

*Lars Albinus*

## When Work is Violence

*English Summary*

Drawing on examples as divergent as current Muslim responses to the Danish cartoons and German terrorism in the 70s, this article aims to show how a closed alliance between art, politics and religion carries the risk of inducing violence which, among other things, annuls the function of art as being inherently ambiguous.

It is argued that the function of art in Islam is bound up with the inviolable authority of the prophet and is therefore basically unable to fulfil satiric purposes. Although satire and laughter were also confined to unofficial activities under the Roman Church in medieval times, it is claimed, along the lines of Bakhtin, that a 'culture of laughter' actually did survive in the European history of art and paved the way for the appreciation of the potential of satirical critique. Following Benjamin, it is further claimed that the post-auratic function of art joined up with the revolutionary hope for a new aesthetics of life contrary to the fragmentary world of urban capitalism. Finally, as its major case, the article discusses the sliding of aesthetic provocation into political activism in 70s Germany resulting in Urban terrorism. In this case, the function of art once again falls back into a totalitarian critique which merely acknowledges a singular picture of the world. In conclusion, it is pointed out that aesthetic expressions are only imbued with an anti-violent vitality due to a non-condemning, ambiguous openness.

*Lars Albinus*

F. 1965. Lektor ved Systematisk teologi, Det Teologiske Fakultet, Aarhus Universitet. Er blandt andet forfatter af *The House of Hades: Studies in Ancient Greek Eschatology* (2000) og en række artikler om græsk religions- og filosofihistorie.

# Når værk bliver til vold

## 1. Indledning

Det følgende er en artikel om æstetik, islam og Rote Armee Fraktion (RAF). Overordnet anskuer jeg i den forbindelse forholdet mellem kunst, religion og politik ud fra den opfattelse, at kunsten i en bevægelse eller kultur, hvor den smelter sammen med religion eller politik, risikerer at låne volden sin sirenesang, og dermed i afgørende forstand mister den æstetisk åbne og ikke-voldelige karakter, der overhovedet gør den til kunst.

Jeg vil konkret tage udgangspunkt i konstateringen af, at 'den æstetiske fremstillingsform', når den refererer til elementer i islam, igen og igen har udløst en sensibel aggression fra muslimsk side. Det er i den forbindelse min opfattelse, at en æstetisk-kritisk provokation i det hele taget kun kan krænke hellige værdier i så alvorlig grad, som tilfældet er, fordi der *samtidig* inden for den pågældende kultur er ansatser til en totalitær sammensmeltning af kunst og religion. Man kunne i psykologiske termer sige, at der er tale om en kulturel blokering.

Desuden vil jeg danne mig et begreb om interaktionen mellem totalitarisme og æstetik fra en anden indfaldsvinkel, nemlig m.h.p. en sekulær samfundsvirkelighed fra en ikke så fjern europæisk fortid, hvor en aggressiv, æstetisk-social sensibilitet skulle vise sig at flyde over i en politisk motiveret vold. Min *case* er nyere tids tyske terrorisme.

Uden at jeg vil argumentere nærmere for synspunktet i denne sammenhæng, tilslutter jeg mig grundlæggende den tyske filosof og sociolog Jürgen Habermas' opfattelse af, at gyldighedskriterier på en eftermetafysisk tænkningens præmisser fordeler sig inden for tre områder, der ikke må blandes sammen. De tre områder er 1) videnskaben som rammebetingelse for objektive spørgsmål, 2) moral og politik som rammebetingelser for normative spørgsmål, og 3) religion og kunst som rammebetingelser for etiske og subjektive spørgsmål.<sup>1</sup> Det vil helt sikkert falde nogen for brystet, at religion og teologi således frakendes normativ udsigelseskraft, men Habermas' pointe er i den forbindelse at skelne mellem moralske anliggender, der universelt drejer sig om, hvad der kan opnå status som

retfærdigt for alle, og etiske spørgsmål, der partikulært drejer sig om værdier, et godt liv, sædelig herkomst osv., for dem, der som privatpersoner eller afgrænset gruppe er berørt heraf. I en moderne verden kan religiøse anliggender forpligte et givet trosfællesskab, men ikke samfundsborgeren som sådan.

Den trefoldige distinktion mellem objektivitet, normativitet og æstetisk subjektivitet positionerer således min opfattelse af, at kunsten ikke både kan tjene en fremmed instans og stadig forblive kunst. Dens gyldighedsbetingelser er af en særlig art og lader sig ikke bestemme af en videnskabelig, politisk eller religiøs autoritet. Uden i den forbindelse at følge Habermas i hans henvisning til æstetikens autenticitetsbetingelser, vil jeg nøjes med at pege på det kritiske potentiale, der ligger i den æstetiske (herunder etisk-eksistentielle og religiøse) *sensibilitet* samt i den semantiske *tvetydighed* (eller *flertydighed*) som ufravigelige, og indbyrdes forbundne, kendetegn ved kunsten. Det sensible, ambivalente eller polyvalente ved en æstetisk manifestation udgør naturligvis ikke i sig selv en tilstrækkelig betingelse for god kunst. Min pointe er blot, at det i det mindste udgør en nødvendig betingelse.

## 2. *Islam og æstetik*

Forholdet mellem kunst, religion og politik synes evigt aktuelt, selvom det kan antage vidt forskellige former. I lang tid har det været den vanskelige brydning mellem religion og politik, der har domineret i filosofiske debatter, men rent faktisk har også kunsten, eller i bredere forstand 'det æstetiske', været en udslagsgivende medspiller. Her tænker jeg ikke mindst på Muhammed-krisen udløst af *Jyllandspostens* karikatur-tegninger. Men tilfældet er jo ikke enestående, for så vidt som det indgår i den kæde af reaktioner, som bl.a. Rushdies *De sataniske Vers* og siden Theo van Goghs filmatisering af Hirsi Alis *Submission* har udløst i den muslimske verden. At tale om 'den muslimske verden' som en blok er selvfølgelig en utiladelig forenkling, hvis man dermed forestiller sig konkrete muslimer af kød og blod, men det er en diskursiv realitet, hvis man tænker på den 'størrelse', den krænkede part hævder at agere på vegne af. De omtalte æstetiske eksempler omfatter kritiske, narrative friheder i forhold til profetens liv (jf. Rushdie), direkte og grafisk understøttet kritik af islam som kvindeundertrykkende (jf. Hirsi Ali/van Gogh) samt karikaturer af profeten Muhammed, der dels overtræder billedforbudet, dels er kritiske i den forstand, at den ene og berømteste af dem, fremstiller profeten som slet skjult repræsentant for terrorisme. Der er med andre ord tale om meget forskellige former for kritik, der imidlertid er fælles om en grænsesøgende

udnyttelse af ytringsfriheden og den æstetiske fremstillingsform bredt defineret. Den vrede, for ikke at sige hadefulde, modreaktion fra muslimske ledere, imams og ganske almindelige borgeres side kan forklares med en krænkelse af følelser og en blasfemisk mangel på respekt for Islams helligste værdier, men drejer sig vel også i mere generel forstand om den globale udfordring, der ligger i, at en ikke-muslimsk samfundskontekst skaber grobund for den slags kritik.<sup>2</sup> Det spiller tilsyneladende kun en mindre rolle for forargelsen, om der er tale om tidligere muslimer eller om formastelige ikke-muslimer, der krænker profetens og Koranens hellige autoritet. Det væsentligste og værste er formentlig, set med fundamentalistiske muslimers egne øjne, at Islam har mødt sin værste modstander i en kultur, der bl.a. gennem kunsten overhovedet *tillader* at stille spørgsmål ved *deres* 'hellige' værdier. Det gør kun ondt værre, at denne kultur samtidig er tæt forbundet med USA som en økonomisk og militær supermagt, der i de sidste 50 år har brugt de fleste af sine udenrigspolitiske ressourcer på at skaffe sig kontrol over Mellemøsten. Man må regne med, at et betydeligt antal muslimer, som selv udgør en del af denne vestlige kultur, aldrig har nået det punkt, hvor de egentlig identificerer sig med den. Uanset af hvilke grunde, de er blevet borgere i et vestligt samfund under ikke-muslimsk styre, og uanset hvilket forhold, de måtte have til deres egen traditionsbaggrund, vil de opleve en vanskelighed i at forene de kulturelle forskelle.

Globaliseringens fremmedgørelseseffekt, der ikke mindst rammer kulturelle minoriteters eller trosfællesskabers traditionstilegnelse, har naturligvis mange facetter. Jeg skal her nøjes med at stille skarpt på kunsten, eller i bredere forstand den æstetiske udtryksform, som det medium, traditionen bl.a. må fortolke sig selv igennem.

Filosoffen og kunstkritikeren Walter Benjamin har i forhold til den vestlige verden påpeget det forhold, at kunsten i det feudale samfund repræsenterede kirken og hoffet, men ved fremkomsten af den borgerlige kultur mistede sin 'sakrale' aura og antog en ny, ikke mindst samfundskritisk, funktion. Måske er det i al sin enkelthed den funktion, der aldrig er tilkommet den i en tradition, hvor den, som det f.eks. et tilfældet i Islam, stadig primært står i religionens tjeneste.

