

Jakob Ladegaard (red.)

**Kunst og politik
efter Auschwitz**



Arbejdspapirer

Afdeling for Litteraturhistorie
Aarhus Universitet

Nr. 46, 2006

Arbejdsrapporter

Institut for Æstetiske Fag
Afdeling for Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Aarhus C
Tlf.: 8942 1831
Fax.: 8942 1850
www.litteraturhistorie.au.dk/

46-06

Copyright © Arbejdsrapporter og forfatterne

ISSN: 1395-783X

ISBN: 87-88308-54-05

Redaktion:

Jørn Erslev Andersen

Layout:

Eva Warrer, Jørn Erslev Andersen

Tryk:

Fællestrykkeriet for Sundhedsvidenskab

Resumé

Disse fire artikler er blevet til på baggrund af et tværæstetisk seminar med titlen *Kunst og politik efter Auschwitz*, afholdt på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet i april 2006. Teksterne undersøger den enorme betydning af nazisternes masseudryddelser under den Anden Verdenskrig for nyere forsøg på at tænke og praktisere kunst inden for en politisk horisont. Jacob Lund Pedersen skriver om den franske installationskunstner Christian Boltanski med udgangspunkt i diskussionerne om hvorvidt og hvordan man adækvat kan repræsentere Auschwitz. Jakob Ladegaard skitserer på baggrund af Jacques Rancières teorier om politisk litteratur en analyse af Primo Levis roman *La Tregua*. Mikkel Bolt Rasmussen behandler visse neoavantgardistiske bevægelsers forsøg på efter Auschwitz og med bevidsthed om erfaringerne derfra at genoptage mellemkrigstidens avantgardistiske projekter. Slutteligt skriver Moritz Schramm om Auschwitz' plads i Theodor Adornos tænkning af politik og kunst samt Jürgen Habermas og Axel Honneths kritik heraf.

Arbejdsrapporten går således til emnet fra forskellige vinkler uden naturligvis at udtømme det. Det er dog vores håb, at der i teksternes indbyrdes dialog viser sig muligheder for videre refleksion over denne afgørende begivenhed og dens konsekvenser for vores forståelse af kunst og politik.

Abstract

These four articles are a result of an interdisciplinary conference on *Art and Politics after Auschwitz* held at the Institute of Aesthetic Studies, University of Aarhus in April 2006. The texts investigate the enormous impact of the mass killings committed by the Nazi regime during World War II on post-war art theory and artistic practices within a political horizon. Jacob Lund Pedersen writes about French installation artist Christian Boltanski with reference to the ongoing debates about how if at all Auschwitz should be adequately represented. Departing from Jacques Rancière's writings on the politics of literature, Jakob Ladegaard sketches out an analysis of Primo Levi's novel *La Tregua*. Mikkel Bolt Rasmussen examines certain neo-avant-gardistic movements' attempt to resume the projects of the avant-gardes of the inter-war period in the light of the experiences from Auschwitz. Finally, Moritz Schramm discusses the place of Auschwitz in Theodor Adorno's writings on art and politics and gives an account of Jürgen Habermas and Axel Honneth's critique of Adorno.

This working paper thus confronts its subject in various ways without, naturally, pretending to exhaust it. But it is our hope that the texts and the dialogue between them might lead to further reflections on this decisive event and its consequences for our understanding of art and politics.

Indhold

| | |
|---|----|
| Forord | 4 |
| Jacob Lund Pedersen: Christian Boltanskis kunst efter Auschwitz | 7 |
| Jakob Ladegaard: Rejsen fra Auschwitz Primo Levis <i>La Tregua</i> mellem etik og politik | 26 |
| Mikkel Bolt Rasmussen: Avantgarden efter Auschwitz | 39 |
| Moritz Schramm: Opgøret med Adorno Den tyske venstrefløj og dens forhold til Nationalsocialismen | 54 |
| Illustrationer | 74 |
| Om forfatterne | 76 |

Forord

Dette arbejdspapir er et resultat af et tværæstetisk seminar med titlen *Kunst og politik efter Auschwitz*, som blev afholdt på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet i april 2006 i tilknytning til et kandidatforløb om "Litteratur og politik", som jeg stod for på Afdeling for Litteraturhistorie. Der var fem oplægsholdere ved seminaret, hvoraf de fire indvilligede i at skrive deres manuskripter om til artikler og lade dem trykke i nærværende arbejdspapir.

Tanken bag seminaret var fra forskellige vinkler at kaste lys over betydningen af Auschwitz – forstået som en synekdotisk benævnelse for nazisternes masseudryddelser under den Anden Verdenskrig – for nyere politisk og æstetisk tænkning og praksis, og ikke mindst for forholdet mellem de to områder.

Auschwitz er utvivlsomt en af de mest skelsættende begivenheder i Europas historie. Den har uigenkaldeligt forandret de måder, hvorpå man forstår den tid, der kom før, og den måde, hvorpå eftertiden har forsøgt at forstå sig selv. Det gælder naturligvis ikke mindst inden for politisk tænkning og praksis; hvor de fornyede diskussioner om fællesskabets væsen, om totalitarisme og menneskerettigheder næsten altid im- eller eksplicit refererer til Auschwitz og ofte også til det bedrøvelige faktum, at koncentrationslejrene ikke var et enestående fænomen, men noget, der langt fra har forladt os, og som det derfor er helt nødvendigt at forsøge at forstå.

Også inden for kunstens område trænger Auschwitz sig på af forskellige årsager og på en række forskellige måder. Det gælder teoretisk: Selve tænkningen af, hvad kunst overhovedet er eller kan være, har efter krigen haft udryddelserne under nazistytret som et af sine uomgængelige referencepunkter. Det sker ikke mindst nu, hvor de sidste førstehandsvidner fra koncentrationslejrene inden længe

vil have forladt os efterladende en række repræsentationer af forskellig art – blandt andet kunstneriske – hvis status for den fortsatte erindring og bearbejdelse af begivenheden, det derfor er overordentlig væsentligt at reflektere over. De mange diskussioner angående mindesmærker, film, bøger og andre værker om lejrene vidner – ligesom den stærkt øgede humanvidenskabelige forskningsindsats på området – om disse overvejselsers påtrængende karakter.

Auschwitz har også influeret de kunstneriske praksisformer, der på den ene eller anden måde forstår sig selv som politiske – man kunne nævne tyske kunstneres forsøg på at bearbejde det nationale fællesskabs traumatiske fortid, ligesom eksempelvis avantgardens kunst-politiske projekt uundgåeligt må tage bestik af krigens betydning.

De fire artikler i dette arbejdspapir kommer naturligvis ikke omkring alle aspekter af emnet, endsige behandler det til bunds. Men ved at gå til det fra forskellige vinkler åbner der sig en dialog mellem artiklerne om nogle af dets væsentligste måder, hvorpå Auschwitz som begivenhed har udfordret og udfordrer tænkningen og praktiseringen af kunst og politik og forholdet mellem dem.

Jacob Lund Pedersens artikel undersøger med afsæt i Giorgio Agambens filosofi og den franske installationskunstner Christian Boltanskis *œuvre* problemet med adækvat at repræsentere Auschwitz og argumenterer for, at den for Boltanskis praksis' karakteristiske udviskning af det menneskelige subjekt kan betragtes som et forsøg på dette.

Undertegnede artikel former sig med udgangspunkt i Jacques Rancières teori om forholdet mellem kunst og politik som en kritik af netop Agambens etiske tænkning og et forsøg på at skitsere en læsning af den tidligere Auschwitz-fange Primo Levis roman *La Tregua* som politisk litteratur.

Mikkel Bolt Rasmussen diskuterer derefter avantgardens komplicerede rekonstruktionsforsøg i kølvandet på Stalin, Hitler og de Gaulle. Avantgardeteoretisk er der en slående forskel mellem mellemkrigstidens avantgarder og de forskellige avantgardegrupper, der er aktive i tiden efter Anden Verdenskrig, og artiklen behandler spørgsmålet om, hvilken rolle nazismen og Auschwitz spiller i denne udvikling.

Endelig bringer Moritz Schramms artikel os tilbage til den repræsentationsproblematik, der fra begyndelsen har været forbundet med kunst om Auschwitz, ved at analysere den kulturelle og historiske baggrund for Theodor Adornos berømte udsagn om at det er "barbarisk" at skrive lyrik efter Auschwitz. Artiklen præsenterer endvidere hovedpunkter i blandt andre Jürgen Habermas og Axel Honneths kritik af Adorno, en kritik, der åbner for en fornyet diskussion af kunstens rolle i opgøret med den nazistiske fortid.

Forhåbentlig kan disse fire bidrag fungere som en besked, men perspektivrig indgang til et stort og komplekst problemfelt og give anledning til videre refleksioner og diskussioner.

Jeg vil gerne takke Afdeling for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet for at give midler til afholdelsen af seminaret og udgivelsen af dette skrift og seminarets oplægsholdere, som også talte Jens Christian Lauenstein Led, hvis indlæg det desværre ikke var muligt at bringe her. Slutteligt tak til de fremmødte ved seminaret, ikke mindst deltagerne i forløbet "Litteratur og politik", der gennem engagerede diskussioner i og uden for undervisningslokalet bidrog konstruktivt til udformningen af mit bidrag til dette arbejdsblad.

*Jakob Ladegaard
Århus, september 2006*

Christian Boltanskis kunst efter Auschwitz

Jacob Lund Pedersen

"Jeg [...] anser som kitsch enhver repræsentation af Holocaust, der ikke implicerer de vidtrækkende etiske konsekvenser af Auschwitz, og hvorfra PERSONEN med store bogstaver (og med denne også forestillingen om Mennesket som sådan) træder sund og uskadt ud af lejrene,"¹ skriver den ungarske Nobelpristager og overlevende fra Auschwitz og Buchenwald, Imre Kertész i artiklen "Who Owns Auschwitz?". Inden for billedkunsten er denne efterkrigstidens relation til Auschwitz især blevet tematiseret hos franskmanden Christian Boltanski (født 1944), der hævder, at hele hans værk mere eller mindre handler om Holocaust, men at han aldrig har ønsket at tale direkte om Holocaust.² Hans værk, hævder han videre, er bevidst om Holocaust, men det er ikke en kunst, der har Holocaust som sit tema, eller som forsøger at forklare Holocaust; snarere er det artikuleret, fordi Holocaust har fundet sted. Det er en kunst, som kommer efter.³

Jeg vil hér via den italienske filosof Giorgio Agamben prøve at tematisere, hvordan Boltanskis værk omhandler Auschwitz netop ved – som Kertész fordrer – at implicere begivenhedens etiske konsekvenser, ved at repræsentere transformationen af personen og forestillingen om det menneskelige subjekt. Det er således min påstand, at et af de vigtigste etiske aspekter hos Boltanski ligger i, at han gør den død, der er forbundet med Auschwitz, til en generel menneskelig erfaring; f.eks. er han, der er halvt jødisk, kommet med den kontroversielle udtalelse: "The Holocaust is only an example of dying. Of common and impersonal dying."⁴

I

I 1998 udgav Agamben den omdiskuterede bog *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Titlen, der kunne oversættes til "Det, der er tilbage af Auschwitz. Arkivet og vidnesbyrdet", refererer ikke til en svigtende interesse for Auschwitz eller en følelse af begivenhedens aftagende relevans, men til en opgave, som Agamben mener, vi først nu er begyndt at tage på os: nemlig tænkningen af Holocaust-begivenhedens etiske implikationer. I forordet skriver han, at vi kender tilstrækkeligt til de historiske, materielle, tekniske, bureaukratiske og juridiske omstændigheder, hvorunder udryddelsen af jøderne – og de hundredtusindvis andre, især sigøjnere – fandt sted, men at vi endnu ikke har forstået masseudryddelsens etiske og politiske betydning og endnu heller ikke er kommet frem til en menneskelig forståelse af, hvad der skete i udryddelseslejrene, hvilket for Agamben vil sige, at vi ikke er os bevidste om Auschwitz' nutidige relevans.⁵ Agambens undersøgelse af, hvad der er tilbage af Auschwitz, er et forsøg på at forstå, hvad der skete, og hvilken betydning det har for os i dag. Denne forståelsesbestræbelse tager form af en vedvarende kommentar til vidnesbyrdene og en lytten til noget, som er fraværende heri:

Ved et vist punkt blev det tydeligt, at vidnesbyrdet indeholdt en essentiel lakune i sin kerne; med andre ord bar de overlevende vidnesbyrd om noget, det er umuligt at bære vidnesbyrd om. Som en følge heraf betød det at kommentere de overlevendes vidnesbyrd nødvendigvis at undersøge denne lakune eller, mere præcist, at forsøge at lytte til den. At lytte til noget fraværende viste sig ikke at være et frugtesløst arbejde for denne forfatter. Frem for alt gjorde det det nødvendigt at tilsidesætte næsten alle de doktriner, der siden Auschwitz er blevet fremsat i etikkens navn. [...] næsten ingen af de etiske principper, vor

tidsalder troede, den kunne anerkende som gyldige, har bestået den afgørende prøve, prøven bestående i en *Ethica more Auschwitz demonstrata*.⁶

Christian Boltanskis værk, vil jeg hævde, er i en vis forstand et forsøg på at deltage i denne lytten til noget, som ikke – ikke umiddelbart i hvert fald – er der. Én måde at forsøge at forstå og tilnærme sig det, eller en del af det, der fandt sted i Auschwitz og de andre nazistiske udryddelses- og koncentrationslejre, er at betragte det som en begivenhed, hvor der i den mest ekstreme grad blev sat spørgsmålstegn ved grænsen mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige, og i forlængelse heraf ved det menneskelige subjekts status.

At det var fangernes fundamentale status som mennesker, der blev sat spørgsmålstegn ved, kommer blandt andet til udtryk i to af de tidligste skriftlige vidnesbyrd om lejrene. I Primo Levis første vidnesbyrd, skrevet umiddelbart efter befrielsen, stilles spørgsmålet allerede i titlen: *Se questo è un uomo* (*Hvis dette er et menneske*), og Auschwitz beskrives blandt andet som "et gigantisk biologisk og socialt eksperiment".⁷ I overensstemmelse hermed skriver Robert Antelme, som var fange i Buchenwald, Gandersheim og senere i Dachau, i forordet til *L'espèce humaine*, der ligesom *Hvis dette er et menneske* udkom i 1947, om, hvordan han følte sig kontesteret som menneske, som medlem af arten, *l'espèce*, og om, hvordan denne "sætten spørgsmål ved kvaliteten som menneske fremprovokerer en næsten biologisk tilbagefordring om at tilhøre menneskearten."⁸ Det er også denne afhumanisering og desubjektivering, Maurice Blanchot fremhæver i sine tekster om Robert Antelmes *L'espèce humaine*, blandt andet gennem beskrivelsen af "den, der ikke længere er til stede i førsteperson, en frygtelig transformation [...] destrueret som subjekt, dvs. essentielt destrueret."⁹ Det eller den, der er fraværende i vid-

nesbyrdet, og som Agambens – og altså også Boltanskis, hævder jeg – lytten retter sig imod, er det menneske, der er blevet tilintetgjort som subjekt, den radikalt umenneskeliggjorte, de-subjektiverede såkaldte muselmand – "den uigenkaldeligt udmattede, udslidte fange: Den levende døde,"¹⁰ som Primo Levi skriver – den, der ikke selv kan tale, men som ifølge Levi og Agamben er Auschwitz' og dermed Holocaust-begivenhedens egentlige vidne.

Vidnesbyrdet konstitueres ikke kun ved, at nogen har overværet og erfaret, men ved at nogen *bærer vidne*, det vil sige *repræsenterer* det erfarede, hvilket knytter vidnesbyrdet uløseligt til en udsigelses- og subjektproblematik. Vidnesbyrdet udstiller udsigelses- og subjektproblematikken desto tydeligere, når det, der skal vidnes om, er umuligheden i at vidne; når det, der skal tales om, er berøvelsen af talen; når subjektet skal vidne om et fravær af subjekt. På baggrund af fortrinsvis Primo Levis vidnesbyrd om Auschwitz beskriver Agamben vidnesbyrdets centrale etiske paradoks: Den overlevende er ikke det sande vidne – det fuldstændige vidne er den druknede, muselmanden, den der er blevet desubjektiveret og har mistet talens brug.¹¹ Dette indebærer en apori: Det fuldstændige vidne er ikke-mennesket, som aldrig ville kunne bære vidnesbyrd, men samtidig er det netop den, som ikke er i stand til at bære vidnesbyrd, der er det sande vidne, det vil sige den, der virkelig har erfaret 'Auschwitz'. Og denne apori afslører altså en nødvendig lakune i vidnesbyrdets kerne: nemlig det, der i vidnesbyrdet bærer vidnesbyrd om umuligheden af at bære vidnesbyrd.

Ifølge Agamben er vidnesbyrdets dobbelte struktur således en umulig dialektik mellem den overlevende og muselmanden, mellem den talende og den tavse, mellem den menneskelige og den ikke-menneskelige. I vidnesbyrdet kan den overlevende, som ikke er druknet og blevet muselmand, udelukkende tale som stedfortræder, i stedet for det sande vidne, som altså ikke selv kan tale. Han bliver

dermed en agent for "den ikke-menneskelige", og hans vidnesbyrd må kompletteres eller suppleres af den, som ikke kan vidne. Denne paradoksale fuldstændiggørelse af vidnesbyrdet falder ifølge Agamben sammen med en ekspropriation af det stemmeførende subjekt, en de-subjektivering:

At tale, at bære vidnesbyrd er at blive inddraget i en svimlende bevægelse, hvori noget synker til bunds, desubjektiveres fuldstændigt, og bliver tavst, mens noget andet subjektiveres og taler uden egentlig selv at have noget at sige [...] Vidnesbyrdet finder sted, hvor den, der er uden tale, får den talende til at tale, og hvor den, der taler, bærer umuligheden af at tale i sin egen tale, således at den tavse og den talende, ikke-mennesket og mennesket bevæger sig ind i en zone af uskelnelighed, hvori det ikke længere er muligt at bestemme subjektets position, at identificere jegets 'forestillede substans' og, sammen med den, det sande vidne.¹²

Vidnesbyrdets subjekt er den, som bærer vidnesbyrd om desubjektiveringen, men samtidig må det at bære vidnesbyrd om desubjektiveringen nødvendigvis betyde, at der ikke kan være noget egentligt subjekt for vidnesbyrdet. Splittet mellem den overlevende og muselmanen, mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige må vidnesbyrdets subjekt være subjekt for to modsatrettede sameksisterende, men ikke sammenfaldende bevægelser: både for tilegnelsen og for tabet af sproget, både for subjektivering og for desubjektivering. Subjektet er med andre ord den rest, der befinder sig mellem subjektiveringen og desubjektiveringen – mellem det levende væsen og det talende væsen, mellem repræsentationens eller sprogets indenfor og sprogets udenfor.

