

# Fin de siècle redux

*Sommerhaus, später* av Judith Hermann  
i lys av *fin de siècle*

Ida Hevrøy



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2009

## Sammendrag

Min lesning av Judith Hermanns novellesamling *Sommerhaus, später* (1998) tar i bruk *fin de siècle* som et perspektiv for lesingen. *Sommerhaus, später* var forfatterens debut. Den kom ut i 1998 da Hermann var 28 år gammel, og ble noe uventet en stor salgssuksess. Boken ble hyllet av kritikere, og Marcel Reich-Ranicki, Tysklands kanskje mest renomerte litteraturkritiker, slo fast at forfatteren ville få stor suksess. Boken ble sagt å være et ”soundtrack” for forfatterens generasjon, og gir et stemningsbilde av nittitallet lokalisert til Berlin. Jeg ønsker å undersøke om eller på hvilken måte novellesamlingen knytter an til *fin de siècle*, det 19. århundres slutt, når det gjelder stemning og livsfølelse. Selv om det ikke gis til kjenne noen refleksjon over at århundret går mot slutten i novellene, mener jeg at tekstene har elementer som som kan knyttes til forrige århundreskifte. Ved slutten av 1800-tallet snakket man om en særegen stemning i kulturen, knyttet til at århundret nærmet seg slutten. Stemningen var preget av moderniteten, og innebar elementer som fremmedgjøring og oppløsning. Jeg ønsker videre å undersøke om en slik lesning kan være berikende på tekster av nyere dato, og om den avslører trekk ved novellene som kanskje oversees uten denne typen perspektiv.

## Takk til

Først og fremst vil jeg takke førsteamanuensis i allmenn litteraturvitenskap, Anne Birgitte Rønning, for begeistret veiledning, gode råd og god oppfølging. Dernest vil jeg takke Janicke Stensvaag Kaasa, Katerina Vik og Emil Bussoli Lund for godt kompaniskap og underholdende samvær på pc-stuen i 10.etasje. Takk også til Agnes Banach og Marie Alming for å ha gått foran som gode eksempler, til alle i *bøygen*-redaksjonen og til andre kjente og kjære ansikter på Niels Treschow og Det humanistiske fakultet.

Videre vil jeg takke min kjære Magnus Sivertsen Sørvig for all støtte og tålmodighet. Takk til mamma og pappa, Oddbjørg Olsen og Olav Hevrøy, for tiltro, forventning og, ikke minst, for korrekturlesing. Takk til Sara Høgestøl for inspirasjon, interesse og gode samtaler, og til Ingrid Gauden og Pål Mykkeltveit for å ha beriket livet på Blindern.

*Is that all there is?  
If that's all there is, my friends, then let's keep dancing  
Let's break out the booze and have a ball  
If that's all there is*

PJ Harvey

# Innhold

<b>1. INNLEDNING .....</b>	<b>7</b>
1.1 PROBLEMSTILLING OG PROSJEKT .....	8
1.2 JUDITH HERMANN – ET FENOMEN BLIR TIL .....	9
1.3 RESEPSJONEN AV <i>SOMMERHAUS, SPÄTER</i> .....	11
1.4 GENERASJONER OG SJANGERER .....	16
<b>2. FIN DE SIÈCLE .....</b>	<b>22</b>
2.1 ENDRING OG ENDING .....	22
2.2 EN NY TID .....	23
2.3 SEKSUELL REVOLUSJON OG KJØNNSPROBLEMATIKK .....	25
2.4 TRETTE MENN OG SOVENDE KVINNER – DEKADANSE SOM STIL OG PERIODE .....	28
2.5 WILHELMSKE TYSKLAND OG METROPOLEN BERLIN .....	32
<b>3. STEMNING SOM STEMME – INNLEDNING TIL ANALYSER .....</b>	<b>34</b>
3.1 NOVELLENE OG TEKSTUTVALG .....	34
3.2 BEGRIPELIGE BEGREPER .....	36
3.3 BERLIN – BYEN OG BETYDNINGEN .....	38
3.4 FLANØRENS TILBAKEKOMST .....	41
<b>4. NOVELLEANALYSER .....</b>	<b>43</b>
4.1 ”SOMMERHAUS, SPÄTER” .....	43
4.1.1 <i>Handling og fortellerstil</i> .....	43
4.1.2 <i>Stein – hvem er han?</i> .....	44
4.1.3 <i>Fortelleren og forholdet</i> .....	46
4.1.4 <i>Huset – luftsloft og ruin</i> .....	48
4.1.5 <i>Stemning og temporalitet</i> .....	50
4.2 ”ROTE KORALLEN” .....	53
4.2.1 <i>Om novellen</i> .....	53
4.2.2 <i>Fortellerstil</i> .....	54
4.2.3 <i>Historiene</i> .....	55
4.2.4 <i>Korallarmbånd og havmetaforer</i> .....	58
4.2.5 <i>Stemning, sted og temporalitet</i> .....	60
4.2.6 <i>Modernitet og kjønn</i> .....	63
4.3 ”BALI-FRAU” .....	64
4.3.1 <i>Handling og fortellerstil</i> .....	64
4.3.2 <i>”Wir werden Spaß haben”</i> .....	65
4.3.3 <i>Bali-kvinnen</i> .....	67
4.3.4 <i>Vinterminner</i> .....	69

4.3.5	<i>Rus, erotikk og dekadanse</i> .....	71
4.3.6	<i>Trekantmønstre og temporalitet</i> .....	73
4.4	"SONJA" .....	75
4.4.1	<i>Om novellen</i> .....	75
4.4.2	<i>Smidige Sonja</i> .....	76
4.4.3	<i>Byen</i> .....	79
4.4.4	<i>Kunsten</i> .....	80
4.4.5	<i>Trekantmønstre</i> .....	82
4.4.6	<i>Tid og kjønn</i> .....	83
<b>5.</b>	<b>FIN DE SIÈCLE REDUX</b> .....	<b>86</b>
5.1	"GLÜCK IST IMMER DER MOMENT DAVOR" .....	86
5.2	To "FIN" FINNER HVERANDRE .....	92
5.3	AVSLUTNING .....	96
	<b>LITTERATUR</b> .....	<b>99</b>
	PRIMÆRTEKSTER: .....	99
	SEKUNDÆRTEKSTER: .....	99
	ANMELDELSER/ INTERVJUER: .....	101
	OPPSLAGSVERK: .....	101



[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5689](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5689)

# 1. Innledning

The crisis of the *fin de siècle*, then, are more intensely experienced, more emotionally fraught, more weighted with symbolic and historical meaning, because we invest them with the metaphors of death and rebirth that we project onto the final decades and years of a century. (Showalter 1992: 2)

I 1998 debuterte tyske Judith Hermann med novellesamlingen *Sommerhaus, später*.<sup>1</sup> Boken ble raskt en suksess og forfatteren ble hyllet for å ha funnet et nytt ”sound” – et slags lydspor til tiåret og til sin generasjon. *Sommerhaus, später* består av ni noveller som, med et par unntak, handler om unge mennesker i eller rundt Berlin. Karakterene er storbymennesker preget av rot- og rastløshet som har problemer med å kommunisere, både med hverandre og med resten av verden. De er først og fremst opptatt av seg og sitt, på evig jakt etter en bra fest, etter lykken og et meningsfylt liv. Det viktigste i novellene er ikke hendelsene det fortelles om, men stemningen som formidles. Språket er antydende, tonen er melankolsk og lakonisk. Hermann ble tildelt flere litterære priser for debuten og roset for et særegent språk og for å ha truffet en slags nerve i tiden (*Zeitgeist*). Mila Ganeva omtaler i en artikkel Judith Hermann som ”a figurehead of the new fin-the-siècle literature”, men uten å gi uttrykk for en nærmere forståelse av *fin de siècle* eller hva sammensetningen innebærer (Ganeva 2004: 250).

I siste del av 1800-tallet snakket man om en særegen stemning som kom til uttrykk i kulturen. Denne særegne stemningen/ dette fenomenet ble satt i sammenheng med at århundret gikk mot slutten og ble kalt for *fin de siècle*.<sup>2</sup> På slutten av 1990-tallet ble *fin de siècle* av og til nevnt i forbindelse med Y2K<sup>3</sup> og det kommende årtusenskiftet, men man snakket i liten grad om en helhetlig stil eller stemning knyttet til det kommende århundreskiftet. Noen forfattere og tenkere, blant dem Elaine Showalter, mener likevel at

---

<sup>1</sup> Den norske utgaven heter *Sommerhus, senere*, er oversatt av Erik Krogstad og kom ut på Gyldendal i 2001.

<sup>2</sup> Jeg bruker konsekvent det franske begrepet *fin de siècle*, som direkte oversatt betyr slutten av århundret eller århundreslutt. Begrepet er godt innarbeidet og har mange konnotasjoner. En nærmere beskrivelse av det følger under kapittelet med samme navn.

<sup>3</sup> Y2K kalles år 2000-problematikken eller *millenniumsfeilen*. Det var en defekt i en del dataprogrammer som man fryktet ville få store problemer i forbindelse med overgangen til 01.01.00 som dato. Problematikken ble haussert opp i media og spilte på at man fryktet at datasystemer som styrte elektrisitet, finans, sykehus og offentlige systemer ville bryte sammen. En del oppgraderinger og sikkerhetstiltak ble igangsatt. Overgangen gikk langt bedre enn fryktet og ingen av skrekksenarioene (smeltende atomverk, flystyrer etc.) ble virkelighet. I ettertid har problematikken rundt 2000-skiftet blitt sett på som en *ikke*-hendelse. (<http://no.wikipedia.org/wiki/Y2K> 5.3.09)

slutten av det 20. århundre til en viss grad repeterer temaer, problemer og metaforer fra det 19. århundres *fin de siècle*. (Showalter 1992: 1)

## 1.1 Problemstilling og prosjekt

Første gang jeg leste *Sommerhaus, später* var jeg 19 år og hadde nettopp blitt student. Jeg ble svært grepet av tekstene. De minnet ikke om noe jeg hadde lest tidligere. Jeg kjente meg igjen i deler av *Sommerhaus, später*, mens andre deler virket fjerne og fascinerende. I løpet av det samme året reiste jeg også til Berlin for første gang og ble umiddelbart betatt.

Da jeg noen år senere plukket fram igjen novellesamlingen fikk jeg en noe annerledes leseropplevelse. Novellene slo meg som svært stemningsbestemmende, de setter leseren i et bestemt modus, og dette fascinerte meg. Samtidig ble jeg mer bevisst den melankolske tonen som motstridende uttrykker både hedonisme og likegyldighet. Da jeg senere kom over en artikkel som omhandlet 1990-tallet som dekadansens tilbakekomst, begynte jeg å tenke på *fin de siècle* som et perspektiv som kunne berike lesningene.

I denne masteroppgaven vil jeg gjøre en lesning av Judith Hermanns noveller i lys av *fin de siècle*. Jeg ønsker å undersøke om eller på hvilken måte *Sommerhaus, später* knytter an til det forrige århundres slutt når det gjelder stemning og livsfølelse. Hva innebærer i så fall det? Kan *fin de siècle*-perspektivet bidra til å løfte fram noe nytt ved tekstene? Dette vil jeg gjøre ved å undersøke hva som karakteriserte perioden rundt forrige århundreskifte, og videre ta i bruk noen av disse karakteristikkene og sette dem opp mot egne lesninger av et utvalg av Hermanns noveller. I novellelesningene vil jeg undersøke hvilke stemninger og temaer som gjør seg gjeldende, og videre om disse kan knyttes til stemninger og temaer beskrevet i forbindelse med *fin de siècle* hundre år tidligere. Problemstillingen blir da:

*Hvilke stemninger er det som uttrykkes i Sommerhaus, später og på hvilken måte kan fin de siècle som perspektiv være relevant for en lesning av tekstene?*

Selv om ingen i norsk eller internasjonal forskning har skrevet om Judith Hermanns tekster i lys av disse begrepene tidligere, mener jeg det er grunnlag for å lese novellene i lys av *fin de siècle*-begrepet. Dette selv om begrepet primært knyttes til et annet århundre. Hensikten med undersøkelsen blir å se om det er fruktbart å snakke om en *fin de siècle*-stemning (i



litteraturen) også ved slutten av det 20. århundre. For å behandle dette emnet forholder jeg meg til novellene, til resepsjonstekster knyttet til Hermanns forfatterskap, og til teoretikere og forfattere som har behandlet *fin de siècle* som tema.

Oppgavens struktur er grovt sett todelt. Den første delen omhandler resepsjon og *fin de siècle*, den andre delen er nærmere knyttet opp mot Hermanns tekster. Første kapittel fortsetter med en introduksjon til Judith Hermann, og deretter tar jeg for meg resepsjonen omkring utgivelsen av *Sommerhaus, später*. Dette er spesielt relevant siden Hermann ble løftet fram som en litterær stjerne og inntok en særegen posisjon i det tyske litterære landskapet ved slutten av tiåret. Jeg tar videre for meg en del om konteksten rundt forfatteren, knyttet til generasjonsbegreper og sjangerer i tysk nittitalllitteratur. Dette er for å danne et bakteppe for den virkeligheten *Sommerhaus, später* ble til i. Kapittelet etter handler om *fin de siècle*-kulturen i 1890-årene med vekt på karakteristiske trekk ved perioden. Jeg vil se både på historiske og sosiale utviklingstrekk, samt undersøke noen elementer som gikk igjen i litteraturen og i kunsten ellers. Tredje kapittel innleder analysedelen. Der vil jeg begrunne tekstutvalget jeg har gjort for analysen, samt gå nærmere inn på et par aspekter ved Hermanns tekster som er viktige i forhold til den videre analysen. Etterpå følger fire novellelesninger, og til sist avslutningen hvor jeg samler trådene og ser spesielt på forholdet mellom *Sommerhaus, später* og *fin de siècle*.

## 1.2 Judith Hermann – et fenomen blir til

In the second half of the 1990's, Judith Hermann emerged as not merely a new name in German writing. She was quickly elevated to a figurehead of the fin-de-siècle literature that, in the words of Mortiz Baßler, "for the first time after World War II [...] is better than the German national soccer team". (Ganeva 2004: 250)

Judith Hermann (1970) er født og oppvokst i bydelen Neukölln i det tidligere Vest-Berlin. Hun har en mastergrad i filosofi og tysk, og er utdannet journalist fra en av Tysklands mest anerkjente høyskoler. Midt på nittitallet flyttet hun til bydelen Prenzlauer Berg i Øst-Berlin, hvor hun fremdeles er bosatt. Prenzlauer Berg var en nedslitt arbeiderbydel som etter murens fall ble overtatt av studenter og kunstnere, og som i dag huser urbane småbarnsfamilier og må kunne kalles Berlins svar på Grünerløkka. Under journalistutdanningen tilbrakte Hermann en periode i New York, hvor hun hadde praksis i en tyskspråklig avis. Det var under dette oppholdet hun begynte å skrive på novellesamlingen *Sommerhaus, später*, som

hun debuterte med i 1998. Senere har hun utgitt nok en novellesamling, *Nicht als Gespenster* som kom i 2001 (*Bare gjengangere*, 2003). Judith Hermann lever i dag et tilbaketrukket familieliv i Berlin, hvor hun blant annet jobber som radioreporter. Det er knyttet store forventninger til hennes tredje bok som ventes utgitt i mai 2009.

Da *Sommerhaus, später* skulle slippes fra en bokhandel i Berlin høsten 1998, møtte det opp 25 personer. 22 av dem var venner av forfatteren, de tre andre var bekjente av bokhandleren. Dette bildet endret seg ganske raskt. Boken ble regelrett hyllet av kritikerne, og da et halvt år hadde gått, var boken blitt trykt i det tiende opplaget (Graves 2002: 205). Noe av æren for populariteten kan tildeles den anerkjente tyske litteraturkritikeren Marcel Reich-Ranicki, som på det sterkeste anbefalte boken i litteratur-tv-programmet *Das Literarische Quartett* på ZDF. At hans utsagn: "Wir haben eine neue Autorin bekommen, eine hervorragende Autorin. Ihr Erfolg wird groß sein."<sup>4</sup>, ble hengende ved utgivelsen, bidro til at boken solgte over 250 000 eksemplarer, endte på bestselgerlistene og ble oversatt til 17 språk. Hermann mottok flere litterære priser for utgivelsen. I 1999 mottok hun *Hugo Ball Förderpreis* og *Literaturpreis/Förderpreis* utdelt av byen Bremen. I 2001 mottok hun den høythengende Kleist-prisen, på tross av at hun kun hadde skrevet beskjedne ni noveller. At en novelleforfatter kunne selge et slikt opplag og bli liggende på bestselgerlistene hører til sjeldenhetene, og det var kanskje nettopp derfor at boken tidlig ble omtalt som et "fenomen".

Merkelappen fenomen og den generelle suksessen rundt utgivelsen førte til at det ble mye oppmerksomhet rundt Judith Hermanns person. For Hermann ble det litt for mye. Hun mente at mye av oppstyret rundt hennes person hadde sammenheng med bildet av henne på debutbokens omslag. Bildet ga, i følge den avbildede, inntrykk av en person som var 140cm høy og døde allerede i 1920 (Mensing & Messmer 2003). Dette bidro til at hun senere har holdt seg noe tilbaketrukket, og helst unngår fotografering i forbindelse med intervjuer. Man kan forstå at hun blir opprørt når kritikere, som Roland Müller, skriver: "Es schadet nicht, wenn man als Schriftstellerin auch noch gut aussieht", og fortsetter med å beskrive portrettet han finner på innsiden av omslaget (Müller 1999). Dette problemet var noe som kom til å følge flere av de kvinnelige forfatterne som debuterte på 90-tallet, og som fikk tilnavnet

---

<sup>4</sup> Sitat av Marcel Reich-Ranicki, opprinnelig fra tv-programmet "Das Literarische Quartett", blant annet gjengitt på vaskeseddelen til en praktutgave av *Sommerhaus, später*, Frankfurt, 2007.

”Literarisches Fräuleinwunder”<sup>5</sup>. Eldre mannlige kritikere ”sought for looks, not for books”, ble det sagt. Debatten som vokste rundt begrepet pekte på en bransje hvor en rekke ulike kvinnelige forfattere ble satt i samme bås, selv om det eneste de hadde felles var sitt kvinnelige kjønn.

Judith Hermann selv tok aldri del i denne debatten, og har i det hele tatt fått auraen av en mystisk og noe utilnærmelig forfatterskikkelse. Marcel Reich-Ranicki har senere innrømmet at det ble overdrevet fokus på Judith Hermanns debut, og at det er uheldig at forventningspresset rammer unge lovende forfattere. Jeg konsentrerer meg om resepsjonen rundt Hermanns første utgivelse, som førte til at hun av enkelte kritikere og litterater ble utpekt som talsmann for sin generasjon, og at boken fikk tilnavnet ”Der Sound einer neuen Generation”.<sup>6</sup> Jeg vil også se på konteksten rundt boken og resepsjonen, og på noen generelle strømninger i tysk nittitalsslitteratur.

### 1.3 Resepsjonen av *Sommerhaus, später*

Although on the surface it might have seemed an unlikely text to enjoy wide popular appeal, within six months of its publication *Sommerhaus, später* was already in its tenth edition with sales in six figures. (Graves 2002: 205)

Også Peter Graves henviser til Marcel Reich-Ranicki når han skal forklare Hermanns pangstart som forfatter. ”Part of the reason undoubtedly lay in its enthusiastic endorsement on television by ’Das literarische Quartett’ [...]” (Graves 2002: 205) Reich-Ranickis sterke anbefaling ble riktignok ikke stående alene, men fikk god drahjelp fra et så å si unisont kritikerkorps. Det var nesten ikke måte på lovprisningen av den forholdsvis unge debutanten. Florian Illies, som også er forfatter, skriver i sin kritikk av Hermanns noveller i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, at dette er ”Geschichten über das Leben nach dem Ende der Geschichte” (Illies 1998). Altså historier om livet *etter historien*, med henblikk til Hermann og hennes generasjon medforfattere som unngikk å behandle den tyske historien, omtalt som ”den tyske arven”, i bøkene sine og heller rettet fokus mot seg selv. Illies avslutter med: “Als Erzählerin hat sie auf Anhieb eine eigene ungehörte Sprache gefunden, die gelassen ist und kühn zugleich”. (Illies 1998) Hermann har funnet et nytt språk med *Sommerhaus, später*, som på

---

<sup>5</sup> Peter J. Graves. 2002. ”Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ’Ein Literarisches Fräuleinwunder’?”. *German Life and Letters* [55:2 April 2002]

<sup>6</sup> Sitat Hellmuth Karasek, gjengitt blant annet på vaskeseddelen til en praktutgave av *Sommerhaus, später*, Frankfurt, 2007.

samme tid er dristig og behersket. Zulfikar Abbany anmelder den britiske oversettelsen for *The Independent* og er imponert. “*The Summerhouse, Later* is an elegant and perceptive reading on the emptiness that fills our lives. Its author is a master storyteller.” (Abbany 2001) Roland Müller i *Sddeutsche Zeitung* skriver om hvordan Hermann fanger karakteristiske trekk ved sin egen generasjon. “Präzise beschreibt sie Leute von heute, kein Wort ist zu viel und keine Beobachtung überflüssig, wenn sie die Rat- und Rastlosigkeit, die Kühle und der Kälte ihrer Generation einfängt.” (Müller 1999) For Peter J. Graves er Hermanns noveller ”cool pieces which make few concessions to accessibility, taking the reader into an inhospitable world of contingent events and casual relationships, where happiness is experienced as memory or aspiration but never as present reality.” (Graves 2002: 203) Vi har altså å gjøre med en forfatter som berømmes for å skrive om ”tomheten i livene våre” med et nøkternt språk, men som likevel omtales som en stor forteller. Det som først og fremst vekker leserens oppmerksomhet hos Hermann, skal vi tro kritikerne, er et særpreget språk og stemningen som dette språket framkaller. Tekstene oppleves som kjølige og avmålte, men på en måte som vekker leserens interesse snarere enn å kjede vedkommende.

I ukemagasinet *Focus* skriver Peter Henning om motsetningen mellom den helt moderne skrivemåten og den tradisjonelle fortellerteknikken som preger Hermanns realistiske noveller. “Judith Hermann ist so stilsicher und trotz einer eher klassischen Attitüde so überzeugend modern, daß man glaubt, hier schreibe eine Urenkelin Tschekows über die Befindlichkeit einer Handvoll Berliner an der Schwelle zum neuen Jahr tausend.” (Henning 1998) Han påpeker et poeng som går igjen i resepsjonen omkring *Sommerhaus, später*, nemlig at Hermann sies å gripe noe i samtiden, samtidig som hun har en klassisk realistisk stil som henleder tankene på Tsjekhov og andre tidligere store novelleforfattere. Mange henviser også til den amerikanske *short-story*- tradisjonen og setter henne i sammenheng med store navn innen sjangeren. ”Her writing is, in its sober realism, clearly influenced by American authors like Ernest Hemingway or Raymond Carver.” (Biendarra 2004: 221) Selv sier Hermann i et intervju med Günter Kaindlstorfer: ”Das Genre der Short story hat mich immer fasziniert”. (Kaindlstorfer 1998) Det Peter Henning i *Focus* trekker fram når han sammenlikner Hermann med Tsjekhov, har ikke blitt sett på som et utelukkende positivt trekk. Den realistiske stilen til Hermann har også vært en kilde til kritikk. ”Some critics have denounced Hermann’s particular brand of realism and storytelling as a regression into old-fashioned narrative strategies, used now with the single and opportunistic goal of pleasing the tastes of the mass public.” (Ganeva 2004: 269) Ganeva hevder at noen av Hermanns

retro-trekk, som hun kaller dem, er gjort kun i markedsøyemed, og at det ikke nødvendigvis er grunnet kunstneriske kriterier. Dette finner jeg vanskelig å forstå. Hadde Hermann ønsket å skrive en bok til massene, ville hun kanskje valgt en annen sjanger enn noveller, og hun ville vel heller ikke blitt omtalt som et fenomen, men snarere som en strateg. Et annet trekk som ble framhevet i kritikken var tempoet i tekstene, som av enkelte kritikere ble sagt å være for langsomt. "The elegiac tone of Hermann's narratives conveys the resulting ambiguity most convincingly. Critics describe her style as old-fashioned and ascetic and stress that the tempo of her stories seems too slow for the fast-paced 1990s." (Biendarra 2004: 221)<sup>7</sup>

Henning vier karakterene til Hermann en del oppmerksomhet. Antakelig er det dem han henviser til med tittelen "Leben hinter Glas". "Sie alle sind sprachlose, wild anrennende Verwalter ihres permanenten Mangels, über denen die Vergangenheit wie ein Fluch lastet." (Henning 1998) Personene savner, men de mangler ord for å uttrykke hva det er de savner. De tenker kanskje mye, men har vanskelig for å kommunisere det. Florian Illies merker seg at Hermanns litterære verden er en verden hvor alle har levd før: "[E]ine Welt, in der alles bereits geschehen und jedes Leben schon einmal gelebt ist." Selv om personene er forholdsvis unge, er de tyngt av minner og erindringer fra et liv de liksom kjenner fra før. "Selbst das Neue weckt noch Erinnerungen[.]" (Illies 1998) Selv om de kanskje bærer preg av å bære med seg en del bagasje, får vi ikke vite noe særlig om dem. "Der Leser erfährt kaum einmal die Haarfarbe, Berufe gibt es nicht, auch keine Familie, Freunde sind hängengebliebene Zufälle." (Illies 1998) Illies prøver å sette fingeren på hva novellene eller korttekstene til Hermann egentlig handler om. Han ramser opp oldemødre i Russland og Sydhavsøyer, uensartede forhold og falleferdige herskaphus, likevel finner han ikke essensen. "Es geht also um nichts in diesen Erzählungen beziehungsweise: um alles." (Illies 1998) Det må være noe av det samme Abbany tenker på, når han skriver at han aldri før har lest tekster hvor ordet "nothing" dukker opp så ofte. Hermann må ha brukt mye tid på å tenke på ingenting, hevder han, men hun har utnyttet dette "intet" på en god måte.

*The Summerhouse, Later*, her collection of short stories, is a book in which the word "nothing" appears more often than in any other I have ever read. Hermann has spent a lot of time thinking about nothing, and made good use of it. She has recognised this nothingness as the centre of her existence and made it the focal point of her début. (Abbany 2001)

---

<sup>7</sup> Biendarra refererer etter denne påstanden til Roman Bucheli og teksten "Die Melancholie des leeren Raums", *Neue Zürcher Zeitung* [Intern edition] 8.oktober 1998, bind 8.

Skal vi tolke Albany bokstavelig, er det altså *ingenting*, eller *intetheten*, som er kjernen i Hermanns tekster. Illies er kanskje noe mindre kryptisk når han skriver at på tross av at Hermann balanserer på en tynn tråd når hun satser på ekstremiteter som alt og ingenting, at hun aldri lar ”heltene” sine komme til orde, at enkelte sprang i tid og rom minner mest om feberdrømmer, så ”entfaltet ihre klare Sprache einen tiefen Sog.” Språket liksom suger leseren til seg. Dessuten skaper balansegangen, mellom dristighet og tilbakeholdenhet, kjørlighet og intensitet, en egen spenning og rytme.

Kanskje er det rytmen som gir språket effekten av å føle at man av å bli ”sugd inn” i teksten, kanskje er det stemningen som gjør det? Henning bemerker i alle fall rytmen når han skal trekke ut essensen av boken: “Der Rhythmus der Sprache und der Rhythmus der Stadt“ (Henning 1998) Forholdet mellom byens rytme og tekstens rytme er interessant. Kanskje er rytmen eller *intetheten* i tekstene, inspirert og preget av byen som danner bakgrunn for de fleste av dem. Henning peker nemlig på forholdet mellom rytmen og byen som et motsetningsforhold som også preger dagliglivet i Berlin siste halvdel av nittitallet: ”[Da]s Lavieren zwischen Aufbruch und Vergangenheitsbewältigung” (Henning 1998). En kontinuerlig sikksakkgang mellom oppbrudd og fortidsbevaring skaper en motsetningsfylt tilstand, som preger både bybildet og mentaliteten til menneskene som bor der. Anke Biendarra hevder at rytmen preges av de repetitive hendelsene som ikke bringer noe nytt. ”The repetitive experiences that do not offer satisfaction [...] infuse the text with melancholic weariness, which the rhythmical language supports with its grammatically redundant anaphora and conjunctions.” (Biendarra 2004: 223)

En by i endring betyr også en by med uante muligheter. Hermanns tekster inneholder også muligheter som kan innfris, men som ofte ikke gripes. “It is this sense of unfulfilled possibilities which pervades Hermann’s stories and gives so many of them a distinctive chill [.]” (Graves 2002: 204) Friheten ligger i det å kunne unndra seg valgene, eller i å kunne skyve dem framfor seg som en varig mulighet<sup>8</sup>. Likevel opplever Hermanns karakterer at de blir hjemsoekt av ubrukte muligheter, av valg som aldri ble tatt. Ifølge Biendarra kretser det hele seg rundt leken til Nora og Christine i ”Hurrikan (Something farewell)”, ”Sich-so-ein-Leben-vorstellen”. Det handler om å tenke ut alle mulige liv man kan leve, en lek som, ifølge Biendarra, de fleste av Hermanns fortellere deltar i. ”In trying out the various draft forms

---

<sup>8</sup> Jamfør bruken av ”später” i ”Sommerhaus, später” og Biendarras sitat med samme henvisning.

they postpone an active, defined life and are oriented towards the "later" invoked by the title story." (Biendarra 2004: 221) Livet kan leves på uendelig mange måter, og hvordan kan man vite når man er nærmest muligheten for den mest fullendte fortsettelsen? "It [*livet*] is exciting due to the myriad of possibilities it offers, but at the same time it feels exhausting and emotionally draining[.]" (Biendarra 2004: 222) Det er trettende å vite at man selv må velge, men samtidig motiverende fordi man holder så mange muligheter som mulig åpne. *C'est la vie*, er det nesten som Hermanns tekster forsøker å konstatere, lakonisk, og uten å forklare oss noe mer. "But whether poignant or bleak, all the stories are told without sentimentality, drawing their power from the precision of the language and from a laconic style that narrates but refuses to explain." (Graves 2002: 204)

Med unntak av kritikk for å være amerikanisert og for å velge en tradisjonell realistisk fortellerstil, var resepsjonen knyttet til Hermanns debut overveldende positiv. De få kritiske røstene som har kommet til i ettertid, har vel så mye som å behandle tekstene i seg selv, behandlet resepsjonen kritisk. Det er interessant å bemerke at så å si samtlige av kritikerne som omtalte *Sommerhaus, später* ved utgivelsen var menn, mens det blant de som har behandlet forfatterskapet og resepsjonen i ettertid, har vært flere kvinner. Av disse gir nok Anke Biendarra den grundigste gjennomgangen. Hun påpeker at Hermann kanskje ikke var fullt så nyskapende som mange kritikere ville ha det til, og at de mange pop-kulturelle referansene i novellene gjorde sitt for å treffe et ungt publikum. Biendarra hevder også at merkelappen "*sounden* til en ny generasjon" ikke kan tildeles Hermann alene, men at: "Franck and Hermann are representative of a new generation of writers who have introduced not one, but many "sounds" into contemporary German literature." (Biendarra 2004: 231)<sup>9</sup>

Judith Hermanns bok nummer to, *Nicht als Gespenster*, fikk en noe annen mottagelse enn debuten. Det skyldes kanskje mer at debuten var blitt hausset opp, og at hun hadde tatt seg god tid og på den måte latt forventningene stige, enn at boken var av lavere litterær kvalitet.<sup>10</sup> Novellene i *Nicht als Gespenster* var færre, lengre, og hovedpersonene var blitt

---

<sup>9</sup> Biendarras tekst tar også for seg forfatterskapet til Julia Franck, en annen tysk forfatter som er jevn gammel med Hermann.

<sup>10</sup> Arild Vange skrev i anmeldelsen av *Nicht als Gespenster* i *Vinduet*: "Knappt noen bok har blitt imøtesett med større spenning i Tyskland de siste årene. Og da den endelig kom, 1. februar i år, offentliggjorde avisene sine kritikker allerede før boken var i handelen. Etter to uker hadde den nye novellesamlingen *Nichts als Gespenster*, som også skal komme på norsk, solgt 80 000 eksemplarer. Den toppe allerede de viktigste tyske bestselgerlistene. [...] Anmeldernes dom var imidlertid overveiende negativ." (Vange 2003)

noe eldre. De var like melankolske og stillestående, men manglet kanskje det udefinerbare som gjorde *Sommerhaus, später* til en umiddelbar suksess.

Når det gjelder *Sommerhaus, später*'s suksess, kan man spørre seg hvordan det kan ha seg at tekster som omhandler tomhet og "Emotionslosigkeit", lengsel og "Lebenstraurigkeit", kan oppleves som medrivende og tidstypiske (Jf. Henning). Tekstene til Hermann er gjennomgående melankolske, fulle av *storby-tristesse* og jakten etter lykke eller mening. Likevel er det viktig å framheve at tekstene ikke er pessimistiske eller utpreget negative. De omhandler gjerne mer eller mindre deprimerede unge mennesker, men er ikke i seg selv deprimerende. Andrea Köhler forsøker seg på en forklaring i artikkelen "Is that all there is?". "Es ist, vielleicht, die Stilsicherheit mit der Judith Hermann ihre Szenemärchen aus 1001 Berliner Nacht mit einer elegischen Müdigkeit infiziert – sie erzählt wie mit einer halbgeschlossenen Lidern." (Köhler 2000: 84)

## 1.4 Generasjoner og sjangerer

"We were lauded for getting rid of the burdens of the past and the guilt," Ms. Hermann said. "We disregarded our past, neglected it, and it was seen as a strong, powerful energy." But "the mood now is different toward us," she continued, adding: "The critics are asking, 'How can they be so introspective? Can't they write about anything else?'" (Fitzgerald 2003)

De siste tiårene av 1900-tallet var det (vest)tyske bokmarkedet dominert av oversatte bøker, hovedsakelig fra England og USA. Andre halvdel av nittitallet var det derimot slutt på denne tendensen, da en rekke unge tyskere debuterte som forfattere, noe som vakte til live igjen troen på tyskspråklig litteratur. "Boom der jungen Schreibens", ble det plutselige skiftet kalt. De nye forfatterne fikk merkelappen *Enkelkinder*, de var barnebarn av krigsgenerasjonen som fram til da hadde vært toneangivende innen litteraturen. Judith Hermann tilhørte denne nye bevegelsen, og fikk ord på seg for å være en av de mer lovende "Enkelkinder". Andre navn som nevnes i samme forbindelse, er blant andre Julia Franck, Felicitas Hoppe, Terezia Mora, Benjamin Lebert, Kathrin Schmidt, Tanja Dückers, Jenny Erpenbeck og Benjamin von Stuckrad-Barre.

