

SARA TANDERUP

*Ph.d.-studerende, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet*

## NÆRBILLEDER OG MODFORTÆLLINGER

### INTERMEDIALITET, ERINDRING OG HISTORIEFREMSTILLING HOS KLUGE, SEBALD OG FOER

**CLOSE-UPS AND COUNTER STORIES** | *Recently, several literary works have appeared which use formal experiments and intermedial strategies to thematize memory and history. Authors such as Alexander Kluge, W.G. Sebald, Daniel Mendelsohn, Monica Maron, Jonathan Safran Foer, Don DeLillo and Aleksandar Hemon include other, primarily visual, media such as film, photographs and drawings, in their works while dealing with historical events like the Holocaust or the 9/11 terror attack. My article discusses this tendency, analyzing works by Kluge, Sebald and Foer. They all work with photographs in their texts. I trace the differences between them, following how 'photo-fiction' as a genre has developed during the last three decades while arguing that Kluge, Sebald and Foer can all be read as part of the same tendency: Inspired by Andreas Huyssen's idea of a modern memory culture, I suggest that the modern intermedial works can be read as an expression of a current cultural situation brought about by changes in the mediascape. Of course, books with pictures have always existed, however, the modern works are different from the typical illustrated novel as well as traditional history books, since they do not use the visual material to illustrate or document the story. Rather, images and text are brought together to introduce some tensions; to navigate between fiction and documentary, between an intimate remembering gaze and the 'objective' writing of history. Intermediality thus becomes a tool to reflect upon modern conditions of writing history.*

**KEYWORDS** | *memory, memory culture, photo-fiction, photography, intermediality*

“I denne tid med nye medier frygter jeg ikke, hvad de kan, snarere frygter jeg deres uanvendelighed, hvis støj fylder vore hoveder. I denne tid er vi forfattere vogtere over de sidste rester af grammatik, tidens grammatik, dvs. over forskellen mellem nutid, fremtid og fortid, vogtere over forskel.” (Kluge i Huyssen, *Twilight Memories* 155)<sup>1</sup>

I sin tale ved modtagelsen af Kleist-prisen i 1985 skildrede den tyske forfatter og filminstruktør Alexander Kluge litteraturen som en sidste bastion for kontinuitet. I litteraturen skelnes mellem fortid, nutid og fremtid, en skelnen der ifølge Kluge

<sup>1</sup> Hvor ikke andet er angivet end citater oversat til dansk af undertegnede.

står i modsætning til de nye mediers “støj.” Udsagnet fremstår som udtryk for en idé om, at de nye medier har medført et kulturelt tab af erindring og “historisk sans.” Litteratur opfattes i kontrast hertil som garant for et stabilt forhold til fortiden og til tid overhovedet; som et privilegeret medium for historiefremstilling.

Kluges egne tekster er dog langt fra traditionel litteratur, men eksperimenterer der udforsker, hvordan litteraturen kan indgå i et dynamisk forhold til andre, primært visuelle, medier. Det er montager med fotografier, kort og tegninger, interviews, digte og videnskabelige redegørelser. Værkerne kredser om fortiden, især den moderne tyske historie, 2. Verdenskrig og tiden derefter. De kan ses som tidlige eksempler på den genre, jeg her vil betegne som den moderne visuelle erindringsroman: værker, som kombinerer et eksperimenterende intermedialt udtryk med et fokus på erindring og historiefremstilling.

Denne artikel undersøger denne type af værker, som især er kommet frem i de senere år. Udover Kluge kan nævnes en række nyere forfattere som W.G. Sebald, Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon, Daniel Mendelsohn, Monica Maron, Steven Hall, Don DeLillo, Anne Carson, Umberto Eco og Orhan Pamuk, som alle indarbejder billeder og andre visuelle elementer i deres værker som led i en erindrings tematik. Jeg læser Kluge over for værker af W.G. Sebald og Jonathan Safran Foer, idet jeg undersøger, hvordan den visuelle erindringsroman – i disse tilfælde specifikt den såkaldte foto-roman, der konfronterer den litterære tekst med fotografier – har udviklet sig fra Kluges eksperimenter i 70’erne over Sebald, som førte genren til et gennembrud i 90’erne, til Foers populære romaner i 00’erne. Min tese er, værkerne alle kan ses som del af en tendens, hvor litteraturen gennem et fortidsperspektiv reflekterer over en moderne kultur, præget af et medie billede i forandring.

Jeg betragter således de visuelle erindringsværker som udtryk for en situation, der af litteraturforskeren Andreas Huyssen beskrives som den moderne erindringskultur. Huyssen påpeger, ligesom Kluge, en fundamental ustabilitet i vores forhold til fortiden i dag. “Historisk erindring er ikke, hvad det var engang,” skriver han indledende i *Present Pasts* (2003):

“[G]rænsen mellem fortid og nutid plejede at være stærkere og mere stabil, end den synes at være i dag. Ufortalte begivenheder fra en mere eller mindre fjern fortid trænger sig ind på nutiden gennem moderne reproduktionsmedier som fotografi, film, musikindspilninger og internettet [...] Fortiden er blevet en del af nutiden på måder, som ganske enkelt var utænkelige i tidligere århundreder” (1).