Det er en refleksion over disse desubjektiverede muselmænds status, der ifølge Agamben er en betingelse for tilvejebringelsen af en gyldig post-Holocaust etik. Hans begrundelse er, at muselmanden befinder sig i et område af det menneskelige, der ikke er dækket af de traditionelle etiske grundbegreber som 'værdighed' og 'selvrespekt', hvorfor sådanne begreber under Agambens optik ikke længere kan betragtes som ægte etiske principper. De er ikke i stand til at bestå den prøve, Auschwitz udgør.

Med Auschwitz blev der i emfatisk grad og uhyre konkret stillet spørgsmål ved det menneskelige subjekt og muligheden for dets de-subjektivering, dets reduktion til nøgent liv, til sprogløs, næsten ikke-menneskelig muselmand. Det er i relation til denne radikale menneskelige *desubjektivering* – altså dette ene blandt flere karakteristiske træk ved begivenheden, ikke folkedrabet og det barbariske industrialiserede myrderi som sådan – at Boltanskis værk repræsenterer eller handler om Auschwitz.

II

Boltanskis værkserie *Le Lycée Chases* fra 1987-91 fremkalder mere eller mindre direkte Holocaust, idet den har et billede af specifikt jødiske børn som forlæg. Boltanski har brugt, eller 'appropriert', et fotografi, som portrætterer det private jødiske Chajes Realgymnasiums afgangsklasse fra 1931 sammen med en af deres lærere.¹³ De 23 elevers smilende ansigter på dette 'almindelige' klassebillede er blevet genfotograferet individuelt og forstørret, så de portrætteredes individuelle karaktertræk er blevet udvisket og sløret; øjnene er transformeret til tomme sorte fordybninger, mens de smilende munde er blevet til en art dødsgrimasser. Fotografierne, som præsenteres i blikrammer, der enten hviler på stakke af rustne kiksæsker af blik eller er placeret i forskellige konfigurationer med de arkiv- eller urneagtige blikæsker, er belyst fra oven af små lamper,

hvis ledninger hænger synligt ned som en del af installationerne. Det direkte og aggressive lys fra lamperne, der oftest er placeret tæt på billederne og derfor danner en lysende cirkel hen over ansigterne, bærer mindelser om forhørs- og torturlokaler. I stedet for at belyse virker de blændende og forstærker udviskningen af de forstørrede ansigter yderligere. I kraft af, at lamperne er en integreret og betydningskabende del af værket, kan værket siges selvrefleksivt at gentage den objektivering eller de-subjektivering af den menneskelige anden, som bødlen udøver. Det vil sige, at kunstneren, vi som beskuer og værket selv gøres til bødlens eller undertrykkerens medskyldige.¹⁴

Den kunstnerbog, der blev udgivet i forbindelse med de første to udstillinger, viser det originale klassebillede med billedteksten: "Alt, vi ved om dem, er, at de var elever på Chases gymnasiet i Wien i 1931."¹⁵ Billedteksten understreger, hvad Boltanski også har bemærket i forbindelse med sit eget klassebillede fra 1951, brugt i værkserien *Les Monuments* fra 1985-87, nemlig at det efterladte billede ikke korresponderer med en nuværende virkelighed: Børnenes ansigter, som de fremtræder på fotografiet, er forsvundet – ligesom Boltanski kun kan huske *ansigterne* på sit eget klassebillede, mens klassekammeraterne er forsvundet fra hans hukommelse og tilhører en død tid, fordi børnene nu er blevet voksne, som han intet kender til, og derfor i en vis forstand er 'døde', en slags kadavere.¹⁶ Det er denne forsvinding, denne passage fra nogen til intet, der foregår i disse underligt foruroligende nærbilleder. Som den hollandske Holocaust-teoretiker Ernst van Alphen har beskrevet i sin bog *Caught by History*, ser vi nu ikke en realistisk illusion af en levende subjektivitet, som den traditionelle opfattelse af fotografiet og portrættet vil have det, men tomme, blændede ansigter, objektiverede personer.¹⁷ I og med hovedparten af de repræsenterede jødiske studenter må formodes at være omkommet under Holocaust, kan *Le Lycée Chases*

læses som en eksplicit *reference* til Holocaust, men, som van Alphen understreger, handler Boltanskis værk ikke kun om Holocaust gennem reference til ofrene. Det fremkalder også Holocaust i kraft af de fotografiske tegns konnotative effekter. De forstørrede billeder, som transformerer ansigterne til en art upersonlige dødsmasker eller dødningehoveder, minder os om de billeder af udtærede overlevende fra koncentrationslejrene, som blev offentliggjort umiddelbart efter krigen.

Ud over at spille på denne konnotative effekt findes der også en anden, mere performativ måde, Boltanskis værk fremkalder Holocaust på. *Lycée Chases* kan opfattes som et arkiv, idet det uden at give yderligere kommentarer eller skabe en narrativ kontekst samler billeder af jøder, der må formodes at være blevet ofre for Holocaust. På dén måde minder værkerne om de endeløse lister, Røde Kors udfærdigede umiddelbart efter krigen, over de mennesker, som omkom i lejrene, så slægtningene kunne se, om deres familiemedlemmer skulle være blandt de overlevende.¹⁸ Set på dén måde fremkalder Boltanskis værker det ubegribelige antal af ofre for Holocaust, men samtidig minder de uundgåeligt også om de udførlige lister, arkiver og lange rækker af dokumentationsmateriale, nazisterne selv producerede i forbindelse med Holocaust. Genstanden for Boltanskis kunstneriske repræsentationer bliver derfor snarere arkivet forstået som institution og ikke selve de 'arkiverede' subjekter. Det, der peges på, er selve arkivet, arkiveringsformen som en desubjektiverende praksis. Det er derfor selve desubjektiveringen, der udspilles, repræsenteres og tematiseres.

Det er vigtigt at være opmærksom på, at de to sidstnævnte måder, Boltanski fremkalder Holocaust på – altså gennem påmindelser om reportagefotografierne og de lister eller arkiver, der dels blev lavet af nazisterne under krigen og dels af bl.a. Røde Kors efter krigen – ikke er baseret på referentialitet som sådan. Boltanski frem-

bringer, hvad van Alphen med et for mange provokerende begreb kalder en 'Holocaust-effekt' ved at gentage principper, der i en vis forstand er bestemmende karakteristika for Holocaust: nemlig en radikal tømning af individualitet og subjektivitet som et af de mest centrale momenter i det, der førte til menneskelig massedestruktion. De to elementer i Boltanskis oeuvre, som frembringer denne 'Holocaust-effekt', er hans vedvarende brug af fotografiske portrætter og af arkiveringsformen¹⁹ – hvad man samlet kunne kalde hans vedvarende desubjektivisering af de repræsenterede subjekter.

I værkserien *Les Suisses morts* fra 1990-91 universaliseres og generaliseres døden, da den ikke, som *Lycée Chases* med dens jødiske titel og billedmateriale, refererer og alluderer specifikt til Holocaust, men til den menneskelige død i det hele taget – en dimension, Boltanski allerede understreger i et interview i 1989: "But my work is really not about the Holocaust, it's about death in general, about all of our deaths."²⁰ De portrætterede 'subjekter' i *Les Suisses morts*-serien er omkring 3000 døde schweiziske borgere, sådan som de er afbilledet i forskellige dødsannoncer bragt i en schweizisk regionalavis. Som det er tilfældet i Boltanskis øvrige fotografisk baserede værker, er disse allerede kornede fotografiske portrætter blevet genfotograferet og forstørret, men er denne gang ikke blevet sløret, hvilket medvirker til at emfasere det repræsenteredes normalitet; en angstprovokerende normalitet, som kunstneren selv kommenterer på følgende vis: "Previously I made works concerned with dead Jews. But 'Jew' and 'dead' go too well together, the combination is too illuminating. By contrast, there is nothing more normal than the Swiss. There is really no reason at all why they should die; in a certain sense they are more frightening, because they are like us."²¹ Selvom de repræsenterede subjekter kan genkendes og identificeres, så transformerer det blotte antal af enslignende portrætter den fornemmelse af individualitet, som portrætgenren typisk frembringer,

til en fornemmelse af upersonlig anonymitet. På den måde kan også dette værks frembringelse ses som en gentagelse af et af Holocausts definerende principper: nemlig transformationen af subjekter til objekter, eller desubjektivering. Den desubjektiverende transformation finder sted, idet værket iagttages. Konfronteret med det første billede er vi som beskuerer stadig i stand til at bevare (i det mindste noget af) den traditionelle tiltro til portrættets evne til at gøre et enestående individuelt menneske nærværende. Men idet vi fortsætter fra billede til billede, virker de alle sammen efterhånden ens og dermed som det samme, og den modsatte effekt fremkaldes: vi fornemmer udelukkende manglen på nærvær, eller snarere et larmende fravær, af enestående individuelle mennesker. De afdøde er reduceret til én identitet, til neutrale gentagelser af det samme, afskåret fra deres individuelle livshistorier, og de portrætterede er blot anonyme, tilfældige eksemplarer af menneskeracen. Det, der møder beskueren, er ikke andet end en samling af udskiftelige objekter.

I denne desubjektivering underminerer værket den traditionelle opfattelse af portrættet som noget, der indfanger og fastholder en personlig subjektivitets virkelighed og sandhed og derved gør det portrætterede subjekt nærværende. Ved gennem sin titel at repræsentere disse mennesker – der på tidspunktet for deres fotografering naturligvis var i live – som døde fremhæver værket en forestilling om, at fotografierne er uden referent; og ved at repræsentere disse mennesker på seriel vis uden at fremhæve, men tværtimod i kraft af forstørrelsernes grovkornethed at utydeliggøre, identificerende karaktertræk negerer værket 'nærværet' af et individ i portrættet. Alle portrætterne er udskiftelige – schweizerne dør hele tiden – hvorfor de portrætterede subjekter er blevet anonyme.²² Portrætterne fremkalder alle fravær; ikke kun fravær af en referent uden for billedet, men også fravær af et nærvær *inden for* billedet.²³ Portrætterne er døde, fordi de hverken frembringer nærvær eller reference. I lighed

med barneansigterne fra Boltanskis eget klassebillede og med de jødiske studenter i Wien tilbyder de i deres rene materialitet som tegn ikke andet end menneskelige ansigter. På dén måde viser både portrættet og fotografiet sig ude af stand til at give nærvær til en persons subjektivitet; og tværtimod at gøre subjektet til et objekt – hvilket også er også dén kvalitet ved portrætfotografiet, Roland Barthes påpeger, når han i sin beskrivelse af at blive fotograferet skriver om en følelse af inautenticitet, og at han i fotografiet stræber efter det subtile øjeblik, hvor han "hverken er subjekt eller objekt men snarere et subjekt, der føler det er i færd med at blive til et objekt: jeg får da en mikro-oplevelse af døden (af parentesen): jeg bliver virkelig til spøgelse."²⁴

I overensstemmelse med Barthes' beskrivelse af at blive fotograferet som en erfaring af en omdannelsesproces, hvor han går fra at være et subjekt til at blive et objekt, har Boltanski også bemærket om portrætfotografiet, at "[man kan sidestille det] med en død krop, ligesom et stykke brugt tøj; det indeholder erindringen om nogen, og det er et objekt, hvor personen bag er forsvundet. Fotografiet er tæt knyttet til døden, fordi det viser et øjeblik, der allerede er afsluttet og glemt, så hver gang man forsøger at bevare noget, så dræber man det også. Fotografiet har den dobbelthed, at det både bevarer livet og repræsenterer døden; den forgangne tid."²⁵ Boltanski kan derfor siges at bruge umuligheden af at re-præsentere et levende subjekt i det fotografiske billede eller sprog, dets transformation af subjektet til et objekt, som en strategi til at repræsentere den desubjektivering, som også er et definerende princip for Holocaust. Med andre ord bruges den generelle og almene erfaring af desubjektivering i fotografisk repræsentation indirekte til at tale og bære vidnesbyrd om den konkrete biopolitiske desubjektivering i koncentrations- og udryddelseslejrene. Ved at udtømme det, der skulle betegne det individuelle menneske, fremviser Boltanskis værk fotografiets skuffende

evne – på trods af dets indeksikale karakter – til at fungere som et 'autentisk' spor eller erindring om personlig erfaring. Idet de ikke fremviser andet end menneskelige ansigter,²⁶ er tegnene tomme, og indholdet er forsvundet. Referenten i Boltanskis fotografier er derfor ikke et singulært *jeg, du, hun* eller *han*, men et kollektivt *de*, som på en *unheimlich* måde konfronterer beskueren med det menneskelige subjekts udskiftelighed, med hans eller hendes egen udskiftelighed.

Et af de gennemgående temaer i Boltanskis værker er barnet og barndommen som et uopnåeligt område, en tidligere tilstand. De mange billeder af børn og barndom vidner om noget altid allerede foregået, idet der er tale om fotografier af børn, som på tidspunktet for deres indskrivelse i værkerne ikke længere er børn, men nu voksne eller døde: "we all have a dead child within us. We don't die once, we have already died several times over."²⁷ På denne måde tematiserer Boltanski det, Agamben kalder infansen, det førsproglike eller førrepræsentationelle, og dennes forhold til repræsentationen og sproget. Men hvad sker der hos Boltanski med det subjekt, eller den infans, som approprierer, til-egner sig det eksproprierende og desubjektiverende fotografiske sprog?

Det er ikke kun de repræsenterede subjekter, men også selve det repræsenterende og udsigende subjekt, der udsættes for desubjektivering i Boltanskis anonymiserende værk. Gennem brug af sine private ejendele, fotografiske portrætter af sig selv og en vedvarende indskrivning og problematisering af autobiografiske og selvreferentielle elementer tematiserer Boltanski, hvordan også kunstner-subjektet, dvs. han selv, udviskes og opløses i det kunstneriske sprog: "The role and the aim of an artist is to disappear. The I no longer exists. It is only a collective image."²⁸ "My idea was to be some kind of nothing; not me anymore."²⁹ Denne problematisering af kunstnerens eget liv, især hans barndom, og subjekt er et gennemgående træk ved værket – fx er *La vie impossible de Christian Bol-*

tanski både titlen på Boltanskis debutudstilling i 1968 og på en udstilling i Dessau i 2001 bestående af 20 store gråmalede trævitruiner med en masse af hans personlige dokumenter, hvor der også udkom en stor kunstnerbog med afbildninger af alle disse personlige dokumenter og med en række af ham selv forfattede erindringer om ham selv i tredjeperson datid, *What people remember about him*.³⁰ Derudover har han ligeledes under samme titel skrevet sin egen, "C.B.s", biografi i tredjeperson og fået den trykt sammen med standardbiografien i de fleste større monografier siden 1984.³¹

Allerede omkring 1970 havde Boltanski fuldt udviklet dette sit eget eponyme alter ego, der nogle gange betegnes 'C.B.' og andre 'Christian Boltanski', og som er en personificering, hvis familiære baggrund og barndom ikke kun udgør indholdet i en række værker, men også i de fleste af hans interview. Disse utallige, og ofte af ham selv censurerede og reviderede, interview, hvor de samme pointer gentages med ganske små modifikationer i én uendelighed, kan efterhånden hævdes at være blevet en integreret del af hans kunstneriske praksis, et af hans kunstneriske medier, fordi han ikke bare kommenterer sine værker, men også stiller spørgsmål til og fiktioniserer eller mytologiserer sin egen subjektivitet, bl.a. ved at gøre sit realhistoriske liv til en del af sit kunstneriske materiale og ved at fortælle historier om sin barndom og derefter tilstå, at det var løgnehistorier, og hævde, at han ikke længere husker noget fra sin 'virkelige' barndom, at hans egen barndom for ham er blevet en art universel barndom.³²

Værket og kunstnerbogen *10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* fra 1972 viser ifølge den ledsagende tekst en serie portrætter af Boltanski på forskellige alderstrin, men denne temporale ramme er ren fiktion: i virkeligheden er alle fotografierne taget af hans kone, kunstneren Annette Messager i den parisiske Parc Montsouris den 17. juli 1972. Og ved nærmere eftersyn er det

kun det ene fotografi, der gengiver Boltanski (teksten påstår, at billedet forestiller Boltanski som 20-årig, men faktisk var han 28, da det blev taget); de øvrige er tilfældige drenge, som befandt sig i parken samme dag, og på hvem han så at sige anbringer det personlige stedord 'jeg'. Personen 'Christian Boltanski' kunne være et hvilket som helst barn: "Denne lille bog blev lavet for at vise, at Christian Boltanski udelukkende havde en kollektiv realitet ... et barn i et givet samfund."³³ Hans singulære væren opløses, og Boltanski bliver herved selv et eksempel, et de-subjektiveret og eksproprieret subjekt. Hans egen 'identitet', hans konstruerede persona, 'Christian Boltanski/C.B.', er faktisk en art dødsmaske, og kunstneren udsættes dermed også selv for den forsvinding og afindividualisering, der udspiller sig i *Le Lycée Chases* og *Les Suisses morts*.³⁴

III

Konfronteret med den upersonlige desubjektivering i Christian Boltanskis værker bliver beskueren bevidst om sig selv som subjekt; bevidst om, at også hun eller han er desubjektiveringens subjekt, at repræsentation nødvendigvis fratager os vores singulære, individuelle væren og gør os almene i forsøget på at kommunikere os. På samme tid er det udelukkende gennem *erfaringen* af denne non-koincidens, dette manglende sammenfald med repræsentationen, at vi fornemmer os selv som værende forskellige fra det, der er repræsenteret, og dermed som havende en individuel, singulær væren, en levende krop. Det er netop denne *subjektive* erfaring af desubjektiveringen, Barthes beskriver, når han skriver, at han under fotograferingen "hverken er subjekt eller objekt men snarere *et subjekt, der føler det er i færd med at blive til et objekt*."³⁵ Hos Boltanski bliver vi bevidste om det, der forsvinder og dernæst er forsvundet, lakunen, det, der er fraværende i repræsentationen, og som ikke kan sprogliggøres, kommunikeres, men som netop herved alligevel

kommunikeres indirekte: nemlig infansen og det levende menneskelige væsen. Mod slutningen af *Quel che resta di Auschwitz* skriver Agamben:

Vidnesbyrdets subjekt er grundlæggende spaltet [mellem det ikke-menneskelige og det menneskelige, mellem at være et levende væsen og et talende væsen]; det har ingen anden konsistens end adskillelse og dislokation – og dog er det ikke desto mindre ikke muligt at reducere det til disse. Dette er, hvad det betyder 'at være subjekt for desubjektivering' ['to be subject to desubjectification'], og dette er grunden til, at vidnet, det etiske subjekt, er det subjekt, der bærer vidne om desubjektiveringen.³⁶

Boltanskis værk kan betragtes som et sådant vidnesbyrd om desubjektiveringen, om transformationen af det menneskelige subjekt til et ikke-menneskeligt objekt. Det, værket bærer vidnesbyrd om, er *selve* desubjektiveringen, ikke direkte om Holocaust, men om et af tilintetgørelsens definerende principper. Gennem en iværksættelse af den universelle menneskelige desubjektivering i fotografisk og sproglig repræsentation, gennem denne bæren vidnesbyrd om en generel desubjektivering, medvirker værket indirekte til at bære vidnesbyrd *for* muselmanden, den fuldstændigt desubjektiverede, som ifølge Primo Levi er Auschwitz' og Holocausts egentlige, sande vidne. Med Imre Kertész' krav til Holocaust-repræsentationens implikation af begivenhedens etiske konsekvenser og betydning for det menneskelige subjekt in mente er dette en mulig måde at forstå, hvordan hele Christian Boltanskis værk mere eller mindre handler om Holocaust; hvordan det er en kunst, som kommer efter.

