



© GLOBUS FILM 2012

Offervilje

Om ret og rimelighed blandt venner og fjender og om at komme og dømme levende og døde i Max Kestners film I am Fiction

Indledning

Retssagen mellem Thomas Skade-Rasmussen Strøbech og Helge Bille Nielsen og Gyldendal (2009-2011) er en af de mest omtalte begivenheder i nyere litteraturhistorie. I retssagen stod Nielsen og Strøbech mod hinanden i et spørgsmål om ophavsret, ytringsfrihed og identitet. Retssagen har affødt debat om, hvor grænsen mellem fiktion og virkelighed går og ikke mindst, hvad man har lov til i fiktionens navn. Das Beckwerk havde anvendt Strøbech som hovedrolle i romanen *Suverænen* fra 2008 og anvendt materiale fra Strøbechs blog om deres fælles rejse. Godt et år efter at have tabt retssagen giver Strøbech i samarbejde med instruktør Max Kestner sin version af begivenhederne op til, under og efter retssagen. Filmen *I am Fiction* (med den danske titel "Identitetstyveriet") blev vist på DR2 første gang 1/10 2013.¹ I dagene op til tv-premieren blev den introduceret via en række spots og omtaler, der først og fremmest havde fokus på, at det var en film, der skulle udrede nogle af problemstillingerne omkring retssagen. Således DRs egen omtale af filmen:

“ Må man udgive sig for at være en anden og må man udgive en forfatter under falsk identitet? Det er de grundlæggende spørgsmål i Max Kestners dokumentariske skildring af den juridisk-kunstneriske kontrovers mellem Nielsen og Thomas Skade-Rasmussen Strøbech, i forbindelse med Gyldendals udgivelse af bogen *Suverænen*. Bliv klogere på hvorvidt den vigtigste retssag i dansk kunsthistorie var et orkestreret kunstprojekt, den skinbarlige sandhed, et mediestunt eller et vaskeægte identitetstyveri (DRs hjemmeside).²

I denne artikel analyserer vi *I am fiction* med henblik på at vise, hvordan filmen umiddelbart viser Strøbechs version af begivenhederne som en offerhistorie, men at denne version samtidig undermineres. Filmen fremstiller indignationen, men den viser også, at dommen i retssagen ikke lader sig forene med den kunstpraksis, der er karakteristisk for både Strøbech og Nielsen.

Medierepræsentationer klassificeres typisk i én ud af to bokse: Enten fiktion eller

ikke fiktion, enten spillefilm eller dokumentar. *I am Fiction* er imidlertid et eksempel på en film, der ikke så let lader sig placere. På det danske filminstituts hjemmeside er den rubriceret som "Dokumentarfilm",³ men samtidig anvender den en række fiktioniseringsstrategier, hvor karakterens ord næppe kan ses som et transparent udtryk for Thomas Skade-Rasmussen Strøbechs holdninger. Selvom næsten hele filmen er filmet af Thomas Skade-Rasmussen Strøbech selv,⁴ undermineres karakterens håb og holdninger langt oftere, end de konfirmeres. Dette gør imidlertid på ingen måde uproblematisk filmen til et stykke fiktion i generisk forstand. Filmen kan således ikke umiddelbart klassificeres på baggrund af det fiktionssyn, der ligger til grund for retssystemets afgørelse i sagen. Det betyder samtidig, at en analyse af filmen med udgangspunkt i dette fiktionssyn nødvendigvis må komme til kort. I denne artikel vil vi derfor i stedet analysere filmen med udgangspunkt i det begreb om fikcionalitet som retorisk strategi, der formuleres første gang af Richard Walsh i *The Rhetoric of Fictionality* fra 2007, og som senere udvikles og udbredes med bogen *Fiktionalitet* (Jacobsen et al. 2013).⁵

Fiktionalitet adskiller sig fra fiktion ved ikke at betegne en genre, en gruppe af teksttyper eller en kategori, men derimod en egenskab, som kan udnyttes inden for forskellige genrer, medierepræsentationer og endda i dagligdags kommunikation. Denne egenskab er langt mere fundamental end generisk fiktion og udtryk for en human kognitiv evne til ikke alene at processere det værende, men også at forestille sig og kommunikere om det mulige, det umulige, og det ikke-værende. Hvor en genre som "roman" eller "tragedie" traditionelt har forsynet os med en global referenceramme for forståelsen af en tekst som helhed, så er det dels i dag tydeligt, at sådanne generiske markører ikke garanterer non-referentialitet eller virkelighedsfjernhed, og dels at fiktionisering (i den forstand meget sammenligneligt med ironi) kan være enten global eller lokal. Opfatter vi fiktionisering som retorisk strategi, der er mindst lige så fleksibel som ironi, så tillader det os at se, at fiktionisering i vidt omfang også findes uden for generisk fiktion. Politiske taler, facebook updates, retssager, tankeeksperimenter og meget andet gør rutinemæssigt brug af fiktionisering uden dermed at forvandle sig til fiktioner i generisk forstand.

