

Vidnernes vidner

I en længere analyse af Paul Celans digt “Aschenglorie” fra *Atemwende* (1967) og dets engelske og franske oversættelser kredser Jacques Derrida om dette at give vidnesbyrd om Holocaust og Shoah og spørger: “Hvem vidner for vidnet?” (Derrida 2000). Derridas Celan-analyse er skrevet til et festskrift til Murray Krieger og benytter derfor som gennemgående ledetråd et af Kriegers udsagn om forholdet mellem sprog og verden, at denne relation er “ude af kontrol”, og at det eneste, vi kan sætte vores lid til, er det ‘løfte’, som en poetisk tekst realiserer i sin egen poetik, det vil sige i form af en poetisk tekst, der “bryder sit eget segl” (“a self-unsealing poetic text”). Digtet sætter altså betingelserne for sin egen poetik, som altid, i denne særlige og selvrefererende udveksling mellem digt og poetik, betinger undvigelse eller udfordringer af diverse former for ‘normaliserende’ interpretative begribelser og, i Derridas tekst, oversættelser. Dette fører i Derridas meditationer over Celans digt til en kredsen om de måder, hvorpå det “bryder sit eget segl” – og da det i slutstrofen markerer sig som et vidnedigt:

“ Niemand
zeugt für den
Zeugen.

[Ingen
vidner for
vidnerne.]

udgør det tillige anledningen til grundtemaet i Derridas tekst, nemlig vidnets (eller vidnesbyrdets) poetik og politik.

Spørgsmålet “hvem vidner for vidnerne?” har fået fornyet aktualitet, idet der fornylig udkom endnu en af de sjældne tekster, der direkte dokumenterer eller vidner om det omfattende net af koncentrationslejre, som Nazityskland med skræm-

mende effektivitet fik etableret under Anden Verdenskrig. De lå som bekendt ikke blot i det, der frem til 1939 var Tyskland, men også i omkringliggende besatte lande og egne, herunder i Holland. Og det er netop en ung kvindes dagbog og breve fra en af de i alt fem nederlandske koncentrationslejre, Herzogenbusch (Lager Vught), der udkom i 2007: Helga Deen, *“Wenn mein Wille stirbt, sterbe ich auch”*. *Tagebuch und Briefe*. I et skolehæfte har den attenårige Helga Deen ført en dagbog, der løber fra 1. juni 1943, hvor hun blev interneret i Lager Vught sammen med sin familie, til 1. juli 1943, hvor familien blev overført til udryddelseslejren Sobibor og udslettet. Herzogenbusch var en såkaldt ‘opbevarings- eller transitlejr’, hvor internerede jøder enten kunne komme i tvangsarbejde for bl.a. Siemens eller vente på at blive fragtet videre til bl.a. Sobibor, som var en af i alt tre udryddelseslejre i den såkaldte Aktion Reinhard (udryddelsen af de polske jøder). Udryddelseslejren lå i det tidligere Polen og fungerede fra marts 1942 til oktober 1943. I alt mistede mindst 250.000 jøder fra Polen, Østrig og andre besatte lande livet i de fem gaskamre. Ofrene blev begravet i massegrave, men blev siden gravet op i bestræbelserne på at slette sporene fra forbrydelsen. Et antal fanger slap fri efter en opstand den 14. oktober 1943, hvorefter lejren blev nedlagt.