### *3. Kunst, tradition og den borgerlige offentlighed.*

Traditioner, hvis relation til egne og andres kulturelle overleveringer er bestemt af åbenbarede førstebetingsbetingelser, er i det hele taget reaktivt følsomme over for det, Habermas har kaldt den 'borgerlige offentlighed'.<sup>3</sup> Det er ikke desto mindre denne borgerlige offentlighed, som en kristen-

klerikal selvbeholdning har været med til at bane vejen for og som i en vestlig kontekst har været primus motor i udviklingen af det samfundskompleks, der består i en demokratisk kultur, en kritisk interesse i kunstens og religionens humane – eller eksistentielle – betydningspotentiale, samt i befæstelsen af en adskillelse mellem kirke og stat.

Oplysningstidens distinktion mellem ‘fornuftens offentlige brug’ og ‘ethvert trosanliggendes private karakter’ har nok haft konsekvenser for teologiens almene udsigelseskraft, men har til gengæld frigjort åbenbaringsspørgsmålet fra den type af gyldighedskrav, der under en republikansk-demokratisk forfatning kun lader sig tilfredsstille af sekulære argumenter. Det burde ikke længere i en kristen tradition være muligt at drive politik ud fra en forestilling om Guds plan med verden. At man ikke desto mindre fra en amerikansk præsident kan høre en retorik, der lader sig tolke i den retning, viser bl.a., at religion som sådan, uanset om vi taler med kristen eller muslimsk tunge, *ikke* er på retur i en moderne globaliseret samfundsvirkelighed, snarere tværtimod. Alligevel kan der på ingen måde være tale om at forstå Bushs højrereligøse retorik på lige fod med muslimske gruppers ønske om indførelsen af *Sharia* som politisk lovgivningsgrundlag. Den oplagte forskel er selvfølgelig, at den øverste politiske administrations uafhængighed af religion er indskrevet i den amerikanske forfatning (*1. Amendment*). Noget andet er, at retorikken angiveligt har en tvetydig karakter, der, om man så må sige, tjener til at give kejseren, hvad kejserens er, og Gud, hvad Guds er. Uden at ville forsvare en politisk-religiøs retorik som den, man altså bl.a. (men ikke alene) kan høre i USA, vil jeg hævde, at det samtidig underforstås, at den ikke kan eller må tages for pålydende. Jeg har svært ved at forestille mig, at et religiøst særstandpunkt (uanset om det drejer sig om en respekt for traditionen eller en bekenden sig til Gud-som-vejleder-for-ens-handlen), internt i noget vestligt parlament eller vestlige regeringer imellem, vil kunne fritage en person med politisk mandat for at anføre sekulære grunde for sine politiske krav eller beslutninger. Men jeg kan selvfølgelig tage fejl.

Min pointe er under alle omstændigheder, at den dobbelttydighed, hvormed religion og politik på den ene side holdes adskilt og på den anden side hævdes at befrugte hinanden (alt efter hvilke vælgergrupper, man ønsker at få i tale), har forbindelse til en æstetisk-kritisk tradition, der har udviklet sig i en vestlig samfundskontekst. I det øjeblik religionens ‘sandhed’ ikke længere udelukker alternative gyldighedskriterier, hvilket allerede senskolastikkens tænkning vidner om, begynder kommunikativt-argumentative diskurser at se dagens lys i en offentlig kontekst og kommer bl.a. til udtryk i en øget grad af æstetisk fremstillingsfrihed. Når kunsten ikke længere er bundet af sin repræsentative funktion, mister den

måske nok sin højtidelige og respektindgydende aura, men vinder til gengæld virkekraft i henseende til øjenåbnende tilværelsesfortolkninger. Ideelt set er den ikke længere bundet til givne normer, men udsætter sig for det borgerlige publikums publicistiske kritik, ligesom det er blevet muligt for kunsten selv, gennem de offentlige eller halv-offentlige institutioners tilgængelighed, at *bedrive* kritik. I disse frigjorte betydningspotentialer finder flertydigheden et forøget næringsgrundlag.

Selvom traditionelle overleveringssammenhænge (knyttet til mere eller mindre kanoniske traditioner) næppe *i realiteten* har kendt til bogstavelig repetition, har bekendelsen til åbenbarede sandheder i det mindste gjort forestillingen om uændret reproduktion til *et ideal*. Det er ikke længere i en moderne verden muligt at opretholde dette ideal uanfægtet. En hvilken som helst traditionstilegnelse vil efterhånden have vanskeligt ved at smyge sig uden om en erkendelse af fortolkningens historiske vilkår. En stadigt mere udbredt indrømmelse af dette synes efterhånden også at kendetegne 'den muslimske traditionsbevidsthed'. Forskellen er imidlertid, at den radikalitet, hvormed den æstetiske udtryksform, bl.a. gennem satiren, har frigjort sig fra det normative grundlag, der tidligere i en vestlig kultur bandt den (i det mindste officielt) til en vis respekt for 'paven' og 'kejseren', aldrig i samme grad er blevet tilladt i en muslimsk sammenhæng.

Den russiske filosof og litteraturteoretiker Mikhael Bakhtin har specielt interesseret sig for den europæiske middelalders karnevalistiske tradition,<sup>4</sup> som han hævder har løsnet op for negative energier gennem en folkelig 'latterkultur', der siden, som en ambivalensens og polyfonis æstetik, har fundet vej ind i den officielle kunst gennem *comedia del'arte* og det moderne teater (hos Shakespeare) samt, ikke mindst, den moderne roman (som f.eks. hos Rabelais og Cervantes). En sådan karnevalistisk tradition synes ikke at have sit modstykke i islam.<sup>5</sup> Med Bakhtin vil jeg imidlertid netop pege på det forløsende potentiale, der æstetisk knytter sig til den hjertelige og fornyende latters respektløse kraft, i det jeg tilslutter mig Bakhtins ord: »Magt, vold og autoritet har aldrig talt latterens sprog«.<sup>6</sup>

#### 4. *Fra repræsentativ til kritisk kunst*

Kunstens kritiske blik kan vise sig gennem utallige former, heriblandt den sociale indignation, fremstillingen af eksistentielle stemninger eller gennem burleskens, travestiens og parodiens humoristiske, for ikke at sige sarkastiske, overdrivelser. Dette er i og for sig ikke noget nyt, men har et af sine ældste fortilfælde i den klassisk-græske komedie. Ligesom vi skylder grækerne ideen om 'demokratiet' (selvom det, vi i dag kalder for demokrati, kun har meget lidt at gøre med styreformen i oldtidens

Athen), ser vi også hos athenienserne et offentligt udstillingsrum, nemlig teatret. Det kan ses som model for kritisk æstetik, som et fortilfælde for vores egen satiriske populærkultur, som den f.eks. udfolder sig i vaudeville, revyer, aviser, radio og TV. I det atheniensiske teater var – inden for komediens rituelt afgrænsede tryllekreds – hverken politiske eller religiøse autoriteter fredet for kritik.

Noget lignende lod sig ikke på samme måde praktisere i det romerske kejserrige eller senere under pavedømmet og den gejstlige øvrighed i middelalderen.<sup>7</sup> Den æstetiske fremstillingsdrilske karakter harmonerede hverken med det kristne fromhedsliv eller den officielle respekt, som kejserens eller kirkens øverste autoriter krævede. Imidlertid kendte romerne deres egne saturnalier (om end der blev skredet ind over for bakkhanalierne) og middelalderen kendte sine karnevals-fester, hvor løsslupenheden for en stund vendte op og ned på den normale samfundsorden.<sup>8</sup> Desuden overtog omrejsende 'komedianter' også til en vis grad teatrets og andre antikke ritualers funktion som en marginaliseret population af gøglere, der undertiden fik tilladelse til at optræde på byernes torve. Den officielle kunst stod til gengæld i kirkens, fyrsternes og kejserens tjeneste. Et element af det drilske og burleske er imidlertid æstetisk og historisk legemliggjort i hofnarren, der gennem sit fjollereri – rettelig at betragte som en tvetydighedens kunst – vækker kejseren eller kongen til eftertanke udenom den direkte kritiks utilbørlige form.<sup>9</sup> På en måde synes det at være forholdet mellem de folkelige former for satirisk drilleri og den officielle respekt for samfundets autoriteter, der her kommer til udtryk.

Kirken havde imidlertid ikke nogen nar til at hviske sig sandheder i øret.<sup>10</sup> Den klerikale og officielt religiøse æstetik var bundet til overlevelingens ufravigelige identifikationsgrundlag. Som et eksempel kan nævnes den religiøse enspænder (men netop ordensdannende) Franz af Assisi, der sammen med sine tilhængere kaldte sig 'narre for Vorherre' (ioculatores Domini). Med begreber som 'åndens munterhed' (laetitia spiritualis) og hans velsignelse af 'det materielt-kropslige', kan han muligvis, som Bakhtin har foreslået, »(med visse forbehold) betegnes som en *karnevaliseret* katolicisme« (op.cit., 91). Men samtidig var han del af en tradition, der lukkede af for flertydigheden gennem højtidelig selvrepræsentation. Således forekom det mig, da jeg i sin tid besøgte den pompøse bjergbasillika i Assisi, at hans fattigdomsideal 'skreg til himlen' som æstetisk undtagelse på de vægmalerier, der, inden basilikaen ulykkeligvis brændte, stod indrammet af den romerske kirkes umådelige rigdomme. Modsætningen mellem denne overdådighed og den afbildede selvforsagelse syntes imidlertid (at *have været*) uden kritisk brod, personificeret og uskadeliggjort, som den var, i en af munkeordenernes fædre. Ansatsen til æstetisk

kritik lå indkapslet i et konfessionsbundet fromhedsideal.

