

Portræt af det onde

Hans Bendix' tegninger
fra Eichmann-retssagen

af mag.art. Louise C. Larsen

I maj 1960 blev nazisten Adolf Eichmann pågrebet af israelske efterretningsagenter i Argentina og bragt til Israel, anklaget for forbrydelser mod menneskeheden begået under Det Tredje Rige fra hans ansættelse i *Sicherheitsdienst* under SS i 1934 til afslutningen af anden verdenskrig. FN kunne endnu ikke påtage sig at gennemføre en international retssag af denne karakter, og i april det følgende år blev han bragt for retten i Jerusalem.

I Hans Bendix' arkiv i Håndskriftafdelingen i Det Kongelige Bibliotek findes alle tegningerne fra retssagen mod Eichmann – og det er tegninger i topform, indbegrebet af Hans Bendix' kritiske indlevelse og elegance.

Verdenspressen var på plads i Jerusalem april 1961. Dette var chancen for at se udyret i virkeligheden. "Sagen mod Satan", som *Politiken* rapporterede dagen før, der blev taget hul på retssagen, "Det onde er inkarneret i Adolf Eichmann". Han var den, der under Det Tredje Rige havde haft ansvar for organiseringen af jødeudryddelserne, såsom fordeling og transport af de forviste til ghettoer og koncentrationslejre. Det, som aldrig burde kunne ske, var herefter en fuldbyrdet kendsgerning, og med

Auschwitz blev humanismen og dermed vestlig civilisation erklæret fortabt.

Retssagen kunne da være lejligheden til at gøre op med det skete og atter se frem. Nu fra et nyt grundlag, når de ansvarlige og med dem, den overbevisning, deres regimer stod for, blev dømt, for at dømme var en aktiv handling og som sådan det modsatte af resignation. Ganske vist var det kun det ene individ, der var sat under anklage, men derfor betød det så meget desto mere at høre ham forholde sig til sin individuelle skyld, hvordan han ville forklare den menneskelige katastrofe, han personligt havde forvoldt. At høre en begrundelse for masse mordet.

Forsvareren forsøger sin sag

Hans Bendix sad parat på tilhørerrækkerne i Jerusalem. En af bladtegnerens klassiske opgaver er at tegne fra retssalene, hvor det kun sjældent har været tilladt at fotografere. Tegneren skal derfor indfange hver af sagens parter, så avislæseren har en mulighed for at være med på første række. Denne retssag var sandt nok en undtagelse – hvert et øjeblik af dens forløb blev dækket af foto- og filmoptagelser – men for at være sikker på, at ingen trækning over den anklagedes ansigt gik tabt, havde *Politiken* ladet deres tegner flyve ind.

I modsætning til andre kategorier af reportageopgaver, behandler netop retssagerne typisk forbrydelser, der allerede har været omtalt i medierne. De tilstedeværende har derfor haft lejlighed til at danne sig en mening om dem på forhånd. Og som allerede

antydte var den nærværende sag be-
givenheden over dem alle, idet den angik
enhver som *samtidig*.

Eichmann stod anklaget for
at have grebet ind i vores selvforståelse
som medmennesker. Foruden mordet
på jøder stod han tiltalt for drab på hele
befolkningsgrupper: polakker, jugoslaver
(slovenere), tjekkoslovakker (tjekker)
og romaer. Nu var det tid at lytte med
retssagen som diametral modsætning til
det totalitære regime, der gik forud.

Tegneren tog som ved enhver
anden lejlighed plads blandt de øvrige
tilhørere, herunder de skrivende jour-
nalister. Han er at finde på fotos fra
retssagens første dag med mængder af
hvidt papir strittende i alle retninger
foran sig. I modsætning til de film- og
fotooptagelser, der blev gjort fra salen,
kunne han ikke selv vælge sin arbejds-
vinkel, og slet ikke flytte sig rundt
undervejs. Men hvis vi ikke ligefrem
kunne finde ham på fotos, er det stadig
let at konstatere, hvor han kom til at
sidde på rettens første dag: Hele rettens
persongalleri er tegnet ud fra hans vinkel
på sag og sal.

Tilfældet ville, at han kom
til at sidde bag anklageren på menne-
skehedens vegne, Gideon Hausner.
Det betød, at Hans Bendix ikke kunne
se meget andet end ryggen af ham.
Desværre, for Hausner skulle komme
til at udgøre nerven i salen under hele
retssagen.