Helga Deen blev som jøde deporteret til Herzogenbusch fra sit hjem i Tilburg. Fund af dagbøger ført af deporterede i de nazistiske koncentrationslejre hører til sjældenhederne, og Deens korte dagbog har da også vakt berettiget opsigt. Materialet, en håndtaske indeholdende en dagbog, breve og tegninger, blev først offentligt kendt i 2003, da Conrad van den Berg til landsarkivet i Tilburg i en e-mail anmeldte fundet af det i sin fars, den belgiske maler Kees van den Bergs, dødsbo. Kees van den Berg havde i nogle måneder op til Helga Deens internering været hendes kæreste, og materialets breve er stilet til ham og deres venner. Hvordan det er kommet i hans besiddelse vides ikke, idet han har holdt såvel materialet som omstændighederne bag det hemmeligt til sin død. Vi skal ikke her gå nærmere ind på teksterne, blot bemærke, at det er bevægende og foruroligende læsning, ikke mindst på grund af en viljestærk mangel på sentimentalitet og offertænkning i Deens dagbog, tegninger og breve, der ikke helt modsvares af den, selvfølgelig til en vis grad forståelige (i forhold til bl.a. de efterladte), unødvendige patos i den forlagsmæssige lancering af materialet, der i al sin intense nøgternhed taler så rigeligt for sig selv.

I

Dette at vidne om i dette tilfælde uhyrlige forhold er først og fremmest, som også Derrida bemærker det, et *juridisk* anliggende. I et retssamfund tjener vidnesbyrd om forbrydelser det formål at få klarlagt skyldsspørgsmål. At dette ikke altid er en enkel sag, når der er tale om forbrydelser mod menneskeheden, dokumenterer Hannah Arendts analytiske rapport om retssagen mod Adolf Eichmann i 1963: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (Arendt 2006). Hovedformålet med processen var at få Eichmann til at tilstå sine forbrydelser som naziregimets effektive organisator af jødeudryddelserne. Retssagens baggrund, optakt, sted og forløb var omgærdet af en række komplicerede juridiske (og etiske) spørgsmål, som løbende måtte afklares. I forløbet indgik bl.a. en strøm af vidner til de nazistiske og ufatteligt

Helga Deen, 1939.



effektive deportation, koncentrationslejre og udryddelseslejre i folkemordets tjeneste. Ingen kunne være i tvivl om det sandfærdige i disse vidnesbyrd, alligevel opfyldte de kun til en vis grad deres formål, og tilliden til dem blev fra forskellige sider delvis anfægtet som af kritikerne postulerede led i en israelsk iscenesat 'skueproces' mod et uskyldigt offer (Eichmann). For at undgå denne mistanke måtte processen igen og igen og på trods af strømmen af vidnesbyrd om de mange uhyrligheder reflektere sin status som en 'retfærdig' rettergang. Processen endte som bekendt med, at Eichmann blev dømt for sine forbrydelser mod menneskeheden og henrettet ved hængning. Helt frem til eksekveringen af dødsdommen fastholdt han imidlertid sin uskyld, at det var ham, der af alle var det mest udsatte offer for urimelige anklager. Mere og mere isoleret vidnede han *for sig selv* som offer for omstændighederne (og fik tilmed indirekte medhold heri af bl.a. prominente tyske intellektuelle og politikere). Han havde reelt ingen vidner til at vidne for egne vidnesbyrd. Dermed viser processen i Jerusalem, at dette at vidne både for og imod en person med en så eminent mangel på empati og social selvindsigt, båret af et til tider forvirret kliché-sprog, sådan som Arendt klargør det, ikke fører til nogen som helst indrømmelse af skyldsspørgsmål. Mængden af Holocaust- og Shoah-vidner mod Eichmann og den omfattende fremlæggelse af fakta til dokumentation af hans virke og de frygtelige konsekvenser heraf efterlod ham uberørt på alt andet end egne vegne. Man kan derfor læse Arendts rapport således, at ethvert vidne er, som også Derrida viser det, afhængig af en pagt mellem vidne, tilhører og modstander, der beror på en *tiltro* til vidnet og dets vidnesbyrd. Er der ikke tale om en sådan pagt kommer vidnet ganske enkelt til kort, hvilket i øvrigt demonstreres igen og igen i en lang række mere gængse retssager, hvor vidnebetvivlelse som bekendt er et normalt led i såvel anklager som forsvarers procedure.