I am Fictions kendetegn er en omfattende brug af fiktioniseringsstrategier, der sætter perspektiv på den virkelighed, som filmen portrætterer. Vi vil derfor argumentere for, at anskuelsen af fikcionalitet som retorisk strategi ikke mindst er givende i forhold til en film som *I am Fiction* og samtidig for, at selvsamme film bl.a. dokumenterer, hvordan rettens dom i forhold til udgivelsen af *Suverænen* er baseret på præcis den ontologiske og generiske opfattelse, som negeres af både *Suverænen* og *I am Fiction*.

I am Fiction

I mediernes version af retssagen mellem Thomas Skade-Rasmussen Strøbech og Helge Bille Nielsen og Gyldendal fik man i høj grad indtryk af Strøbech som det uskyldige offer, der med bogen *Suverænen* af Das Beckwerk havde fået frarøvet sin identitet.⁶ *I am Fiction* er i overensstemmelse med denne opfattelse blevet set og beskrevet som en tragedie om en kunstner på vej i hundene, der efter en tabt retssag

må bede Nielsen om lån til en flaske vodka. Det er vores indtryk af filmen, at afsenderinstansen ikke kun spiller på dette tragiske motiv, men også anvender greb, der forbindes med komedien. Filmen spiller på det dobbelttydige, og som beskuer bliver man umiddelbart i tvivl om, hvorvidt man skal føle medlidenhed eller tage afstand, opnå afklaring eller undren og om man skal grine eller græde.

Retssagen er siden blevet diskuteret ud fra to muligheder. Den første mulighed er at se retssagen som udtryk for en oplevet krænkelse. Strøbech var krænkede over, at Nielsen havde brugt navnet "Thomas Skade-Rasmussen Strøbech", nævnt en skilsmisse, børnenes navne og hans indkomstforhold. Desuden havde Nielsen tilsyneladende anvendt Strøbechs tekstmateriale og uden godkendelse trykt hans portræt på forsiden. Ifølge denne version vidste Strøbech ikke, at bogen var undervejs, hvorfor han angiveligt fra sin datter skulle høre om fars billede på plakater over hele København. Den anden mulighed er, at retssagen skulle være et aftalt spil mellem Nielsen og Strøbech med det formål at afprøve et scenarie.⁷ Denne anskuelse ville passe ind i deres fælles forsøg på at bringe kunsten ud i verden og dermed afsløre begrænsninger og problemer i nuværende systemer og konventioner. Det skulle rykke ved tidens tro på den enkeltes suverænitet og vise tidens clash mellem ytringsfrihed og den enkeltes ret til privatliv.

Vi vil i det følgende argumentere for, at *I am Fiction* er iscenesat og kontekstualiseret på måder, der gør det vanskeligt alene at anskue den som et transparent udtryk for en persons autentiske følelser af krænkethed. Vi finder således mediernes version af offerhistorien utroværdig, blandt andet fordi der genereres humor ved specifikt at sætte spørgsmålstejn ved offerrollen. Vi tror ikke på, at filmen udelukkende kan karakteriseres som en traumatiseret kunstners forsøg på hævn, men vi ser det snarere som en rolle, Strøbech tager på sig i en anden sags tjeneste. Filmen viser således ikke bare Strøbech som offer. Den viser Thomas Strøbech, der udstiller og fremstiller sig selv som offer – dvs. som et menneske, der udviser offervilje.

I artiklens første del redegøres der for otte iagttagelser, der alle sætter spørgsmålstejn ved offerrollen. Dernæst undersøges forholdet mellem Strøbech og Nielsen i både *I am Fiction* og i udvalgte passager af *Suverænen* ud fra et begreb om produktiv uafgørlighed. Afslutningsvis viser vi, hvorledes det større projekt, som filmen er en del af, rækker langt ud over fiktionens traditionelle rammer, selvom det til stighed betjener sig af fiktionens traditionelle rammer, selvom det til stighed betjener sig af fiktionens traditionelle rammer, selvom det til stighed betjener sig af fiktionens traditionelle rammer. Artiklens primære genstandsfelt er således filmen *I am Fiction*, men for at kunne anskueliggøre filmen som en del af et større kunstprojekt inddrages desuden andre udvalgte medietekster produceret af Strøbech, ligesom der også hentes analytisk kontekstualiseringsstof i udvalgte passager af Nielsens værker.