De nye digitale medier betyder, at fortiden kommer tættere på og bliver lettere tilgængelig for nutiden, men medfører samtidig ifølge Huyssen, at en traditionel “historisk sans” går tabt: “[E]n sans for historisk kontinuitet, eller, for den sags skyld, diskontinuitet, som begge beror på et før og et efter, erstattes af samtidighed, oplevelsen af alle tider som rum, der er straks tilgængelige i nuet” (Huyssen, *Twilight Memories* 253). Huyssen argumenterer netop for, at den store interesse for

erindring, som kendetegner vores kultur, er udtryk for en reaktion på den teknologiske udvikling, herunder ikke mindst udbredelsen af nye medier: “Min hypotese er, at [...] erindring og musealisering sammen bringes op som værn mod glemsel og tab for at stå over for vores dybe ængstelse ved forandringens hast” (Huysen, *Present Pasts* 23).

De moderne visuelle erindringsværker kan ses som refleksioner over denne situation, hvor vilkårene for historiefremstilling er under forandring. Ganske vist har der altid eksisteret bøger med billeder i, men de nyere værker skiller sig ud fra såvel den klassiske illustrerede roman som den traditionelle historiebog, idet de ikke anvender det visuelle materiale til at illustrere eller dokumentere historien, men stiller tekst og billede over for hinanden. Sammenstillingen af medier anvendes til at introducere nogle spændinger; til at navigere mellem fiktion og dokumentation og mellem et intimt erindrende blik på historien og en mere distanceret historiefremstilling. Intermedialitet bliver således et redskab til at problematisere den herskende historiediskurs: måden historien fortælles på i medierne.

Det gælder ikke mindst i foto-romanen, hvor romanen, forbundet med en konvention om fikcionalitet, står over for fotografiet, ofte associeret med dokumentarisme. Silke Horstkotte og Nancy Pedri påpeger at “på grund af den vedvarende brug af fotografiet som dokumentarisk bevis udfordrer fotografier i litteratur de nærmest automatisk accepterede skel mellem fiktion og ikke-fiktion” (8). De nye foto-romaner af bl.a. Kluge, Sebald og Foer kendetegnes netop ved en problematisering af idéen om dokumentarisme og autenticitet.<sup>2</sup> Timothy D. Adams påpeger således en tendens til, at fotografiet i denne type af værker anvendes “til det modsatte af repræsentation; som en afsløring af det usynlige og ikke mindst af det, man ikke kan vide med sikkerhed” (Adams i Horstkotte og Pedri 20f.). Fotografierne fungerer hermed i tråd med en opfattelse, som har domineret i det 20. århundrede: fotografiet forstået som en konfrontation med fortiden, som minder om traumet, idet det fastfryser begivenheden i dens ubearbejdede uforståelighed – modsat den litterære fortælling, der, som ovenfor i Kluge-citatet, associeres med en bearbejdende proces: begivenheden indskrevet i en fortælling med fortid, nutid og fremtid.<sup>3</sup>

Kritisk medieteorier har forbundet denne traume-mekanisme med nyere medier generelt, ikke mindst massemedierne, idet disse beskyldes for at konfrontere publikum med billeder uden at tilbyde dybere bearbejdning af disse billeder.<sup>4</sup> Min tese er, at erindringsfremstillingen i de nye foto-romaner netop er forbundet med en kritisk refleksion over den moderne mediekultur. Fotografierne anvendes ikke blot til at fremstille den enkeltes traume, men til at reflektere over en kultur, hvor forholdet til fortiden er i ubalance grundet medieudviklingen. Som Kluge i citatet

2 Af tidlige fototekster kan nævnes Georges Rodenbachs *Bruges-la-morte* (1892), Virginia Woolfs *Orlando* (1928) og André Bretons *Nadja* (1928). Desuden kan genren forbindes til den avantgardistiske montage, associeret med bl.a. John Heartfield og Bertolt Brecht.

3 Således synes værkerne at relatere til en tendens i fotografisk teori i det 20. århundrede, hvor fotografiet associeres med chok (Benjamin), stilstand, “mumificering” (Bazin) og død og hjem søgelse (Barthes, Sontag).

4 Her tænkes især på kritisk medieteorier i traditionen fra Frankfurterskolen og Adorno.

ovenfor sætter de visuelle erindringsromaner fokus på, hvad litteraturen kan som en klassisk form for historiefremstilling, der er forbundet med stabilitet og kontinuitet i umiddelbar modsætning til de nyere medier, samtidig med at værkerne selv gennem deres eksperimenter søger at fremstille erindring og fortid på nye måder.

Jeg argumenterer altså for, at de intermediale strategier i disse værker kan læses (1) som udtryk for en specifik litterær erindringspraksis, der står i modsætning til den øvrige moderne mediekultur, samtidig med at det er værker, som også (2) overskrider en traditionel litterær tilgang til historien og søger at arbejde med andre medier, især billeder, på en måde, så det også er selve medieringen som et moderne vilkår for historiefortælling, der reflekteres over. Jeg indleder med at fokusere på Kluges værk, som er ét af de tidligste eksempler på den moderne foto-montage som erindringsfremstilling, mediekritik og historiebearbejdning.

### Forkortede historier

Kluge er blandt de tyske forfattere, som i 70'erne begyndte at tematisere 2. Verdenskrig intenst. Som barn oplevede han, at hjembyen Halberstadt blev bombet. Denne begivenhed står centralt i hans værk, som tæller både film, litterære tekster og teoretiske tekster. Mest direkte skildres bombardementet i foto-montagen "Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945" fra samlingen *Neue Geschichten* (1978).