Man kan anskue alt dette således, at et vidne til voldsomme og chokerende hændelser ikke har andet at falde tilbage på end sig selv og den tiltro til vidneudsagnet,

som omverdenen tillægger det. Og skulle tiltroen være etableret, er det formentlig ikke engang nok for forståelsen af rækkevidden af vidnets udsagn. Vi kan her tænke på Helga Deens dagbog. Den dokumenterer en række forhold og giver et indblik i tanker og dagligdag i en koncentrationslejr. Men kun den, der har været i en lignende situation, vil fuldt ud kunne forstå rækkevidden af de rædsler, den nøgternt og behersket beskriver. Dette er et ubetvivleligt vilkår for sådanne vidnesbyrd – og det hvad enten de er mundtlige, ved fx en retslig proces, eller eksisterer i form af efterladte papirer: de er principielt utilgængelige. Det gør dem bestemt ikke mindre nødvendige, der er blot forskel på vidnets indsigt i og formidling og bearbejdning af traumatiske hændelser og lytteren, læseren eller beskuerens tilegnelse af vidnesbyrdet. Det har som udsagn en sådan karakter, at det ikke lader sig formidle direkte. Derimod kan man, som Eichmann, insistere på at vende et vidnesbyrd fra et offer for en forbrydelse til at blive et vidnesbyrd om *forbryderens* offerposition. Eller man kan forbeholdsløst identificere sig med vidnet ud fra enten kulturelle, sociale, religiøse, politiske eller etiske fordringer. Eller man kan iagttage vidnet som værende for 'overspændt' eller for dramatiserende eller for 'rablende' og derfor forholde sig køligt distanceret til det. Eller man kan benytte vidnernes udsagn som baggrund for filosofisk refleksion, sådan som blandt mange andre Giorgio Agamben på det seneste har gjort det, og sådan som det kritisk kan anskues i fx Kim Su Rasmussens artikel "Om biopolitik og vidnesbyrd hos Giorgio Agamben" (Rasmussen 2005). Sådanne muligheder er legio og nærmest uundgåelige. Tilbage er vidnets vidne: hvem vidner for vidnet?

Intetanende ungarske ofre på vej til gaskammeret i Birkenau.

Foto nr. 119 fra *L'album Auschwitz*, Paris, 2005.



II

Man kan resumere dele af dette essays hidtidige bemærkninger således: hvordan kan en uhyrlig hændelse egentlig bevidnes hinsides regelrette vidnesbyrd i form af dokumenter (fx Deens dagbog) eller i en retssal som i Jerusalem i 1963? Spørgsmålet peger væk fra det juridiske område og ind mod det, man kunne kalde *kulturel erindring*. Et følgespørgsmål melder sig her: skal man for at kunne optræde som 'vidne' i dette perspektiv nødvendigvis selv have været til stede i fx en nazistisk udryddelseslejr? Spørgsmålet har en række vidtrækkende etiske og moralske konsekvenser, som litteraturen om bl.a. Holocaust og Shoah igen og igen rejser. Her skal emnet imidlertid ikke diskuteres i denne egentlig ganske nødvendige udstrækning, det ville blive for omfattende. Derimod skal sider af Paul Celans digtning kort kommenteres. Han er formentlig den digter efter Auschwitz, der mest konsekvent og kompromisløst har udfordret spørgsmålet, ligesom han i en længere periode skrev digte som erindrende 'mærker' eller (åbne) 'sår/snit' – som Derrida kalder det i *Schibboleth pour Paul Celan* fra 1986 – i det kulturelle sprog hinsides enhver form for forsoningstanke. Digtene, mener Celan selv, skal ikke tjene et formål i retning af, at læseren tilbydes mulighed for at forsones sig med Holocaust og Shoah. Tværtimod.