En satirisk tradition overlevede imidlertid gennem forskellige former for folkløse, hvilket alle kulturer formentlig kender til i større eller mindre omfang. Bakhtin har vist, hvorledes karnevallets subversive latterkultur og siden romanens mangfoldighed af stemmer (den såkaldte 'polyfoni') begge understøttede en generel æstetisk flertydighed, 'heteroglossia', og dermed på hver deres måde satte afgørende spørgsmålstejn ved en monologisk repræsentation af 'sandhed' og 'autoritet'.<sup>11</sup>

Walter Benjamins messianske kritik af den tomme og homogene tids 'Gegenwart' – som modstykke til en æstetisk og kommunikativt forløst 'Jetztzeit' – kan til en vis grad ses som en parallel til Bakhtins sociolinguistiske synsvinkel. I hvert fald bryder også Bakhtins dialogistiske historieforståelse med bindingen til en homogen og derfor monologisk traditionstilegnelse eller historieskrivning. Benjamin anser desuden den moderne kunsts postauratiske karakter som det, der forsyner den med muligheden for en dialogisk mangfoldighed af stemmer, hvilket dels afspejler, dels kritisk udnytter den urbane modernitets fragmentariske erfaringsrum (f.eks. hos Baudelaire).

Benjamin interesserede sig bl.a. for det eksplosivt-kritiske potentiale, der lå i, at tekniske reproduktionsmidler på én gang gjorde kunsten tilgængelig for et større publikum.<sup>12</sup> Han indrømmede den af Adorno påpegede risiko for, at kunsten dermed kunne udvikle sig til en ren konsumvarer på markedskræfternes betingelser, men lagde ikke desto mindre større vægt på muligheden for gennem masseproduktion (i form af gramofonplader, film, bøger, magasiner o. lign.) at opvække den almindelige bevidsthed til kritisk stillingtagen.<sup>13</sup>

I kort begreb kan man hævde, at kunstens frigørelse fra dens hellige og autoritære 'aura' havde emancipatoriske konsekvenser. I stedet for, som Adorno, at se populærkulturen slet og ret som et forfaldsfænomen, kan man med Marcuse, From, Ginsberg, Kerouac og andre (fra den elitære æstetisme til Beat-generationen) pege på netop den forening af æstetik, livsstil og politisk bevidsthed, som f.eks. i form af tressernes ungdomsoprør vendte sig mod en borgerlig forældregeneration, et professorstyret universitet og en international sammenhæng af kapitalistiske og militære alliancer; noget der alt sammen lod sig forene i forestillingen om en autoritær og livsfjendsk samfundstotalitet.<sup>14</sup>

Den æstetiske revolution i form af musik, livsstil og en mere eller mindre politisk formuleret aktionisme rejste sig som en bølge af uvilje mod den borgerlige kultur i en vestlig verden, hvis fortsatte krise i kølvandet på verdenskrigene bestod i, at den både havde mistet sin metafysiske horisont og tiltroen til en oplyst fornuft. Denne splittelse, der således nærrede en



alternativ, æstetisk orienteret livsforståelse, fik imidlertid også andre og mere betænkelige konsekvenser. Benjamin, der i tråd med sin tids opfattelse afviste Gautiers borgerlige parole om *l'art pour l'art* (kunsten for kunstens egen skyld) og i stedet drømte om en surrealistisk revolution, hvor liv og kunst smeltede sammen, flirtede også med denne mørkere side af en alliance mellem fornuftens krise og æstetikens nyvundne frihed. Således nærede han sympatier for den politisk-æstetiske radikalitet hos en tænker som Carl Schmitt, hvis autoritære begreb om den politiske undtagelsestilstand på sin side var inspireret af Benjamins lovprisning af den revolutionære livskraft.<sup>15</sup>

Som Brunkhorst imidlertid gør opmærksom på, allierer Benjamins »æstetiske criticisme« sig – i modsætning til Schmitts traditionalisme – med »modernitetens selv-radikalisering« (Brunkhorst, p. 101) og frasier sig dermed de arkaiske kræfter, der, som i fascismen, knytter den politiske identitet til mytens oprindelsesæstetik.<sup>16</sup> Tværtimod er Benjamins messianske æstetik-opfattelse båret af en forestilling om, at vi skylder historiens ofre at foretage en kritisk genskrivning, der børster 'den overleverede historie' mod hårerne.<sup>17</sup> Kraften hertil vil han ikke hente han ud af urmytens forfalskede aura, men ud af en mimetisk sprogopfattelse, der åbner for forbindelser af »ligheder« eller naturlige »korrespondenser« mellem overleveringsgenstanden og historikeren, nemlig i en »ikke-voldelig forlængelse af menneskelig betydning med den samfundsmæssige og naturlige omverdens genstande, et utopisk potentiale, der ifølge Benjamin er indlejret i alle historiske perioder uanset hvor undertrykt og blokeret, det end er.«<sup>18</sup>

Såvel kunstkritikken som sprog- og erfaringsteorien ligger til grund for dette perspektiv, og således taler Benjamin om kunstværket, der netop ved at have mistet sin aura har frigjort sig fra myten og dermed muliggjort en oversættelse af det skønne til det sande. I den æstetiske erfaring, og mere end noget andet i surrealismen, er der skabt plads for *chokket*, hvis vigtigste virkning er at rive bymennesket ud af dets småborgerlige selvtilfredshed (og selvbedøvende forbrugertilværelse) og at bremse (forestillingen om) historiens slaviske fremskriden.<sup>19</sup> Chokket bryder den søvngængeragtige repetition af begivenhedernes følge (der hos historisten gennemløbes slavisk af fingrene som på en rosenkrans).<sup>20</sup> Men dermed åbnes der også, stik imod appellen til den mimetiske erfarings kommunikative og ikke-voldelige karakter, for en revolutionsretorik og et opsparet energireservoir, der tilsidesætter den sensible lydhørhed og den velvillige dialogs tålmodige og selvkritiske åbenhed.

For at sige det kort: De energier, der tidligere lå bundet i et forhold til – og mellem – en gejstlig og verdslig magt, flyder med modernitetens

fremkomst og metafysikkens sammenbrud over i en æstetisk betydningshorisont, der byder sig til for såvel emancipatoriske som regressive kræfter.

Det oplagte eksempel er den militante marxisme, der desuden i et vist omfang har vist sig i stand til at tiltrække, om ikke ligefrem opsuge, et kristent næstekærligheds- og retfærdighedsideal (jf. Tillich, Gollwitzer, Moltmann).<sup>21</sup> I foreningen af en religiøs og socialistisk retfærdighedsfordring, fremstår den form for 'gläubiger Realismus' (troende realisme), som bl.a. Tillich har gjort sig til talsmand for,<sup>22</sup> som et kritisk opgør med en samfundsvirkelighed, der i sin liberalistiske respekt for menneskets frihed og ligeværdighed, parret med en kapitalistisk udnyttelse af samfundets ressourcer, har fostret en social og økonomisk ulighed. Ved at forskyde balancen mellem demokrati og kapitalisme indtil grænsen for, hvad der meningsfuldt kan kaldes 'frihed', har det borgerlige samfund i socialismens øjne undermineret sin egen troværdighed.

Ligesom kunsten er en attraktiv allieret for religionen, således er den det også for den politiske agitation. Og den samme historie gentager sig. Da kommunisme og marxisme i sin tid, på sekulariserede præmisser, forsøgte at bemægtige sig kunsten for at gøre den til tjener for vækkelsen af en kritisk bevidsthed (jf. Brecht, Lukács, Bloch),<sup>23</sup> viste det sig, at den atter slog over i totalitarisme, på ny bundet til en instans, der krævede et monopol på dens repræsentative funktion. Undervejs i bevægelsen fra et borgerligt og alt-for-fredsommeligt ideal om *l'art pour l'art* til en politisk totalkritik mistede kunsten sin identitet som kunst. Som talerør for en revolutionær bevægelse tabte den sit sande mæles natur og stivnede i propaganda.

## 5. Aktionisme og terrorisme i Vesttyskland

Som nævnt vil jeg i den forbindelse se nærmere på en situation, der endnu i sin dynamiske uafgjorthed viser kunstens progressive, udfordrende karakter, samt på den glidning, der siden skulle føre den over i troen på den teoretiske og æstetiske 'erfaringens sandhed' som revolutionær praksis.