Halberstadt-montagen er interessant, fordi den forbinder erindringstematikken og et intermedialt udtryk med et mediekritisk perspektiv; en opmærksomhed over for, hvordan medierne former historien. Montagen indledes således med et fotografi af en plakate for den nazistiske anti-polske propagandafilm *Heimkehr* (1941), som gik i Halberstadts biograf under bombeangrebet (ill. 1).

Heft 2  
Der Luftangriff auf Halberstadt  
am 8. April 1945

I

[Abgebrochene Matinee-Vorstellung im »Capitol«, Sonntag, 8. April, Spielfilm »Heimkehr« mit Paula Wessely und Attila Hörbiger] Das Kino »Capitol« gehört der Familie Lenz. Theater-Leiterin, zugleich Kassiererin, ist die Schwägerin, Frau Schrader. Die Holzfägelung der Logen, des Balkons, das Parkett sind in Elfenbein gehalten, rote Samtsitze. Die Lampenverkleidungen sind aus brauner Schweinsleder-Imitation. Es ist eine Kompanie Soldaten aus der Klus-Kaserne zur Vorstellung hermannarschiert. Sobald der Gong, pünktlich 10 Uhr, ertönt, wird es im Kino sehr langsam, den dazwischengeschalteten Spezialwiderstand hat Frau Schrader gemeinsam mit dem Vorführer gebaut, dunkel. Dieses Kino hat, was Film betrifft, viel Spannendes gesehen, das durch Gong, Atmosphäre des Hauses, sehr langsames Verlöschen der gelbbraunen Lichter, Einleitungsmusik usf. vorbereitet worden ist.

Jetzt sah Frau Schrader, die in die Ecke geschleudert wird, dort, wo die Balkon-



ill. 1

Filmen handler om tyskernes “hjemkomst” til Polen, en begivenhed som bl.a. medførte udbombning af polakkerne. Plakaten er i sig selv en montage af tekst og billeder. Titlen *Heimkehr* midt i billedet fungerer strukturerende. Ovenfor titlen ses nærbilleder af filmens hovedpersoner: en kvindes ansigt mellem to mænd, indikerende et intimt drama. Nedenfor ses et tomt vinterlandskab.

Plakaten fungerer til dels som en spejling af det, Kluge selv gør med sin montage, nemlig sammensætter billede og tekst og konfronterer et “nærbillede” af begivenheden med fokus på enkelte personer med et distanceret blik: begivenheden som historie og den bombede by som landskab. Samtidig står plakaten også i kontrast til Kluges projekt. Dens strukturelle harmoni synes at spejle filmens harmoniske hjemkomstfortælling om tyskernes tilbagevenden til Polen – en fortælling, som modsiges hos Kluge, hvor hjemkomstfortællingen ironisk konfronteres med den omgivende tekst om bombningen af de tyske hjem. Plakaten i Kluges kontekst synes altså at pege på det mediekritiske potentiale i montagen som en form, der ved at sætte billeder og tekst op over for hinanden kan gøre opmærksom på medierne som propagandamidler (Anderson 134).

Filmens hjemkomstfortælling brydes ned hos Kluge, idet teksten beskriver, hvordan bombeangrebet bogstaveligt talt afbryder filmen. I forordet til *Neue Geschichte* reflekterer Kluge over montagens fragmenterede form som et udtryk for denne form for afbrydelse:

“Nogle af historierne gør indtryk af at være forkortelser. I disse tilfælde er det netop denne forkortethed, som udgør historien. En bombesprængning har en form, som gør indtryk. Sådant en form er indbegrebet af at være forkortet. Den 8. april 1945 var jeg ti meter fra sådan en sprængning” (Kluge, *Neue Geschichte* 9).

Montagens “forkortede,” brudte udtryk skal afspejle oplevelsen af at være tæt på bomben. Samtidig anvendes formen til at skabe afstand til begivenheden. Halberstadt-teksten er netop domineret af et kritisk, distanceret perspektiv. Det handler ikke om at fremstille ofrenes traume og chok, men om at udstille de rationelle strukturer, som ifølge Kluge førte til krigen – det, han kalder “strategien fra oven.” Dette perspektiv præger også montagens visuelle udtryk: værket rummer kort og tegninger over militære strategier, bombeflyenes formationer og bombernes konstruktion samt et overbliksbillede af den bombede by.<sup>5</sup>

Værket er ofte kritiseret for denne distance, især når det gælder skildringen af ofrene. Distancen kulminerer i beskrivelsen af Gerda Baethe, som overvejer, hvem af sine børn, det er vigtigst at redde: “Først og fremmest gjaldt det om at redde den yngste, da det var hendes søn (mens hun mente, at de mindre værdifulde piger kunne erstattes senere)” (ibid 57). Fremstillingen af ofrenes “strategiske” overlevelsesforsøg er ofte læst som udtryk for en kulde i værket. Mark M. Anderson

5 Kluge lægger sig tæt op af en marxistisk tradition og Adorno og Horkheimers tese om, hvordan den tyske oplysningskultur, rationalisme og idealisme ultimativt førte til nazismen og 2. Verdenskrig.

argumenterer for, at Kluge ikke sympatiserer med ofrene, fordi de er tyskere og anses for at rumme samme rationalisme, som førte til krigen (Anderson 135). Han konkluderer: "Kluges fravær fra teksten er udtryk for, at hans egne følelsesmæssige, familiære og sociale forhold er 'forkortede'; at en 'hjemkomst' ikke længere er mulig" (ibid 137). Jeg vil dog modsætte mig en entydig forståelse af Kluges værk som "koldt", idet jeg mener, at de intermediale strategier i montagen åbner for flere perspektiver på historien, en sammenhæng som står klart ved et udblik til Kluges historieteori.