Paul Celan blev født 1920 af tysksprogede jøder i Czernowitz i den rumænske provins Bukowina og hed oprindeligt Paul Antschel. Området var i 1930'erne stærkt antisemitisk. I 1941 invaderede tyske tropper området, og Celan blev udkommanderet til tvangsarbejde og var frem til 1943 i arbejdslejr. Forældrene omkom i 1942 i arbejdslejren Michailowka, faderen af tyfus, moderen henrettet ved nakkeskud. I 1945 emigrerede Celan til Paris, hvor han siden blev fransk statsborger. I 1930'erne var Bukowina et kulturelt levende miljø med bl.a. en gruppe digtere, som Celan var en del af (Menninghaus 2000). I 1945 skrev han digtet "Todesfuge", som siden blev det vel nok mest kendte og celebrerede digt om Holocaust i efterkrigstidens Tyskland og Europa. Det kom til at indgå i tyske lærebøger, er blevet læst og fortolket fra mange sider, oversat til en række sprog og har givet anledning til bl.a. billedkunst ved fx László Lakner og Anselm Kiefer. Digtet er således (og findes på dansk i Celan 1994):

“ Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Aug ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Digtet er både frapperende og kunstnerisk uafviseligt, et af de væsentligste lyriske vidnesbyrd om den ultimative inhumanitet, der er samlet i betegnelsen Auschwitz for realiseringen af et folkemord hinsides enhver fatteevne. Det er ganske enkelt et af de stærkeste kunstneriske vidnesbyrd om Holocaust i moderne europæisk kultur. Alligevel kan dets omstændigheder og med tanke på dets forfatter give anledning til en række prækære spørgsmål vedrørende såvel dette at give vidnesbyrd om Holocaust som dette at være vidnernes vidne. For det første fordi digtet ikke er skrevet af én, der direkte har været i en udryddelseslejr, men som nok, som nævnt, har været underkastet voldsom antisemitisk mishandling. For det andet fordi Celan selv senere betragtede digtet som mislykket i den ganske bestemte forstand, at det kunne bruges – og stadig bliver brugt – som led i en ‘forsoning’ med Holocaust, hvilket i den grad anfægtede ham. For det tredje fordi digtet har været underlagt en (uaf-

Lig i Bergen-Belsen
april 1945.



klarlig) anklage for delvis at være et plagiat, hvilket anfægtede ham så stærkt, at det muligvis har været én blandt flere medvirkende årsager til hans selvmord i Paris i 1970.

III

Der er rigelig med dokumentation for, at Celan var anfægtet af den 'forsonende' status "Todesfuge" kunne forlenes med især i tysk efterkrigstidskultur. Dette kommer ikke mindst til udtryk i hans senere digte, sådan som bl.a. Peter Szondi har demonstreret det i sin læsning af digtet "Engführung" (Szondi 1980). Han viser, hvorledes "Engführung" i mere end én henseende kan læses som en radikaliseret tekst om forhold, der ligger i forlængelse af "Todesfuge", og hvor radikaliseringen bl.a. medfører, at enhver form for 'didaktisk' læsemulighed, som hos læserne kunne føre til en idé om 'forsoning', er forsøgt klinisk fjernet fra digtet. Det er da også velkendt, at Celan i sine senere og allerseneste digtning fortættede sine digte i en grad, så de fremstår som på én gang principielt utilgængelige og helt og aldeles åbne og konkrete i tanke, sprogbrug og form (Hvidtfelt Nielsen 2000, Werner 2000). I sin Meridian-tale kalder Celan selv dette for en poetisk 'jeg-fjernhed' (Ich-Ferne), som kan forstås som 1) digterens distance til sit eget 'jeg', 2) digtets distance til sit 'inderste' anliggende (fx erindring) og 3) digtets distance til enhver form for identifikatorisk (herunder 'didaktisk') læsning (Celan 1986 3: 193). Det er derfor muligt at opfatte det således, at den kulturelle fejring af "Todesfuge" som en 'forsoningstekst' fører til en art ellipsens poetik i de senere digtes mere og mere 'enigmatiske' karakter, at såvel ens personlige som digtets herkomst eller erindrende funktion konsekvent forbliver 'usagt' – hvilket notabene intet har at gøre med 'usigelighed' – i form af fx en cirkel, en ellipse, en meridian 'indlejret' i digtet: et poetisk O (Erslev Andersen 2000). Læst på denne måde bliver det muligt også at opfatte denne poetik som forbundet med en intens viden om eller erfaring med dette at vidne om eller beskrive forhold, som aldrig kan formidles – poetiseres – ved hjælp af andet end funktionen 'at': AT noget har fundet sted, som kulturelt set ikke bør glemmes eller fortrænges, men som har en sådan karakter, at det kun bør erindres formelt i en signifikant poetisk