¹ *Yale Journal of Criticism*, vol. 14, no. 1, 2001, pp. 267-272: p. 270. Hvor intet andet fremgår, er oversættelser mine. En del af det følgende er tidligere publiceret i en anden version under titlen "Desubjektiveringens vidnesbyrd – og Christian Boltanskis *umulige liv*", in: *Passepartout* nr. 22, 2003, pp. 30-47.

² Cf. Steinar Gjessing, "Christian Boltanski – An Interview, November 1993", in: *Terskel/Threshold* nr. 11, januar 1994, pp. 41-50: p. 43.

³ Cf. eksempelvis Doris von Drateln, "Der Clown als schlechter Prediger", in: Uwe M. Schneede (red.): *Christian Boltanski. Inventar*, Hamburger Kunsthalle, 1991, pp. 53-76: pp. 61-63; Georgia Marsh, "The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski", in: *Parkett* nr. 22, Zürich, 1989, pp. 36-40: p. 39; og Christian Boltanski, "'L'art est une psychanalyse sauvage'. Un entretien avec Christian Boltanski", in: *Le Nouvel Observateur* nr. 2040, 11.-17. december 2003, pp. 62-64: p. 63.

⁴ Cf. Irene Borger, interview med Christian Boltanski, in: *Bomb*, nr. 26, New York, 1988/89, pp. 23-27: p. 24. For den væsentligste kritik af Boltanskis forhold til Holocaust, cf. Michael Newman, "Suffering from Reminiscences", in: F. Barker, P. Hulme & M. Iversen (red.): *Postmodernism and the Rereading of Modernity*, Manchester: Manchester University Press, 1992, pp. 84-114, og Abigail Solomon-Godeau, "Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's 'Missing House'", in: *Oxford Art Journal*, vol. 21, nr. 2, Oxford, 1998, pp. 3-20, der begge – med reference til Freuds artikel om "Sorg og Melankoli" – kritiserer Boltanskis værk for at være generisk melankolsk og derved uegnet som sorgarbejde over tilintetgørelsens specificitet og singularitet.

⁵ Cf. Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* [*Quelle resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998], New York: Zone Books, 1999, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Primo Levi, *Hvis dette er et menneske* [*Se questo è un uomo*, 1947], København: Forum, 1989, p. 100.

⁸ Robert Antelme, *L'espèce humaine* [1947], Paris: Gallimard, 1957, p. 11.

⁹ Maurice Blanchot, "L'indestructible", in: Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, pp. 180-200: p. 195.

¹⁰ Primo Levi, *De druknede og de frelste* [*I sommersi e i salvati*, 1986], København: Forum, 1992, p. 79.

¹¹ Cf. titlen på Primo Levis bog *De druknede og de frelste* og *ibid.*, p. 67.

¹² Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz*, pp. 120-1.

¹³ Cf. Ruth Beckermann, *Die Mazzesinsel. Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938*, Wien & München: Löcker, 1984.

¹⁴ Cf. Michael Newman, "Suffering from Reminiscences", p. 108.

¹⁵ Christian Boltanski, *Lycée Chases: Classe terminale du lycée Chases en 1931: Castelgasse – Vienne*, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1987, upagineret.

¹⁶ Cf. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p. 83.

¹⁷ Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 98-99.

¹⁸ Cf. Ernst van Alphen, *Caught by History*, p. 99.

¹⁹ Cf. Ernst van Alphen, *Caught by History*, pp. 99-100.

²⁰ Georgia Marsh, "The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski", p. 39.

²¹ Christian Boltanski citeret af Günter Metken, "Memento mori and Shadow-Play", in: *Terskel/Threshold* nr. 11, Oslo, januar 1994, pp. 19-27: p. 21. Man kan ikke undlade at bemærke, at titlens 'suisses' samtidigt er et homonymisk spil på 'juifs', det franske ord for jøder.

²² Dette generaliserende og anonymiserende element i Boltanskis værker er blevet kritiseret fra en række vidt forskellige positioner. Ud over i note IV nævnte Michael Newman og Abigail Solomon-Godeau eksempelvis også af Jacques Rancière, der i et foredrag sammenlignede Christian Boltanskis installation *Les Abonnés du téléphone*, som blev vist på udstillingen *Voilà. Le monde dans la tête* i 2000 – værket består af to hylder med telefonbøger fra hele verden, 2639 i alt, langs udstillingsrummets vægge og to borde i midten af rummet, hvor man kan sætte sig ned og bladere i telefonbøgerne – med Chris Burdens *The Other Vietnam Memorial* fra 70'erne. Denne 'anden erindring', forklarede Rancière, var selvfølgelig erindringen om de anonyme vietnamesiske ofre for Vietnamkrigen. Burden gav dem navne, indskrevet i mindesmærket, ved at indsamle tilfældige navne fra telefonbøger. Ifølge Rancière beskæftiger Boltanskis telefonbogsinstallation sig stadig med et spørgsmål om anonymitet, men denne anonymitet er ikke længere indfældet i et kontroversielt plot. Det er ikke længere et spørgsmål om at give navn til alle de mennesker, sejrherrene efterlod uden navn. Hos Boltanski, bemærkede Rancière, bliver de anonymes navne blot, med kunstnerens egne ord, "specimens of humanity". Cf. Jacques Rancière, "The Po-

litics of Aesthetics", foredrag ved *Æstetisk Seminar*, Aarhus Universitet, den 22. oktober 2003. Manuskriptet til foredraget kan læses på <http://theater.kein.org/node/view/99> [senest besøgt den 26. maj 2006].

²³ Cf. Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, p. 106f.

²⁴ Roland Barthes, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], København: Rævens Sorte Bibliotek, 1983, p. 23.

²⁵ Mette Sandbye, "Christian Boltanski: Menschlich. Interview", in: *Katalog*, årgang 11, nr. 1, Odense, forår 1999, pp. 53-56: p. 54. Cf. endvidere interviewet med Steiner Gjessing, "Christian Boltanski – An Interview, November 1993", p. 44: "a photo of somebody is a memory of a subject, but it is now an object."

²⁶ I parentes bemærket kunne der her trækkes en parallel til den litauisk-fransk-jødiske filosof Emmanuel Levinas' bestemmelse af denne konfrontation med den andens nøgne ansigt – afkrævende en åben imødekommenhed og et ubegrænset ansvar over for sidstnævnte – som den fundamentale etiske situation.

²⁷ Christian Boltanski, i Tamar Garb, "Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski", in: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit (red.): *Christian Boltanski*, London og New York: Phaidon Press, 1997, pp. 6-40: p. 24.

²⁸ Opslaget "Je/Io/I" i Christian Boltanski, "Abécédaire", in: Danilo Eccher (red.), *Christian Boltanski*, Milano: Edizioni Charta, 1997, pp. 24-178: p. 80.

²⁹ Stuart Morgan, "Little Christians: a conversation with Christian Boltanski" (1988), in: Stuart Morgan, *What the butler saw: selected writings by Stuart Morgan*, New York: Durian Publications, 1996, pp. 195-201: p. 197.

³⁰ Christian Boltanski, *La vie impossible*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

³¹ Cf. eksempelvis Uwe M. Schneede (red.), *Christian Boltanski. Inventar*, Hamburger Kunsthalle, 1991, pp. 78-107. Af andre nyere 'autobiografiske', selvproblematiserende værker kan nævnes *50 ans de distance* fra 2002 og videoen *Entre temps* fra 2003, der begge består af en række portrætter af Christian Boltanski i alderen 7 til 58 år og således registrerer kunstnerens aldringsproces og fysiske transformation, og *Le cœur* fra 2004, der udgøres af en uafbrudt afspilning af en optagelse af kunstnerens hjerteslag og et lys, der tændes og slukkes i takt med dette.

³² Cf. eksempelvis Tamar Garb, "Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski", p. 8; Delphine Renard, "Entretien avec Christian Boltanski", p. 79; Stuart

Morgan, "Little Christians: a conversation with Christian Boltanski", p. 198; og Nancy Marmer, "Boltanski: The Uses of Contradiction", in: *Art in America*, nr. 10, October 1989, pp. 169-180: p. 175, der citerer Jacques Claysens interview med Boltanski i kataloget til *Identité/Identifications*, Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Bordeaux, 1976, p. 24.

³³ Delphine Renard, "Entretien avec Christian Boltanski", p. 79. Denne selvudviskningsbestræbelse er som nævnt et genkommende element hos Boltanski, der blandt andet – under inspiration af den berømte tyske klovn Karl Valentin – i midten af 70'erne skabte en klovnefigur, hvis persona han påtog sig, og hvori han hævdede selv at forsvinde: "I didn't exist anymore. I am only this persona." Irene Borger, interview med Christian Boltanski, p. 24.

³⁴ De installatoriske værker besidder i sig selv en sådan skrøbelighed, at også de vil forsvinde med tiden. Gennem brugen af materialer som beklædningsgenstande, pap, papir etc. mimer de den forgængelighed, de repræsenterer, på et helt konkret materielt plan, men er samtidig også tæt forbundet med det dødelige subjekt Christian Boltanski, da denne altid insisterer på selv at stå for sine *shows* og installationen af værkerne, at være i berøring med dem, og dermed så at sige binder dem til sin egen nutid og sin egen levende krop, hvorfor værkerne i en vis forstand vil 'dø' med ham. Vedrørende Boltanskis insisteren på at gøre alt arbejdet selv, cf. Irene Borger, interview med Christian Boltanski, p. 26.

³⁵ Roland Barthes, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, p. 23, kursivering tilføjet.

³⁶ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz*, p. 151.

Rejsen fra Auschwitz

Primo Levis *La Tregua* mellem etik og politik

Jakob Ladegaard

De seneste år har den såkaldte vidnesbyrdlitteratur¹ været genstand for stor opmærksomhed fra en lang række litterære kommentatorer. Forskningen i disse tekster har fortrinsvis diskuteret spørgsmål af en essentielt *etisk* karakter – såsom, hvorvidt sproglige repræsentationer af Holocaust er mulige, hvilken sandhedsværdi, de har, – dvs. i hvilken grad de kan yde katastrofen retfærdighed – og hvilken placering de har eller bør have i efterkrigstidens mentale og fysiske kollektive rum. Denne forskning er således en fortsættelse af tidligere diskussioner af kunst om udryddelseslejrene, som vi kender fra filosoffer som Theodor Adorno, Maurice Blanchot og Jean-Francois Lyotard, der under henvisning til begivenhedens ikke-repræsenterbarhed, dens irreducible Andethed eller sublimitet på hver deres måde hævder umuligheden af eller forbudet mod at afbilde Auschwitz, for derefter i stedet at kalde kunstværker til at vidne om det usigeliges og utænkeliges uendelige afstand.

Denne indlejring af kunsten i det etiske, disse "kan man?", "må man?", "bør man?", der ledsager ethvert nyt monument for udryddelserne, begrænser sig imidlertid ikke kun til værker, som direkte forholder sig til Auschwitz. I stigende grad er Auschwitz blevet den absolutte begivenhed, som *enhver* praksis og tænkning af kunst i sidste ende må stå til ansvar overfor. Det er altså ikke kun vidnesbyrdlitteratur eller kunst om Auschwitz, men tænkningen af kunst som sådan, der gennem de sidste tres år er blevet domineret af det, vi med den franske filosof Jacques Rancière kunne kalde et *etisk regime*, der placerer spørgsmål om kunst under de mere generelle eti-

ske overvejelser om repræsentationer, deres sandhedsværdi og effekter på kollektivets *ethos*.

Rancières regimer betegner – i lighed med Foucaults *epistemer* – de overordnede, historisk bestemte diskursive logikker, der til givne tider gør et objekt synligt og tænkeligt. Han arbejder med tre regimer for kunst: det etiske, der bl.a. dominerer Platons tænkning, det repræsentative, der finder sin arketekst i Aristoteles' *Poetik* og det æstetiske, der informerer Kants *Kritik der Urteilstkraft*. Regimerne dominerer i historiske epoker (det etiske eksempelvis i middelalderen, det repræsentative i neoklassicismen og det æstetiske i moderniteten), men de er ikke – som Foucaults *epistemer* – bundet til disse. Snarere bliver de bestandigt reaktualiseret til forskellige tider, sådan som det altså har været en kraftig tendens til med det etiske regime siden den Anden Verdenskrig.

Problemet med denne udvikling er, at det etiske regime undertrykker det æstetiske, der ifølge Rancière essentielt er forbundet med politik. Den etiske omklamring af kunsten er altså i fare for at ske på bekostning af kunstens forbindelse til det politiske. En bestemt moderne sammenblanding af æstetisk kunst og politik, der ifølge det nye etiske regimes forkæmpere fandt sin endelige form i det, Walter Benjamin kaldte fascismens "æstetisering af politikken"², er da også et eksplicit angrebsmål for disse tænkere. De mener altså, at nazismen og Holocaust blandt andet kan forstås som kulminationen på en bestemt moderne relation mellem æstetik og politik, hvorfor kunsten nu må bringes til at sone.

Denne etiske tilgang til kunst og dens næsten teleologiske fortælling om forholdet mellem æstetik og politik i moderniteten ønsker jeg i dette oplæg at problematisere for derefter inspireret af Rancière at antyde en anden og – tror jeg – mere frugtbar måde at anskue dette forhold på i en skitseret læsning af Primo Levis roman *La Tregua* fra 1963.³ Men lad os først, for at gøre det hele lidt mindre

abstrakt, se nærmere på et konkret værk, der for mig at se er styret af det etiske regimes logiker, et værk, der i øvrigt også koncentrerer sin analyse af vidnesbyrdet om Levis roman, nemlig den italienske filosof Giorgio Agambens indflydelsesrige *Quel che resta di Auschwitz* fra 1998.

Agamben og det etiske vidnesbyrd

Primo Levis vidnesbyrd, fortæller Agamben os, er en konvergens af to instanser. På den ene side finder man det, som Levi kalder "lejrens sande vidner", de dræbte, som sulten, kulden og det hårde arbejde ofte forvandlede til såkaldte *muselmænd* inden de døde, dvs. rent biologiske, sprogløse liv uden individualitet og hinsides enhver kontakt med omverdenen. På den anden side har man den overlevende som Levi, der kan fortælle, men ikke deler *muselmandens* erfaring af at nå bunden, og for hvem det endegyldige vidnesbyrd derfor er umuligt. Vidnesbyrdet er ifølge Agamben det sprog, der vidner om denne dobbelte umulighed, og derved lader muselmandens usigelige erfaring lyde.⁴ Når Agamben i Levis værk skal demonstrere, præcis *hvor* dette finder sted, henviser han til beretningen om Hurbinek i *La Tregua*.

Hurbinek er et barn på omkring tre år, som Levi møder i en barak, han er blevet overflyttet til få dage efter den Røde Hærs befrielse af koncentrationslejren i vinteren '45. Ingen kender barnets rigtige navn, hvis han har et. Hurbinek har ikke noget sprog, og sit navn har han fået af en polsk sygeplejerske, der mente, at det var dét ord, nogle af drengens uarticulerede hyl forsøgte at danne. På et tidspunkt siger Hurbinek et andet ord. Selvom næsten samtlige europæiske sprog er repræsenteret i barakken kan ingen forstå dét, der ifølge Levi lyder som "mass-klo, matisklo".⁵ Mysteriet bliver aldrig opklaret, for Hurbinek dør kort tid efter. "Der er intet tilbage af

ham," skriver Levi, "han bærer vidnesbyrd gennem disse mine ord." (Ibid.)

Disse udechifrerbare stavelser markerer for Agamben det ikke-sproglige, der lyder i Levis sprog. Agamben må altså for at uddestillere essensen af vidnesbyrdet som sprogligt fænomen isolere og analysere en ikke-semantisk enhed, som Levi transkriberer som han kunne gøre med enhver anden lyd, og som på ingen måde fører til et sammenbrud eller på anden måde påvirker den flydende, stilfærdige stemmeføring i den velskrevne roman. Og man kunne synes, at det vel er denne roman i sin helhed og ikke en undtagelsesvis, uartikuleret lyd, der udgør Levis vidnesbyrd. Man kunne spørge, hvilken status Levis roman ville have, hvis den ikke havde inkluderet Hurbineks ikke-ord; hvor ville Agamben så – i selve Levis sproglige ytringer - have lokaliseret vidnesbyrdet? Jeg ved det ikke. Men nu er episoden med Hurbinek altså en del af romanen, og Agamben tøver ikke med at behandle den som en eksemplarisk illustration af umuligheden af at bære vidne og det etiske bud om at gøre denne umulighed hørbar.