De unge forfatterne som debuterte i siste halvdel av nittitallet ble del av ny estetisk bølge i det nylig gjenforente Berlin – også kjent som *Berlin-republikken*. De fikk tilnavnet *Generasjon Berlin*, men har også blitt omtalt som *Generasjon Golf*. Generasjon Berlin har blitt brukt som tilnavn på den store andelen unge forfattere, kunstnere og andre kreative, som



kom fra begge sider av byen og landet, og som i årene etter murens fall samlet seg i Berlin. Begrepet ble først brukt av Heinz Bude i en avisartikkel i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* i 1998, og senere i en bok som kom ut i 2001. "According to Bude, they were a generation hitherto assigned to the backstage of history but now waiting in the wings to 'make the Berlin Republic their own'." (Weigel 2008: 139) Det er altså en generasjonsbetegnelse som først og fremst knyttes til Berlin, som gjenvunnet tysk hovedstad og kulturelt senter.

*Generasjon Golf* er tittelen på en bok av Florian Illies som kom ut i 2000 og som henspiller på Volkswagen Golfs enorme popularitet i den tidligere *Budesrepublikken*.<sup>11</sup> Boken handler om vesttysk oppvekst på åttitallet, et tiår som av Illies betegnes som historiens kjedeligste. Generasjonsbegrepet spiller på en del karakteristiske trekk ved den oppvoksende middelklasseungdommen: De er bortskjemte, late og fullstendig likegyldige til verden omkring dem. Deres høyeste ønske som forbrukere er å eie sin egen Volkswagen Golf. Illies karakteristika, for det som i Norge kanskje kan sammenliknes med ironigenerasjonen, er treffende, men hans bruk av generasjonsbegrepet er like ekskluderende som det er samlende. Det gir inntrykk av å favne bredt, men ifølge Weigel favner det i realiteten kun om dem med like sosiale og økonomiske vilkår som Illies selv. Sigrid Weigel hevder videre at defineringen av ulike generasjonsbegreper er noe som i stor grad preger Tyskland. "The discourse of 'generations' have for some time dominated the German *Zeitgeist*." (Weigel 2008: 133) Det de ulike generasjonsmerkelappene har felles, er ønsket om å fortelle noe bestemt om en bestemt gruppe til en bestemt tid. "This was 'generation' as a title, even a label, of a group sharing common birth years, whose name then came to characterise the political and cultural disposition of a set of people whose mentality or lifestyle had been shaped by a particular historical experience or situation." (Weigel 2008: 138). Judith Hermann tilhører i så måte begge de overnevnte "labelene", uten at jeg går nærmere inn på dette forholdet.

Mila Ganeva oppsummerer en del felles trekk for den nye litteraturen i sin tekst "Female Flâneurs: Judith Hermann's *Sommerhaus*, *später* and *Nicht als Gespenster*".

---

<sup>11</sup> Den samme Florian Illies som henvises til ovenfor som anmelder i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Characteristic for these New Berlin tales are their protagonists and narrators: they are all somewhat disoriented and uncommitted young people, under 30, too absorbed in their personal survival battles and relationship problems to be interested in reflecting upon contemporary social conflicts or historical queries. (Ganeva 2004: 251)

I følge Mila Ganeva blir generasjonsbegrepet en måte å forklare det plutselige skiftet i tysk litteratur på, de nye forfatterne når nye lesergrupper gjennom nye medier, og oppnår en annen type popularitet enn sine forgjengere. Avgrenser man en gruppe til en generasjon er det dessuten mye enklere å se på gruppen som et enhetlig fenomen, avgrenset fra en lineær utvikling. Berlin-generasjonen ble ansett for å være anti-intellektuell, anti-elitistisk, opptatt av fortelling framfor erfaring, løsrevet fra ideologier og nært knyttet til samtidens populærkultur. Blant eldre forfatterkolleger utviklet det seg en distinkt skepsis mot de yngre miljøene. ”Many sceptics were disturbed by fact that the grandchildren’s generation in postwar literature lacked the moral and political pathos of its predecessors and showed no signs of the youthful rebellion that one might expect from so young a crowd.” (Ganeva 2004: 253) De yngre var bare opptatt av å bli rike, mente de eldre. De var dessuten mer opptatt av å bli kjente enn å skrive noe verdt å bli kjent for. Disse holdningene ble i det minste uttalt da en gruppe eldre forfattere samlet seg til en kongress i Berlin i 1999 (Ganeva 2004: 253).

Generasjon Berlin, som ikke var en organisert gruppe, men mange ulike forfattere med alder og fokus som fellestrekk, skiftet blikket fra moralske og politiske aspekter i samfunnet og innover mot seg selv. De ønsket å observere og rapportere fra sine egne urbane miljøer, framfor å fortelle det som var viktig eller riktig. Fortelleprosessen selv var i fokus, framfor det som ble fortalt. Det mest revolusjonerende var likevel at de kuttet båndene til fortiden – den tyske arven – som til da hadde hjemsøkt litteraturen. I stedet vendte de blikket mot egne liv og egen samtid. De var alle oppvokst i et splittet Tyskland, men unge i et nytt og forent Tyskland, som strevde etter å finne en egen identitet. Barnebarna avskrev besteforeldrene og foreldrenes erfaringer og fokuserte i stedet på sine egne *ikke-erfaringer* – i likhet med nasjonen var de på jakt etter en egen identitet. Peter Graves tar opp kritikken som ble rettet mot den unge generasjonen forfattere. “It has become an almost critical commonplace to declare that younger German writers are either simply no longer interested in ‘das Große Buch der Geschichte’, or that, when they do turn to the past, their treatment of it has its own generational flavour.” (Graves 2002: 201) Selv om mange forfattere ikke lenger behandler historien spesifikt, vil den som bakteppe likevel kunne anes, om ikke i teksten, så kanskje i underteksten. Forsoningsarbeidet er så innarbeidet i tysk

etterkrigshistorie at også avskrivning, som en form for normalisering, inngår i det. Zulfikar Abbany som anmeldte *Sommerhaus, später* for britiske *Independent*, kommer inn på det med avskrivning av fortiden. ”Hermann belongs to a generation taught to be disgusted by its country’s history and to allow that disgust to seep into every aspect of life.” (Abbany 2001)

Nittitallets unge tyske forfattere følte seg frigjorte fra moralske og politiske diskurser og var mer opptatt av at litteraturen skulle være underholdende og ”plot-driven”. Deres samtid var ikke preget av et svart-hvitt verdensbilde, men snarere et vakuum mellom ulike ideologier og verdensbilder. Litteraturen ble en kilde til oppdagelser og erkjennelser i en forvirrende tid, en form for selvskrivning som lettet på trykket. Man anså forfatterrollen for å fylle en viktig oppgave i konstruksjonen av nye identiteter, og identitetsjakten for å være meningsbærende og nødvendig. Kanskje var de også for oppslukte av seg selv til å kunne reflektere over noe annet. Som fortelleren i ”Rote Korallen” sier det: ”[I]ch fand es erstaunlich, sich nicht für sich selbst zu interessieren. Ich interessierte mich ausschließlich für mich selbst.” (Hermann 1998: 23) Identitetsproblematikken som kom til uttrykk i den unge tyske litteraturen, var ikke et særtysk fenomen, men ble nok ytterligere forsterket av landets nære historie og omveltninger. Per Thomas Andersen skriver i *Tankevaser* (2003) at noe som går igjen i nittitallets litteratur, er tendensen til å gjøre litteraturen nær og individuell, i en del tilfeller til og med kroppslig. ”[F]orsøket på å skape identitet og tilhørighet etter ’de store fortellingenes sammenbrudd’ er problematisk og har gjort kroppen til en ny sisteinstans i livsorienteringen.” (Andersen 2000: 17) At forfattere gjør seg selv til objekt for skrivingen er, ifølge Andersen, et typisk trekk ved senmoderniteten.

Generasjon Berlin er på mange måter nært sammenfallende med det amerikanske begrepet *Generasjon X*, som kjennetegner 68-generasjonens barn. Jeg har valgt å holde X-begrepet litt på avstand og forholder meg heller til de tyske begrepene. På grunn av nære historiske hendelser som sammenslåingen av Tyskland, får generasjonsbegrepet et dypere preg i Tyskland enn andre steder. Jana Hensel skriver i sin bok *Zonenkinder* (2002), om oppvekst i DDR og ungdom i Tyskland, og om den store generasjonskløften som har oppstått mellom ulike aldersgrupper av tidligere DDR-borgere. Mens de som ennå var i tenårene eller yngre da muren falt, slukte vestlige impulser og raskt tilpasset seg kravene og forholdene i det nye Tyskland, ble overgangen langt mer turbulent for både eldre og yngre voksne, som allerede hadde tatt en del valg i livet. Dette førte til at gapet mellom Hensels generasjon og

foreldregenerasjonen ble uoverkommelig. De lever på sett og vis i ulike "tider" og mangler derfor en felles referanseramme.

En av sjangerne som gjorde seg bemerket i den tyske litteraturen på nittitallet var *pop-litteratur*, eller "Neue Deutsche Popliteratur". Sjangeren har sin opprinnelse fra sekstitallet, som modernistisk stil nært knyttet til pop-kunsten. Den ble plukket opp igjen og fikk sin renessanse tidlig på 1990-tallet med navn som Christian Kracht, Florian Illies og Benjamin von Stuckrad-Barre.<sup>12</sup> Nok et såkalt *Zeitgeist*-fenomen (jf. Liesegang).

*The Popliterat* became a pop star, promoted as a young flexible media worker involved in different sectors of cultural production: as a gag writer for late-night comedy shows, as a music promoter, as a journalist for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, or even as a DJ. (Liesegang 2004: 262)

Litteraturen ble gjort stor foran et stort publikum. Opplesninger ble arrangert som stand-up show med dj, Stuckrad-Barre hadde til og med en kort periode et litteraturprogram på MTV. Litteraturen var preget av populærkulturen: Lett å skrive, lett å fordøye, produsert for og godt mottatt av et ungt publikum. Utover disse enkle karakteristikkene finner Torsten Liesegang det noe komplisert å skulle definere pop-litteraturen, og videre hvordan denne refererer til konseptet *pop*. Hadde gruppen navngitt seg selv og i den forbindelse skrevet et manifest, ville det vært enklere. Begrepet pop-litteratur ble første gang brukt i 1964 av Hans Carl Artmann, som opererte med et litteraturbegrep som også innbefattet tegneserier og film. Det ble brukt om en gruppe forfattere som var inspirert av beat-poesi og pop-art, men har ligget død siden 1972. Det var for mange overraskende da termen igjen dukket opp på nittitallet. Hovedbeskjeftigelsen til den nye pop-litteraturen kan sies å være identitetskonstruering. Tekstene fortelles ofte i nær fortid eller nåtid og da gjerne av en ung førstepersonsforteller, slik også Hermanns tekster er bygget opp. Tekstene implanterer symboler til konsum- og massekultur, men holder hverdagslivets banaliteter utenom, slik også den "eldre" pop-litteraturen gjorde. Felles for bøkene Liesegang framhever er "postmodernistisk leking med pop-kulturelle koder" (Liesegang 2004: 272). Beskrivelsene av musikk, litteratur og andre forbruksvarer inneholder ingen dypere kunnskap. Referansene er mer til stede for å skape gjenkjennelse og tilhørighet til en kulturell identitet, enn for å skulle innby til mening. Fortellerpersonen i bøkene er gjerne en ung mann som verken gjør seg erfaringer av verdi

---

<sup>12</sup> Christian Kracht med *Faserland* (1995), Benjamin Stuckrad-Barre med *Soloalbum* (1998) og Florian Illies med *Generation Golf* (2000).

eller utforsker miljøet sitt. I Krachts roman *Faserland* (1995) er familie og venner noe som tilhører fortiden og barndommen. Nåtiden er preget av kommunikasjonssvikt og sosial inkompetanse. Stuckrad-Barre skriver om arbeid i mediebransjen, og blander biografi og egne erfaringer med presseutklipp og fotografier. I 1999 satte journalisten og forfatteren Joachim Bessing seg ned med overnevnte forfattere, samt Eckhart Nickel og Alexander van Schönburg, på Hotell Adlon i Berlin. Der tok han opp samtalene deres på bånd, bearbeidet det og ga det ut som bok med tittelen *Tristesse Royale* (1999). Boken skulle tilby et ”Sittenbild unserer Generation”. De unge mennene diskuterer musikk og merkeklær og gir, ifølge Liesegang, inntrykk av å kultivere en dandy-aktig holdning som fullstendig avviser vanlig arbeid som levevei. Liesegang kritiserer dem også for ikke å være særlig overbevisende. Alle i gruppen kommer fra mer eller mindre velstående familier, og kunne derfor føre et behagelig liv uten økonomiske bekymringer. De har også blitt kritisert for svært konservative politiske holdninger, og blant annet for å ha tatt i bruk nazi-slang. Alt dette sies å være deler av et spill med utsagn og holdninger som kommenterer samtiden ved å sette kontraster mot hverandre.

Even though the recent pop literature combines elements of fin-de-siècle, bohemia, decadence, political conservatism, modernism, and contempt for mass society, the conservative turn is more intricate than the mere rollback identified by literary critics such as Gustav Seibt. (Liesegang 2004: 271)

Judith Hermann er ikke blant dem som nevnes oftest i forbindelse med pop-litteratur – det er det for øvrig ingen kvinner som gjør, men hennes litteratur faller på flere måter inn under sjangerbegrepet. Hun gir flere referanser til musikk og litteratur, men holder seg ellers på en mer jordnær og realistisk linje. Noen mener til og med at Hermann skriver seg tilbake i tid, at hun plukker opp tidligere stilarter og blander dem med samtidige referanser. Mila Ganeva er opptatt av å vise Hermanns komplekse relasjoner til tidligere tradisjoner innen tysk litteratur og da spesielt flanørtradisjonen. Denne forbindelsen kommer jeg nærmere inn på i tredje kapittel som innleder tekstlesningene.

## 2. Fin de siècle

'Fin de siècle', murmured Lord Henry. 'Fin du globe', answered his hostess. 'I wish it were fin du globe', said Dorian with a sigh. 'Life is a great disappointment.' (Oscar Wilde, *Picture of Dorian Gray*)

### 2.1 Endring og ending

*Fin de siècle* er kort og enkelt fransk for "slutten av århundret". Begrepet ble første gang brukt i det franske tidsskriftet *Le Décadent* i 1886, som en beskrivelse for en strømning eller stemning i samtiden, slutten av det 19. århundre. Begrepet er tungt ladet med symbolikk og ble betegnelsen for det hypermoderne, det overdrevne, det overforfinede, det dekadente, og impliserer blant annet at en æra nærmer seg slutten.<sup>13</sup> Rent temporalt omfatter *fin de siècle* perioden fram mot århundreskiftet, med vekt på 1890-årene. Noen teoretikere mener riktignok at begrepet ble brukt første gang på 1830-tallet, mens perioden ifølge andre strekker seg helt fram til første verdenskrig bryter ut i 1914. Jeg fokuserer på de to siste tiårene av 1800-tallet, slik de fleste teoretikerne jeg forholder meg til, gjør.

Begrepet *fin de siècle* har mange konnotasjoner, som til en viss grad er sammenfallende med *dekadanse*. Denne sammenlikningen gjør det nærliggende å tolke begrepet noe negativt, da en periode som beskrives som dekadent blir ment å preges av forfall, gjerne av moralsk karakter. Et samfunn som beskrives som dekadent er et samfunn på slutten av sin storhetstid, altså på vei mot oppløsning.

*Fin de siècle*-kulturen knyttes i størst grad opp mot byer som Paris, Wien og Brussel, selv om den etter hvert bredte seg over store deler av Europa. Den assosieres med kafékultur og nye kunstneriske strømninger, som sprer seg ut fra den franske symbolismen i opprør mot naturalismens menneskeskildring, som ble sagt å være sjelløs og mekanisk (Pharo 1990: 8). Det var en sinnsstemning som hang nært sammen med tidens store tekniske framsskritt, og bekymring for disse. Det var en reaksjon på utviklingen, men kanskje først og fremst en livsfølelse som bredte seg i stadig større grad mens århundret gikk mot slutten. Noen av de viktigste stikkordene for perioden er oppløsning, angst, krisefornemmelse og teknologisering. Videre er problematikk omkring kjønn og seksualitet relevant, samt den

---

<sup>13</sup> *Store Norske Leksikon*, [http://www.storenorskeleksikon.no/fin\\_de\\_si%C3%A8cle](http://www.storenorskeleksikon.no/fin_de_si%C3%A8cle) (15.4.2009), og [http://no.wikipedia.org/wiki/Fin\\_de\\_si%C3%A8cle](http://no.wikipedia.org/wiki/Fin_de_si%C3%A8cle) (3.12.2008)

generelle tanken om at man står foran en endetid. I kunsten og litteraturen utviklet man seg i en nærmest morbid retning. ”Dikterne framelsket skjønnheten i motiver med tilknytning til oppløsning, undergang og død. Som århundret selv var i ferd med å ebbe ut, identifiserte kunstnerne seg med det sarte, svake og sykelige, men også med det sterke og ensomme.” (Pharo 1990: 8) Den danske litteraturforskeren Per Stounbjerg framhever fabrikkene og kvinnes kjønnsniv som de to enkeltstående faktorene med størst betydning rundt århundreskiftet. Industrialiseringen som startet ved den industrielle revolusjon hundre år tidligere, har fått fotfeste i de fleste land i Vesten, og utviklingen har gått veldig fort. Overgangen fra bondesamfunn til industrisamfunn preger Europa, og man har gjennom romantikken utviklet en nostalgisk lengsel etter det som har blitt tilbakelagt. Som et ledd i økende industrialisering, skyter også urbaniseringen fart, og i løpet av noen få tiår vokser de fleste byene i vest-Europa enormt. Fabrikkene øker i antall, og det utvikles stadig nye maskiner som effektiviserer og overtar arbeid menneskene har gjort for hånd. ”Maskinen blev ved århundreskiftet symbol på naturbeherskelse, vækst og energi. [...] Men det er en destruktiv kraft: maskinen knuser menneskene. Billedet er uhyggelig. Det uttrykker en århundreskiftemand's angst for at miste kontrollen.” (Stounbjerg 1985: 84) Den generelle holdningen skifter fra optimistisk framtidstro til skepsis, man frykter både krigen, revolusjonen og massen, og spør seg om utviklingen har gått for langt. Moderniteten har for alvor fått fotfeste og en rekke samfunnsendringer, samt nye retninger innenfor kunsten, sammenfaller med overgangen til et nytt århundre.

## 2.2 En ny tid

En dyptgripende omforming av samfunnet var i gang. Tilvante normer knyttet til storfamilien og til patriarkalske strukturer på så vel religiøse som på det politiske og økonomiske område gikk i oppløsning og skapte usikkerhet ikke minst i relasjonen mellom kjønnene og dermed for den enkeltes identitet. (Lombnæs 1993: 189)

Generelt for Europa kan 1880-90-årene nevnes som borgerskapets ”gylne epoke” og som innledningen til *la belle époque*, som fikk en brå slutt ved utbruddet av første verdenskrig. Kanskje som forvarsel til sammenbruddet var det også en periode med økende etnisk og religiøs uro internt i de gamle europeiske stormaktene (Pharo 1990: 8). Tyskland har etter den fransk-prøyssiske krigen i 1870-71 blitt samlet til et keiserdømme under Wilhelm I i 1871. Keisertiden blir en tid hvor økende industrialisering fører til økonomisk vekst, men også en tid hvor man streber etter nasjonal enhet og samling. Henrik Ibsen høster

internasjonal oppmerksomhet med sine moderne dramaer. Faktisk blir hans samtidsdramaer noen av de fremste eksemplene på ”The New Drama” og får stor betydning for perioden (Marshall 2007: 4). Ellers i Europa har imperialismen sin storhetstid. Det meste av Afrika og Asia er fordelt mellom noen få, mektige stormakter. Dronning Victorias regjeringstid går mot slutten, men England med India som sin kronjuvel er fremdeles stormakt nummer en. Østerrike-Ungarn er i likhet med Tyskland en stor og viktig keisermakt, med Wien og Budapest som blomstrende kulturelle metropoler. I Frankrike fikk den fransk-prøyssiske krig den konsekvens at keiseren abdiserte og landet ble republikk. For hele Europa er tiårene rundt århundreskiftet en fredelig periode med få ytre konflikter, hvor Frankrike befester sin posisjon som kulturmak. Det er en tid for modernisering, utvikling, og ikke minst, endring.

I perioder med endring øker behovet for klassifisering. Dette påvirker, ifølge Elaine Showalter, både synet på kjønn, rase, klasse og nasjonalitet rundt *fin de siècle*. Tanken er at hvis ingen overskrider grensene, vil kanskje apokalypsen kunne unngås. At den moderne utviklingen og teknologiseringen av samfunnene i den vestlige verden virkelig skjød fart, medførte endringer i det sosiale livet, så vel som i arbeidslivet. Den samme utviklingen som den spede starten på kvinnekampen førte med seg, fikk på nasjonalt nivå følger for klassesystemet og det generelle samfunnhierarkiet, og på globalt nivå påvirket det forholdet mellom koloniherrne og de kolonialiserte. Lave lønninger og økende arbeidsløshet førte med seg ”slumifisering” av bykjernene, og deretter sykdommer, kriminalitet, prostitusjon og elendighet. Dette sammenfaller med en økt frykt for degenerering, spesielt etter at Max Nordaus bok *Entartung (Degenerasjon)* kom ut i 1892. Nordau var ungarsk jøde, men tilbrakte sitt voksne liv i Tyskland og Frankrike og regnet seg som tysker. *Degenerasjon* var en sykdom som rammet verden. Den førte til oppløsning av verdier og normer, og videre til utstrakt umoral. Sykdommens symptomer var blant annet *fin de siècle*-kulturen og den voksende dekadansen. Degenerasjon førte til at menneskerasens utvikling gikk i feil retning, såkalt ”av-artering”, og dette kunne gi andre arter/ raser mulighet til å ta over maktposisjonen (Buvik 2001: 46). Man fryktet at dårlige vaner og uskikker som alkoholisme, kriminalitet og rusmisbruk, ville gå i arv og på sikt velte hele den vestlige sivilisasjonen. Imperialistene var redde for at degenereringen ville føre til at de mistet grepet i koloniene, og for at de kolonialiserte skulle snu seg mot sitt herrefolk: ”The rise of captive peoples.” (Showalter 1992: 5) Siden kvinnene i borgerskapet og middelklassen i Europa var nærmere maktinstitusjonene geografisk og sosialt, var det dette opprøret som ble tydeligst, selv om



man fryktet at arbeiderklassen og kolonibefolkningen ville la seg rive med i strømmen. En ”revolusjon” kommer sjelden alene.

### 2.3 Seksuell revolusjon og kjønnsproblematikk

Moderniteten bestemmes ved en maskulinisering av kvinden samtidig med en kvindagiggørelse af kulturen. (Stounbjerg 1985: 86)

Slutten av det 19.århundre var, ifølge Elaine Showalter, tiden for ”seksuelt anarki” og for den ”nye kvinnen”. Det er en tid for utprøving av nye og oppløsning av gamle mønstre. Det er også tid for nye kategoriseringer og uttrykk innenfor kjønn og seksualitet. ”During this period both the words ’feminism’ and ’homosexuality’ first came into use, as New Woman and male aesthetes redefined the meanings of femininity and masculinity.” (Showalter 1992: 3) Perioden sammenfaller med at Ibsens kvinner reiser seg opp og forlater sine hjem, og spesielt mennene fryktet utviklingen. Stounbjerg skriver at kvinneligheten blir modernitetens bakside, ”en trussel mod civilisationen og kulturen.” (Stounbjerg 1985: 86) Nietzsche fryktet det han kalte en *sekularisering* av kvinnen. Hun skulle ikke lenger betraktes kun som kjønn, men som en samfunnsborger (Bache-Wiig 1993: 172). I England fryktet man at kvinners økende umoral ville føre til at flere barn ble født utenfor ekteskap, eller enda verre, at kvinner ikke ville føde barn i det hele tatt. Homoseksualitet fikk økt oppmerksomhet. Det ble sett på som et symptom på den samme dekadanse som veltet store kulturer som Hellas og Romerriket. Frykten for umoral fikk sitt høydepunkt da Oscar Wilde, som var en av periodens desidert største stjerner, i 1895 ble dømt for sodomi og låst inne i Reading fengsel. Bekymring for at det britiske imperiet skulle lide den samme ublide skjebne vokste, og ble ikke mindre av at ”umoralen” tilsynelatende bredte om seg: Prostitusjon og kjønnssykdommer florerte.

Gjennom hele 1800-tallet strakk man seg etter ideen om fullstendige skillelinjer mellom det kvinnelige og det mannlige. Ved *fin de siècle* mente en post-darwinistisk retning å kunne påvise evolusjonære forskjeller mellom menn og kvinner. Kvinner hadde ”hjemlige” egenskaper, egnet for ”hus og hjerte”, mens menn hadde aggressive, konkurransedyktige egenskaper, som egnet seg for et offentlig liv. Antydning til endring innenfor de rigide rammene førte til at man utviklet et ideal som var enda mer uoppnåelig – for begge kjønn.

It is important to keep in mind that masculinity is no more natural, transparent, and unproblematic than 'femininity'. It, too, is a socially constructed role, defined within particular cultural and historical circumstances, and the *fin de siècle* also marked a crisis of identity for men. (Showalter 1992: 8)

Målet om absolutt maskulinitet og femininitet ble en kilde til angst for begge kjønnene. Nerveproblemer blant menn ble et økende problem. En teori var at de led etter å ha undertrykket sine feminine sider, en annen at de led under en generell feminisering av kulturen (jf. Stounbjerg). Kvinner som overskred definisjonsgrensene for det feminine, derimot, ble antatt å ha stor risiko for å utvikle hysteri, andre sinnslidelser og for sterilitet. Et paradoks i hjertet av *fin de siècles* kultur, var at mange mannlige kunstnere, esteter og dekadenter var kritiske til det patriarkalske systemet, mens de likevel så med redsel mot "the new feminist order" (Showalter 1992: 11). Den sarte kunstnersjelen som ble framdyrket var mer feminin, enn den "nye kvinnen" var maskulin. Kvinnen var alltid vulgær og derfor en motsats til samtidens dandy eller estetmann, som framkoblede det "kvinnelige" fra kvinnekroppen (Witt-Brattström 2007: 159-161). På grunn av dette fikk estetmennene problemer med å forholde seg til den virkelige kvinnen, og skapte idealer som få kunne leve opp til. Kvinnen var av natur truende og gåtefull, men idealet framelsket det svake og naive – den såkalte barnekvinnen. Det mannlige samværet, i og med at homofili ble mer tydelig og utbredt, opplevdes samtidig som en trussel mot det bestående. "The light that burned brightly between men could also be the sin that destroys an Empire." (Showalter 1992: 13-14)

"Den nye kvinnen" er en betegnelse som vokser fram mot slutten av århundret. Kvinner var lei av at deres eneste mulighet var å bli godt gift. Kvinnebevegelsene, også kjent som suffragette-bevegelser, begynte å ta form. De kjempet for stemmerett, for bedre arbeidsvilkår, flere arbeidsmuligheter, og for rettigheter i forbindelse med skilsmisse. Den nye kvinnen blir en gjennomgangsfigur i samtidens litteratur og dramatikk, og mange kvinner (blant dem Laura Marholm) blir først kjent med begrepet gjennom Ibsens dramaer. "The New Woman owed much to Ibsen and Wilde in allowing some of her dilemmas to be performed – indeed the performing of femininity itself is central to the works of both playwrights [...]" (Marshall 2007: 4) Den nye kvinnen kritiserte ekteskapet som den eneste muligheten for en kvinne å kunne leve et verdig liv. Hun krevde seksuell og økonomisk uavhengighet. Den nye kvinnen utfordret den mannlige dominansen på arenaer som kunsten, i profesjonsyrkene og i hjemmet. Kvinnene var plutselig blitt en trussel mot det bestående, det samfunnet som hadde vært bygget opp gjennom århundrer – av menn. Den nye og

vanskelige kvinnen ble beskrevet som anarkistisk og uten respekt for historien, tradisjonen, og – ikke minst – naturen. Den nye kvinnen hadde et klart og ufravikelig mål: Å gjøre slutt på slaveriet som rammet halve jordens befolkning. Det var likevel blant aktive kvinneforkjempere ulike syn på feminisme. De to hovedretningene gikk på om man skulle kreve absolutt likhet mellom kjønnene, eller oppvurdere det kvinnelige og sidestille kjønnene som radikalt ulike. Disse retningene har senere fått betegnelsene likhets- og forskjellsfeminisme. Laura Marholm tilhørte sistnevnte gruppering og er en av de fremste ”nye kvinnene” innenfor den nordisk-tyske litteraturen. I ”Om kvindesagen”, som ble publisert i *Samtiden* i 1890, går hun hardt ut mot skandinaviske likhetsforkjempere.

[D]e [litterære kvinder i Skandinavien] vil allesammen noget, for de vil bevise, at kvinder er bedre enn manden, og fremfor alt *sædeligere* enn manden, og at denne bedre og sædeligere og i grunden ogsaa klogere kvinde allermindst fortjener *lige* ret med manden og i kraft af sine albuer ogsaa skal stræbe efter den. (Marholm 1890: 33)

”Mannen er kvinnens innhold”, hevdet Marholm senere, og provoserte spesielt ugifte kvinner (1 million bare i Tyskland) (Witt-Brattström 2007: 263). Svært mange var uenige. I 1888 skrev forfatteren Mona Caird en rekke innlegg i *Daily Telegraph* med overskriften ”Is Marriage a Failure?”. Hun argumenterte for at ekteskapet var en institusjon som bidrog til å gjøre kvinnene økonomisk avhengige av menn, samt å gi både mann og kvinne innskrenket frihet. Reaksjonene lot ikke vente på seg. Over 27 000 brev ble sendt til redaksjonen som kommentarer til Cairds innlegg (Showalter 1992: 39). Langt de fleste var enige i hennes tanker. Med nye muligheter innen utdanning, arbeid og mobilitet, fikk den nye kvinnen andre muligheter enn ekteskap. En del aktive kvinneforkjempere valgte bevisst sølibatet framfor et undertrykkende forhold til menn, og hevdet at en ”unhusbanded class of women” var nødvendig for en rettferdig kjønnsfordeling (Showalter 1992: 22). Leger, journalister, politikere, alle gikk sammen og fordømte den nye kvinnen, til fordel for den tradisjonelle kvinnerollen. ”Let woman remain what Nature has made her”, skrev den franske journalisten Victor Jozé (Showalter 1992: 40). Man fryktet at hjernen til kvinner som studerte eller leste mye skulle vokse, og at det ville føre til at livmoren krympet. Det ble til og med skrevet medisinske forskningsrapporter som ”beviste” at livmorskrumping var tilfellet, at dette ville føre til økt sterilitet blant kvinner, og at kvinner med ”store hjerner” antakeligvis ville dø unge. At mange menn levde hele livet som ungarer, og valgte bort ekteskap til fordel for fritid og frihet, var det ingen som bekymret seg nevneverdig for.

## 2.4 Trette menn og sovende kvinner – dekadanse som stil og periode

Dekadanse er et begrep med mange konnotasjoner. ”Den vedertagna meningen är att dekadens betyder förfall och kännetecknar en civilisations nedgång (romarriket efter de stora kejsarna).” (Witt-Brattström 2007: 9) Etymologisk kommer dekadanse av latin og er sammensatt av ordene *cadere* som betyr å falle, og *de* som betyr ned (Andersen 1992: 49).