form og ikke udsiges i relation til, HVAD der er sket. Digtet "Todesfuge" har begge funktioner, det både beskriver, AT Auschwitz har været der, og HVAD der skete, og det har tilmed en implicit forsoningstanke i samkøringen af Margarete (Gretchen) og Sulamith i de to sidste vers: Margarete henviser til den ikke-barbariske side af tysk kultur (fx Goethe) og Sulamith til den gammeltestamentelige højsang. En sådan poetisk strategi distancerer Celan sig altså efterfølgende fra i sine ofte særdeles konkrete anvendelser af historisk specifikke markører og stedbundne billeder i digtenes sprogmateriale og under anvendelse af bl.a. elliptiske omskrivninger og tilskæringer.

Denne 'elliptiske' strategi kan relateres til dette at vidne eller give vidnesbyrd om traumatiske eller voldsomme hændelser. For som tidligere nævnt er det nærmest umuligt at give vidnesbyrd om hændelser, der i den grad overstiger tilhørernes erfaring og såvel kognitive som emotionelle evner. Det er velkendt i traumeforskning, at det er lige meget, i hvor høj grad omverdenen forsøger at forstå, tilgive eller acceptere en traumatisk begivenhed (fx at have skudt et barn i hovedet i Kosovo, at have overlevet en orkan, et jordskælv eller en tsunami, at have været tortureret, at have lemlæstet en krop til døde, at have været i Auschwitz, at have været muselmand), begivenheden vil som regel, men selvfølgelig ikke altid og for alle, lejre sig som en selvforsvarende og psykologisk-fysisk betinget uforsonlighed over for dette at meddele sig om det skete og over for at acceptere en 'forståelse' fra omverdenen. Dette er et gennemgående tema i fx megen krigslitteratur, i vor tids kultur ikke mindst fra og om Første og Anden verdenskrig, Balkan og Mellemøsten. Resultatet er ofte en distance, enten over for omverdenen i bred forstand eller over for at berette om det skete. Der er ingen tiltro til nogen som helst form for mulighed af at kunne dele det skete med andre, tilbage er blot introvert eller eksplosivt at markere, AT det er sket. En mulighed er dog at formidle indsigter i alt dette gennem kunstneriske strategier, hvoraf Celans kunne kaldes en af de mest uforsonlige og komplekst realiserede. 'Vi må ikke glemme, hvad der er sket, vi må vide, at vi har en herkomst, men at vi ikke kan gøre den tilgængelig som sådan, vi må erindre os revolutionære opstande, politiske eller etniske massakrer og kulturelle grænsetilstande, men på sådanne måder, at de ikke kan tilegnes og 'pacificeres' ved at blive parkeret som fuldt ud forståede', synes nogle af deviserne at være. Anskuet i et sådant perspektiv er Celans digtning ikke at forstå som en egentlig 'vidnelitteratur', men tværtimod som en uafviselig påmindelse om kulturelle, politiske og sociale *betingelser* for dette at vidne. Den vidner derfor for vidnerne, ikke ved at give grader af karakterer efter vidnesbyrdenes 'sandhed' eller gennem 'didaktisk' digtning, men ved til det yderste at demarkere vidnernes (objektive, principielle) udsathed eller sociale isolation i kulturelle og sociale diskursformationer, der som regel ikke synes at kunne føre til ret meget andet end tilhørernes domesticering af det bevidnede til egne fx 'selvforsonende' formål.

