

At give erindringen form

– om repræsentationen af Auschwitz

“ Vi læser bøgerne om Auschwitz. Ønsket hos alle, i lejren, det sidste ønske: vid hvad der er sket, glem ikke, og på samme tid vil I aldrig vide.¹

Dette ofte hørte kategoriske imperativ, dette etiske ansvar og forpligtelsen til at kende og til at erindre den traumatiske begivenhed, som her formuleres af Maurice Blanchot, rejser uundgåeligt spørgsmålet om, *hvordan* denne uhyrlige begivenhed kan og eventuelt skal videreføres og repræsenteres. *Hvordan* aktualisere og erindre den i nutiden?

Det turde være velkendt, at bestræbelserne på at besvare dette spørgsmål har været stærkt præget af Theodor W. Adornos berømte diktum i “Kulturkritik og samfund” fra 1949: “at skrive et digt efter Auschwitz er barbarisk.”² Udsagnet er blevet opfattet som et påbud om, at tavshed er den eneste passende kunstneriske respons, hvorfor også sætningen ofte citeres for at understøtte et forbud mod repræsentationen af Holocaust. Som de fleste ligeledes vil vide, modificerede Adorno efterfølgende sit udsagn og endte med at bekræfte kunst og poesi – eller rettere en bestemt slags poesi, nemlig den såkaldte æstetiske modernisme som den kommer til udtryk hos blandt andre Samuel Beckett og Paul Celan – som de eneste egnede former for repræsentation af begivenheden.

Repræsentationen af Auschwitz – forstået som en metonymisk betegnelse for nazisternes systematiserede, semiindustrialiserede mord på omkring seks millioner jøder og hundredtusindvis af medlemmer af andre uønskede minoritetsgrupper: sintier og romaer, homoseksuelle, kommunister, Jehovas Vidner, fysisk og psykisk handicappede med flere – afsøger således ikke blot repræsentationens grænser, for nu at gentage titlen på den skelsættende antologi, historikeren Saul Friedländer redigerede og udgav i 1992, *Probing the Limits of Representation*.³ Den markerer også, gennem denne afsøgning, på en påfaldende vis et sammenstød mellem det æstetiske og det etiske; hvad nogle måske ville kalde det æstetiskes etiske grænse. For eksempel hævder Marianne Hirsch og Irene Kacandes i indledningen til deres nyligt udgivne

bog, *Teaching the Representation of the Holocaust*: “For teachers and students in the humanities, the Holocaust has become a limit case, a prime site for testing aesthetic and ethical theories about mediation and representability.”⁴ Men samtidig er selve denne efterprøvning af de forskellige teorier ikke uden sine egne etiske problemer, idet man med Friedländer kan spørge, om udryddelsen af Europas jøder kan gøres til genstand for teoretiske diskussioner og overvejelser? Er det ikke uacceptabelt at debattere formale og abstrakte problemstillinger i forbindelse med denne katastrofe?⁵ Friedländers – og mit – svar er, at det ville være uacceptabelt, tilmed krænkende, hvis disse abstrakte spørgsmål ikke var direkte forbundet med de måder, hvorpå kulturen i dag omformer billedet, eller billederne, af denne fortid og forsøger at forstå den og at integrere den i nutiden.⁶ I parentes bemærket er det, som blandt andre Jorge Semprún og Elie Wiesel har gjort opmærksom på,⁷ samtidig vanskeligt at tale om begivenheden i relation til holocaust, da den ikke i sig selv udgør én afgrænset entitet og én erfaring, der blot er blevet repræsenteret på forskellig vis.

I det følgende vil jeg forsøge at kaste lys over nogle af de spørgsmål, der er involveret i debatten om repræsentationen af Auschwitz. Med særligt henblik på kunsten og det æstetiskes relation til det etiske vil jeg prøve at afsøge det grænseområde, hvor de tilsyneladende ikke længere lader sig adskille, idet jeg vil argumentere for den kunstneriske og den litterære repræsentations potentiale i vores bestræbelse på at efterkomme vores forpligtelse til at kende og til at erindre Auschwitz.

I

De spørgsmål vedrørende repræsentation, som har optaget teksterne om holocaust det sidste halve århundrede, er tydeligvis blevet mere tilspidsede og påtrængende, efterhånden som generationen af vidner og overlevende begynder at uddø. Anden, tredje og efterfølgende generationer er blevet nødt til at acceptere det uomgængelige faktum, at vores adgang til de begivenheder, vi samler under betegnelserne shoah, Auschwitz og holocaust, bliver mere og mere medieret. I tilknytning hertil er også spørgsmålet om, *hvem* der kan tale om og repræsentere Auschwitz – hvem Auschwitz tilhører, med Imre Kertész’ formulering – blevet mere påtrængende.

Det kunne derfor hævdes, at funktionen og formålet med repræsentationen af nazisternes forbrydelser er forandret. I årene umiddelbart efter krigen var vidnesbyrdenes og repræsentationernes primære formål eller funktion at tilvejebringe konkret viden om de historiske kendsgerninger vedrørende deportationerne, forholdene i lejrene, myrderierne med mere. Men siden da har vidnesbyrdene og repræsentationernes formål ikke så meget været at bære vidnesbyrd om en begivenhed, hvis faktiske omstændigheder vi ikke kender til – vi har i dag opnået, hvad Geoffrey Hartman har kaldt “an excess of knowledge, a plethora of detail about the ‘Final Solution’”.⁸ Ligeledes kan historikeren, efterhånden som begivenheden kommer mere og mere på afstand i tid, heller ikke have fuld tillid til en erindring, hvori fortiden muligvis er begyndt at blive sløret, og hvori den mest sandsynligt er blevet påvirket af utallige billeder og beretninger, *efter* den overlevende er vendt tilbage til friheden, eller for gerningsmændenes og tilskuernes vedkommende blot efter det skete fandt sted. I dag, mere end 60 år efter, drejer vidnesbyrdene og repræsentatio-