Men ved på det nærmeste at
se med over anklagerens ryg fik tegne-
rens vinkel næsten symbolsk vægt, for
herfra fik han første gang taget sagens
anden part i øjesyn. Den første, der



Robert Servatius (Det Kongelige Bibliotek).

trådte frem i denne side af salen, var
Eichmanns forsvarer, tyske Robert
Servatius.

Servatius måtte fra rettens
første dag kæmpe for at bevare skinnet
af en god sag. Han angreb som ventet
selve retssagens fundament: Eichmann
var blevet pågrebet, han var ikke lige-
frem gået frivilligt ind til retten, og var
der ikke et vakuum i international lov
efter anden verdenskrig, hvor anklagen
om "forbrydelser mod menneskeheden"
formelt set – dette ifølge Servatius
– endnu kun jonglerede som et ønske
blandt idealister uden at have opnået
juridisk gyldighed? Havde en enkelt
nation overhovedet ret til at dømme i
spørgsmål, der angik selve menneske-
heden? Han kunne eksempelvis ikke
indkalde vidner, eftersom der var tale

om SS-officerer, der i givet fald ville blive arresteret det øjeblik, de satte deres ben på israelsk jord.

Var dette i sig selv et vink med en vognstang om skyldsspørgsmålet for hans klient, forsøgte forsvareren sluttelig at plædere dommerpanelets fordomsfuldhed. Han anmodede hver af dommerne om at spørge sig selv, om de virkelig var i stand til at se bort fra de lidelser, som de selv eller deres familie var blevet påført af holocaust.¹

Servatius var kort sagt presset, hans sag var umådelig dårlig, og når man ikke kan knægte indholdet, er der altid muligheden tilbage at angribe selve for-
men.

Hans første ord til retten var derfor indbegrebet af, hvorfor tegnere har så stor betydning for reportagerne fra retssalene. Tegningerne fra denne type opgaver var gennem det meste af det 20. århundrede gerne små og bestod i portrætter af hver enkelt af de agerende i retssalen. Portrætterne blev i den endelige avisreportage placeret inde i den spalte, hvor netop denne portrætterede blev citeret. Derved fik avislæseren en fornemmelse af at følge den direkte tale: hvad ville den næste drejning med tilhørende nærgående portræt blive?

For tag endelig ikke fejl af fortidens avisreferater, uanset om de kom fra rigsdagen eller retten.² De var ned til det mindste komma dramatisk iscenesatte fortolkninger. Udfoldelsen af jura er netop kendetegnet ved spidsfindighedernes spil, idet hvert et ord vægtes og vendes, så den, der det ene øjeblik synes at have leveret en pragtbemærkning, i det næste kan se den blive slået ynkeligt

til jorden. Det kunne ikke være mere saftigt at lege med for en journalist.

Servatius fik da også for sin del straks modspil. Hausner understregede, at måden, hvorpå en hvilken som helst anklaget måtte være blevet båret ind i en retssal, var uden betydning for vurderingen af selve skyldsspørgsmålet. Frivilligt fremmøde eller ej, den erklæring, som Eichmann havde underskrevet i Buenos Aires, at han indvilgede i at lade sig stille for retten, måtte siges at have en vis gyldighed, konkluderede anklageren. For på samme tid, som Servatius søgte at få erklæringen dømt ugyldig og Eichmanns underskrift for fremprovokeret, havde Servatius personligt henvist til samme dokument, da han i sin tid skrev til det israelske justitsministerium og bad dem om at påtage sig at sikre ham hans honorar, eftersom hans klient ikke selv havde midlerne.

Forsvareren gjorde straks indvendinger, at hans egne breve ikke burde trækkes ind i sagen, og Hausner svarede tilbage, at dokumenter enten er gyldige eller ikke, der er ikke noget, der hedder at være gyldigt til lejligheden. Det ville Servatius ikke lade stå upåtaget, men retsformanden greb ind, at det var god skik, at en indsigelse får lov at blive besvaret af modparten, hvorefter den afrundes af indsigeren selv. Alle diskussioner må have en ende, og dommerpanelet skar igennem, at Eichmanns erklæring fortsat ville indgå i sagen, dog uden at der blev taget stilling til dens status som bevis.

Således havde begge parter opnået en vis indrømmelse, men



Benjamin Halevi, Moshe Landau og Yitzhak Raveh. Dateret 12.4.1961 (Det Kongelige Bibliotek).