IV

I Bukowina havde Celan mødt en anden tysksproget digter af lokal herkomst, nemlig Immanuel Weissglas. Han er forfatter til digtet "Er", hvis billeder tilsyneladende går igen i "Todesfuge":

Wir heben Gräber in die Luft und siedeln
Mit Weib und Kind an dem gebotnen Ort,
Wir schaufeln fleißig, und die andern fiedeln,
Man schafft ein Grab und fährt im Tanzen fort.

ER will, daß über diese Därme dreister
Der Bogen strenge vor sein Antlitz streicht:
Spielt sanft vom Tod, er ist ein deutscher Meister,
Der durch die Lande als ein Nebel streicht.

Und wenn die Dämmrung blutig quillt am Abend,
Öffn' ich nachzehrend den verbissnen Mund,
Ein Haus für alle in die Lüfte grabend:
Breit wie der Sarg, schmal wie die Todesstund.

ER spielt im Haus mit Schlagen, dräut und dichtet,
In Deutschland dämmert er wie Gretchens Haar.
Das Grab in Wolken wird nicht eng gerichtet:
Da weit der Tod ein deutscher Meister war.

Han – og hans tilhængere – anklagede Celan for at have plagieret flere af digtets billeder, fx “... Gräber ind die Luft” og “Das Grab im Wolken wird nicht eng gerichtet”, i “Todesfuge”. Om det nu er tilfældet eller ej, får står hen i det uvisse. Selv påstod Weissglas, at hans tekst var skrevet før “Todesfuge”, og at Celan havde været bekendt med det, hvilket Celan vedholdende afviste. Da Weissglas i 1970 annoncerede en udgivelse af sine samlede digte (med datering af fx “Er”), blev Celan stærkt anfægtet. Der er kun enkelte (fx Wiedemann-Wolf 1985), der i Celan-forskningen mere indgående har berørt emnet. Heller ikke hun kan føre endegyldigt bevis for eller imod plagiat-anklagen. Og leder man efter Weissglas-digte kan man på fx *Die offizielle Website des Weltverbandes der Bukowiner Juden* finde en side om Weissglas, hvor “Er” er optrykt, men uden reference til Celan.

Heller ikke her skal vi opholde os ved plagiat-anklagen. Den er nemlig ligegyldig, når det kommer til en vurdering af de to digtes kvaliteter. Og skulle Celan have været ‘inspireret’ – hvilket altså kan betvivles – af Weissglas’ digt, så er det ikke plagiat-anklagen, men anvendelsen af nævnte konkrete billeder, der må påkalde sig interesse, når talen er om det, vi her kalder poetiske vidnesbyrd om Holocaust.

I et interview med Walter Jens bemærker Celan, at “‘Graven i luften’, min kære Walter Jens – er i *dette* digt, gud bedre det, hverken et lån eller en metafor” (Wiedemann-Wolf 1985: 79). Flere forhold er signifikante i den korte, men stærkt anfægtede bemærkning. For det første emfasen på ‘dette’ (der negativt kunne henvise til Weissglas). For det andet antyder de Celans forhold til sit poetiske sprog: “Graven i luften” er ikke en metafor, men et *bogstaveligt* billede. Derved skriver Celan sig ind i en digterisk bestræbelse især i det 20. århundrede, hvor det digteriske sprog