Uttrykkene [dekadanse og adjektivformen dekadent] har gjerne en moralsk fordømmende betydning og brukes om personer som oppfattes å gjøre skam på vanlig anerkjente etiske prinsipper og som lever et ’utsvevende liv’ – særlig i forholdet til normer for familieliv, erotikk og bruk av alkohol og rusmidler. (Andersen 1992: 49)

Bruken av dekadansebegrepet kan virke forvirrende og uklar. Charles Bernheimer skriver i introduksjonen til boken *Decadent Subjects* (2002) at han etter i årevis å ha studert og undervist i verker som blir anerkjent for å være dekadente, fremdeles er usikker på hva som klassifiserer dem som akkurat det (Bernheimer 2002: 3). I denne sammenhengen er det først og fremst relevant å se på dekadansen som en moderne kulturell bevegelse i tiårene før 1900, og som en litterær stil. Bevegelsen oppsto som en ambivalent reaksjon på tidens urbanisering og industrialisering, men også på arbeider- og kvinnemobilisering. Den dekadente livsfølelsen har sammenheng med en sterk følelse av oppbrudd, endetid, og av krise i det moderne samfunnet. Følelsen preger periodens kunstneriske uttrykk og kjennetegnes av uro, angst, ambivalens og oppløsning. ”[D]en dekadenta stilen var svaret på modernitetens uppsägning av kontraktet mellan individ og samhälle.” (Witt-Brattström 2007: 9)

Dekadansen er nært sammenfallende med *fin de siècle*, men berøringspunktene mellom dem tolkes nokså ulikt av ulike teoretikere. Noen ser på dekadanse kun som en retning, mens andre tolker det som et holdningssett eller en livsanskuelse. ”Dekadanse som spesifikt litterær begrep er på det nærmeste synonymt med betegnelsen *fin de siècle*, og dekker utvilsomt en spesiell oppfatning av fenomener i tiden fram mot århundreskiftet.” (Andersen 1992: 52) Begrepshistorisk antydes det at *fin de siècle* er et kultur- og idéhistorisk begrep, mens dekadansen i større grad er litteraturhistorisk. Dekadansen var en vridning fra rasjonalismen og naturalismen mot mystikk og irrasjonalitet. Drømmer og det fantastiske ble oppvurdert, og man søkte mot spiritualisme og religiøs mystisisme. Man søkte seg bort fra det materielle ved samfunnet og fokuserte i stedet på en individuell estetisisme og på sjelens sensibilitet. Vridningen innebar også en preferanse for det kunstige foran det naturlige, og

det eksotiske foran det hverdagslige. Joris- Karl Huysmans og Paul Bourget regnes som foregangsskikkelser for bevegelsen. Det nervøse og splittede individet preger perioden. Witt-Brattström mener dette gir rot til egodyrkelse blant dekadansforfatterne. ”Hos Charles Baudelaire, Ola Hansson, Arne Garborg, Hans Jæger eller Stanislaw Przybyszewski møter vi ständigt bakfulla bohemer och wannabe-esteter med överdimensionerade egon.” (Witt-Brattström 2007: 158)

Dekadansen som stil forsøker å gjengi samtidsmenneskets opplevelse av meningstap. Den gir uttrykk for et samfunn i forfall, og står for både rå kroppslighet og det sarte, forfinede. Det er knyttet en del problemer til det å skulle definere dekadanse som stil. En av grunnene er at det er vanskelig å definere hva det er som utgjør det dekadente i stilen, og betydningen av begrepet dekadent. Det er uklart hvor vidt det er forfatterne selv, eller verkene deres som er dekadente, og videre om stilen kan isoleres eller om den henger utelukkende sammen med valg av tematikk. I den typiske dekadanseromanen (*fin de siècle*-romanen) henger stil og tematikk nært sammen. Begge deler var preget av en eksperimentell livsstil og vektla en estetisk følsomhet (Bergem 2001: 26). Paul Bourgets tanker i essayet ”*Theorie de la décadence*” (1881) la grunnen for den estetiske individualismen som preger perioden, selv om ikke teoriene hans ble omgjort til en helhetlig romanpraksis. Følelsen av oppbrudd og mangel på sammenheng manifesteres i det skrevne fra perioden, og stilen blir et brudd med tradisjonen som vektla helhet og sammenheng. Det individuelle subjektet trekkes fram til fordel for massesamfunnet. Jeg-romanen blir vanlig og fremmer en ny type subjektivitet. Ensomheten dyrkes og jeget føler seg fremmedgjort fra samfunnet og bylivet. Jegets tanker og følelser dominerer teksten, gjerne i form av irrasjonelle refleksjoner og frustrerte lengsler. Grensene mellom det virkelige og uvirkelige viskes ut og handlingen blandes med innslag fra drømmer og erindring. Tekstene oppleves som fragmenterte og antydende, og den narrative handlingen er kun løst sammenkoblet. Den temporale strukturen brytes opp og fortid og nåtid flyter sammen. Kronologien stykkes opp og tar formen til en slyngende linje framfor den klassiske rette. Den slyngende linjen preger også ornamentikken, gjerne i form av komplekse mønstre og eksemplifisert av slyngplanter som kryper uhindret og truende fram. Språket får en mer framtrædende posisjon, gjerne i form av kompleks setningsoppbyggelse, og det enkelte ord eller setning blir viktigere enn helheten. Det dramatiske går over i det poetiske. Stilen hyller det kunstige og unaturlige på naturens bekostning, og den er alltid moderne (Buvik 2001: 71). I tillegg er den gjennomgående fragmentarisk og grenseoverskridende.

A style of decadence is simply a style favorable to the unrestricted manifestation of aesthetic individualism, a style that has done away with traditional authoritarian requirements such as unity, hierarchy, objectivity, etc. Decadence is thus understood and modernity coincide in their rejection of the tyranny of tradition. (Calinescu 1977: 171)

Tematisk sett utvikler dekadansen en nærmest morbid fascinasjon for alt som har med døden, undergang og forråtnelse å gjøre. Eksistensielle spørsmål settes på dagsorden og livsvilje og optimisme må vike for dødsbevissthet og pessimisme. Gleden over livet viker for melankoli og tretthet. Dette har sammenheng med følelsen av oppbrudd og endetid, men også med synet på kjønn og seksualitet som vokser fram i perioden. Mennesket er et offer for sine dyriske drifter og den frigjorte kvinnen er en vampyr som fortærer mannen. Kvinnesynet i perioden er todelt, og kvinnen i dekadansen blir, for å sette det litt på spissen, enten framstilt som femme fatale eller døende engel. Kvinneskikkelsene som går igjen er Salome eller den manneetende vampyrkvinnen på den ene siden, og ”syk pike” eller Ophelia – den gale barnekvinnen, på den andre siden. Mannen er i krise og kvinnens iboende perversitet og brutalitet får en del av skylden. ”The writings of Schopenhauer, enormously popular from the 1880s on, gave philosophical legitimacy to the idea that women are unconscious instruments of brute natural process.” (Bernheimer 2002: 105-106) Den gjennomgående oppbruddsfølelsen blir en kilde til angst og desillusjon – kunstneren unndrar seg samfunnet og dyrker ensomheten. Han har ikke mer å leve for. ”Selvmorderens tid er inne,” skriver Rolf Nettum (Nettum 1993: 30). Tiden oppleves som en pågående krise og mange ekstreme verdenssyn og forklaringsmodeller utvikles. Fordi kjønnsrollene er i endring finner man i økende grad en kime til misogyni – kvinnehat. Denne går hånd i hånd med gryende antisemittisme. Det ble satt likhetstegn mellom den dyriske, perverse kvinneskikkelsen og ”den feminine jøden”. I kunsten dyrket man geniet. Idealet var å leve stort og dø stort. ”Dekadansens könsscenario kompletteras av en flanör-estet döende i syfilis.” (Witt-Brattström 2007: 265)

Følelsen av tretthet gjennomsyrrer mye av 1890-tallets litteratur. Opplevelsen av meningstap tømmer de unge skrivende for handlekraft. Utmattelsen er overveldende. Følelsen av å være fremmed i den moderne byen, går også igjen. Storbyen er de hjemløses hjem og oppleves som fiendtlig. I stedet for andre mennesker omgir de sarte diktersjelene seg med gjenstander som forsterker tomheten og meningsløsheten. ”Vi kjenner Obstfelders dikt ”Jeg ser”, der fremmedfølelsen er total: byen er sjelløs, bare en fasade det seende jeg står på avstand fra – han aner den truende apokalypse som varsles av det opptrekkende uvær.”

(Nettum 1993: 11) Bildet som tegnes i lyrikken og ellers i den dekadente litteraturen er dystert. Søkelyset rettes mot de eksistensielle sidene ved livet. Angsten blir altomfattende – døden er eneste utvei, og selvmordstatistikken i litteraturen vokser seg svimlende høy. Dikteren Yeats omtalte sin generasjon som ”the Tragic Generation”, blant annet fordi svært mange av hans likesinnede døde mens de ennå var unge. Trettheten settes i sammenheng med begrepene *Weltschmerz* og ”sivilisasjonstretthet”; Det moderne samfunnet har nådd sitt høydepunkt og står nå foran den uunngåelige oppløsningen.

Mens mennene ble framstilt som trette, ble kvinnene gjerne framstilt som døde eller på dødens rand. Bram Dijkstra viser i *Idols of Perversity* (1986) hvordan kvinnesynet i siste del av 1800-tallet ble gjenspeilet i billedkunsten. Ser man gjennom et utvalg bilder fra perioden, vil man legge merke til noen felles trekk: kvinnene sover eller er døde. Sykelighet ble framhevet som et ideal, og ingenting var bedre enn den ”naturlig” invalide kvinnen. Drømmekvinnen var skjør som porselen, guddommelig vakker og døden nær. ”Proper human angels were weak, helpless, ill.” (Dijkstra 1988: 26) I en periode der den kvinnelige seksualiteten får økt oppmerksomhet og den seksuelt frigjorte kvinnen gjerne blir illustrert med djevelhorn eller vampyrtenner, krevdes det mye av kvinnene som ønsket å leve opp til den ikoniske helgenskikkelsen. ”Many, realizing that consumptive look in women was thought to be evidence of a saintly disposition, began to cultivate that look of tubercular virtue by starving themselves.” (Dijkstra 1988: 29) Siden samtidens kvinneskikkelser gjerne ble oppfattet som enten perverterte eller hysteriske og derfor problematiske, ble fiksjonelle og mytiske kvinnefigurer gjengangere i kunsten. Dantes Beatrice og Matelda, Elaine og ”Lady of Shalott” fra sagnene omkring kong Arthur var gjengangere, men mest ble Shakespeares Ophelia brukt. Hun ble skildret som inkarnasjonen på den uskyldige barnekvinnen, et naturbarn som ved sin død vender tilbake til elementene. Det er noe perverst over den erotiske illusjonen med den syke, invalide, døende kvinnen som framheves som en slags kvinnelig Kristus-figur. Mennene er i krise og kanskje er opphøyelsen av kvinnen som en overmenneskelig helgen det eneste som kan bringe dem frelse og forlatelse. Matei Calinescu fremhever uansett frelse som krisens eneste løsning: “Decadence is felt, with an intensity unknown before, as a unique crisis; and, as time is running short, it becomes of ultimate importance to do, without waiting any longer, what one has to do for one’s own and one’s fellow man’s Salvation.” (Calinescu 1977: 154)

## 2.5 Wilhelmske Tyskland og metropolen Berlin

In the eyes of most other Europeans, Wilhemine Germany, on the other hand, was experiencing something like a 'commencement' rather than a 'fin'.  
(Marchand, Lindenfeld 2004: 1)

De to amerikanske litteraturforskerne Suzanne Marchand og David Lindenfeld diskuterer hvorvidt man kan snakke om en *fin de siècle* i Tyskland, og ikke snarere en slags *begynnelse*. *Fin de siècle* har først og fremst blitt forbundet med land som Frankrike og Østerrike, med byer som Paris og Wien i spissen. I Tyskland og Berlin var situasjonen noe annerledes, men kan man også her snakke om en egen *fin de siècle*-stemning. Tyskland var nylig blitt samlet til ett rike under keiser Wilhelm I, da århundret nærmet seg slutten. Det var en ny stat med store ambisjoner og voksende nasjonalisme. Samlingen av Tyskland kom i stand etter den fransk-preussiske krigen i 1870-71, hvor militærmakten Preussen gikk ut som seirende part. Den Wilhelmske perioden betegner tiden fra 1871 og fram til første verdenskrigs utbrudd i 1914. Berlin ble hovedstaden i det nye tyske imperiet. Tiden under keiser Wilhelm I, og senere under hans sønnesønn Wilhelm II, var en oppgangstid preget av økonomisk vekst, industrialisering og militarisering. Landet gjennomgikk store omveltninger i årene etter 1885, kulturelle så vel som sosiale. Økende industri trakk folk til byene, som vokste enormt. Nye politiske grupperinger vokste fram, feminister, sosialister og katolikker. Tyskland kastet seg inn i kolonikappløpet, og nyvinninger som elektrisitet, telefoni, kino, biler og skrivemaskiner ble en del av hverdagslivet.

Det nye Tyskland hadde store ambisjoner og mente det fortjente sin "plass i solen". Inspirert av Johann Gottfreid von Herder søkte man å finne en felles og unik germansk identitet. Det å skape en enhetlig nasjonalstat skulle vise seg å bli vanskeligere enn noen hadde forutsett. På det nybygde *Reichstag* var det overveiende mer splittelse og uenighet enn det var enighet og konsensus. Det var gnisninger mellom en sterk romersk-katolsk subkultur og en progressiv sekulær liberal-kapitalistisk nasjonalisme. Flere grupperinger var skuffet over at man hadde måttet ta til takke med "Lille Tyskland", framfor "Store Tyskland" som omfattet alle tyskspråklige områder i Europa. Frankofobien sto sterkt. Gjentatte grensestrider med Frankrike og det faktum at Frankrike ble sett på som Europas fremste kulturmak, gjorde det ennå viktigere for Tyskland å framstå som mektig, forent og unikt. Det ble satset på historisk kunst som vektla den ideologiske og mytiske arven som tyskere var bærere av, og som skulle vise fram den tyske sjelen.



Berlin var i denne perioden en fremadstormende by. Som storby var byen regnet for å være løssluppen og forholdsvis liberal sammenliknet med andre byer i landet. Folketallet hadde rundet en million innbyggere på slutten av 1870-tallet og var stigende. På 1880 og 1890-tallet var byen preget av nye utbygginger, både av bolighus og stadig flere keiserlige praktbygninger. Byen ble synonym med et vell av underholdningstilbud: kafeer, teatre, cabareter og nattklubber. Forholdet mellom Tyskland og Norden var nært og tett i perioden rundt århundreskiftet. Interessen for Norden, og spesielt nordisk malerkunst og litteratur, var stor i Tyskland. En stor del av den nordiske *bohemia* trakk mot Berlin. De fikk sitt faste samlingspunkt i vinstuen Zum schwarzen Ferkel, som lå i en sidegate til Unter den Linden, keiserbyens paradegate. Blant kretsen som frekventerte stedet var August Strindberg, Edvard Munch, Stanislaw Przybyszewski, Dagny Juel og ekteparet Laura Marholm og Ola Hansson.

Hele keisertiden hadde et opphøyet mål: den gloriøse krigen, der Tyskland skulle seire og en gang for alle vise sin uovervinnelige styrke. På grunn av den stadige militariseringen var det viktig at samfunnsstrukturene ble bevart noenlunde slik de var. Soldatene måtte beskyttes mot kvinneliggjøringen av kulturen, og kvinnene måtte beskyttes mot å få for mange nye ideer. Kvinnekampen fikk derfor større motbør i Tyskland enn andre steder. Man fryktet hva som ville skje med den oppvoksende slekt hvis kvinnene ikke lenger tok sin rolle som barneoppdrager alvorlig (Fure 2003: 236). Kanskje var det derfor at den tyske versjonen av *Et dukkehjem* ble skrevet om, slik at Nora ikke forlot hjemmet på slutten, men ble hjemme og ofret seg for familien.

Til tross for teknologisk framgang og blomstrende nasjonalisme vokste det blant kunstnere og intellektuelle likevel fram en følelse av forfall. Økende fragmentering preget kulturlivet og ble forsterket av politisk uenighet og splittelse. Mange små ”ismer” vokste fram i stedet for en helhetlig retning eller *Zeitgeist*. Man kjempet så hardt for enhet i et samfunn som var alt annet enn enhetlig, at det bidro til økt forvirring. Mange, både konservative og radikale, var misfornøyde med utformingen av den nye staten, andre påpekte at den *åndelige* samlingen av nasjonen uteble. Marchand og Lindenfeld omtaler fenomenet som ”a neoromantic longing for wholeness”. Følelsen av desillusjon som ellers preget perioden, blir i Tyskland forsterket av skuffelsen over en nasjonalstat som ikke innfrir de forventinger landets innbyggere har til den. Fragmentering og oppløsning er stikkord – ikke bare for kulturuttrykkene, men for hele samfunnsapparatet.

## 3. Stemning som stemme – innledning til analyser

### 3.1 Novellene og tekstutvalg

I denne delen av oppgaven vil jeg bevege meg nærmere tekstene til Judith Hermann som behandles i neste kapittel. Før jeg går i gang med analysene vil jeg presentere novellesamlingen og tekstutvalget som ligger til grunn for dem. Jeg vil også gå inn på et par tematiske aspekter som jeg anser som viktige for det videre arbeidet: Flanørens rolle i tekstene og byens funksjon og betydning.

Med ”stemning som stemme” mener jeg ikke at stemningen inngår som talende part i tekstene, men at det er et element med spesielt stor betydning. Hermanns noveller skildrer sjelden fornøyde nåtidsøyeblikk. Som oftest er tekstene tilbakeblikk eller refleksjoner, hvor elementer fra erindringen påvirker opplevelsen av nåtidige eller tidsmessig nærmere hendelser og tilslører dem. Det er alltid noe som mangler, eller som føles sterkt tilstedeværende gjennom minner og erindring uten at det er det. Denne usikkerheten til plassering i tid og rom, til minnenes nærvær, og til hva som egentlig fortelles eller bør fortelles, er elementer som bidrar til å forsterke opplevelsen av stemning i tekstene. Stemninger er på samme måte som erindring noe som ikke er håndfast, men som likevel har stor påvirkning, både for den enkelte karakter og for samhandlingen med andre. Stemningen knyttes også direkte til minner eller erindring som et element som det gjerne er vanskelig å sette ord på, men som kan føles sterkere enn det som ble sagt og hva som skjedde.

De ni novellene i *Sommerhaus, später* er av varierende lengde. Syv av dem har en kvinnelig førstepersonsforteller eller hovedperson, to av novellene har en mannlig karakter som den mest sentrale, men kun én blir fortalt fra en manns synsvinkel. I sistnevnte er det riktignok en kvinne som den mest sentrale karakteren. Med unntak av én er alle novellene tilknyttet Berlin på en eller annen måte. Som nevnt i oppgavens innledning er det ingen felles ramme for tekstene. De er selvstendige tekster samlet og utgitt under ett. Utvalget av noveller til boken kunne vært gjort annerledes, det kunne vært større eller mindre, men i denne sammenhengen forholder jeg meg følgelig til boken slik den foreligger. Alle tekstene har noen fellestrekk, og noen skiller seg ut ved å være spesielt like eller spesielt forskjellige.

De fleste av novellene handler om unge mennesker rundt midten av 20-årene, med få faste holdepunkter i livet. De færreste har fast jobb eller krevende studier; de lever

omflakkende bohemtilværelser i storbyen, med få bånd til familie og nære venner, og svært sjelden med faste partnere. De forholder seg ”flytende” til tilværelsen, og det virker som om det er tilfeldigheter som har brakt dem dit de er i dag. Ingen av karakterene er utpreget ambisiøse eller idealistiske og de lever tilsynelatende livene sine med halvlukkede øyne (jf. Köhler). De brenner ikke for noe og virker blottet for all lidenskap. Livet leves alltid med den ene foten melankolsk nølende utenfor øyeblikket. De er kanskje livsnytere, men preget og tynget av livets meningsløshet eller tomhet. Kanskje er det lykken de søker, men de finner den vanskelig å gripe. Marie, hovedpersonen i ”Camera Obscura”, sier: ” – Glück ist immer der Moment davor. Die Sekunde vor dem Moment, in dem ich eigentlich glücklich sein sollte, in dieser Sekunde bin ich glücklich und weiß es nicht.“ (158)

Jentene i novellene beskrives som tynne og blasse; de røyker uavbrutt og drikker store mengder vodka. Guttene er stumme og gjerne fanget i en tilstand av trøtthet og ”Emotionslosigkeit”. Trøtthet eller døsighet er et gjennomgående element, gjerne som en holdning til livet. Likevel er stemningen eller tonen i novellene den største fellesnevneren: Kulde, venting og motsetningen mellom ”Alles-ist-möglich und Es-ist-alles-egal” setter sitt preg på atmosfæren (Köhler 2000: 84). ”[I]hr Thema ist ja gerade ein Lebensgefühl”, skriver Köhler om tekstene (2000: 84). Denne særegne *livsfølelsen* er gjennomgående og preget av tristhet. Den får livet til å framstå som en uoverskuelig mengde tid som skal leves, men er ikke uten håp. Som nevnt i kapitlet ”Resepsjon” peker Anke Biendarra på leken ”Sich-so-ein-Leben-vorstellen” i ”Hurrikan (Something farewell)” som en slags gjennomgangsnerve i novellesamlingen. Livet er et spill med uendelig mange muligheter som kan utprøves, forestilles, men som det ikke nødvendigvis gjøres noe for å oppnå eller leve ut. Så å si alle karakterene er med på leken. Jeg-fortelleren i ”Rote Korallen” forsøker å leve ut oldemorens historie. Nora og Christine i ”Hurrikan (Something farewell)” forestiller seg livet hvis de blir på den karibiske øye de ferierer på. Sophie i ”Ende von Etwas” forteller om bestemorens liv. I ”Hunter-Tompson-Musik” fortelles det om forfatteren Hunter Tompsons liv som gammel og nedbrutt i New York – på et hotell hvor beboerne sjekker ut når de dør. I tittelnovellen ”Sommerhaus, später” gis jeg-fortelleren mulighet til å bryte opp og starte et nytt liv. I ”Camera Obscura” opplever Marie livet som på nytt sett gjennom et webkamera. I ”Diesseits der Oder” blir Koberling konfrontert med et liv han ikke lenger lever (og kanskje har rømt fra), da uventede gjester dukker opp.

Jeg har plukket ut fire noveller fra *Sommerhaus, später* som jeg gjør egne lesninger av. I og med at samlingen inneholder ni noveller vil stoffet som leses og analyseres utgjøre nesten halvparten av bokens totale sidetall<sup>14</sup>. De fire novellene jeg har valgt er plukket ut av ulike grunner. ”Sommerhaus, später” og ”Rote korallen” fordi de er henholdsvis tittelnovelle og den som er plassert først i samlingen. Plasseringen gjør at ”Rote Korallen” er den første teksten en ny leser møter. Tittelnovellen kan ansees som toneangivende for samlingens helhetlige uttrykk fordi de bærer samme navn. ”Bali-Frau” og ”Sonja” er valgt ut fordi de av ulike grunner er aktuelle i forhold til problemstillingen. ”Bali-Frau” med skildringen av en fest som kunne levd opp til Romerrikets fall i dekadent oppførsel, og ”Sonja” som et klassisk trekantdrama mellom kunstneren og hans to musere.

### 3.2 Begripelige begreper

Som undertittel i den tyske utgaven av *Sommerhaus, später* står det *Erzählungen*, fortellinger. I den tyske resepsjonen beholdes dette begrepet, mens det av og til alterneres med *Geschichten* som betyr historier. Den engelske utgaven *Summerhouse, later* har *stories* som undertittel, mens den norske har *fortellinger*. Det kan derfor oppfattes som noe problematisk at jeg omtaler tekstene som noveller og boken som en novellesamling. Jeg har likevel valgt å gjøre dette, da ingen ting ved tekstene tilsier at de *ikke* skulle være noveller. I den norske resepsjonen, som innebærer utgivelsens epitekster<sup>15</sup>, som tekster på omslag og presseskriv fra forlaget samt tre ulike anmeldelser (mitt utvalg, omfanget kan være større), bruker alle betegnelsene noveller og novellesamling. Det henger sammen med at man i norsk sammenheng ikke skiller nevneverdig mellom noveller og andre korttekster eller fortellinger. I den tyske resepsjonen brukes begrepet *Novelle* konsekvent ikke. Dette kan ha bakgrunn i at den tyske novelletradisjonen sees på som et tilbakelagt kapittel og at novellen som stilistisk form i liten grad er i bruk i dag. Dette kommenteres i *Literaturwissenschaftliches Lexikon*:

Die hohe Qualität der dt. 'Sondernovelle' hat das Interesse auf das einzelne Werk gelenkt und seinen Gattungscharakter vergessen gemacht. Das Genie des Dichters, nicht die literarische Tradition verantworten in Deutschland Form und Inhalt der N. Im Unterschied zu den roman. Literaturen ist deshalb

---

<sup>14</sup> Nærmere bestemt 86 sider av boken 176 tekstsider.

<sup>15</sup> *Epitekst* blir av Gérard Genette regnet som en av to undergrupper av *paratekst*. Epitekst er ”all tekst som av ulike grunner antas å være direkte relevant for forståelsen av verket, men som ikke finnes samlet i den aktuelle boken.” (Litteraturvitenskapelig leksikon 1999: 189-190)

---

eine historische Gattungsdefinition nicht angestrebt worden. (Schlaffer 1997: 254)

At Hermann har valgt *Erzählung*-begrepet kan ha flere grunner. På den ene siden virker det som det mest adekvate begrepet for kortere litterære tekster i nyere tysk litteratur, og for det andre en måte å slippe unna eventuelle sjangerdiskusjoner på. I den tyske og engelskspråklige resepsjonen henvises det flere ganger til amerikansk short-story-tradisjon som en forløper til Judith Hermanns stil, men aldri til eventuelle tyske forløpere.

Det er også verdt å bemerke at *Sommerhaus, später* som novellesamling er en samling selvstendige tekster og ikke en tekstsyklus der tekstene står i et bestemt forhold til hverandre. Jeg tror ikke det har vært forfatterens intensjon å knytte tekstene til en bestemt ramme, utover det at mange av dem omhandler samme type miljø i Berlin. For øvrig et miljø som sikkert har vært delvis sammenfallende med forfatterens eget.

Bruken av begrepene *senmodernisme/ postmodernisme* kan oppleves som noe inkonsekvent i oppgaven. Det er først og fremst i første kapittel at disse begrepene til en viss grad er i bruk, men jeg innlemmer dem likevel her blant de andre begrepene. I de engelskspråklige resepsjonstekstene brukes begrepet postmodernitet med den største selvfølgelighet om nittitalllitteratur. De norske, og til en viss grad tyske sekundærlitteraturforfatterne jeg har forholdt meg til, bruker begrepet med langt større forsiktighet. Per Thomas Andersen snakker konsekvent om senmodernitet i *Tankevaser – Om norsk 1990-tallslitteratur* (2003) til tross av at han omtaler samme tiår. De to begrepene er ikke motsatser, men har blitt brukt i ulike sammenhenger. Mens postmodernisme først ble brukt innen arkitektur og kunst og innebærer at det som er helt nytt også inneholder elementer av noe gammelt, har senmodernitet i større grad blitt brukt innen sosiologi for å omtale samfunnet vi lever i. Tar man utgangspunkt i at modernitet er en reaksjon mot tradisjonen, står altså det som kommer etterpå for en oppløsning av moderniteten, et mer relativistisk verdenssyn hvor normer oppløser og grenser overskrides, men ikke et definitivt brudd med det som har vært. Interessant i denne sammenhengen er at begrepene modernitet og post- /senmodernitet, til en viss grad, knyttes an mot hvert sitt århundreskifte. Om enn ikke som klokkeklare definisjoner, i det minste for å beskrive trekk ved utviklingen, både ved forrige århundreskifte og nå. Interessant er det uansett at begreper som oppbrudd og fremmedfølelse nevnes som kjennetegn både ved modernitetens tilblivelse og ved dens ”slutfase”.

### 3.3 Berlin – byen og betydningen

Throughout the past century, it has been a commonplace to identify Berlin with continuous change, destruction, renewal, and experimentation. (Ladd 1998: 233)

Selv om langt fra alle tekstene i *Sommerhaus, später* foregår i Berlin, spiller byen en viktig rolle. Byen i seg selv omtales kanskje ikke så mye i tekstene til Judith Hermann, men er tydelig til stede som bakteppe og som mulighetsrom. Dette gjelder ikke bare for Hermanns tekster, men for en stor del av ungdomskulturen som beskrives av nittitallets unge tyske forfattere. De bohemske og utprøvende miljøene er uløselig knyttet til metropolen, og spesielt Berlin har lang historie for å være en fri og løssluppen by, uten de normer og den moral som ellers har preget det tyske samfunnet. Enkelte kritikere har nevnt at flere av novellene kunne ha vært plassert i hvilken som helst europeisk storby, da stedsnavn ikke alltid oppgis eller vektlegges. Jeg mener at man mister en viktig del av den bakenforliggende konteksten hvis man fjerner tekstene fra byen og omvendt. Tidligere har jeg omtalt nittitallet som et tiår preget av vakuum mellom politiske ideologier og raknende verdensbilder. Berlin er i så måte et kjernepunkt. Byen som tidligere var symbol på den kalde krigen og jernteppet mellom øst og vest, fikk en renessanse på 1990-tallet. Ikke bare ble den hovedstad i et gjenforent Tyskland, men den ble forventet å skulle gjenreise seg som moderne storby, maktsentrum, EU-by og europeisk metropol. Mila Ganeva spør seg hvilken by det er som kommer til syne gjennom Judith Hermanns fortellinger.

The melancholic hovering between temptation and despair that permeates the atmosphere of Hermann's world has been characterized by many critics as typical for the spirit of the New Berlin. But what, indeed, is the image of Berlin that emerges in Hermann's books as seen through the eyes of her postmodern *flâneurs*? (Ganeva 2004: 264)

Selv om personene i flere av Hermanns noveller beveger seg ut av Berlin, hevder Ganeva at uansett hvor de befinner seg i verden så er Berlin "the constant point of departure but also the recurring point of return[...]" (Ganeva 2004: 264) Det er kanskje ikke "hjemme", men det er det eneste stedet å søke tilflukt med minnene, tomheten og kjedsomheten. Likevel er det ikke byen slik den sees gjennom turistøyne som beskrives. Hermanns Berlin-topos er et landskap hvor de fleste kjennetegn mangler. "Berlin is defined mostly by what is missing from it. Conspicuously absent, for example, are all traditional Berlin landmarks [...], and this omission is characteristic of Hermann's conscious avoidance of any engagement with recent

history and politics.” (Ganeva 2004: 264-265) Ganeva tillegger topos denne egenskapen som et ledd i Hermanns unndragelse fra alle samfunnsaktuelle diskurser. Det er ingen referanser i *Sommerhaus, später* som gir direkte tilknytning til ”post-Wende”<sup>16</sup> Berlin. Flanørene, Ganevas betegnelse for Hermanns karakterer, beveger seg ikke i bybildet, men under overflaten. Byen er ikke mindre Berlin av den grunn, men i større grad til stede gjennom de andre sansene enn synet: Gjennom rytmen, kulden, lukten av røyk, og gjennom lydene. Hermanns karakterer sprer seg over hele byen, men de lever ikke nødvendigvis i samme tidssone eller årstid som resten: ”ganz Berlin, scheint es, ist von Judith Hermanns Figuren bevölkert, und nahezu immer ist in Berlin Winter.“ (Köhler 2000: 85)

Byen danner kulisser for scenene som spilles ut av karakterene. Den teatraliske metaforen er relevant fordi selv om byen vi aner i bakgrunnen er stor, er den aldri plaget av trengsel. ”The Topos Berlin is nevertheless significant because of the urban backdrop it provides its author. Isolated existence in the metropolis determines the experiences of the female characters and jumpstart their narratives.” (Biendarra 2004: 214) Den byen som kommer til syne, ikke bare i Hermanns tekster, men også i flere filmer fra nittitallet, er preget av tomhet. Tomme gater uten mennesker, hus med tomme leiligheter. Det er som om byen er forlatt av alle andre. Et faktum er at det utover på nittitallet var mange tomme leiligheter i Berlins østlige bydeler. Nettopp dette var en av grunnene til at studenter og kunstnere slo seg ned i disse områdene. Hermann forteller om det Øst-Berlin hun flyttet til i 1993, i et intervju med *Der Spielgel*: ”Alles stand leer, alles war offen: Häuser, Ruinen, Dächer, Keller, man zog einfach rum und feierte und hatte eine Zeitlang das Gefühl, man könne sich sein Leben tatsächlich gestalten.“ (Voigt 1999) Tomheten gir rom for kreativitet, arket er uskrevet og ingen normer ligger til grunn. Byen tilbyr kun en ramme, resten er man selv ansvarlig for. ”Berlin, especially the Eastern half which Hermann’s bohemians tend to gravitate, serves as the symbolic background of a love affair. Similarly to the state of mind of the narrator, the city seems to be hollowed out of its contents [...]” (Ganeva 2004: 266) Bilder som går igjen i filmer fra samme periode viser ofte triste, nedslitte fasader, uendelige drabantbyer, folketomme gater og stalinistiske bygg – ikke uten et snev av fasinasjon for det tapte. Filmen *Lola rennt* av Tom Tykwer (1998), er et typisk eksempel på dette. Lola løper gjennom en stor del av Berlin, men det er få andre mennesker å se i gatene.

---

<sup>16</sup> *Die Wende* er tysk for vendepunkt. Begrepet brukes om den fredlige revolusjonen som fant sted i DDR høsten 1989 og som førte til Tysklands gjenforening.

Etter førti år som en delt by, gikk Berlin inn i det 20. århundres siste tiår som en nylig gjenforent by. Halvannet år etter murens fall, i juni 1991, ble det bestemt at hovedstaden i det gjenforente Tyskland skulle være Berlin, og ikke vesttyske Bonn. Debatten før valget falt på Berlin, med et knapt flertall i *Bundestag*, var lang og preget av sterke følelser på begge sider. Bonn-tilhengerne pekte på Berlins fortid som hovedstad for et mislykket demokrati og to diktaturer. "Supporters of Berlin argued that Germany should be governed from its most diverse and cosmopolitan city, its repository of traditionally urban virtues likes tolerance, experimentation, and irreverence." (Ladd 1998: 225) Byggeaktiviteten og restaureringen tiltrakk hærskarer av entreprenører, arkitekter og bygningsarbeidere, som alle ville bidra. Midt oppi det hele spredte deg seg en usikkerhet i forhold til prosjektet man hadde igangsatt. Man spurte seg om byen Berlin ville miste sine urbane tradisjoner hvis man bygde for mye nytt, men samtidig var det strid om hvilken identitet byen skulle ha. "But in Berlin they cannot avoid the simultaneous identity crises of architecture, cities, and the nation. Amid the city's fragile and contested urban traditions, the prospect of so much that is new raises fears of losing whatever historical identity remains." (Ladd 1998: 226) Den ambivalente prosessen besto i å bygge nytt, uten å ødelegge det som hadde vært. Byens brokete historie var en pine for byplanleggerne. Nostalgien og iveren etter å skape en samlende hovedstad for nasjonen, brakte tankene tilbake til keisertidens Berlin. Dessverre var den byen man lengtet etter å kunne gjenskape for lengst tapt, og å skulle slette alt som ikke rimte med det nostalgiske bildet, ville også være å slette en del av historien. "Among Berlin's many pasts, the one sought here is the age of black and white photography: the boom decades before and after 1900. [...] It represents the point of view of the 'flaneur', the bourgeois stroller, an urban type memorably defined by Walter Benjamin." (Ladd 1998: 230) Berlin i 1990-årene er en by som strever etter å finne seg selv, en by som er preget av ulike ønsker og mentaliteter, økende arbeidsløshet og sosiale forskjeller, og som derfor strekker seg mot det Berlin som fantes hundre år før. Noen går så langt som å si at perioden er preget av en krise i den nasjonale identiteten. Man er innbyggere i samme land, men uten felles prosjekt og felles minner. Ladd mener dette førte til en ganske unik posisjon i historisk forstand: "Germany has been called the first postmodern nation and the first postnational society." (Ladd 1998: 234) Her er det den postmoderne flanøren dukker opp.