nerne sig mere om at indskrive, bevare og aktualisere disse fortidige begivenheder i nutiden. Med andre ord fungerer nutidige vidnesbyrd og repræsentationer ofte som midler til at kommunikere og videreføre erfaringerne fra Auschwitz til efterfølgende generationer; som et middel til at modvirke glemsel i stedet for blot at afslutte og “arkivere” det skete. I den sammenhæng foreslår Lawrence Langer på baggrund af de sidste to årtiers mange holocaust-studier, der fokuserer på erindringstematikken, at vi nu endelig er begyndt at træde ind i holocaust-responsens andet stadie, idet vi bevæger os fra, hvad vi ved om begivenheden, dvs. den historievidenskabelige indsamling af kendsgerninger, til hvordan vi skal erindre den, hvilket flytter ansvaret over på vore repræsentationer og fremstillinger af begivenheden og tydeliggør, at erindringen i sig selv umuligt kan være neutral.⁹ Det, der erindres, afhænger uvægerligt af, *hvordan* der erindres.

Holocaust er ved at blive, hvad ekspert i holocaust-erindring, James E. Young, har kaldt en “vicarious past”, en andenhåndsfortid, og spørgsmålet er, hvordan postholocaust-generationen af kunstnere og forfattere skal repræsentere og “erindre” begivenheder, som de aldrig selv har erfaret direkte. Alt det, de ved om holocaust, og alle deres erindringer om det, der skete, er blevet overleveret af vidnerne,¹⁰ – som når Jorge Semprúns barnebarn “gennem hjertets bånd”, Thomas Landman, blev dedikeret bogen *Quel beau dimanche!* “for at han senere efter min [Semprúns, red.] død kunne erindre min erindring om Buchenwald.”¹¹ Mange af de kunstnere, som er vokset op efter holocaust, forsøger ikke at repræsentere begivenheder, de ikke selv har noget umiddelbart kendskab til, men portrætterer i stedet deres egne nødvendigvis hypermedierede erfaringer af fortiden, fx Christian Boltanski, Rachel Whiteread, Peter Eisenman, Jochen Gerz, Anselm Kiefer, Roberto Benigni, Art Spiegelman og Georges Perec. De er ikke længere villige, eller i stand, til at repræsentere holocaust adskilt fra de måder, hvorpå begivenheden er blevet overleveret. Det er netop denne fornemmelse af at være på andenhånd, der bliver repræsenteret af størstedelen af disse kunstnere, hvis værker kan betragtes som tematiseringer af afstanden mellem historien-som-den-faktisk-fandt-sted og det, Marianne Hirsch har kaldt post-erindringen (*the postmemory*) af den.¹² Postholocaust holocaust-repræsentationer er med andre ord ofte i lige så høj grad repræsentationer af forholdet til fortiden, som det er repræsentationer af selve fortiden.

II

Hvordan da repræsentere Auschwitz? “The enormity and horror of the Holocaust are such that any attempt to represent it by traditional means is inevitably inadequate,” hævder arkitekten Peter Eisenman, der er ophavsmand til det omdiskuterede mindesmærke for Europas myrdede jøder, *Denkmal für die Ermordeten Juden Europas*, i Berlin.¹³ Eisenman gør sig her til eksponent for den udbredte opfattelse, at holocaust er en ubegribelig og uforklarlig menneskelig katastrofe, der ikke lader sig indfælde i vores normale narrations- og assimilationsformer. Problemet består i at bringe erfaringen af katastrofen ind i en forståelig og kommunikerende form, ind i samfundets fælles virkelighedsopfattelse, *sensus communis*.¹⁴ Der er, som Jean-François Lyotard har gjort opmærksom på, en fornemmelse af, at “noget, der skulle

kunne italesættes, ikke kan italesættes i de accepterede idiommer” – og at den tavshed, der er forbundet med Auschwitz, er “et tegn på, at der findes noget, som stadig står tilbage at formulere, som ikke er, som endnu ikke er determineret.”¹⁵ Denne katastrofens modstand mod at lade sig formulere har derfor genereret en række forsøg på at finde frem til nye repræsentationsmåder, der er mere adækvate end de eksisterende. Eksempler på sådanne kunstneriske nyskabelser kunne være Art Spiegelmans grafiske roman *Maus* fra 1986-92, hvor jøderne er skildret som mus, nazisterne som katte og polakkerne som grise, og Claude Lanzmanns ni timer lange film, *Shoah*, med interview med overlevende, både ofre, bødler og polske tilskuere, men uden nogen dokumentaroptagelser og uden nogen totaliserende repræsentation eller narrativ ramme, blot en lang række af vidner og overlevende, der beretter om deres oplevelser, i mange tilfælde filmet dér hvor disse fandt sted.