Eksemplet er den form for æstetik, der som aktionisme (i slutningen af tresserne og begyndelsen af halvfjerdserne) undsagde en 'stækket' teoretisk fornuft til fordel for en subversiv praksis. I den avantgardistiske og surrealistiske kunstbevægelse kan vi, som vi har været inde på, følge tanken om kunst som en revolutionær kraft til at nedbryde borgerlighedens konforme og lystfornægtende livsform. Allerede hos Benjamin (og på forskellig måde hos Lukács og Brecht) parres tanken om en forløsende kunst med en dialektisk materialisme, der gør opgøret med borgerlig-

heden til et opgør med kapitalismen.<sup>24</sup> I tresserne tilspidses denne alliance mellem kunst, livsform og politisk kritik som forskellige former for situationisme (*Situationistiske Internationale*) og aktionisme (Gruppe SPUR og Kommune 1 i Vesttyskland).<sup>25</sup> Kunsten drives ud af de institutionelle rammer, der fastholder den som et kontrollerbart element i det borgerlige samfund, og 'finder sted' i det offentlige rum for øjnene af alle. Den visuelle provokation flyttes fra gallerierne ud på fortove og husmure, teaterforestillingen overskrider scenekanten, musikken gøres til livsstil, tekster findes overalt som flyveblade og udfordrer genre-mæssige kriterier ved at tale om revolution, opstand og vold på en måde, der gør grænsen mellem æstetik og politik tvetydig. Kunsten skulle – i bedste benjaminske stil – involvere publikum og gennem chok og provokation få folk til at stille spørgsmål ved den konformitet, der lullede dem ind i en daglig trummerum af trivialiteter og en korruperende stræben efter forbrugsgoder. Vejen fra kunst til demonstration var kort og smeltede i slutningen af tresserne sammen i studenteroprøret, der i '68 førte til uroligheder i en række storbyer verden over, ikke mindst Berlin.

Utilfredsheden med universitetssystemet var blot en del af opstanden mod et kapitalistisk samfundssystem, en udbytning af den tredje verden og en amerikansk krigsførelse i Vietnam, der alt sammen lod sig forene i forestillingen om et utåleligt, i nogles øjne ligefrem fascistisk, samfund, der kun stod til at ændre gennem den frontale modstand. Kunstens og marxismens begreber om revolution gik hånd i hånd med en varierende grad af støtte i forestillingen om det oprørs-potentiale, der gemte sig i en undertrykt arbejderklasse, ligesom man spejlede sig i den sydamerikanske by-guerilla Tupamaros samt i den argentinske digter og oprørshelt Che Guevara (der næsten havde status som et teenage-idol).

Kunsten befandt sig i et dilemma. Enten måtte den vedkende sig den æstetiske karakter af sine revolutionære signaler og derved risikere at sætte deres konkrete effekt over styr, eller den måtte opløse sig selv i praksis, i *direkte aktion*, hvormed den som avantgarde delte sag med den utopiske socialisme.<sup>26</sup> Med andre ord måtte kunsten vælge mellem harmløshed og politik.<sup>27</sup> Der var stærke kræfter, som trak i retning af det sidste, og i den fælles kamp mod det kapitalistiske samfund forsvandt forskellene ofte i en generel følelse af harme og vilje til modstand. Den øjensynligt paradoksale kontinuitet mellem hippiernes parole 'make love not war' og aktionismens 'make love *and* war' var et udtryk for, hvorledes en bølge kan skylle hen over modsætninger, der ikke i sig selv spiller nogen større rolle for den basale polarisering.

I Vesttyskland udmøntede studenteroprøret, kunstmiljøet og den politiske agitation sig i en fælles anklage mod statsapparatet, der blev

beskyldt for at fortie de fascistiske elementer, som fortsat herskede i systemet. Modbevægelsen var at konfrontere det etablerede samfund med dets nazistiske fortid. Således var beskyldningen for fascisme ikke kun et slagord, der også var på mode andre steder, men i Vesttyskland en direkte kritik af, at der under eftertidens demokratiseringsproces gemte sig et magtapparat, som slæbte fortidens synder med sig.

Ikke mindst Springer-pressen, der udgav *Das Bild*, stod for skud og blev betragtet som en hetz-skabende instans, der kriminaliserede legitime protestbevægelser og underminerede den demokratiske mulighed for marxismens politiske indflydelse.<sup>28</sup> Således så mange, heriblandt kolumnisten Ulrike Meinhof, der skrev for de venstreintellektuelles blad *konkret*, attentatet på den politiske agitator (og tidligere østtysker) Rudi Dutschke som et udslag af Springer-pressens fascistiske retorik. Mange i det venstreorienterede miljø, der indtil da havde støttet SPD, oplevede endvidere den store koalition mellem SPD og CDU/CSU som udtryk for en manglende vilje til forandring, og der opstod en udbredt desillusion m.h.t. en parlamentarisk politisk proces som farbar vej til socialismens indførelse.

Før mordforsøget på Rudi Dutschke, der angiveligt blev udført af en sindsforvirret højreekstremist, deltog Habermas sammen med SDS-medlemmerne, Hans-Jürgen Krahl og Dutschke selv, i en kongres i Hannover, der fandt sted blot en uge efter, at en sagesløs student, Benno Ohnesorg, var blevet skudt og dræbt af en betjent ved en demonstration i Berlin. Det var ved denne lejlighed, at Habermas, der havde fundet Dutschkes agitatoriske og revolutionære sprogbrug betænkelig, advarede mod, at den berettigede kritik af elementer i det bestående system (herunder politiets og myndighedernes metoder) let kunne udvikle sig til 'venstre-fascisme'.<sup>29</sup> Kritikken, som Habermas ganske vist nuancerede efterfølgende,<sup>30</sup> burde måske snarere have været rettet mod Ulrike Meinhof, der omsatte en følelse af afmagt til handlingsparathed ved i *konkret* at definere forskellen mellem protest og modstand.<sup>31</sup>

Efter en katastrofal brand i et stormagasin i Bruxelles, hvor man med en storstilet udstilling forsøgte at fremme salget af amerikanske varer, uddelte den situationistiske aktionsgruppe Kommune 1 flyveblade ved Freie Universität i Berlin. I pjecen paralleliserede man bomberne i Vietnam med den brandfælde, som indkøbsfolket havde oplevet i en af kapitalismens højborge, og som dermed bragte rædslerne i Vietnam helt ind på livet af den almindelige, men ikke af den grund uskyldige, forbruger.<sup>32</sup> Samtidig forberedte de berlinerne på, at noget lignende kunne ske hos dem selv og afsluttede teksten med ordene: »Burn, Warehouse, Burn!« Fritz Teufel og Rainer Langhans, der stod anklaget for, hvad der således kunne tolkes

som en opfordring til brandstiftelse, blev i sidste ende frikendt med den begrundelse, at eksperter ikke havde fundet tungtvejende indicier for at antage, at teksten var ment *bogstaveligt*. Teufel selv bevarede imidlertid tvetydigheden, da han ved en SDS konference sagde, at »Det er bedre at brænde et varehus, end at drive et.«<sup>33</sup>

Året efter, april 1968, sprang to bomber i varehusene Kaufhaus og Schneider i Frankfurt. Blandt brandstifterne var Gudrun Ensslin og Andreas Baader, der senere sammen med Ulrike Meinhof skulle grundlægge den marxistiske by-guerilla, Rote Armée Fraktion (RAF), også kaldet Baader-Meinhof gruppen. Ved retssagen i '68, hvor Ensslin indrømmede brandstiftelsen, tilføjede hun: »Vi gjorde det i protest mod ligegyldigheden over for krigen i Vietnam.«<sup>34</sup> Bomberne havde alene materiel ødelæggelse som formål og kunne derfor ses som en aktivistisk demonstration, hvis æstetiske 'chokværdi' bestod i sammenligningen med Vietnam. Folket kunne alene vækkes af deres apolitiske konsumtilværelse ved at mærke 'ilden brænde' i deres egen slumrende hverdag. Det skulle ikke længere være muligt at vende hovedet den anden vej.

Ulrike Meinhof kommenterede sagen i *konkret*, hvor hun i forlængelse af Marcuse kritiserede de udbytningsmekanismer, der lå til grund for konsumsamfundet, og i selve brandstiftelsen som forbrydelse så hun en politisk handling, der gjorde opmærksom på selve lovens korrumperede alliance med markedskræfterne.<sup>35</sup>

Baader og Ensslin havde hun lært at kende, da hun som journalist fulgte retssagen mod dem og senere opsøgte dem i forbindelse med deres politiserende indsats over for en gruppe unge, som de hjalp til at undvige fra de institutioner, ungdomsforsorgen havde anbragt dem i. Meinhof havde selv arbejdet med ungdomsinstitutioner, hvilket bl.a. kom til udtryk i det socialrealistiske TV-spil, *Bambule*, som hun havde skrevet til tysk fjernsyn. Det skulle have været sendt i 1970, men blev aldrig vist, da Meinhof få dage forinden var gået under jorden efter at have medvirket ved befrielsen af Baader (der var i færd med at afsone den sidste del af sin straf for brandstiftelse). Under befrielsesaktionen blev en enkelt person hårdt såret, og snart var RAFs grundlæggere (med Meinhofs navn og ansigt på efterlysningsplakaterne) eftersøgt i hele forbundsrepublikken som terrorister. Den illegale bande, der hurtigt forstod sig selv som by-guerilla i lighed med sydamerikanske partisanbevægelser, lod sig ligefrem indrullere i en palæstinensisk træningslejr i Jordan for at ruste sig i kampen mod den vesttyske stat. Hjemvendt fra syden stod dens medlemmer i de følgende år bag opsigtsvækkende bankrøverier og bombeattentater (bl.a. mod den amerikanske hær europæiske hovedkvarter i Heidelberg). De havde dog ikke held med i nævneværdigt omfang at profilere aktionernes politiske

karakter, bl.a. – men ikke kun – fordi man forståeligt nok fra regeringens, sikkerhedstjenestens og mediernes side gjorde sit til i det offentlige om-dømme at stemple banden som kriminelle desperadoer.