Servatius' øvrige argumenter fik intet medhold. Dommerpanelet anerkendte anklagerens udsagn om, at international lov nødvendigvis er progressiv og følger behovet for at skabe nye retsgrundlag, deriblandt anklagen om "forbrydelser mod menneskeheden", hvis første formalisering allerede havde fundet sted under krigen.

Disse love var principielle, og det gjaldt derfor at være retfærdig, men ikke nødvendigvis neutral, hvilket retsformanden underbyggede ved at betone, at ingen dommer ophører med at være kød og blod eller modtagelig for følelser og indtryk. Som professionel kan og skal alt dette undertrykkes, for ellers kan man ikke dømme i nogen sag, uanset hvad anklagen måtte lyde på. Lige så rystende den nærværende sag var til det inderste,

lige så påkrævet ville det være under sagens forløb at se bort fra disse følelser.

Denne pligt vil vi leve op til, konkluderede Moshe Landau, hvis hoved blev tegnet en smule længere foroven for at understrege bevægelsen i samspillet med forsvarer og anklager ude over egen skranke. Dommerpanelets lyttende opmærksomhed kom i tegnet form til at udgøre en treklang, hvor den første rettede sig op og udkastede et granskende blik, mens den næste – Moshe Landau selv – noterede ned, og den tredje grublede bag hånden helt nede ved bordkanten.

Moshe Landau afrundede sit indlæg med at understrege, at retssagen tilmed foregik under offentlighedens kritiske såvel som forsvarerens erfarne blikke, mens Hausner på sin side hver

Dr. Servatius



Robert Servatius (Det Kongelige Bibliotek).

gang blev foreviget af tegneren med ansats til mindst to hoveder. Forsvarens evne til at fange hver en nuance i meningsudvekslingerne medførte, at han selv fra baghovedets vinkel sjældent befandt sig i ro.

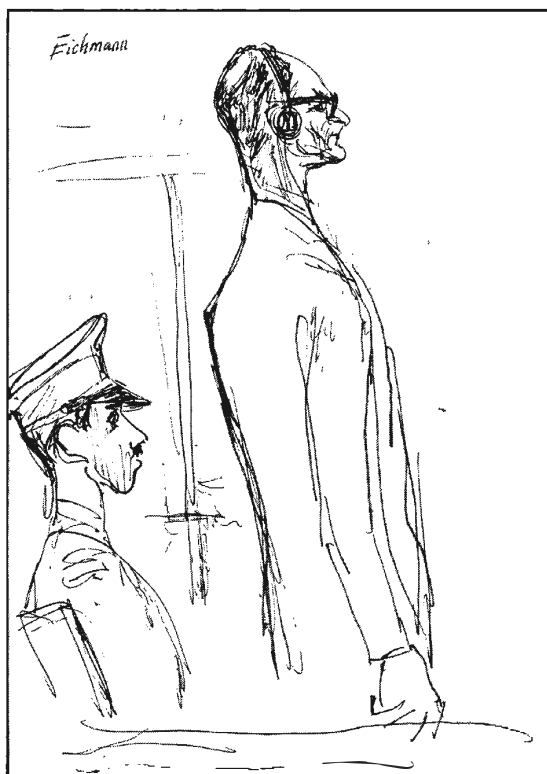
Alligevel blev det Servatius' forgæves kampforsøg, der tiltrak sig tegnerens opmærksomhed. Som en anden figur i operaen slog forsvareren på de store følelser hos tilhørere og dommerpanel, hvilket han understregede ved at slå ud med armene og dreje omkring sin egen akse, hvad hans omfangsrige kappe kun underbyggede. En kraftig optegning af hans hageparti kom på egen hånd til at udgøre ansigtet, når han blev indfanget på tegnerens blok, hver gang han rejste sig, igen satte sig, eller lyttede med hovedtelefoner på. Robert Serva-

tius udgjorde den ydre dramatik under retssagens første uge. Han var motivet.

Med sagens genstand bag skudsikkert glas

S tørsteparten af de tilstedeværende journalister fangede knapt det indledende juridiske slag, fra hvilket retsformanden da også måtte bede anklageren tale langsommere, for at tolkenerne kunne følge med. *Politiken* rapporterede, at den ene af meddommermentes flere år før at have dømt i en sag om jødeforfølgelser i Ungarn og her skulle have refereret til Eichmann som "Satan selv". En formodning, der ikke findes belæg for i udskrifterne fra sagen. Men forvirringen fra tilhørerrækkerne over, hvad disputten angik, understreger så meget mere den fuldstændige tomhed fra den person, pressen allerhelst ville under huden på.