Del 1: Offerrollen til debat

Vi mener ikke, at det er muligt at se *I am Fiction* som et uironisk udtryk for Strøbechs version af forløbet. I det følgende argumenterer vi for denne påstand gennem en analyse af otte iagttagelser.



© GLOBUS FILM 2012

1) Det er vanskeligt at lade sig rive med af offerhistorien pga. den tydelighed og patos, historien fortælles med, hvilket ofte skaber en humoristisk effekt.

Filmen markerer sig umiddelbart som et nøgent portræt af Thomas Strøbech. I store dele af filmen kommer kameraet helt tæt på det modløse ansigt, og det fremstår umiddelbart psykologisk motiveret. Vi er helt tæt på en kunstner i frit fald i en klassisk deroute. Strøbech vises i let genkendelige og symbolske scener for undergang. Han er portrætteret som den fremmedgjorte, der cykler rundt i en bilparkeringskælder, står desillusioneret på en rulletrappe, er fanget i labyrintiske og klaustrofobiske trappeopgange, ved kassebåndet eller vandrer hvileløst rundt i Oslos gader som en ny sultfigur. Det bliver overdrevent melankolsk og sentimentalt, som når Strøbech nytårsaftnen fortæller om sit eneste selskab – en mus:

“ Det er nytårsaftnen og jeg holder nytår med ... jeg holder nytår med en mus. Men i det mindste holder den mig med selskab. Det er lidt uhyggeligt at forsøge at tage livet af ens eneste nytårsgæst. Det er en barsk verden vi lever i. Det mimer egentlig på samme måde min retssag mod Nielsen. Man forsøger at tage livet af dem man elsker.

Der er en lang række scener i filmen samt interviews og samtaler i relation til filmen, der skal understøtte det udsagn om krænkethed, Thomas Strøbech fremlægger i retten. Strøbech er krænkethed over, at Nielsen har taget hans ideer og valgt at gøre hans liv til en fiktion. Det handler ikke kun om ophavsrettigheder. Undervejs peges der endog på en kærlighedshistorie. Nielsen har skrevet *Suverænen* for at få Thomas Strøbechs opmærksomhed, og undervejs i filmen bliver Strøbech stadig mere besat af Nielsen. Det udstilles humoristisk, da Strøbechs amerikanske veninde, Veronica, vil oplæse korrespondancen mellem Nielsen og hende:⁸

“ Veronica: “Do you want my bit or just Nielsen’s bit?”
Thomas: “Nielsen’s bit”

Humoren tydeliggøres og forstærkes undervejs i filmen. Det kommer blandt andet til udtryk i en scene i Det Kongelige Danske Kunstakademi, hvor Strøbech lovpriser



© GLOBUS FILM 2012

sin prostata, som det eneste, Nielsen ikke har rettigheder til. Også de højst amatør-agtige forsøg på at sælge *Suverænen* til USA, fremstår som dødsdømte projekter, der ikke kan være ment alvorligt fra begyndelsen. Samtidig med at vi får patos for fuld skrue, får vi desuden hele tiden vist, hvor uhyre selvbevidst, reflekteret og iscenesættende Strøbech er. Overdrivelserne vækker latter samtidig med, at man oplever det som grænseoverskridende at grine over dette setup.

2) Der bliver sat spørgsmålstegn ved offerrollen ved, at vi får vist selvsamme rolle som iscenesat.

I filmen bliver kameraerne ofte synliggjorte, så udstillingen af følelserne bliver tydelige. Når Strøbech fx tager imod Veronica i lufthavnen, er det også to kameraer, der mødes. Dette ekspliciterede fokus på mediering giver en distance til følelserne, der kommer til at fremstå iscenesatte. Denne iagttagelse accentueres i en bemærkelsesværdig video, Thomas Strøbech med kunstnernavnet Altheimer lægger på nettet i 2008. Her filmes kunstnerens ansigt i close-up i en forvredet gråd-situation. Gråden stopper imidlertid brat, hvorefter Altheimer lægger ansigtet i almindelige folder og ændrer lidt på kameraets indstilling. Herefter genoptager han sin gråd-øvelse, for igen at stoppe og foretage endnu en ændring af kameraets indstilling.⁹ Iscenesættelsen viser, at det er vanskeligt at afgrænse og lokalisere hvornår, hvorfor og hvordan Thomas Strøbech/Altheimer spiller rollespil generelt.