tilstræbes at være konkret og altså ikke metaforisk i be- eller omskrivende forstand (Erslev Andersen 2000). Dette er, som nævnt tidligere, en undertone i alle faser af Celans digtning, dog med undtagelse af den tidlige ‘surrealistiske’ fase inspireret af bl.a. Paul Eluard. For det tredje, at Celan koncist afviser enhver form for ‘lån’, hvilket nærmest kun kan henvise til anklagen om plagiat af Weissglas. Disse ytringer er samlet set interessante. Vendingen ‘graven i luften’ er jo for så vidt nøgternt sand i forbindelse med kremering og med tanke på den jødiske gravplads i Berlin med de lodret begravede lig, hvor ‘man’ omvendt ligger tæt. Man kunne dertil tilføje, at den derfor, om end usædvanlig, er *almen* og ikke forbundet med denne eller hin konkrete digters tekst. Og læser man de to digte, kan der vist ikke være tvivl om, at Celans anvendelse af vendingen i kunstnerisk effekt langt overstiger tilstedeværelsen af den i Weissglas’ traditionelle og ikke særlig udfordrende faste strofer. Så skulle der – hvilket altså kan betvivles – være tale om et ‘plagiat’, så er den poetiske funktion af vendingen i Celans digt, altså vendingens kontekst, i kunstnerisk henseende lysår fra Weissglas’ anvendelse af den. Også det peger på dette at være vidne for vidnerne. Den poetologiske indebyrd, der som nævnt er i Celans digt og ikke i Weissglas’, peger på, at fænomenerne ‘originalitet’ og ‘autenticitet’ i forbindelse med dette at give vidnesbyrd har at gøre med *digtenes* kvaliteter og ikke digterens personlige biografi og gøren og laden. Dette leder over til spørgsmålet om vidnets angivelige ‘pålidelighed’.

V

Der er en udbredt tilbøjelighed i vestlig kultur til at mene, at et vidnesbyrd om en hændelse kun kan gives af den, der har været til stede ved den begivenhed, der er på tale, hvor fokus ikke er på kvaliteten og effekten af vidnesbyrdet, men på den, der vidner. Men ret beset er et vidnesbyrd underlagt fænomenet fiktion, idet et vidnesbyrd er en genfortælling af noget allerede sket og derfor aldrig kan være identisk med det skete (hvilket naturligvis ikke betyder, at det genfortalte på nogen måde skulle være ‘usandt’, slet ikke, det er blot *gen*-fortalt – og sådan som det forefindes i spandet fra fx Primo Levis uafviselige prosa til lige så uafviselige vidner i en retssal).

I Plotin-eleven Longinus’ traktat “Om det sublime” gøres det gældende, at en digter skal have “set Raseriet” for at kunne gengive det i en tekst. Hans hovedeksempel herpå er Euripides (Erslev Andersen 2007). Hos Longinus er denne evne afstedkommet af “phantasia” (visualisering) og ikke nødvendigvis betinget af, at digteren har været til stede ved det skete (hvilket jo også turde være vanskeligt det mytologiske stof taget i betragtning). Digteren har altså en evne til ‘at se’ noget, fordi han ud fra sig selv emotionelt kender til dette ‘noget’, som derefter kan visualiseres kunstnerisk og med en effekt, der ofte overstiger, hvad et regelret vidne til et sådant ‘raseri’ kan udvirke. Som nævnt er Celans digt “Todesfuge” ikke funderet på *prima facie* i forhold til Auschwitz. Ikke desto mindre giver det et indtryk af forholdene, der nærmest kun overstiges af nogle af hans senere digte fx “Tenebrae” fra *Sprachgitter* (1959), hvori følgende linier findes (om ankomsten til en kz-lejr):

“ Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Men måske er Celans nævnte personlige erfaringer med jødeforfølgelse, isolation og tab og det deraf afledte krav om 'jeg-distance', i kombination med en skarp og intens sproglig bevidsthed, kendskab til europæisk digtning og skarpe kommunikative forbehold, betingelsen for en unik indsigt i uhyrligheden 'Auschwitz' – ikke forstået således at han, som hos Longinus, direkte har "set Raseriet" (eller fortvivlelsen, tilintetgørelsen), men indlevet og konfrontativt har dissekeret *vidnets afmægtighed* heroverfor i en kultur, der som regel ikke vil eller kan andet end at indlemme 'det uforsonlige' eller, med Adorno, det 'ikke-identiske' i forsonende glemsel af det ubegribelige.