På dette tidspunkt havde tegneren for længst konstateret, at her var tale om en person i kategorien *en blå mand*. Nærmere kunne man knapt komme en arketype i Hans Bendix' univers. Det angik mindre Eichmanns faktiske udseende: en ældre, slank mand i – som allerede antydte – blåt jakkesæt med slips, en halvskaldet isse og mørke briller, der set fra et tegnersynspunkt dækkede det meste af ansigtet. I langt højere grad handlede det om den store og uafvendelige erkendelse, at det aldrig vil være muligt at se sig til, hvad *mennesket* indeholder. "Herregud!" skal redaktøren grådkvalt have udråbt, da Hans Bendix som nyansat tegner på *Social-Demokraten* i 1922 kom løbende tilbage på redaktionen med et fuldendt



Adolf Eichmann (Det Kongelige Bibliotek).

portræt af forsvarsadvokaten C.B. Henriques i den tro, at sidstnævnte var den formodede rovmorder, som han så ivrigt forsvarede.

Det blev Hans Bendix' yndlingsanekdote. For ét er at tage fejl af rettens koreografi. Noget andet, at Henriques fra et tegnersynspunkt havde netop dét fantastiske ansigt, hvor der var alt at lege med for tegneren, og det ydermere levede op til de bloddrypende avisreferater fra åstedet, som selv de lødigste aviser dengang svælgede i – sagen gjaldt et knivmord på en mor og hendes lille søn – mens den virkelige anklagede viste sig at være et billede på nydelighed i blåt jakkesæt og klare øjne.

Dette var den fundamentale, eksistentielle krise. I det 20. århundrede også kaldet *ansigtet*. Ansigtet var åbenba-

ringen eller sprækken til dette større, der er livet selv, hvis kerne alligevel aldrig lader sig afsløre og da slet ikke kan forklares i dets helhed.³

Hans Bendix måtte efter Henriques-forvekslingen konkludere, at det var umuligt at indfange et menneske og da slet ikke ved at udgå fra personens ydre. "Skriv, at jeg siger, at Shakespeare havde ret. Han sagde i *Macbeth* at den kunst at læse sjælen bag ansigtet lærer vi aldrig. Man kan ikke se, hvad et menneske indeholder", fortalte han i et interview til Herbert Pundik i Jerusalem to uger inde i Eichmann-sagen.⁴ Det er højst muligt at give sit eget gæt ved at "understrege lidt her, eller overdrive lidt der". Det var lettelsen såvel som forbandelsen som tegner. Hans Bendix var for sit eget vedkommende hver gang lige nervøs med overbevisningen om, at det denne gang ville gå uigenkaldeligt galt.

Nervøsiteten betyder, at den første linje, der sættes på papiret, har betydning på egen hånd. Den er en håndbevægelse, som allerede dér går ud over sig selv, idet den udkaster et udsagn.⁵ I dette tilfælde et udsagn om et andet menneske, og var Hans Bendix almindeligvis ikke metodens mand, var hans løsning så meget mere eminent ved at udvikle den stregens strategi, der på tidspunktet for Eichmanns rettergang nåede et absolut højdepunkt. *Indkredsning* kan fremgangsmåden bedst af alt beskrives som. Et netværk sat af streg på streg, der nærmer sig figuren udefra og tegner sig stadig tættere ind på dens særegenheder, eftersom tegneren er begyndt at lytte sig ind på dem.

Kroppen blev derved ikke

fastholdt som krop, men som bevægelse. Hans Bendix udgik altid fra de lange linjer i hver person, ryggens især, der blev tyngdepunktet i tegningen. Han valgte netop ikke et entydigt visuelt element, men tegnede sig ind på personen ved at lade sin egen hånd gentage den rytme på papiret, som han fornemmede personen over for ham gik, haltede, hoppede eller drejede i.

Denne tilgang var til dels nødvendiggjort af, at han som især teatertegner måtte nøjes med lyset fra scenen, og en indretning med to små lamper sat i et par briller kunne ikke helt erstatte det fulde udsyn på papiret. Resultatet blev denne løsere fremgangsmåde, hvor opmærksomheden var vendt mod motivet snarere end tegneblokken, hvilket endnu fornemmes i den færdige tegning. For selvironien er hver gang en fast bestanddel i tegningen, en nervøs sitren over forundringen, hvorvidt papir, kunnen og motiv vitterligt skulle kunne gå op i en højere enhed.