3) Hvis Strøbech skulle være krænket over portrættet i *Suverænen*, er det bemærkelsesværdigt, at han netop tager dette portræt på sig og mangedobler krænkelserne dels i selve filmen og dels i piloten til filmen.

I filmen ses Strøbech, som man kender ham som Rasmussen fra *Suverænen*. Vi skal se, at han drikker, at han ligger handlingslammet på sengen, der zoomes ind på stoneface-figuren, på budweiseren, de mange rygepauser og økonomiske vanskeligheder. Det er et fokus på en ganske lille del af Strøbechs liv, der blæses op – nemlig det, der vedrører relationen til Nielsen. I *Aftenposten* i 2010 kunne man læse, at Strøbech var krænket over intime detaljer i *Suverænen*. Læser man *Suverænen* med håb



© GLOBUS FILM 2012

om at finde saftige detaljer, må man imidlertid skuffes. De efter sigende personlige detaljer leveres knastørt og tegner et næsten depersonaliseret portræt. Når Thomas Skade-Rasmussen Strøbech herefter bliver til Rasmussen-figuren i *Suverænen* står satiren meget tydeligt frem, og Rasmussens tanker synliggøres som en sampling af flere forskellige figurer som bl.a. den amerikanske præsident og Nielsen selv.

I *I am Fiction* forstørres med fuld kraft det, som kunne have været krænkende i *Suverænen*. Hvor Rasmussen i ny og næ har behov for en øl i *Suverænen*, så vises han dødrukken i *I am Fiction* og er ligefrem blevet impotent af sit drikkeri. Hvor *Suverænen* kommenterer på Rasmussens lyse hud og høje tindinger, så bliver der zoomet helt ind på disse kropsdetaljer i *I am Fiction*, hvor også genitalierne bliver lagt frem. Hvor *Suverænen* kort nævner navnene på Strøbechs børn (Hannah og Peter), så viser piloten til *I am Fiction* familie billeder osv. Når man kender Rasmussen-skikkelsen i *I am Fiction*, bliver portrættet i *Suverænen* snarere mere end mindre morsomt og interessant. *I am Fiction* får beriget *Suverænen* ved, at karakteren er blevet til kød.

4) Det fremstår utroværdigt, at det skulle komme som et chok for Strøbech, at Das Beckwerk laver en bog om deres fælles rejse.

Flere steder i filmen ekspliciteres det tidligere samarbejde mellem de to kunstnere. Der peges således gentagne gange på et nært bekendtskab, hvor Nielsen er den, der ved mest om Strøbechs arbejde, virke og kunstneriske udfoldelser – og omvendt. I et brev fra Nielsen til Veronica lyder det:

“ We have been refining our work against each other quite a lot throughout the last three and a half years.

I filmen vises desuden en scene, hvor Strøbech læser op fra et brev fra Nielsen, der kommenterer på Thomas Strøbechs læsning af Niensens arbejde – som Strøbech mener mangler humor og konceptualisering:

“ I have nothing but respect for you but you are in need of conceptual sparring – concerning my own efforts my work will benefit from an increasing tempo and decrease of life.

Man kan hævde, at *Suverænen* og filmen *I am Fiction* gensidigt tilfører hinanden, hvad der her angives som manglende. Samtidig er det svært at tro på Strøbechs chok over bogen, da han eksempelvis har været med i *Selvmondsaktionen* og efter alt at dømme er den person, der kender Nielsens værker bedst.

5) Hvis Strøbech skulle være krænkede over, at Nielsen har anvendt ham i sin kunst uden samtykke og filmen skulle understøtte det, så er det markant, at filmen i vid udstrækning anvender folks navne, historier samt ikke mindst fysiske fremtræden uden deres vidende.

Brugen af en skjult kameraeffekt ses bl.a. i scenen i toget, hvor Strøbech har en længere samtale med digteren Morten Søndergaard. Passager fra tog-optagelsen anvendes ganske givet uden flere af de medvirkendes vidende. Det samme gælder scenen, hvor Strøbech har optaget en samtale med sin tidligere advokat Linda Kuld, som fyres med navns nævnelse i en samtale med en ny advokat. For en performancekunstner, der bevæger sig rundt som en art hemmelig agent med skjulte mikrofoner og kameraer, virker krænkelsen over manglende samtykke mindre troværdig.