Den første generation af RAF blev stort set optrevet og fængslet inden for de første to år, men 2. generation (med Brigitte Mohnhaupt, Christian Klar, Stefan Wiesniewski og Peter-Jürgen Boock som hovedfigurer) udviklede sig snart til en bevægelse, der handlede endnu mere skrupelløst og blodigt end den første. RAF har således med bortførelser, mord og attentater trukket et traumatisk spor gennem Tysklands i forvejen belastede efterkrigstid. Kampen mod fascismen endte altså rigtignok i en form for 'venstre-fascisme', der formentlig udviklede sig langt mere kontant og voldeligt, end selv Habermas havde forestillet sig, da han støbte dette begreb.

Det, der skal interessere os her, er imidlertid den situation, der, bortset fra tidens mere eller mindre seriøse revolutionsretorik, ansporede til en så drastisk aktionisme i hjertet af det vesteuropæiske samfund. De unge rodløse idealister, der måtte kæmpe med fortidens skygge og forældre-generationens fortielse, forestillede sig, at de gennem direkte aktion kunne udfordre systemet til at vise sit sande ansigt og dermed mobilisere folket til modstand. Denne forestilling kan i dag forekomme håbløst naiv, men var formentlig båret af en tidstypisk overbevisning om, at det kapitalistiske samfund var så sygt i selve sin rod, at det blot havde brug for et sidste skub for at afsløre sig åbenlyst i sin råddenskab. Marxistisk revolutionsretorik var højeste mode.

Habermas vendte sig som sagt mod den 'blinde aktionisme' som en irrationel respons på en samfundssituation, der nok krævede reformer, men absolut ingen revolution. Også Adorno og Horkheimer, der i modsætning til Marcuse havde skuffet studenternes forventninger om viljen til gennemgribende forandringer, stod hurtigt af. Som Horkheimer formulerede forskellen mellem protestbevægelsens og sit eget (og Adornos) anliggende:

»Forskellen består i forholdet til volden, som i dens afmagt er bekvem for modstanderne. Det forekommer mig i sandhedens interesse at være nødvendigt åbent at sige, at det betænkelige demokrati med alle dets mangler dog er bedre end diktaturet, som en omvæltning i dag ville kunne medføre.«<sup>36</sup>

Habermas selv understregede reformisme frem for omvæltning:

»Den eneste vej, jeg kan se, til en bevidst strukturel ændring af

et autoritært, velfærdsstatsligt organiseret samfundssystem, er den radikale reformisme. Det, som Marx kaldte for kritisk-revolutionær virksomhed, må i dag følge denne vej.«<sup>37</sup>

Som allerede antydet forholdt det sig ikke helt på samme måde med Marcuse. Hjemvendt fra USA, hvor han havde oplevet *Flower Power*-bevægelsens protest-demonstrationer over amerikanske soldaters udstationering i Vietnam, gav han udtryk for en vis beundring over sammensmeltningen af protestbevægelse og livsstil i hippie-kulturen.<sup>38</sup> I Habermas' øjne gjorde Marcuse sig således til fortaler for en vulgær-marxistisk nedbrydning af grænserne mellem liv og kunst, der lignede maoismens kulturrevolutionære parole om kunstens afskaffelse.<sup>39</sup> »Den, som ligger under for disse illusioner,« skriver Habermas, »medvirker til irrationalismens udbredelse«, og han fortsætter:

»I dag kan en abstrakt ophævelse af kulturen kun betyde, at de subjektivt frisatte 'trosmagter' og ekspressive udtryk falder tilbage i dæmoniske kræfter, idet de modsætter sig en oversættelse til revolutionerede sprogsystemer, der atter er gjort kommunikative, eller med andre ord: de modsætter sig den kritiske tilegnelse.«<sup>40</sup>

Selvom Habermas ikke med urette antyder affiniteten mellem Marcuse og hans mere aktionistiske tilhængere (de ovenstående formuleringers foruroligende profeti ufortalt), skal det retfærdigvis siges, at Marcuse selv afviste den umiddelbare ophævelse af kunsten. Det, der fascinerede ham, var det æstetiskes indbrud i det politiske (som f.eks. i *Make love not war*-sloganet). Derimod tilhørte sammenfaldet mellem 'det æstetiske' og 'det virkelige' alene en ændret livsverdens post-kapitalistiske horisont.<sup>41</sup>

Habermas var ikke uden sans for det kritiske potentiale, studenteroprøret trods alt indeholdt. Som han formulerer det i sin tale ved Hannover-kongressen:

»Studenteroppositionens opgave i Forbundsrepublikken var og er at kompensere for manglen på teoretisk perspektiv, manglen på sensibilitet over for tilsløringer og forkætringer, manglen på radikalitet ved udlægningen og praktiseringen af vor socialretsstatslige og demokratiske forfatning, manglen på foregribelsesevne og agtpågivende fantasi, altså at kompensere for alle undladelserne.«<sup>42</sup>

Habermas kritiserede således ikke den socialretlige og demokratiske forfatning i sig selv, men derimod klare utilstrækkeligheder ved dens aktuelle

administration. Studenteroprørets rationalitetspotentiale lå i en teoretisk informeret påvisning af magtmisbrug og forsømmelser samt i den sensibilitet, som systemet ikke i sig selv udviste. I dilemmaet mellem teori og praksis, mellem modsigelse og modstand, tog Habermas entydigt parti for den demonstrative (og fornuftsbetingede) modsigelses prærogativ. Vold hører alene hjemme i en situation, hvor folket ser sig selv inddraget i kompromisløs kamp.<sup>43</sup>

Vold var imidlertid en af anledningerne til Hannover-kongressen, ikke demonstranternes vold, men politivold, som førte til en sagesløs students død. Habermas kommenterer begivenheden:

»Hvis øjenvidneberetningerne, som er troværdigt dokumenteret, ikke kan gendrives ord for ord, har politiet fredag d. 2 juni, foran operahuset i Berlin, udøvet terror, og det berlinske senat har den selvsamme aften dækket over denne terror. Terror vil sige: tilsigtet intimidering, den faktiske indskrænkning af gældende ret.«<sup>44</sup>

Habermas anerkender altså, at myndighederne har begået terror og ydermere, at det var studenternes efterfølgende demonstrationer, der i situationen varetog selve demokratiets funktion:

»Det var studenterne, der i dag imod alle officielle tilkendegivelser og imod øvrighedens falske forsvarstaler overbeviste offentligheden om, at polititerror kan betyde det første definitive skridt mod en politistat, hvis den ikke i vid udstrækning får synlige politiske konsekvenser ved en offentlig og virksom fordømmelse.«<sup>45</sup>

Habermas deler således vrede og bekymring med studenterbevægelsen,<sup>46</sup> men han irriteres samtidig over den overskruede fascisme- og revolutionsretorik, som udtrykker og understøtter en irrationel handlingsiver. »I protestbevægelsen«, skriver han, »har emancipatoriske kræfter fra begyndelsen af parret sig med regressive«.<sup>47</sup> Man kan ikke i fuld alvor tro, at man kan erkende og bekæmpe de autoritære farer ved det bestående politiske system, »når klicheen om et fascistisk statsapparat ikke engang længere tillader, at man kan skelne ufrihed fra frihed og erkende netop de friheder, som protesten gennem flere år har levet af, med udsigt til succes.«<sup>48</sup> Hvis man ikke kan kende forskel på et fascistisk regime og en demokratisk forfatning, hvor ufuldstændig dens aktuelle administration end måtte være, så er man på forhånd med til yderligere at udhule muligheden for at styrke og opbygge en kommunikativ politisk kultur. I stedet udnytter man muligheden for overhovedet at protestere på en måde, hvis



uforsønlighed ikke inviterer til reelle fornuftsbase­rede forandringer, men til den blotte konfrontation. Risikoen er, at man opnår det modsatte af, hvad man ønsker.

»For så vidt som de, der har succes med de nye demonstrationsteknikker,<sup>49</sup> foregøgler sig at deltage i en revolutionær kamp mod fascistisk undertrykkelse, foretager de sig i realiteten ikke andet end polemisk at udnytte det uformodede liberale spillerum. Da de militante grupper sammenblander realitetsniveauet for den faktiske magt med den type handlinger, der kan anfægte magtens legitimation, overskrider de tankeløst de nye demonstrationsformers virkefelt og risikerer endnu en gang provokatorisk at sætte de opnåede resultater over styr.«<sup>50</sup>

Habermas delte klart nok ikke den følelse af afmagt, som f.eks. fik en Ulrike Meinhof til at gå fra journalistisk kritik (den rationelle modsigelse) til direkte aktion.<sup>51</sup> Imidlertid består irrationaliteten i Meinhofs tilfælde ikke i en blind aktionistisk mentalitet, der blander æstetik, liv og politik sammen, og protesterer for protestens egen skyld, men snarere i en social og politisk indignation, der lider under – og lammes af – en oplevelse af det parlamentariske systems ufremkommelighed. Habermas er selv opmærksom på dette forhold: »Denne oplevelse af modsigelsens absorbering er modstandens udgangspunkt«.<sup>52</sup> Meinhofs beslutning om at gå fra teori til praksis kan ses som en tragisk forveksling af viljesintensitet og realistisk forhåbning.