Denne knude mellem subjektivering og desubjektivering er karakteristisk for Agambens sprogfilosofi i det hele taget. For Agamben vidner sproglige ytringer *altid* om dette før-sproglige og navnløst upersonlige.⁶ Eftersom digterne for denne italienske Heidegger-elev er sprogets vogtere, kan han konkludere, at: "It is not surprising that the witness' gesture is also that of the poet,..."⁷ Og her hentyder han ikke blot til den digter, der kommer efter Auschwitz, men til enhver digter.⁸ Primo Levis og andres værker om koncentrationslejrene 'afslører' altså for Agamben, at poesien til enhver tid er – eller bør være – det usigelige nøgne livs signatur og derved binde sig til et evigt sørgearbejde, en forpligtelse på at trække sig tilbage og bygge mure om et reservat af sakral stilhed. Dette bud ligger i direkte forlængelse af Agambens første værk, *L'uomo senza contenuto fra*

1970, der taler for et heideggersk syn på digtning og fordømmer den æstetiske tænkning af kunst som allieret med moralsk nihilisme.

Hurbinek og Auschwitz' muselmænd åbenbarer imidlertid ikke alene poesens etiske sandhed for Agamben, men også sandheden om Vestens moderne politiske orden. For ifølge Agamben hviler statsmagten i de moderne demokratier ikke på folket, men derimod på suverænenes ret til gennem undtagelsestilstand at erklære al lov ude af kraft. I undtagelsestilstanden bliver mennesker til nøgne liv, kroppe uden rettigheder og stemmer, som kan slås ihjel uden retslige konsekvenser. Eftersom magten her i sidste ende angår menneskets krop, kalder Agamben denne orden for *biopolitisk*.⁹ Koncentrationslejrene, hvor fangerne var fuldstændigt uden rettigheder, berøvet alle personlige ejendele, selv deres navne og i muselmandens tilfælde selve sproget, og kunne slås ihjel uden videre, er selve paradigmet på den biopolitiske undtagelsestilstand. Og derfor bliver lejren for Agamben ikke en afvigelse fra, men en – i hvert fald foreløbig – katastrofal kulmination på magtens indfangning af mennesket i moderniteten.¹⁰

Man ser tydeligt det etiske regimes logikker arbejde hos Agamben. Parløbet mellem den æstetiske kunsts nihilisme og den moderne politiks tilintetgørelse af borgernes rettigheder og liv afvises til fordel for kunstens etiske sandhed, der manende viser sig i Levis værk som lydørhed overfor det udsigelige. Konstruktionen af en forbindelse mellem æstetisk kunst og fascisme ekspliciteres dog ikke i Agambens bog om Auschwitz, men det gør den hos en række beslægtede 'poststrukturelle' tænkere som eksempelvis Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy. Lad os se nærmere på denne konstruktion.

Løsrivelsen og drømmen om den store hjemrejse

Kort fortalt angår fortællingen om den moderne alliance mellem æstetisk kunst og politik drømmen om gennem poesien at skabe en ny form for fællesskab. Det er en drøm, der får sin første prægnante formulering i Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* fra 1795, der af samme grund har fået en hård medfart af dekonstruktive læsere som eksempelvis Paul de Man, der direkte forbinder den med Goebbels 'opdragelse' af det tyske folk.¹¹ Da Schiller skrev sine breve forekom det menneskelige broderskab ham mere end nogensinde før splittet mellem åndens og håndens arbejdere. Den franske revolution havde vist sig ude af stand til at realisere sine idealer om lighed og frihed, men den kantianske analyse af det skønne indeholdt efter Schillers mening præcis et løfte om at give friheden sanselig form. For Kant havde bestemt den æstetiske sansning som en suspension af hierarkiet mellem aktiv ånd og passiv materie i et frit spil mellem forstandens kræfter og sanseindtrykkene. Den æstetiske opdragelse måtte derfor for Schiller kunne forene den tvedelte menneskehed i en bevægelse fra enkeltstående æstetiske harmonier i individet til en æstetisk stat, hvor tænkere og arbejdere omsider kunne række hinanden hånden i en fælles ophævelse af forskellen mellem liv og kunst.

Denne drøm om det poetiske ords skabelse af et nyt fælles liv, genfinder vi i den tyske idealismes berømte *Systemprogramm*, i de tyske romantikers drøm om en ny mytologi, i Rimbauds ønske om at skrive et digt, der giver rytmen til det kommende liv, i den historiske avantgardes projekter for formningen af fremtiden, etc. Alle rede fra og med Winckelmann i midten af det 18. århundrede er denne drøm struktureret som en odysse, som en historie om den store hjemrejse til det poetiske fællesskabs oprindelige sted, Grækenland.

Denne idé om den store hjemrejse som en genforening af æstetik og politik er ifølge Lacoue-Labarthe og Nancy essensen af den nazistiske ideologi. For nationalsocialisterne konciperede det politiske som den historiske opgave at give form til det tyske folks krop og derved fuldende hjemrejsen til den oprindelige essens, som var nedfældet i tyskernes *Blut und Boden*. Netop forestillingen om det tyske folk som en organisk krop, som sammenhængende *Værk*, førte efter Lacoue-Labarthe og Nancys mening til spørgsmålet om denne kropps hygiejne, et spørgsmål, der fik sit forfærdelige svar i *die Endlösung*. Alt dette betyder ikke, at de to franske filosoffer mener, at den æstetiske tradition er ansvarlig for nazisternes forbrydelser, men at den gjorde den nazistiske ideologi mulig.¹²

Det er præcis denne ensidige konstruktion af en skæbnesvanger moderne teleologi, jeg mener, det er nødvendigt at udfordre, hvis vi vil genvinde muligheden for at tænke kunst og politik efter Auschwitz. For at gøre det, er det nødvendigt endnu engang for en kort bemærkning at vende tilbage til det æstetiske regimes fødsel i det 18. århundrede. For undfangelsen af tanken om poesiers binding til livets former, akkompagneres af affirmationen af dens absolutte frihed. Det æstetiske regime funderes på ophævelsen af enhver normativ korrespondance mellem ord, emner og genrer; for Kant er der intet, kunstneren skal sige på nogen bestemt måde; ethvert ord står frit til rådighed for digteren, ligesom enhver ting eller tavs krop kan poetiseres.

Lad os med det samme slå fast, at der, som Rancièr skriver, i dette regimes optik ikke gives noget, der ikke kan være et emne for poesien – heller ikke Holocaust – og der kan heller ikke være en bestemt måde, denne begivenhed bør eller ikke bør repræsenteres på.¹³ Der er derimod et utal af måder, der kan skabes overensstemmelse mellem tingenes skjulte betydninger og tanken, der afkoder dem med sprogets hjælp. Hurbineks ikke-ord er i den forstand ikke es-

sentielt forskelligt fra alle andre tavse materialiteter, der kan gøres til genstand for digtekunsten i det æstetiske regime. Det taler på nøjagtig samme måde hos Levi, som Balzacs huse taler om sine beboere eller Flauberts karet om et kærlighedsmøde. Og denne tale sørger lige så lidt over den uendelige afstand mellem ordet og tingen, som den forsøger passivt at udslette sig selv for på mystisk vis at lade den tavse Anden komme til orde, den benytter derimod det poetiske ords frihed til at give ny betydning til livets sanselige former.

Den romantiske drøm om kunstens sammensmeltning med livets former er paradoksalt nok bygget på kunstens autonomi. Således funderer Schiller sin æstetiske stat på en serie af singulære momenter af ren suspension, hvor sanselige former rives ud af deres normale sammenhænge og nydes interesseløst. På samme måde skal romantikernes nye mytologi flettes af blomsterne af adresseløse fragmenter, der kastes ud i fremtidens mørke som sædekorn.¹⁴ Og når Rimbaud skal komponere fremtidens sange har han, som han fortæller os i "Alchimie du Verbe" kun forældet litteratur, kirkelatin, erotiske bøger uden retskrivning og gamle operaer til sin rådighed, hvilket vil sige: død skrift, ord, der vandrer frit, tilfældigt og faderløst gennem verden, åbne for det uforudsigelige møde med en hvilken som helst krop.¹⁵ Fremtidens fuldkomne bog, der tømmer sig for enhver forbindelse til livets former for at afvente en nyt kommunalt livs fylde, deler præcis disse vildfarne og utidige ords usikre skæbne.

Derved adskiller det æstetiske ord sig afgørende fra nazismens diskurser. For sidstnævnte handler det ikke om at kaste fragmenter ud i fremtiden, men alene om at deklamere en sandhed, der allerede findes. I den æstetiske kunst er historien altid åben for nye aktualiseringer og rekonfigurationer af det sanselige, for den totalitære tænkning er den lukket og ensrettet.

Det æstetiske regime, der dominerer det 19. århundrede, er ganske vist uden tvivl besat af spørgsmålet om at give form – til såvel kunstværker som folk, men denne besættelse henviser netop til den anden pol i regimets grundlæggende logik, nemlig den opløsning af enhver konventionel relation mellem ord og kroppe, som både demokratiets principielle lighed og frihed og det æstetiske regime for kunst bygger på. Denne opløsning åbner for en forbindelse mellem litteratur og politik, der frustrerer forsøget på at binde ordet til livet, inklusiv det forsøg, vi under ét kunne kalde drømmen om den græske hjemrejse.

Denne forbindelse angår et æstetisk moment i politik, som Jacques Rancières tænkning konsekvent har undersøgt. Med Michel Foucault kan vi forstå social magt som noget, der angår overordnede regimer for synlighed og tænkelighed, der lader mennesker komme til syne på bestemte måder og tildeler dem faste pladser og identiteter i henhold til de 'naturlige' sammenhænge mellem deres væremåder og evner til at tale og tænke. Politik i Rancières forstand opstår, når en gruppe mennesker i en fælles subjektivering udfordrer disse etablerede distributioner af kroppe og ord i magtudøvelsens sociale sfære. I modsætning til det i efterkrigstiden så dominerende syn på politik som konsensus, handler politik for Rancière om *dissens*, om gennem genopfindelsen af ords forhold til kroppe og ting at gøre et endnu uset og uhørt politisk subjekt (kvinder, arbejdere, sorte) synligt. Derfor er der i hjertet af det politiske et kreativt moment, der aktiverer den frihed og indifferente lighed, som også den æstetiske kunst bygger på.¹⁶ Og derfor kan kunst være politisk ved at udfordre de vanlige matricer for synlighed, sigelighed og tænkning og åbne mod nye delinger af det sanselige.

Efter min mening er det præcis denne forbindelse mellem politik og litteratur som kreative diskursive praksisser, som poststrukturalismens etiske regime lukker ude i dens ensidige fortælling om

politikens moderne æstetisering. Rancières definition af politik som dissens viser os det uheldige i Benjamins udtryk om nazismens "æstetisering af politikken". De organiserede masseoptrin, som Benjamin hentydede til, burde vi snarere kalde magtens udsmykning, for de – og nazismen i det hele taget – havde ikke noget med politik i Rancières forstand at gøre.¹⁷

Hvis det etiske regime skal udfordres må altså ske ved at fastholde den paradoksale identitet mellem modsætninger som form og opløsning, heteronomi og autonomi, som det æstetiske regime gjorde til fællesnævnerne i forholdet mellem litteratur og politik. For mig at se, er dette forhold præcis, hvad Primo Levis roman *La Tregua*, fortæller noget grundlæggende om, og derfor vil jeg gerne her til sidst knytte nogle ord til denne fantastiske bog.

Levis rejse

Den handler om Levis store rejse hjem fra Auschwitz efter den Røde Hærs befrielse af lejren i vinteren 1945. Fangerne havde forestillet sig befrielsen som en udfrielse til en "...ny og retfærdig verden, mirakuløst genetableret på sit naturlige fundament..." (31), men Levi må som alle de andre sande, at den frihed, der venter fangerne i det krigshærgede Europa, er af en anden karakter:

Friheden, den usandsynlige, den umulige frihed, så fjernt fra Auschwitz at vi kun havde turdet håbe på den i vores drømme, var nået; men den havde ikke ført os til Det forjættede Land. Den lå rundt omkring os, i form af en gold og øde slette. (32)

I denne frihedens indifferente ørken – som også er den autonome litteraturs ørken – begiver Levi sig ud på en "...problematiske jagt efter et civiliseret samfund." (34)

De kommende måneder i ørkenen, der ad utrolige omveje fører ham gennem et ødelagt Europa, tager form som en livsfejrende "Song of the open road", komponeret af Levis tilfældige møder og samtaler med en lang række pikareske personligheder, der som han er sat i uforudsigelig bevægelse af krigens kaos. Hjemrejsen organiseres – eller rettere – desorganiseres af den Røde Hær, som Levi beskriver som et ustadigt, men velmenende og uskyldigt barnefolk, der på alle punkter er de mekaniske, regeldyrkende tyskeres modsætning.

Men Levi ved udmærket, at denne tilstand af anarkisk, emanciperet nomadefællesskab på vejene – der præcis mimer de æstetiske ords frie vandring – ikke kan opretholdes. Der er, som den italienske titel fortæller, kun tale om en midlertidig våbentilstand mellem to krige. Inden længe vil den kolde krig atter fryse de løsrevne menneskelige molekyler fast i uforsonlige lejre. Ligeledes har enhver litterær rejse i frihedens ørken sin slutning, et mål, der motive-re den; nemlig, som vi ved fra den arketyriske fortæller Odysseus, hjemkomsten, der giver sproglig form til rejsens frie bevægelse. Og Levi fortæller os også igen og igen, at det, der holder ham oppe, er tanken om at vende hjem og fortælle sin historie. Men da han endelig kommer hjem indser han, at

De måneder, der netop var gået med at strejfe omkring i udkanten af civilisationen, forekom os, om end de havde været hårde, som en våbenstilstand, en parentes af ubegrænset frihed, en skæbnens gave, vi aldrig ville få igen. (197)

Levis slutning tager således ikke form som den store græske hjemkomst til det forjættede land. Tværtimod betragter han på rejsens sidste etape med overraskelse og skepsis en flok unge zionister på vej mod Palæstina. Han er naturligvis lykkelig for at vende hjem til sin familie og venner, men minderne om Auschwitz og rejsen derfra

hjem søger ham og tvinger ham resten af livet til bestandigt forfra at vandre ud i litteraturens ørken for at give sine oplevelser ny sproglig form og mening. På den måde er han tro overfor den virkelige slutning på *Odysséen*, som nogle af modernitetens drømmere stædigt har forsøgt at fortrænge. Odysseus' hjemkomst til Ithaka var kun midlertidig; for han var dømt til at vandre indtil han nåede landet med folk, der ikke kender havet; hvilket for den græske Middelhavskultur ville sige; til verdens ende.

La Tregua er således i sin lysende, levende fremstilling af skønheden i de kortvarige, poetiske øjeblikke, hvor lighed og frihed praktiseres, til syvende og sidst en fortælling om rejsens og hjemkomstens, løsrivelsens og formens uadskillelighed. Lighed er ikke en utopisk tilstand; det er altid noget, der må praktiseres *forfra*. I *La Tregua* træder et nyt, flygtigt fællesskab ud af katastrofens lejre. I sin praktisering af lighed og frihed er det en levende trods mod de, der skabte hierarkier, ekskluderede og siden forsøgte at udrydde jøderne. Demonstrationen af lighed stiller sig derved solidarisk med de millioner af uskyldige liv, der var ofre for uretten. Dette er, hvad det til hver en tid vil sige at praktisere lighed: at identificere sig med ofrene for en uret i kreativ trods mod enhver stabil social fordeling af pladser, tider og identiteter. Hvilket præcis er betydningen af et af de franske studerendes slogans fra maj 1968, en på én gang poetisk og politisk sætning fuld af polemisk styrke: "Vi er alle tyske jøder."

¹ En betegnelse, der som regel – og også i nærværende tilfælde – henviser til tekster om nazisternes masseudryddelser under den Anden Verdenskrig skrevet af overlevende fra koncentrationslejrene.

² Walter Benjamin: "Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1936], *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2 (red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 431-69: p. 469.

³ Titlen betyder "Våbenhvilen", men er i den danske oversættelse blevet til *Tøbruddet*.

⁴ Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz – The Witness and the Archive* [1998]. New York: Zone Books, 1999, p. 34. Jf. i øvrigt Jacob Lund Pedersens bidrag til nærværende antologi.

⁵ Primo Levi: *Tøbruddet* [1963]. København: Forum, 1991, p. 18. Henvisninger til dette værk gives herefter med sidetal i parentes i brødteksten.

⁶ Jf. Giorgio Agamben: *Infanzia e storia – Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Giulio Einaudi, 1979.

⁷ Agamben 1999, p. 161.

⁸ Han refererer således i denne passage til bl.a. Rimbaud, Pessoa o.a.

⁹ Giorgio Agamben: *Homo Sacer – Sovereign Power and Bare Life* [1995]. Stanford: Stanford University Press, 1998, pp. 6ff.

¹⁰ Ibid., p. 123 o.a.

¹¹ Paul de Man: "Kant and Schiller", *Aesthetic Ideology* (red. Andrzej Warminski). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 129-62: pp. 161-2.

¹² Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy: *Le mythe nazi*. Paris: Éditions de l'Aube, 2005 (1991), p. 28.

Se også Philippe Lacoue-Labarthe: *La fiction du politique – Heidegger, l'art et la politique*. Paris: Christian Bourgeois, 1987, p. 111.

¹³ Jacques Rancière: "S'il ya de l'irreprésentable", *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions, 2003, pp. 123-52: pp. 142ff.

¹⁴ Jf. Novalis: "Blüthenstaub" [1798], *Schriften – Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. II (red. Richard Samuel). Stuttgart: W. Kohlhammer, 1965, pp. 413-70, p. 463. For en grundig analyse af de tyske *frühromantiker*es mytologi-begreb i dette perspektiv se mit speciale: *Den vandrende bog – Litteratur og politik i Friedrich Schlegels tidlige kritiske skrifter* (Litteraturhistorisk NetForlag, 2005, http://www.litteraturhistorie.au.dk/nyheder/netforlag/litteraturhistorisk-netforlag/specialer/den-vandrende-bog/jakob_ladegaard.pdf).