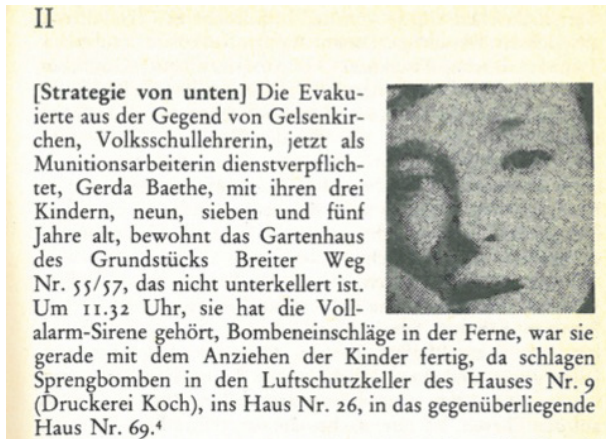
Det distancerede perspektiv i Halberstadt-montagen kan således ses som udtryk for, hvad Kluge i sit teoretiske fællesværk med sociologen Oskar Negt, *Geschichte und Eigensinn*, betegner som "historiens overmagt." Kluge forstår historien som en undertrykkende "kraft", som kommer ovenfra – bogstaveligt talt i tilfældet med bombeflyene – og som mennesket er underlagt. Undertrykkelsen skyldes, at historien kun forbindes med den objektive historie, mens det "mulige" er fortrængt og dermed en følelsesmæssig dimension: menneskets drømme, fantasier, ønsker og håb (Steinaecker 173). Historiens fokus på det rationelle og objektive sættes over for mennesket, følelsen og det, Kluge kalder menneskets "egensind" ("Eigensinn"): evnen til at gøre oprør og skabe modhistorier.

Kluges brug af foto-tekst-formatet kan oplagt læses i forlængelse af hans historiekritik. Han blander fiktion og virkelighed, fotografi og litteratur, da det dokumentariske, ifølge ham, ikke kan stå alene, men må suppleres af digtningen, som netop kan introducere en følelsesdimension i fortidsfremstillingen og give historien et menneskeligt ansigt:

"Ved det dokumentariske, som jeg blot gengiver, mangler de levende øjne [...] Når jeg lader en fiktiv person deltage [...] får fremstillingen en subjektiv dimension: et virkeligt menneskets øjne, ører og hoved" (Kluge i Steinaecker 181f.).

En sådan menneskelig dimension synes at komme til syne i Halberstadt-teksten med et fotografi af et kvindeansigt, der indleder fortællingen om Gerda (ill. 2). Billedet forestiller formodentlig Gerda, men skiller sig ud fra de andre billeder ved, at det ikke er defineret af en billedtekst. Derved fastholdes en ubestemthed i forhold til teksten. Kvindens ansigt er afbilledet helt tæt på. Munden er let åben og blikket ser hen for sig. Hele ansigt er præget af en smertelig følelsesfuldhed. Således står billedet i kontrast til såvel den omgivende tekst med beskrivelsen af Gerdas strategiske tænkning som de øvrige billeder i montagen. Som det eneste går det tæt på offeret, følelsen og mennesket. Det kan altså ses som en art modbillede, der giver et andet perspektiv på historien: smerten set tæt på.

Nærbilledet af kvinden udfordrer altså værkets distance. Teoretisk fremhæver Kluge det litterære over for det dokumentariske som det, der muliggør en følelsesdimension i historien. Her er det dog fotografiet, som bliver udtryk for følelsen. Kluge vender forholdet mellem fotografi og tekst om. Gennem kombinationen af billeder og tekst indarbejder han nogle spændinger mellem nærhed og afstand, fik-



ill. 2

tion og fakta i værket: Offerets oplevelse “tæt på,” Kluges egen nærhed til historien “ti meter fra bomben,” modsvares af den distance, som kendetegnede angrebet. Resultatet er en modsætningsfyldt, fragmenteret historie.

Mens Anderson læser en kold tilgang til historien i værket, kan det fragmenterede udtryk også fremhæves som tegn på, at læseren inddrages i og altså kommer tættere på erindringsprocessen. Stephanie Harris argumenterer for, at Kluges “kulde” bunder i hans brug af kolde medier, som hun kalder dem med Marshall McLuhan: sort-hvide fotografier og tekst-fragmenter der, modsat de “varme” massemedier – repræsenteret af propagandafilmen *Heimkehr* – ikke gnidningsløst lader modtageren indleve sig, men kræver en indsats fra læseren (Harris 304f.). Kluge fremhæver selv betydningen af receptionen. “Jeg tror,” skriver han om sine film, “at det er [...] nemmere for tilskueren at forbinde sit eget liv med en film, der har mangler, end med en perfekt film” (Kluge i Forrest 147). I forlængelse heraf beskriver han det gode værk som en byggeplads, fragmenteret og stadig åbent, for “en byggeplads er mere fordelagtig end færdige huse” (ibid). Det er denne åbenhed, han tilstræber at opnå gennem sine intermediale strategier, fordi den formelle åbenhed også er en mulighed for at gøre modstand mod historiens “overmagt”: en åbning for andre perspektiver og nye historier.