### 3.4 Flanørens tilbakekomst

A closer look at the texts themselves will reveal that it is the flâneur who has returned in a new disguise and with a new agenda to fin-de-siècle literature. (Ganeva 2004: 255)

Det tradisjonelle flanørmotivet (jf. Baudelaire og Benjamin) hvor den mannlige flanøren vandrer mellom prangende fasader, skiller seg ganske mye fra det bildet som skapes gjennom Hermanns tekster. Her er ingen skildringer av urban prakt eller fordums stolthet. Det moderne Berlin er ikke en by hvor borgerskapet trekker i gatene for å se og bli sett. Likevel dukker begrepene flanør og flanering opp gjentatte ganger i resepsjonen omkring *Sommerhaus, später*. Mila Ganeva mener Hermanns noveller er et komplekst system med referanser til tidligere tiders litteratur og en gjenopptagelse av flanørtradisjonen som, mer eller mindre, har ligget brakk siden 1920-tallet. Ganeva forsøker å vise hvordan denne tradisjonen gjør seg gjeldende i det hun kaller en postmodernistisk kontekst: "Judith Hermann's stories seems to be adapting the aesthetics of solipsistic observation and the posture of political and moral disengagement that was typical of an older, even old-fashioned form of stylized melancholy found in the *flâneur* literature of the 1920s." (Ganeva 2004: 252) Karakterene i den nye tyske litteraturen som Hermann er en del av, omtales av Ganeva som desorienterte og uengasjerte. Et av de få målene de setter seg er å observere og rapportere fra urbane miljøer og å fortelle historier. Flanøren som gjorde seg gjeldende i andre enden av århundret var en mann av borgerlig herkomst som, i likhet med poplitteratene, tok avstand fra vanlig inntektsbringende arbeid. Flanøren betraktet bybildet uten selv å delta aktivt i det. Han var en observatør og har i ettertiden blitt ansett for å være en nærmest mytisk figur. I tysk litteratur forbindes han for øvrig mer med 1920-tallets Berlinske natteliv, enn med den klassiske parisiske varianten fra århundreskiftet. Den tradisjonelle flanøren var – med få unntak (jf. Tone Selboe) – menn. Hermanns karakterer er først og fremst kvinnelige og flanørene er derfor også kvinner. Ganeva spør: "Does Hermann explore a distinctly female point of view of *flânerie* with a specific relevance to our times?" (Ganeva 2004: 252) På overflaten er det de kvinnelige karakterene som reiser og forteller historier, mens mennene er statiske figurer. Likevel er de kvinnelige fortellerne og hovedpersonene svært passive. Det er ikke nødvendigvis de som kontrollerer situasjonene.

I 1995 ble det av Eberhard Diepgen, den gang borgermester i Berlin, foreslått å bruke flanøren som er del av markedsføringen av Berlin. Diepgen skrev en artikkel i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* med navnet "Wiederkehr der Flaneure", og mente at byen var et klassisk

tilholdssted for flanøren (Ganeva 2004: 256). Flanørens tilbakekomst kan delvis forklares med generelle utviklingstrekk i det tyske litterære landskapet. Flanerie som ”litterær metode” kan blant annet sies å ha sammenheng med den apolitiske skrivemåten som fikk gjennomslag hos ”barnebarna”<sup>17</sup>. I stedet for samfunnsaktuelle problemstillinger økte tendensen til selvframstilling, og litteraturen ble en mulig arena for selvpromotering. Korttekster som noveller fikk økt popularitet fordi de egnet seg godt til opplesninger, og litterære arrangementer skiftet karakter fra saklige debatter til shows hvor underholdningen sto i sentrum.

De søvngjengeraktige karakterene i Hermanns noveller observerer omverdenen med en kjølig distanse. De forhaster seg aldri og opptrer sjelden som målbevisste. Alt dette er også trekk som kjennetegner den klassiske flanøren. Karakterene befinner seg i en somnambul tilstand av kjedsomhet. Sigfried Kracauer, en av forfatterne Ganeva henviser til, definerer kjedsomhet som en tilstand av indre tomhet som forsterker følelsen av fremmedgjorthet. Dette, sammen med Franz Hessels apolitiske holdning og Walter Benjamins paralyserte observatør, mener Ganeva infiltrerer Hermanns tekster. En av de største forskjellene er kanskje at flanørene hos Hermann beveger seg lengre enn den tradisjonelle. De tar tog gjennom Tyskland og reiser til Karibiske øyer. Den postmoderne flanøren er en global flanør som like gjerne kan reise jorda rundt eller ikke bevege seg i det hele tatt, men som uansett befinner seg i en slags frossen tilstand utenfor tid og rom.

---

<sup>17</sup> Jamfør begrepet *Enkelkinder*, brukt om generasjonen som regnes for å være krigsgenerasjonens barnebarn.

## 4. Novelleanalyser

### 4.1 "Sommerhaus, später"

Ich ging in die Küche und stand zehn Minuten lang stumpfsinnig vor dem Herd herum. Die Uhr über dem Herd tickte. Ich lief ins hintere Zimmer, zog die Schreibtischschublade auf und legte den Briefumschlag zu den anderen Karten und dem Schlüsselbund. Ich dachte: "Später." (Hermann 1998: 156)<sup>18</sup>

#### 4.1.1 Handling og fortellerstil

Fortelleren, en ung jente, får plutselig en telefon fra Stein, en gutt hun tidligere har hatt et kort forhold til, men som hun ikke har snakket med på lenge. Stein forteller opprømt at han har funnet *det* – sommerhuset han har lett etter. Han insisterer på at hun må bli med ham til en landsby utenfor Berlin for å se på huset. Nølende blir hun med på turen, overveldet av Steins entusiasme. Huset viser seg å være et falleferdig herskapshus, nærmest en ruin. De kjører tilbake til Berlin og snakker ikke mer om huset. Sammen med vennegjengen er alt som før og ingen andre får vite om sommerhuset og turen dit. Gjengen drar på utflukter og ruser seg. Stein er med og kjører dem rundt i taxien sin. Plutselig en dag forsvinner han, og fortelleren begynner å motta postkort fra Canitz, landsbyen der sommerhuset ligger, med små oppdateringer. Han venter på at hun skal komme – hun venter på at han skal si "kom!". Den siste oppdateringen kommer i form av et brev med et avisutklipp: Den gamle hovedgården i Cantiz har brent ned til grunnen, og eieren er sporløst forsvunnet.

Fortellerstilen i novellen er personal og tilbakeskuende. Fortellerstemmen er kvinnelig. Det er gjennom hennes blick vi får beskrevet Stein, som er den mannlige hovedpersonen. Alt fortelles i fortid, men kan likevel inndeles i ulike tidsnivåer. Hovedfortellingen er kronologisk fortalt, mens vi innimellom får tilbakeblikk på hendelser som ligger lengre tilbake i tid. I begynnelsen av novellen kommer hovedfortellingen og tilbakeblikkene så å si i hvert annet avsnitt. Etter hvert som Stein og fortelleren nærmer seg sommerhuset, blir fortiden fjernere og tilbakeblikkene færre. Etter besøket i sommerhuset går fortelleren over fra "eksakt" erindring til mer skissering av hva som skjer de påfølgende månedene. Da det siste brevet fra Stein kommer, putter fortelleren det i en skuff sammen

---

<sup>18</sup> Referanser til *Sommerhaus, später* blir heretter anvist kun med sidetall.

med postkortene og lukker igjen. Historien avsluttes. En nåtid finnes ikke i novellen og gis aldri til kjenne av fortelleren.

Mye av teksten drives fram av dialog. Replikkene blir ofte stående alene, uten nærmere forklaring eller tolkning. Skildring er det lite av. Replikkene er gjerne åpne og uten direkte narrativt driv. Mange av fortellerens egne tanker blir også gjengitt som replikker, eller som en blanding av narrativ tekst og replikk: "Ich sagte: 'Stein, das nervt. Hör auf zu klingeln', ich wollte sagen: Stein, es ist saukalt draußen, ich habe keine Lust, mit dir rauszufahren, verschwinde." (140) Novellen kan sies å være fortalt på en muntlig måte, som om fortelleren forteller en historie til en betrodd venn. Det er på mange måter en personlig fortelling, og dette tydeliggjøres av fortellerens noe uklare posisjon i forhold til hendelsene. Fortellingen handler om et forhold eller et vennskap, om å leve ut drømmer, og om å holde mulighetene åpne.

#### **4.1.2 Stein – hvem er han?**

Stein er hovedpersonen i novellen. Det er hans handlinger som driver fortellingen videre, og hans rolle i fortellerens liv det fortelles om. Karakteren Stein blir skildret gjennom fortellerens blikk, slik hun opplever og husker ham. Vi får vite få håndfaste ting om han, og han framstår i det hele som en svært gåtefull person. Stein kjører taxi og treffer fortelleren første gang i kraft av å være taxisjåfør. Han skal kjøre henne til en fest, men hun oppgir gale adresser for å slippe å forlate bilen. De blir kjørende rundt og drar til slutt hjem til henne. Stein har ikke noe eget hjem og har aldri hatt det, da fortelleren blir kjent med ham. Han flytter rundt mellom venner eller sover i taxien. Alt han eier får plass i noen plastposer. "Er war nicht das, was man sich unter einem Obdachlosen vorstellt. Er war sauber, gut angezogen, nie verwahrlost, er hatte Geld, weil er arbeitete, er hatte eben keine eigene Wohnung, vielleicht wollte er keine." (141) Han flytter inn hos fortelleren samme kveld som de blir kjent, plasserer plastposene sine i gangen hennes og blir i tre uker. I løpet av de tre ukene kjører de nesten bare rundt i taxien. Da hun går lei, pakker hun sammen posene hans. Han flytter videre til fortellerens venninne som bor i samme hus. Siden flytter han videre til de andre i vennegjengen hennes etter tur. Hun sier om ham: "Er vögelte sie alle, das ließ sich nicht vermeiden, er war ziemlich schön, Fassbinder hätte seine helle Freude an ihm gehabt." (142).<sup>19</sup> Hele vennegjengen reiser på utflukter i Steins taxi, til sommerhus og hytter som flere

---

<sup>19</sup> Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), legendarisk tysk filmskaper.

av dem har skaffet seg i Berlins omland. Stein er med, men han blir aldri helt inkludert i gjengen. ”Er gehörte nicht dazu, aber aus irgendeinem Grund bleib er.” (142) Han drikker og ruser seg når de andre gjør det, men aldri som en av dem. I stedet rydder han etter de andre, river ned gamle tapeter, endevender de gamle husene. Fortelleren husker at han var opptatt av dette med hus. At han var på jakt etter et sommerhus, og kjørte rundt på landsbygda i ukevis på jakt etter det rette.

Stein forteller ingen av de andre i gjengen om sommerhuset. Når han forsvinner for godt, er det uten å ta farvel med de andre. På samme måte som Stein har stått på sidelinjen når det gjelder vennegjengens indre liv, blir de andre stående på sidelinjen i forhold til Steins hus og forsvinning. Han involverer dem i planene han har for huset, men kun på drømmestadiet. Sannheten er kun forunt ham selv og fortelleren som han har innviet.

Selv om Stein introduseres for, og innleder forhold til flere av de andre i gjengen også, forblir han nærmest knyttet til fortelleren. Fortelleren virker knyttet til ham også, om enn ikke på samme måte. Hun uttrykker nærmest engstelse for å være alene med ham uten andre fra gjengen: ”[I]ch dachte an die anderen und spürte eine kurze Wut darüber, dass sie mich hier alleine gelassen hatten, daß niemand da war, Christiane nicht, Anna nicht, Heinze nicht, um mich vor Stein zu schützen.“ (151) Stein har som regel ikke noe særlig på hjertet. Han smiler, virker hyggelig, men er ikke særlig pratsom. Kanskje er det fordi Stein er annerledes – han er oppriktig der de andre virker ironiske og lattermilde, intens der de andre er rusa og svevende – at fortelleren finner det vanskelig å knytte seg til ham. Kanskje finner hun det vanskelig å knytte seg til noen som helst. Stein skiller seg ut fra de andre hun omgir seg med, både i kraft av å være målbevisst og arbeidsom. Han representerer en hegemonisk maskulinitet ved å opptre som en handlekraftig, praktisk og nevenyttig mann. Han tenker framover og ser for seg sommerhuset som det hjemmet han har ventet på. Han går til og med i gang med renovering med det å skulle skape et hjem som formål. I neste øyeblikk inntar han likevel en underordnet form for maskulinitet, i det han oppnår det som må kunne tolkes som en seksuell objektstatus i gjengen, der den som ønsker det, tar Stein med til sengs – både guttene og jentene. På samme tid virker han androgyn og kjønnsløs, noe som kan stemme med referansen til Fassbinder, som hadde både mannlige og kvinnelige elskere, men han representerer også en tradisjonell form for mannlighet. Stein er svært handlekraftig sammenliknet med andre mannlige karakterer i *Sommerhaus, später*. Like fullt representerer han flere ulike former for maskulinitet. Stein framstår som gåtefull og taus, med en

gåtefullhet som både irriterer og fascinerer fortelleren. Fortelleren klarer ikke sette ham i bås, det irriterer henne, men samtidig er det kanskje derfor det forblir noe usagt eller uutprøvd mellom dem. Det eneste vi egentlig vet om Stein er at han har en hemmelighet og at han velger ut fortelleren som sin medsammensvorne. Han trenger ingen begrunnelser. Hun er den han har valgt ut og venter på.

### 4.1.3 Fortelleren og forholdet

Selv om vi gjennom hele novellen hører fortellerens stemme, blir vi aldri ordentlig kjent med henne. Hun forteller om gåtefulle Stein, men framstår som ganske gåtefull selv. Vi får kun vite at hun, mest sannsynlig, bor alene, og at hun er forholdsvis nært knyttet til vennegjengen sin. Sammen med vennene drar hun på utflukter og eksperimenterer med ulike rusmidler. Vennskapsforholdene virker flytende og tilfeldige, selv om de tilbringer mye tid sammen. Det er ingen faste partnere i gjengen, de bytter nær sagt på hverandre. Noen betraktninger omkring bruken av rusmidler eller vennegjengens konstellasjon avsløres ikke. Det er som om vennegjengens prosjekt først og fremst er utprøving – utprøving av ulike måter å være sammen på, ulike rusmidler, ulike måter å være på. De lever uavhengig av normene samfunnet ellers måtte ha. Det er fortelleren som først blir kjent med Stein da hun blir i taxien framfor å gå på fest, og det er hun som presenterer ham for resten av gjengen. Det er også hun som pakker posene hans sammen når tiden er inne for at han finner seg et nytt sted å bo. Hun har en sentral rolle i sin egen fortelling, men underdriver kanskje sin egen posisjon noe, i det minste sin betydning for Stein. Man får inntrykk at hun er en noe likeglad og lakonisk person, som ikke viser særlig store sprang i følelser, verken på den ene eller andre måten. Stein virker forvirrende på henne fordi han får henne til å føle atskillig mer enn vanlig. Ikke bare vekker han en form for anstrengt eller nervøsitet i henne (som gir det utslag at hun kjederøyker), men han får henne også til å føle seg tom, likegyldig, og euforisk: ”[I]ch dachte an das Autofahren mit Stein vor zwei Jahren, an die seltsame Euphorie, an die Gleichgültigkeit, an die Fremdheit.” (145) Hun tiltrekkes av ham og blir skremt av ham på samme tid, og selv om hun kaster ham på dør, forblir det noe ubestemt mellom dem. Kanskje er det nettopp at Stein vekker følelser i henne som virker skremmende? Følelser som er både motsetningsfulle og vanskelige å definere. Hans påtagelige ekstatiske oppførsel virker mer overrullende på henne enn smittende, men hun protesterer ikke mot å bli med Stein ut, selv om hun tydelig synes tanken på å forlate leiligheten virker alt annet enn fristende. Den negative innstillingen hennes varer ved, og hun viser nærmest avsky overfor *frau* Andersson

og barnet som de henter nøklene til huset hos. Så endrer hun plutselig innstilling: ”[U]nd auf einmal – ohne, daß ich das wirklich gewollt hätte – verstand ich Stein, seine Begeisterung, seine Vorfreude, seine Fiebrigkeit. Ich sagte: ’Es ist schön, dass wir da zusammen hinfahren, Stein’[.]“ (147). Følelsen varer akkurat så lenge det tar å kjøre fram til huset. Stein ser Huset med stor H, hun ser en kun falleferdig ruin. Hans intense begeistring for det som for henne framstår som et stykke livsfarlig bygningsmasse utmatt henne fullstendig.

Forholdet mellom Stein og fortelleren er preget av dårlig kommunikasjon og uforløst lengsel. De beveger seg i ulike rytmer, men dras mot hverandre uten at noen av dem ser ut til å forstå hvorfor. Det er som om de på samme tid ønsker mer eller ingen ting, men ingen av dem evner å formidle det. Da de sitter på trappen utenfor sommerhuset tenker fortelleren tilbake på en sommerkveld for lenge siden: ”ich dachte an den Sommer, an die Stunde in Heinzes Garten in Lunow, ich wünschte mir, daß mich Stein noch einmal so ansehen würde, wie er mich damals angesehen hatte, und ich haßte mich dafür.“ (152) Hun ønsker at Stein skal se henne, men da han berører henne skvetter hun til. Det er som om hun skammer seg over hva hun føler for Stein, eller som om hun er redd for å skulle innrømme det for seg selv. Stein, på sin side, gir få klare signaler på hva han føler for henne. Han har etablert en slags forbindelse mellom dem, som hun ikke helt forstår. Hun forstår verken formålet med turen eller hvorfor han har valgt seg ut henne. Etter turen til sommerhuset deler de to en opplevelse, en hemmelighet, som knytter dem umerkelig nærmere sammen, selv om de i første omgang unngår hverandre. Peter Graves hevder at hun nekter å innrømme at hun er tiltrukket av Stein før det er for sent (Graves 2002: 204). Det er jeg ikke helt enig i. Problemet ligger mer i at hun ikke evner å *velge* Stein, mens muligheten ligger på bordet. Når Stein etter turen til sommerhuset kysser en av de andre, snur hun seg vekk. Når han forsvinner og postkortene begynner å komme fra Canitz, skriver han ”wenn du kommst”. Hun setter stor pris på postkortene, innstiller seg på å reise til ham, men bestemmer seg likevel for å vente på det imperative ”komm!”.

Det ligger noe motstridende i at hun samtidig tviholder på definisjonsmakten i forholdet og likevel forventer at Stein skal ta initiativ, nærmest befale henne til å komme. Fortelleren og Stein har svært ulike forventninger til hverandre, noe som blant annet kan skyldes ulik bakgrunn, men også knyttes til forestillinger om kjønn. Det er som om det begjæret som eventuelt måtte finnes mellom dem, kveles av hennes apati og vanskelighet for å gripe de mulighetene hun tilbys. Han ønsker en å skape et hjem sammen med, noe som kan

tolkes som et ønske om trygghet og stabilitet. Hun ønsker ikke Stein som partner, men likevel ønsker hun å bli *sett* av ham, og hun ønsker å gjøre som han vil. I like stor grad som Stein, bevisst eller ubevisst, prøver ut ulike typer maskuliniteter, prøver også fortelleren ut ulike måter å være kvinne på. Hun vil være selvstendig og fri, men samtidig er det noe fint i å kunne gi seg hen til Steins drøm – hvis bare han ”befaler” det.

#### 4.1.4 Huset – luffslott og ruin

Das Haus war ein Schiff. Es lag am Rand dieser canitzschen Dorfstraße wie ein in lange vergangener Zeit gestrandetes, stolzes Schiff. [...] Das haus war schön. Es war *das* Haus. Und es war eine Ruine. (148)

Huset – et tidligere herskapshus i rød teglstein med utskårne hestehoder i hver gavl – er for Stein en drøm som har blitt virkelighet. Kanskje er det også en mulighet til å slå seg til ro, etter lang tid som hjemløs. For fortelleren framstår huset som et synkende skip som ikke lar seg redde. Hun kjenner til andre sommerhus i liknende landsbyer, men de forbindes med en enkel tilværelse og står klare til bruk. Dette huset krever enormt mye dedikasjon, oppmerksomhet og arbeidsvilje, egenskaper som hun ikke har, og kanskje ikke kan forestille seg at andre har heller. Stein har planene klare, og han har inkludert hele gjengen i dem. Han skal restaurere huset, lage biljardrom, plassere langbord i hagen, innrede et rom til hver av dem. Han har investert mye i denne muligheten, som han nå inkluderer fortelleren i.

Stein schnickte seine Zigarette in den Schnee, sah mich nicht an, sagte: 'Was soll ich dir denn sagen. Das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen. Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann sie wahrnehmen, oder abrechen und woanders hingehen. Wir können sie zusammen wahrnehmen oder so tun, als hätten wir uns nie gekannt. Spielt keine Rolle. Ich wollt's dir nu zeigen, das ist alles.

'Ich sagte:'Du hast 80 000 Mark bezahlt, um mir eine Möglichkeit zu zeigen, eine von vielen? Hab ich das richtig verstanden? Stein? Was soll das?' (152)

Fortelleren blir overveldet av Steins planer. Hun har aldri regnet Stein for å være en i gjengen – han har alltid stått på utsiden. Så sitter han plutselig ved siden av henne og snakker om muligheter som kanskje innebærer å skape et hjem sammen med henne. Dette er noe helt annet enn det hun hadde forventet. Like etter samtalen ovenfor kjører de tilbake til byen og nevner ikke sommerhuset igjen. Til tross for den noe sjokkerte reaksjonen avskriver ikke fortelleren sommerhuset som en mulighet. Hun blir kanskje preget av Steins pågangsmot, ikke minst da postkortene begynner å komme. Hun snakker ikke om sommerhuset til noen,



men venter for seg selv på det endelige tegnet fra Stein. Da dette ikke kommer, men i stedet avisutklippet om brannen, avslører hun verken lettelse eller skuffelse. Hun simpelthen konstaterer fakta; registrerer at Stein er avsenderen (ergo har han ikke omkommet i brannen) og at han har forflyttet seg til et nytt sted (Stralsund ved Østersjøen). Når hun legger avisutklippet i skrivebordsskuffen og lukker igjen, lukker hun også muligheten med sommerhuset, men samtidig åpnes nye muligheter. Kanskje fortsetter hun å vente på det imperative ”kom!”. At hun sannsynligvis har skuffet Stein ved ikke å gripe muligheten han tilbød, virker det ikke som om hun tenker over. I stedet skyver hun forventningen framover.

Sommerhuset til Stein ligger utenfor storbyen og symboliserer en ny retning og nye muligheter. Beliggenheten innebærer en annen type frihet enn den man finner i byen. By og land er motpoler i novellen. Karakterene lever i Berlin, men lite av selve handlingen utspilles der. Novellen både starter og slutter hjemme hos fortelleren, mens det meste av handlingsforløpet er lagt utenfor byen. Berlins omland (*das Hinterland*) er vennegjengens tumleplass. Flere av dem har små sommerhus på landsbygda i Brandenburg, en del av det tidligere DDR. Vi får inntrykk av at landsbyene i området er preget av slitne og dårlig vedlikeholdte hus. Et inntrykk som nok på nittitallet var sammenfallende med virkeligheten. Ved disse husene, eller ved tilstøtende innsjøer samles vennegjengen for å feste og ha det gøy. Flere av tilbakeblikkene spilles ut i dette miljøet, hvor skillet mellom de fastboende og ”berlinerne” er tydelig markert og preget av alt annet enn godt naboskap. ”Berliner raus!”, står det på malt på gjerdene til de falleferdige landstedene. Fortellerens henslengte bemerkning til hvordan de oppfører seg og herjer i landsbyene, viser at vennegjengen gjør sitt for å opprettholde *status quo*.

Vennegjengen til fortelleren er viktige bifigurer i novellen, men snarere som gruppe enn som enkeltkarakterer. De er alle unge berlinere med mer eller mindre kunstnerlige tidsfordriv, en er billedkunstner, en musiker og en skuespiller. Atferden deres bærer preg av virkelighetsflukt. Bort fra byen, bort fra fornuften, bort fra det etablerte. De tar avstand til alt som er etablert, ordinært og folkelig. De liker ikke folk som bor på landet, vil helst ikke ha noe med dem og gjøre, og blir heller ikke likt tilbake. Vennegjengen har et svært liberalt forhold til rusmidler, og det virker som bruken av dem inngår som en naturlig del av gjengens liv. I samtaler refererer de til virkelige personer som Frank Castorf, Heiner Müller og Peter Wawerzinek, henholdsvis teaterregissør, dramatiker og forfatter, noe som kan tyde

på at de har universitets- eller høyskolebakgrunn, eller at de i det minste er seriøst kulturinteresserte.

Stein passer ikke inn i gruppen. Kanskje har han en annen bakgrunn enn de andre, både klasse- og interessemessig, noe som kunne forklart hans lite aktive rolle i samtalen til gruppen. Han tjener til livets opphold som taxisjåfør, mens de andre har mer kunstneriske yrker eller ambisjoner. Dessuten har han en konkret drøm, påpeker Albany. "Only Stein has a dream: a summerhouse. Yet when he achieves the dream, it folds." (Albany 2001) Sommerhuset som han jakter på har en annen betydning for ham, enn husene til de andre har for dem. Mens de andre ser på husene på landet som et avbrekk fra byen, et sted å feste fritt og uhindret, er Stein på jakt etter et slags hjem. Når han endelig finner det, får han ikke helt den responsen han hadde ventet. Om det er de ensomme dagene med oppsussingsarbeid som blir for mange, eller fortellerens nølende holdning til å gripe den muligheten han har skaffet til veie som går for hardt inn på ham, vites ikke. Peter Graves tolker det dit hen at hennes stillhet er den utløsende effekten som får Stein til å sette fyr på huset (Graves 2002: 204). Jeg tror den tomme følelsen etter drømmens oppfyllelse også kan ha utløsende effekt. Uansett kan vi anta at Stein selv er ansvarlig for brannen som blir slutten for sommerhuset. Han ender altså opp som brannstifter for sitt eget luftslott.

#### **4.1.5 Stemning og temporalitet**

Novellens hovedhistorie foregår om vinteren. Det er kaldt og det er snø. Fortelleren vegrer seg for å gå ut av huset på grunn av kulden. Kulden kan nærmest merkes på stemningen, både i bilen og ved sommerhuset. Stein gløder feberaktig av entusiasme, mens fortelleren fryser og vil hjem. Hun røyker i telefonen, i bilen og ved sommerhuset. Vi blir forklart at Stein har den innvirkningen på henne, en form for nervøsitet som vekkes til live i gjennom hans nærvær. Stemningen mellom dem er anspent. Ingen av dem slapper tilsynelatende av i den andres nærvær, og de preges også av usikkerhet knyttet til relasjonen de har til hverandre. På tross av at situasjonen – han og hun i den kalde bilen på vei ut av byen – ikke er behagelig, så er den likevel ladd av erindring. At Stein tar kontakt med henne vekker minnene fra da hun traff ham første gang og fra de ukene de hadde sammen. Hun tenker på tiden de tilbrakte sammen i taxien hans. "Mein Kopf war völlig leer, ich fühlte mich ausgehört und in einem seltsamen Schwebezustand, die Straße vor uns war breit und naß vom Regen [...]" (141) Sammen med Stein er det som om hun opplever byen på en ny måte. Senere, ved sommerhuset, tenker hun nostalgisk tilbake på sommerkvelder på landet, hvor

det å være alene sammen med Stein ikke virket så anspent og vanskelig som nå. Stemningen preges av alt som har skjedd, og ikke skjedd, mellom dem, og at de kanskje ser på hverandre i ulikt lys. Ingen av dem er flinke til å ta ordet eller rette opp eventuelle misforståelser.

Fremmedhet er et annet element som går igjen og som preger stemningen. Fortelleren uttaler tidlig at fremmedhet er en av flere ting hun tidligere har følt omkring Stein. Det er ikke annerledes denne gangen. Følelsen er sterk da de stopper hos kvinnen som har nøklene til huset. Frau Andersson, som tidligere har bodd i huset, har et barn hengende i skjørtet, og de begge vekker avsky hos fortelleren. Stein derimot omgås dem med den største enkelhet og dette plager henne. Følelsen av fremmedhet forsterkes ytterligere når de kommer fram til sommerhuset. Hun har klart å opparbeide seg en viss forventning underveis, men mister munn og mæle da de stopper foran huset. Det er slettes ikke slik hun hadde forventet det. Kanskje har det en gang vært et vakkert hus, men nå er det like før det faller sammen. Hun blir engstelig for at huset skal rase mens de er inne i det, og skremt av Steins begeistring. Ser han det samme som henne? Er dette huset han har drømt om? Hun ønsker inderlig å forstå Stein, men innser kanskje at deres verdensanskuelser ligger uendelig langt unna hverandre.

Det er noe melankolsk, nesten trist, over fortellingen om Stein og huset. Den blir fortalt med ømhet, men ikke med varme eller sympati. Fortelleren avslører en *laissez-faire*-holdning, det som skjer det skjer, ikke noe å gjøre med det, da hun gjenforteller om episoden med avisutklippet. Det meste forbundet med Stein er ikke knyttet til valg hun har tatt, men til en strøm av hendelser som flyter i hverandre, og hun kan ikke gjøre annet enn å følge strømmen. At hennes handlinger, eller snarere mangel på disse, kan ha medvirket til at Stein brenner huset, ser ikke ut til å påvirke henne. Kanskje vil hun ikke innrømme skyld, eller kanskje forstår hun fremdeles ikke rollen hun har spilt i ”sagaen om Stein og sommerhuset”.

I sekvensene som tar oss tilbake i tid, er stemningen nesten nostalgisk. Noe av inntrykket kan skyldes at det er slik man gjerne snakker om sommer når det er vinter og kaldt. Sommer, beruselse, spenning fremkalt av blick eller berøringer, virker uendelig langt unna desemberettermiddagen ved sommerhuset. Også det at huset gjennomgående benevnes som *sommerhus*, mens de i virkeligheten befinner seg så langt unna sommer man kan komme. Andrea Köhler kaller karakterene kledelig for ”Sommergäste im Winter”. De lystige minnene gjør fortellingens ”datid”<sup>20</sup> enda mer dyster. Det store, forfalne huset,

---

<sup>20</sup> Peter Aaslestad bruker begrepet ”datid” om fortellingens ”nåtid”, når fortellingen er fortalt tilbakeskuende.

fremmedheten, utmattelsen og kulden blir nesten for mye for fortelleren. Hun flyter bare med, etter møtet med sommerhuset kanskje mer enn noen gang før.

Følelsen av å flyte med i fortellingens forløp gjelder også i det temporale aspektet. Selv om novellen tidsmessig veksler mellom nær og fjernere fortid, flyter det godt. Narratologisk sett kan vi si at novellen opererer med tre ulike tidsnivåer, som hver har ulik tilhørighet. Narrasjonen er den produserende fortellerhandlingen som har en nåtid, men som ligger utenfor det som fortelles. Selve fortellingen er fortalt i fortid og ligger derfor forut for fortellertiden. Vi skiller her mellom fortalt tid (*erzählte Zeit*) og fortellertid (*Erzählzeit*), som definerer to av nivåene i fortellingen (Aaslestad 1999: 33). Det siste nivået er anakronier i den fortalte tiden, altså retrospektive tilbakeblikk til en tid som ligger forut for tidsforløpet i selve fortellingen.

Tittelen ”Sommerhaus, später”, har også et tidsaspekt i den litt uvanlige sammenstillingen av tidsadverbet ”später” med et konkret substantiv som ”Sommerhaus”. Denne ordsammenstillingen dukker aldri opp i fortellingen, men ”später” blir gjengitt som fortellerens replikk og er det siste ordet i novellen: ”Ich dachte: ’Später’.” (156). ”Sommerhaus, später”, impliserer en framtid som ikke finnes i teksten, men som får liv gjennom bruken av ”später”. Mulighetene staves ut ved at valget ikke tas nå, men utsettes. Man utsetter valget og fortsetter å vente, noe som Peter Henning mener karakteriserer alle Judith Hermanns karakterer. ”Auf ein Später warten alle ihre Figuren, freilich ohne zu wissen, ob sich das Warten darauf lohnt.” (Henning 1998)

## 4.2 "Rote Korallen"

Mein erster und einziger besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten. Das rote Korallenarmband kam aus Rußland. Es kam, genauer gesagt aus Petersburg, es war über hundert Jahre alt, meine Urgroßmutter hatte es ums linke Handgelenk getragen, meinen Urgroßvater hatte es ums Leben gebracht. Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin nicht sicher. Nicht wirklich sicher[.] (11)

### 4.2.1 Om novellen

"Rote Korallen" er den første novellen i *Sommerhaus, später*. Novellen forteller to parallelle historier med cirka hundre års mellomrom, som knyttes sammen av et rødt korallarmbånd. Jeg-fortellerens historie handler om et psykologbesøk som koster henne både kjæresten og det røde korallarmbåndet hun har arvet av oldemoren. Hun begynner fortellingen med oldemorens historie, en historie som er både vakker og skjebnesvanger. Den forteller om oldemorens døsiges dager som ung hustru, forlatt i en fremmed by, i et fremmed land, av sin mann som reiser rundt og bygger ovner for det russiske folk. I tre år går hun alene rundt i leiligheten på Malyj-Prospekt i St. Petersburg – en dunkel leilighet som minner om havets bunn. Hun tar i mot besøk av russiske beundrere som etter hvert blir hennes elskere, blant dem Nikolaj Sergejewitsch som gir henne armbåndet i gave. Historien får en brå vending da mannen vender tilbake. Han oppdager korallarmbåndet hun bærer rundt håndleddet, og spør hvem hun har fått det av. Neste morgen blir han, i det vi kan anta er en form for duell, skutt i hjertet av Nikolaj Sergejewitsch og dør. Noen måneder senere pakker oldemoren sakene sammen, og rett før revolusjonen i 1905 bryter ut, reiser hun tilbake til Tyskland med sitt nyfødte barn.