¹⁵ Arthur Rimbaud: *Une Saison en enfer* [1873], *Poésies* (red. Daniel Leuwers). Paris: Librairie Générale Française, 1972, pp. 169-200: p. 186.

¹⁶ Jacques Rancière: *Disagreement – Politics and Philosophy*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999 (1995), p. 33.

¹⁷ Jacques Rancière: *Le partage du sensible – Esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000, p. 13.

Avantgarden efter Auschwitz

Mikkel Bolt Rasmussen

Hvordan forholdt den kunstneriske avantgarde sig til nazismen, Auschwitz og udryddelsen af jøderne? I det følgende vil jeg se nærmere på, hvorledes efterkrigstidens avantgarde 'arvede' den historiske avantgardes projekt i lyset af nazismen. Jeg vil komme med et par indledende bemærkninger dels om avantgardens projekt, dens angreb på kunstinstitutionen og forsøg på at integrere kunst og hverdagsliv, og dels om nazismens æstetiserede politik og orkestrede offentlighed. Derefter vil jeg se nærmere på den kontekst, efterkrigstidens avantgarde agerede i og var med til at skabe. Tiden efter Anden Verdenskrig var generelt kendetegnet ved fraværet af en offentlig debat om nazismens biopolitik, udryddelsen af jøderne og samarbejdspolitikken i de forskellige europæiske lande. Afslutningsvis vil jeg præsentere to forskellige eksempler på, hvad vi kan kalde neoavantgardekunstnere, som på forskellig vis tematiserede den nazistiske fortid eller afstod fra det med henblik på mere effektivt at kritisere den samtidige kapitalisme: Gerhard Richter og Situationistisk Internationale.¹

Som den tyske litteraturhistoriker Peter Bürger redegør for i sin *Theorie der Avantgarde* fra 1974, er mellemkrigstidens kunstneriske avantgarde kendetegnet ved kritik af kunstinstitutionen og dens konventioner. Avantgarden er ikke kun optaget af at udvikle et nyt formsprog, men ligeledes interesseret i at problematisere kunstens funktion i et borgerligt kapitalistisk samfund karakteriseret af formålsrationalitet. I dette samfund har kunsten en dobbelt funktion, den har en samfundskritisk funktion men er samtidig samfundsbevarende. På den ene side skaber kunst forestillinger om et nyt sam-

fund. Kunst er håbets poetiske udtryk, den afslører virkelighedens mangler og ansporer til praksis (dvs. handling, der kan ændre verden). På den anden side er kunst en kompensatorisk bekræftelse af den etablerede orden. Den er en form for dekorativ udsmykning af det bestående. Det enkelte kunstværks tematisering af sociale og politiske problemer finder altid sted inden for kunstens ramme. Kritikken er derved, som Bürger skriver, uden egentlig social effekt. Ifølge Bürger forsøgte avantgarden at ophæve denne modsætning ved at destruere kunsten, som når dada erstattede kunstværket med en spøg. Avantgarden ville overvinde kunstens fremmedgørelse ved at sætte kunstens anarkistiske fantasi fri, slippe den løs uden for institutionen. Kunst og hverdagsliv skulle smelte sammen i en revolutionær livskunst. Som et led i forsøget på at kritisere og overskride kunstinstitutionen arbejdede avantgarden engageret med en række af de reproduktionsteknologier, der på dette tidspunkt blev tilgængelige. Den historiske avantgarde kastede sig med stor interesse over de nye medier som film og radio, der virtuelt åbnede for en anden omgang med kunst end den kontemplative passive beskuelse, der hidtil havde kendetegnet kunsten. Avantgardeteoretikere som Walter Benjamin, Berthold Brecht og André Breton nærede store forhåbninger til de nye medier, der skulle muliggøre en kritisk proletarisk offentlighed.

Sådan kom det dog ikke til at gå. I stedet for skabelsen af et socialistisk samfund kendetegnet ved lighed og frihed oplevede Benjamin, Brecht og de andre avantgardister, at Hitler tog magten i Tyskland, mens Stalin nationaliserede revolutionsprocessen i Sovjetunionen og skabte et partidiktatur. Nazismen og stalinismen bremsede effektivt den eksperimenterende avantgardekultur. Det var nazismen og fascismen, som viste sig at kunne drage fordel af de nye medier i konstruktionen af de nationale fællesskaber. Den brug, som nazismen gjorde af de nye visualiserende teknikker ka-

stede en skygge over ikke blot de nye teknikker, men over billedet som sådan for efterkrigstidens avantgarde. Den historiske avantgarde havde set sine drømme om en proletarisk kultur, der skulle have udfoldet sig på byens mure, blive destrueret af nazismen. Avantgardens heroiske aspirationer blev vendt på hovedet. De nye postauratiske medier som filmen og radioen var blevet brugt af nazismen og den italienske fascisme til at skabe en auratisk og barbarisk politisk virkelighed. Auraen var blevet flyttet fra kunsten over i politikken af nazismen. Biografen og de andre offentlige rum var i strid med avantgardens ønsker blevet sted for en intens politisk propaganda og selvproduktionen af det nazistiske fællesskab. Efter krigens ophør og befrielsen var disse rum så, som bl.a. Roland Barthes, Henri Lefebvre, Raymond Williams og Negt & Kluge beskrev det, blevet indtaget af en anden form for propaganda og en mildere vold: reklamen.² En egentlig konsumkultur så dagens lys, og avantgardens forventninger til de postauratiske reproduktionsteknikker led igen nederlag. En ny, denne gang intern, besættelse begyndte, hvor de nye billedmaskiner som tv og film spillede en central rolle som redskab for håndhævelsen af konsum og disciplinering af arbejderne.

Måden, hvorved de nye reproduktionsteknologier først havde iscenesat nazismens nationale og racistiske fællesskab og siden konsumkulturen, kastede en skygge på den tiltro, som den tidligere avantgarde havde nærret til de nye medier og teknologi. Denne mistro kendetegnede ikke efterkrigstidens kultur generelt. Denne var nemlig travlt optaget af at glemme nazismens æstetisk-politiske virkelighed og affirmerede forbrugets massive acceleration. Nazismen og Anden Verdenskrig var et traume i efterkrigstiden, som blev forsøgt dækket af en hastig genopbygning og overgivelse til en amerikansk inspireret modernisering.³ Måden, hvorpå nazismens visuelle kultur havde kondenseret sin ideologi til let sælgelige emblemer,

blev forholdsvis ukritisk overtaget af den accelererende vareoffentlighed. Den store gæld, som Hollywood og efterkrigstidens reklameindustri havde til nazismens mesterlige billedkontrol, blev enten ignoreret eller rehabiliteret.⁴ Samtidig blev verdenskrigens og besættelsens sociale modsætninger forsøgt fortrængt til fordel for en illusorisk forestilling om den nationale modstand mod Tyskland. I et forsøg på at genskabe national enhed blev modstandskampen i lande som Frankrig og Danmark forvandlet til en national kamp mod tyskerne.⁵

I Frankrig gik de Gaulle foran i abstraktionen: redningen var kommet fra det evige Frankrig, *la France éternelle*, fra det sande Frankrig, fra et forenet Frankrig. På grund af bydende nationale interesser blev en patriotisk forestilling om den historiske tragedie således favoriseret, og de interne kampe og den udbredte kollaboration blev stedt til hvile. De historiske begivenheder blev reduceret til en militær kamp mod Tyskland, og aspekter som folkemord, ideologiske konflikter og irregulære partisaner blev lige så stille slettet fra den kollektive hukommelse. Da udrensningen, som fandt sted umiddelbart efter krigen, samtidig blev udført på en sådan måde, at kollaboratørerne blev dømt som forrædere og ikke som franske fascister, var der intet til hinder for, at f.eks. Frankrig fremstod som en forenet nation. Samarbejde med tyskerne blev betragtet som en parentes i forhold til det evige Frankrigs værdier, værdier som modstandskampen inkarnerede. Den udbredte kollaboration og Vichyregimet blev derved sat i parentes, og gaullismens modstandsmyte blev periodens dominerende vision. Denne myte glorificerede det franske folks modstand – symboliseret af general de Gaulle. De faktiske modstandsmænd og -kvinder og de politiske partier og bevægelser, der havde spillet en central rolle i kampen mod tyskerne og havde været med til at organisere modstanden, blev forsøgt slettet fra hukommelsen. Det helt centrale i denne myte var den nationale

enhed. De Gaulle gik så langt som til at integrere Vichy og det pe-tainistiske højre i sin restauratoriske politik. Ifølge de Gaulle havde Vichy været en positiv tvetydighed, der i svære tider gjorde det muligt at bevare Frankrig. Ovenpå de tvetydige og komplekse historiske begivenheder blev der med andre ord lagt et idylliseret billede, der skulle tjene samtidens presserende behov. Landet skulle bygges op. Dette behov betød også, at mange, især unge, simpelthen bare ville glemme besættelsen og have fornyelse.⁶ De ville ikke forblive fanget i de komplicerede stridigheder, men ønskede at komme videre og genopbygge et nyt liv.

Det nye liv blev så skabt i de nye forstæder, som skød op udenom byer som Paris. Befolkningen blev spredt i villakvarterer og boligblokke rundt om den gamle by. Frankrig var som store dele af Europa forarmet og havde en meget medtaget boligmasse. Ud over hele Europa blev massive statsfinansierede byggeprojekter derfor lanceret. Disse hjalp efterkrigsøkonomien i gang og skaffede ly til dem, hvis huse var blevet sprængt i luften under krigen. En gigantisk rekonstruktion begyndte og tog form af strømlinede, masseproducerede boligkomplekser, der blev skabt af den avancerede teknologi, som var blevet udviklet under krigen. Som afsæt for denne genopbygning blev Marshallplanen iværksat og kommunisterne smidt ud af de nationale regeringer. Prioriteten for Frankrig og Europa efter Anden Verdenskrig var restitution, og den politiske diskurs i Frankrig var kendetegnet af ord som "igangsætning" (*redémarrage*) og paroler som "af med jakken og op med modet!" (*bas les vestes et haut les coeurs!*). Et gigantisk oprydningsarbejde gik i gang, og de europæiske samfund kom til at gennemgå voldsomme ændringer. Selvom det politiske liv op gennem 1950'erne var præget af politisk ustabilitet og mange regeringskriser, oplevede Frankrig i løbet af det næste 25 år en stor økonomisk vækst. Perioden, som går under navnet "De tredive glørværdige" (*Les trentes glorieuses*), var

kendetegnet ved en stadig stigende levestandard og økonomisk velstand. Takket være nationaliseringer og økonomisk støtte fra USA lykkedes det allerede i 1947 at få industrien på højde med niveauet fra før krigen. En eksplosion i fødselstallet medførte større efterspørgsel og flere potentielle arbejderkonsumenter. Forbindelsen mellem produktion og reproduktion var klar. Den økonomiske vækst medførte fuld beskæftigelse og højere lønninger, der igen resulterede i et større forbrug. Helt nye forbrugsmønstre dukkede op, og en relativt velstående arbejderklasse tog del i forbruget. En række varer kom til at symbolisere den nye tid: bilen, vaskemaskinen, køleskabet og fjernsynet.⁷ Disse varer blev synlige ikoner for den hastige genopbygning og det nye liv, der i stadig stigende grad blev levet indenfor hjemmets fire vægge. Hjemmet blev rum for nye ønsker om et komfortabelt og moderne liv uden snavs og uorden. Fortidens katastrofiske begivenheder – besættelsen og Holocaust – og samtidens trusler – kolonikrigene – blev lukket ude. Den nye middelklasse trak sig tilbage til hjemmets og bilens rene og uniforme rum.⁸

Perioden efter afslutningen på krigen var således præget af en politisk og kulturel rekonstruktion, der skabte et behov for en normalitet, man ikke følte havde eksisteret under nazismen.⁹ Inden for kulturen og billedkunsten udgjorde det informelle maleri og *Ecole de Paris* en moderat modernisme, der udfyldte denne genopbyggende funktion.¹⁰ Mens det informelle maleri blev præsenteret som en helt ny kunst, en anden kunst (*un art autre*) som kunstkritikeren Michel Tapié døbte den, der var lyrisk, eksplosiv, antigeometrisk og gestuel, så præsenterede *Ecole de Paris* sig som en tilbagevenden til det højt estimerede kubistisk-fauvistiske maleri, der i skikkelse af Matisse, Picasso, Bonnard og Braque havde domineret kunstlivet i Paris før krigen.¹¹ Denne kulturelle normalitet og moderate modernisme blev belagt med politiske konnotationer således, at det ab-

strakte maleri blev betragtet som det frie vestens billedkunst. Heroverfor stod nazismens og Sovjetunionens socialrealisme, der var resultatet af en statslig kunstdoktrin og derfor var lig med med diktatur og censur. Enhver figuration og fortælling, der havde en bismag af neoklassicisme eller socialrealisme, blev opgivet til fordel for abstraktion. I dette klima var der stort set ingen kunstnere, som insisterede på kontinuiteten mellem avantgardens kunstneriske eksperimenter og revolutionær kritik af samfundet.¹² De få, som forsøgte at fortsætte avantgardens radikale kritik, var isolerede undtagelser i en parisisk kunstverden, der i endnu højere grad end det omgivende samfund forblev præget af en nationalistisk tendens, der blev yderligere skærpet under truslen fra det amerikanske maleri.¹³ Mens der i litteraturen og filosofien i disse år skete en drejning mod venstre og mod kommunismen, så var billedkunsten kendetegnet ved en fortsættelse af Vichy-tidens højreorienterede nationalisme. De store gallerier som Galerie Charpentier fortsatte således i stor stil med at vise de kunstnere, som de havde udstillet under besættelsen.¹⁴ Selv de kunstnere, som forsøgte at finde fodfæste uden at reproducere den nationale stilistik, var skeptiske overfor avantgarden. Avantgardens ambitioner blev således afvist af de toneangivende billedkunstnere, som var skeptiske overfor enhver repræsentation af det historiske på trods af eller på grund af den umiddelbare fortids katastrofer.¹⁵ Det modernistiske maleris tro på visuel autonomi og selvreferentialitet var tilsyneladende ikke blevet svækket af verdenskrigens massive destruktion, og det blev hurtigt det dominerende udtryk.

Når endelig politisering af kunsten fandt sted, skete det på en væsentlig anden måde end den, som den historiske avantgarde havde været fortalere for. Hvis kunsten politiserede sig, skete det i de baner, som Sartres engagerede litteratur havde stillet op, dvs. på en antiutopisk facon. Problemet med den historiske avantgardes radi-

kale spørgsmål til kunstinstitutionen var, som Sartre formulerede det, at det var uansvarligt, derfor var det ikke længere relevant.¹⁶ Sartre selv var fortaler for en ansvarlig og engageret prosa, der skulle skabe en kollektiv betydningsituation, hvor skrivning og læsning muliggjorde en reciprok udveksling, der bestyrkede forfatterens og læserens frihed. Friheden kom til udtryk i både skrivning og læsning. På denne måde var litteratur ifølge Sartre en politisk intervention i verden. Surrealisternes forsøg på at lade kunst fungere som medium for eksponeringen af virkelighedens skjulte sider gennem fokus på sprogets og billedets betydningsstrukturer, på sprogets og billedets opacitet og tvetydighed, var uansvarligt ifølge Sartre. Den engagerede litteratur skulle tværtimod bestræbe sig på at blive et transparent udpegende instrument for politisk aktion.

Selvom surrealismen overlevede krigen, og i skikkelse af Breton igen installerede sig i Paris i 1946, så havde den mistet sin tidligere rolle.¹⁷ Sartres eksistentialisme tiltrak sig langt mere opmærksomhed, og surrealisterne blev klandret for at være gået i eksil under krigen. Som en avantgardegruppe var surrealismen en del af fortiden. Samtidig var gruppen præget af interne stridigheder om sit politiske engagement. Skulle den tilslutte sig kommunistpartiet eller forblive tro mod trotskismen? Tristan Tzara var af den overbevisning, at kommunistpartiet var surrealismens eneste rigtige partner. Christian Dotremont og Noël Arnaud var af samme overbevisning, men Breton afviste planen. Kommunistpartiet var ikke revolutionært og havde indgået kompromiser med borgerskabet. Derudover ville surrealismen ikke underordne menneskets revolution under kommunismens socio-materielle omkalfatring.¹⁸ Men uanset hvilke argumenter Breton bragte på banen, hjalp det lige lidt. Surrealisterne blev af den nye generation af kunstnere klandret for blot at genbruge fraser fra 1930erne, der ikke var på højde med den nye tid. Samtidig blev surrealisterne og andre kunstnere med tilknytning til

mellemligstidens avantgarde klandret for ikke at have reageret på den nazistiske destruktion. Mange tidligere avantgardekunstnere havde blot fortsat deres kunstneriske eksperimenter, som om intet var hændt. De havde ikke vidnet om verdenskrigen og Europas selvdestruktion, selvom de havde været tilstede. Fordi de således ikke havde været på højde med den katastrofale politiske udvikling i 1930'erne, oplevede efterkrigstidens kunstnere, at avantgarden ikke kunne udgøre noget udgangspunkt for en ny tids kunst. Derimod præsenterede Sartres eksistentialisme sig som en ny begyndelse, der var på højde med den moderne verdens nihilisme.¹⁹ Det gjorde også det abstrakte maleri, der stillede sig til rådighed som et udtryk for den genvundne frihed. Den nye abstraktion præsenterede sig som en befrielse fra den tyske besættelse og fra Vichyregimet.²⁰ Derudover viste den en vej ud af den stadig mere markante interne 'stalinistiske' trussel, som socialrealismen for mange udgjorde. At tidligere surrealistere som Aragon og Tzara åbent støttede socialrealismen og kommunismen, kompromitterede både socialrealismen og avantgarden, der ikke længere virkede som en historisk mulighed. Kombinationen af et radikalt politisk engagement og kunstnerisk eksperiment syntes ikke længere mulig. Nazismen og Anden Verdenskrig havde tilsyneladende udryddet den historiske avantgardes radikale projekt. Samtidig fremstod den nye konsumkultur og dens visuelt formidlede dominans så massiv, at avantgardens tidligere kritik virkede effektløs. Mulighedsbetingelserne for en avantgarde syntes langsomt at forsvinde i takt med, at konsumkulturen accelererede, og lande som Frankrig og Danmark fortrængte samarbejdspolitikken med nazismen, glorificerede modstandskampen og hele nationen. Det politiske og kulturelle klimas splittelse mellem et begær efter både kontinuitet og brud, rekonstruktion og begyndelse, levnedet tilsyneladende ikke mulighed for avantgardens katarsis og for dens revolutionære og (anti)kunstneriske kritik af samfundet.