### *Efterkommeren*

Kluges montage-værker peger frem mod de nyere visuelle romaner og generelt mod den “erindringskultur”, som ifølge Huyssen udviklede sig gennem 1980’erne og 1990’erne. Hos Kluge så vi, hvordan montagens intermediale udtryk formidler en ustabilitet i forhold til fortiden, en spænding mellem erindrende nærhed og kritisk reflekterende distance til historien og en opmærksomhed over for, hvordan begivenheden formidles og medieres.

Dette fokus på mediernes betydning ses også hos én af Kluges arvtagere inden for foto-tekst-genren, W.G. Sebald. Slægtskabet mellem de to er åbenlyst: ikke alene har de genren til fælles, de arbejder også inden for samme tyske kontekst med 2. Verdenskrig som det traumatiske fikspunkt. Sebald markerer dog også en videreudvikling af genren, som bl.a. skyldes, at krigen er rykket længere væk: han tilhører en efterkommer-generation og deltager således i højere grad end Kluge i selve erindringskulturen. Mens Kluge primært anvender de intermediale strategier til at skabe en kritisk distance til den traumatiske historie, fremstår fortiden hos Sebald som noget essentielt fremmed, som hovedpersonerne søger at nærme sig gennem medierne, ved at granske film og fotografier, som også reproduceres i værkerne.<sup>6</sup>

Denne tilgang fremgår af *Austerlitz* (2001), som handler om Jacques Austerlitz, der som barn under krigen blev deporteret fra Prag til England og som voksen søger at nærme sig sin glemte fortid. Han ser en propagandafilm om ghettoen i Theresienstadt i håb om at fange et glimt af sin mor, som døde dér. Da det ikke lykkes, ser han filmen igen i slowmotion:

“Kropsformene var blevet uskarpe og havde [...] opløst sig i kanterne [...] De talrige beskadigede steder på filmstrimlen, som jeg før knap havde bemærket, flød nu ud midt i et billede, udslettede det og afstedkom lysende hvide mønstre, isprængt sorte pletter [...] Men det mest uhyggelige, sagde Austerlitz, var forvandlingen af lydene i den langsomme version. [...] [D]en lystige polka [blev] til en sørgemarch...” (Sebald, *Austerlitz* 318f.).

Passagen ledsages af et stillbillede fra filmen, som fremstår opløst – billedets pixels træder frem og gør de to ansigter på billedet slørede og uigenkendelige. Forrest ses en hvid plamage som beskrevet i citatet, et udtryk for, at filmen er beskadiget. Slowmotion-versionen fremhæver således mediets “støj” og skaber distance til det repræsenterede. Den får den historie frem, som filmens “hurtige” billeder skulle dække over: Den lystige musik bliver til en sørgemarch, og arbejdernes kroppe går i opløsning. Austerlitz’ bearbejdning af filmen er altså med til at afsløre den uhyggelige virkelighed – ghettoen som arbejdslejr – som ligger bag filmen. Præcis som hos Kluge etableres der en kritisk distance til propagandafilmen.

Slowmotion-mekanismen kan læses som en metafor for det, både Sebald og Kluge gør med deres foto-tekster. Mark M. Anderson påpeger, at begge arbejder med “langsomme” billeder, som står i modsætning til “popkulturens åbenlyst trivielle, hedonistiske, umiddelbarhedssøgende billeder” (Anderson 138). Begge forfattere anvender sort-hvide fotografier, ofte rystede og slørede. Det er billeder, som kræver tid til bearbejdning, især fordi de også indgår i et kompliceret forhold til teksten. Det er netop det, vi med Kluge så som modstandspotentialet i det intermediale

6 Sebald kan netop læses ud fra Marianne Hirschs begreb “postmemory” om “anden generations” forhold til en traumatisk begivenhed, som de ikke selv har oplevet, men som alligevel præger deres liv.



værk: muligheden for, ved at konfrontere billeder med tekst, at opfordre til et kritisk engagement i billederne og i den fortid, de repræsenterer.

Både Kluge og Sebald forholder sig altså til mediernes rolle i historiefremstillingen, men hvor Kluges perspektiv primært er politisk; en kritik af ideologisk historieskrivning og massemediernes rolle heri, synes Sebald mere at reflektere over den distance, som ligger i selve medieringen som et vilkår for erindring. Fokus er netop flyttet fra historie – Kluges idé om Historien som undertrykkende diskurs – til erindring: den enkeltes forsøg på at nærme sig fortiden. For Sebald er fortiden er altid fraværende, når den gengives i et billede eller en tekst, selvom omgangen med medierne også udtrykker ønsket om at komme tæt på.