Fortelleren er fullstendig oppslukt av oldemorens historie – faktisk så oppslukt at det hindrer henne i å leve ut sitt eget liv. Kjæresten til fortelleren er oldebarnet til Isaak Baruw, den såkalte oldefarens nære venn, som rakk det siste toget ut av St. Petersburg fordi fortellerens oldemor holdt det igjen for ham. Korallarmbåndet og hendelsene nesten hundre år tilbake i tid har ført dem sammen, men kjæresten er ikke interessert i de gamle historiene. Fortelleren oppsøker kjærestens terapeut i håp om at han vil lytte til historiene hennes. Hun får ikke fram et ord og kommer i skade for å ryke korallarmbåndet. Når korallarmbåndet ryker, ryker også forholdets skjøre fundament, og historiene fra St. Petersburg slutter å hjemsøke fortelleren.

### 4.2.2 Fortellerstil

Novellen er fortalt i en personal fortellerstil som avsløres allerede i første setning: "Mein erster und einziger besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten". (11) Fortelleren inngår selv i handlingen når hun forteller sin egen historie, men inntar en mer auctorial posisjon når det er oldemorens historie som fortelles. Oldemorens historie later til å ha blitt fortalt til fortelleren gjentatte ganger tidligere, kanskje så ofte og så levende, at hun nærmest føler at det har blitt hennes egen historie. "Die Vergangenheit war so dicht mit mir verwoben, daß sie mir manchmal wie mein eigenes Leben erschien. Die Geschichte meiner Urgroßmutter war meine Geschichte." (22) Fortelleren kan ikke ansees som helt pålitelig når det gjelder gjengivelsen av familiekroniken, men det forventes heller ikke. Heller ikke i behandlingen av sin egen historie vekker hun full tillit, antakelig fordi historien hun forteller har magisk realistiske innslag. Noen hendelser er fantastiske, og vi vet ikke om det vi leser er drøm eller virkelighet. "Rote Korallen" er den eneste novellen *Sommerhaus, später* som bryter den rent realistiske stilen. Tonen i novellen er underfundig, selv om novellen i stor grad handler om tristhet, stumhet og ubevegelighet.

Det *fortellereksistensielle* – da ment som fortelling som eksistensiell handling, problematiseres allerede i første avsnitt av novellen, der fortelleren betviler hvilken historie hun skal fortelle. "Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin nicht sicher. Nicht wirklich sicher:" (11) Hun betviler altså ikke sin rolle eller funksjon i fortellingen, men snarere hvilket innhold hun ønsker at fortellingen skal ha. Dette har nok sammenheng med sammenblandingene mellom hennes egen og oldemorens historie. Spørsmålene gjentas nemlig da oldemorens historie er fortalt, og et avsnitt nesten identisk med novellens første avsnitt innleder fortellerens egen historie, og avsluttes med spørsmålene: "Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich weiß es nicht. Ich weiß es nicht wirklich[.]" (19) Denne holdningen kan også tolkes som et spark til kritikk som ble rettet mot nittitallets unge forfattere, av den eldre forfattergarde. De mente at de unge ikke hadde noe å fortelle og bare var opptatt av seg selv. Fortelleren i "Rote Korallen" er også opptatt av seg selv, men føler seg satt ut av spill fordi fortiden tar mer plass i henne enn nåtiden.

Rytmissk holder novellen et bedagelig tempo. Den duver av gårde uten hastverk, lik dagene i St. Petersburgleiligheten, lik dagene i leiligheten til kjæresten. Rytmen brytes to ganger. Første gang da oldemoren uten blygsel viser korallarmbåndet til sin mann, og andre

gang hos terapeuten da korallarmbåndet ryker og løses opp i sine sekshundreogsyttifem deler. Den siste scenen oppleves i teksten nesten som et musikalsk *crescendo*. Plutselig økes hastigheten, og vi kan føle fortellerens desperasjon i det hun kryper rundt på gulvet til terapeuten og forsøker å samle korallene. Teksten bygges opp mot det absolutte høydepunkt, som får en forløsende effekt og leder over i en slags *katarsis*, en renselsesprosess eller gjenfødelse, i henhold til Aristoteles teori om tragediens funksjon. Hun kvitter seg med korallarmbåndet, og med det, oldemorens historie og kjæresten.

### 4.2.3 Historiene

Oldemoren er ung og vakker da hun kommer til Russland sammen med sin mann som skal bygge ovner for det russiske folk. Mens han reiser land og strand rundt, lever hun i skjul bak tunge fløyelsgardiner på øyen Wassilij Ostrow i St. Petersburg. Hun omtales som blek og blond, og vi kan se henne for oss der hun synker ned i møblene med en usigelig matthet, utslått av hjemlengsel:

Meine Urgroßmutter wollte nicht aus dem Fenster hinaussehen in eine Fremde. Sie zog die schweren, roten samtene Vorhänge zu und schloß die Türen, die Teppiche verschluckten jeden Laut, und meine Urgroßmutter saß auf dem Sofas, den Sesseln, und den Himmelbetten herum und wiegte sich vor und zurück und hatte Heimweh nach Deutschland. (12)

Hun unngår å møte det fremmede, unngår å gå ut, og lukker seg inne i sitt eget leilighetsunivers. I nabolaget bor det mange russiske kunstnere og lærde som blir nysgjerrig på denne bleke tyske kvinnen som lever i skjul. De besøker henne, og hun tar i mot, uten særlig engasjement later det til. Beundrerne overøser henne med gaver, og noen av dem blir hennes elskere. Blant dem er Nikolaj Sergejewitsch, som skal bli far til hennes eneste barn – og hennes ektemanns bane.

Und sie betrachteten meine Urgroßmutter, und meine Urgroßmutter verschmolz mit dem Dämmerlicht zu etwas Traurigem, Schönem, Fremdem. Und da Traurigkeit und Schönheit und Fremdheit die Grundzüge der russischen Seele sind, verliebten sich die Künstler und die Gelehrten in meine Urgroßmutter, und meine Urgroßmutter ließ sich von ihnen lieben. (14)

Oldemoren lærer seg aldri russisk, slutter ikke å lengte hjem, selv om det monotone livet gradvis avtar i takt med de nye bekjentskapene. Hun mottar brev fra ektemannen som hun leser i smale striper av dagslys. Han forteller tekniske detaljer om ovnene han bygger, brevene gjør henne enda trøttere, de gjør ektemannen ennå fjernere, og elskerne mer

velkomne: "Sie wärmte ihre kalten Hände am Samowar und ihre fröstelnde Seele an den glühenden Herzen ihrer Liebhaber, sie lernte aus der fremden, weichen Sprache die Worte heraushören: 'Du zarteste aller Birken.'" (14)

Når ektemannen endelig kommer tilbake, har avstanden mellom dem blitt uoverkommelig. Han snakker russisk til henne, hun nikker smilende uten å forstå. Den geografiske avstanden har nå blitt en språklig avstand, en rytmisk avstand. Han er blid og pratende, hun er matt og språkløs. Ovnens navn er tyske, de kjenner hun og nikker med. Vendepunktet i historien kommer da han forteller at enda en reise gjenstår: "Mein Urgroßvater sagte auf russisch, er müsse noch einmal nach Wladiwostok fahren, [...] Wladiwostok sei die letzte Station, dann wäre es Zeit, zurückzugehen, nach Deutschland. Oder wolle sie noch bleiben?" (16) Oldemoren forstår kun ordet Vladivostok og legger hånden med korallarmbåndet tydelig fram på bordet. Da han spør hvem hun har fått det av, svarer hun uten å nøle. Dramaet er i gang. Oldefaren tilkaller sin venn Isaak Baruw, som snakker rolig og forsøker å roe gemyttene. Den beroligende russiske stemmen minner oldemoren om elskerne, hun synker ned i en stol og sovner, mens mennene forsvinner ut for å ordne opp. Kanskje vet hun hva som kommer til å skje, kanskje har hun ingen anelse, kanskje lar hun det bare skje. Da Isaak Baruw kommer tilbake litt utpå dagen og forteller at mannen hennes er død, drept av Nikolaj Sergejewitsch, sies det ingen ting om hennes reaksjon. Ikke et ord. Hun venter sju måneder, føder barnet sitt og reiser til Tyskland like etter. Tapet av ektemannen var nok ikke så merkbart. Ham hadde hun jo allerede mistet. Om hun på samme tid mister elskerens sies det ikke noe om. Den eneste fra St. Petersburg som kjenner historien er Isaak Baruw, ektemannens venn, som følger med henne til Tyskland og gifter seg med stuepiken hennes. Han forblir oldemorens trofaste venn livet ut.

Oldemoren er navnløs, som fortelleren. Oldemornavnet føles litt merkelig å bruke for å omtale en ung kvinne, men vi har ingen andre navn å sette på henne. Karakteren er tyllt inn i en mystisk aura som er gjennomtrukket av melankoli og tristesse. Hun oppfattes som språkløs på flere måter, hun har få eller ingen å snakke med på sitt språk, men blir stadig tilsnakket på et språk hun ikke forstår. Det er som om mattheten som overvelder henne også har tatt fra henne ordene, som eneste verbale uttrykk nynner hun tyske stedsnavn, både alene og i andres nærvær. I begynnelsen faller oldemoren fint inn i samtidens bilde av en ung borgerlig hustru. Ektemannen jobber, mens tjenestepikene gjør husarbeidet. Selv skal hun styre hjemmet, noe oldemoren verken ser grunn til eller har overskudd til. Hun virker fanget i



en situasjon som hun ikke ser noen mulighet til å komme ut av. Det er heller ingen å gjøre opprør mot. Kanskje er det delvis for å straffe ektemannen som har plassert henne i denne uønskede situasjonen, at hun innleder forhold til sine russiske beundrere? Karakteren er motsetningsfull: På den ene siden virker oldemoren som en person som ikke tar egne valg, men som flyter med strømmen og forsøker å fylle de rollene hun blir satt til å fylle. På en annen side er hun kalkulerende nok til å vise fram korallarmbåndet idet en protest gjør seg nødvendig. Hun vet kanskje ikke hvilke konsekvenser handlingen får, men hun vet at den vil utløse en reaksjon og at den reaksjonen til syvende og sist vil sette en stopper for russlandsoppholdet.

Den tjue år gamle jenta som fungerer som forteller i novellen, er så knyttet til alle historiene hun bærer i hodet at det hindrer henne fra å leve ut sitt eget liv: "[I]ch wollte sagen, ich habe zu viele Geschichten in mir, die machen mir das Leben schwer[.]" (26) Det å få fortalt oldemorens/sin egen historie blir et eksistensialistisk krav for henne. Det virker som om hun må få oldemorens historie ut av systemet før hennes egen kan begynne på ordentlig. Hun krever å fortelle, men det er ingen som vil lytte: "Ich sagte: 'Ich will die Geschichten erzählen, hörst du! Die Petersburger Geschichten, die alten Geschichten, ich will sie erzählen, um aus ihnen hinaus, und fortgehen zu können.'" (24) Historien som blir fortalt har gjennomgående svært tette bånd til oldemorens historie, men slutten åpner for at den tette sammenvevingen mellom fortid og nåtid kan opphøre, og at nye muligheter kan komme. Oldemoren er fremdeles i live og dukker fra tid til annen opp hos kjæresten for å ta fortelleren med seg hjem. Fortelleren gir oldemoren skylden for at hun har havnet der. Det virker ikke som de deler historiene lenger, oldemoren er ferdig med dem, sier fortelleren. Fortelleren verken jobber eller studerer, historiene til oldemoren opptar all hennes oppmerksomhet. Kjæresten blir et prosjekt hun må gjennomføre – han inngår i den eksistensielle historiefortellingsprosessen fordi han er en del av historien.

Det er oldemoren som nærmest skyver henne inn i armene på kjæresten. Oldemoren pålegger henne nemlig å gå i begravelsen til Isaak Baruws sønnesønn og hans kone. Ved graven står deres eneste sønn og feller tre(!) tårer. Fortelleren tar ham i hånden og følger med ham hjem når begravelsen er over. Der blir hun. "[I]ch dachte, ich könne ihn trösten mit den Petersburger Geschichten, ich dachte, er könne sie mir erzählen, noch einmal neu". (19) Kjæresten (som han heretter omtales som) interesserer seg ikke for St. Petersburghistoriene. Han interesserer seg i grunnen ikke for noe, ikke for fortelleren og heller ikke for seg selv.

Som et mantra gjentar han setningen: "Ich interessiere mich nicht für mich selbst." (20) Han er ulykkelig og ligger for det meste på ryggen i sengen og gjentar overnevnte mantra. Dessuten beskrives han som en fisk, med utstikkende øyne og fiskegrå hud. To ganger i uken går han til terapeut og snakker om seg selv. Kjæresten sin snakker han knapt nok med. Han er ti år eldre enn henne og trolig dypt inne i en depresjon. Forholdsaspektet her handler ikke så mye om at to mennesker har funnet hverandre, som at to mennesker med ulike berøringspunkter til samme historie har funnet hverandre. Det er deres felles historie som ligger til bunn og ikke gjensidige følelser for hverandre.

Fortelleren blir svært opptatt av kjærestens terapeut og oppsøker ham, i håp om å kunne fortelle historiene hun brenner inne med. Ordene vil ikke ut. I stedet fikler hun med armbåndet, som ryker og sprer seks hundre og syttifem røde koraller utover terapeutens kontor. Hun prøver å samle sammen korallene, men de er så alt for mange. Da terapeuten forsøker å avslutte timen kaster hun korallene mot ham.

Der Therapeut duckte sich. Die roten Korallen prasselten auf seinen Schreibtisch, und mit ihnen prasselte ganz Petersburg, die große und die kleine Newa, die Urgroßmutter, Isaak Baruw und Nikolaj Sergejewitsch, die Großmutter im Weidenkorb und der Geliebte der Fisch, die Wolga, die Luga, die Narowa, das Schwarze Meer und das Kaspische Meer und die Ägais, der Golf, der Atlantische Ozean. (28)

Det regner røde koraller over terapeuten og en stor grønn bølge velter over skrivebordet skyller bort terapeuten og alle historiene. Richard Eder trekker fram denne scenen i sin kritikk av boken. "This is told with a magical realist dollop and the kind of orotund repetition of a phrase that Kipling got away with [...], and Ms. Hermann doesn't." (Eder 2002) Melanie Rehak omtaler derimot samme sekvens som "a rather spectacular magic realist moment". (Rehak 2002) Jeg sier meg enig med sistnevnte. Etterpå forlater fortelleren kontoret. Hun går hjem til kjæresten som vaker i sengeoverflaten, hun snakker til ham, men han kan ikke lenger høre henne: "Der trieb, ich wußte das, mit dem bleichen Bauch nach oben auf dem wassernassen Bett." (29)

#### **4.2.4 Korallarmbånd og havmetaforer**

Korallarmbåndet er objektet som knytter både karakterene i novellen og de to parallelle historiene sammen, på tvers av årene. For de to kvinnene er armbåndet knyttet til en skjebnesvanger hendelse og til frigjørelsen fra en uønsket eller fastlåst situasjon. Den ene kvinnen markerer armbåndets inngang i historien, og den andre armbåndets utgang. Felles

for de to kvinnene er at de begge lengter ut av situasjonen de har havnet i, selv om bakgrunnen for situasjonene er nokså ulike. For begge to kan armbåndet sies å bryte opp destruktive forbindelser, oldemorens avstandsforhold til ektemannen og fortellerens forhold til sin deprimerte kjæreste. Armbåndet er et rødt symbol på kjærlighet og lidenskap som liksom får eget liv og ”tar affære” når forhold blir for kjærlighetsløse og situasjoner for uholdbare. De to kvinnene deler et ønske om å bli elsket, om å få oppmerksomhet, og om å bli tatt på alvor. Korallarmbåndet kan leses som et symbol på dette behovet.

Begge kvinnene lider av en ekstrem form for kjedsomhet, kanskje til og med livstretthet (*lebenstraurigkeit*). Mens oldemoren kjeder seg fordi hun er ufrivillig fanget i det fremmede, har fortelleren selv plassert seg i situasjonen, som for å dele oldemorens ”lidelse”, eller for bedre å kunne forstå oldemorens historie. Oldemoren forholder seg lenge passiv til sin situasjon, men viser etter hvert at hun evner å ta beslutninger som får store konsekvenser. Fortelleren er den aktive part i forhold til kjæresten, men påvirkes til passivitet i hans nærvær. Når det monotone livet avbrytes, har hun både vilje og karakter. I dette tilfellet oppsøker hun kjærestens terapeut, uten å vite hvordan og på hvilken måte besøket skal komme til å endre ting for henne. Oldemoren framstår på mange måter som en mal eller et ideal som fortelleren forsøker å passe inn i. Oldemoren beskrives som liten og vever og taus, selv føler fortelleren seg mager, uten at hun er det, og hun slutter nesten å snakke. Hun jobber så hardt med å bli som, eller likne oldemoren, at det går ut over hennes integritet som person.

Et annet fellestrekk mellom de to historiene er språkløshet eller stumhet. ”Diese Geschichten beschreiben die Unmöglichkeit von Kommunikation”, skriver Florian Illies om hele *Sommerhaus, später* (Illies 1998). Hos oldemoren grunner språkløsheten i språkvansker. Hun har selskap, men kan ikke russkisk og holdes derfor utenfor samtalene. Ingen rundt henne snakker hennes språk. For fortelleren er språkløsheten mer subtil. Fortelleren og kjæresten har felles språk, men kommuniserer ikke. Hun vet heller ikke om hun forteller den riktige historien, men det er viktig for henne å få den fortalt. Problemet er at ingen vil lytte. Denne språkløsheten opphører etter besøket hos terapeuten, da fortelleren ”skriver” den fortellingen vi leser og dermed gir historien sin videre. Kjæresten til fortelleren er derimot frivillig språkløs. Han har mistet troen på historier og interessen for seg selv og alt rundt seg. Den fullstendige utmattelsen har tappet ham for krefter å bruke på språk. Talehandlingen gir ikke lenger mening. Fortelleren gir kjærestens stumhet skylden for at

korallarmbåndet ryker, hadde han lyttet til henne ville hun ikke trengt å gå til terapeuten. ”Ich dachte an meinen Geliebten, den Fisch, ich dachte, hätte er nicht immer geschwiegen, müßte ich jetzt nicht unter dem Schreibtisch eines Therapeuten herumkriechen[.]” (27)

Gjennomgående for hele novellen er en metaforbruk som går på sjø, hav, bølger, havets bunn og fisk. Metaforbruken går igjen i alle delene av fortellingen og alle stedene der handlingen utspiller seg. Ofte henviser beskrivelsene til sanselige opplevelser av lyd og lys. Beskrivelsene av leiligheten i St. Petersburg er både sanselige og malende. ”Das Licht in der großen Wohnung auf dem Malyj-Prospekt war ein Dämmerlicht, es war ein Licht wie auf dem Grunde des Meeres[.]” (12) Og: ”[I]m Zimmer war es so dunkel und still wie auf dem Grund des Meeres.” (17) Dunkelheten og den polstrede atmosfæren gjør sammenlikningen troverdig. Dagens og årstidenes gang merkes ikke verken inne i leiligheten eller på havets bunn. Også hos kjæresten er lyset bestemmende for assosiasjonen til hav. ”Das Licht fiel grün durch die Bäume vor dem Fenster, es war ein wässeriges Licht, ein Licht wie es an Seen ist, und die Staubflocken trieben durch das Zimmer wie die Algen und der Tang.” (20) Rommet er dessuten hjemmet til en ”fisk”, som gjerne vaker i sengeoverflaten, og kanskje derfor krever maritime omgivelser. Her, som i St. Petersburg, henspiller beskrivelsene på fraværet av lyd: ”Die Stille des Zimmers zitterte wie die Oberfläche eines Sees, in den man einen Stein geworfen hat.” (23) Terapeutens kontor domineres av et stort gulvteppe, som også vekker havassosiasjoner; Gulvteppet er havblått, og kanskje er det dette teppet som etter at korallene er kastet omskaper seg til en bølge som rensker bort både historier og koraller. ”Das Wasser der Weltmeere wogte in einer großen, grünen Welle über den Schreibtisch des Therapeuten und riß ihn vom Stuhl, es stieg schnell höher und trug den Schreibtisch empor [.]” (28) All den historiske ballasten skylles bort og ender i ”krabbebankene på havbunnen” – der det hører hjemme.

#### **4.2.5 Stemning, sted og temporalitet**

Die Tage waren still und wie unter dem Wasser. Ich saß im Zimmer meines Geliebten, und der Staub webte sich um meine Fußgelenke herum, ich saß, die Knie an der Körper gezogen, den Kopf auf den Knien, ich malte mit dem Zeigefinger Zeichen auf den grauen Fußboden, ich war gedankenverloren in ich weiß nicht was, so gingen Jahre, schien es, ich trieb so fort. Konnte ich darüber sprechen? (22)

Det interessante med stedene som beskrives i teksten, oldemorens leilighet og kjærestens rom, er at de føles like, selv om de beskrives som svært forskjellige. Mens oldemorens

leilighet er overdådig og fylt av møbler og tekstiler, framstår kjærestens rom som hvitt og nakent. En av grunnene til at dette skillet ikke er like framtrædende i teksten, er at metaforbruken, som vist ovenfor, går igjen. En annen grunn kan være måten de to kvinnene beveger seg i rommene på. At rommene ”brukes” likt overskygger at de er svært forskjellige. Begge kvinnene har en måte å bevege seg på som utforsker rommets muligheter, ikke fordi de er desperate etter en utvei, men fordi det er ”cellen” som de lever i. Når de beveger seg rundt i rommet skjer det rolig, duvende og sansende. For det meste sitter de, oldemoren i en av de myke stolene eller på himmelsengene, fortelleren mest på gulvet. Noen ganger ligger de henslengt på en divan eller seng og ser ut i rommet, kanskje uten å feste blikket på noe. Begge to lever først og fremst i en annen dimensjon enn den romlige – inne i sine egne hoder. Der dyrker de nostalgiske minner, som for den ene av dem, ikke en gang er hennes egne minner.

På tross av avstand både i sted og rom, forholder de seg på mange måter likt til omgivelsene sine. Likevel er det med ulik grad av hensikt eller aktivitetsnivå. Begge forholder seg til et vindu med utsikt, men der oldemoren kunne ha sett lille og store Neva løpe ut i Kronstadt-bukten hvis hun hadde ønsket det, men avstår, stiller fortelleren seg villig opp på tærne og iakttar kirkegården utenfor vinduet. Hun kan se de sørgende og nellikbukettene ved gravene. Når fortelleren ikke ser ut av vinduet, sitter hun mest i et hjørne og blåser støvdotter ut i rommet. Hun forholder seg til det hun har rundt seg på en måte som, tross i inaktiviteten, bærer preg av rastløshet. Oldemorens tilstedeværelse er i større grad knyttet til stillstand. Hennes faste holdepunkt er dessuten samovaren, som hun varmer de kalde hendene sine på. Fortelleren har ikke noe fast holdepunkt på samme måte, men hun fikler stadig med korallarmbåndet som om det var en Aladdins lampe hun holdt i hendene.

Også stemningen bidrar til at rommene hvor de to kvinnene oppholder seg oppleves som like. Begge steder kan stemningene beskrives som en fusjon mellom en indre sinnsstemning og atmosfæren i rommet. Stemningene som beskrives er knyttet til ulike tidsperioder og til ulike geografiske steder, likevel er det mye som går igjen. I oldemorens leilighet setter datidens mote sitt preg på interiøret, som igjen forsterker sinnsstemningen oldemoren er i. Rommet er overlesset og nærmest hermetisk lukket, med tunge møbler og mye tekstiler som trekker til seg støv og holder luft og lys ute. Oldemorens tristesse gir seg uttrykk i matthet, døsigheit. Stemningen er stillferdig, duvende, sansbar og polstret. Det er ingen skarpe lyder der, ikke noe skarpt lys, bare kontrollerte dempede lyder og lampelys.

Skildringen av leiligheten vekker assosiasjoner til noe undervannsaktig, også før sammenlikningen poengteres. Leiligheten til kjæresten grenser til det minimalistiske. Den er naken og støvete. Kanskje kald, i det minste luftig. Lyset skifter mellom grønt og grått. Likevel er stemningen enda mer trykkende der. De er alltid to i rommet, men de anerkjenner ikke hverandres tilstedeværelse. Deprimerende tomhet er kanskje det mest dekkende for stemningen eller atmosfæren i leiligheten til kjæresten. Den oppleves ikke som behagelig, slik leiligheten til oldemoren framstår. Oldemoren venter på noe – kjæresten har fullstendig gitt opp. Midt oppe i dette sitter fortelleren og støver ned mens hun føler seg ubetydelig fordi hun ikke har noen egen historie, eller for at ingen bryr seg om den historien hun har.

Stemningen er nært knyttet til både tempoet i novellen og til opplevelsen av tid. Dager som går som føles som år, tid som står stille fordi ingen griper dagene og holder dem fast. Alt passerer, alt går mot slutten føles det som, likevel åpner novellens avslutning for at det er håp. Karakterene i novellen har et usedvanlig avslappet forhold til tid. Oldemoren som venter tre år i stillhet og fortelleren som venter på at hun kan fortelle historier til kjæresten, eller venter på at han skal snakke med henne. Dagene bare passerer, ingen gjør noe for å fylle dem, eller leve dem ut. Om det finnes rutiner, vil de bare forsterke følelsen av gjentakelse. De to hovedpersonene lever som om de levde under vann, og under vann virker tiden annerledes enn den gjør på overflaten. Den hastige rytmen vi er vant til på overflaten oppløses, og i stedet følges bølgenes og undervannsstrømmenes jevne puls. At det går hundre år mellom de to historiene som fortelles merkes nesten ikke. Det som har skjedd i mellomtiden, har foregått på overflaten og berører ikke ”undervannshistoriene”. Selv om utstrekningen historisk er nokså lang, fortelles det hele fra samme ståsted. Fortellerens egen historie ligger mye nærmere fortellerens nåtid enn det oldemorens historie gjør, men det får ingen annen virkning enn at fortellerstemmen skifter fra auktoral til personal. ”Es ist fast schon irritierend, wie souverän Judith Hermann hier die hundert Jahre zurückliegenden Erlebnisse der Urgroßmutter in Rußland mit der eigenen Liebesgeschichte mit der Urenkel des Dieners der Urgroßmutter auf fünfzehn Seiten kurzschließt“, slår Florian Illies fast (Illies 1998). Tiden er flytende og fortiden føles – for fortelleren, så vel som for oss lesere – vel så nær som nåtiden.

#### 4.2.6 Modernitet og kjønn

Dann brachte sie am 20. Januar des Jahres 1905, in den ersten Tagen der Revolution, meine Großmutter zur Welt, packte ihre Koffer und kehrte nach Deutschland zurück. Ihr Zug nach Berlin sollte der letzte sein, der Petersburg verließ, bevor die Eisenbahner in den Streik traten und der Verkehr Rußlands mit dem Ausland eingestellt wurde. (18)

De to kvinnene i ”Rote Korallen” markerer hvert sitt epokale ytterpunkt. Oldemorens historie finner sted i begynnelsen av forrige århundre. Hun lever i overgangen til det moderne, og reiser fra Russland ved slutten av en epoke – begynnelsen av revolusjonen og Tsarrikets fall. I det hun setter seg på toget fra St. Petersburg mot Tyskland, lukker ikke Russland grensene bare for de reisende, men vender også ryggen mot Vesten, og skal ikke åpne opp igjen før i fortellerens tid – ved slutten av forrige århundre. St. Petersburg ble regnet for å være det russiske Tsarrikets europeiske metropol, og Vestens østligste utpost. I tillegg er det en by som passer fint i forestillingen om *fin de siècle*, som dekadent fasadeby med palasser på rekke og rad, attpåtil plassert i et potensielt synkende sumpområde. I andre halvdel av århundret, fram mot fortellerens tid, er rollene byttet om og Berlin er nå i stedet Østmaktens utpost mot vest. Oldemoren er en modernitetens kvinne. Selv om fasaden hennes tilhører det borgerlige livet, lever hun et seksuelt frigjort liv med elskere og beundrere. Per Stounbjerg skriver i artikkelen ”Modernitetens ånd er kvindelig”, at kvinnenes kjønnsliv, ved forrige århundreskifte, ble sett på som en destruktiv kraft og sammenliknet med fabrikkens maskiner og maskinenes evne til å knuse menneskene. Sammenstillingen uttrykker *århundreskiftemannens* angst for å miste kontrollen. Oldefaren tilhører også moderniteten med sitt oppbyggelige ovnsprosjekt. Han representerer en hegmonisk maskulinitet, er fri og handlende, kanskje autoritær, men ikke særlig kuet av kvinnens posisjon, før han til sist tar sin død av å skulle forsvare sitt enevelde. Fortelleren er den handlende i sin historie, drevet av et eksistensielt behov. Kjæresten hennes har mistet handlingens kraft. Han bare venter på forløsning fra sin halvdøde tilstand. Likevel venter hun til det siste på anerkjennelse fra kjæresten. Hun vil så gjerne at han skal lytte til henne og at de skal dele noe. Kanskje symboliserer kjæresten senmodernitetens mann som fullstendig har mistet kontrollen og har blitt fremmed for seg selv? Fremmedhet er uansett den følelsen som i størst grad går igjen i begge historiene. Den kan også knyttes til kjønnenes fremmedhet for hverandre. Om enn på ulike måter nå og da. Kommunikasjon generelt oppleves som vanskelig, og nær sagt umulig mellom mann og kvinne.

### 4.3 "Bali-Frau"

Es ist kalt. Es riecht nach Schnee. Nach Rauch. Lauscht du auf etwas, das du nicht hören kannst, liegt dir ein Wort auf der Zunge, du kannst es nicht sagen? Bist du unruhig? Sind wir uns einmal – ist das genug – begegnet? Ich werde jetzt schlafen gehen. Erinnerst dich der Winter manchmal an etwas, du weißt nicht – an was. (113)

#### 4.3.1 Handling og fortellerstil

"Bali-Frau" er fortellingen om en fest, om et forsøk på å forføre noen, om kalde vinternetter. Det er også, antydningvis, fortellingen om et forhold som kanskje er forbi, som kanskje er uavsluttet, men som uansett hører vinteren til. Fortellingen er todelt på den måten at jeg-fortelleren veksler mellom å gjengi hva som skjedde en bestemt kveld, og å henvende seg direkte til en person som fortellingen er rettet mot. Delvis får vi servert kveldens hendelser gjennom fortellerens blick og delvis fortellerens indre monolog eller hennes henvendelse til han som ikke er til stede.

Fortelleren gjør seg klar til å gå ut sammen med sin gode venninne Christiane, og Markus Werner, en noe spesiell kamerat – for anledningen ikledd sin bestemors pelskåpe og rosa oppvaskhansker. Christiane har forelsket seg igjen. Denne gangen i en betydelig regissør, hvis forestilling har premiere samme kveld. Vennene tar taxi til teateret, og deltar på festen. Fortelleren vurderer lenge om hun skal droppe festlighetene og heller gå hjem til han som sitter hjemme. Hun gjør det ikke, men muligheten løper gjennom det meste av novellen som en mulig parallellhandling. Fortelleren og Markus Werner tar plass i en trapp, og observerer mens Christiane danser og forsøker å vekke interesse hos regissøren. Hun får uventet konkurranse da en annen kvinne kaster seg inn i dansen med imponerende innlevelse – regissørens balinesiske kone. Timene går, festen går over styr. Fortelleren blir sittende i trappen og sovner til slutt. Christiane vekker henne og finner Markus Werner som de siste timene har ravet rundt med en megafon. Bali-kvinnen venter på dem. De skal være med henne hjem. Regissøren har dratt i forveien. I leiligheten møter de flere småbarn, regissøren sover og er ikke å se. Bali-kvinnen, som hittil har forholdt seg taus, byr på te og forteller blondinevitser. Det blir et merkelig nachspiel, en merkelig natt. Det er morgen og lyst da fortelleren og Christiane forlater Bali-kvinnens leilighet. Markus Werner ligger sovende igjen på kjøkkenet med pelskåpen sin bredd over seg. Et annet sted i byen våkner noen til isroser på vinduet.



Novellen fortelles i førsteperson, men også i andreperson entall, der hovedfokus er et ”du”. Teksten kan leses som en *apostrofe* tilegnet personen som sitter hjemme og ikke ble med ut. Vi lesere er ikke hovedmål for tilegnelsen, men utenforstående bivånere. Henvendelsen gjelder nemlig en eksplisitt leser eller lytter i teksten. Kanskje er ikke teksten tenkt for hans øyne, men han er uansett dens klare inspirator. Det er ikke han fortelleren vil fortelle om, men gjerne til. Likevel kommer brokker av deres felles historie fram gjennom fortellerens erindring. Minnene hennes er ikke klare og avgrensede, men mer som uforklarlige flashbacks som dukker opp i hodet hennes, mens hun for eksempel er på fest.