Situationistisk Internationale er formodentlig det bedste eksempel på et forsøg på at videreføre mellemkrigstidens avantgardeprojekt og endda radikalisere det. Den situationistiske gruppe, der eksisterede fra 1957 til 1972 med base i Paris, udviklede en altafvisende samfundskritik af det samtidige kapitalistiske samfund, som de kaldte skuespilsamfundet. I løbet af sin levetid udviklede gruppen sig fra at være en avantgardistisk kunstgruppe til at blive en politisk revolutionær organisation yderst på venstrefløjen.²¹ Situationisterne ønskede at ophæve kunst og politik som adskilte sfærer til fordel for en generaliseret ikke-hierarkisk legende konstruktiv praksis. I forlængelse af dada var situationisterne afvisende over for både mere traditionel kunstnerisk virksomhed og den samtidige avantgardekultur, der ifølge situationisterne blot konsoliderede den spektakulære varekapitalisme. Situationisternes primære fjende var kapitalismen, de betragtede derfor blot nazismen som en særlig form for statsstyret kapitalisme, der havde haft til hensigt at forhindre revolution og beskytte kapitalbesidderne. Det var vigtigere for situationisterne at synliggøre forbindelsen mellem nazisme og efterkrigstidens kapitalisme end specifikt at behandle nazismens biopolitiske maskineri. For situationisterne var der blot en gradsforskel ikke en væsensforskel mellem nazismens biopolitik og de demokratiaske samfunds skuespil. Truslen fra nazismen og kommunismen blev ifølge situationisterne brugt til at 'kriminalisere' alternativer til den dominerende blanding af varekapitalisme og parlamentarisk demokrati. Derved blev den politiske horisont forsøgt lukket, kampen mod nazismen blev ført videre som kampen mod kommunismen. Situationisterne afviste denne forestilling og betonedede kontinuiteten mellem nazisme og demokrati. Denne sammenligning blev helt eksplicit under urolighederne i maj '68, hvor studenter med forbindelse til den situationistiske gruppe tegnede en plakat, hvor Frankrigs præsident de Gaulle var Hitler (Figur 1).

I Vesttyskland var spørgsmålet om den nazistiske fortid selvfølgelig endnu mere kompliceret end i Frankrig. Vesttyskland blev grundlagt i 1949 og siden havde CDU med Konrad Adenauer i spidsen ledet landet. Spørgsmålet om, hvordan man skulle omgås fortidens forbrydelser, var af største vigtighed for CDU.²² Gennem 1950'erne og 1960'erne fokuserede Adenauer mere på genoprejsning til ofrene end på at straffe forbryderne. Økonomisk støtte til Israel og overlevende efter Holocaust var vigtige komponenter i Adenauers politik. Samtidig blev der brugt en del energi på at nedtone den fortsatte tilstedeværelse af gerningsmænd, og der blev ikke taget skridt til juridisk at forfølge kriminelle, der stadigvæk arbejdede og levede i Vesttyskland. I 1951 sørgede CDU således for, at 150.000 mennesker, der havde været aktive i det nazistiske militær fik pension, og regeringen besluttede samtidigt ikke at undersøge statsansattes tidligere mulige nazistiske engagementer. Det var tid til at komme videre. For Adenauer og CDU havde normalisering første prioritet, en normalisering skulle gøre det muligt for bureaukratiet at fungere gnidningsløst i en tilspidsende politisk situation (den kolde krig), hvor Vesttyskland var centralt placeret. Perioden frem til begyndelsen og midten af 1960'erne var således kendetegnet ved fraværet af en offentlig diskussion om den nazistiske fortid i Tyskland. Men som i Frankrig og andre steder dukkede den nazistiske fortid hele tiden op og truede med at bringe skam over Adenauers regering. Gentagne gange blev der eksempelvis gjort opmærksom på, at en af hans nærmeste medarbejdere, Hans Globke, havde været indenrigsminister under nazismen. Adenauer nægtede dog at fyre Gobke; den nazistiske fortid forblev fortid, der fandt ikke nogen systematisk gennemarbejdning sted, skylden blev erkendt gennem økonomisk kompensation til ofrene, men det var det.²³ Selv i forbindelse med retssagen mod Adolf Eichmann i Israel var CDU og den vestty-

ske offentlighed ikke tilbøjelig til at tage fat på en systematisk diskussion af den nazistiske fortid.²⁴

Selvom der ikke fandt nogen offentligt initieret debat sted i Tyskland, så forsøgte kunstnere som Markus Lüpertz og Volf Vostell i 1950'erne og 1960'erne at bearbejde denne problematik. Disse kunstneres værker var i en vis forstand isolerede fænomener, der var ude af synk med den offentlige tavshed, da der ikke fandt nogen sammenhængende diskussion af nazismen og udryddelsen af jøderne sted.²⁵ En anden kunstner som arbejdede med denne situation – den fraværende gennemarbejdning, den fortsatte tilstedeværelse af gerningsmænd – var Gerhard Richter. I årene 1962 til 1966 malede Richter en serie malerier i sort og hvid, som kan siges at kommentere denne situation. Maleriet betitlet *Christa und Wolfi* viser en simpel domestisk scene, hvor to kvinder sidder i et rum med et bord og en schæferhund på en stol (Figur 2).²⁶ Motivet er, som Richter har for vane, malet utydeligt. Scenen er ganske almindelig, billedet er et hverdagsbillede, to kvinder og en hund. Richters inspiration fra popkunsten fornægter sig ikke, billedet er 'ordinært', kan vi sige, det er et familiebillede. Som den hvide kant gør opmærksom på, har vi uden tvivl at gøre med en reproduktion af et familiefotografi, en malerisk repræsentation af et foto. Richter spiller effektivt på massemediernes reproducerbarhed og maleriets unikke karakter. På en og samme tid afslører billedet et indhold og skjuler det gennem brug af modernistiske teknikker. Titlen referer til to subjekter, Christa og hunden Wolfi, men hvem er den tredje på billedet? Den slørede figur i baggrunden? En ældre kvinde, der generationsmæssigt må have deltaget i nazismen som enten gerningsmand eller tilskuer. Figuren fremstår på en og samme tid som tilstede og fraværende. Med sine penselstrøg understreger og dæmper Richter generationsforskellen. Det er ikke til at afgøre, om kvinden i baggrunden er et klat maling i en repræsentation af et foto, der ikke betyder no-

get, eller om hun indikerer selve umuligheden af at reproducere fortiden (på et tidspunkt hvor tilstedeværelsen af nazistiske individer var særligt betydningsfuld). Men det er ikke kun moderfiguren, som er tvetydig. Wolfi er det også. Med sine glinsende øjne kan hunden samtidig ikke undgå at minde om SS' schæferhunde. Placeret centralt i billedet mellem de to kvinder fremstår hunden som en stand in for en fraværende mand eller søn. På den måde er hunden forlenet med en form for spøgelseskvalitet, den er både en almindelig familiehund og samtidig er den noget andet, en fraværende far eller søn, eller SS-hund.

Som det fremgår har vi at gøre med to meget forskellige måder at forholde sig til den nazistiske fortid: på den ene side situationisternes bombastiske og revolutionære kritik af det kapitalistiske samfund, på den anden side Richters formelt eksperimenterende gennemarbejdning af tilstedeværelsen og fraværet af nazister i 1960'ernes Tyskland. Arven fra den historiske avantgarde levede videre i begge projekter, det forcerede politiske engagement hos situationisterne, den eksperimenterende omgang med samtidens visuelle former hos Richter.

¹ Dele af den følgende tekst er tidligere publiceret i *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (København: Forlaget politisk revy, 2004).

² Jf. Roland Barthes: *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil, 1957), Henri Lefebvre: *Critique de la vie quotidienne. Vol. I: Introduction. 2. éd.* [1947] (Paris: L'Arche, 1958), Raymond Williams: *Culture and Society* [1958] (London: Penguin Books, 1984), Oscar Negt & Aleksander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972).

³ Jf. Michael Kelly, Elizabeth Fallaize & Anna Ridehalgh: "Crises of Modernization", Jill Forbes & Michael Kelly (eds.): *French Cultural Studies* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1995), pp. 99-139.

⁴ Jf. Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion* (Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1996), p. 222.

⁵ Jf. Henry Rousso: *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours* (Paris: Seuil, 1987), og Claus Bryld & Anette Warming: *Besættelsestiden som kollektiv erindring. Historie- og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945 – 1997* (Gylling: Roskilde Universitetsforlag, 1998).

⁶ Jf. Kristin Ross: *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1995).

⁷ Pierre Jovin: *Une liberté toute neuve... Culture de masse et esthétique nouvelle dans la France des années 50* (Paris: Klincksieck, 1995), og Charles Sowerwine: "The 1950s – Of Coke and Culture", *France since 1870: Culture, Politics and Society* (Basingstoke & New York: Palgrave, 2001), pp. 274-283.

⁸ Jf. Kristin Ross: *Fast Cars, Clean Bodies*, pp. 71-122.

⁹ Jf. Nicholas Hewitt (ed.): *The Culture of Reconstruction: European Literature, Thought and Film, 1945 – 50* (London: MacMillan, 1989), og Pascal Ory: *L'Aventure culturelle française 1945 – 1989* (Paris: Flammarion, 1989), pp. 126-152.

¹⁰ For en oversigt over de forskellige kunstneriske projekter, som dominerede i Paris efter Anden Verdenskrig, se teksterne i kataloget *Paris-Paris 1937 – 1957* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1981).

¹¹ Michel Tapié de Celeyran: *Art autre* (Paris: Gabriel Giraud & Fils, 1952).

¹² Jf. Andreas Huyssen: "The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture", *After the Great Divide* (Blomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1986), pp. 3-15.

¹³ Jf. Serge Guilbaut: *Comment New York a vola l'idée d'art moderne* [1983] (Paris: Jacqueline Champon, 1996), og id. (ed.): *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945 – 1964* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1990).

¹⁴ Jf. Michèle Cone: "Abstract Art as a Veil: Tricolor Painting in Vichy France", *The Art Bulletin*, vol. 74, nr. 2, 1992, pp. 191-204.

¹⁵ Jf. Michèle Cone: *French Modernisms: Perspectives on Art before, during and after Vichy* (Cambridge & New York & Melbourne: Cambridge University Press, 2001).

¹⁶ Jf. Jean-Paul Sartre: "Qu'est-ce que la littérature?" [1947], *Situations. Vol. II* (Paris: Gallimard, 1948), p. 221.

¹⁷ Jf. Martica Sawin: *Surrealism in Exile and the Beginnings of the New York School* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1995), pp. 384-401.

¹⁸ André Breton: "Rupture inaugurale" [1947], *Tracts surrealists et déclarations collectives. Vol. II* (Paris: Eric Losfeld, 1982), pp. 35-38.

¹⁹ Jf. Sarah Wilson: "Paris Post War: In Search of the Absolute", Frances Morris (ed.): *Paris Post War: Art and Existentialism 1945 – 55* (London: Tate Gallery, 1993), pp. 25-52.

²⁰ For redegørelser af den franske kunstverdens nationalistiske og antisemitiske forestillinger før og under besættelsen, se Michèle Cone: *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution* (Princeton: Princeton University Press, 1985), og Romy Golan: *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars* (New Haven & London: Yale University Press, 1995).

²¹ Jvf. Mikkel Bolt: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*.

²² For en præsentation af Adenauer-tidens forhold til den nazistiske fortid, se Jeffrey Herf: "Atonement, Restitution, and Justice Delayed: West Germany, 1949-1963", *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1997), pp. 267-333.

²³ Jvf. *ibid.*, pp. 289-292.

²⁴ Devin o. Penda: "I didn't know what Auschwitz was: The Frankfurt Auschwitz Trial and the German Press", *Yale Journal of Law and Humanities*, vol. 12, nr. 2, 2000, pp. 397-446.

²⁵ Jvf. Cornelia Gockel: *Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst* (München: Verlag Silke Schreiber, 1998).

²⁶ For en analyse af Richters malerier fra 1962 til 1965, se Robert Shorr: *Gerhard Richter October 18, 1977* (New York: Museum of Modern Art, 2000), pp. 119-121. For en analyse af Richters forhold til den historiske avantgarde, se Buchloh: "Readymade, Photography, and Painting of Gerhard Richter", *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Cambridge, MA & London: MIT Press, 2000), pp. 365-403.

Opgøret med Adorno

Den tyske venstrefløj og dens forhold til Nationalsocialismen

Moritz Schramm

I 1949 skrev den tyske filosof Theodor W. Adorno i sit essay *Kulturkritik und Gesellschaft*, publiceret i 1951, de berømte ord om "at skrive et digt efter Auschwitz er barbarisk".¹ Denne sætning er et af de mest omdiskuterede udsagn i den tyske efterkrigslitteratur. Gennem mange år er den blevet citeret, tolket, afvist og bekræftet, modificeret og diskuteret. En stor del tyske forfatterskaber er præget af dette udsagn, og af problematikken bag det, – så sent som i 1999 henviste Günter Grass i sin nobelpristale til sætningen og de udfordringer, den fører med sig.

Samtidig er Adornos udsagn blevet genstand for en del videnskabelige og filosofiske debatter. Især i litteraturvidenskaben har man tolket det som udtryk for den generelle repræsentationskrise efter 1945. Det synes at pege mod den grundlæggende diskussion om, hvorledes kunsten og litteraturen kan reagere på erfaringerne fra nationalsocialismens terrorregime, og om – eller hvorvidt – kunst på nogen måde kan udtrykke og gengive erfaringen af Holocaust. Kan man benytte sig af de traditionelle æstetiske former for at beskrive erfaringer, der i kraft af deres grusomhed ser ud til at overskride muligheden for enhver sproglig gengivelse? Kan kunsten bidrage til at videregive erfaringerne fra Auschwitz, eller er den eneste vej til dette at ende i tavshed, i det uudsigelige? Kan sproget udtrykke erfaringer, der unddrager sig enhver diskursiv fortælling? Der er store spørgsmål knyttet til Adornos udsagn, og man vil hurtigt kunne sætte en hel diskussion om kunst og Holocaust i gang ved blot at henvise til det.

Vil man forstå baggrunden for Adornos udtalelse er det imidlertid ikke nødvendigvis en hjælp at fokusere på de generelle diskussioner. Frem for at fokusere på de store filosofiske overvejelser er det givende at undersøge Adornos udsagn med henblik på hans samtid, hans filosofiske teorier og de kontekster, de indgår i. På denne måde vil man, mener jeg, nå frem til et langt mere nuanceret blik på Adornos udsagn, og samtidig kunne forstå den voldsomme kritik man på den tyske venstrefløj siden 1980'erne har rettet mod Adorno selv. I stedet for at se det berømte udsagn som udgangspunkt for en generel diskussion gælder det med andre ord om at placere det i sin kontekst og bevare den kritiske distance. For at kunne gøre det, vil jeg i det følgende først se på den tyske efterkrigstid og datidens tolkninger af nationalsocialismen (I). Dernæst vil jeg vende mig mod Adornos historiefilosofiske anskuelser, som han udviklede sammen med Max Horkheimer i værket *Oplysningens dialektik* (II), og læse hans udsagn om lyrikken efter Auschwitz i forlængelse deraf (III). Siden vil jeg fokusere på kritikken mod Adorno (IV), inden jeg slutteligt vil antyde konsekvenserne af denne udvikling i de teoretiske diskussioner i Tyskland med henblik på forholdet mellem kunst og politik efter Auschwitz (V).

I. Den tyske efterkrigstid

Hurtigt efter krigens afslutning kan der i Vesttyskland iagttages forskellige afsæt til tolkninger af de 12 mørke år mellem 1933 og 1945. Lidt forenklet kan man adskille en 'højrefløjsfortælling' fra en 'venstrefløjsfortælling'. 'Højrefløjsfortællingen' bygger typisk på to argumenter: For det første relativiseres de nazistiske forbrydelser med henblik på angivelige allierede forbrydelser; for det andet lægges ansvaret for de nazistiske ugerninger på enkelte, højtstående personer. Det tyske folk fritages derimod for ansvar for forbrydel-

serne, der skyldes enkelte personers kriminelle udskejelser. Der er tale om myten om 'det forførte folk' – en tolkning, der hurtigt vandt indpas i Vesttyskland:

I midten af 1950'erne [...] har dén offentlige indstilling sat sig igennem, at ansvaret for de forfærdelige hændelser, det Tredje Rige har begået, udelukkende kan tilskrives Hitler og en lille klike af 'hovedkrigsforbrydere', mens tyskerne som helhed fik status af politisk 'forførte', som desuden selv var blevet til 'ofre' for krigen og dens følger.²

Opgøret med nazitiden kan ifølge denne tolkning begrænses til at straffe de enkelte, højtstående gerningsmænd og hovedkrigsforbrydere.³ Derudover er der intet behov for grundlæggende ændringer eller dyberegående refleksioner over baggrunden for de nazistiske forbrydelser.⁴

'Venstrefløjsfortællingen' adskiller sig markant fra denne tolkning ved at fokusere på betingelserne for og mekanismerne bag nazisternes magtovertagelse og forbrydelser. Denne tolkning anskuer ikke primært nationalsocialismen som et resultat af enkelte bødler eller kriminelle elementers gerninger, men snarere som en konsekvens af tendenser og udviklinger, der går længere tilbage i historien. Derfor kan 'venstrefløjsfortællingen' ikke nøjes med at pege på enkelte, onde gerningsmænd. Den står derimod overfor et omfattende forklaringspres: Man er nødt til at udvikle tolkninger, der kan forklare og/eller begrunde, hvad der ligger bag nazisternes opkomst, deres forbrydelser og den enestående karakter af nazisternes folkedrab. I stedet for at pege på enkelte bødler eller gerningsmænd udvikledes mentalitetshistoriske, socialhistoriske eller civilisationskritiske tolkninger. Samtidig er man ifølge denne fortælling nødt til at tage konsekvenserne af disse forklaringer. Forstår man national-

socialismen som resultat af en længere udvikling og af dybe, grundlæggende mekanismer, er man nemlig nødt til at spørge om disse mekanismer stadig er gældende efter 1945. Der er ingen grund til at antage, at de forsvinder af sig selv, blot fordi nazisterne har tabt den politiske magt efter 1945 og enkelte gerningsmænd er blevet dømt. Ifølge 'venstrefløjsfortællingen' er et langt mere dybtgående opgør med nationalsocialismen og dens baggrunde nødvendigt.