## 6. Konklusion

Eksemplet med den tyske aktionisme, der for nogles vedkommende endte i terrorisme, bekræfter i mine øjne, at det æstetiske betydningspotentiale til enhver tid bør bevare sin flertydigt kritiske funktion. Kunstens samfundskritiske opgave er at sammenligne med narrens, der hvisker øvrigheden noget i øret. Den drilske, flertydige tale lader ikke samvittigheden i fred, selvom den konkrete magt ikke i sig selv anfægtes. I tressernes marxistiske revolutionsiver syntes energier fra religion, æstetik og politik at flyde sammen på en måde, der i handlingsparathed satte alt på et bræt, men som, på et spirende og ufuldendt demokratis træge vilkår, lignede et tragisk-lidenskabeligt overbud. Selv i de samfund, hvor den marxistiske revolution lykkedes, blev drømmene angiveligt ikke indfriet. Min pointe er imidlertid i denne sammenhæng langt mere begrænset, nemlig blot denne: At binde religion, politik og æstetik til en totalitet, som anser

flertydigheden for et forræderi, er ensbetydende med at lukke munden på kunsten som kunst.

I den forstand har islam det også svært med kunsten. Den æstetiske ubændighed, der ikke lader profetens helligt-entydige status i fred, provokerer i en sådan grad, at en satisfaktion i ekstremisters øjne kræver blod. I koranen ligger det æstetiske indkapslet i en åbenbaringstotalitet, der begrænser det til en formidling af Allahs bud og overleveringen af profetens liv. For islamister, der anser den æstetiske tvetydighed som et angreb på det guddommelige ords autoritet, hentes et forsvar for volden fra en stivnet æstetik, der er blevet totalitær og bogstavelig.

I et håb og en kamp for en bedre verden, der derimod ikke sigter på Guds befalinger eller en hinsidig belønning, men derimod på omvæltningen af den herskende samfundsorden, slår volden ligeledes følge med en æstetik, der er bundet til et totalitært virkelighedsbillede, hvorfor den æstetiske 'kritik' slår om i bogstavelig handlen.

Kunstens anti-totalitære potentiale består i *ikke* at stille sig i en højere sags tjeneste, men i at give agt på det kritiske potentiale, der kasuistisk og uafgjort knytter sig til en åben fremstillingsverden. Der gives ingen garantier i kunsten. Den kan ikke afkræves substantielle budskaber eller værdier. Kunsten er og forbliver kunst indtil det punkt, hvor den lukker sig for sig selv og tjener en fremmed herre. I det øjeblik kunstens formål blot er at *illustrere*, skrider den fra processen eller værket over i en kommunikation, der gør vold på den overraskende og øjenåbnende betydningskraft. For så vidt som *Jyllands-Postens* Muhammed-tegninger (som æstetisk udtryksform uden decideret kunstnerisk prætention) netop var en *illustration* (ikke blot af Muhammed men af et forhold mellem Islam og vold), mistede de samtidig – med Bakhtins begreb – den ambivalens, der ville have gjort dem virkeligt interessante.<sup>53</sup> Satiren er en uomgængelig del af den æstetiske ambivalens, der ifølge Bakhtin strækker sig fra kunsten til latterkulturen. Men en modernisering af latteren som en blot 'negativ, satirisk latter' har mistet sin æstetiske kraft.<sup>54</sup> Som varemærke for ytringsfriheden truer 'Muhammedtegningerne' med den kontamination af æstetik og politisk moral, der udhuler den æstetiske kritiks virkeligt emancipatoriske potentiale. Enhver latterliggørelse svinger mellem hån og humor, mellem den selvretfærdige, polemiske aggression på den ene side og selvhøjtidelighedens forsonende opløsning på den anden. I det sidste tilfælde er latteren befriende og smittende, i det første tilfælde begrænsende og skinger.

Når ideologi og æstetik er bundet op på hinanden, mister også kunsten det potentiale, der modvirker volden. Hvis kunsten i sig selv er ikke-voldelig er det fordi, den som kunst overtager den kamp, mennesket

bestandig udkæmper med sig selv og hinanden, for at transformere den til et suverænt mediums spejlbillede og derigennem måske endda til et håb og en tro, der også, om end på en anden måde, viser sig i religion og politik.

## Noter

- 1 Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd.1, Frankfurt a.M. 1981, pp. 126-140.
- 2 Som vi kan se i dette nr. af *Kultur & Klasse* peger Žižek desuden på, at den kulturelle udfordring, ekstremistiske muslimer reagerer voldeligt på, blot afslører deres eget mindreværd.
- 3 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1962, p. 69 ff.
- 4 Mikhael Bakhtin: *The Bakhtin Reader*, P. Morris (ed.), London, New York, Sidney, Auckland 1994, p. 194 ff.; *Karneval og latterkultur* (oversat fra russisk af Jan Hansen), Frederiksberg 2001, p. 19 ff. (org. 1965).
- 5 Der findes ganske vist burleske, karnevals lignende former i de egyptiske mawlid-fester, hvor der bl.a. skulle optræde transvestitter, hvilket ellers er uforeneligt med arabisk islam. Populærkulturen kender også skyggespil, der indeholder burleske elementer, og der findes en del satirisk litteratur, f.eks. de iranske Mullah Nasr al-Din-historier, der fremstiller forskellige autoriteter i lavkomiske situationer, men i almindelighed har det formentlig været tabubelagt at gøre grin med muslimske værdier. Jeg takker Tina Maagard og Mark Sedgwick for at have oplyst mig om disse forhold.
- 6 *Karneval og latterkultur*, p. 127. Se ligeledes den jødiske forfatter Philip Roth (*Shop talk. A Writer and His Colleagues and Their Work*, London 2001, p. 94), og Milan Kundera, der med henvisning til Octavio Paz (*Testaments Betrayed*, London 1996, p. 5f.), gør lignende pointer gældende. I øvrigt karakteriserer Kundera den med latteren forbundne ambivalens som 'carnival of relativity', op.cit. 27. Jeg takker David Bugge for at gjort opmærksom på disse iøjnefaldende paralleller.
- 7 Se Bakhtin, *Karneval og latterkultur*, p. 108-110; 118; 125; 162. Som Bakhtin skriver: »Allerede de første kristne (i antikken) havde fordømt latteren. Tertullian, Cyprianus og Johannes Chrysotomos tog til orde mod antikkens visuelle former, især mod mimen og mimespillets vittigheder og latter«, op.cit. p., 108.
- 8 Bakhtin refererer i det hele taget til et bredt spektrum af folkelige fester, der udover de egentlige karnevaler indbefattede dårefester, kirkefester, folkelige Kristi legeme-fester, mysteriespil, mimespil, skyggespil, djævlrier (*diableries*) og farcer, se f.eks. op.cit., p. 53.
- 9 Hofnarren (Court Jester, Spaßvogel), der både ejer visse fællestræk med landsbytossen, cirkusklovnen og den omvandrende gøgler (jf. tyskernes Till Eulenspiegel), findes i mange udgaver, der spænder fra historiske eksempler på konkrete bestallinger til litterære figurer. Den iranske fortæller Mullah Nasr al-Din synes også at eje visse af hofnarrens træk.
- 10 Uden for kirkens institutionelle rammer finder vi derimod eksempler på en 'narrepave', der undertiden optrådte ved byfester. Dette er helt i tråd med

Bakhtins hævde af, at den »totale og entydige seriøsitet i den officielle kirkelige ideologi gjorde det nødvendigt at legalisere elementer, der lå uden for den, dvs. uden for den officielle og kanoniske kult, såsom munterhed, latter og vittigheder, der var blevet trængt ud af ritualierne«, *Karneval og latterkultur*, p. 108. Bakhtin henviser således på det generelle plan til modsætningen mellem 'latterkulturen' og den officielle *cultus*. »Det, der lo, var det materielle og kropslige nedre, som ikke kunne få afløb gennem den officielle ideologi og den officielle kirkelige kult«, op.cit., p. 110. Ikke desto mindre pointerer han, at latterkulturen var så udbredt, at den ligefrem trængte »ind i selv de højeste sfærer af den kirkelige ideologi og kult«, op.cit., p. 35. Selvom dette kunne ligne en overdrivelse (jf. f.eks. Paulus' brev til Efeserne, 5,4, der forbyder »skammelig færd, tåbelig snak og letfærdig skæmt«, hvilket angiveligt dannede grundlag for kirkelederes generelle afvisning af 'ufrome' og uhøjtidelige former for æstetik), kan Bakhtin dog referere til *Joca monacorum* ('Munkevittheder') som et »af middelalderens mest populære værker«, ibid., og som han tilføjer: »I deres klosterceller skrev munkene parodier eller semiparodier på lærde traktater og andre muntre skrifter, affattet på latin«, ibid. Endvidere bringer han et interessant citat fra den reformerte Pierre Viret, der ikke vil: »benægte, at Guds ord kræver en from tilgang. Men man må også forstå, at Guds ord ikke er så grumme og strenge, at deres storhed og vigtighed ikke kan kombineres med ironi, farce, vittigheder og ordspil« (*Disputations christiennes*, 1544, citeret af Bakhtin, op.cit., 137).