Denne dobbelthed fremgår i *Die Ausgewanderten* (1992), hvor læseren møder et billede af maleren Max Aurachs øje (ill. 3). Teksten skildrer, hvordan fortælleren, som har kendt Aurach, læser en artikel om ham og erfarer, at Aurach mistede sin familie under 2. Verdenskrig:

“[Jeg] læste artiklen [...] om og om igen, studerede Aurachs mørke øje, der fra et af de fotografier, der ledsagede teksten, så ud i det fjerne, og prøvede i hvert fald i tilbageblik at begribe, hvilke hæmninger og hvilken skyhed der i sin tid havde fået os til at undgå at lede samtalen ind på Aurachs herkomst, skønt det nu viste sig, at en sådan samtale havde været det allermest nærliggende” (Sebald, *De udvandrede* 213).

Fotografiet af øjet er i den tyske original sat ind under ordene “Aurachs mørke øje.” Organiseringen af billede og tekst mimer artiklen, og læseren sættes i fortællerenes sted som den, der ser fotografiet. Billedet bliver et møde mellem billede og læser. Øjet stirrer dog ikke mod læseren, men ser “ud i det fjerne” – ligesom kvindens blik hos Kluge. Billedet er det ultimative nærbillede samtidig med, at det er taget så tæt på, at det virker fremmedgørende. Det er netop mørkt. Blikkets mørke understreges

das dunkle Auge Ferbers, das aus einer der dem



Text beigegebenen Fotografien ins Abseits blickte, und versuchte wenigstens im nachhinein zu

af fotografiets gnidrede sort-hvide kvalitet. Beskæringen gør, at vi ikke kan se hele ansigtet – og vi kan principielt heller ikke vide, at øjet faktisk tilhører Aurach. Billedet formidler altså den fremmedhed over for fortiden, som der reflekteres over i passagen: fortrængningen af Aurachs fortid i samtalerne med fortælleren.

Hos både Kluge og Sebald afspejler nærbilledet altså forsøget på at komme tæt på fortiden, men det reflekterer også et blik, der ser begivenheden *for* tæt på – Kluges traumatiske “ti meter fra bomben” – og bliver fremmedgørende, idet mediet træder i forgrunden. Dette perspektiv “tæt på” bliver sat på spidsen i Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), som her medtages som eksempel på den nyeste erindringslitteratur.

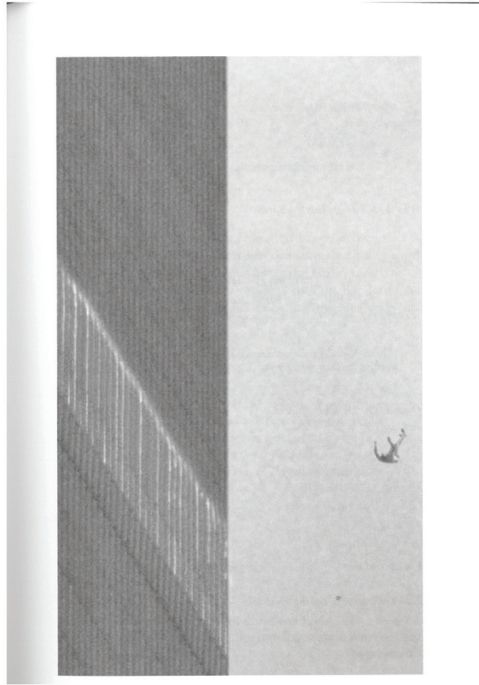
### *Foers intimfortælling*

Både Kluge og Sebald anvender intermediale strategier til at navigere mellem et erindrende intimt indblik i fortiden og et kritisk blik, der afslører historien som medieret konstruktion. Foer kan læses i lyset af samme tradition, men han synes i mindre grad at arbejde med fotografier som udtryk for en spænding. Det intime perspektiv eller “nærbilledet” synes at overskygge det større historiske perspektiv. Denne intimitet kommer især til udtryk i *Extremely Loud & Incredibly Close*, som gør brug af visuelle elementer til at fortælle historien om ni-årige Oskar, der har mistet sin far under terrorangrebet i New York i 2001. Fokus er på Oskars sorg frem for på angrebet som politisk, historisk begivenhed.

Her skal fokuseres på brugen af et enkelt billede; fotografiet af en mand, der springer ud fra World Trade Center under terrorangrebet – et i udgangspunktet offentligt medie billede (ill. 4). Billedet er baseret på et fotografi af Lyle Owerko, men den version, vi møder i romanen, afviger fra Owerkos fotografi.<sup>7</sup> Hos Foer er den faldende figur større i forhold til bygningen end på originalen, og den falder med hovedet nedad, mens personen på Owerkos fotografi falder med fødderne forrest. Foer synes altså at have erstattet den oprindelige figur med en anden krop (Mauro 596). Det, at kroppen hos ham fylder mere, kan ses som tegn på, at det intime perspektiv fremhæves. Det manipulerede fotografi bliver udtryk for, hvordan romanen omfortolker det genkendelige medie billede, således at det får en intim, vel og mærke fiktiv, dimension. Denne omfortolkning sker også i teksten, hvor billedet bearbejdes af Oskar:

“Jeg printede alle de enkelte billeder [...] ud og undersøgte dem omhyggeligt. Der er én krop, som kan være ham. Den har det samme tøj på, som han havde, og når jeg forstørrer det så meget, at pixelerne bliver så store, at det holder op med at ligne et menneske, kan jeg somme tider skimte et par briller. Eller det tror jeg i hvert fald, at jeg kan...” (Foer, *Ekstremt højt* 274).