Fortelleren er på en måte to steder samtidig – fysisk sett er hun på festen, mens hun mentalt er et helt annet sted. Av og til flyter disse stedene sammen på setningsbasis, som forflytninger eller assosiasjoner. Denne følelsen av ikke å være helt til stede ett sted går igjen i novellen, den manifesteres språklig, og den skaper en stemning av misnøye, eller av tristhet over erkjennelsen av at man tilsynelatende aldri kan få både i pose og sekk. Alltid er det noe som må velges foran noe annet. Fortelleren velger å gå på fest. Kanskje hadde hun hatt en bedre kveld hos ham, kanskje ikke. Fortelleren observerer og assosierer, hun gir seg aldri hen til øyeblikket slik som de andre karakterene gjør. Hun handler minimalt, og hun slipper ikke tanken på muligheten av å kunne ha vært et annet sted. Det er ikke selve hendelsene som er i fokus i novellen, men opplevelsen av dem. Teksten er skrevet tilbakeskuende, det er minnene av opplevelsene som formidles. Vi opplever og ser alt gjennom observatørens øyne. Ingen handlinger eller utsagn bedømmes, eller fortolkes. Kanskje er det det distanserte blikket som gjør at kvelden, til tross for alkoholpåvirkning (og muligens andre rusmidler), likevel framstår som ganske klar i ettertid. Og ikke minst, verd å fortelle om.

#### 4.3.2 "Wir werden Spaß haben"

Teksten inneholder to handlingsalternativer, som nærmest framstår som motpoler. Fest versus forhold, party versus hjemmesitting. Det å gå ut, slå seg løs, får nærmest en opphøyd status framfor det å sitte hjemme, påpeker Anke Biendarra. ”The narrator is engaged in a circular search for excitement, which leads her to favor the party over the possibility of staying with her boyfriend.” (Biendarra 2004: 224) Biendarra mener karakterene lever i en illusjon om at lykken kan bli funnet på nattlige arrangementer, og at vissheten om at dette ikke stemmer produserer en *a priori* skuffelse (2004: 224). De nattlige eventyrene virker alltid spennende og lovende, men snus til å bli repetitive og til slutt meningsløse. Opplevelsene fylles med tvil, av ønsket om at man var et annet sted, eller av savn etter en

person som man forestiller seg ville gjort opplevelsen av det man gjør eller hvor man er, sterkere og mer betydningsfull. Fortellerens syn på Bali-kvinnen gjenspeiler savn av en person å kunne dele visse betraktninger med: "Sie hätte dir gefallen, diese kleine Frau. Sie war so unantastbar, wie du es immer geliebt hast, sie war ganz fern, und man konnte sie betrachten und sich Geschichten über sie ausdenken." (103) Fortelleren betrakter den fremmede kvinnen på dansegulvet, men hun dikter ingen historier om henne. Hun har ingen å dikte dem med.

Vennegjengen i novellen går ikke ut fordi noe spesielt skal skje. De går ut på regulær basis, tre ganger ukentlig, systematisert og hverdagslig. På den måten knytter ikke spenningen seg til "denne festen", men til "kveldens fest". Ved å normalisere festingen som en betydelig del av hverdagen, forsvinner den naturlige spenningen, og mottoet: "Wir werden Spaß haben" føles mer påtvunget enn forlokkende. Kveldens plan virker god i utgangspunktet, Christianes utkårede er betydningsfull og serveringen er upåklagelig. Fortelleren opplyser den litt utenforstående Markus Werner: "Es ist ein bedeutender Regisseur. Wirklich bedeutend, weißt du. Er ist verheiratet. Wir gehen auf seiner Premierenfest, es gibt Essen, Wodka und alles, du, wir werden Spaß haben [...]" (98) Man kan legge ulike ting i begrepet "å ha det gøy", likevel vil nok mange stille seg tvilende til denne varianten. Tre går på fest sammen, men ganske raskt løses fellesskapet opp og de tre tilbringer mesteparten av kvelden hver for seg. De har ulike agendaer og behov for kvelden, som tilsynelatende alle mislykkes. Fortelleren sitter alene i en trapp med vodkaglasset sitt store deler av festen. Markus Werner raver rundt med en megafon og gjentar en setning ingen kan høre. Christianes forførringsstrategi slår feil. Ingen blir i videre godt humør, og den forventningsfulle stemningen fra starten svinner fort. Likevel drar de videre, og forventningen bygges opp på ny. "Ich sagte: 'Christiane. Wie steht es denn', und sie sah mich an und sagte: 'Beschissen. Es steht beschissen. Aber wir fahren da jetzt trotzdem hin'." (106)

Christiane er den som leder an og organiserer kvelden. Hun er den målbevisste rødhårete forførerinnen som trekker de andre med seg – kanskje fordi hun trenger et publikum? Hun er jegeren som ser seg ut byttet sitt og spiller sine kort med den kløkt og kalkulasjon som bare en erfaren jeger kan. Hun er vant til å få det slik hun vil, men denne kvelden går ikke jakten som planlagt. Konen til byttet stiller seg i mellom, og fokus rettes i stedet mot henne. Det opprinnelige målet forsvinner ut av synsfeltet, og de to kvinnene dras på mystisk vis mot hverandre. De er hverandres motstykker, danser med ulik rytme og

innlevelse. Spenningen mellom dem er til å ta og føle på. Christiane og fortelleren bor sammen, og det er grunn til å tro at fortellerens interesser ikke skiller seg nevneverdig fra Christianes. Riktignok stiller hun denne kvelden på sidelinjen, men lar seg likevel fascinere av Christianes teft og kløkt: "[I]ch mußte lachen und sagte: 'Aber sie kann es. Sie kann es einfach.'" (102) Markus Werner, som kanskje ikke kjenner teknikken så inngående, reagerer enda kraftigere: "[U]nd Markus Werner barg den Kopf zwischen den Knien und sagte: 'Ich halt's nicht aus.'" (102) I den norske utgaven enda mer eksplisitt: "Det er for sterkt for meg." (Hermann 2001: 97) Christianes teknikk er kanskje innstudert, men den er effektiv. Regissøren lar seg, i følge fortelleren, tydelig påvirke, og formelig glinser av begjær. Christiane utstråler selvtillit og er vant til å lykkes. Konkurransen fra Bali-kvinnen er derimot noe hun ikke er vant til.

Markus Werner er eksentrisk og høy på kokain. Han går regelmessig ut med jentene, men synes å ha blitt klassifisert ut av jaktbyttetenkningen og heller over i kompiskategorien. Kanskje er det fordi de kjenner hverandre for godt, eller fordi han ikke passer inn, er for ung, for rusa, et eller annet. Kanskje har de antatt at han er homofil, uten å ta saken til videre betraktning. Selv er han kanskje uenig i denne klassifiseringen. Han forsøker å få fortelleren med ut under festen for å ta en prat. Hun avslår ham kontant. Senere, da de sitter i en taxi på vei hjem til Bali-kvinnen hvisker han til fortelleren: "Deine Augen, kleine Schwester, sprengen mir das Herz[.]" (107) Om det er dette utsagnet han har gått rundt og skreket inn i megafonen, eller om det kan linkes til samtalen han ville ha med fortelleren, vites ikke, men det er helt klart en spenning mellom de to karakterene. Vi vet ikke hvordan de kjenner hverandre, men får inntrykk av at de ikke har kjent hverandre så lenge. "Ich dachte daran, daß ich ihn noch nie am Tag gesehen hatte, und ich fragte mich, ob ich mehr über ihn wissen wollte, als daß er im Winter diesen Pelzmantel und im Sommer die orangenen Jacken der Müllmänner trug." (104) Kanskje er Markus Werner noe yngre enn jentene, og dette en grunn til at han vekker en slags ømhet hos dem.

### 4.3.3 Bali-kvinnen

Bali-kvinnen er en mystisk skikkelse. Hun entrer scenen uventet og bryter det forventede handlingsmønsteret. Hun har en innlevelse og intensitet på dansegulvet som overgår alle. Det eksotiske ved henne framheves som en komplett kontrast til for eksempel Christiane. Christiane er kald og kontrollert, med isblått blick og utadvendt cheerleaderansikt. Håret hennes beskrives som stort og flommende. Bali-kvinnen er myk og mjå, med bare føtter og

flagrende hender. Hun danser nesten som i transe, fullstendig innadventd og uten tanke for hvordan hun oppfattes. Hun beskrives dessuten som et bråmodent barn, et naturbarn i så måte, uten blygsel for at snurringen på dansegulvet blottlegger underlivet hennes. ”Sie trug ein rotes Kleid, und wenn sie sich drehte, konnte man ihren nackten Hintern sehen und ihre Scham. Sie drehte sich unentwegt, und ihre kleinen Hände flatterten wie Vögel um sie herum, sie tanzte barfuß, und ihr Tanz war ganz anders als Christianes Tanz.” (103) Bali-kvinnen, sett gjennom fortellerens øyne, er ikke slik som dem, hun representerer noe annet, noe fjernt og eksotisk, fremmed og derfor mystisk. Hennes *eksotiske* oppførsel og *orientalske* skjønnhet, vekker mer oppmerksomhet i kraft av å være annerledes, enn av at hun er spesielt tiltrekkende eller spesielt vakker. Fordi hun er så forskjellig fra Christiane, blir hun kanskje heller ikke oppfattet som en konkurrent. Christiane blir også fascinert, og på et tidspunkt opphører regissøren å være kveldens bytte.

Hva som direkte skjer mellom Bali-kvinnen og Christiane forklares aldri for oss. Det er også uklart hvilket motiv hun har for å invitere sin rivalinne med venner hjem til seg midt på natten. Mens de andre karakterene har få relasjoner og avgrensede roller, opptrer Bali-kvinnen i et mylder av roller. Hun er den mystiske kvinnen på festen som er sentrum for alles oppmerksomhet, hun er en konkurrent, men hun er også kone, mor og vertinne. Ved å ta trioen med seg hjem, får hun vist fram de ulike rollene sine. Kanskje har Christiane overtaket på dansegulvet, men der hjemme er det hun som betyr noe. Mylderet av småbarn og hamstere er hennes banehalvdel. Der er hun godt etablert og trygg. Regissøren sover, han er ute av spillet, men det er hjemme hos Bali-kvinnen (og hos seg selv) at han gjør det. Hun har et territorium, og det vil hun forsvare. Christiane har ingen ting og blir spilt helt ut på sidelinjen.

Som vertinne fungerer Bali-kvinnen også som underholder. Hun forteller vitser. ”Sie sagte: ’Es gibt viele Witze in Deutschland.’[...] Die Bali-Frau rückte an den Tisch heran, sie lächelte jetzt nicht mehr, sie sagte sehr ernst: ’Witze. Ich habe sie alle gelernt.’” (111) Vitsene er blondinevitser og de kommer på rekke og rad. Intensjonen med vitsene kan tolkes todelt: På den ene siden som en fornærmelse mot Christiane, og andre potensielle rivalinner – selv om fornærmelsen hadde vært enda krassere om det ikke sto eksplisitt at Christiane er rødhåret. Denne tolkningsvarianten forsterker inntrykket av Bali-kvinnen som en som forsvarer territoriet sitt. Hun bruker vitsene på en utpekulert måte for å få Christiane til å føle seg ubekvem. På den andre siden kan vitsene tolkes som et forsøk på ren underholdning.

I så fall blir det med forsøket. Bali-kvinnen snakker med lys og barnlig stemme, og hun kan ikke uttale ”sch”-lyden ordentlig. Hun er en utenforstående, og dette markeres med vitsene som fullstendig brudd i kommunikasjonen. Vitsene kommer fortere og fortere, Bali-kvinnen spør og svarer selv. Hun virker nesten manisk. ”Sie sprach immer schneller und schneller, sie gab Frage und Antwort und Frage und Antwort ohne Unterlaß und irgendwann bemerkte ich, daß Christiane – wie lange schon? – weinte.” (112) Uansett intensjon fører vitsene med seg alt annet enn latter. Christiane gråter, Markus Werner har sovnet, fortelleren forstår ingen ting – hvor lenge har det pågått? Midt oppi dette, med en sovende Markus Werner i fanget, medgir fortelleren at hun har det bra. ”Ich legte meine Hand unter seine Wange und hielt seinen Kopf. Ich spürte mein Hertz schlagen. Es ging mir gut.” (112)

#### 4.3.4 Vinterminner

”Du-et” i teksten later til å være en person som fortelleren har hatt et slags forhold til. Om det nettopp har tatt slutt, om bruddet ligger tilbake i tid, eller om forholdet alltid har befunnet seg i en ubestemt mellomfase, vites ikke. Noe taler for siste alternativ. De har en forhistorie, men ikke noe eierskap til hverandre. Novellen begynner med en henvendelse til han, så uansett definisjon blir det tidlig klart at han har en viktig posisjon i fortellerens verden. Fortelleren forsøker å forklare en følelse eller en stemning, som vanskelig kan navngis. Han vil skjønne hva hun mener. ”Eine Unruhe, weißt du? Du weißt. Aber du würdest sage, alles, was namenlos ist, soll man nicht benennen.” (97) De har vært svært fortrolige. Nå sitter han hjemme, sint og dopet, og vil ikke være med ut. Kanskje har de ikke mer å si hverandre. I trappen på teatret ”dukker” fortelleren unna scenene på dansegulvet og inn i minnene.

Ich tauchte weg. Ich trank Wodka und starrte in die Lichter des Kronleuchters, mir war ein bißchen schwindlig, und ich dachte an all die Nächte, in denen wir uns zusammen betrunken hatten, du und ich an der Holztischen in den beliebigen Bars, immer war es Winter, war draußen Schnee und wurde es nie hell. (102)

Det er vinter når novellen utspiller seg. Store snøfller faller utenfor teatret. I minnene er det også vinter – alltid vinter. ”Erinnert dich der Winter manchmal an etwas, du weißt nicht – an was.” (113) Minnene fra forholdet som er bakgrunn for den apostrofiske formen novellen har, er kun fra vinteren. Sommeren overses ikke, det er bare ikke noen minner derfra i fortellerens erindring. De er forbeholdt vinteren. Den tidsmessige utstrekningen av forholdet har også unnsloppet minnene, tidsangivelsene er diffuse:

Ich finde, wir haben gute Winter miteinander gehabt. War es einer, oder waren es mehrere? Ich weiß es nicht mehr, und du würdest sagen, es sei auch nicht wichtig. Wir hatten Schnee und klirrende Kälte, und immer, wenn ich gesagt habe, daß ich eigentlich gerne frieren würde, hast du so geschaut, als würdest du verstehen. (110)

Fortelleren drikker vodka mens hun mimrer, noe som kan bidra til å avgrense minnene. Likevel hviler det noe symboltungt over en relasjon som kun forbindes med mørke kvelder og kulde. Attpåtil ønsker fortelleren å fryse – er det fordi hun trenger å kjøles ned? Når hun forestiller seg ham hjemme foran tv-en er det i et blålig lys, med en halvrykt sigarett i hånden (nesten som frostrøyk), i et kaldt rom med isroser på vinduene. Ifølge Biendarra hadde det neppe gjort noen forskjell om fortelleren hadde snudd om og gått hjem til han i stedet. "[D]eep emotions cannot change the melancholic belief that life is just the way it is. Love is even masked as a chimera: 'I know that things had never been any different, I just happened to have been wrong one time' (115)." (Biendarra 2004: 224) Det vinterlige preget gir forholdet et melankolsk slør, det er trist, kanskje meningsløst, men vakkert på samme tid; alle blånyansene, røyk, snø og gnistrende kulde.

Det ligger en nøkkel klar over døren hans, men nøkkelen er ikke tiltenkt fortelleren. "Aber dieser Schlüssel liegt da nicht für mich. Das weiß ich auch. Er liegt da für diese eine Person, über die wie nie gesprochen haben, er liegt bereit für sie [...] So ist es doch, nicht war? Du wartest." (108) Mens han venter, venter hun også. Forskjellen er at hun vet hvem hun venter på. Han venter på noen som han ikke vet hvem er. At det er slutt mellom dem, skyldes i det minste delvis denne ubestemte, og for hennes del uforståelige, ventingen. "Ich habe versucht zu verstehen, warum es vorbei ist mit uns, und ich wußte, daß es da nichts zu verstehen gab." (102) Det er tydelig at det er han som har forsøkt å kutte båndene til henne. At hun ikke er den han venter på, mer en slags reserve. Hun, på sin side, er ikke klar for å gi slipp.

Denne vinternatten, med premiefest og Bali-kvinnen, er betydningsfull for fortelleren. Kanskje trenger hun å gå gjennom alle minnene for å klare å gi slipp, for å forstå at forholdet er over. På kjøkkenet til Bali-kvinnen begynner en ny tidsregning. Kanskje blir alt deretter slik det var der den natten.

Ich glaube, daß die Dinge von nun an immer so sein werden, wie es waren in dieser Küche, an diesem Tisch neben Markus Werner, mit Christiane und der Bali-Frau, es wurde Morgen, ich war so müde; ich weiß, daß die Dinge nie anders waren, ich habe mich eben nur Mal getäuscht. (110)

Stemningen i kjøkkenet er udefinerbar, trykkende kanskje. De har det ikke hyggelig, de ler ikke, men fortelleren har det bra. Kan det samme sies om forholdet? Alltid var det kulde og vinter, men likevel var det bra. Ingen ting har endret seg. Det blir dag, fremdeles er det vinter.

#### 4.3.5 Rus, erotikk og dekadanse

Ich sah den Regisseur an, ich dachte an die zahllosen Regisseure und Dramatiker und Schauspieler und Bühnenbildner, die an Christianes und meinem Küchentisch gesessen, unter unserer Dusche gestanden, in unseren Betten gelegen hatten, ich dachte an ihre Stimmen auf unserem Anrufbeantworter, an ihre nächtlichen Schläge gegen unsere Tür, an die zerschmissenen Gläser und ungelesenen Briefe; ich dachte, daß immer irgend etwas nicht genug war, auch diesmal würde irgend etwas nicht genug sein, ich dachte an dich, an die Eisblumen, an der Rauchgeruch, ich dachte, auch wir sind nicht genug. (100, 101)

Vi får aldri vite hvordan Christiane og fortelleren livnærer seg, eller hva de gjør til daglig. Overnevnte sitat stadfester at de i det minste har ett bein plantet i den berlinske teaterverdenen. En verden der drama er dagligdags – og kanskje vel så dramatisk som det som utspilles på scenen. Det er mulig at jentene er skuespillere, men det er også mulig at de bare er en form for teatergroupies. Uansett er det tydelig at de blir ansett som attraktive innenfor miljøet, og at de selv har et ganske kynisk syn på de mennene de tar med hjem og vier sin tid til. Mennene velges ikke for sine personlige kvaliteter, virker det som, men i større grad for sine posisjoner. Med målet for novellens premiefest friskt i minnet, får vi inntrykk at det er jentene som velger ut mennene, og ikke omvendt. Disse jentene sitter ikke og venter på at betydelige skuespillere og regissører skal snakke med dem – de tar saken i egne hender, og blir dermed sittende med definisjonsmakten. De spiller et erotisk spill, der jakten og innhenting av byttet, er av større betydning enn det som kommer etterpå. Det erotiske i ”Bali-Frau” blir benyttet som et middel til makt, som forførelse for forførelsens skyld, og ikke som en måte å komme seg opp og fram på, eller som en kilde til nytelse. Vi gis heller ikke inntrykk av at behandlingen av mennene er ment nedverdiggende på noen måte, snarere at den er preget av en slags bruk-og-kast mentalitet. De erotiske innslagene er i novellen fullstendig isolert fra kjærlighetsbegrepet. Kjærlighet finnes i novellen kun på samme nivå som lykke: ”[A] feeling that the characters recognize as such only after it has already evaporated.” (Biendarra 2004: 221)

Det finnes ikke noe dagligliv i novellen. Med unntak av regelmessig festing finnes det ingen rutiner. Kanskje er jakten en måte å få tiden til å gå på, en måte å skape spenning i hverdagen på. Det er neppe søken etter den utkårende eller en passende kjæreste som står i søkelyset. Uansett hvem eller hvor mange de erobrer og tar med seg hjem blir det likevel aldri nok, alltid er det noe som mangler: "[I]ch dachte, daß immer irgend etwas nicht genug war, auch diesmal würde irgend etwas nicht genug sein[.]"(100) Det er noe som mangler, et behov som ikke blir dekket. Trolig er det der hjemmesitteren kommer inn. Kanskje representerer han noe mer enn det alle teatermennene gjør. Fortellerens tanker om han uttrykker skuffelse for at heller ikke de to er nok, at de ikke ble noe mer, og at også han vil gå inn i rekken av menn som har blitt underholdt en stund og så kastet ut. Forskjellen er at i dette forholdet er det han som har overtaket og ikke henne. Ønsket om noe mer og noe dypere uttrykkes aldri eksplisitt. Kanskje kan det ikke innrømmes fordi elskovsjakten da vil miste sin relevans og sin mening. Kanskje er det forholdet som jaktpartnere som knytter fortelleren og Christiane sammen, og et uttrykk for misnøye med situasjonen vil ødelegge også den relasjonen. Jakten på stadig nye partnere blir som en rus. Jakten er spennende og intens – nedturen er tomhet og savn etter noe mer.

Det er flere rusreferanser i novellen. Kokain naturliggjøres som en del av det livet de lever. "Du" sitter hjemme og er på noe "dårlig dop". Riktig nok uttrykker fortelleren bekymring for at Markus Werner ruser seg for mye, men holdningen til rusmidler generelt virker svært liberal. Rus omtales ofte som en form for virkelighetsflukt. I dette tilfellet bort fra vinteren og mørket, og med en forhåpning om spektakulære opplevelser i ruset tilstand. Rusen er også en måte å utvide opplevelseshorizonten på, samtidig som det er en måte å unnsnippe det virkelige livets kjedsomhet. Erotikken eller forførererkunsten blir en annen form for virkelighetsflukt. Kanskje er fortelleren også en som kan forførererkunsten, bare at hun ikke praktiserer akkurat nå. Kanskje er hennes relasjon til du-personen et resultat av en lignende kveld, bare med andre jaktområder og andre byttedyr.

Premierfesten som går over styr, er på mange måter en god illustrasjon for hva vi tenker på som dekadanse eller dekadent livsførsel. Utenfor "Theater" vaier røde faner. Temaet for festen er russisk, det serveres vodka og belysningen er rødlig. Festen har en destruktiv karakter, den får på en måte fram ekstreme egenskaper i de menneskene som er der; Markus Werner går rundt og roper i megafonen, et par har sex i en sofa, musikken som spilles – et russisk storband – er coverlåter egnet for utroskap. Som vi har sett tidligere er



rusreferansene flere og det erotiske spiller en viktig rolle. Festen får på slutten et krampeaktig uttrykk. Man fester for å glemme alt utenfor, og mens den uunngåelige slutten nærmer seg tiltar desperasjonen. Alt går til helvete, og på en måte føles det forfriskende. Ingen har kontroll over neste trekk, eller vet hva som kan komme til å skje.

Både Christiane og Bali-kvinnens dans kan sammenliknes med Salomes dans, historien om Herodes stedatter som i takk for å danse for stefaren får oppfylt sitt høyeste ønske – Døperens Johannes' hode servert på et fat. Skikkelsen er mest kjent gjennom Oscar Wildes drama *Salomé*. I Per Buviks bok *Dekadanse* (2001) beskrives Salomes dans som et eksplisitt uttrykk for dekadanse. Den forføreriske kvinnens dans, som setter menn ut av spill, og som med kløkt, kan brukes som et middel til makt. Det flommende røde håret til Christiane forsterker referansen til dekadansens forestillinger om kvinnen som fristerinne. Kvinnehår er et typisk motiv i dekadansen og *fin de siècle*, som vekker assosiasjoner til kvinnefigurer som Medusa med ormehåret og Ofelia flytende i vannet. Bali-kvinnens framtoning gir assosiasjoner til kvinnen som naturbarn, men henviser også til dekadansens forkjærlighet for det eksotiske og orientalske.

#### 4.3.6 Trekantmønstre og temporalitet

Trekantrelasjoner går igjen i "Bali-Frau", så vel som i andre noveller i *Sommerhaus, Später*. Det mannlige du-et dras mellom fortelleren og (det jeg antar er) en annen kvinne. Regissøren har akkurat denne kvelden to kvinner som kjemper om hans oppmerksomhet – hans balinesiske kone og Christiane, som begge kaster seg ut i dansen for å vise seg ham verdig. De tre vennene som går ut sammen består også av to kvinner og en mann. Mellom disse er ikke relasjonene av utpreget erotisk karakter, selv om forholdet mellom fortelleren og Markus Werner er preget av ømhet, lojalitet og noe gåtefullt. Stedene er også tre i tallet. Vennene går fra utgangspunktet, som trolig er leiligheten til Christiane og fortelleren, via festen på teatret, til regissøren og Bali-kvinnens leilighet. Det er tre mannlige karakterer i novellen og tre kvinnelige karakterer. Trekantmønstrene er gjennomgående, neppe tilfeldige, men langt fra entydige.

Trekantrelasjonene er, til en viss grad, knyttet til kjønn og seksualitet. Det er enten to kvinner som kjemper om samme mann, eller menn som trekkes mellom to ulike kvinner. I "Bali-Frau" er det kvinnene som handler, mennene står mer på sidelinjen. Likevel inngår kvinnene i en gammeldags kjønnsstruktur, da det handler om å vinne mannen gjennom å posisjonere seg som objekt for mannens blikk. Christiane er en kalkulerende forfører, men

spørsmålet er om hun snarere sørger for å bevare tradisjonelle maktstrukturer i stedet for å utfordre dem. Regissøren representerer, som flere før ham, en hegemonisk maskulinitet og er enklere å forstå. Han blir tydelig påvirket av Christianes tilnærmelser, men trekker seg stille tilbake da danseduellen utarter seg. Anke Biendarra bemerker at forskjellene mellom kjønnene i de fleste novellene til Hermann oppleves som subtile (2004: 225). Mens enkelte karakterer passer inn i et tradisjonelt mønster, er det andre som står på utsiden. Markus Werner og fortelleren forblir uavklarte i så måte. Som Stein i "Sommerhaus, später", har også Markus Werner en uklar seksuell posisjon, men der Stein er tvetydig er Markus Werner heller diffus og undefinerbar. Han står på utsiden av spillet som foregår, men når han forsøker å nærme seg fortelleren skyves han unna. Sammenliknet med regissøren representerer Markus Werner en *underordnet* form for maskulinitet. Hans tilnærmelser blir ikke tatt på alvor. Fortelleren later til å være vant til å ha overtaket på menn hun omgås, like fullt mister hun grepet om det forholdet hun ønsker fordi han ikke ønsker henne.

Et annet element som også er gjennomgående i "Bali-Frau", så vel som i flere av novellene i *Sommerhaus, Später*, er forholdet til tid, eller beskrivelsen av tid i novellene. Novellen fortelles i fortid, men gir oss likevel nære beskrivelser av øyeblikksopplevelser. Tidsforløpet i novellen er svært kort og spenner kun over en natt, likevel gjør minner fra tidligere opplevelser at tidshorisonten føles mye lengre. Det hoppes mellom fortid og den fortalte "nåtiden". Samtidig som nattens hendelser oppleves som sterke, gjør nærheten av fortiden at nåtiden likevel føles vanskelig å gripe, sette inn i kontekst, å forstå. Tiden er nådeløs, og det som fortelleren forsøker å bringe med seg, ligger kanskje allerede bak henne. Forholdet som hun i løpet av novellen gjenopplever, ligger bakover i tid, men dets uavklarte status åpner opp for at fortsettelsen av det kanskje ligger forut, altså etter novellens nåtid. Selv om ingen ting er nok og alt i grunnen er nytteløst, kommer det alltid en ny dag.

## 4.4 "Sonja"

Irgend etwas Ironisches ging mir durch den Kopf, etwas darüber, daß sie es nun doch gewagt hatte, mich anzusehen, der Zug ratterte, und in einem der hinteren Abteile schrie ein Kind. Ihre Augen waren nichts Besonderes, sie waren vielleicht grün, nicht sehr groß, og sie standen ziemlich eng beieinander. Ich dachte überhaupt nichts mehr, ich schaute sie an, sie schaute zurück, ohne Erotik, ohne Flirt, ohne Schmelz, aber mit einem Ernst og einer Direktheit, daß ich sie hätte ins Gesicht schlagen können. Ich trat zwei Schritte auf sie zu, sie lächelte ansatzweise. Dann war ich in meinem Abteil og riß die Tür hinter mir zu, fast außer Atem. (57)

### 4.4.1 Om novellen

Sonja skiller seg på flere måter fra de andre novellene i *Sommerhaus, Später*. Den er lengre, nesten tretti sider, og den spenner over et tidsrom på nesten to år. Som novelle er den også noe løsere i formen enn de andre i samlingen. Blant de fire novellene jeg gjør lesninger av i denne oppgaven, skiller den seg likevel kanskje mest ut fordi den har en mannlig synsvinkel. Florian Illies mener at "Sonja", i likhet med "Hunter-Tompson-Musik", "fallen etwas aus den Rahmen". "Judith Hermann versucht in diese Geschichte aus einer männlichen Ich-perspektive zu erzählen, doch dieses Überraschungsmoment wirkt allzu inszeniert." (Illies 1998) Novellen handler om den unge mannens forhold til Sonja, en ung jente han treffer tilfeldig på et tog, men som skal komme til å spille en viktig rolle i livet hans i tiden som følger. Den unge mannen er kunstner og Sonja inntar på en måte rollen som hans muse.

Det er vår, og fortelleren har besøkt kjæresten<sup>21</sup> sin, Verena, i Hamburg. På toget tilbake til Berlin treffer han Sonja. De møtes i korridoren utenfor kupeene hvor begge har gått for å ta en røyk. Det blir et sterk, men forvirrende og uavklart møte. Framme ved stasjonen i Berlin venter Sonja på ham, og de går videre til *U-Bahn* sammen. I det de skilles, får han telefonnummeret hennes. Et par uker senere treffes de, og det er begynnelsen på deres felles historie som strekker seg over det neste halvannet året. I et par lengre perioder, en vinter og en sommer, ser de hverandre nærmest daglig, mens de i månedene i mellom nesten ikke har noe kontakt. Fortelleren er kunstner og har atelier i leiligheten. Sonja kommer hjem til ham og tusler rundt mens han arbeider. Langt på natt går de ut sammen, arm i arm, fra bar til bar. Han snakker og hun lytter. Det virker som om Sonja har effekt på arbeidet hans, han

---

<sup>21</sup> I den norske utgaven omtales Verena kun som venninne. I den tyske som "Freundin", som kan bety både kjæreste og venninne. Jeg tolker teksten dit hen at fortelleren og Verena har et fast og stabilt forhold, og kaller derfor Verena for kjæreste, mens Sonja forblir en slags venninne.

maler mye mens Sonja er rundt ham, men når hun forsvinner går arbeidet i stå, og han streifer rundt på utkikk etter henne. Forholdet til Sonja er preget av en ubestemt ladning, kanskje erotisk, men forholdet blir aldri noe mer enn platonisk. Kunstneren har hele tiden et forhold til Verena, som er Sonjas rake motsetning, livlig og frodig, og som for det meste oppholder seg i Hamburg eller er på reise. Han glemmer Sonja når Verena er nær, men forblir sterkt knyttet til begge to. Richard Eder i *The New York Times* beskriver platt forskjellen mellom dem: "Verena is all flavor and no aftertaste, the lethally impalpable Sonja is no flavor and all aftertaste; and guess who wins." En merkelig påstand, synes jeg, siden novellen ikke har noen klar vinner.

Novellen fortelles som førstepersonsfortellerens tilbakeblikk på de siste par års hendelser. Historien fortelles kronologisk rett fram, uten krumspring. Behovet for å fortelle historien fremkalles av Sonjas siste og ultimate forsvinningsnummer. Med Sonja borte for godt innser han at han nok hadde dypere følelser for henne enn han tillot seg å tro. Ingen andre visste om Sonja. Kunstneren fortalte ikke om henne til Verena, og heller ikke til kameraten Mick. Han vet ikke hva han skulle ha sagt. Derfor blir det å "skrive" fortellingen en måte å virkeliggjøre den på, en måte å dele den med noen, slik at ikke Sonja glemmes. Novellen fortelles tilbakeskuende, med unntak av det siste avsnittet som fortelles i presens. Med Petter Aaslestads begrep kan vi si at den fortalte tiden – *erzählte Zeit* – da har nådd fortellertiden – *Erzählzeit*, altså at vi har ankommet nåtiden (1999: 34). Fortelleren antar historien om Sonja for å være avsluttet, og tiden har derfor kommet for å fortelle den. Selv om de har kommet svært nær hverandre, avdekker fortelleren underveis i historien hvor lite han faktisk vet om henne.

#### 4.4.2 Smidige Sonja

Sonja war biegsam. Ich meine nicht dieses 'biegsam wie eine Gerte', nicht körperlich. Sonja war biegsam – im Kopf. [...] Sie konnte dumm sein und bieder, zynisch und klug. Sie konnte herrlich sein und schön, und es gab Augenblicke, da war sie ein Mädchen, blaß im braunen Mantel und wirklich unwichtig; ich glaube, sie war so biegsam, weil sie eigentlich nichts war. (55)

Sitatet ovenfor er begynnelsen av novellen. Den begynner rett på med en beskrivelse av Sonja som er hele novellens omdreiningspunkt. Vi ser Sonja kun gjennom kunstnerens øyne, og vårt syn på henne blir dermed svært farget av hans opplevelse av henne. Han er nærmest beruset av forelskelse første gang han treffer Sonja, og det ergrer ham at hun får inntrykket av den sprudlende Verena til å føles fjernere. "Ich schaute sie von der Seite an, ich fühlte

mich unwohl und war ärgerlich, weil mir die Erinnerung an Verenas Sinnlichkeit entglitt.” (56) Han synes ikke Sonja er spesielt vakker, men det er noe ved henne som interesserer ham. Noe i blikket og i kroppsholdningen hennes gjør at det første møte blir så intenst at han mister pusten. Hun skyter skuldrene fram og stirrer innbitt ut av vinduet, da han stiller seg ved siden av henne. Det er noe merkelig med henne, men det er umulig å sette fingeren på hva det er. T-skjorten hennes er for kort, og ansiktet hennes er spisst og gammeldags; ”sie hatte schulterlanges, glattes, blondes Haar, und ihr Gesicht war so ungewohnt und altmodisch, wie eines dieser Madonnenbilder aus dem 15. Jahrhundert, ein schmales, fast spitzes Gesicht.” (56) Senere mistenker han henne for å ha forutsett møtet på toget, kalkulert det, og så ventet på ham der i korridoren. ”Sie hatte diese Situation geplant, sie hatte gewußt, daß es so kommen würde, und jetzt wurde sie mir unheimlich.” (58) Om så er tilfellet får vi ikke vite, men det får Sonja til å framstå som noe overnaturlig. Som om hun vet noe han ikke vet, og aldri får vite.