II. Adornos historiefilosofi

Studenteropgøret i slutningen af 1960'erne er i Tyskland stærkt præget af 'venstrefløjsfortællingen'. Opvokset og stedse konfronteret med 1950'ernes fortrængning og tabuisering er denne generation optaget af at bryde tavsheden og fokusere på kontinuiteten i det vesttyske samfund efter 1945. Som børn af nazisterne – det er typisk den generation, der præger studenteropgøret i Vesttyskland – forsøger de studerende at udvikle forklaringer og at analysere baggrunden for nazitiden; mekanismerne bag forbrydelserne, deres forældre var medansvarlige for. Forsøget på at udvikle andre pædagogiske tilgange til børneopdragelsen og give plads til undertrykte følelser og aggressioner i dagligdagen er en del af denne bestræbelse på at skabe nye rammer for et fremtidigt samfund, hvor et nyt Auschwitz vil være umuligt. Et aspekt, som for mange har direkte personlige erfaringsbaggrunde i og med at de fleste unge studerende og intellektuelle bag studenteropgøret selv som børn eller unge har oplevet nazisternes ungdomsorganisationer som HJ eller BDM, eller har været indkaldt som soldater i de sidste dage af krigen, har de en erfaring om, at de uden videre kunne være blevet 'gode nazister', hvis de i længere perioder havde været underlagt den nationalsocialistiske propaganda og opdragelse. At ville ændre f.eks. opdragelsesformer er derfor en direkte konsekvens af deres egen erfa-

ringsdimension og den baggrund, deres forældres generation havde.

Også Adornos filosofi og hans diktum, at dét at skrive lyrik efter Auschwitz er barbarisk, skal læses på baggrund af denne 'venstrefløjsfortælling'. Som Adorno understreger, er grundmekanismerne for NS-regimet, og identifikationerne med dem stadig eksisterende, men "ubevidst og derfor særdeles truende".⁵ I modsætning til 'højrefløjsfortællingen' om enkelte kriminelle gerningsmænd gælder det for ham om at analysere årsagerne til Auschwitz og den nationalsocialistiske magtovertagelse og udvikle modstrategier, der skal nedbryde den fortsatte eksistens af disse mekanismer. Adornos studier i den antiautoritære karakter, hans negative dialektik og hans civilisationskritiske studier er præget af det.

Særlig relevant er i denne forbindelse *Oplysningens dialektik*, som Adorno skrev sammen med Max Horkheimer under eksilet i 1940'erne. *Oplysningens dialektik* er skrevet under indflydelse af forskellige teoretiske retninger. Centralt for bogens udgangspunkt står især Max Webers teser om rationaliseringen og den omfattende "Entzauberung der Welt", der følger af den kapitalistiske samfundsorden. Disse aspekter kombineres med Karl Marx og Georg Lukács' kritik af det borgerlige samfund. Stikordene er her tingsliggørelse, fremmedgørelse, og reduktionen af alle menneskelige relationer til abstrakte bytte-værdier: Ifølge Marx fører det borgerlige samfund og kapitalismens byttelogik til at mennesker ikke behandler sig selv og den anden som formål i sig selv; mennesket bliver i bytterelationerne snarere reduceret til et objekt, der udelukkende bruges for at opnå individuelle fordele. Formålsrationalitet og tingsliggørelse er derfor, som Lukács i forlængelse af Marx' analyse af bytte-værdien mener, en konsekvens af det borgerlige samfund og dets kapitalistiske markedsøkonomi.

Lukács peger i sine analyser på en potentiel indre modstand mod tingsliggørelsen og fremmedgørelsen. Denne indre instans i subjektet er for Lukács kimen til en revolutionær bevægelse. Erfaringen af at blive reduceret til rene nytteværdier fremkalder nemlig ifølge Lukács en modstandskraft, der, hvis den bevidstgøres, principielt vil føre til en revolutionær omvæltning af det bestående samfund. I forlængelse af Hegels historiefilosofiske teser ser Lukács med andre ord en indre dialektik i tingsliggørelsen. Erfaringen af at blive reduceret til objekt indebærer allerede modtesen, således at man historisk set kan formode en udvikling af en ny syntese, der overvinder modsætningerne.

Lukács teori går med andre ord ud på at beskrive det borgerlige samfunds indre opløsning. Problemet, Adorno og Horkheimer konfronteres med, er blot: Dette synes ikke at ske. 1930'erne og 1940'erne bliver snarere et bevis for, at ideen om en marxistisk, revolutionær modstand mod det kapitalistiske samfund ikke findes i realiteten. Tingsliggørelsen fører ikke, som Lukács mente, til en proletarisk eller revolutionær bevægelse. Derimod kunne forfatterne observere massernes fascination af nazisterne og deres magtovertagelse i 1933 med de kendte konsekvenser til følge. Det borgerlige samfund synes at være i stand til at absorbere modstandskraften og sågar udvikle totalitære træk, der fører til masse mord og folkedrab.

Det er i denne kontekst, at Adorno og Horkheimer i 1940'erne udarbejder *Oplysningens dialektik*. Værket er et forsøg på at analysere de processer, det moderne samfund er præget af, og som har muliggjort nationalsocialisternes magtovertagelse. Hertil udvider forfatterne perspektivet. I stedet for primært at fokusere på kapitalismen eller det borgerlige samfund fokuseres på hele civilisationsprocessen. Civilisationsprocessen bliver beskrevet som en tiltagende beherskelse af den ydre natur, medførende en samtidig undertrykkelse af menneskets indre natur.⁶ Bag denne tanke ligger en særlig fo-

restilling om naturen som en kaotisk, uregelmæssig, ustyrlig størrelse. Civilisationsprocessen består i, at mennesket lærer at underlægge sig denne kaotiske natur og – via fornuften og dens begreber – gøre den beregnelig. På denne måde formår mennesket at distancere det truende kaos og den skræmmende uforudsigelighed og uregelmæssighed, naturen er præget af.

Omdrejningspunktet for denne argumentation i *Oplysningens dialektik* er *Selvopretholdelsen*. Mennesket, hedder det et sted i bogen, "har altid skullet vælge mellem at underkaste sig naturen eller gøre naturen selv underdanig".⁷ Som konsekvens af denne sejr over naturen begynder mennesket samtidig at adskille sig fra naturen, og naturen bliver via fornuften afmystificeret. Mens man tidligere, i den mytiske verdensopfattelse, har erfaret objektet som besjælet, bliver det nu betragtet som en død genstand. Denne distance og fremmedgørelse overfor tingene via fornuften videreføres ligeledes mod subjektet selv:

Herredømmet betales ikke blot med menneskes fremmedgørelse overfor de beherskede objekter: med tingsliggørelsen af ånden blev menneskets egne relationer forhekset, også enhver relation til sig selv. Han skrumper ind til at være knudepunktet for konventionelle reaktioner og funktionsmåder, som sagligt forventes af ham. Animismen havde besjælet tingen, industrialismen tingsliggør sjælen. (65f.)

Kernen i *Oplysningens Dialektik* er med andre ord en kombination af denne tese om menneskets forhold til naturen og en historie-filosofisk tese. Ikke mindst i kraft af arbejdet, som er oprindelsen til denne naturbeherskelse, fører den ydre naturbeherskelse til undertrykkelsen af menneskets indre natur. Det civiliserede menneske gør både den ydre og den indre natur begribelig og beregnelig for at

skabe det identiske, rationelle selv. I forfatternes optik bliver denne proces forstærket af det moderne samfund, hvor mennesket yderligere bliver reduceret til at være del i en abstrakt funktionsproces. Men processen starter ikke her. Under herredømmets tvang, skriver forfatterne, har det menneskelige arbejde snarere "fra første færd ført bort fra myten" (71). Det identiske selv, det rationelle subjekt, er en konsekvens af civilisationsprocessen, som gentages i ethvert subjekt i overgangen fra barndommen til voksenverdenen.⁸ Der er tale om en smertefuld proces, hvor jeget skal undertrykke sin emotionelle og naturlige livskraft. Skabelsen af jegets identiske karakter beskrives af forfatterne derfor som en paradoksal proces, hvor subjektets selvopretholdelse bygger på tilintetgørelsen af det levende selv. Denne proces bliver forstærket af den moderne kapitalisme, hvor mennesket "afskærer sig fra bevidstheden om sig selv som natur". Men princippet ligger allerede i "subjektets urhistorie", i civilisationens begyndelse.⁹ Nazisternes herredømme tolkes som en konsekvens af denne udvikling, hvor subjektet både har en længsel efter selvopretholdelse og en længsel efter at ophæve denne smertefulde tilstand og give sig hen til den mytiske antifornuft. I den "totalitære kapitalisme" – dvs. nationalsocialismen – er dette princip sat på spidsen. Her bliver "behovstilfredsstillelsen umulig" og "tenderer mod udryddelsen af menneskene" (99). Mordet på millioner af jøder skal ifølge forfatterne forstås som en sidste konsekvens af en lang historisk proces. I *Minima Moralia* skriver Adorno mange år senere:

Man kan ikke sammenligne Auschwitz med ødelæggelsen af de græske bystater, som om der blot er tale om en graduel vækst i grusomhed, der ikke skal forstyrre ens sjælefred. Men fra dem, som transporteredes bort i kreaturvogne og blev udsat for en aldrig tidligere erfaret pinsel og fornedrelse, falder der dog et dødeligt-grelt lys tilbage på den fjerneste fortid, i hvis primitive

planløse vold den videnskabeligt udklækkede allerede var teologisk anlagt.¹⁰

Kunstens rolle i Adornos filosofi skal ses i relation til denne ide om en grundlæggende og undertrykkende mekanisme bag sprogets og fornuftens herredømme. I kunsten kan den enkelte huske erfaringen om den undertrykte natur og iagttagelse af den smerte og den lidelse, som skabelsen af et identisk jeg har ført med sig. Det gælder ifølge Adorno om at ryste, om at undergrave stivheden og tingsliggørelsen, som i sidste ende er kimen til masse mord og Holocaust. I kunsten kommer et andet sandhedsbegreb til udtryk, som ikke er formålsorienteret, men vidner om ofret og smerten bag civilisationsprocessen. Selve "fornødenheden af at udtale lidelsen, er sandhedens betingelse", som Adorno skriver i den *Negative Dialektik*.¹¹ Kunsten er modpolen til naturbeherskelsen. Det er det sted, hvor naturens lidelse igen kommer til udtryk.

III. Lyrik efter Auschwitz

Adornos diktum, "at skrive et digt efter Auschwitz er barbarisk", kan læses på baggrund af disse overvejelser. Det bliver især tydeligt, når man fokuserer på udtrykket 'barbarisk'. Umiddelbart kan man forstå det i forlængelse af den oprindelige græske betydning. Her står det barbariske for det uciviliserede, for det, der ligger uden for de græske bystater: Barbarerne var ifølge den græske definition dem, der ikke havde et sprog – mere konkret: der ikke talte græsk.

I Adornos essay, hvor han henviser til det barbariske i at skrive lyrik efter Auschwitz, dukker imidlertid en formulering op, som peger i en anden retning. Her taler Adorno om "civiliseret barbari".¹² En formulering, der umiddelbart kan virke paradoksal, men som bliver mere forståelig, når man inddrager en anden begrebstradition.

on, der peger tilbage på den tyske idealisme. I den æstetiske tradition er det barbariske nemlig ikke begrænset til at være synonym for det uciviliserede. Ikke mindst Friedrich Schillers æstetik, som Adorno selvsagt er fortrolig med, giver begrebet den stik modsatte betydning. Især i sine *Ästhetische Briefe* fra 1795 bruger Schiller 'barbarerne' som modsætning til 'de vilde'. 'De vilde' repræsenterer her – i direkte forlængelse af Immanuel Kants antropologi¹³ – det regelløse, singulære og individuelle, der modsætter sig fornuften og moralen. 'De vilde' sætter deres individualitet, deres følelse og natur over almenheden og moralen. 'Barbarerne' repræsenterer hos Schiller derimod den anden pol. De afviser ikke fornuften, men udvisker snarere i kraft af deres fornuft alle individuelle særegenheder og singulariteter. Mens 'de vilde' med deres individuelle singularitet tilintetgør moralen, tilintetgør 'barbarerne' – Schiller er her tydeligt inspireret af jakobinerne – enhver individualitet i kraft af fornuftens totalitet.¹⁴

Læser man Adornos formulering om det "civiliserede barbari" og hans diktum om at det er 'barbarisk' at skrive lyrik efter Auschwitz på baggrund af denne traditionslinje bliver det tydeligt, at disse formuleringer ikke henviser til det uciviliserede, men til fornuftens undertrykkende funktion – som i sidste ende var kilden til nazisternes magtudøvelse og Holocaust. Hos Adorno forbindes dette med en kritik af kulturindustrien. I det moderne samfund, mener Adorno, handler kunsten ikke længere om åndens udfoldelse, men snarere om hvor mange penge, der er på kontoen. Samtidig bliver lyrikken – og kunsten i det hele taget – til ren underholdningsværdi, der netop er bestemt via sin nytteværdi og formålsrationalitet. Ånd og penge hører sammen, som Adorno kritisk udtrykker det med henvisning til et udsagn af Oswald Spengler.¹⁵ Det barbariske i at skrive lyrik består derfor i Adornos optik i at fortsætte dette formålsrationalitetens herredømme i kunsten. Lyrikken er her særligt problematisk, siden den i sin traditionelle form er præget af en

stærk tradition af såvel inderlighed som formalitet. Den lyriske form, rytmen, rimet og stilen bliver således til udtryk for den formale dimension, Adorno sætter i forbindelse med fornuftens totalitære virke. Selv i den engagerede kunst ligger stadig faren for det "æstetiske stiliseringsprincip", som Adorno kalder det. Også her ligger, på trods af dens politiske dagsorden, en stadig søgen efter mening og fornøjelse for tilskueren, som i Adornos optik allerede er del af den undertrykkende kulturindustri. På grund af meningskategorien og underholdningsværdien, understreger Adorno med henvisning til Sartre og Brecht, kan en sådan litteratur ikke gengive erfaringerne fra Auschwitz. Også her finder han i sidste ende en barbarisk kunst, også her "vederfares ofrene uret".¹⁶ Enhver kunst, der opererer med et traditionelt meningsbegreb må derfor afvises.

Modsætningen til den barbariske lyrik bliver derfor et kunstbegreb, der udelukkende fokuserer på sin negativitet, og dermed giver udtryk for lidelsen og undertrykkelsen. Kunsten bliver i denne konception den historiske "talsmand for den undertrykte natur". Kunsten skal give udtryk for en modstand mod kulturindustrien og fornuftens herredømme. Hvad Auschwitz angår får en sådan kunst rollen som "bevidstløs historieskrivning". I de mest autentiske kunstneres værker findes der ingen positiv fortælling om Holocaust, men blot, som Adorno udtrykker det, en "sitren": "Samtidens autentiske kunstnere er de, i hvis værker den yderste gru stadig sitrer igennem".¹⁷ I stedet for at underlægge de subjektive erfaringer den almene fornuft og kunstnerens totalitære perspektiv, får kunsten altså den funktion at afspejle de grufulde erfaringer, der først i denne form for kunst kommer til deres fulde ret.

Det kan derfor ikke overraske, at Adorno senere har modificeret sine udsagn om moderne lyrik efter Auschwitz. Især efter læsningen af Paul Celans digtning erkender filosofen muligheden for en litterær udtryksform, der ikke er 'barbarisk', men giver udtryk for

lidelsen – i tavsheden. I sin *Ästhetische Theorie* bemærker han hvad angår Celan:

Denne lyrik er gennemtrængt af kunstens skam overfor lidelsen, der unddrager sig såvel erfaringen som sublimeringen. Celans digte ønsker at udsige den yderste rædsel gennem tavshed. Selve deres sandhedsindhold bliver negativt.¹⁸

Adorno henviser her til Celans modsætning mellem "kunst" og "digtning", som i det store og hele svarer til hans egen kritik af kulturindustrien. Kunsten er for Celan, som han understreger det i sin "Meridian-tale", kendetegnet ved at være stiv, kold, afdød. Kunsten er den tyske idealismes fornuft: Den kolde, rationelle automatverden, som undertrykker og tilintetgøre den enkelte. Digtning er derimod en modstandskraft, der er defineret ved sin negativitet. Det er "modordet", der vender sig mod kunsten og fokuserer på en anden erfaringsdimension, der unddrager sig den rationelle og kolde diskurs. Det moderne digt har derfor, som Celan understreger, nødvendigvis en tendens til tavshed: Til at modarbejde udsagnet og meningen. Kun i afbrydelsen, i forstyrrelsen kan erfaringer fra Holocaust udtrykkes og gengives.¹⁹

Den dræbende formalisme har han selv givet udtryk for i sit berømte digt "Todesfuge". Her er det formen og gengivelsen, som viser nazisternes undertrykkende og tilintetgørende dagsorden. Og især rimet, Celan benytter sig af, er sigende. Der findes nemlig kun et enkelt rim i digtet. Og dette rim giver netop udtryk for dødens magt. Som det hedder: "der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau". Formen og stiliseringen er det, der dræber. Det singulære, det ikke-identiske bliver offer for dette kunstprincip; kunsten som modspil, som forstyrrelse arbejder derimod på grænsen til det sproglige, det

diskursive og meningsfyldte. Den eneste form, der kan modarbejde fornuftens herredømme, er i sidste instans tavshed. At bryde repræsentationen og give udtryk for det ikke-identiske, det heterogene og negative. Den traditionelle lyrik derimod må for denne opfattelse nødvendigvis være 'barbarisk' – undertrykkende.