Kategoriernes sammenbrud

Så for nu at sammenfatte omfanget af tegnerens erkendelse, lader det onde sig ikke se med det blotte øje. Var det hans problemformulering som tegner, havde den som nævnt rod i den langt større erkendelse af verdens indretning, hvor ansigtet kun er sprækken til det egentlige. Til at tydeliggøre hvad det indebærer, lad os da træde et skridt tilbage og se på en af de tidligste bladtegninger herhjemme. Vi skal tilbage til oplysningstiden.

Året var 1749, og avisen var landets første, *Kjøbenhavnske Danske*

Post-Tidender (i dag *Berlingske Tidende*), der i anledning af det nye spir på Vor Frelser Kirke på Christianshavn bragte et træsnit af spiret til selvsyn for avisens læsere uden for København. Et halvt år senere, den 10. oktober, satte man endnu et billede i avisen. Denne gang over den dengang zoologiske sjældenhed, en *græshoppe*.

Den gjorde ikke forventningerne til skamme. Allerede visuelt fremstod den på alle måder fremmedartet. End ikke dens ben var noget, man havde set før, og grafikerens, der formentlig var en af avisens sættere, hvis navn vi aldrig vil lære at kende, sørgede for, at ikke så meget som et følehorn manglede til det fulde billede.

Ingen kortlægning er til gengæld værdifri, og hvis ikke hovedet allerede havde afsløret hensigten ved at være tegnet i klassisk portrætformat – 3/4-profil – slog følgeteksten mistanken fast. Dette var et eksemplar af den "fordærlige Slægt".⁶ For zoologisk sjældenhed eller ej, ville avisen aldrig nogensinde have fundet på at bringe den, hvis ikke netop dette insekt var omgærdet af mystik som en af Egyptens plager.

Vi efterlades ikke et øjeblik i tvivl om, at det er en følelse, portrættet skal afføde, frem for en interesseret sammenligning med de insekter, som læseren allerede var fortrolig med. Og hvad mere var, avisens anden tegning blev ligeledes den sidste. Med yderspidserne af det gode og det onde – spiret på Vor Frelser var behørigt forlænget, så retningen mod himlen blev understreget – mente avisen åbenbart at have gjort sit

for billedmediet. *Berlingske Tidende* bragte ikke et eneste billede de følgende 150 år.

Alene denne kendsgerning udsiger, hvor kategorisk verden har været inddelt, eller for at være helt korrekt: blev formodet at være. Ondskaben blev anset for at være konkret og kunne tages ud for at blive studeret nærmere under mikroskop. Med tilhørende gysen, naturligvis, men det var noget, der kunne afgrænses og defineres, idet det onde lå et *andet* sted, såsom under mikroskopet.

Med holocaust måtte ondskaben endegyldigt erkendes at være et eksistensvilkår, der var at finde i enhver og ikke længere kunne afskrives til noget udenfor den enkelte. En af de mest vedholdende forklaringsmodeller har udsagt, at ondskaben af struktur er *banal*. En formulering, der har medvirket til at fastholde Eichmann-sagen som diskussionsemne, idet forståelsen af det onde blev flyttet fra de teologiske enemærker over til levet virkelighed med den meget kontante erkendelse, at nazismen havde udryddelsen af mennesket som mål. Det, som i første række angik nærmere udpegede befolkningsgrupper, havde som yderste konsekvens, at menneskeheden ville udrydde sig selv.

At det onde ikke lod sig se, var i det nazistiske magtapparat tilmed blevet udnyttet i et meget bevidst spil med omskrivninger og camouflage. De fravalgte befolkningsgrupper blev som første skridt til deres udslettelse skilt ud – udstillet – fra det øvrige samfund i det nazistiske Tyskland ved eksempelvis at skulle bære et symbol på deres tøj. At det var en vej til døden blev derimod

holdt skjult under lag af bureaukrati, der omsatte menneskene i talstørrelser og holdt rede på togtider til deres deportation og henrettelse uden for landets grænser.

Det var en død, der officielt ikke fandt sted, iscenesat af en skrivebordsmorder, hvis hele magt lå i at være usynlig.⁷ Han havde iscenesat det "mord med forsinkelse", hvor han og hans stab vidste besked med hver en persons opholdssted, tilstand og død. Deres organisation var lige så usynlig for den omverden, de satte i system, som de forstod, at synliggørelsen af dem, det gik ud over, havde været det element, der muliggjorde det første stadium af forbrydelsen.