Frembringelsen og modtagelsen af disse kunstneriske repræsentationer, disse vidnesbyrd om Auschwitz, involverer, og flere af dem tematiserer eksplicit, et sammenstød mellem æstetik og etik, der forstyrrer afsigelsen af en entydigt æstetisk dom over sådanne værker og dermed rykker dem ud af en autonom kunstnerisk sfære. På grund af deres forpligtelse over for de faktiske begivenheder og deres erindring, samt en hermed forbundet særlig fordring på sandfærdighed og autenticitet, besværliggøres fremsigelsen af en interesseløs kantiansk smagsdom over disse værker.¹⁶ Eksempelvis er Imre Kertész’ kritik af Steven Spielbergs *Schindlers liste* udtryk for en sådan ikke-interesseløs, etisk dom: “jeg anser enhver form for skildring, som ikke implicit indebærer Auschwitz’ langtrækkende etiske konsekvenser, og ifølge hvilken det med stort bogstav skrevne Menneske – og med det humanismens idé – kunne forlade Auschwitz hel og uden sår på sjælen, for kitsch.”¹⁷ Derudover argumenterer mange ud fra en opfattelse af, at holocaust er en unik begivenhed, der på én gang står uden for historien og udgør et fuldstændigt brud med historien, for, at denne historiske unikhed kræver en lige så unik æstetik; en æstetik der er fri for skønhed og æstetisering. I tilknytning til et sådant synspunkt hævder Elie Wiesel:

“ The Holocaust is not a subject like all the others. It imposes certain limits. There are techniques that one may not use, even if they are commercially effective. In order not to betray the dead and humiliate the living, this particular subject demands a special sensibility, a different approach, a rigor, strengthened by respect and reverence, above all faithfulness to memory.¹⁸

Holocaust-studier underlægges således et “moralsk imperativ”. Blandt dette imperativs mest ivrige fortalere finder vi også holocaust-eksperten Terrence Des Pres, der med inspiration i *De ti bud* har formuleret en række forskrifter for, hvordan “respektabel” holocaust-forskning bør udføres, og hvori det puristiske, anti-æstetiske synspunkt står mest rentegnet:

- “ 1. The Holocaust shall be represented, in its totality, as a unique event, as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history.
2. Representations of the Holocaust shall be as accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event, without change or manipulation for any reason – arti-

stic reasons included.

3. The Holocaust shall be approached as a solemn or even sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonour its dead.¹⁹

Men et sådant objektivitetskrav og æstetiseringsforbud, der implicit er et forsøg på at suspendere muligheden for, at der ville kunne fældes en interesseløs æstetisk smagsdom over repræsentationen, er umuligt at opretholde, idet den tilstræbt objektive diskurs nødvendigvis må tage æstetiske virkemidler i anvendelse for at frembringe sin “objektivitetseffekt”: det afæstetiserede er stadig udtryk for en bestemt æstetik, det stilløse er også en stil. Selv hos den forfatter, Giorgio Agamben kalder vidnet *par excellence*, Primo Levi, findes normative teoretiske bemærkninger om den rigtige måde – for alle, ikke blot overlevende – at skrive om holocaust, hvor han gør spørgsmålet om stil til et etisk spørgsmål og fordømmer enhver skrift om holocaust, som er præget af “obskuritet” eller nogen form for “retorisk” excès. Hans eget vidnesbyrd, hævder han, er karakteriseret ved en “videnskabelig” opmærksomhed på kendsgerninger og iagttagelsen af en streng begrebslig klarhed. Men som Hayden White viser i en artikel om figural realisme i vidneslitteratur, gør også Levi flittig brug af retorik og “litterære” og “poetiske” virkemidler i sine værker. Eksempelvis hæfter White sig, som flere andre, ved, at Levis erindringer i *Hvis dette er et menneske* (1947) åbenlyst er en allegori, som er modelleret over Dantes *Commedia*, hvilket betyder, at Levis teoretiske “anti-æsteticisme” modsiges af hans praksis. *Hvis dette er et menneske*, der anses for at være et hovedværk inden for holocaust-vidnesbyrd, får ifølge White ikke så meget sin styrke som vidnesbyrd i kraft af sin videnskabelige og positivistiske registrering af Auschwitz’ kendsgerninger som i kraft af sin poetiske udsigelse af, hvordan det føltes at skulle erfare disse kendsgerninger; kendsgerningerne og den begrebslige klarhed præsenteres i figurer og troper.²⁰

III

For andre, heriblandt Claude Lanzmann, Geoffrey Hartman, Jean-François Lyotard og til dels Saul Friedländer, der alle på hver sin måde tilslutter sig opfattelsen af holocaust som en enestående begivenhed, der udgør et fuldstændigt brud med fortiden, indbefatter dette brud også tidligere repræsentationsformer. Ifølge en sådan tankegang er holocaust derfor en ikke-repræsentérbar, uudsigelig og ufremstillelig begivenhed, som undtager sig enhver realistisk eller figurativ gengivelse, hvorfor holocaust-kunstens opgave bliver at fremstille selve denne ufremstillelighed og ikke begivenheden i sig selv; at vise og sige det, der ikke kan vises og siges, at udpege det umulige som umuligt. Peter Eisenmans mindesmærke i Berlin er et eksempel på en sådan sublim kunst, der drejer sig om uudsigeligheden og ufremstilleligheden, om “The Silence of Excess”, som arkitekten selv kalder det, idet han taler om “the memorial’s silence in terms of traditional ideas of image and meaning, [...] [its] obdurate lack of obvious symbolism.”²¹

På det teoretiske plan er det især Lyotard, der har etableret en forbindelse mellem begivenheder, der overskrider det begribelige, og en sublim æstetik, der indebærer, at kunstformernes ærinde består i “at gøre sig til vidnerne om, hvad der vedrører

det ubestemte”,²² ved at bære vidnesbyrd om sammenbruddet af den harmoniske relation mellem det sanselige og det intelligible (den harmoni, som kendetegner det skønne hos Kant). Ifølge Lyotard kræver Auschwitz en anden form for kunst, en sublim kunst der “pikturalt eller noget andet [på anden vis], må bære vidnesbyrd om det uudtrykkelige.”²³ Den sublime kunst skulle dermed være i stand til at indskrive det ikke-repræsenterbares spor ved at vise inkommensurabiliteten mellem det, der affekterer os, og det, som tanken kan gøre intelligibelt. Det er altså ved at iværksætte den kunstneriske præsentations sammenbrud, at kunsten skulle være i stand til at vidne om det ikke-præsenterbare.²⁴