6) Strøbechs/Alheimers tidligere projekter og arbejde som performancekunstner modsiger den enkle offerposition.

Det fremstår utroværdigt, at en performancekunstner, der udtaler, at han ikke tror på adskillelse mellem liv og kunst, reelt skulle have behov for rettens ord for, hvor en sådan grænse skulle gå. Det indikerer, at retssagen netop kunne være påbegyndt i en større sags tjeneste som en del af et større projekt. I en scene med skuespilleren Thomas Mørk kritiserer Strøbech netop skuespilfagets gammeldags iscenesættelse af en rolle som noget, der slutter, og som er afgrænset af et værk. Han må i stedet leve sin rolle hele tiden. På Wikipedia præsenteres Thomas Alheimers projekter som forsøg på at sløre "the boundaries between art and life".¹⁰ Hvad kan være en bedre scene for en performancekunstner end rettens, mediernes og forskernes forhandling af hans identitet? En performancekunstner bruger netop sin krop og sit liv som materiale, så forestillingen om, at Thomas Strøbech ville holde sit private liv uden for kunsten bliver svært at opretholde. Det ses bl.a. i en samtale om retssagen mellem Veronica og Strøbech i *Samtalekøkkenet*:

“ But of course he started to experience with his own private life and tries to make his private life into an artpiece and he tries to put me into that as well where I try to stand outside art ... maybe.”¹¹

På denne måde ironiseres der over offerrollen som den endelige sandhed om Thomas Strøbech. At offerrollen skulle stå i en større sags tjeneste passer til gengæld både til Nielsens og Strøbechs tidligere værker, hvor der arbejdes med parallelaktioner, og hvor storpolitiske begivenheder også skal spejles i personlige relationer.

7) I filmen produceres en fordobling af udsigelsen, hvor karakterens udsigelse ofte undermineres af filmens.

Filmen er meget langt fra at være en selvbiografi eller et helt portræt af et levet liv. Det nok mest tydelige eksempel på dobbeltudsigelsen finder man i scenen på sygehuset, hvor Strøbech skal have scannet sin prostata. Han fortæller: “Jeg har hul i sokkerne. Det er pinligt. Jeg trækker dem ud over.” Her tydeliggøres det, at der så at sige er to udsigelser og to personaer: Én der synes, at det er pinligt med hul i sokkerne og ønsker at skjule det. Og en der empatisk iscenesætter en fremvisning af hullet og ikke ønsker at skjule det.

Det samme gælder scenen på børneværelset, hvor vi af voice-overen får at vide, at Strøbech forsøger at slette sporene efter sit besøg. Men samtidig, i og med selv samme scene, cementeres, dokumenteres og foreviges jo præcis de spor, der angiveligt ønskedes elimineret. Denne pointe kan generaliseres: 1) Filmen gør ret konsekvent præcist det modsatte af, hvad den viser karakteren Strøbech gøre. 2) Den dementerer i en række henseender, hvad karakteren udtaler, håber og ønsker. Sandheden om Strøbech, synes filmen at sige, kender han ikke selv, men *Suverænen* er på mange punkter tæt på sandheden – hvis man altså netop tror på filmen og ikke på karakteren. Hvis man ikke kan lide, hvad man læser om sig selv i *Suverænen*, så må man virkelig hade, hvad man ser i *I am fiction* (jf. punkt 3 ovenfor).

8) Titlen indeholder for os at se en lignende dobbeltudsigelse, idet den kan siges at signalere (mindst) to vidt forskellige ting på én gang. Umiddelbart vil man nok let forstå titlen således, at jeg, “I” refererer til Strøbech. Han har rettens ord for, at han er fiktion. Han er en karakter, som Nielsen har råderet over i sin fiktion. Læst på den måde lægges der op til at se filmen i en art biografisk modus. Den handler om den virkelige Strøbech, og om hvad denne tænker, føler, oplever og dømmes for – også uden for filmen.

Men præcis den modsatte læsning af titlen er lige så oplagt. I denne refererer “I” ikke først og fremmest til Strøbech, men derimod til filmen selv, der i så fald er selvudnævnt fiktion. Ja, den siger dermed så at sige fra første ord og før første billede, at dette er fiktion, og dermed altså slet ikke den biografiske sandhed om en bestemt person. Man vil endog kunne sige, at tager man filmen for at afbilde den virkelige Strøbech og for at afspejle hans virkelige holdninger, så har man misforstået den paratekstuelle information lige så grelt, som hvis man tager den virkelige Strøbech til indtægt for alle protagonistens holdninger og handlinger i *Suverænen*. Altså hvis man helt ignorerer deklARATIONEN “roman” på forsiden.

