efter nogle mystiske pile hvoraf den ene kommer til syne mellem to skyer på himlen. Pilen peger på en bestemt mark der ligger i udkanten af en skov. Kvinden der er klædt som en moderne forretningskvinde, tager sine sko og silkestrømper af hvorefter hun træder ind i skoven. Her møder hun en »eneboer-luder«, og så ruller den surrealistiske

⁸ *Samlerens Bogklub*, 1988, s. 3.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

handling. Romanens tre midterpartier, der foruden 'Skoven' omfatter kapitlerne 'Kolonien' og 'Terrassen', er et virvar af historier, snart myte-lignende, snart vildt fabulerende, absurde og sarkastiske optrin med en helt tydelig adresse til nutiden, snart fantastiske og gådefulde hændelser med dybe rødder i den tidlige romantiske poetik. De tre midterdele, der fylder mere end to tredjedele af romanen, handler slet ikke om Leon Pracht. Romanens hovedperson, hvis dannelsesrejse vi troede vi skulle med på, er (næsten) sporløst forsvundet. Han dukker først op igen i romanens sidste kapitel 'Der Turm' ('Tårnet') – en kapiteloverskrift der i øvrigt mere end antyder en forbindelse til det berømte »Turmgesellschaft« i Goethes klassiske dannelsesroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* fra 1795/96. Leon er ikke blevet den succesfulde instruktør man kunne forvente, men en ubetydelig billedarkivar. I indledningen til *Der junge Mann* hedder det rammende med fortællerens egne ord om dette mystiske værks poetik: »Allegorier. Initiationshistorier. RomantiskRefleksionsRoman.« Den roman der begynder som en kohærent, kausalt fortløbende fortælling, ender som et fuldstændig kaotisk, men samtidig dybt originalt og fascinerende kunstværk.

Det der gør Botho Strauß så vanskelig, er – og det gælder i høj grad også *Der junge Mann* – at de fiktive universer, det være sig drama, fortælling eller roman, på et overordnet plan reflekterer sig selv. Botho Strauß' tekster indeholder næsten uden undtagelse betragtninger over det-at-skrive, over forfatterens situation, sprogets og skriftens muligheder og begrænsninger. Det er karakteristisk for den tidlige Strauß at han er præget af en dyb sprogskepsis, altså af en manglende tro på og tillid til at sproget og dermed litteraturen er i stand til at gengive virkeligheden. »Der hvor der er et billede«, som en af personerne i teaterstykket *Trilogie des Wiedersehens* siger, »er der et hul i virkeligheden. Der hvor et tegn hersker, kan den betegnede ting ikke også være.«⁹ Altså der hvor det betegnende ord er, er ordets indhold ikke. Af samme grund er digteren ikke i stand til at transponere sin individuelle, unikke erfaring af virkelighed over i sproget. Sproget forfejer tingenes oprindelige substantielle beskaffenhed. Denne sprogskepsis, som Strauß

⁹ BOTHO STRAUSS, *Trilogie des Wiedersehens* i: *Theaterstücke 1972-1978*, DTV: München 1993, s. 339.

Søren R. Fauth

senere vender sig kritisk imod i et essay fra 1990,¹⁰ kan sammenlignes med den der kommer til udtryk hos den tyske filosof og digter Friedrich Nietzsche og den franske poet Stéphane Mallarmé. Det er Mallarmé der er ophavsmand til den berømte påstand om at *ordet* rose ikke er det samme som *planten* rose fordi ordet rose hverken dufter eller stikker. Og det er Nietzsche der i sit skrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* fra 1873 forfægter det synspunkt at betegnelsen for en ting aldrig nogensinde kan have noget at gøre med hvordan denne ting er i sig selv. Af samme grund er det ikke muligt gennem sproget at udsige noget sandt om verdens egentlige, autentiske væsen. Kort sagt: Enhver forestilling om sandhed er en illusion.¹¹ Det er disse tanker hos Nietzsche som videreudvikles og radikaliseres af de såkaldte postmoderne tænkere. Postmodernisterne, anført af det franske trekløver Jacques Derrida, Roland Barthes og Michel Foucault, er enige om én ting, og det er netop at der ikke findes nogen sandheder, at ethvert forsøg på at fastlægge betydning og mening beror på menneskelige fejlslutninger. I sit berømte essay *La mort de l'auteur* fra 1968 forkynder Roland Barthes med stor patos forfatterens død, på samme måde som Zarathustra i Nietzsches *Also sprach Zarathustra* over for menneskene forkynder Guds død. For Roland Barthes, Mallarmé og Nietzsche er det sproget der taler, ikke subjektet. Skriften (*écriture*) eliminerer enhver stemme, udvisker ethvert udspring. I stedet for det autonome, intentionale forfatter-jeg træder et uendeligt netværk af tekst uden begyndelse og afslutning. Det sproglige tegn bliver uendeligt polyvalent. Af samme grund giver det ingen mening at spørge efter tekstens betydning, en teksts betydning lader sig nemlig aldrig fikseres. Skriften løber, som Barthes siger. Nok danner den bestandigt en mening, men kun for i samme nu at nedbryde denne mening igen. Mening lader sig aldrig inddæmme. Teksten frisætter betydning og baner dermed vejen for det Barthes kalder en kontrateologisk og

¹⁰ Jf. BOTHO STRAUSS, 'Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit', efterord til GEORGE STEINER, *Von realer Gegenwart*, Hanser: München 1990, s. 305-320.