I relation til dette sammenbrud eller manglen på billeder skriver Claude Lanzmann:

“ I used to say that if there had been – by sheer obscenity or miracle – a film actually shot in the past of three thousand people dying together in a gas chamber, first of all, I think that no one human being would have been able to look at this. Anyhow, I would have never included this in the film. I would have preferred to destroy it. It is not visible. You cannot look at this.”²⁵

Og om netop Lanzmanns film skriver Lyotard:

“ [Auschwitz] kan ikke repræsenteres uden at blive forbigået, at blive glemt på ny, eftersom den udelukker billeder og ord. At repræsentere “Auschwitz” i billeder, i ord, er en måde at få os til at glemme dette på. [...] Claude Lanzmanns film *Shoah* er en undtagelse, måske den eneste. Ikke kun fordi den afviser repræsentation i billeder og musik, men fordi den næsten ikke viser et vidnesbyrd, hvor tilintetgørelsens ikke-repræsenterbarhed ikke indikeres, det være sig blot et øjeblik, gennem en ændring i stemmens tonefald, struben der trækker sig sammen, en hulken, tårer, et vidnes flugt ud af synsfeltet, en uregelmæssighed i fortællingens tone, en ukontrolleret gestus.”²⁶

IV

Denne bandlysning af billeder og ord, denne ikke-repræsenterbarhedens eller tavshedens etik, er inden for de senere år blevet problematiseret af en række forskellige teoretikere, herunder Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman og Jacques Rancière.

De argumenterer alle for et brud med forestillingen om ufremstillelighed og uudsigelighed, hvilket ifølge dem i en vis forstand er en forestilling, som fuldender den nazistiske bestræbelse på at forhindre enhver mulighed for at bære vidnesbyrd om begivenheden – netop ved at bevidne og bekræfte vidnesbyrdets umulighed.²⁷ Ifølge Agamben svarer dette at kalde Auschwitz “uudsigelig” eller “ufattelig” til at helligholde begivenheden i tavshed, på samme måde som man gør med en guddom, hvorved tilintetgørelsen, uanset om det er intentionen eller ej, gives en mystisk status.²⁸ Ligeledes er Agamben imod brugen af ordet “holocaust”, der betyder “brændoffer”, idet det blandt andet indebærer en uacceptabel ligestillelse af krematorieovne og andre.²⁹ Ordet kan med andre ord siges at være en apoteosering el-



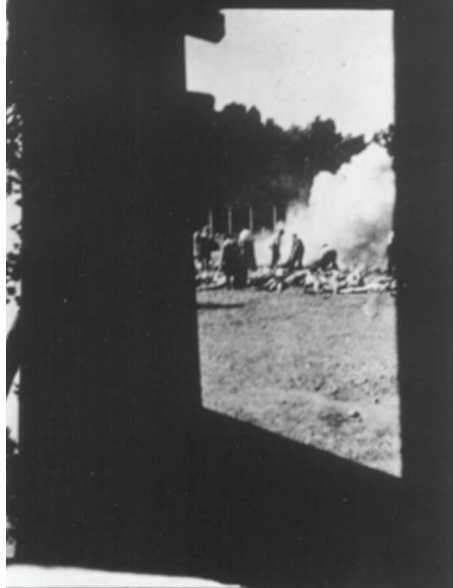
Ill. 1: *Auschwitz-albummet*, fotografi nr. 134. Jødiske kvinder og børn, der er blevet klassificeret som “uegnede til at arbejde”, venter under træerne uden for Krematorium IV, inden de skulle myrdes i gaskamret.

ler sakralisering, en ophøjelse af begivenheden fra dens frygtelige virkelighed til et guddommeligt offer.

Der findes faktisk billeder af udryddelsesprocessen. Først og fremmest *Auschwitz-albummet* med 193 fotografier, som er taget af en SS-officer i Auschwitz-Birkenau i slutningen af maj eller begyndelsen af juni 1944 – albummet beskrives på Yad Vashem-museets hjemmeside som “the only surviving visual evidence of the process of mass murder at Auschwitz-Birkenau”,³⁰ Fotografierne viser ankomsten, udvælgelsen, konfiskationen af ejendele og forberedelsen til henrettelsen af en jødisk transport fra Ungarn, men ikke selve myrderiet (ill. 1). Endnu mere forfærdende forekommer derfor de fire såkaldte *Sonderkommando-fotografier* fra august 1944, også fra Auschwitz-Birkenau (ill. 2-5).

Billederne er taget af et medlem af *Sonderkommandoen*, den særenhed bestående af fanger, som blev tvunget til at arbejde i og omkring gaskamrene og krematorierne, antageligt af en græker kaldet Alex, hvis efternavn er ukendt. De er taget inde fra Krematorium 5, den sorte ramme er døråbningen, og viser afbrændingen af lig i store huller og arbejdere, der slæber rundt på ligene – i løbet af sommeren 1944 ankom der over 440.000 ungarske jøder til Auschwitz-Birkenau, og “the crematorium could not keep pace with the number of bodies to be burned,” forklarer et andet vidne.³¹

Det er disse fire billeder – de eneste som ofrene selv har taget – der er baggrunden for den franske filosof og kunsthistoriker Georges Didi-Hubermans bog *Images malgré tout* (Billeder trods alt), hvis introduktion formaner, at vi er



Ill. 2 og 3: Anonym (et medlem af Auschwitz' Sonderkommando), *Afbrænding af gassede lig i grave uden for Krematorium V's gaskammer i Auschwitz*, august 1944. Auschwitz-Birkenau Museet, Oświęcim (negativ nr. 277 og 278).