7 Billedet stammer fra Owerkos samling *And No Birds Sang* (2002).



ill. 4

En forstørret version af fotografiet er reproduceret i romanen, hvor billedets kontekst, tårnet, er klippet væk. Dermed synes billedet at miste sin ikon-status som udtryk for angrebet som politisk begivenhed, og der er sat fokus på det konkrete, kropslige tab. Samtidig er billedet forstørret i så høj grad, at figuren ikke længere ligner et menneske. Som med Sebalds film spærrer mediet for indholdet, så det, der står tilbage, er mediets støj. Oskar forestiller sig, at han ser briller på den faldende, og at denne er klædt som hans far, hvilket langt fra fremgår af fotografiet. Han bearbejder det offentlige medie billede, så det passer til hans egen historie.

Den personlige tilgang til historien understreges af, at de fleste af de billeder, som reproduceres i romanen, indgår i Oskars scrapbog. Romanen skal forestille at være denne scrapbog – en personlig tekst-billede-collage snarere end en “offentlig” udgivet tekst.<sup>8</sup> Scrapbogsformatet er interessant, idet det sætter fokus på bogen som autentisk, intim udtryksform samtidig med, at det indikerer en eksperimenterende bevægelse mod at arbejde med nyere medier inden for bogens rammer: Oskars bearbejdning af billederne er muliggjort af digitale teknikker, og billederne er kun tilgængelige for ham via internettet.

Foers intime perspektiv kan altså ses som udtryk for, at litteraturen er påvirket

8 En tolkning som også fremhæves i Stephen Daldrys filmatisering af romanen fra 2011, hvor man ser Oskar og hans mor bladre i Oskars hjemmelavede scrapbog med titlen *Extremely Loud & Incredibly Close*.

af de nye digitale medier og de måder at forholde sig til fortiden på, som disse introducerer. Romanen ender med en serie billeder med den faldende mand, sat i omvendt rækkefølge, så det ser ud som om, manden flyver opad, når man bladrer igennem siderne. Fotografiets mediebestemte fastlåsthed bliver ophævet og bevægelsen opad synes at antyde et genopstandelsesmotiv. Oskar fantasierer da også om, hvordan billederne kan bringe hans far tilbage:

“Og hvis jeg havde haft flere billeder tilbage, ville han være svævet ind igennem et vindue, tilbage i bygningen, og al røgen ville være strømmet tilbage til det hul, flyet ville komme ud af om lidt. Far ville have indtalt sine beskeder baglæns, indtil telefonsvareren til sidst var tom igen, og flyet ville være fløjet baglæns væk fra ham, hele vejen tilbage til Boston” (Foer, *Ekstremt højt* 348).

Over for traumat sættes her fantasien, som også fremhæves hos Kluge. Der fremstilles en situation, hvor litteraturen bliver udgangspunkt for at forestille sig fortiden på en anden måde – i Foers tilfælde, gøre det traumatiske ugjort. Samtidig med, at der i billede-sekvensen synes at ligge en bevægelse mod de muligheder for filmisk bevægelse og interaktivitet, som de nyere medier er forbundet med, kan den altså også læses som et udtryk for et litterært alternativ til massemediernes fremstilling af terrorangrebet: litteraturen kan bidrage med en åbning for nye historier, andre perspektiver. At romanen ender på denne måde synes oplagt for et værk der i den grad understreger den personlige oplevelse. Det er fantasien og fiktionen, der får det sidste ord, fordi det er individet, som er i centrum – modsat i værkerne af Kluge og Sebald, hvor det intime perspektiv, som jeg ovenfor forbandt med “nærbilledet”, er til stede, men konstant konfronteres med et distanceret, kritisk blik på historien.

### *Intime modhistorier*

Sebald og Foers værker bringer arven fra Kluge videre på forskellig vis, og de kan læses som udtryk for, hvordan vilkårene for historiefremstilling har ændret sig over de seneste 30 år – mod en kultur, der, som påpeget af bl.a. Huysen, er mere optaget af intim erindring end af den store politiske historie. Men hvorfor denne optagethed af at komme “tæt” på fortiden?

Sebald og Foer formidler begge en efterkommerposition, hvor medierne fremstår som den eneste måde at få adgang til fortiden på. De bearbejder det historiske materiale i en grad, så selve mediet træder frem: Austerlitz’ slowmotion-film kan sammenlignes med Oskars billede af den faldende. Hos begge forsvinder indholdet til fordel for støjen, billedets pixels eller skader på filmen, og det, som står tilbage, er refleksioner over umuligheden af at komme tæt på fortiden. Kluges udgangspunkt er derimod vidnets position “ti meter fra bomben.” Han søger ikke at nærme sig, men at skabe *verfremdung* og kritisere den herskende historiediskurs. Dette kritiske perspektiv findes også hos Sebald. Både Kluge og Sebald bruger intermediale strategier til at gøre værket vanskeligt. Læseren inddrages i erindringsarbejdet, da

det er op til ham eller hende at forbinde tekst og billeder til en sammenhængende historie. Således kommer de intermediale strategier til at fungere som udtryk for en modstand i historiefremstillingen, en problematisering af den moderne mediekulturs "hurtige" billeder, repræsenteret af *Heimkehr*-filmen og propagandafilmen om ghettoen.