¹¹ Jf. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, i: Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, udg. af Giorgio Colli und Mazzino Montinari, bd. 1, jf. først og fremmest s. 878-879.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

revolutionær måde at erkende på, for det at nægte en fiksering af mening og betydning svarer i sidste instans til at afvise Gud og hans hypostaseringer: fornuften, videnskaben og loven. Guds død fører med andre ord til det sproglige tegns tømning.

Den store forskel på Nietzsche og de franske postmodernister er at Nietzsche hele tiden er to spadestik dybere end sine franske epigoner. Hos Nietzsche forsvinder relationen mellem tænkning og liv aldrig. For Nietzsche er det stadig et spørgsmål om liv eller død, hos postmodernisterne mangler Alvoren. Nihilismen er i postmodernitetens tidsalder blevet munter, glad, lalleglad, lige-glad. Alting er blevet lige-gyldigt, lige betydningsfuldt og lige ubetydeligt. Enhver autoritet, enhver orden og ethvert hierarki er dekonstrueret, opløst i et uendeligt langstrakt hav uden dybde. Følelsen af afmagt og tab findes ikke i det postmoderne. Meningsløsheden er blevet en leg, et spil: At der ingen sandhed findes, er ikke videre tragisk, sådan er det bare. Men hvad har alt dette med Botho Strauß at gøre? Ikke så lidt endda, naturligvis, for det er *den* åndshistoriske kontekst hans forfatterskab skal læses i.

Det der adskiller Botho Strauß fra den glade nihilisme, er at de gudsforladte skæbner der befolker hans teaterstykker, lider. Fraværet af mening er ikke bare en leg, men et reelt eksistentielt problem, også for den tidlige Strauß. Hans figurer lider under den monoteistiske kosmologis sammenbrud, under den narcissistiske introspektion der forvandler frisættelsen fra alle religiøse bindinger til et destruktivt selvtab. Personerne hos Strauß lider under den åndsforladte reduktion af verden til ren materialitet. Selv om Botho Strauß' tekster – og det gælder især de tidlige frem til midten af 80'erne – nærmest uhyggeligt minutiøst og konsekvent reproducerer en række af de postmoderne kongstanker (fx forestillingen om forfatterens død, sprogets utilstrækkelighed, manglende autenticitet osv.), så indeholder de noget *mere* som gør at de bliver vedkommende. En eksistentiel alvor og tyngde der fra forfatterskabets begyndelse virker decideret anti-postmoderne.

Søren R. Fauth

III

Personerne hos Botho Strauß lever et overfladisk liv; de »mennesketomme mennesker«,¹² som det hedder et sted i stykket *Trilogie des Wiedersehens*, er blevet ofre for det hyperrationelle, for den »telekratiske offentligheds« nivellerende og fordømmende »regime«;¹³ de har mistet orienteringen, er fremmedgjorte, identitetsløse, ensomme krøblinger der (indirekte) længes efter helbredelse, ny mening, ny helhed, kontinuitet og nærvær. Når en af figurene i stykket *Kalldewey, Farce* et sted udbryder »En mening! En mening! Mit kongerige for en mening«,¹⁴ er det udtryk for både rådvildhed og længsel. I Botho Strauß-forskningen taler man ligefrem om en vending i forfatterskabet, en vending der skal forklares med at de senere tekster (fra slutningen af 80'erne frem til i dag) forsøger at konturere en mulig vej ud af modernitetens misere.¹⁵ Inden jeg når til en begrundelse for den påstand, vil jeg kaste et nærmere blik på to teaterstykker som på mange måder er eksemplariske for den tidlige produktion: *Trilogie des Wiedersehens* fra 1976 og *Groß und klein* fra 1978.

Handlingen (og igen skal det indskrænkende tilføjes: Hvis man i det hele taget kan tale om en handling) i *Trilogie des Wiedersehens* strækker sig over få timer fra middag til sen eftermiddag en varm dag, sommeren 1975. Medlemmer og venner af en kunstforening mødes til fernisering i kunstforeningens udstillingsrum. Foruden udstillingens arrangør, Moritz, formanden for kunstforeningens bestyrelse, Kiepert, en opsynsmand og en 11-årig dreng, møder vi i alt 13 personer i alderen 26 til 68 år. Et bredt udsnit af Forbundsrepublikkens bedre borgerskab og et par middelmådige kunstnere, lige fra en ældre falleret skuespiller og hans søn (der ligeledes er skuespiller) til en kvindelig kunstmaler, en ung mandlig forfatter, en læge, en apoteker og en fraskilt kvinde. Ud over at de alle på den ene eller anden måde er relateret til kunstforeningen og derfor allerede – i hvert fald for de flestes

¹² BOTHO STRAUSS, *Trilogie des Wiedersehens*, op.cit., s. 319.