“nødt til at tale om Auschwitz uden at påberåbe os det ufremstillelige. For at kende det helvede Auschwitz var sommeren 1944, er vi nødt til at fremstille, at danne billeder og forestillinger. Vi har et ansvar over for disse billeder, disse stumper fangerne har betroet os – *disse billeder trods alt* – stumper fra en verden, som ville gøre dem til noget uforestilleligt, ubegribeligt. Vi påtager os dem som vores *ansvar*, på trods af vores uvidenhed om, *hvordan* de fortjener at blive betragtet. Nazisterne ville udviske enhver mulighed for vidnesbyrd, især fra medlemmerne af Sonderkommandoen: Nazisterne vidste, at et eneste ord fra et overlevende medlem ville ugyldiggøre deres benægtelse af massakren på jøderne.³²

Den ubenægtelige eksistens af disse billeder af Auschwitz og deres næsten utrolige overlevelse (filmen nåede frem til den polske modstandsbevægelse i Krakow, skjult i en tandpastatube, den 4. september 1944) er ifølge Didi-Huberman både et vidnesbyrd om politisk modstand og en påmindelse til senere generationer ikke blot om “aldrig at glemme”, men om faktisk at se og at tænke det, der synes umuligt at forestille sig, det, der er blevet gjort usynligt enten gennem destruktion eller gennem endeløs mangfoldiggørelse. Kun på dén måde kan begivenhederne gøres intelligible. Fotografierne bærer vidnesbyrd om det, der er umuligt at berette fuldstændigt; de er ikke hele sandheden – “aldrig vil I vide,” som Blanchot skriver – men sandheden ikke desto mindre. På samme tid kan de, især det sidste som udelukkende afbilder mørke, træer og sollys, der bryder ind, siges at repræsentere og vidne om den måde, repræsentationen selv ophører med at fungere normalt i dens konfrontation med gaskamrene og krematorierne. Det sidste vidner om repræsentationens ødelæggelse, men fotografiet er ikke uden betydning, idet det er et vidnesbyrd om fotografens vanskelige, uhyre farefulde situation. Billedet nærmer sig ren udsigelse eller gestus, da det, som Didi-Huberman skriver, er en fotografisk



Ill. 2 og 3: Anonym (et medlem af Auschwitz' *Sonderkommando*), *Kvinder føres hen til Krematorium V's gaskammer i Auschwitz*, august 1944. Auschwitz-Birkenau Museet, Oświęcim (negativ nr. 282 og 283).

handling uden horisont og herved giver adgang til billedets tilblivelsesbetingelser og repræsenterer denne ekstremt pressede situation som en del af historien.

V

Den franske filosof Jacques Rancière er ligeledes modstander af "ikke-repræsentérbarhedens etik", men under et perspektiv der adskiller sig markant fra især Giorgio Agambens, hvorunder den ordløse *Muselmann*, den levende døde fange, der havde mistet enhver fornemmelse for selvopholdelse, anskues som værende emblematiske for Auschwitz.³³ Rancière mener, at Agamben i for høj grad fokuserer på muselmanen og på dennes passivitet og offerliggørelse i stedet for at bekræfte den aktive modstand mod "delingen af det sanselige", den kreative modstand mod at blive de-subjektiveret og umenneskeliggjort i de nazistiske lejre.

I modsætning til Lyotard hævder Rancière, at "the 'loss of a steady relation' between the sensible and the intelligible is not the loss of the power of relating, it is the multiplication of its forms".³⁴ Sammenbruddet i den stabile relation mellem det sanselige og det intelligible er ikke en begrænsning – i form af et etisk krav om, at der skulle eksistere en bestemt kunst, som er særegen for en sådan exceptionel erfaring som Auschwitz, nemlig det ikke-præsenterbares sublime kunst³⁵ – men skal snarere forstås som en *ubegrænsning* af repræsentationspotentialitet. Det er på paradoksalt vis bekræftelsen af en oprindelig uoverensstemmelse mellem fremvisning og betydning, eller mellem et objekt og dets sproglige begribelse, der gør det muligt at bringe disse to registre i overensstemmelse i det uendelige, at forbinde ting og deres betydning på et uendeligt antal af måder.³⁶

Under Rancières perspektiv er Lanzmanns film ikke en bekræftelse, men en gendrivelse af Lyotards tese. Ifølge Rancière er et af de vigtigste aspekter ved *Shoah*,

at den demonstrerer, at spørgsmålet om forholdet mellem det repræsentérbare og det ikke-repræsentérbare først og fremmest er et spørgsmål om brug af æstetiske hjælpemidler: “*Shoah* has been seen as bearing witness to the unrepresentable. But what Lanzmann counterposes to the representational plot of the US television series *The Holocaust* is another cinematographic plot – the narrative of a present inquiry reconstructing an enigmatic or an erased past, which can be traced back to Orson Welles’s *Rosebud* in *Citizen Kane*.”³⁷ Ranciére sammenligner ligeledes Primo Levi og Robert Antelmes parataktiske sammenkædning af enkle iagttagelser med Albert Camus’ *L’étranger* og fører dem videre tilbage til Gustave Flauberts skrivestil, hvor små perceptioner placeres side om side. Der findes med andre ord ikke et sprog, som er særegent for vidnesbyrdet og for repræsentationen af Auschwitz, da “det ikke-repræsentérbare,” som Ranciére påpeger som et ekko af Hayden Whites *emplotment*-teori, “ikke findes som en egenskab ved en begivenhed. [...] Begivenheden i sig selv hverken dikterer eller forbyder noget kunstnerisk middel. Og den pålægger heller ikke kunsten nogen pligt til at repræsentere eller til ikke at repræsentere på dén eller dén måde.”³⁸