- 11 *Speech Genres and Other Essays*, C. Emerson & M. Holquist (eds.), Austin 1986, p. 10-60; *The Bakhtin Reader*, pp. 88-122; *Karneval og latterkultur*, p. 62.
- 12 »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in *Gesammelte Schriften* (GS), unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (eds.): Frankfurt a. M 1972-1977, pp. 435-508.
- 13 Op.cit., 442.
- 14 Se i den forbindelse, Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München 1970, pp. 42-48.
- 15 Jf. Benjamin: »Lebenslauf«, in *Gesammelte Schriften* (GS), unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt fm, p. 219; se endvidere Niklas Olsen: »Den intellektuelle eventyrer«, in *Tyske intellektuelle i det 20. århundrede*, M. Dyssel Mortensen & N. Olsen (red.), København 2005, p. 92; Jacob Taubes: *Ad Carl Schmitt: Gegenstrebiges Fügung*, Berlin 1987, p. 27; Horst Bredekamp: »From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes«, in *Critical Inquiry*, 25/2: Angelus Novus: *Perspectives on Walter Benjamin*, # 247 (1999), p. 99 ff.
- 16 Se hertil Tillich: *The Socialist Decision*, New York & San Fransisco (også udgivet som *Political Expectations*), oversat af F. Sherman fra *Die Sozialistische Entscheidung* (Gesammelte Werke, 2, *Frühe Schriften zum Religiösen Sozialismus*, Stuttgart 1962), 1977, p. 29 ff. (opr. 1933). Interessant er i denne forbindelse også Heckens fremstilling Sorels og Marinettis voldsforherligende forfaldsæstetik, der netop i sin lovprisning af den forhøjede livsfølelse lader enhver æstetisk ambivalens (der i udgangspunktet måtte have nærret den) bag sig, jf. Thomas Hecken: *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität*

- und *Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld 2006, p. 17 ff. »Flerstemmig [*polyfont*, o.a.] er alt dette netop ikke. Det handler langt snarere om den ene sang, der synges for at fejre intense øjeblikke, en intensitet, der lever af (den mandlige) aggression«, op.cit., 19 (*Vielstimmig ist das alles gerade nicht. Es handelt sich vielmehr um das eine Lied, gesungen zur Feier intensiver Momente, einer Intensität, die von der (männlichen) Aggression lebt*). Man kunne med Rorty pege på, at en lignende forskel gør sig gældende mellem Heidegger og Kundera. Hvor Heidegger ser en større åbenhed over for Væren (*Sein*) i førteknologiske, traditionsfaste bondesamfund, er Kunderas utopi karnevalistisk og som sådan »curious for novelty rather than nostalgic for primordiality«, Richard Rorty: *Essays on Heidegger and others: Philosophical papers*, 2, Cambridge & New York 1991, p. 75.
- 17 Jf. »die Geschichte gegen den Strich zu büersten«, Benjamin, GS I, p. 697.
- 18 »[...] gewaltlosen Belehnung der Gegenstände der gesellschaftlichen und natürlichen Umwelt mit menschlichen Sinn, eines utopischen Potentials, das Benjamin zufolge – wie unterdrückt und stillgelegt auch immer – in allem geschichtlichen Epochen eingelagert ist.«, Ulrich Schwartz: *Rettende Kritik und antizipierte Utopie*, München 1981, p. 114 f.
- 19 Benjamin, GS I, p. 702 f.
- 20 Op. cit. 704.
- 21 Der kan i den forbindelse henvises til Glebe-Møllers fremstilling af forholdet mellem marxisme og kristendom, *Marx og Kristendommen – Bidrag til en samtale*, København 1971. Se ligeledes Tillich 1977; Helmut Gollwitzer: *Christentum/Demokratie/Sozialismus*, Berlin 1980; Jürgen Moltmann: »Religion and State in Germany: West and East«, in *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 483, 1986, pp. 110-117.
- 22 Tillich insisterer således på, at de kristent-religiøse rødder ikke behøver at blive skåret over i socialismen, selvom »the religious element now remains more than before the subsoil from which the ideas arise, rather than the content of the ideas themselves«, Tillich 1977, xxxvi. Imidlertid kan han også skrive: »Socialism is religious if religion means living out of the roots of human being«, op.cit., 79.
- 23 Se hertil *Aesthetics and Politics* (Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács), London & New York 2007.
- 24 Jf. *Aesthetics and Politics*.
- 25 Se Hecken, 2006, p. 65 ff.
- 26 Se således Tillich, der i 1933 med henvisning til Marx pointerer faren for en utopisk, intellektuel socialisme, der som avantgarde springer proletariatet over, Tillich, 1977, p. 64; ligeledes Habermas: *Protestbewegung und Hochschulreform*, Frankfurt a.M. 1969, p. 148.
- 27 Der kan i den forbindelse henvises til Mikkel Bolts artikel om en avantgardisme, der i sin æstetisk-revolutionære indstilling overbød kunstens ydelse og endte i et tomt, kropsløst forsøg på blot at opretholde sig selv, »Engageret – Forceret – Kropsløs«, *Passepartout*, 22, pp. 126-148.
- 28 Kritikken af alliancen mellem det 'oplyste' samfund og mediernes massive manipulation havde lydt skarpt fra Adorno og Horkheimer i deres bog om oplysningens dialektik: »I praksis er det i cirklen af manipulation og tilbagevirkende behov, at systemets enhed slutter sig stadig tættere sammen« (*In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkenden Bedürfnis, in dem*

- die Einheit des Systems immer dichter zusammenschiesst*), citeret i Habermas, 1969, p. 41; se også hans egen kritiske bemærkning over for Springer-presen, op.cit., 138. Forfatteren Heinrich Böll pegede desuden med romanen *Katharina Blums tabte øre* på det magtmisbrug, som medierne, i dette (slet skjulte) tilfælde *Das Bild*, ofte gjorde sig skyld i.
- 29 Habermas 1969, p. 148.
- 30 Habermas havde allerede under konferencen præciseret, at han fandt en regression til den utopiske socialisme fra 1848 farlig og ude af trit med en ikke-revolutionær samfundssituation, og at han ville advare mod en retorik, der opfordrede til at omsætte sublim magt (*sublime Gewalt*) til manifest vold (*manifeste Gewalt*), op.cit., p. 148f. I efterfølgende breve til Erich Fried og C. Grossner redegør han for, at han anvendte det uheldige begreb 'linken Faschismus' m.h.p. iøjnefaldende ligheder med retorikken fra den italienske fascisme, op.cit., p. 149, men at det var ment rent hypotetisk. Hvad Habermas ikke på det tidspunkt kunne vide, var, at begrebet meget præcist angav noget, der rent faktisk skulle blive en realitet ret hurtigt med Rote Armée Fraktion (RAF) og 2. juni-bevægelsen som hovedaktører.
- 31 Som Meinhof formulerede det: »Protest er, når jeg siger, det og det passer mig ikke. Modstand er, når jeg sørger for, at det, der ikke passer mig, ikke længere finder sted. Protest er, når jeg siger, det vil jeg ikke længere være med til. Modstand er, når jeg sørger for, at heller ingen andre vil være med til det længere«, *Die Würde des Menschen ist antastbar*, Berlin 2004, p. 138 (opr. 1968). Den sidste sætning mere end antyder den intenderede modmagts handlingsparathed. For Meinhof var Dutschkes udsagn om nødvendigheden af »den lange march gennem institutionerne« (*der lange Marsch durch die Institutionen*), som i virkeligheden lå ganske tæt på Habermas' egen pragmatiske holdning (hvad Habermas selv delvist indrømmer, 1969, p. 150), et udtryk for, at SDS gjorde sig til systemets luder, jf. Meinhof, op.cit., p. 160.
- 32 Man kommer uvilkårligt, om end i en anden skala, til at tænke på World Trade Center, i hvilken forbindelse Osama Bin Laden efter terrorangrebet har påpeget, at det amerikanske folk som vælgere og skatteydere ikke kan betragte sig selv som uskyldige i den amerikanske administrations forbrydelser og derfor også selv må regne med at undgælde, Bin Laden, se artiklen i dette nummer af *Kultur & Klasse*, p. 246f. Det forbindende punkt, tids-, kultur- og mentalitetsforskelle til trods, er hadet til den økonomiske magt-position, hvormed USA har gjort sig til den førende supermagt i verden.
- 33 Det paradoksale i den æstetiske flertydighed består i dette tilfælde i, at tvetydigheden netop peger på den eventuelle konkretiserings ophævelse af tvetydigheden selv. Kunstens dialektik lever altså bl.a. af sin indbyggede mulighed for selvoverskridelse, kontaminationen mellem liv og værk, der for så vidt, uden at jeg kan komme nærmere ind på dette, er foregrebet i selve det græske ord for værk, 'ergon', som også betyder 'gerning'. Dette afspejler sig endnu på dansk, jf. 'at skride til værket', 'at sætte noget i værk', 'vokseværk', 'værktøj' osv. Disse semantiske implikationer i ordet 'værk' kunne foranledige til at kommentere på det i æstetikken diskuterede forhold mellem proces og værk, men det må jeg nødvendigvis undlade i denne sammenhæng.
- 34 Jf. Jillian Becker: *Hitlers Børn* (oversat af Ib Christiansen), Højbjerg 1978, p. 75. I sit senere fangenskab skriver Ensslin til sin søster om sit syn på kunsten: »Altså, hvilken rolle tilkommer i sidste ende kunsten? At oplyse, naturligvis.