¹³ BOTHO STRAUSS, *Tiltagende bukkesang*, op. cit., s. 17.

¹⁴ BOTHO STRAUSS, *Kalldewey, Farce*, i: *Theaterstücke 1981-1991*, DTV: München 1993, s. 33.

¹⁵ Jf. THOMAS OBERENDER, 'Die Wiedererrichtung des Himmels. Die ‚Wende‘ in den Texten von Botho Strauß' i: *Text + Kritik, Botho Strauß*, op.cit., s. 76-99.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

vedkommende – kender hinanden, har de ensomheden, den patologiske, narcissistiske introspektion, de brudte forbindelser, fortvivlelsen og fremmedgørelsen til fælles.

Stykket falder i tre dele som hver især er forsynet med en tidsangivelse: 'Kleine Gesellschaft *Mittags*' ('Lille sluttet selskab. *Midt på dagen*'); 'Niemand Bestimmtes *Nachmittags*' ('Ikke nogen bestemt. *Eftermiddag*') og 'Gute Beziehung *Spätnachmittags*' ('Et godt forhold. *Sen eftermiddag*'). Det aristoteliske krav om tidens enhed (tragediens handling skal udspille sig inden for et solomløb, dvs. 24 timer) som Aristoteles formulerer i sin *Poetik*, overholdes; det samme gælder det senere udviklede krav om stedets enhed der stammer fra den franske klassik (Corneille, Racine): Bortset fra en kort afstikker til et ægtepar der bor lige i nærheden af udstillingslokalerne, foregår handlingen i ét rum. Men ikke nok med det: Også Aristoteles' primære krav om at tragedien skal have en klar, afrundet fabel med et dramatisk højde- og omdrejningspunkt (peripeti), indløses. Denne fabel er kort fortalt: Kiepert, direktør og formand for kunstforeningens bestyrelse, fremsender en skrivelse hvori han og de øvrige bestyrelsesmedlemmer kræver udstillingen lukket fordi den – som de hævder – ikke hænger sammen. I virkeligheden ønsker Kiepert udstillingen lukket fordi han og andre højtstående forretningsfolk er fremstillet karikeret på et af udstillingens billeder med titlen »Karneval der Direktoren« (»Direktøernes karneval«). Forbuddet bevirker at medlemmerne af kunstforeningen nedtager det anstødelige billede og omstrukturerer udstillingen. Det hele ender med at bestyrelsens forbud trækkes tilbage. Det er hvad man med rette kan kalde en spinkel handling, og den er ikke det mindste dramatisk. Sammenlagt fylder fabeln højst 5 minutter af de 3 timer en typisk opsætning af stykket varer. Sagen er nemlig at fabeln trænges fuldstændig i baggrunden. Den drukner i bogstaveligste forstand i den strøm af ord der skyller ned over publikum eller læseren. For der tales meget hos Botho Strauß, utrolig meget. Og Botho Strauß er en formidabel sprogbruger, en helt genial opfinder af nye ord der tager det moderne menneske på kornet, fanger os på en ny og overraskende måde. I stedet for den traditionelle aristoteliske dramaturgi hvor handlingen udgør en helhed bestående af begyndelse, midte og slutning, træder et

Søren R. Fauth

ægte sammensurium af diffuse enkeltindtryk. Små glimtvisse impressioner der for en stund lader os se ind i disse forkvaklede skabningers kejtede forsøg på at finde hinanden og sig selv. Det aristoteliske dramas finalitet, den veldisponerede, kausalt fortløbende handling erstattes af det samme meningsløse spektakels evige genkomst. Den varme, stillestående sommer bliver til et billede på personernes, udvejsløse, klaustrofobiske indespærring i sig selv. Situationen minder en hel del om den Vladimir og Estragon i Samuel Becketts *En attendant Godot* fra 1953 befinder sig i: En evig venten efter en mening (Gud?) der aldrig dukker op. *Trilogie des Wiedersehens* – altså *Gensynets trilogi* – hedder stykket. Sådan hedder det ikke kun fordi medlemmerne af kunstforeningen mødes en gang om året, og fordi stykket falder i tre dele. Med *gensyn* hentydes til *gentagelsen*: Personernes situation gentager sig i det uendelige. Den aristoteliske teleologi erstattes af det cykliske. Rent formelt er stykket opløst i 19 forskellige scener der igen, ved hjælp af en nærmest filmisk virkende klippeteknik, er splittet yderligere op, således at stykket reelt består af 47 forskellige små scener. Strauß opererer her med en simpel blændeteknik hvor der mellem de forskellige optrin blændes op og ned for lyset. De forskellige sceners sammensætning synes vilkårlig, idet man kan bytte om på deres rækkefølge uden at det får nævneværdige konsekvenser for stykket som helhed. Derved får den traditionelle aristoteliske fabel (om udstillingsforbuddet) karakter af et rent påmonteret artefakt; den bliver så at sige til en ironisk påmindelse om at det moderne subjekt og dets virkelighed ikke længere kender nogen begyndelse, midte og slutning, og at et moderne kunstværk derfor ikke med rimelighed kan fortælle samme individs historie inden for rammerne af en logisk sammensat handling hvor de forskellige hændelser drives frem af indre nødvendighed. Et sandt gedemarked af menneskelige følelser og komplicerede mellem menneskelige relationer der i sin til tider hylende morsomme tidskarakteristik rammer plet. Når det er sagt, skal det samtidig understreges at selv om der hersker stor forvirring og kaos, så har vi at gøre med et fuldkommen velkalkuleret og gennemkomponeret kaos. Det hele bliver ikke mindre genialt af at maleriudstillingens komposition (eller mangel på samme) afspejler dramaets form, og at figurerne – helt i overensstemmelse med den fotografiske realisme – for