VI

Helga Deen og Paul Celan kan således siges at demarkere to sider af dette at give vidnesbyrd om, in casu, Holocaust. Deen er præsent som direkte vidne gennem sin dagbog, men er fraværende som levende skribent, udslettet i Sobibor. Hendes intense og overlevelsesdeterminerede jeg-fjernhed i dagbogen er et direkte vidnesbyrd, en dokumentation. Celan har i sin digtning en poetisk jeg-fjernhed, som ikke er at opfatte som et dokument, men som en kulturel erindring om Holocaust og i form af en poetisk analyse af vidnesbyrdets betingelser. Begge vidner for vidnerne.

Litteratur

- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (New York, 2006).
- Celan, Paul: *Gesammelte Werke 1-5* (Frankfurt/M, 1986).
- Celan, Paul: *Du behøver hvert strå*. Udvalgte digte ved Peter Nielsen (Århus, 1994).
- Deen, Helga: "Wenn mein Wille stirbt, sterbe ich auch". *Tagebuch und Briefe* (Leck, 2007).
- Derrida, Jacques: *Schibboleth pour Paul Celan* (Paris, 1986).
- Derrida, Jacques: "'A Self-Unsealing Poetic Text'. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses", in: Peter Buhrmann (ed.), *Zur Lyrik Paul Celans, Text & Kontext, Sonderreihe Bd. 44* (München, 2000).
- Erslev Andersen, Jørn: "Stenkilder og trancherede tunger – Char, Celan, Derrida", in: Jørn Erslev Andersen, *Dryssende roser. Essays om digtning og filosofi* (Århus, 1988).
- Erslev Andersen, Jørn: "Efterskrift" in: Paul Celan, *Du behøver hvert strå* (Århus, 1994).
- Erslev Andersen, Jørn: "Örtlichkeit – a Comment on Celan and the Poetry of Place", in: Peter Buhrmann (ed.), *Zur Lyrik Paul Celans, Text & Kontext, Sonderreihe Bd. 44* (München, 2000).
- Erslev Andersen, Jørn: "Om det sublime i natur og kunst", in: *Bogens verden* 4, vol 89 (København, 2007).
- Hvidtfelt Nielsen, Karsten: "Anlässlich der Lyrik Paul Celans – eine sprachtheoretische Überlegung", in: Peter Buhrmann (ed.), *Zur Lyrik Paul Celans, Text & Kontext, Sonderreihe Bd. 44* (München, 2000).
- Menninghaus, Winfried: "'Czernowitz/Bukowina' als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur", in: Peter Buhrmann (ed.), *Zur Lyrik Paul Celans, Text & Kontext, Sonderreihe Bd. 44* (München, 2000).

- Rasmussen, Kim Su: "Om biopolitik og vidnesbyrd hos Giorgio Agamben", in: Mikkel Bolt/Jacob Lund Pedersen (red.), *Livs-form. Perspektiver i Giorgio Agambens filosofi* (Århus, 2005).
- Szondi, Peter: "Durch die Enge geführt", in: Peter Szondi, *Celan-Studien* (Frankfurt/M, 1980).
- Werner, Uta: "'I-i-e' und 'Büßerschnee'. Paul Celans Strahlendwind der Spätwerksprache", in: Peter Buhrmann (ed.), *Zur Lyrik Paul Celans, Text & Kontext, Sonderreihe Bd. 44* (München, 2000).
- Wiedemann-Wolf, Barbara: *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk* (Tübingen, 1985).