Sonja forteller aldri om seg selv. Allerede første gang de går ut sammen, er det kun han som snakker. Sonja later ikke til å ønske det annerledes. Ordet er hennes hvis hun ønsker det, men hun tar det ikke, har ikke bruk for det. Det virker ikke som om hun bevisst forsøker å holde kortene tett inntil brystet, snarere som hun ikke kjenner noen annen måte å være på.

Sonja redete nie. So gut wie nie. Ich weiß bis heute nichts über ihre Familie, ihre Kindheit, ihre Geburtsstadt, ihre Freunde. Ich habe keine Ahnung, wovon sie lebte, ob sie Geld verdiente oder ob jemand sie aushielt, ob sie berufliche Wünsche hatte, wohin sie wollte, und was. (68)

Fortelleren anslår Sonjas alder til å være en nitten-tjue år. Stort mer vet han ikke om henne. Han vet ikke hva hun lever av, hvor hun kommer fra, og han spør heller aldri for å finne det ut. Den eneste personen hun noen ganger nevner er venninnen med det røde håret, som fortelleren treffer på festen Sonja holder. Sonja ser ut til å være populær blant menn. Hun kan vekke oppsikt i det hun entrer en bar. På festen ser han henne stadig i samtale med unge menn med beundrende blick. Det plager ham, som om Sonja er noe han ønsker å ha for seg selv, men likevel ikke ønsker å involvere seg i eller å ta ansvar for. Han vet ikke om hun treffer andre, men han antar det. Det virker som om det er vanskelig for ham å forstå hva Sonja ønsker av ham. Hun krever ingen ting, men det er tydelig at hun trives i hans selskap. De to periodene da de treffes hyppig, virker hun nærmest lykkelig. Det var – når han tenker etter – han også.

Heute denke ich, daß ich in diesen Nächten wohl glücklich war. Ich weiß, daß sich die Vergangenheit immer verklärt, daß die Erinnerung besänftigend ist. Vielleicht waren diese Nächte auch einfach nur kalt und in zynischer Weise unterhaltsam. Heute aber kommen sie mir so wichtig vor und so verloren, daß es mich schmerzt. (70)

Hvilke følelser Sonja har for fortelleren er uklart. Om hun noen gang er forelsket, er det på en svært disiplinert måte. Forholdet utvikler seg aldri utover det rent platoniske og Sonja tar aldri noe initiativ i så henseende. Han synes det ville være nærmest incestuøst å ligge med henne. ”Ich weiß noch, daß es wie inzestuös gewesen wäre, mit ihr zu schlafen, ihre Brüste zu berühren, ich fragte mich, wie es sein würde, Sonja zu küssen, dann schief ich ein.“ (72) Likevel synes Sonja at de skal gifte seg og få barn. Det ligger et håp i tanken. ”Ja. Heiraten. Wir werden dann Kinder kriegen und alles wird gut.” (77) En slik tanke skremmer ham. Han kan ikke forestille seg et liv sammen med henne.

Når Verena nærmer seg Berlin, trekker Sonja seg unna. Sammen med Verena glemmer han Sonja, helt til de treffes tilfeldig, og Sonja forstyrrer idyllen. Da han til slutt frir til Verena og senere forteller om gifteplanene til Sonja, forsvinner hun for godt. Han sender brev som kommer i retur, oppsøker leiligheten hennes som står tom og forlatt. Det eneste sporet han har igjen etter Sonja, er en følelse av at noen av og til følger etter ham. ”Manchmal habe ich auf der Straße das Gefühl, jemand liebe dicht hinter mir her, ich drehe mich dann um, und da ist niemand, aber das Gefühl der Irritation bleibt.” (84) Sonja er skyggen som han aldri blir kvitt – hun er nærmere til stede som skygge enn hun var som virkelig. “[T]he male narrator, [...] thinks back to the eponymous figure who entered his life by chance, was never a threat to his fiancée, but whose haunting image now that she has gone, and the sense that he was ‘Wohl glücklich’ with her, seems to threaten his impending marriage.” (Graves 2002: 205)

På den ene siden framstår Sonja nærmest som et barn. En sårbar skikkelse som trenger varme og omsorg, og som haker seg fast i livet til den eldre kunstneren. På en annen side er hun svært voksen og har bein i nesen. Hun lar seg ikke bli tråkket på, men hun forlanger heller ingenting før det allerede er for sent. Kanskje er det mest interessante ved Sonja nettopp det at hun er så gåtefull. Fordi fortelleren vet så lite håndfast om henne og fordi hun åpner for ”alle mulige projeksjoner” fra hans side, blir hun umulig å glemme.

### 4.4.3 Byen

Byen tilrettelegger og vanskeliggjør forholdet mellom kunstneren og Sonja på samme tid. Den gir uendelige muligheter for å gjemme seg bort sammen når de ønsker det, men gjør det også lettere for Sonja å holde seg på avstand eller forsvinne når det er ønskelig. Sammen er de natteravnere som flakker gatelangs arm i arm, de trækker varm asfalt om sommeren, hutrer seg fra bar til bar om vinteren. De benytter seg av byens muligheter for alt det den er verdt. Og særlig siden Verena står utenfor byen, blir byen trygg grunn – deres grunn. Den store byen muliggjør hemmeligheter, gjør det lettere å holde Sonja unna de stedene der han kjenner folk. Det nattlige Berlin med sine mange kneiper blir kunstnerens og Sonjas spillerom. Likevel virker det som om Sonja kjenner byen bedre enn ham. Som om han er en innflytter, mens hun har tilbrakt hele livet i de samme gatene. Kanskje forsterkes det inntrykket av at Sonja – tilsynelatende – har god oversikt over hans bevegelser, mens hennes liv er skjult for ham og umulig å gripe inn i. Sonjas Berlin er et Berlin omtrent blottet for andre mennesker. Når hun forsvinner, virrer han rundt i området hun bor i uten å finne tegn til liv. I leiegården hun bor i virker det som om hennes leilighet er den eneste bebodde.

Ich irrte lange durch das Industrieviertel, in dem Sonja damals lebte. Das Haus, in dem sie wohnte, stand zwischen einer Autoschrottpresse und einer Fabrik direkt an der Spree, es war ein graues, altes Mietshaus, und bis auf die hellerleuchteten Fenster im dritten Stock war es dunkel. (64)

Av alle karakterene i *Sommerhaus, später* er det Sonja som i størst grad lever opp til den tilbakevendte flanøren. Hun er uåndgripelig og distansert. Tone Selboe beskriver i *Litterære vaganter* (2003) den typiske flanøren som en som står utenfor: "[F]lanørens fremste aktiva er evnen til å innta ulike roller og registrere omgivelsene uten selv å involveres. Flanøren leser byen og beveger seg i den med den største selvfølgelighet, lik en som verken er hjemme eller borte, men befinner seg på avstand fra enhver sosial tilhørighet." (Selboe 2003: 200) Byen er Sonjas domene og hun går nesten i ett med den. Hennes tilstedeværelse i byen sporløs. Det finnes ingen spor etter henne når hun trekker seg unna kunstneren. Hun deltar aktivt i byens liv, men befinner seg alltid på utsiden av det etablerte, alltid observerende.

In a reversal of roles, it is Sonja who is the figure of authoritative observation, who seems to 'possess' and 'control' the city, to know intimately its dark streets, and who can hide and reappear in her own pleasure. (Ganeva 2004: 268)

#### 4.4.4 Kunsten

Det er gjennom kunsten vi sterkest kan merke Sonjas påvirkning på fortelleren. Hun inntar etter hvert en rolle som gjør henne både til kilde for inspirasjon og til den som stanser den kreative strømmen ved å trekke seg unna. Sonja dukker opp i en periode da fortelleren ikke er på søken etter noe. Han er fornøyd, forelsket, han har det bra. Han jobber i atelieret og har utstillinger på vei. Tilværelsen virker upåklagelig. Sonja får likevel en avhengighetsdannende effekt på ham, om det er fordi han blir mer kreativ rundt henne, eller fordi det gjør godt å ha en takknemlig tilskuer, vites ikke. Selv om Sonja gir et sterkt førsteinntrykk da de møtes på toget, er hun lett å glemme. Han jobber med bildene sine sent og tidlig og er svært produktiv. To uker senere finner han lappen med telefonnummeret hennes ved en tilfeldighet. Han ringer og hun svarer som om hun har sittet parat ved telefonen i to uker og ventet. De går ut sammen og drikker vin. Først etterpå går det opp for fortelleren at han er den eneste som har snakket: "Sie hörte mir geschlagene vier Stunden lang zu. Ich glaube tatsächlich, sie sagte während dieser ganzen Zeit nicht ein Wort." (61) Han blir ikke bedre kjent med Sonja etter første møte, men han har funnet en trofast lytter, og møtet har en forløsende effekt: "Als ich fertig war, bezahlte ich für uns beide, wünschte ihr ein gute Nacht, nahm ein Taxi nach Hause und schlief acht Stunden lang traumlos und tief." (61) Igjen glemmer han henne raskt. Noen uker senere åpner utstillingen hans og Verena kommer til byen. På utstillingsåpningen dukker Sonja opp, illsint fordi han ikke har ringt. Hun går alene mellom de andre i galleriet, vekker ikke oppsikt, men står lenge foran hvert bilde, så går hun igjen. Også her får hun antatte mystiske evner, da alt (han tror) hun vet er fornavnet hans, og han ikke har fortalt henne om utstillingen. Sonjas tilstedeværelse på galleriet stresser ham. Han er engstelig for at hun skal lage skandale og liker ikke at hun og Verena er på samme sted til samme tid. Den harmonien han føler i Verenas nærvær, destabiliseres når Sonja dukker opp. Når Verena reiser tilbake til Hamburg føler seg merkelig tom. Han ringer til Sonja, men får ikke tak i henne. "Ich war nicht unruhig, nicht gereizt, ich war müde und in einem seltsamen Zustand der Emotionslosigkeit. Vielleicht rief ich Sonja deshalb doch noch einmal an, ich fand das Ganze hoffnungslos, aber, mein Gott, es war Hochsommer [...]" (63, 64) Han ringer henne flere ganger, uten hell, og blir besatt av tanken på å få tak i henne. Kanskje kan hun fylle den tomheten han føler? Det er sommer, varmt, og han klarer ikke lenger å arbeide med bildene sine. "Ich versuchte es wieder und wieder, ich hatte eine fast größenwahnsinnige Lust, sie zu quälen, sie leidend zu machen. Sonja entzog sich." (64) Behovet for å treffe Sonja har blitt et destruktivt behov, kanskje aner hun det og holder



klokkelig avstand. Kunstneren vegrer seg for å spørre seg selv hva han egentlig vil med Sonja – hvorfor det blir så viktig for ham å få tak i henne. Han sier selv at han ønsker å påføre henne lidelse, men forstår ikke hvorfor. Kanskje er det fordi han gir henne skylden for at arbeidet har gått i stå. At hennes unndragelse har tappet han for kreativitet. I mangel på rasjonelle forklaringer tilegger han Sonja egenskaper hun trolig ikke har.

Neste gang Sonja gir liv fra seg er fire måneder etter utstillingen, da han, via galleriet, blir invitert til en fest hos henne. Denne gangen utarter det seg, og uten at de har avtalt noe begynner hun å komme hjem til ham om kveldene. Igjen arbeider han intenst og uforstyrret. ”Ich war in einem gleichzeitig wilden und kalten Rausch der Bilder und Farben; ich hatte das Gefühl, niemals vorher so klar im Kopf gewesen zu sein.“ (67) Nok en gang har Sonja en forløsende effekt. Han maler hele dagen og om kvelden kommer Sonja. Han venner seg til å ha henne der. Det føles naturlig, og tomt når hun plutselig en dag ikke kommer mer. Han føler at han ikke lenger har den kontrollen over seg selv som han ønsker. Sonjas nærvær gjør at han kan arbeide, leve uten bekymringer, men når hun forsvinner fylles han med uro. Han maler eller fotograferer aldri Sonja, gjør ingenting for å stadfeste hennes tilstedeværelse og innlemme henne i kunsten. Hennes bidrag rettes i større grad mot hans selvfølelse. Hun beundrer verkene hans med andakt som om de hang i et museum, og er ikke til irritasjon, heller ikke til glede, men hun er der. Hun får ham til å føle seg viktig, som om han med sitt blotte nærvær, betyr enormt mye for henne.

Ich bemerkte nicht, dass Sonja dabei war, sich in meinem Leben zu verhaken. Sie war für mich in diesen Nächten eine kleine, müde und von irgend etwas besessene Person, die mir auf ihre seltsame Art Gesellschaft leistete; die bei mir saß, mir zuhörte, mir ein eitles Gefühl von Wichtigkeit verlieh. (67)

Forholdet til Sonja er blottet for begjær. Til og med når de sover sammen, føler han ikke noe begjær for henne. Likevel får forholdet en mer alvorlig karakter etter hvert som de tilbringer tid og opplever ting sammen. Det er dette som gir kunstneren angst. Redselen for å ende opp med Sonja hjemsøker han og forsterkes kanskje fordi han oppdager at han har dype følelser for henne. Sonja tilhører kunsten og kreativiteten, hun tar liten plass og gir rom for kunstneregoet. Han har blitt avhengig av henne og er redd for å miste kontakten, likevel er han enda reddere for tanken å skulle tilbringe resten av livet sammen med et merkelig lite menneske som nesten ikke snakker. Han innrømmer at han, når alt kommer til alt, nok elsker Sonja. Han trenger henne. ”Ich hatte das Gefühl, ohne Sonja nicht mehr sein zu wollen. Ich fand sie unvermutet notwendig für mich, und ich vermißte sie.“ (79) Når Sonja reiser bort for

en periode, savner han henne. Likevel medgir han at det enkleste hadde vært om hun aldri kom tilbake. Han reagerer på savnet med å reise til Hamburg og fri til Verena som takker ja. Idyllen er imidlertid skjør og tvetydig: "Ich fühlte mich wie ein Ertrinkender und war gleichermaßen grenzenlos erleichtert. Ich hatte das Gefühl, einer unermesslichen Gefahr im letzten Augenblick entronnen zu sein, ich wähnte mich gerettet, in Sicherheit." (80) Sonja tar nyheten om det forestående bryllupet svært tungt, og kaster kunstneren ut av livet sitt. I atelieret står bildene hans og samler støv. Sonja forsvinner for godt og det eneste som er igjen er et kaldt gufs av skyggen hennes.

#### 4.4.5 Trekantmønstre

Trekantforholdet mellom fortelleren og hans to kvinner er kjernen i "Sonja". Forholdet kunne ha utviklet seg som et klassisk drama, eller som en tragikomisk forviklingskomedie. Det gjør ingen av delene, men selve plottet er klassisk: Kunstneren og hans to kvinner. Verena, den ene kvinnen, er overveldende og livgivende. Den andre, Sonja, er innesluttet og hemmelighetsfull, hun vikler seg umerkelig inn i livet hans og suger seg fast. På en måte elsker ham begge to, men han forestiller seg aldri et liv sammen med Sonja. Like fullt er tanken på å miste en av dem skremmende – kanskje utfyller de hverandre.

Verena er kjæresten til fortelleren. Hun er den han vil gifte seg med og drømmer om å få barn med. I novellen har hun likevel rollen som *den andre kvinnen*. Verena er den stødige og trofaste som han forelsker seg i og forguder. Hun er alt det som Sonja ikke er. Selv om hun bor i Hamburg og er mye ute og reiser, har hun og fortelleren hyppig kontakt per brev og telefon. Verena virker både sprudlende og rastløs, alltid klar for nye reiser, nye opplevelser. Likevel har hun noe solid og trygt over seg. Fortellerens leilighet forandrer seg til et hjem når Verena er der. Hun tar med seg blomster og lys, lufter ut og kjøper inn mat. Hun synger og traller, er stor og vakker og krever sin plass. Når fortelleren blir for opptatt med kunsten sin, går hun lei og reiser sin vei. Verena blir lagt merke til, hun er sosial og rik på venner. Hun har alltid noe å fortelle, snakker mye i telefonen, og ler høyt. Alt ved henne er så forskjellig fra Sonja som det kan bli. Verena er lett å elske. Når hun kommer tilbake etter reisene sine, slutter han å vente. Han føler at han er kommet fram. De oppfører seg som et hvilket som helst forelsket par, de går på kino sammen og på små kafeer. Uroen hans forsvinner i hennes selskap, begge lever her og nå.

Ich vergaß Sonja sofort. Ich bereitete meine Ausstellung vor, es wurde Juni, und Verena kam nach Berlin. Sie brachte meine Pfandflaschen zurück, kaufte Unmengen von Lebensmitteln ein, stellte die Küche mit Fliedersträußen voll und war ständig bereit, mit mir ins Bett zu gehen. [...] Ich kämmte ihre Haare, fotografierte sie von allen Seiten und begann von Kindern und vom Heiraten zu sprechen. Sie war ziemlich groß, auf der Straße drehten sich die Männer nach ihr um, sie rock wunderbar, und ich meinte es ernst. (61)

Gjennom hele novellen gjør fortelleren sitt ytterste for å kunne beholde sine to kvinner. De er begge viktige for ham, om enn på ulike måter. Han lever nærmest to ulike liv med Verena og med Sonja, og når disse livene uventet møtes, opplever han det som svært ubehagelig. Sonja får vite om Verena da hun uanmeldt dukker opp på utstillingsåpningen hans. Senere trekker hun seg unna hver gang Verena nærmer seg, og viser gjennom handlingene sine tydelig hva hun synes om at han har andre enn henne. Verena får aldri vite om Sonja. Hun mistenker ham aldri for å være utro, og finner heller aldri spor etter Sonja i leiligheten. For fortelleren er forholdet til Sonja udefinerbart. Siden de aldri har sex, er han ikke per definisjon utro mot Verena, men han finner det likevel tryggest ikke å nevne Sonja for andre. Sonja og Verena tilhører ulike sfærer og fortelleren trives best når de to sfærene fungerer i distansert harmoni. Det kunne aldri falle ham inn å blande disse sfærene, og de fungerer på et vis side om side helt til Sonja forsvinner. Når novellen slutter har Sonja meldt seg ut av forholdet. Hun godtar ikke å være nummer to. Først da utgjør hun en reell trussel for forholdet, i og med at hans oppmerksomhet blir rettet mot følelsen av hennes nærvær. Sonja har blitt en skygge som følger etter ham.

#### **4.4.6 Tid og kjønn**

Ansiktet til Sonja minner om et Madonnamaleri, klærne hennes er ikke moderne. Det er som om hun står utenfor tiden. Som om tiden som går ikke angår henne. Hun er på en annen frekvens. Huset hun bor i er tomt og skal kanskje rives. Området er øde og tilsynelatende bor det ingen andre der. Ingen andre i fortellerens krets vet om Sonja. Hun kunne nesten like gjerne ikke ha eksistert, kun vært en idé i hans hode. Da de møtes på badeplassen om sommeren, legger ikke Verena merke til henne. Hun vet jo heller ikke hvem det er å legge merke til, men det virker nesten som om Sonja er et spøkelse bare fortelleren kan se. Som om hun er en fantasivenn han har diktet opp i villfarelse, i mangel på bedre selskap. Han saumfarer leiligheten etter tegn på at hun har vært der, men finner ingen spor. Sonja setter ikke spor. Han sitter igjen nesten uten bevis på hennes eksistens.

Tidsangivelsen ”senere” er også til stede i ”Sonja”. Det samme er motvilligheten mot å foreta valg og dertil skuffelsen over uutprøvde muligheter. Peter Graves kommenterer:

It is the sense of unfulfilled possibilities which pervades Hermann's stories and give so many of them a distinctive chill, of which the recurrence of physical cold is simply a reflection, as at the end of 'Sonja': 'Es ist Februar, ich lege unentwegt kohlen in den Ofen, aber es will nicht warm werden'.  
(Graves 2002: 204)

Forholdet til Sonja fikk aldri stått sin prøve og følger kunstneren videre som en illusjon av nærvær. Kulden etter Sonja vil for alltid minne han om muligheten som glapp. ”Senere” eller ”später” er det Sonja som bruker. Hun har nettopp truet han til å gå med på giftermål med henne, og forsøker å roe ham ved å si: ”Ich will ja noch nicht jetzt, weißt du. Aber später. Später will ich schon.” (78) Avtalen innebærer ikke en aktiv og nær forestående handling, men snarere om å utlegge en mulighet, om å forsikre seg om at alt vil gå bra til slutt. Når han likevel velger Verena foran henne, reagerer Sonja kontant og kaster ham på dør. Etterpå er det som om hun synker hen i apati, før hun forsvinner for godt. Hun har ikke lenger forsikring om at alt vil gå bra til slutt, og muligheten for et liv sammen med kunstneren legges øyeblikkelig død.

Anke Biendarra påpeker et trekk som hun mener gjelder for opplevelsen av maskulinitet i både ”Sonja” og ”Sommerhaus, später”. ”Male determination unmasks itself as helplessness in the end.” (Biendarra 2004: 225) Hun mener kunstneren frir til Verena fordi innrømmelsen av kjærlighet til og avhengighet av Sonja skremmer ham. Handlingene hans er irrasjonelle, fordi han mangler klare mål og ønsker. Han rives mellom to ulike kvinner, to ulike sider ved seg selv, og kan ikke tvinge seg selv til å velge enten eller. Valget unngås for enhver pris fordi ambiguiteten som prinsipp styrer livet hans, så vel som flertallet av Hermanns karakterer (Biendarra 2004: 225) Verena beskrives som spesielt kvinnelig, mens Sonja mangler alle kjønnslige kjennetegn og oppfattes som en slags barnekvinn. Forholdet mellom kunstneren og Sonja er på en måte kjønnsløst. Berøringene dem i mellom begrenser seg til å varme føttene på hverandre når de sover sammen. På samme måte oppleves fortellerens mannlighet først og fremst gjennom at objektet er kvinnelig, og ikke fordi han innehar en spesiell iboende maskulinitet.

Stemningen i teksten oppleves ikke like intenst som i for eksempel ”Bali-Frau” hvor tidsforløpet er mye kortere. Den melankolske tonen er knyttet til hendelser som er forbi, et kronologisk forløp som anses som avsluttet, men som likevel føles sterkt fysisk nærværende.

---

Melankolien har sitt naturlige utspring i konsekvensen av kunstnerens historie. Fordi det gikk som det gikk, vil han alltid følges av Sonjas skygge, og tilsynelatende aldri unnslippe den evige påminnelse fra fortiden. Teksten preges gjennomgående av ambiguitet knyttet til kunstnerens vekslende humør og vekselvise dragning mot Sonja og Verena, og ønske om forløsning fra en komplisert livssituasjon. Ambiguiteten er også knyttet til Sonja som person, som dels er uhyre fascinerende og dels vekker uro og angst.

Sonja har flere likhetstrekk med fortelleren i "Bali-Frau". Forholdet som omtales i "Bali-Frau" kan ha likheter med forholdet mellom fortelleren og Sonja, selv om det i "Bali-Frau" snakkes om en ubestemt tredjepart og ikke en definert person som i "Sonja". I "Bali-Frau" er forholdet, i fortellerens erindring, utelukkende knyttet til vinteren, eventuelt flere vintre, mens paret i "Sonja" deler både en vinter og en sommer. Den mest slående likheten er at de begge to har en rødhåret venninne. Venninnen beskrives mer eksplisitt som Christiane i "Bali-Frau", men begge steder gir hun inntrykk av å representere noe bestemt annerledes enn det jeg-fortelleren og Sonja gjør. Sammenliknet med venninnene sine framstår de som blasse og ganske anonyme, likevel har de begge en viss tiltrekningskraft på menn. Også skuffelsen over at det forholdet de unge kvinnene ønsker ikke ser ut til å realiseres, går igjen i begge novellene. Likheten mellom dem er kun en antagelse, men muligheten er der. Roland Müller opplever dem som "Schwestern im Geiste"; "Sie geben ihr Geheimnis nicht preis – weil sie es ja selbst nicht kennen." (Müller 1999)

## 5. Fin de siècle redux

### 5.1 "Glück ist immer der Moment davor"

Hva er det som knytter an til en forestilling om *fin the siècle* i Judith Hermanns tekster? Tekstene er ikke anmassende, de formidler et stillferdig tidsbilde som ikke kommer til syne gjennom nyheter og forskningsrapporter. Karakterene er unge i en periode "nach der ende der Geschichte" (Illies 1998). Tidsbildet som gis er tidvis ganske dystert; historien er over og ingen vet hva som skal komme. Alle venter, men ingen vet hva de venter på. Jeg vil i det følgende gjennomgå en del fellestrekk for *Sommerhaus, später*, hovedsaklig knyttet til begrepene livsfølelse, temporalitet og kjønn, som kan sies å være bestemmende i forhold til den overordnede stemningen i tekstene. Dette gjør jeg for å samle opp en del tanker om hva som kan knyttes til *fin de siècle redux*<sup>22</sup>, forstått som slutten av det 20. århundre.

Livsfølelsen som er gjennomgående i novellene knyttes i stor grad til begreper som melankoli og tretthet, men også til begreper som oppløsning og fremmedgjøring. Disse følelsene gir, samlet sett, konsekvenser som meningstap og brudd i kommunikasjon eller relasjoner. Følelsene er nært knyttet til opplevelsen av tid i novellene.

Jeg opplever melankolien som gjennomgående, og knytter den blant annet til at karakterene alltid står utenfor øyeblikket. Som tause tilskuere gjenkjenner de lykkelige øyeblikk i det de passerer, men klarer aldri å være lykkelige *i* øyeblikket. Melankolien er uttrykk for en nedstemthet som ikke bare sørger for at tempoet er svært rolig, men som også avdemper de emosjonelle uttrykkenes variasjon. Vi kan si at melankolien forårsaker en form for handlingslammelse hos karakterene. Det rolige tempoet henger sammen med at karakterene gjentatte ganger beskrives som trette. Andrea Köhler kaller trettheten, som jeg tidligere har nevnt, en elegisk tretthet (2000: 84). Trettheten skyldes ikke så mye mangel på søvn, som nedstemthet eller tristesse. Flere ganger settes trettheten i sammenheng med en følelse av emosjonell tomhet, som hos fortelleren i "Sonja": "[I]ch war müde und in einem seltsamen Zustand der Emotionslosigkeit." (63) Richard Eder setter den emosjonelle prosessen i sammenheng med temperaturen i Hermanns noveller: "[A]nd the temperature is

---

<sup>22</sup> *Redux* kommer fra latin og betyr "brakt tilbake" eller "returnert". Begrepet har blitt adoptert av filmskapere og betyr nytolkning eller ny utgivelse av eldre materiale. Et eksempel er Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now: Redux* (2001), som var en ny og teknisk forbedret versjon av *Apocalypse Now* fra 1979.

so low that, as with certain chemical processes near absolute zero, the emotinal machinery seizes up.” (Eder 2002)

Trettheten imiterer den søvnløses tretthet, den virker utmattende heller enn søvndyssende, til og med tankeprosessen mister sin kraft, som hos fortelleren i ”Rote Korallen”: ”[I]ch war gedankenverloren in ich weiß nicht was, so gingen Jahre, schien es, ich trieb so fort.” (22) Kjæresten i ”Rote Korallen” representerer den totale utmattelsen og har verken plass til språk, historier eller interesse. De fleste havner aldri i den kategorien, men trettheten gir hos flere av karakterene utslag i apati. Apati er knyttet til både likegyldighet og handlingslammelse, og kjennetegnes ved nedsatt evne til å motta sanseinntrykk. Karakterene i *Sommerhaus, später* trekker seg unna storsamfunnet og hverdagslivet, fordi de ikke finner mening i det. De venter på at lykken eller meningen skal komme seilende, men gjør i liten grad noe for å forbedre en tilstand de er misfornøyd med.

Fremmedgjøring er også en følelse med relevans i denne sammenhengen. I likhet med apati kan det ha sammenheng med meningstap, men den kan også være en medvirkende årsak til apati. Karakterene lever nærmest uten kontakt med det etablerte samfunnet. Hva som skjer i nyhetene eller skrives om i avisene angår dem i liten grad. De har mer enn nok med sine egne liv og føler seg fremmede for det som skjer rundt dem. A4-livet med jobb og familie skremmer dem. Følelsen har ikke nødvendigvis et negativt preg, den kan like gjerne formidles som naiv undring og forundring, som frykt for det fremmede. For fortelleren i ”Sommerhaus, später” settes følelsen i direkte sammenheng med Stein. Uten mål om mening kjører de opp og ned Frankfurter Allee i Steins taxi, byen framstår som fremmed: ”Die Stalin-Bauten zu beiden Seiten der Straße waren riesig und fremd und schön. Die Stadt war nicht mehr die Stadt, die ich kannte, sie war autark und menschenleer, Stein sagte: ’Wie ein ausgestorbenes Riesentier’, ich sagte, ich würde ihn verstehen, ich hatte aufgehört zu denken.“ (141) Fremmedhet beskrives også som en av grunntonene i den russiske sjel i ”Rote Korallen”: “[M]eine Urgroßmutter verschmolz mit dem Dämmerlicht zu etwas Traurigem, Schönem, Fremdem. Und da Traurigkeit und Schönheit und Fremdheit die Grundzüge der russischen Seele sind, verliebten sich die Künstler und die Gelehrten in meine Urgroßmutter [...]“ (14) Oldemoren blir stående nærmest som et symbol på den fremmedgjorte. Fremmedfølelsen lammer henne fullstendig og hindrer henne i å ta inn inntrykk fra den nye byen (St. Petersburg). I stedet vender hun oppmerksomheten innover til en svak erindring av stedet Blomesche Wildnis, hvis stedsnavn hun resiterer som et mantra. På kjøkkenet til Bali-

kvinnen blir fremmedfølelsen total, da Bali-kvinnen forteller blondinevitser i et manisk tempo uten snev av humor. Fortelleren reagerer litt uventet, da hun midt i den surrealistiske situasjonen tenker at hun har det godt.

Noen ganger innebærer livsfølelsen også uro og angst. "Eine Unruhe, weißt du? Du weißt." (97) Uroen kan henge sammen med erindringsbilder som ikke faller på plass, med usikkerhet til det som kommer etterpå, eller som fortelleren i "Bali-Frau" ordlegger det: "Ich drehe mich um und lausche auf etwas, das ich nicht hören kann, ein Wort liegt mir auf der Zunge, ich kann es nicht sagen." (97) I "Sonja" fremkalles uro av Sonjas skygge, følelsen av at noen følger etter fortelleren. Uroen så vel som angsten, er ofte preget av kompliserte relasjoner til andre. Sonja fremkaller angst hos fortelleren, fordi hun er så gåtefull, men det får han ikke til å løsrive seg fra henne. Stein gjør fortelleren i "Sommerhaus, später" urolig, nærmest nervøs. Det å nærme seg andre mennesker virker gjennomgående vanskelig i novellene. Som om samfunnet karakterene lever i, står ved oppløsningens rand, og en mulighet til å redde seg selv er å knytte seg så lite til andre mennesker som overhodet mulig. Alt er tilfeldig, derfor er forhold og relasjoner også tilfeldige. Følelsen av oppløsning er noe av grunnen til denne innstillingen, i hvert fall hvis oppløsningen kan knyttes til overgangen fra orden til kaos, at de logiske mønstrene og strukturene oppløses til fordel for dem som er tilfeldige. Alt tar slutt, derfor er det meste allerede meningsløst før det kommer i gang. I dette ligger det riktig nok også en kime til hedonisme, som kan knyttes til den iherdige festingen vi finner i både "Sommerhaus, später" og "Bali-Frau": "Enjoy it while it lasts". Måten karakterene forholder seg til livene sine på er irrasjonell. Så lenge man unnlater å ta valg, gjør man ingen dårlige valg, ergo står de på stedet hvil og kommer ikke videre. Kanskje er det vissheten om at livet har uendelig mange muligheter som virker utmattende. Det de ønsker mest av alt er lykke, men den kan ikke garanteres gjennom valg. I dette ligger en ambivalens. Ambivalensen kan knyttes til Andrea Köhlers begrep "Alles-ist-möglich und Es-ist-alles-egal" (2000: 84). Karakterene nyter jevnt over stor grad av frihet, men friheten innebærer valg. Når valgene er likegyldige, blir friheten meningsløs. Der hvor alt er mulig og alt likevel er likegyldig, råder apatien.