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

tilskueren fremstår som små utydelige fotografier eller billeder. De forskellige planer griber med andre ord ind i og reflekterer hinanden. På dramaets metaplan kommer kunstudstillingen, med titlen »Kapitalistischer Realismus«, således til at afspejle stykkets implicite poetik. Og hvad menes der så med det? Den såkaldte fotografiske realisme – og kunstudstillingens billeder er ifølge regien malet i denne stil – er nemlig kendetegnet ved med olie på lærred at gengive virkeligheden som den tager sig ud på et fotografi. Vel at mærke et uskarpt fotografi! Bag den fotografiske realisme gemmer sig således teoretiske overvejelser vedrørende forholdet mellem kunst og virkelighed: Gennem kunsten er det kun muligt at gengive virkeligheden i sløret form. Botho Strauß ved at kunsten aldrig kan gengive virkeligheden adækvat, og derfor prøver han slet ikke på at gøre det. Han skaber derimod kunst som bevidst distancerer sig fra en socialrealistisk skildring af virkeligheden, og alligevel kommer han så besnærende tæt på.

Men nu må det endelig være tid til et citatbelæg. Nu skal en af figurerne, Susanne (42 år gammel), fra *Trilogie des Wiedersehens* have ordet. Det drejer sig om hendes lange monolog i stykkets allerførste scene hvor hun henvender sig til Moritz, udstillingens arrangør, som hun i flere omgange har haft et forhold til. Monologen afspejler og sammenfatter noget af det jeg indtil videre har påstået. Først regien, så man kan danne sig et indtryk af situationen: »*Fra venstre kommer Susanne og læner sig straks med ryggen op ad væggen, som efter overstået flugt. Kort efter dukker Moritz op. Susanne gør sig fri af væggen og går frem på scenen. Moritz følger efter.*« Herefter følger en kort ordveksling mellem de to som fører frem til Susannes monolog:

[Moritz siger]: »Undskyld – jeg tror De er blevet hvid bagpå...«

Susanne: »Rør mig ikke! Ksj! Fingrene væk! Åh Gud – kan jeg ikke få lov at være i fred! Hvad er det De vil? Hvad?«

Moritz vender sig langsomt om. Susanne går hen til sofaen og lader sig falde ned på den. Moritz står i gennemgangen til venstre, lænet til væggen.

Susanne: »Kan De høre mig? Er De stolt? Er De? Igen har De indbudt mig til Deres store sommerudstilling. Igen har De her i disse hundedage hængt de

Søren R. Fauth

brede og de høje billeder op. Under gunstige klimabetingelser, så vi tit har en kønnere udsigt herindefra end ude i den stikkende varme natur. [...]«

Moritz går ud til venstre.

Moritz forlader altså scenen, således at Susanne nu står alene tilbage. Hun fortsætter imidlertid uanfægtet sin ordstrøm:

»En beundringsværdig udstilling, måske en milepæl for den realistiske kunst i dette århundrede – hvis der ikke sker flere afgørende ting i dette århundrede. [...] Moritz? Mit ansigt er tungt. Som om det var en sten. Det ville gerne falde, falde. Der hvor De er gået hen. Resterne af Deres skridt ... en perle af jord i tæppets slidte luv, en stribe skosvælte på panelet, helt nede ved gulvet, der hvor alting er svært at se, svært at erkende, svært at forstå, helt dernede. Det ved De jo godt, Moritz, det er noget vi gør med besvær, og vi bøjer nakken over den samme erindring i dagevis. Bedøvet til tårer når vi finder fodsporet, ikke hele erindringen, slet ikke, måske et skæl fra håret, en knækket tændstik, en plet af lidt spyt, en tråd fra tøjet. Kan De høre mig? Kan De?«