Del 2: Forholdet mellem Strøbech og Nielsen anskuet som udtryk for produktiv uafgørlighed

Antastelsen af offerrollen afspejles også i forholdet mellem Strøbech og Nielsen generelt. De to kunstneres veje har krydset hinandens et utal af gange, blandt andet gennem flere større samfundsintervenerende kunstprojekter som fx *Selvmondsaktion* (2006). I denne sammenhæng fokuseres underbygningen af vores tese imid-

lertid ud fra relationen mellem dem, som den fremstår i *I am Fiction* – med enkelte udblik til forholdet som det fremstår i *Suverænen*. Vi vil vise, hvordan en gennemgående tvetydighed i både forholdet mellem navne og krop, rolle og ikke-rolle, skaber og skabt, suveræn og offer kan analyseres ud fra en forestilling om ‘produktiv uafgørlighed’. I dette tilfælde bliver den produktive uafgørlighed en strategi til blandt andet at tematisere utilstrækkelighed i samfundets organisering.

Navn og krop: hvem hader hvem?

Filmens åbningsreplik, “Jeg hader Claus Beck-Nielsen”, er tilsyneladende et klart statement, hvor en forurettet mand erklærer sit had til en anden mand, der har udnyttet førstnævntes virkelige liv. Som så meget andet i filmen fremstår imidlertid også denne replik tvetydig. Analyserer man udsagnet ud fra den navne og identitetstematik, der knytter sig til Nielsens og Strøbechs værker, så må vi både spørge til betydningen af ‘jeg’ og af ‘Claus Beck-Nielsen’. I artiklen “Afgjort Uafgørlig” fra 2002 bliver Claus Beck-Nielsen defineret af Claus Beck-Nielsen som “et virkeligt fiktionsfrit menneske (født i Danmark, 1963 osv.)” (Beck-Nielsen 2002, 29). Claus Nielsen, som vi kender som den hjemløse med hukommelsestab, defineres som et cross overfænomen, imens en anden rolle, nemlig Bock, beskrives som en karakter i et scene-kunstværk. Opdelingen fremstår umiddelbart plausibel og overskuelig, men vi får senere at vide, at de tre blot nominelt lader sig adskille: “Reelt ... er de tre et kød. Uadskillelige, uudskillelige.” (Beck-Nielsen 2002, 30). Roller er altså ifølge Claus Beck-Nielsen en del af den fysiske krop, der spiller dem, og reelt er det ikke muligt at uddestillere rollen fra krop og dermed rolle fra andre roller.

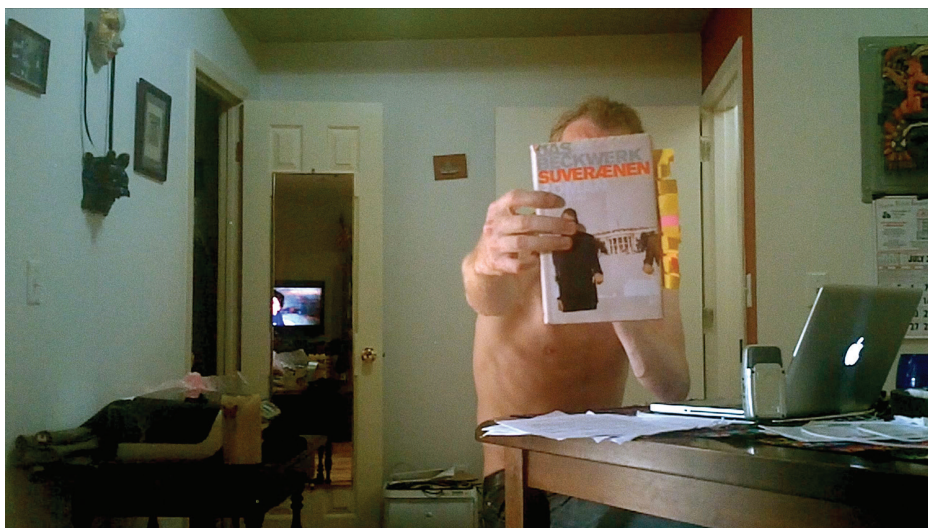
Siden er den virkelige fiktionsfrie Claus Beck-Nielsen død. Kroppen, der før lød dette navn, har nu fået et covernavn, nemlig Helge Bille Nielsen. Dette navn står i kroppens pas og ser i det hele taget ud til at være en foranstaltning, der skal sikre kroppen en plads i samfundet. Under et foredrag på Aarhus Universitet taler The former director of Das Beckwerk om netop forholdet mellem krop og identitet. Da han skal ytre sig om sig selv, sit projekt og ikke mindst om muligheden for eventuelt at kunne være Helge Bille Nielsen, ender han i en konkluderende tvetydighed:

“ The body speaking here and now to you? Yes of course. And. No. Of course not.

Foredraget afsluttes med spørgsmålet “And I – who am I,” hvorefter vi får at vide, at der ikke er tale om en performance eller om, at nogen spiller en karakter:

“ My appearance today [...] is in reality an attempt to be the real and legal Helge Bille Nielsen. The one that I am according to the Danish legal system [...].

Man må derfor spørge, hvad jeget i *I am Fiction* så henviser til ved at sige Claus Beck-Nielsen? Er det den døde Claus Beck-Nielsen? Eller henviser han til kroppen, der er tilbage. Er det også Helge Bille Nielsen? Das Beckwerk? Eller Nielsen? Spørger man dernæst tilsvarende, hvem den hadede hades af, bliver svaret lige så komplekst. Er det Thomas Strøbech? Thomas Alzheimer eller van Brunt? For det er vel ikke slet og



© GLOBUS FILM 2012

ret "Rasmussen" – men kunne det være Thomas Skade-Rasmussen Strøbech? En af filmens afsendere er Thomas Altheimer, men kan vi nu sige, at Altheimer er lig med den krop, vi følger under minimum navnet Thomas? På denne måde opstår der en uafgørlighed i forholdet mellem krop og navn og som følge heraf mellem rolle og ikke-rolle.

Hvem er suverænen?

Uafgørligheden mellem krop og navn accentueres i en uafgørlighed mellem skabt og skaber. Hvem er egentlig 'suverænen', kunne man spørge. Rasmussen fremstilles som usympatisk lederfigur i *Suverænen*, imens Nielsen fremstilles som usympatisk dukkefører i *I am Fiction*. De fremstilles begge af den anden som identitetstykke. I *Suverænen* hører vi om Rasmussen, der tilsyneladende tvinger Nielsen ind i rollen som den sultekunstneriske Nielsen, der ikke fortjener andet end brød og bananer (som Rasmussen i øvrigt også spiser fra Nielsen). Rasmussen, der tvinger Nielsen til at undertrykke de basale kropslige behov for mad og søvn. Rasmussen, der tvinger Nielsen ud i diverse identitetsmæssige dilemmaer, ligesom han tilsyneladende tvinger ham til produktivitet. Nielsen holder tale. Nielsen skriver artiklerne.

I *I am Fiction* fremstilles Strøbech på helt omvendt vis som Niensens playmobilfigur. Nielsen er orkesterføreren, der stjæler Strøbechs identitet, skriver hans liv fremadrettet og er skyld i, at Thomas Skade-Rasmussen Strøbech har rettens ord for at være fiktion.

I begge værker er der imidlertid også modstridende ytringer. For selvom Nielsen i *Suverænen* fremstiller Rasmussen som manden med planen, så er det Niensens udsigelse. Det er Nielsen, der former projektet til medierne i form af taler og artikler. Vi har kun Niensens ord for Rasmussen. Selvom det er delvist skjult i indskud, så tilskrives Rasmussen samtidig også rollen som den egentligt dominerende i *Suverænen*:

“ I sidste ende var det mig, der – når Rasmussen havde fået idéen, sat Demokratiet fra sig, fundet den rigtige vinkel, den eksemplariske baggrund (Det Hvide Hus), måske et par indfødte statister, og det historiske (som oftest meget postkortagtige) lys, udså sig sin egen rolle, indtog den og uden et ord sagde værsgo! – trykkede på udløseren. (Beckwerk 2008, s. 31. Vores fremhævelse)