Som masse-morder udgjorde embedsmanden Eichmann derfor ikke et motiv, det var hele pointen i hans selvforståelse. Han end ikke forholdt sig til sin personlige skyld. Hvor tidligere tiders bureaukrater indtog gulvet i teatralisk misbrug af deres magt, så ingen skulle være i tvivl om deres position, iscenesatte embedsmanden sig i det 20. århundrede sig ved anonymitet.⁸

Bureaukraten over den alle, hvis identitet lå i at gjort sig til ét med opgaven, forholdt sig anonym helt ind i tegningernes kerne. Som altid med begyndelsespunkt i ryggen, understregede Hans Bendix ryggradens lette knæk ved skuldrene i Eichmann før halsen gik over i en kantet isse og en næse, der kom til at danne modsatsen til ryggen. Midt mellem de to punkter var der ikke rigtig noget at komme efter ud over et par næsten alt for store hænder foruden et par briller og høretelefoner, der i



Fra venstre: Adolf Eichmann, Dieter Wechtenbruch (Servatius' assistent), Benjamin Halevi, Robert Servatius, Moshe Landau, Yitzhak Raveh og Gideon Hausner. Dateret 11.4.1961 (Det Kongelige Bibliotek).

tegnerens glæde over at have fundet en form, blev streget ekstra ind. Udgangspunktet for tegningen var imidlertid også dens afrunding. Ryglinjen forblev alt.

Søgelinjer

Men selv for perfektionisten gives der sprækker, især når det ene system viser sig at kollidere med det andet. De enkelte tegninger, vi allerede har mødt, og som hver for sig havde været bragt i avisen over en række dage, lod Hans Bendix derfor gentage i samlet form, så sprækken, øjeblikket – *ansigtet* – fremkom ved at sætte alle sagens agerende stævne også på papiret.

Dermed forrykkede han opmærksomheden fra Eichmanns egen person til hans handlinger i rammen af retssagen. Teknikken hed tape mellem hvert papir, hvorover Hans Bendix indtegnede retsbetjente, stenografer og assistenter, hvis travlhed understregede retssagens rum: der blev grublet, overvejet, noteret og især: der blev lyttet – den tankevirksomhed som hovedpersonen i sin blanke uforståenhed var udenfor.

Eichmann havde defineret sig som ét med et regelsæt, der havde været konstrueret til lejligheden, ude af stand til at reflektere over, hvor han befandt sig.⁹ Han savnede dermed den indre



Robert Servatius, Adolf Eichmann og Gideon Hausner (Det Kongelige Bibliotek)

dialog, som eksempelvis Moshe Landau indledningsvis havde markeret var en grundbestanddel i hvervet som dommer. Landau måtte hver gang være i stand til at gøre op med sig selv og forholde sig til den enkelte forbrydelse. En form for indre tale, en "dualitet af mig selv med mig selv", hvor mennesket lytter allerede i sit indre.¹⁰

Det sidste er centralt, for når mennesket kan reflektere sig i forhold til det selv, aktivt tænke i form af at spørge og svare inden i sig, oplever det også en forskel i identitet og dermed en refleksion i forhold til dets medmennesker.

Det var samtidig svaret på, hvordan det var muligt at skabe kunst efter Auschwitz. Spørgsmålet om kunst ikke var en umulighed efter erkendelsen

af udryddelseslejrenes realitet fik i årtier efter krigen slagordets entydighed, men dets oprindelige hensigt udsagde, at bevidstheden om holocaust gav kunsten en vigtigere rolle end nogensinde. Hvis kunstneren vel at mærke forholdt sig selvkritisk og selvreflekterende til sin kunst.¹¹ Hellere stille spørgsmål end søge at opsummere og skabe klarhed.

Den tegners løsning er derfor så meget fornemmere, der søger at *indkredse* mennesket uden at tænke på at give svar. Han fastholder fortolkningens åbenhed helt ud i den enkelte streg, der ikke lukker sig i mødet med den næste streg på papiret, hvilket Hans Bendix selv med et eksistentielt begreb betegnede som *søgelinjer*.

Så hvor en fotograf på et

tidspunkt blev bortvist fra salen og hans optagelser beslaglagt, efter at han havde søgt at fotografere, hvad Eichmann gjorde af egne notater i panik efter at få variation i sit billedmateriale, kunne tegneren gå den anden vej og på papiret sætte Eichmanns person i perspektiv af retssagen. Det er ikke lighed, der ligger bag vores idé om et portræt, heller ikke en kopiering af det foreliggende. Hvad derimod gør et portræt af nogen, er *intentionen*.¹² Det var Eichmanns menneskelighed, der blev sat under overvejelse i tegnet form.