IV. Kritikken af Adorno

Adornos koncept om kunsten som modspil til fornuftens herredømme er imidlertid siden 1970'erne, og især gennem 1980'erne, på tiltagende vis blevet problematiseret og kritiseret. Allerede i 70'erne under studenterbevægelsen kritiserede en del af de politisk engagerede studerende Adorno for hans angivelige æsteticisme. I stedet for at skabe en politisk dagsorden, lød kritikken, koncentrerede Adorno sig om at tale om borgerlig kunst som eksempelvis Goethes *Iphigenie*. Den rigtige vej, mente de studerende dengang, måtte være en politisk aktiv, engageret. I løbet af de sene 70'ere og tidlige 80'ere blev denne nemt gennemskuelige kritik udvidet med en langt mere substantiel. Især Jürgen Habermas og – siden midten af 1980'erne – Axel Honneth begyndte for alvor at vende blikket mod hans filosofihistoriske teser og den særlige rolle, kunsten havde for ham. Kritikken mod Adorno, formuleret på den politiske venstrefløj og internt i Frankfurterskolen, rettede sig især mod to punkter.

For det første kritiseres konsekvenserne af Adornos filosofi. Især bliver han beskyldt for sin "totaliserende" fornuftskritik. For Adorno findes der nemlig ingen anden form for fornuft end den instrumentelle, per definition undertrykkende fornuft, som samtidig er hævet over enhver historisk udvikling. Tingsliggørelsen bliver, lyder kritikken, i hans historiefilosofiske koncept ikke længere set som et konkret historisk fænomen, som bygger på bestemte historiske eller sociologiske udviklinger, men som en ontologisk begiven-

hed, der fra første færd er menneskets eksistensbetingelse. Derfor må Adorno nødvendigvis være blind for alle historiske forskelle. I stedet for at analysere konkrete samfundsudviklinger handler tingsliggørelsen pludselig om forholdet mellem mennesket og naturen, der er bestemt som en nærmest antropologisk betingelse for menneskets selvopretholdelse. I stedet for at drive kritisk samfundsteori ender Adorno, ifølge Habermas, i en ontologisk modsætning mellem natur og fornuft, der slører alle historiske forskelle og sociale betingelser. Derfor må Adorno nærmest med nødvendighed ende i en æsteticisme, hvor kunsten bliver den sidste modpol til tingsliggørelsen og den instrumentelle fornufts herredømme. Især Adornos "ihukommelse af naturen" (55) viser ifølge Habermas en "chokerende lighed" med Heideggers "værens hukommelse".²⁰ Honneth, der i 1985 udgiver en sønderlemmende kritik af Adornos filosofi, ser på tilsvarende vis hos Adorno en reduktion af videnskaben til et subjektivt erfaringsmoment.²¹

For det andet opstår der en substantiel kritik, der ikke retter sig mod konsekvenserne af teorien, men mod selve teoriens opbygning. Her fokuseres især på to områder: For det første understreger allerede Habermas at Adornos filosofi ikke tager højde for de intersubjektive relationer, der udspiller sig mellem mennesker. Adornos subjektcentrerede filosofi omhandler nemlig udelukkende, hvad både Habermas og Honneth kritiserer, det ensomme subjekts forhold til sin omverden. Sociale interaktioner, mellem menneskelige konflikter eller forståelsesprocesser bliver derimod lagt til side. Dermed synes Adorno at forholde sig, som om alle historiske situationer var ens. Uanset de til enhver tid forskellige reaktionsformer og interaktioner handler det for ham i grund og bund ikke om andet end ydre naturbeherskelse, som subjektet bagefter projekterer mod sig selv. En proces der, som Honneth understreger, ikke er teoretisk overbevisende. Især glemmer Adorno de forskellige reaktionsfor-

mer og interaktionspartnere i en given historisk kontekst – på nær faderen, som dog udelukkende repræsenterer undertrykkelsen af naturen. Også her glemmes det, at faderen i forskellige historiske situationer og som forskellige personer sagtens kunne udvise forskellige adfærdsmønstre.

For det andet udvides denne kritik af det monistiske grundlag for Adornos filosofi med en kritik af hans sammenblanding af kognitive og moralske egenskaber. Adorno glemmer ikke kun at tage højde for de sociale interaktioner, han beskriver også udelukkende opbygningen af personen ud fra et instrumentelt perspektiv: Mennesket opbygger ifølge Adorno sine færdigheder i udveksling med naturen og danner på denne måde sin identiske, rationelle personlighed. Som han glemmer forskellige adfærdsformer, ser han også bort fra adskillelsen mellem kognitive egenskaber – opbygningen af et identisk selv – og den moralske instans i subjektet, man med Freud kunne kalde et over-jeg. Som Jessica Benjamin understreger:

He [Adorno] tends to use the concept of internalization confusingly to signify two different but related phenomena, the development of the ego and the super-ego. The identification with parental authority as super-ego is collapsed into the identification with parental competence of reality of childhood autonomy as ego-formation.²²

Adornos teoretiske fundament er altså ifølge denne kritik unuanceret og usammenhængende. Såvel Habermas som Honneth søger efterfølgende med hver deres teorier at udvikle andre, mere nuancerede koncepter. Begge tager her udgangspunkt i intersubjektive relationer. Habermas understreger i sit teoretiske hovedværk *Theorie des kommunikativen Handelns* fra 1981 nødvendigheden af et paradigmeskift fra den subjektcentrerede fornuft, som Adorno er fanget

i, til den "kommunikative fornuft". Honneth, der er yderst kritisk overfor blandt andet Habermas' adskillelse mellem livsverden og systemverden, fokuserer derimod – under indflydelse af Foucault – på de intersubjektive magtkampe, som han kalder for anerkendelseskampe. For begge gælder det, at Adornos unuancerede fornuftbegreb, der fører ham til en dyrkelse af kunsten som "ihukommelse af naturen", må overvindes.²³

V. Kunst og politik efter Auschwitz

Mens man i lande som i Danmark stadig kan se en vis begejstring for Adornos filosofi, er denne på den tyske venstrefløj siden midten af 1980'erne blevet afvist af kompetente kritikere, der har peget på grundlæggende svagheder i Adornos argumentation. Dette spiller ikke mindst en rolle for den betydning, man mener kunsten har for at bearbejde Auschwitz efter 1945. Mens kunsten for Adorno – og for mange af de franske poststrukturalister i øvrigt – er en nærmest etisk modstand mod fornuftens undertrykkende totalitet, har man gennem de seneste år især peget på de problematiske konsekvenser af en sådan kunstkonception: Kunsten unddrager sig ifølge dette koncept nødvendigvis enhver formidling og politisk diskurs. Med sin insisteren på tavsheden og afbrydelsen udvikles en etisk dimension, der dog i sidste ende er begrænset til en monistisk kunsterfaring, defineret gennem et klassisk borgerligt kunstbegreb. Hvordan en sådan etisk dimension kan få indflydelse på de politiske diskussioner og udviklinger i et samfund, hvor de æstetiske erfaringer for længst er delt op i forskellige segmenter og differentierede kunstmiljøer, er vanskeligt at få øje på. Det kritiske potentiale i et sådant kunstbegreb synes begrænset.

I stedet for at fokusere på kunsten søger teoretikere som Habermas og Honneth efter sociale forklaringer og kontekstbeskrivel-

ser for nazisternes ugeringer. Kunstens rolle er her langt mere begrænset. Den kan muligvis få funktion som en social hukommelse, hvor historiske erfaringer opbevares og videregives, men den er ikke længere defineret gennem en særlig erfaringsdimension, en ekstraordinært etisk rolle, der modsiger den kolde rationalisering og den instrumentelle fornuft. Man kan så diskutere, hvorvidt denne afvisning af en særligt æstetisk erfarings- eller sandhedsdimension er et tab for kunsten. Eller snarere en befrielse af kunsten, der ikke længere bliver reduceret til at give udtryk for en etisk modstandskraft, men kan udfolde sig på forskellige måder og muligvis – alt efter konceptet og modtageren – kan indgå i den politiske diskurs og i de forskellige miljøer påvirke den politiske meningsdannelse. Måden, kunsten kan gøre dette på, er sikkert mere kompliceret end som så. Men man kan formode at der i kunsten ligger et politisk potentiale, der rækker ud over den rene forstyrrelse og negativitet, som Adorno lægger op til. At befri kunsten fra sin etiske modstandskraft åbner muligvis for en anden kunst, som – i det mindste principielt – kan søge efter ægte politisk indflydelse. Forudsætningen må være at gøre sig fri fra Adorno.

¹ Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, først publiceret i: Karl-Gustav Specht (udg): *Soziologische Forschungen in unserer Zeit*. Köln: 1951, s. 228 – 241; her citeret efter: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Udg. Af Petra Kiedaisch, Leipzig 1995, s. 27 – 49. Citat s. 49.

² Frei, Norbert: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München 2003 (1996), s. 405.

³ I realiteten blev denne tolkning gennemført. I Vesttyskland var retssagerne således mest begrænset til de øverste ansvarshavende, og i løbet af 1950'erne blev der i Vesttyskland indført mere og mere omfattende amnestier, således at man siden midten af 1950'erne næsten ikke længere kunne dømmes for forbrydelser begået under nazitiden. Samtidig var integrationen af funktionseliten omfattende.

⁴ Et klassisk eksempel for denne tolkning er forfatteren Gottfried Benn, der indtil 1934 var glødende tilhænger af den nye stat og i 1933 selv var involveret i ensretningen af det vigtige preussiske Akademie für Dichtung. I 1949, altså fire år efter krigens afslutning, understreger han i et brev til sin forlægger Max Niedermeyer, at han også i dag er af den "overbevisning, at nationalsocialismen var et ægte og dybtgående forsøg på at redde det vaklende aftenland." Kort efter tilføjer han i brevet: "At der efterfølgende kom uegnede og kriminelle elementer, der fik overtaget, var ikke min skyld og kunne ikke uden videre forudses". Og allerede i maj 1946 skriver han i et brev til sin ven Oelze om sit berygtede "Antwort an die literarischen Emigranten" fra 1933, hvor han åbent bekender sig til de "nye magthavere": "Jeg kan godt lide citaterne fra den dengang, jeg bifalder dem også i dag; om få år vil man have revideret vurderingen fra i dag, man vil adskille det kriminelle fra det ikke-kriminelle, og for det meste godkende det sidste." (Benn, Gottfried: *Briefe an Oelze*, S. Gottfried Benn: *Briefe an F.W. Oelze 1945 – 1949*. Hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Frankfurt am Main 1982, S. 29). Benns distancering fra nationalsocialismen går altså ikke ud over en "kritik af den tyske fascisme som personel fejlbesætning", som Deussen understreger. Han dømmer "udelukkende de uønskede afarter, som Benn anser som kriminelle fejludviklinger, der intet havde at gøre med den oprindelige 'skabende kraft', som nationalsocialismen ifølge Benn havde i den første tid efter magtovertagelsen" (Christiane Deussen: *Erinnerung als Rechtfertigung. Autobiographien nach 1945: Gottfried Benn, Hans Carossa, Arnold Bronnen*, Tübingen 1987, s. 79).

⁵ Theodor W. Adorno: *Eingriffe*. Frankfurt am Main 1963, s. 135.

⁶ Jürgen Habermas sammenfatter senere denne tese i den prægnante formulering: "Sejrene over den ydre natur bliver betalt med den indre naturs nederlag" (Jürgen Habermas: *Theorie der kommunikativen Vernunft, Bd. 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main 1981, s. 509).

⁷ Theodor W. Adorno og Max Horkheimer: *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*. På dansk ved Per Øhrgaard, København 1995, s. 70f. De følgende sidetal i teksten henviser til denne udgave.

⁸ I en berømt formulering fra bogen hedder det: "Frygteligt er det menneskehedens har måttet tilføje sig selv førend selvet, menneskets identiske, formålsrettede, mandige karakter blev skabt, og noget af det gentages endnu i hver eneste barndom." (72)

⁹ Adorno og Horkheimer skriver: "Menneskets herredømme over sig selv, som begrunder dets selv, er, virtuelt, altid ensbetydende med tilintetgørelsen af det subjekt, i hvis tjeneste det udøves, thi den beherskede, undertrykte og gennem selvopretholdelse opløste substans er intet andet end det levende, hvis funktion selvopretholdelsens præstationer alene bestemmer sig selv, egentlig altså just det, som skal bevares." (99)

¹⁰ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Refleksioner fra det beskadigede liv*. På dansk ved Nina Lautrup-larsen og Arno Victor Nielsen. København 2003, s. 385.

¹¹ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966, s. 27. Adorno taler om, at "das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist die Bedingung aller Wahrheit".

¹² Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, op.cit., s. 35.

¹³ Se: Immanuel Kant: "Über Pädagogik", i: *Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Wilhelm Weitschel, Frankfurt am Main 1968, Bd. XII, s. 698.

¹⁴ Se: Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen*, Stuttgart 1965, fx: s. 74; Schillers kritik af 'de vilde' og deres insistere på det individuelle følelsesudtryk ligger i umiddelbar forlængelse af oplysningens tro på fornuften som civiliserende kraft. Hans kategori 'barbarerne' er derimod en kritik af oplysningen og især af Kant. I modsætning til Kant, der ubetinget tror på fornuftens moralske værdi, antyder Schiller her, at fornuften under visse omstændigheder, når det individuelle underkastes det almene, kan blive undertrykkende og totalitær. Schiller er, kan man sige, den første kritiker af fornuftens totalitet i den tyske idealisme. Historisk set er denne kritik mod 'barbarerne' en direkte reaktion på datidens udviklinger i Frankrig, og især på jakobineres terrorregime i kølvandet på den Franske Revolution. Ligesom så mange andre tyske intellektuelle var Schiller i begyndelsen en stor tilhænger af den Franske Revolution. Efter halshugningen af den franske konge i 1792 og i lyset af jakobinernes terrorregime vendte han dog Revolutionen ryggen og søgte at analysere årsagen til udviklingen. I hans optik skal disse udviklinger netop tolkes som ideernes totalitet: Med afsæt i frihedsbegreberne, fornuftidealene og menneskerettighederne udviklede Jakobinerne med Robespierre i spidsen et totalitært regime, som i fornuftens navn udviskede og undertrykte det individuelle og menneskelige med guillotinen. Barbarerne repræsenterede civilisatio-

nens og fornuftens terror, som han så gennemført i Paris, få hundrede kilometer fra sit hjemland.

¹⁵ Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, op.cit. s. 36.

¹⁶ Citeret efter: *Lyrik nach Auschwitz*, op.cit., s. 14.

¹⁷ Ibid., s. 13.

¹⁸ Adorno, "Paralipomena zur 'Ästhetischen Theorie'", i: *Gesammelte Schriften*, Bd 7, S. 365.

¹⁹ Overensstemmelser mellem Adornos æstetik og Celans poetik har især Marlies Janz analyseret i en detaljeret og stadig relevant studie af Celans engagerede poetik: Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt am Main 1976.

²⁰ Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, op.cit., s. 516. Kritikken mod Adorno udfoldes især i kapitel IV, s. 453ff; se mht. Habermas' kritik af Adorno også: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1985, især s. 130 – 157.

²¹ Se: Axel Honneth: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt am Main 1985, s. 9 – 112.

²² Citeret efter Honneth: *Kritik der Macht*, op cit., s. 102f.

²³ Se ang. Honneths kritik af Habermas: Honneth: *Kritik der Macht*, op.cit, s. 225 – 335; hans anerkendelsesteori udfoldes i: Axel Honneth: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt am Main 1992, på dansk i 2006. Begrebet tingsliggørelsen eksaminerer han kritisk i sin nyeste bog *Verdinglichung*, Frankfurt am Main 2005.

Illustrationer



Figur 1

"Hitler maskeret som de Gaulle"
1968
Plakat, silketryk.
Atelier populaire,
Ex-École des Beaux-Arts



Figur 2

Gerhard Richter
"Christa und Wolfi"
1964
150 cm X 130 cm
Olie på lærred
Catalogue Raisonné: 24
The Art Institute of Chicago

Om forfatterne

Jacob Lund Pedersen, forskningsadjunkt ved afd. for Æstetik og Kultur, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, ph.d. på afhandlingen *Den subjektive rest: Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori* (2005). Nuværende forskningsprojekt bærer arbejdstitlen *Vidnesbyrdets fænomenologi - erindring og repræsentation i kunstneriske vidnesbyrd*. Har bl.a. (s.m. Mikkel Bolt) redigeret antologierne *Livsform - perspektiver i Giorgio Agambens filosofi*, Århus: Klim, 2005 og *Fællesskabsformer* (udkommer på Klim i 2007).

Jakob Ladegaard, cand. mag., undervisningsassistent ved Afd. for Litteraturhistorie og Afd. for Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet samt Institut for Litteraturvidenskab, Syddansk Universitet. Specialafhandling om Friedrich Schlegel (*Den vandrende bog – Litteratur og politik i Friedrich Schlegels tidlige kritiske skrifter*, 2005, udgivet på Litteraturhistorisk Netforlag, AU). Har bl.a. skrevet artikler om forholdet mellem moderne litteratur og politik i tidsskrifter som *Agora* og *Vagant*.

Mikkel Bolt Rasmussen, ph.d., adjunkt ved Afdeling for Litteraturvidenskab og Moderne Kultur, Københavns Universitet. Har skrevet *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik*, København: Forlaget politisk revy, 2004, og været med til at redigere *Livsform. Perspektiver i Giorgio Agambens Filosofi*, Århus: Klim, 2005, og *City rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighed*, København: Forlaget politisk revy, 2005. Medredaktør af *Mutant* og *Øjeblikket*.

Moritz Schramm, ph.d., seniorforsker. Født og opvokset i Berlin og uddannet i litteratur og statskundskab ved FU-Berlin. Ph.d. om Franz Kafka (*Kafkas Kampf um Anerkennung*, KUA 2002). Forskning inden for: kulturanalyse og samfundsteori (bl.a. Luhmanns systemteori og kritisk teori) samt litteratur i det 20. århundrede, bl.a. Benn, Kafka og Jelinek. Nuværende forskningsprojekt om dansk og tysk samtidslitteratur.