VI

I efteråret 2006 lavede billedkunstneren Esther Shalev-Gerz en installation i Buchenwald af videoer og fotografier, som repræsenterede objekter, der er blevet fundet på den tidligere koncentrationslejrs område. Blandt de mange genstande havde hun udelukkende udvalgt dem, der var blevet modificeret, graveret, omfunktioneret og på anden måde personaliseret af fangerne under deres indespærring, fx en fingerring lavet af pigtråd, en drikkedunk omdannet til suppeskål eller et par sko lavet af tøjstykker og pap. Installationen, som hed *Menchen Dinge / The Human Aspect of Objects*, er således ikke en repræsentation af eller et vidnesbyrd om lidelsen og masse mordet – selvom Buchenwald, hvor blandt andre Antelme og Semprún sad fanget, ikke var en udryddelseslejr, mistede ca. 56.000 mennesker livet i lejren – men drejer sig snarere om de levendes erindringsarbejde, om objekternes aktualisering i nutiden.

Genstandene er der for at tale om dem, der levede og døde i lejren, som eksisterede i perioden fra 1937 til 1945; de er der i deres sted, tilsyneladende for at repræsentere og fortælle deres historie. Men ifølge Ranciére, der har skrevet en tekst til udstillingskataloget, forskyder Esther Shalev-Gerz det sædvanlige spørgsmål, om man kan, og om man burde repræsentere koncentrationslejrenes grusomhed.³⁹ Han hævder, at dette blot er et formelt spørgsmål, da de, der stiller det, allerede kender svaret, som befinder sig på tre niveauer. For det første er at repræsentere at vise; og man kan ikke præsentere eller synliggøre en handling, der involverer ydmygelse og dehumanisering uden selv at blive medskyldig. For det andet indebærer repræsentation en konstruktion af en fortælling eller en historie; og man kan ikke forlene jødeudryddelsen med den konstruerede fortællings rationalitet uden at gøre udryddelsen acceptabel (jf. tidligere vedrørende indfældelsen eller assimilationen i gængse former). Endelig er repræsentationsakten for det tredje ensbetydende med at tage de afgudsdyrkendes parti; det er en fortsættelse af forbyrdelsen mod det

folk, hvis gud har forbudt billeder (som i Lanzmanns forestilling om det sublime). Alle disse grunde til ikke at repræsentere er baseret på samme princip: repræsentationen er en bedragende sted-fortræder for noget, der selv er fraværende: et syn af maltrakterede, ydmygede kroppe, som ikke længere er til stede til at kunne svare af egen kraft; en fiktion der er upassende i forhold til begivenhedens singularitet; et idol der sættes i stedet for den andens stemme. Repræsentationskritikerne er således fælles om at antage, at repræsentationen træder i noget andets, eller nogen andens, sted og dermed er falsk, en løgn på linje med Platons simulakrum.

Ifølge Rancière tilbageviser Shalev-Gerz' udstilling i Buchenwald en sådan repræsentationsopfattelse på to måder:

“ On the one hand, the actual object is never there, and representation is all there is: words carried by the body, and images that present to us what these bodies are doing rather than what the words are saying. On the other hand there is never representation: all we deal with here is presence. Objects, with hands touching them, mouths talking about them, ears listening, images moving, eyes showing attentiveness to what is said or seen. [...] The two affirmations have to be kept interdependent. The thing is never there in person, and yet presence is all there is.⁴⁰

Genstandene, siger Shalev-Gerz, er spor, der forbinder fortiden med nutiden. Værket handler mere om at konstruere erindring og behandle fortiden i nutiden end om at fortælle historien, som den skete: det er præget af et fravær af traditionelle vidnesbyrd og af fraværet af de mennesker, der har skabt genstandene, hvilket efterlader en tavshed, som peger på et behov for oversættelse og aktivering. Og det, hun ønsker at stille frem, er netop “the process of translation, [...] interpretation, the constant flux of rethinking history starting from the object and the absences that are inherent”⁴¹ – eller hvad man kunne kalde et forsøg på at skabe en overensstemmelse eller forbindelse mellem objekt og betydning. Med andre ord et ansvarligt forsøg på, på andenhånd, ‘at vide, selvom vi aldrig vil vide’.

VII

Jeg har i det foregående forsøgt at fremlægge, hvordan der blandt de, der opfatter Auschwitz som en unik begivenhed, der står uden for historien, og som er et radikalt brud med denne, kan spores to forskellige responser med hensyn til konsekvenserne for repræsentationen af begivenheden: På den ene side plæderer blandt andre Wiesel, Des Pres og Levi for en repræsentation kendetegnet ved en præcis registrering af kendsgerninger og et klart sprog rensat for obskuritet og æstetik. På den anden side plæderer blandt andre Lanzmann, Hartman og Lyotard for, at bruddet med historien også indebærer et brud med de eksisterende repræsentationsformer. Det betyder ifølge dem, at Auschwitz er uudsigelig, ikke-repræsentérbar, og kunsten og litteraturens formål bliver derfor at vidne om selve denne ufremstillelighed, vidnesbyrdet skal være et vidnesbyrd om vidnesbyrdets umulighed.