Centrum for den sammen-tapede tegning blev Servatius, nu uden forsøg på et ansigt, men foreviget i fuld fysisk tyngde. Til venstre for hans kappe sad Eichmann, med ansigtet ridset ud efter to fejlslagne forsøg på at give ham et ansigt, så det nu var ham, som fremstod med ansats til flere hoveder. Fraværet betød til gengæld her ikke skarphed og lytten. Det var blot og bar tomhed idet han blev modstillet den lyttende Hausner, der udgjorde hele tegningens pointe i tegningens højre yderkant som indbegrebet af, hvad det vil sige at være *tilstede*.

Samme motivation ligger bag en mere koncentreret version, mindre af format, men ligeledes sammementapet. Her er de små stykker klæbestrimler sat midt i tegningen og var allerede i 1961 fuldt synlige også i dens trykte udgave. Dette er den eneste tegning, hvor Eichmann blev tegnet frontalt. I forvejen er portrætter *en face* det sværeste at give liv, eftersom ansigtet forbliver i fladen, og for en fraværende mand er forehavendet stort set umuligt. Tapen bidrager derfor

kun til tegningens betydningslag.

Sagen var, at Hans Bendix var nødt til at tegne et nyt ansigt til Eichmann og klæbe det over det gamle. Det gjorde han ofte, når et ansigt ikke ville falde på plads, frem for at begynde helt forfra på en ny tegning. Denne gang angik problemet den portrætteredes underansigt, hvor tegneren havde forsøgt at fange en af de få grimasser, den anklagede udtrykte i retssagens allerførste dage – begrundelsen for, at Hans Bendix var udsendt til at dække retssagen. Trækningen er dog tilsvarende at se på optagelser fra salen, en sammenbidt mund, der fordrejes i foragt.

Problemet er blot, at linjerne omkring munden meget let i stedet kommer til at se ud, som om han smiler. Det gør det allerede i de fotografiske gengivelser, og det var præcis, hvad der skete for Hans Bendix. Han var kommet til at lægge linjerne i buer, der yderligere gav den magre mand foran ham et lettere buttet underansigt.

Et nyt ansigt måtte til. Denne gang blev buerne vendt om, så de udhulede partiet mellem kinder og hage og satte et skarpt drag omkring munden, der for en sikkerheds skyld denne gang vendte nedad – hvorefter Eichmann straks var til stede på papiret. Så lidt skal der til mellem at lykkes og at fejle.

Portrættet er en overdrivelse, og faktisk er der skraveret hen over Eichmann, så han forbliver i baggrunden, for han er ikke længere selv hovedpersonen. Den akse udgøres på den ene fløj af Servatius, for hvem den nederste tyngde omkring hage og mund kommer til at udgøre hele hans ansigt. Hausner

udgør den modstående fløj og fremstår denne gang atter med let ansats til endnu et hoved. I mellem dem ligger et par lovsamlinger. I modsætningen mellem gode og onde kræfter – og foran Eichmann, der konfronterer os som beskuerer – er soliditeten placeret på bordet i form af loven, der håndhæves.

Portræt uden fascination

Eichmann blev dømt skyldig på alle anklagepunkter i december 1961. Dommen medførte dødsstraf, der blev eksekveret et lille halvår senere, da også appelretten bekræftede den første dom.

Han blev dømt for at have ageret ud fra en indre identifikation med de givne ordrer og en intens vilje til at ville føre dem ud i livet. Han søgte at omgå skyldsspørgsmålet ved at henholde sig til at have handlet på direkte ordrer fra sin egen øverste foresatte, men han havde samtidig udvist et stort element af initiativ i løsningen af sine opgaver, for hvilke der ingen rutine var at henholde sig til. Den skulle han og hans kontor hver gang opfinde undervejs. Som eksempel henviste dommene blandt andet til de danske jøder, som Eichmann ikke kunne få udleveret, og hvor han forbitret skal have krævet "den skyldiges" hoved i overbevisningen om, at den tyske ambassade i København havde saboteret hans arbejde. Et klarere eksempel på personligt initiativ kan man næppe få.