- Og man må netop kunne skelne bedrag fra virkelighed, og det fører igen som konsekvens til praksis«, »Also, welche Rolle bleibt nach alle dem der Kunst? Aufzuklären, klar. Und muss man eben den Betrug von der Wirklichkeit unterscheiden; und das wiederum führt, konsequent, zu Praxis, »Zieht den Trennungsstrich, hede Munte« in *Briefe an ihre Schwester Christiane und ihren Bruder Gottfried aus dem Gefängnis 1972-1973*, Hamburg 2004, p. 75. Det senere medlem af RAF, Holger Meins, var en lovende billed- og film-mager fra Kommune 1, der ligeledes så en direkte vej fra kunst til praksis, jf. dokumentarfilmen *Starbuck Holger Meins*, instrueret af den tidligere kollega Gerd Konradt, 2002.
- 35 Hun vendte sig principielt imod brandstiftelser som middel, for så vidt som de på den ene side bragte mennesker i fare og på den anden side skabte en illusion om overflødige konsumgoders værdi (Meinhof, p. 153), men den egentlige kritik rettede hun mod den kapitalistiske retsstat. »Den lov, som brandstiftelsen forbyrder sig imod, beskytter ikke menneskene, men ejendommen« »Das Gesetz, das da gebrochen wird durch Brandstiftung, schützt nicht die Menschen, sondern das Eigentum«, op.cit., 155).
- 36 »Der Unterschied betrifft das Verhältnis zur Gewalt, die in ihrer Ohnmacht den Gegnern gelegen kommt. Offen zu sagen, die fragwürdige Demokratie sei bei allen Mängeln immer noch besser als die Diktatur, die ein Umsturz heute bewirken müsste, scheint mir um die Wahrheit willen notwendig zu sein.« Citeret hos Habermas: *Hochschulreform*, p. 42. Om RAF specielt udtalte Horkheimer: »Så dumme kan ingen være, at de ikke begriber, at de opnår præcis det modsatte af det, de egentlig vil« (»So dumm kann keiner sein, um nicht zu spüren dass sie genau das Gegenteil von dem erreichen, was sie eigentlich wollen«, citeret hos Aust: *Der Baader-Meinhof Komplex*, München 1998, p. 176).
- 37 »Die einzige Weg zur bewussten strukturellen Veränderung eines autoritär wohlfahrtsstaatlich organisierten Gesellschaftssystems, den ich sehe, ist radikaler Reformismus. Das, was Marx kritisch-revolutionäre Tätigkeit nannte, muss heute diesen Weg gehen.« Habermas, op.cit., p.49. Ulrich Scholze, selv medlem af RAF, betegner den indstilling, der fik folk til at tilslutte sig RAF, som den modsatte af Habermas' synspunkt: »Man må være emotionelt overbevist om, at samtlige reformbestræbelser kun tjener til en stabilisering af dette samfundssystem og til kapitalismens befæstelse« (»Man muss emotional davon überzeugt sein, dass sämtliche Reformbemühungen nur einer Stabilisierung dieses Gesellschaftssystems und der Festigung des Kapitalismus dienen«, citeret hos Aust, p. 155 f.). Formuleringen er selvfølgelig interessant m.h.t. ordvalget 'emotional ... überzeugt!', der i Habermas' optik afslører kontaminationen af gyldighedsbetingelserne for det æstetisk-subjektive og det normativt-intersubjektive.
- 38 Herbert Marcuse: »Die Analyse eines Exempels. Hauptreferat des Kongresses 'Vietnam – Analyse eines Exempels', 22. Mai 1966«, in *Frankfurter Schule und Studenterbewegung. Von der Flaschenpost zum Molotowcocktail. 1946-1995*, Bd. 2, Wolfgang Kraushaar (ed.), Hamburg, 1998, p. 205 ff. (opr. 1966).
- 39 Habermas: *Hochschulreform*, p. 24-27.
- 40 »Heute kann abstrakte Aufhebung von Kultur nur bedeuten, dass die subjektiv freigesetzten 'Glaubensmächte' und Expressionen der Übersetzung in revolutionierte, wieder mitteilungs-fähig gemachte Sprachsysteme, wir können auch

sagen: der kritischen Aneignung entzogen und damit in dämonische Gewalten verkehrt werden.« Op.cit., p. 27 f.

- 41 Se Hecken, p. 83.
- 42 »Die Aufgabe der studentischen Opposition in der Bundesrepublik war es und ist es, den Mangel an theoretischer Perspektive, den Mangel an Sensibilität gegenüber Verschleierungen und Verketzerungen, den Mangel an Radikalität bei der Auslegung und Praktizierung unserer sozialrechtsstaatlichen und demokratischen Verfassung, den Mangel an Antizipationsfähigkeit und wachsender Phantasie, also Unterlassungen zu kompensieren.« Habermas: *Hochschulreform*, p. 141.
- 43 Op.cit., p. 151. RAFs manifest, skrevet af Horst Mahler og Ulrike Meinhof, forsøger netop at legitimere den væbnede modstand under henvisning til, at de udkæmper folkets sag, uanset om folk, i deres tilvænnede undertrykkelse, selv kan erkende dette eller ej. Det er naturligvis denne ideologiske selvforblandelse, som skræmmer og undrer ved fænomenet RAF.
- 44 »Wenn die Augenzeugenberichte, die zuverlässig dokumentiert sind, nicht Wort für Wort wiederlegt werden, hat die Polizei am Freitag, den 2. Juni, vor dem Opernhaus in Berlin Terror ausgeübt, und der Berliner Senat hat am selben Abend diesen Terror gedeckt. Terror heisst: gezielte Einschüchterung, heisst: faktische Einschränkung geltender Rechte«. Op.cit., p. 138.
- 45 »Studenten sind es, welche heute die Öffentlichkeit gegen alle offiziellen Darstellungen und gegen die falschen Apologien der Obrigkeit davon überzeugen, dass Polizeiterror, wenn er nicht durch weithin sichtbare politische Konsequenzen öffentlich und wirksam verurteilt wird, den ersten definitiven Schritt zum Polizeistaat bedeuten kann.« Op.cit., p. 141.
- 46 Han anerkendte ligeledes behovet for universitetsreformer, selvom han advarede kraftigt mod et decideret studentervælde.
- 47 »In der Protestbewegung haben sich von Anbeginn emanzipatorische Kräfte mit regressiven verbunden.«Op.cit., p. 37.
- 48 »Wenn das Klischee des faschistischen Staatsapparates nicht einmal mehr erlaubt, Unfreiheit von Freiheit zu unterscheiden und die Freiheiten zu erkennen, von denen der eigene Protest seit Jahren, und mit Aussicht auf Erfolg, lebt«. Op.cit., p. 38.
- 49 Herunder situationistisk aktionisme som f.eks. Kommune 1s satirisk-revolutionistiske happenings, oftest i scenesat af Fritz Teufel.
- 50 »Denn die, die mit den neuen Techniken der Demonstration Erfolg hatten, wähenen sich als revolutionäre Kämpfer gegen faschistische Unterdrückung, während sie tatsächlich nichts anderes tun, als unvermutete liberale Spielräume polemisch auszunutzen. Weil die militanten Gruppen die Realitätsebenen von faktischer Macht und solchen Handlungen, die die Legitimation der Macht angreifen können, durcheinanderbringen, überschreiten sie unbedenklich den Wirkungsbereich der neuen Demonstrationsformen und setzen den provokativ erzielten Erfolg wieder aufs Spiel.« Op.cit., p. 29.
- 51 Habermas (f. 1929) og Meinhof (f. 1934), der, som det ses, tilhørte samme generation, så det begge som deres hovedanliggende at forhindre fænomenet 'Hitler' i at gentage sig på tysk grund.
- 52 »Diese Erfahrung des absorbierten Widerspruchs ist Ausgangspunkt des Widerstandes.« Op.cit., p. 14.
- 53 Som modeksempel kan nævnes den kaffereklame (for Gevalias 1853 instant



coffee), hvor en kvinde med mørke, tindrende øjne tilsyneladende kigger ud gennem sin burka med en opfordring til køberen om at lade sig forføre af det pågældende kaffemærke. Den eneste udgave, jeg har kunnet finde af denne reklame på nettet, bærer påskriften 'Bliv forført' og fremviser ret beset blot en blank, sort flade (antagelig en kaffeemballage), der ser ud som om, den er revet itu på midten, således at kvinden kigger igennem en bred sprække. Associationen til muslimsk hovedbeklædning er dog nærliggende og uden tvivl tilsigtet.

- 54 *Karneval og latterkultur*, p. 34. Som Bakhtin skriver: »Det borgerlige 19. århundrede respekterede kun den satiriske latter, der i sin essens var en retorisk, ikke-leende latter, seriøs og didaktisk (det er ikke uden grund, den blevet sammenlignet med piskeslag)«, op.cit., p. 82. Over for denne negative satire, forbinder Bahktin fjolleriets tvetydighed med latterens fornyende kraft. Med dette forbehold over for den borgerlige kulturs rationelle seriøsitet står Bakhtin således fjernt fra Habermas, i hvis øjne den samme kultur i positiv forstand åbner for 'kritiske læreprocesser'. Dette er en yderst interessant uoverensstemmelse, som jeg ikke kan forfølge nøjere i nærværende sammenhæng.