Der følger nu et absurd optrin hvor stykkets 11-årige dreng Kläuschen (klausemand) træder ind på scenen og afbryder Susannes monolog for at tage et billede af hende med sit polaroid-kamera. Klausemand bliver ved med at tigge Susanne om penge for fotografiet; så længe at hun til sidst mister besindelsen og kaster en masse penge efter den flygtende dreng. Herefter fortsætter hun, stadig uden at registrere Moritz' fravær, sin monolog:

»Sig mig engang: Hvad kan De egentlig kende mig på? Hvordan kan det være De finder mig igen fra den ene gang til den anden uden at tage fejl, mig, der ikke er til at skelne fra andre? Hvad er det der siger Dem: Der er hun jo ... min Susanne? Når jeg ser i spejlet, så finder jeg ikke noget der ikke også kan findes i tusind andre ansigter. Jeg kan ikke forestille mig at De kan se mig! Blandt alle Deres venner, Deres venners venner og venners venners venner; mellem os to vrimler det altid af mennesker og mennesketomme mennesker –. [...] Hører De hvad jeg siger? *Hun ser sig om for første gang og opdager at Moritz ikke er til stede.* Hører du hvad jeg siger? Nu vil jeg også sige til dig at ikke alene holder jeg af dig, jeg hader dig også i min kærlighed. Du giver mig ikke nogen fornemmelse for mig selv. Du tænker ikke på, nej, du aner ikke engang hvor jeg kommer fra, hvem der har ført mig og hvem der har skubbet mig omkuld, hvem der har forladt mig og hvem der har taget mig til sig.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

Hvordan jeg er blevet opdraget, et barn, og hvordan det barn blev grundlæggende udstyret med frygt. [...] Det ved du ikke noget om, det vil du ikke vide noget om. Jeg siger det kun for at jeg ikke selv skal glemme det. Jeg har allerede været ude for at det pludselig giver et ryk i mig, og jeg ikke længere kan huske mit eget pigenavn ... Du har aldrig spurgt mig hvad jeg hedder rigtigt ... Nej, Moritz, du giver mig ikke nogen fornemmelse for mig selv – [...] *Alle udstillingsgæsterne, altså alle Moritz' venner, men ikke han selv, står som et kor i baggrunden og lytter til Susanne.* Ingen fornemmelse for min alder. For mit ansigts historie. For mine gode og dårlige siders udvikling. [...] *Moritz kommer ind fra venstre uden at se op fra gulvet. Alle, undtagen Susanne, kigger hen på ham. Han standser op, ser på de andre og så på Susanne.* Hvorfor siger du ikke hvad jeg skal gøre for at komme ud af disse seje kvaler? Ud af den her evigt ubestemte nutid sammen med dig? Moritz. Vi, fra øjeblik til øjeblik, og ellers ingenting. Vi adskilte. Vi forenede ryg mod ryg. Vi tilbagekommende –¹⁶

Guds fravær fører til en altomfattende atomisering der ender i individets opløsning. Den centripetale, samlende kraft der før udgik fra Gud, afløses af en centrifugal kraft der slynger alt væk fra det forenende, hinsidige fikspunkt. Det moderne individ som ikke længere er indlejret i en fælles, sammenhængende fortælling med begyndelse, midte og slutning der ikke bare fortæller individet hvor det kommer fra og hvor det skal hen, men også hvem det er, ender med at miste fornemmelsen for sig selv og sin egen biografi. Den aldrende og næsten sindssyge Nietzsches vision i *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) om at det gudsforladte menneske er i stand til at hævde sig selv som et overmenneskeligt, autonomt individ, afdækkes hos Strauß som en illusion. Det frisatte menneske bliver til det fortabte, afmægtige menneske. Bag denne opfattelse gemmer sig en pessimistisk antropologi der bl.a. afviser oplysningstidens forestilling om at mennesket er i besiddelse af en guddommelig fornuft der gør os i stand til suverænt at råde over vores egen eksistens, som gør os til herre i eget hus. Personerne hos Botho Strauß – og det gælder ikke mindst en person som Susanne i *Trilogie des Wiedersehens* – har

¹⁶ Op.cit., s. 316-320. Oversættelsen er i hovedtræk overtaget fra Niels Brunses oversættelse af stykket til Århus Teater (1994/1995).

Søren R. Fauth

fuldstændig mistet kontrollen over sig selv. I stedet for at være herre i eget hus er hun faret vild i sit eget hus.

Også Lotte, hovedpersonen i dramaet *Groß und klein* fra 1978, er faret vild. Det eneste der holder dette teaterstykke sammen, er Lotte og hendes forgæves forsøg på at komme i kontakt med sig selv og sine egocentriske, materialistiske medmennesker. Stykket er inddelt i 10 forskellige scener der i virkeligheden fungerer som 10 små enaktere. Som i *Trilogie des Wiedersehens* mangler der en gennemgående fabel der binder de enkelte stationer sammen til en aristotelisk helhed med begyndelse, midte og slutning. Den tendens som allerede er at spore i Susannes lange monolog i første scene af *Trilogie des Wiedersehens*, nemlig den begyndende dialogisering af monologen, folder sig nu ud i fuldt flor. Lottes ensomhed er så stor at hun næsten udelukkende fører lange samtaler med sig selv, og når hun endelig kommer i kontakt med sine medmennesker, føres dialogen som parallelt forløbende monologer der understreger den gennemgribende fragmentering og det fundamentale fravær af kærlighed og intimitet. Sådan ville det selvfølgelig ikke være hvis vi mennesker var gode, næstekærlige, empatiske individer, men det er vi ifølge Botho Strauß ikke. Botho Strauß' pessimistiske antropologi begrænser sig ikke til den antiteleologiske forestilling om det sammes evige genkomst; den manifesterer sig ligeledes i opfattelsen af tilværelsen som en egoistisk *bellum omnium contra omnes*.¹⁷