Begge disse etisk reflekterede responser synes imidlertid ikke længere at være tilfredsstillende i vores forsøg på at påtage os den etiske fordring om at kende

Auschwitz og at erindre og aktualisere begivenheden i nutiden. Den tilstræbt afæstetiserede registrering af de faktiske kendsgerninger kan give os den nødvendige historiske viden, men kendsgerningerne alene får os ikke til at erindre og føle os berørt: en sådan sanselig erindring kræver kunst og æstetisk bearbejdning. Kunsten og litteraturen kan – som White bemærker i sin læsning af Levi – bibringe os en fornemmelse af, hvordan det har følt at skulle erfare Auschwitz' kendsgerninger. Endvidere findes der heller ikke ét bestemt sprog, ikke én bestemt kunst eller æstetik, som er særegen for vidnesbyrdet og for repræsentationen af Auschwitz. Den nøgterne og tilsyneladende afæstetiserede registrering af kendsgerninger, der er blevet etableret som vidnesbyrdets konventionelle form, er trods mange af dens fortaleres hævde af det modsatte stadig udtryk for en æstetisk form og er blot én blandt flere mulige måder at repræsentere den traumatiske erfaring på. På den anden side forekommer den sublime uudsigelighedsæstetik, der ligeledes forstår sig selv som den eneste etisk forsvarlige og af begivenheden selv dikterede repræsentationsmåde, i sin kunstnerisk forfinede abstraktion ofte at miste den konkrete historiske begivenhed af syne – et værk som Eisenmans mindesmærke kunne være et mindesmærke for hvad som helst, hvis det ikke var for det informationscenter, der efterlods blev tilføjet nedenunder, netop fordi værket i sig selv var (for) tavst.

Semprún skriver i *Skriften eller livet*, at det oplevede måske er uforståeligt, men det er ikke udsigeligt. Påberåbelsen af det udsigelige er ifølge ham blot et alibi, dovenskab. For at kunne formulere det, han kalder erfaringens substans og tæthed, må man – som også Adorno indså – vende sig mod kunsten: “Kun de der kan gøre deres vidnesbyrd til et kunstnerisk objekt, et kreativt rum eller en genskabelse vil kunne nå frem til denne substans, denne gennemsigtige tæthed. Kun den kontrollerede beretnings kunstgreb kan viderebefordre en del af vidnesbyrdets sandhed.”⁴² Jeg vil i forlængelse af Semprún og Agamben, Didi-Huberman og Rancière hævde, at det er nødvendigt at skabe forestillinger, æstetisk at sætte i billeder og ord, og dette ikke blot på én bestemt etisk forsvarlig måde, hvis vi ønsker at erindre Auschwitz, at aktualisere begivenheden i dag. Rancières tanker om repræsentation og vidnesbyrd er her af interesse ikke så meget i kraft af den overgribende politiske tænkning, de er en del af, og som drejer sig om en egalitært begrundet dissens og modstand mod konfigurationen af det sociale og mod delingen af det sanselige, men i lyset af at vores forhold til Auschwitz mere og mere bliver et forhold på andenhånd, hvor vi må forsøge at skabe forbindelser mellem kendsgerningerne og deres betydninger, mellem fortiden og nutiden. Det er netop i kraft af evnen til at etablere sådanne forbindelser og derigennem at aktualisere og gøre det skete og sporene heraf vedkommende, at kunsten og litteraturen besidder et enestående potentiale som erindringsbærer.

Nærværende artikel er en revideret version af et paper, “Representing Auschwitz”, som jeg præsenterede ved konferencen *The Limits of Aesthetics* på Aarhus Universitet den 1. juni 2007.

Noter

- 1 Maurice Blanchot: *L'écriture du désastre* (Paris, 1995 [1980]), p. 131. Hvor intet andet fremgår, er oversættelser mine.
- 2 Theodor W. Adorno: "Kulturkritik og samfund" ["Kulturkritik und Gesellschaft"], oversat af Ole Klitgaard, in: idem, *Kritiske modeller* (København, 1972), pp. 9-29: p. 29.
- 3 Med undertitlen *Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge, Mass. & London, England.
- 4 New York, 2004, p. 3.
- 5 Jf. *Probing the Limits of Representation*, p. 1.
- 6 Et vigtigt element i diskussionen af kulturens omformning af billedet af fortiden er også spørgsmålet om dele af populærkulturens mere ukritiske og i mange tilfælde temmelig kommercielle brug af det historiske materiale og den heraf følgende trivialisering og forfladigelse eller simpelthen kitsch. Norman G. Finkelstein udsendte i den anledning i 2000 den omdiskuterede *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering* (New York & London), ligesom den anerkendte historiker og pionér inden for holocauststudier, Yaffa Eliach, allerede i 1979 formulerede det sarkastiske udtryk: "There is no business like Shoah business." (Oprindeligt møttet på Elie Wiesels indbringende måde at forvalte sine egne og andres erfaringer med holocaust på). Cf. også Tim Cole: *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler; How History is Bought, Packaged and Sold* (New York, 2000). Spørgsmålet om den kulturelle trivialisering og kommercialisering af holocaust kræver en mere uddybende behandling, som pladsen her desværre ikke tillader.
- 7 Jorge Semprún & Elie Wiesel, *Se faire est impossible* (Torino, 1995), p. 5.
- 8 *The Longest Shadow* (Bloomington & Indianapolis, 1996), p. 151. Det diskuteres dog endnu, om vi i dag er i besiddelse af tilstrækkelig faktuel viden om holocaust. Eksempelvis påpegede Richard Weisberg, der bl.a. er forfatter af *Vichy Law and the Holocaust in France*, på et seminar ved Aarhus Universitet den 23. april 2007, at vi endnu mangler en stor mængde konkrete oplysninger, som det stadig er nødvendigt at fremskaffe.
- 9 Lawrence Langer: *Admitting the Holocaust* (New York & Oxford, 1995), p. 13. Jf. også Geoffrey Hartmans inddeling af vidnesbyrden i tre bølger: umiddelbart efter 1945, efter retssagen mod Eichmann i 1961 og de seneste 30 års mere systematisk indsamlede mundtlige vidnesbyrd, i "Vidnesbyrd og autenticitet" (oversat i nærværende nummer af *Passage*).
- 10 Jf. *At Memory's Edge* (New Haven & London, 2000), p. 1f.
- 11 Jorge Semprún: *Skriften eller livet [L'écriture ou la vie, 1994]*, oversat af Lars Bonnevie (København, 1996), p. 225.
- 12 Jf. Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, 1997).
- 13 Peter Eisenman: "Memorial to the murdered Jews of Europe" in: *Materials on The Memorial to the murdered Jews of Europe* (Berlin, 2005), pp. 10-13: p. 10.
- 14 Jf. Horace Engdahl: "Philomelas tunge" ["Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature", 2002], oversat af Annette Vilslev in: *Kritik* nr. 175 (2005), pp. 18-23: p. 21.
- 15 Jf. Jean-François Lyotard: *Le différend* (Paris, 1983), p. 91.
- 16 For et forsvar for normal smagsdomsafsigelse i forhold til holocaust-litteratur, se Thomas Thurah: "Rædsel og stil: om holocaust-litteraturen og dens kunstfærdighed" in *Kritik* nr. 157 (2002), pp. 6-11.
- 17 "Hvem tilhører Auschwitz?" i nærværende nummer af *Passage*.
- 18 Elie Wiesel: *From the Kingdom of Memory* (New York, 1990), p. 168.
- 19 "Holocaust Laughter" in *Writing and the Holocaust*, red. af Berel Lang (New York, 1988), pp.