Samtidig med, at Kluge og Sebald har den kritiske distance til fælles, rummer begge værker også nærbilleder, som viser historien tæt på: Aurachs mørke øje eller Gerdas smertelige blik. Der fastholdes en spænding mellem nærhed og afstand til historien. Foer derimod fokuserer på det nære – udtrykt i medie billedet, der personaliseres og fiktioniseres. Bevægelsen mod det intime kan bl.a. forklares som en reaktion på medieudviklingen. Hos Foer sættes den litterære tekst ikke, som hos Sebald og Kluge, over for det analoge sort-hvide fotografi og de konventioner om dokumentarisme, som knytter sig til det, men over for digitale billeder, som let manipuleres. Det handler ikke så meget om at trænge ind til virkeligheden bag medierne, som om at skildre virkeligheden som den udgøres af medierne. Terrorangrebet i 2001 er et centralt eksempel på en begivenhed, der er formet af mediernes fremstilling. *Extremely Loud & Incredibly Close* deltager i mediedækningen samtidig med, at den med sit intime perspektiv peger væk fra begivenheden som offentligt medieskuespil.

Foers roman kan således læses som del af en tendens, beskrevet af Tore Rye Andersen, hvor den amerikanske roman i forsøget på at håndtere terrorangrebet vender sig indad.<sup>9</sup> Andersen ser denne tendens som del af litteraturens reaktion på et forandret medie billede – altså er der tale om andet og mere end en traumatisk reaktion på en enkeltstående begivenhed. Han trækker bl.a. på et essay af forfatteren Jonathan Franzen, som fremhæver at romanen

“ikke længere [skal] op på multimediesamfundets barrikader, men i stedet [skal] forskanse sig i sin egen medialitet, som et depot for fordybelse, inderlighed, sprogligt raffinement og kompleksitet. Den skal spille på sine traditionelle styrker og søge derind og derned, hvor massemedierne ikke kan nå; ind i sproget og ned i sindets irgange” (Andersen 28).

Hos Kluge så vi en lignende idé om litteratur som privilegeret medium for fortidsfremstilling, associeret med kontinuitet og stabilitet modsat de nyere medier. Men konsekvensen hos ham bliver en anden. I stedet for at vende sig indad og dyrke litteraturen isoleret, synliggør han forskellene mellem medierne. Som også hos Sebald konfronteres tekst og billede for at skabe et nuanceret og spændingsfyldt billede af moderne vilkår for historiefortælling.

9 Udover Foer nævnes værker af bl.a. Don DeLillo, Jonathan Franzen, Joseph O'Neill og David Foster Wallace. Andersen fastholder et amerikansk fokus, men jeg mener, at "den intime vending" også kan læses i den europæiske litteratur – jf. Sebald. I nordisk kontekst er Karl Ove Knausgaards *Min kamp* et centralt eksempel.

De intermediale erindringsværker af alle tre forfattere synes at reflektere en situation, hvor litteraturen søger at finde sin plads i et nyt mediebillede. Samtidig er der forskel: mens de intermediale strategier hos Kluge og Sebald anvendes til at reflektere kritisk poetisk over de historiefremstillings vilkår, er Foers roman udtryk for en tendens til, at litteraturen vender sig mod det intime og overlader historieskrivningens større perspektiv til andre medier. Resultatet bliver romanen som en personlig scrapbog.

## LITTERATURLISTE

- Adams, Timothy Dow. "Photography on the Walls of the House of Fiction". *Poetics Today* 29:1 (2008): 175-195.
- Andersen, Tore Rye. "Nærindstillinger". *Passage* 60 (2008): 9-38.
- Anderson, Mark M. "Documents, Photography, Postmemory – W.G. Sebald, Alexander Kluge and the German Family". *Poetics Today* 29:1 (2008): 129-153.
- Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud & Incredibly Close*. New York: Houghton Mifflin, 2005.
- Foer, Jonathan Safran. *Ekstremt højt og utroligt tæt på*. (overs. Jan Hansen). København: Tiderne Skifter, 2005.
- Forrest, Tara. *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007
- Harris, Stefanie. "Kluge's Auswege". *The Germanic Review* 85 (2010): 294-317
- Horstkotte, Silke og Nancy Pedri. "Introduction: Photographic Interventions". *Poetics Today* 29:1 (2008): 1-29
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Kluge, Alexander. *Neue Geschichten. Hefte 1-18 "Unheimlichkeit der Zeit."* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.
- Kluge, Alexander og Oskar Negt. *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1982.
- Mauro, Aaron. "The Languishing of the Falling Man: Don DeLillo's and Jonathan Safran Foer's Photographic History of 9/11". *Modern Fiction Studies* 57:3 (2011): 584-606.
- Mikulinsky, Romi. *Photography and Trauma in Photo-fiction – Literary Montage in the Works of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and W.G. Sebald* (afhandling). Toronto: University of Toronto, 2009.
- Sebald, W. G. *Austerlitz*. München, Wien: Hanser, 2001.
- Sebald, W.G. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1992.
- Sebald, W.G. *De udvandrede*. (overs. Niels Brunse). København: Rosinante, 1995.
- Steinaecker, Thomas von. *Literarische Foto-Texte*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007