I den 8. scene (med overskriften 'Falsch verbunden') møder vi Lotte alene på en tom scene. Hun sidder på en stol, helt bleg og med udsmyrt mascara under øjnene. Der følger nu en længere monolog der i Botho Strauß-forskningen har fået betegnelsen »Lottes Wahnsinnsmonolog«. Lotte er blevet forladt af sin kæreste Paul. Overalt på sin færd er hun blevet afvist. Monologen indledes med det signifikante – og i stykket ledemotivisk forekommende – spørgsmål: »Wohin? Keine Antwort« (»Hvorhen. Intet svar«). I en passage bliver oplevelsen af opløsning og atomisering beskrevet på følgende måde:

¹⁷ *Alles kamp mod alle*. Jf. THOMAS HOBBS, *De cive (Om borgeren)*, I, 12. Hobbes' betegnelse for menneskets adfærd i naturtilstanden.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

»Tingene løsner sig. Så meget véd forskningen. Eller, om forlov, gæstebogen. Bogen mister sin skrift! Eller munden. Munden mister sin rouge. Tingene løsner sig. Marken mister sin sæd. Døden mister sine døde. De ting der passer sammen, er trætte af hinanden og flyver fra hinanden. Som altet i det hele taget. Det eksploderer uendeligt langsomt frem for sig. Vi falder ikke, som så ofte i vore drømme, vi flyver opad fra hinanden. På den måde får tingene nu først deres egentlige vægt. Alt og overalt, opad fra hinanden! Hvorfor sætte sig imod den almene udvikling?«¹⁸

IV

Det sidste, at sætte sig imod den almene udvikling, gør den sene Strauß, og i virkeligheden har han gjort det fra starten. Lige fra begyndelsen har han sat sin egen, til tider hermetisk lukkede, esoteriske kunst over for den åndløse, zappende modernitet. Alligevel sker der et skift i forfatterskabet. Et skift der sætter ind i begyndelsen af 90'erne, og som har varet ved til i dag. I stedet for at lade sig nøje med en pessimistisk karakteristik af samtiden og den deraf udsprungne neoromantiske længsel efter en ny meningsfuld orden, er Botho Strauß tilsyneladende begyndt at anvise en vej ud af det der i det tidlige forfatterskab beskrives som et eksistentielt inferno. Han er i langt højere grad end tidligere og langt mere direkte begyndt at udkaste visioner om en ny tids kommen. Visioner der blandt andet indeholder en skarp kritik af demokratiet, og i forlængelse heraf utopier om en ny stærk, samlende krafts genkomst.

Det sidste gælder ikke mindst dramaet *Ithaka* fra 1996.¹⁹ Homers *Odysseen* fungerer som stykkets centrale hypotekst. Handlingen beskriver – sine steder helt i overensstemmelse og ordret med det homeriske forlæg – hvordan Odysseus vender hjem til Penelope efter 20 års eksil. Mens det fremtrædende hos Homer er skildringen af genkendelsen og kærlighedsforholdet mellem Odysseus og Penelope, accentuerer Botho Strauß det anarki som hersker blandt de horende

¹⁸ BOTHO STRAUSS, *Groß und klein*, i: *Theaterstücke 1972-1978*, DTV: München 1993, s. 486. Min oversættelse.

¹⁹ BOTHO STRAUSS, *Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*, Hanser Verlag: München 1996.

Søren R. Fauth

bejlere der hæmningsløst udnytter den stærke konges fravær til at bortødsle rigets goder og lamme det politiske liv. Referencerne til den vestlige civilisations demokrati er talrige, og netop bejlerne (der alle er sønner af adelen) repræsenterer en række af den vestlige kulturs kendetegn: (ultra)liberalisme, fremskridtsideologi, markedsøkonomi, afmytologisering, profanation, hedonisme og oplysningshovmod. Socialstaten med dens store materielle velfærd har ifølge Botho Strauß en depraverende indflydelse på gamle dyder som mådehold, pligt og flid: Den ellers så skønne Penelope er blevet fed og magelig og genvinder først sin oprindelige skønhed efter Odysseus' hjemkomst og genetablering af orden. Det fremmedfjendske og racistiske viser sig i stykket som lidenskaber der blot forbigående lader sig undertrykke af den liberale bevidsthed; nemlig kun så længe det fremmede tjener den almene profitmaksimering og velstandsforøgelse. I det sekund den fremmede bliver en økonomisk byrde, er det slut med tolerancen. Alt dette kommer i stykket til udtryk gennem bejlernes behandling af Odysseus der vender hjem forklædt som tigger. Anarkiet og den egoistiske *alles kamp mod alle* skyldes fraværet af orden, autoritet og en streng kohærent samfundsstruktur. Med udgangspunkt i den franske kulturteoretiker René Girards hovedværk *La violence et le sacré* og den deri formulerede syndebuk-tese kommer Strauß i *Tiltagende bukkelang* frem til følgende ræsonnement:

Den fremmede, den forbigående bliver grebet og stenet, hvis byen er i oprør. Syndebukken som offer for den grundlæggende magt er imidlertid aldrig blot et objekt for hadet, men i lige så høj grad et objekt for tilbedelsen: Han absorberer det samlede had og befrier dermed fællesskabet fra det. Han er en metabolisk beholder. Andre steder overtager høvdingen eller kongen denne frelsens dynamik: Han indoptager mørkets magt, tager alt det onde på sig, for derefter at forvandle det til stabilitet og frugtbarhed. Herskeren overtager det kultiske offers funktion.²⁰

I *Ithaka* er det ikke den fremmede der ofres som syndebuk, men derimod bejlerne. Odysseus, herskeren, »overtager det kultiske offers funktion«, idet han med sin søn Telémachos' hjælp på grusomste vis dræber de liberale, oplyste demokrater

²⁰ Op.cit., s. 23f.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

(=frierne) der gøres til ansvarlige for den samfundsmæssige, moralske og politiske krise.²¹ Efter ofringen af syndebukken forvandles det tumultagtige kaos til »stabilitet og frugtbarhed«, den gamle orden genetableres.²² Grundlaget for fred og harmoni er således en autoritær samfundsstruktur der sonder tydeligt mellem magtens stærke, enevældige hersker og dennes undersåtter. Henvendt til Odysseus og Ithakas borgere, beskriver Pallas Athene (Odysseus guddommelige protektor) i dramaets slutning den nye orden:

Striden er forbi. Zeus Kronos har besluttet det, den øverste hersker i himlen. Brøl ikke mere som en blodtørstig kriger. Konge er du over Ithaka og et endnu større rige... *henvendt til Ithakas borgere* Da parret nu er genforenet, træder den gamle, hellige orden takket være dem igen i kraft. Odysseus hersker over øen og alle byer og stammer der bejlede for den kloge Penelope. Fastland og øer sværger ham troskabens ed. Vi derimod bestemmer hvad der er ret: Fra folkets bevidsthed slettes kongens mord og forbrydelse. Hersker og undersåtter elsker hinanden som før. Ud af denne kærlighed vokser velstand og fredens fylde til ære for menneskene. Kontrakten blev til som følge af en guddommelig dom. Den som ikke overholder den eller glemmer den, skal frygte faderens vrede og straf; faderen der ser langt ind i verden.²³

Det liberale demokrati ofres med andre ord for det organiske utopisamfund, den »hellige orden« træder i stedet for bejler-anarkiet. Det er vigtigt at pointere at den nyindstiftede orden er bundet til en højere metafysisk virkelighed. Det organiske er forankret i en guddommelig kontrakt (dom, kendelse, lov) der, hvis den brydes, vil fremkalde gudernes vrede. Det er ikke tilfældigt at Odysseus foruden »råberer« (Der Rufer), Medon, skåner skjalden (= digteren), Phemios, fra offerdøden. Digteren er nemlig den der ved at stille sig uden for den forfladigende mainstream-kultur skal transportere den vesterlandske kulturarv ind i den erindringsløse, nutids- og fremtidsfikserede modernitet. Det er kunstnerens ansvar at sikre den kulturelle arv, blandt andet – som i *Ithaka* – gennem en rehabilitering af det antikke mytiske stof.

²¹ Pallas Athene betegner i I. akts 3. scene bejlernes tid som et »grufuldt interregnum« (s. 18, op. cit.).

²² Dermed følger *Ithaka* den struktur som René Girard definerer myten med: krise⇒ offer⇒ løsning.

²³ Op.cit., s. 103. Min oversættelse.