Dommen var konkret.¹³

Den angik drabet på den enkelte, lige som den angik mordet på dem alle, og Eichmann blev dømt direkte ansvarlig

for begge dele. Fokus var i retssagens forløb skiftet fra den anklagede selv til de vidner, der havde overlevet holocaust, og som nu fik tale ved at stå frem for at bevidne, hvilke uhyrligheder, der havde fundet sted. Det private traume fik offentlig form, hvor den enkelte fik sprog og stod frem som individ. Over 100 vidneudsagn blev fastholdt i optagelsens form, og 1600 dokumenter lagt til sagens akter, der gør retssagen til et centralt holdepunkt i kortlægningen af holocaust.

Vidneafhøringerne blev først for alvor indledt i sensommeren 1961, og på dette tidspunkt var Hans Bendix ikke længere i Jerusalem. Avisredaktionerne havde ikke råd til at have deres reportere udsendt under hele sagens længde, og udsendingene havde måttet gætte og forsøge at indfange uden at kunne vide, hvor vægten ville komme til at ligge i forløbet. Det privilegium er domfældelsens og eftertidens. Den fundamentale betydning af retssagen må vi derfor altid savne tegnerens fortolkning af.

Til gengæld oplever vi i så meget mere koncentreret form, hvordan det lykkedes for Hans Bendix at forholde sig til den anklagede uden ansats til fascination over for denne person. Og tegnerens løsning blev at se ham i den større, moralske og sociale sammenhæng, der i dette tilfælde var retssagen, hvor ingen beordrede og adlød, men udvekslede og debatterede.

Noter

- 1 En komplet transskription af retssagen er at finde under *The Nizkor Project*: www.nizkor.org.

- nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/ (25.11.2007).
- 2 Dette være fastholdt som modargument over for troen på dagens "fortolkning" i modsætning til fortidens "naturlige" referatskrivning, som det mødes hos Ove K. Pedersen med flere: *Politisk Journalistik*, Århus: Ajour, 2000, p. 17.
 - 3 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Stuttgart: Reclam 1989 (1787), pp. 335-41; Emmanuel Levinas: *Den Annens humanisme*, Oslo: Det norske Akademi for Sprog og Litteratur/H. Aschehoug & Co, 1996, pp. 57-66.
 - 4 Interview ved Herbert Pundik, *Information*, 1.5.1961.
 - 5 Roger Fry: "Drawings at the Burlington Fine Arts Club", p. 171, *Vision and Design*, London/N.Y.: Oxford University Press, 1990 (1920).
 - 6 Her citeret efter *En Tegnerbog*; udgivet i anledning af Sammenslutningen Danske Bladtegneres 10 Aars Bestaaen, Rasmus Navers Forlag, 1944, p. 20.
 - 7 Theodor W. Adorno: "Education after Auschwitz", p. 20, H. Shreier og S. Heyl (red.), *Never Again! The Holocaust's Challenge for Educators* (Hamburg: Krämer, 1997); Victor Klemperer: *Jeg vil aflægge vidnesbyrd til det sidste; Dagbøger 1933-1941*, 2000, p. 16.
 - 8 F.R. Ankersmit: *Aesthetic Politics; Political Philosophy Beyond Fact and Value*, Stanford: Stanford University Press, 1996, pp. 92-95.
 - 9 Zygmunt Bauman: *Modernitet og Holocaust* Hans Reitzels Forlag, 1994, pp. 140-44; Hannah Arendt: "Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil", pp. 323-24, Peter Baehr (red.), *The Portable Hannah Arendt*, London/NY: Penguin, 2000.
 - 10 Hannah Arendt: "The Life of the Mind", pp. 408-11, Peter Baehr (red.), *The Portable Hannah Arendt*, London/NY: Penguin, 2000.
 - 11 Hannah Arendt: "Eichmann in Jerusalem; A Report on the Banality of Evil", p. 372, Peter Baehr (red.), *The Portable Hannah Arendt*, London/NY: Penguin, 2000; om kunstens formodede barbari, se Theodor W. Adorno: "Cultural Criticism and Society" (1951), p. 34, *Prisms*. Cambridge/M: The MIT Press, 1997 (1967), herefter flere gange uddybet af Adorno selv, eksempelvis *Noten zur Litteratur*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1975 (1957), vol. I, pp. 422-23.
 - 12 Ludwig Wittgenstein: *The Blue and Brown Books*, Oxford: Blackwell, 1992 (1958), pp. 32-33.
 - 13 Marianna Torgovnik: "A Response to Shoshana Felman", *Critical Inquiry* 28, nr. 3, Spring 2002.