Gjennomgående i *Sommerhaus, später* finner vi en temporalitetsstruktur hvor fortiden, eller erindringen om en fortid, i stor grad oppleves som nærværende i nåtiden. De ulike nivåene blandes sammen eller spilles ut side om side. Fortidens tilstedeværelse i nåtiden, eller nærmere bestemt, i den fortalte datiden, er et av elementene som bidrar til at



øyeblikket føles vanskelig å gripe, at et ”nå” er vanskelig å erkjenne. Karakterene lever like mye i det som har vært som i det som kommer. Fortiden som gjerne opptrer i form av episodisk erindring kan føles tung å bære. Noen ganger er fortiden tilstedeværende i form av minner som ikke vil slippe taket. Andre ganger opptrer den i form av gamle historier som egentlig tilhører andre, i vårt tilfelle en oldemor, men som likevel opptar så mye plass i hodet til bæreren, fortelleren i ”Rote Korallen”, at de hindrer henne i å leve ut sitt eget liv. Først når forbindelsen mellom historien og fortelleren ryker, i dette tilfellet korallarmbåndet, øyner vi håp om en framtid løsrevet fra vekten av fortiden. I ”Bali-Frau” muliggjør strukturen en mer romlig dimensjon, der fortelleren gjennomgår en kvelds hendelser med en vedvarende forestilling om at hun like gjerne kunne ha vært et annet sted. Det andre stedet, som er hjemme hos kjæresten, knytter an til minner fra forholdet. Erindringens tidsangivelse er uklar og kan ikke plasseres. Fortelleren husker ikke om de hadde en eller flere vintre sammen, men knytter erindringen om forholdet utelukkende til vinter. Eventuelle somre kan hun ikke huske, kanskje er erindringen selektiv. Vi får inntrykk av at forholdet nå er forbi, men at fortelleren ikke vet hvor lenge det har pågått. Fortiden preger nåtiden, og nåtiden preger det som kommer etterpå. Som fortelleren sier det på kjøkkenet til Bali-kvinnen: ”Ich glaube, daß die Dinge von nun an immer so sein werden, wie es waren in dieser Küche[.]“ (110)

Erindringen av fortid kan også gi løfte om en framtid, selv om dette løftet ofte innebærer et brudd og aldri gjennomføres. Et eksempel er bruken av tidsadverbet ”später”, som dukker opp både i tittelnovellen og i ”Sonja”. ”Später” gir løfte om en framtid utenfor teksten, men ender likevel i skuffelse eller brudd. I det karakterene begynner å håpe på en framtid, på endring eller løsning, er det som om håpet glipper, og skuffelsen er uungåelig. Skuffelsen bruddet medbringer er kanskje ikke endelig, kanskje ikke engang ektefølt, men den forskyver mulighetene og tømmer den forventede framtiden for innhold. Fortelleren i ”Sommerhaus, später” venter på at Stein skal si ”kom til sommerhuset!”, men i stedet brenner han ned huset. Ventingen på ”kom!” brytes ikke tvert av, men forskyves til en senere anledning ved hjelp av ”später”. Reaksjonen på brutte forventninger tilkjennegis ikke med annet enn sukk eller skuldertrekk. Som nevnt tidligere i oppgaven mener Anke Biendarra at Hermanns karakterer bærer med seg en *a priori* skuffelse, som begrenser både forventninger og skuffelser. De har ikke store forventninger til framtiden, derfor begrenses også skuffelsen, i og med at de nesten tar den for gitt. Det eneste som ligger foran dem er tomhet. Likevel møter de livet med åpenhet. Tomhet er kanskje det nærmeste vi kommer håp i novellene. De fleste sluttene gir til kjenne en tomhet som kan romme alt. I den ligger det en åpenhet for hva

framtiden vil bringe. Tomhet er lik muligheter i *Sommerhaus, später*, som når fortelleren i ”Rote Korallen” er kvitt både armbåndet, kjæresten og St. Petersburg-historiene, historiene tynger henne ikke lenger, ingenting knytter henne lenger til fortiden – endelig kan hun leve sitt eget liv.

I flere av novellene lurere en forestilling om endetid under overflaten. Som vist ovenfor kan endetidstanken motbevise, men anslaget er der. Følelsen forsterkes av gjentatte referanser til uro, tretthet og oppløsning. ”[D]ie Geschichten seien vorbei”, sier kjæresten i ”Rote Korallen” (21). Erindringen knyttes gjerne til en fjern fortid som gjennomgående opphøyes til fordel for den nærmere fortiden. Hvis man forestiller seg at alt går mot slutten, er man tryggere dess lengre bakover i tid man beveger seg. Den erindrede fortiden farges gjerne av nostalgis glans, som gjør at de negative følelsene mister sin kraft og de positive forsterkes. ”[I]ch dachte an das Autofahren mit Stein vor zwei Jahren, an die seltsame Euphorie, an die Gleichgültigkeit, an die Fremdheit.” (145) Til og med følelser som likegyldighet og fremmedhet har noe fascinerende over seg, sammenstilt med eufori. Forestillingen om endetid kan også ha sammenheng med at alle de fire novellene jeg har analysert, har en jeg-forteller som ”selv” ser bakover og forteller. De fire fortellerne har på en eller annen måte kommet til slutten av sin historie og tiden er inne for oppsummering. Som fiksjonstekster flest, har historiene en slutt, og det som kommer etterpå er ukjent.

I stedet for å kaste seg uredd inn i øyeblikket og framtiden, er det som om fortiden, historien og erindringen holder karakterene fast, og hindrer dem i å komme videre. De står på dørstokken, men tør ikke ta det endelige skrittet ut i frykt for å trø feil. Mens de venter på at noe skal skje, samler støvet seg rundt dem. Lykken er alltid øyeblikket før du legger merke til den, og tiden går uendelig langsomt. ”’Die Zeit und die Zeit und die Zeit’ heißt die tägliche Litanei dieser Helden der Schläfrigkeit, die im Alter von etwa 25 Jahren schon ’Zeit für die Zeit’ haben.“ (Köhler 2000: 87)

Beskrivelsen av kjønn i *Sommerhaus, später* er først og fremst preget av utforskning og oppløsning. Ved første øyekast har de tradisjonelle kjønnsstrukturene gått i oppløsning, eller står foran oppløsningen. I et øyeblikk etterstrebes en tradisjonell struktur, i neste er strukturene oppløst. Det meste er lov, normer er det få av. På en annen side er det som om karakterene utforsker ulike roller, for i ettertid å holde fast på dem de liker best, eller de lærer seg roller for senere å kunne bruke dem, slik som i ”Bali-Frau” hvor fortelleren og Markus Werner lar seg fascinere av Christianes svært bevisste forhold til forføring. Relasjoner

utforskes også, både i forhold til makt og erotikk, forestillinger og blick. Utforskningen innebærer også tidligere tiders roller og forestillinger. I noen tilfeller er slike roller bevisst, i andre er de kanskje ikke det. Christiane i "Bali-Frau" har rødt flommende hår og er en forførende vamp. Hun vet hva hun vil ha og hun kjemper for å oppnå akkurat det hun ønsker. Sonja derimot beskrives som en *fin de siècle*-forestilling av barnekvinnen, den svake kvinnen som trenger mannens beskyttelse, men som ikke vekker begjær i ham. Bali-kvinnen assosieres også med barnekvinnen, hovedsakelig i kraft av å være eksotisk og uberørt av skam og normer. Mens Bali-kvinnen nærmer seg naturbarnet uformet av samfunnet, nærmer Sonja seg den gale, nynnende Ofelia-skikkelsen, kanskje på randen av hysteri. De kvinnelige jeg-fortellerne inngår i liten grad direkte i leken med eldre kvinnemotiver. De beskrives ikke omgående, men framstår som noe anonyme og blasse. De drikker og røyker for mye og har stor sett problemer knyttet både til relasjoner og til kommunikasjon.

Maskulinitetsforestillingene i *Sommerhaus, später* er spennende og sprikende. Maskuliniteten beskrives i det ene øyeblikket som hegemonisk, i form av den autoritære og distanserte regissøren eller den fjerne og ovnsbyggende oldefaren. I det neste beskrives den som underordnet og objektivert, for eksempel i form av Markus Werner som raver rundt med pelskåpe og megafon, uten å bli lagt merke til. Mennene er i større grad avhengig av de kvinnelige karakterene enn omvendt, selv om avhengigheten ikke nødvendigvis medbringer noe positivt eller forskjelliggjørende. De fleste mannlige karakterene er enten fanget av et nærmest sykkelig begjær eller så er de fullstendig satt ut av spill.

Relasjonene mellom menn og kvinner er preget av et fullstendig fravær av lidenskap. På tross av åpenheten i forhold til roller, er det som om kommunikasjonen kjønnene imellom, har gått fullstendig i oppløsning. Kvinnene skuffes stadig av sine mannlige partnere, fordi de bryter den forventede oppførselen. Like fullt skuffer også de kvinnelige karakterene, fordi de ikke tør satse, eller fordi de trekker seg unna. Kvinnene forventer at mennene tar initiativ, selv er de for passive. Til tross for at de kvinnelige karakterene på mange måter representerer en tilbakevendt og kvinnelig flanør, er de paradoksalt nok fastlåst i en stivnet passivitet (Ganeva 2004: 268) Tilfeldigheten råder i relasjonene, særlig mellom mann og kvinne, og kommunikasjonen er lagt død.

## 5.2 To "fin" finner hverandre

Could there be cycles in time like cycles in the weather, like hurricanes and earthquakes, which are chaotic but not random? (Showalter 1992: 2)

Hva er det i *Sommerhaus, später* som knytter an til *fin de siècle*, og hva som skiller dem fra hverandre? Kan vi snakke om noe felles holdepunkter for *fin de siècle* i det 19. og 20. århundre, og kan vi gjennom Hermanns tekster ane en tematikk eller metaforikk som har nådd et gjenbruksstadium?

Det tilkjennegis ikke et bevisst forhold til den faktiske tiden i *Sommerhaus, später*. Likevel oppleves tekstene som samtidige og knyttes derfor til det sene 1990-tallet. Ved *fin de siècle* var problematikken rundt århundreskiftet i større grad inkorporert i talemåter og i litteraturen. Sammenstillingen av endetid og århundret som gikk mot slutten, ble sett på som langt mer åpenbar, enn den ble ved siste århundreskifte. Denne sammenstillingen hadde sammenheng med til dels store omveltninger i samfunnet, som vekket bekymring og påvirket stemningen og livsfølelsen. I 1990-årene var opplevelsen av at man sto foran en endetid mer subtil og i større grad knyttet til kulturelle tendenser og trender enn til samfunnsendringer.

I kapittelet om *fin de siècle* beskrev jeg dekadansen som stil. Knytter man stiltrekkene som det der ble pekt på, til Judith Hermanns tekster, finner vi flere trekk som går igjen. I likhet med dekadanseromanen beskriver Hermann et miljø med en utpreget eksperimentell livsstil. Den estetiske bevisstheten er høy, særlig i det språklige. I dekadanseromanen skjer det en vridning fra det kollektive mot det individuelle, der jeg-romanen får en sentral plassering. Den samme tendensen finner vi i tysk litteratur på 1990-tallet, da en yngre generasjon rettet fokus bort fra historien og samfunnet, og mot seg selv. Videre finner vi blant stiltrekkene en dyrkelse av ensomhet og fremmedgjøring. Ensomhet er ikke et framtrepende element i Hermanns tekster, men det er derimot jegets følelse av å være fremmedgjort fra samfunnet og bylivet. Begge steder er det subjektets refleksjoner som driver narrasjonen, og førstepersonfortelling peker seg ut som den vanligste fortellerstilen. Erindring er et gjennomgående element begge steder, men kanskje i større grad som strukturerende formelement hos Hermann. I novellene er subjektets erindring tekstens hovedkilde, da de fleste novellene fortelles tilbakeskuende av jeg-fortelleren. Det som kanskje skiller *Sommerhaus, später* mest fra den dekadente stilen er novellesamlingens helhet. Vi finner få eller ingen tendenser til fragmentering som bryter helheten og blander elementer av drøm og fantasi inn i den fortalte virkeligheten. Det som på den andre siden er

den mest slående likheten mellom novellene og *fin de siècles* litteratur, er forholdet til tid. Skillelinjene mellom nåtid og fortid glir ut og fortiden føles nærværende i nåtiden.

Temporalitetsstrukturen i *Sommerhaus, später* knyttes, som jeg har nevnt tidligere, til øyeblikkets melankoli, men også til tidens ubønhørlige gang. Der nået føles vanskelig å gripe, skyves fokuset heller bakover i tid. Der litteraturen ved *fin de siècle* dels uttrykte bekymring eller fremmedfølelse for de store endringene i samfunnet, uttrykker *Sommerhaus, später* fremmedfølelse fordi det forventede livsløpet og samfunnslivet framstår som meningsløst. Karakterene framstår som historieløse, uten bakgrunn eller opprinnelse. Subjektet i *fin de siècles* litteratur framsto også som historieløst, og løsrevet fra for eksempel familierelasjoner. De temporale anslagene i *Sommerhaus, später* virker i helhet noe mindre dramatiske enn ved *fin de siècle*. Der man i sistnevnte snakket om en alvorlig krisementalitet, peker mentaliteten i novellene heller mot kjedsomhet og frustrasjon. Endetidsbegrepet er også sterkere formulert i *fin de siècles* litteratur, selv om det i en viss grad også er nærværende i novellene. Likhetene finner vi altså helst på strukturnivået, i en oppløsning av tidsangivelsene fortid, nåtid og framtid.

I tillegg til stiltrekkene er det er kanskje særlig i skildringen av en bestemt livsfølelse at *Sommerhaus, später* knytter an til *fin de siècle*. Melankolien og tristessen er nærværende både i tekstene og i perioden som helhet. Det samme er følelsen av fremmedhet og oppløsning. Når vi snakker om livsfølelse skiller apati seg ut som noe særegent for novellene. Siden karakterene, med Anke Biendarras ord, forventer skuffelse før noe eventuelt skuffende skjer, svarer de med likegyldighet og apati. I *fin de siècle* er fortvilelsen mye klarere formulert, i form av angst eller dødsbevissthet. Mens selvmord framheves som den ytterste konsekvens (og eneste løsning?) i *fin de siècle*-litteraturen, svarer Hermanns karakterer med apati – også det kan være dødelig i verste fall, slik som hos ”fisken”/kjæresten i ”Rote Korallen”. Ambivalens, irrasjonalitet, tretthet, uro og angst, regnes alle som karakteristiske for livsfølelsen ved *fin de siècle*. De er alle følelser vi også finner uttrykt i *Sommerhaus, später*. Av disse er kanskje tretthet det elementet som i størst grad gjennomsyrrer tekstene og vekker assosiasjon til 1890-tallets trette menn. Ved *fin de siècle* ble trettheten satt i sammenheng med oppløsning, fremmedfølelse og sivilisasjonstretthet. Selv om også 1990-tallet innebar en del endringer, også på et verdenspolitisk nivå, og særlig i Tyskland, er ikke sivilisasjonstretthet et adekvat uttrykk for å beskrive tiåret. Trettheten i novellene skyldes i større grad utmattelse og kjedsomhet, men også uttrykk for tap av

mening. Angst finner vi nok også sterkere til stede ved forrige århundreskifte, da den ble knyttet direkte mot begrepet endetid. I Hermanns noveller er uroen mer gjennomgående enn angsten, som irritasjonmoment eller som tegn på rastløshet. Uansett kan vi slå fast at det er mange likhetstrekk i livsfølelsen som skildres i *Sommerhaus, später* og ved *fin de siècle*.

Når det kommer til kjønn, kan vi i novellene finne en tydelig tendens til gjenbruk av en del motiver knyttet til *fin de siècles* framstilling av kvinnen. Ved *fin de siècle* ble noe av krisementaliteten tilskrevet kvinnenens emansipasjon og den seksuelle revolusjonen. Nye definisjoner for feminitet og maskulinitet ble dannet. Homofili fikk økt oppmerksomhet. I *Sommerhaus, später* er utprøving og oppløsning nøkkelord for betydningen av kjønn. De samme nøkkelordene kan også benyttes på *fin de siècle*, men da oppløsning i større grad enn utprøving. Kvinnemotiver eller typer som gikk igjen i billedkunst, teater og litteratur ved slutten av attenhundretallet, var for eksempel vampyrkvinnen og barnekvinnen. I novellene finner vi både barnekvinnen og den forførende Salome-skikkelsen som motiver. Oppløsningen knyttes begge steder til endringer i kjønnsrollemønsteret. Der den nye kvinnen ble sett på som en trussel mot familielivet, er oppløsningen i *Sommerhaus, später* mer fundamental. Det stilles i novellene mye større krav til å skape seg selv, uavhengig av kjønn, og med dette følger behovet for utprøving av roller og relasjoner.

Det gåtefulle er et annet element knyttet til bruken og opplevelsen av kjønn, som vi finner både i novellene og ved *fin de siècle*. Mens det i sistnevnte brukes som en måte å beskrive den ambivalente kvinnen på, som virket både tiltrekkende og frastøtende på samme tid, knyttes det gåtefulle i *Sommerhaus, später* til begge kjønn, og forbindes med begrepsparet fascinasjon/ irritasjon. Når Sonja glipper for kunstneren, sitter han igjen med en irritert følelse fordi han tror hun følger etter ham, men når han snur seg, er det ingen der. Samtidig blir fortelleren i ”Sommerhaus, später” fascinert av Stein, fordi han framstår som annerledes og gåtefull.

Showalter skriver om slutten av attenhundretallet: ”Man became women, women became men, gender and country were put in doubt.” (Showalter 1992: 3) Kanskje kunne vi brukt det samme uttrykket for å beskrive utprøvingen av kjønnsroller i novellene. I *Sommerhaus, später* har skillelinjene mellom kjønnene til en viss grad gått i oppløsning, de unge kvinnene velger og vraker sine menn, mens de mannlige karakterene gjerne står handlingslammet tilbake. Like fullt er det de unge mennene som har meningsfulle tidsfordriv. Mens kvinnene venter er det mennene som skaper kunst og kjører taxi.

Karakterene i *Sommerhaus, später* lever et liv som i grove trekk er inspirert av 1800-tallets bohemkultur. De noe humoristisk anlagte ”Bohemens ni bud” sto på trykk i bladet *Impressionisten* i 1889 og ble tilskrevet Hans Jæger.<sup>23</sup> Selv om de fleste av budene er spesielt knyttet til bohemenes Kristiania, finnes det noen med klar gjenlyd i Hermanns noveller. De to første budene lyder: ”Du skal skrive dit eget liv” og ”Du skal overskjære dine familjerødder”. Begge budene kunne like gjerne vært brukt i et manifest for Hermann og hennes generasjons medforfattere. Det siste budet som gir innpass til Hermanns tekster er: ”Du skal hade og foragte alle bønder”. Her assosierer jeg til vennegjengens herjinger på landsbygda i ”Sommerhaus, später”, og til det foraktfulle forholdet som beskrives mellom berlinerne og menneskene som bor i landsbyene.

Det var også andre uttrykk på 1990-tallet som bygger opp under tesen om at livsfølelsen ved *fin de siècle* har vendt tilbake, om enn i en ny drakt. Nittitallet blir av mange beskrevet som et hardt og noe dystert tiår. Dette gjenspeiles i en del av populærkulturen som tar opp eksistensielle spørsmål eller uttrykker sinne og frustrasjon, uten å vite hvor frustrasjonen kommer fra. Grunge-rocken, som oppsto i Seattle i USA og hadde band som Nirvana og Pearl Jam i spissen, var mørk i stilen og har blitt karakteristisk for første halvdel av 1990-tallet. Tekstene var ofte angstfylte og handlet om sosial fremmedgjøring, apati og et ønske om frihet. Grunge-rocken fikk sitt høydepunkt, eventuelt vendepunkt, da Kurt Cobain, vokalist og frontmann i Nirvana, tok selvmord i 1994. Den amerikanske essayisten og forfatteren Elizabeth Wurtzel, mener den skyhøye veksten i bruk av lykkepiller på nittitallet i USA, var symptomer på at noe var galt og urovekkende. Depresjon hadde blitt allemannseie. I mediene ble veksten av depresjoner satt i sammenheng med begreper som ”åndelig vakuum”, ”meningens krise” og ”fremmedgjøring og fortvilelse og håpløshet”. Wurtzel hevder at mediene så ut til å antyde at ”landets problemer har mindre sammenheng med skatter og arbeidsløshet enn med det enkle faktum at vi kollektivt er i veldig dårlig humør” (Wurtzel 2003: 306) Var det forestillingen om en endetid som plaget amerikanerne?

Et annet litt kuriøst faktum knyttet til de to nittitallene, må sies å være tysk histories noe spesielle tendens til gjentakelse. På slutten av 1800-tallet var Tyskland nylig blitt samlet til en stat som fortvilet forsøkte å finne en felles identitet. På 1990-tallet er Tyskland igjen blitt ett, denne gangen etter førti år som todelt nasjon, preget av helt ulike politiske

---

<sup>23</sup> [http://nn.wikipedia.org/wiki/Bohemens\\_ni\\_bud](http://nn.wikipedia.org/wiki/Bohemens_ni_bud) (16.09.08)

ideologier og styringsformer. Den nylig gjenforente staten sliter nok en gang med å finne et felles ståsted. Splittelsen har ført til ulik utvikling, og skjevhetene preger det tyske samfunnet fortsatt. Arbeidsløsheten skyter i været og mange stiller seg tvilende til gjenforeningen. Den nasjonale identitetsproblematikken gjentar seg hundre år etter. Uttrykkene er annerledes denne gangen, det samme er løsningene. Forrige gang lot man militarisering være svaret på manglende enhetsfølelse, denne gangen vender man seg mot Europa i håp om at en felles europeisk identitet skal kunne være løsningen. Uansett er dette noe av konteksten rundt *Sommerhaus, später*. Om Hermann ikke direkte har latt seg påvirke av historiens repetisjon av en del av Tysklands lokale *fin de siècle*-problematikk, så har det uansett trolig påvirket stemningen og mentaliteten i *Berlin-republikken*. Kanskje knytter *Sommerhaus, später* så tydelig an til *fin de siècle* ikke bare fordi den benytter en stil og metaforikk som likner, og beskriver en livsfølelse som nær sagt repeterer det forrige århundreskiftets, men fordi Tyskland og Berlin virkelig gjennomgikk en *fin de siècle redux*?

### 5.3 Avslutning

Har *fin de siècle* som perspektiv tilført lesningen av *Sommerhaus, später* noe som ikke var synlig i utgangspunktet? Er det relevant å lese med et slikt perspektiv? Er det noe som blir tydeligere enn det ellers ville ha blitt, med akkurat denne lesemåten?

Med *fin de siècle* som perspektiv har jeg blitt mye mer bevisst de trekkene ved *Sommerhaus, später* som peker bakover i tid, både i det tematiske og i det stilistiske. Jeg hadde fra starten av inntrykk av at det var elementer i *Sommerhaus, später* som refererte til *fin de siècle* og til dekadansen, men jeg ventet ikke at tematikken så gjennomgående skulle knytte an til det foregående. Stemning(e) i *Sommerhaus, später* formidler en livsfølelse som ved første møte framstår som ny og unik. Slik virker det som om karakterene også tenker. De lever i en tid som aldri før har vært levd, og de tenker tanker de antar ingen har tenkt før dem. Det vil si, når de føler at de har noe særlig å tenke. Tomheten som preger livene deres oppleves ikke like gjennomgående skildret i litteraturen ved *fin de siècle*, men den settes i sammenheng med andre følelser, som gjør at livsfølelsen som skildres har mye til felles med den som framkommer ved det 19. århundres avslutning.

Særlig når det kommer til stiltrekk, som jeg tidligere har omtalt som dekadansens, er likhetene slående. At trekk som vridning fra samfunnet mot individet kunne linkes både til

---



*fin de siècle* og novellene, visste jeg ikke. Overraskende mange av dekadansens stiltrekk, har fått gjenklag i Judith Hermanns noveller. Det interessante er at disse trekkene også knytter an til moderniteten. Den ene i dens inngang og det andre i dens avslutning (eventuelt alderdom). Det finnes i begge ender en oppslutning om ”kunst for kunstens skyld”. Det estetiske i språket og i tekstene blir viktigere enn å skildre samfunnet rundt og å fortelle ”store” historier. Subjektets refleksjoner er i begge ender den bærende instansen.

*Sommerhaus, später* kan ikke knyttes direkte til en repetisjon av *fin de siècle*, verken når det gjelder livsfølelse, temporalitet eller kjønn, men tekstene inngår i aller høyeste grad i et spill hvor eldre elementer får plass i en ny og ”postmoderne” kontekst. Mila Ganeva hevder at Judith Hermann som forfatter tar i bruk et helt retro-arsenal, og viser blant annet til flanørmotivet, og til en realistisk stil som kan trekkes tilbake til Tsjekov. Denne tilsynelatende reverseringen av stilelementer, mener Ganeva i bunn og grunn skyldes en ny form for pluralisme, heller enn dekonstruering av tilbakelagte litterære tradisjoner (2004: 271). Hermann har valgt å vekke til live enkelte atmosfæriske elementer, blant annet flanørens apolitiske og uengasjerte holdning. I samme prosess har også en del motiver fra *fin de siècles* forestillingsverden fått plass. Det er ikke dermed sagt at livsfølelsen som skildres i novellene, ikke kan sies å være reelt opplevd, bare at forfatteren nok har hatt en bevissthet i forhold til sammenblendingen av eldre og nyere elementer.

Et av kjennetegnene ved Judith Hermanns forfatterskap som har vært framhevet mest, er ”soundet” eller *tonen* som gjennomsyrrer språket. Det er tonen i språket som er anslagsgivende for stemningen. ”Das melancholisch-kühle Lebensgefühl”, preger de unge menneskene i tekstene og skaper en atmosfære som samtidig er preget av intensitet og distanse (Kraft 2000: 20). Tekstene er sterkt preget av en form for stillstand. Alle venter tilsynelatende på noe, uten nødvendigvis å være seg helt bevisst hva det er de venter på. Stemningen er preget av situasjonen, men den er også preget av situasjonen hundre år før. Det vil si, situasjonene er ulike, men de har elementer som knytter an til hverandre på så mange måter at det er vanskelig å overse.

Perspektivet jeg har valgt for lesningen av Hermanns noveller er relevant fordi det løfter fram elementer ved tekstene som ellers ikke ville framstått som like synlige. Livsfølelsen og stemningen som vi fornemmer i *Sommerhaus, später* representerer en form for krise hos det moderne menneske. Tanker om oppløsning, fremmedfølelse og endetid er uttrykk for en krisefornemmelse som blir mer relevant i det århundret går mot slutten. Denne

opplevelsen knytter novellene til avslutningen av det 19.århundre, bedre kjent som *fin de siècle*. Like fullt har novellene et nytt og unikt uttrykk som skildrer den opplevde *status quo*, og som forbinder dem til det 20.århundres siste tiår og representerer et *fin de siècle redux*. Det er *fin de siècles* metaforikk som går igjen i *Sommerhaus, später*. Uttrykket er på sin side nytt. Hermanns noveller er gjennomsyret av kjølig distanse, og mangler sentimentaliteten som kreves for å ta krisen fullstendig inn over seg. Tomheten karakterene aner foran seg, er kanskje det nye og uberørte århundret som ligger og venter på gjenfødelse. I det minste kan det være en adekvat tolkning hvis vi skal ta Elaine Showalter alvorlig, og anta at stemningen og livsfølelsen, den ulmende krisen, har sammenheng med århundrets symbolske død:

The crisis of the *fin de siècle*, then, are more intensely experienced, more emotionally fraught, more weighted with symbolic and historical meaning, because we invest them with the metaphors of death and rebirth that we project onto the final decades and years of a century. (Showalter 1992: 2)

## Litteratur

### Primærtekster:

Hermann, Judith. 1998. *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main.

Hermann, Judith. 2001. *Sommerhus, senere*. Oversatt til norsk av Erik Krogstad. Oslo.

### Sekundærtekster:

Andersen, Per Thomas. 1992. *Dekandanse i nordisk litteratur 1880-1900*. Oslo.

Bache-Wiig, Harald. 1993. "Den farlige kjærligheten. Mannlighet og kvinneangst i 1890-åra". Harald Bache-Wiig og Astrid Sæther (red.) *100 år etter: Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*. Oslo.

Bergem, Helene Dingstad. 2001. *Søken etter identitet og kosmos – En lesning av kvinnelig dekadanse i Ragnhild Jølsens Rikka Gan (1904)*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Bernheimer, Charles (red.), T. Jefferson Kline, Naomi Schor. 2002. *Decadent Subjects: the idea of decadence in art, literature, philosophy, and culture of the fin de siècle in Europe*. Baltimore.

Biendarra, Anke S. 2004. "Gen(d)eration Next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann". *Studies in Twentieth- and Twenty-First-Century Literature*. Vol. 28, nr. 1, Manhattan, Kansas, side 211-239.

Buvik, Per. 2001. *Dekadanse*. Oslo.

Calinescu, Matei. 1977. *Faces of Modernity*. Bloomington.

Dijkstra, Bram. 1986. *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York.

Fure, Jorunn. 2003. "Ekstreme kvinner i en ekstrem tid". Tone Hellesund og Inger Marie Okkenhaug (red.) *Erobring og overskridelse: De nye kvinnene inntar verden 1870-1940*. Oslo.

Ganeva, Mila. 2004, "Female flâneurs: Judith Hermann's *Sommerhaus, später* and *Nicht als Gespenster*". *Gegenwartsliteratur: A German Studies Yearbook*. Vol. 3, St. Louis, Missouri, side 250-77.

Graves, Peter J. 2002, "Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: 'Ein literarisches Fräuleinwunder?'"'. *German Life and Letters*. Vol. 55, nr. 2, Hoboken, New Jersey, side 196-207. Nettutgave:  
<<http://www3.interscience.wiley.com/journal/118907857/abstract>> [lastet ned 25.11.08]

Hermann, Judith. 2001. *Summerhouse, Later*. Oversatt til engelsk av Margot Bettauer Dembo. New York.

Kraft, Thomas (red.) 2000. "The show must go on – Zur literarischen Situation der neunziger Jahre". *Augerissen zur Literatur der 90er*. München.

- Köhler, Andrea. 2000. "Is that all there is? – Judith Hermann oder die Geschichte eines Erfolgs". Thomas Kraft (red.) *Augerissen zur Literatur der 90er*. München.
- Ladd, Brian. 1998. *The Ghost of Berlin – Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago.
- Lenman, Robin. 2003. "Art and National Identity in Wilhelmine Germany". Michelle Facos og Sharon L. Hirsh (red.) *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*. Cambridge.
- Liesegang, Torsten. 2004. "'New German Pop Literature': Difference, Identity, and the Redefinition of Pop Literature after Postmodernism". *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Vol. 40, nr. 3, Edmonton, Alberta, side 262-276.
- Lombnæs, Andreas G. 1993. "Det modernes gjennombrudd – om kvinner og litterær stil på 1890-tallet". Harald Bache-Wiig og Astrid Sæther (red.) *100 år etter: Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*. Oslo.
- Marholm, Laura. 1990. "Om kvindesagen" [1899]. Øyvind Pharo (red.) *Fin de siècle – Tidsskriftet Samtiden i 1890-årene*. Oslo.
- Marchand, Suzanne, David Lindenfeld (red.) 2004. *Germany at the Fin de Siècle – Culture, Politics and Ideas*. Baton Rouge.
- Marshall, Gail (red.) 2007. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge.
- Nettum, Rolf N. 1993. "90-årene – desillusjon og kunstnerisk oppbrudd". Harald Bache-Wiig og Astrid Sæther (red.) *100 år etter: Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*. Oslo.
- Pharo, Øyvind (red.) 1990. *Fin de siècle – Tidsskriftet Samtiden i 1890-årene*. Oslo.
- Schlaffer, Hannelore. 1997. "Novelle". Horst Brunner og Rainer Moritz (red.). *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin.
- Selboe, Tone. 2003. *Litterære vaganter – Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Oslo.
- Showalter, Elaine. 1992. *Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London. [Utgitt som kompendium fra UNIPUB, Universitetet i Oslo]
- Stounbjerg, Per. 1985. "Modernitetens ånd er kvindelig – sammentænkningen af smuds, modernitet og kvindelighed omkring år 1900". *Profil*. Nr. 2, Oslo, side 83-93.
- Weigel, Sigrid. 2008. "Families, Phantoms and the Discourse of 'Generations' as a Politics of the Past: Problems of Provenance: Rejecting and Longing for Origin". Stefan Berger m.fl. (red.) *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*. New York.
- Witt-Brattström, Ebba. 2007. *Dekadensens kön – Ola Hansson och Laura Marholm*. Stockholm.
- Wurtzel, Elizabeth. 2003. "Epilog: Lykkepillelandet". *Prozac Nation – Ung og deprimeret i USA. En erindringsbok*. [1994] Oversatt til norsk av Bente Klinge. Oslo.
- Aaslestad, Peter. 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo.

## Anmeldelser og intervjuer:

- Abbany, Zulfikar. "The Summerhouse, Later by Judith Hermann, tr. by Margot Bettauer Dembo". *Independent*, 24.8.2001. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-summerhouse-later-by-judith-hermann-tr-margot-bettauer-dembo-751633.html>> [lastet ned 6.1.09]
- Eder, Richard. "Books of the Times: A Desolate Landscape, but for Its Lack of Emotion". *The New York Times*, 3.4.2002. <<http://www.nytimes.com/2002/04/03/books/books-of-the-times-a-desolate-landscape-but-for-its-lack-of-emotion.html?scp=4&sq=judith%20hermann&st=cse>> [lastet ned 21.4.2009]
- Fitzgerald, Nora. "For Young German Writers, All is Ich". *The New York Times*, 24.7.2003. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E02E0DF153FF937A15754C0A9659C8B63&sec=&spn=&pagewanted=2>> [lastet ned 8.1.2009]
- Henning, Peter. "Leben hinter Glas: Reflex auf das Vakuum – das Debüt der Berliner Autorin Judith Hermann". *Focus* 46/1998
- Illies, Florian. "Die Traumwandlerin: Judith Hermann erster Erzählungsband". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), 17.10.1998
- Kaindlstorfer, Günter. "Tom Waits am Prenzlauer Berg", Porträts und Reportagen 1998, <<http://www.kaindlstorfer.at/portraits/hermann.html>> [lastet ned 23.9.08] Først publisert i *Format* 21.12.98.
- Mensing, Kolja & Susanne Messmer. "Ich hoffe auf Erlösung". *Taz.de*, 31.1.03. <<http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2003/01/31/a0125>> [lastet ned 23.9.08]
- Müller, Roland. "Betörende Sachlichkeit: Judith Hermann liest in der tri-bühne aus ihrem Erzählband". *Süddeutsche Zeitung*, 12.10 1999
- Rehak, Melanie. "Blank Generation". *The New York Times Books*, 21.4.2002. <<http://www.nytimes.com/2002/04/21/books/blank-generation.html?n=Top/Features/Books/Book%20Reviews&scp=3&sq=judith%20hermann&st=cse>> [lastet ned 21.4.09]
- Vange, Arild. "Fenomenet Judith Hermann". *Vinduet*, publisert 3.3.2003, <<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=322>> [lastet ned 7.11.2008]
- Voigt, Claudia. "Wo ist Berlin?". *Kultur SPIEGEL* 6/1999 (31.5.1999)

## Oppslagsverk:

- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. [1997] Oslo
- Store Norske Leksikon*. Oslo. Nettutgave: <<http://storenorskeleksikon.no/>>
- Wikipedia*: <<http://wikipedia.org/>>