Søren R. Fauth

De utopiske visioner man finder i *Ithaka*, minder meget om dem man støder på hos Tysklands tidlige romantiske tænkere og digtere. Først og fremmest hos poeten Novalis (1772-1801)²⁴ der i sine politiske aforismer fra 1798, det lille skrift *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin* (1798) og endelig i det vigtige fragment *Die Christenheit oder Europa* fra 1799²⁵ udkaster visioner som korresponderer helt med de neoromantiske utopiforestillinger der går igen som en rød tråd i Botho Strauß' forfatterskab fra begyndelsen af 90'erne frem til i dag. I *Die Christenheit oder Europa* opererer Novalis med et triadisk paradigme der i middelalderen ser den ideelle, monoteistiske kosmologi. Denne kosmologi er imidlertid langsomt blevet udvandet og endeligt brudt sammen med Den Franske Revolution og oplysningstiden som Novalis anser for at være hovedårsagen til sin samtids kulturelle forfald. Der er imidlertid håb forude, idet han – som Strauß i *Ithaka* – seismografisk mener at kunne fornemme en gylden tidsalders kommen. Håbet ligger i forestillingen om den autonome monarks genkomst. Det er kongen og dronningen der gennem deres forening og forbilledlige levevis skal restituere det tabte og dermed bane vejen for den på én gang nye og bagudrettede guldalder:

Kongen er ingen statsborger, altså ingen statsembedsmand. Det er netop det der adskiller monarkiet fra andre styreformers, at det er forankret i troen på et menneske der er født som et højere væsen, ja, at det beror på den frivillige antagelse af et idealmenneske. Blandt ligesindede kan jeg ikke vælge én der skal stå over mig, ligesom jeg ikke kan overdrage noget til én der sammen med mig er forudindtaget i det samme spørgsmål. Monarkiet er et ægte system fordi det er koblet til et absolut midtpunkt; til et væsen der hører til menneskeheden, men ikke til staten.²⁶

²⁴ Fra 1798 pseudonym for Friedrich Frhr. von Hardenberg. Novalis der i 1797 mistede sin forlovede Sophie von Kühn, nævnes eksplicit i fortællingen *Die Widmung* fra 1777. *Die Widmung* handler om boghandleren Richard Schroubek der som 30-årig forlades af sin kæreste Hannah. Han beslutter sig for at udfylde de tomme timer uden Hannah ved at nedskrive sine tanker og følelser til hende (deraf titlen *Tilegnelsen*). Strauß kalder dermed bevidst på den intime diaristiske genre som blandt andet de romantiske digtere er eksponenter for; ikke mindst Novalis der efter Sophie von Kühns død minutøst førte dagbog over sit savn.

²⁵ Alle tre skrifter er samlet i ét bind: NOVALIS, *Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa*, Reclam: Stuttgart 1991.

²⁶ NOVALIS, *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin*, op.cit., s. 47 (18). Jf. ligeledes s. 44 (11); s. 46 (16); s. 54ff. (36-43). Min oversættelse.

»En mening! En mening! Mit kongerige for en mening!«

Listen af antirepublikanske konservative tænkere i den tyske åndshistorie er lang og associationerne mange.²⁷ Selvfølgelig kommer man ikke uden om at kernebudskaberne i et drama som *Ithaka* står i en endog meget betændt historisk kontekst. Den tyske historiker Kurt Sontheimer forfægter således i sin præcise og detaljerede kortlægning af tysk åndslivs virulente antidemokratiske strømninger i tiden mellem 1919 og 1933 det synspunkt at de neoromantiske kræfter i Weimarrepublikken – og ækvivalenter til den sene Strauß er der nok af! – gødede jorden for det senere nationalsocialistiske diktatur ved at underminere republikkens demokratiske fundament.²⁸

Det kan dog ikke understreges nok at Botho Strauß først og fremmest er *litterat*, og at man som fortolker kommer til kort hvis man udelukkende læser *Ithaka* som et realpolitisk manifest. De seneste essayistiske udspil og refleksionsprosaværker som 'Anschwellender Bocksgesang', *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, *Die Fehler des Kopisten* og *Das Partikular* kendetegnes alle af et dissociativt kompositionsprincip der snarere frisætter end fastlægger betydning. Disse tekster bør ikke, som det så ofte er sket, læses som klare politiske udmeldinger der udtrykker et naivt ønske om at vende tilbage til en præmoderne enhedskultur, men derimod som *eksplicit litteratur* der snarere bør vurderes ud fra sin performative effekt. Botho Strauß er mere end noget andet en åndsaristokrat der med moderne, avantgardistiske virkemidler forsøger at *åbne* bevidstheden for det mytiske. En rehabilitering af nærværets metafysik: det guddommeliges reale og legemlige præsens, en lysning – i heideggersk forstand – hvor væren kommer til syne i sin totalitet og historicitet. Botho Strauß' tekster åbner sig afventende (ty. *gewärtigen*) på den tildragelse der skal få det overleverede, mytiske og metafysiske stof til at træde frem i lysningen på en ny og meningsfuld måde. En digtning der vender sig bort fra den rene nutid uden at give nemme svar. Noget så sjældent som en nutidig digterfyrste der minder en hel del om vores egen Søren Ulrik Thomsen.

²⁷ For blot at oplist de mest prominente: Den tidlige Thomas Mann (særligt *Betrachtungen eines Unpolitischen* fra 1918), Oswald Spengler, Ludwig Klages, Carl Schmitt, Hermann Broch og Ernst Jünger.

²⁸ KURT SONTHEIMER, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik*, DTV: München 1992 (3. oplag. Genoptryk af »Studienausgabe« fra 1968).