- 216-33: p. 217. Vedrørende citatet, se også Ernst van Alphen, *Caught by History* (Stanford, 1997), p. 94.
- 20 Jf. Hayden White: "Figural Realism in Witness Literature" in *Parallax* 10:1 (2004), pp. 113-124: især p. 115 og 123.
- 21 Peter Eisenman: "The Silence of Excess" in Eisenman Architects, *Holocaust Memorial Berlin* (Baden [intet år og upagineret]).
- 22 Jean-François Lyotard: "Det sublime og avantgarden" ["Le sublime et l'avant-garde", 1985], oversat af Carsten Juhl in Stig Brøgger et al. (red.), *Omkring det sublime* (København, 1985), pp. 21-44: p. 37.
- 23 Jean-François Lyotard: "Det sublime og avantgarden", p. 27.
- 24 Jeg trækker her i høj grad på Jelica Sumic-Riha: "Testimony and the Real: Testimony between the Impossibility and Obligation" in *Parallax* 10: 1 (2004), pp. 17-29: pp. 25-26.
- 25 Claude Lanzmann: "Seminar on Shoah" in *Yale French Studies* 79 (1991), pp. 82-99.
- 26 Jean-François Lyotard: *Heidegger et "les juifs"* (Paris, 1988), p. 50f.
- 27 Jf. også Geoffrey Hartmans omtale af bevidnelsesproblematikken hos Dori Laub i "Vidnesbyrd og autenticitet".
- 28 Jf. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* [*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998], oversat af Daniel Heller-Roazen (New York, 1999), p. 32. Sidra DeKoven Ezrahi sætter en sådan mystificerende, absoluterende, metafysisk og statisk tilgang over for en relativiserende, skeptisk, poststrukturalistisk og dynamisk tilgang til repræsentationen af Auschwitz, der begge i deres mest ekstreme manifestationer kan føre til en suspension af forestillingen om historisk verificérbarhed eller realitet, "Representing Auschwitz", in *History & Memory. Studies in representation of the past*, vol. 7, nr. 1 (1996), pp. 121-54: p. 122 og 135.
- 29 Jf. *Remnants of Auschwitz*, p. 31.
- 30 Serge Klarsfeld, red.: *L'album Auschwitz* (Paris, 2005). Albummet kommer i en dansk udgave på forlaget Klim i 2009. Yad Vashems beskrivelse findes på http://www1.yadvashem.org/research_publications/temp_publications/temp_index_publication_auschwitz.html (25/10/2007).
- 31 Dan Stone: *The Sonderkommando Photographs* in *Jewish Social Studies* 7:3 (Spring/Summer 2001 [New Series]), pp. 132-148: p. 142.
- 32 Georges Didi-Huberman: *Images malgré tout* (Paris, 2003), p. 7.
- 33 Vedrørende Agambens forståelse af vidnesbyrdet og muselmanden, jf. Jacob Lund Pedersen: "De-subjektiveringens vidnesbyrd – og Christian Boltanskis *umulige liv*" in: *Passepartout* nr. 22 (*Kunst og subjektivitet*) (2003), pp. 30-47.
- 34 "The Aesthetic Revolution and its Outcomes" in *New Left Review* 14 (Mar-Apr 2002), pp. 133-151: p. 149.
- 35 Jf. Jacques Rancière: "S'il y a de l'irreprésentable" in Jean-Luc Nancy (ed.): *L'art et la mémoire des camps: Représenter exterminer* (Paris, 2001), pp. 81-102: p. 102.
- 36 Jf. også Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique* (Paris, 2004), p. 167f.
- 37 "The Aesthetic Revolution and its Outcomes", p. 150.
- 38 Jacques Rancière: "S'il y a de l'irreprésentable", p. 96f.
- 39 Jacques Rancière: "Die Arbeit des Bildes/The Work of the Image", oversat af David Ingram in Esther Shalev-Gerz: *MenschenDinge The human aspect of objects* (Weimar, 2006), pp. 8-25.
- 40 Op.cit., p. 8.
- 41 Esther Shalev-Gerz i samtale med Ulrich Krempel, in op.cit., p. 101.
- 42 Jorge Semprún: *Skriften eller livet*, p. 17.