Vi har allerede set flere eksempler på, at Strøbech ikke bare kan siges at være offer. Han siger til Thomas Mørk: “Nielsen bliver jo ved med at skrive videre på mit liv.” Samtidig hedder det dog også: “Jeg kan overhovedet ikke se mig selv i det, han laver nu.” På spørgsmålet “Er det korrekte hændelser, der er beskrevet? [i *Suverænen*], svarer Strøbech: “Ja”. Når vi så samtidig lytter til udsagn som “Rasmussen var bare en rolle ligesom van Brunt nu er en rolle”, så bliver det klart, at han er en rollespiller, der sætter sig selv i scene i relation til Nielsen. Retssagen burde indikere, at Strøbech ikke vil være Nielsens figur. Han siger også direkte, han ikke vil være en del af Nielsens værk. Alligevel lyder det i filmen: “Følelsemæssigt vil jeg bare gerne forsvinde ind i bogen. Jeg har ikke nogen følelse af krænkelse. Jeg vil bare gerne blive en litterær figur.” Da Strøbech vil udgive *Suverænen* i USA under navnet Thomas Alzheimer, fremkommer en interessant lille kommentar:

“Jeg udgiver mig for at være forfatteren. *Hvilket jeg egentlig også er*. Jeg siger jo så, Nielsen er en karakter, som jeg har skabt i min bog. Han er fiktion.

Strøbech ytrer sig her i påfaldende lighed med Nielsens udsagn i bogen. Som om Rasmussen er suverænen, der former Nielsen.

Bodysnatcher?

I *I am Fiction* kalder Strøbech Nielsen for en bodysnatcher. Termen kendes blandt andet fra Don Siegels film fra 1956: *Invasion of the Body Snatchers*. Her invaderes en lille by af aliens, der skaber kroppe i fuldstændig lighed med byens beboere. Beboerne og seerne kan ikke skelne virkelige personer fra falske kroppe. En af de mere oprindelige betydninger af bodysnatching er opgravning af lig med henblik på salg til forskning og undervisning. De, der praktiserede bodysnatching blev nogle gange kaldt “resurrectionists”.¹² Kobles de to betydninger, kan en bodysnatcher altså både være en, der stjæler en andens kropslige identitet og en person, der bringer noget til live igen, eller bringer noget frem i lyset igen.

Både Nielsen og Strøbech er en form for body snatchers. Nielsen giver liv til rollen Rasmussen, men konsekvenserne tages af den virkelige krop. Nielsen begraver en dukke, en dublet af sin egen krop, med det formål at tage afsked med Claus Beck-Nielsen. Strøbech forsøger at stjæle denne dukke, at bodysnathe Claus Beck-Nielsen. Måske et forsøg på at vække ham til live igen? At tage liget ud af graven for anden gang så at sige. Rollen ‘Rasmussen’ er en fiktion, imens Claus Beck-Nielsen er død. Og de forsøger begge at give liv til hinanden. Kroppen bliver en skal, der kan spille forskellige roller, og fordi kroppen er den samme, kan vi ikke være sikre på, hvilken rolle, der spilles. Vi kan heller ikke være sikre på, om det overhovedet giver mening at tale om rollespil, og hvad det overhovedet vil sige at spille en rolle. Samtidig tematiseres det, hvem der giver liv til hvem, og det understreges således, at suveræniteten ikke kan placeres entydigt hos den ene af de to kroppe. Suveræniteten opstår i et samspil. ‘Projektet’ orkestreres gennem et samspil mellem de to kunstnere i en gensidig berigelse af hinandens projekter.

At flytte sig efter hinanden

Selvom Strøbech hævder at hade Claus Beck-Nielsen, så tøver hverken Strøbech eller Nielsen med at lægge vægt på den kærlighed til hinanden og den dragning mod hinanden, som det hævdes var udgangspunktet for deres samarbejde. Strøbech siger i *I am Fiction*:

“Den eneste, jeg har lyst til at snakke med, det er Nielsen. Men ham kan jeg ikke snakke med, for ham har jeg lagt sag imod. Og jeg hader ham.

Som nævnt fremhæves deres mangeårige samarbejde i en mail til Veronica fra Nielsen: “We have been refining our work against each other quite a lot throughout the last three and a half years.” I filmens slutning får Nielsen imidlertid de sidste ord. Dog gengives ordene af en voice-over i den engelske version, mens de i den danske læses op af Nielsen selv, og intentionen kan derfor ikke helt entydigt tilskrives en enkelt instans:

“The impossible meeting between two embodied superpowers of a parallelled universe (...) We have driven each other beyond. To a place where no return is possible. You are the victim, the human, who is robbed of his story. Who must fight to recapture it. Yes, even recreate it. Maybe for the first time.

Your voice. Your story. Fantastic. You are compelled to publicly perform your humanity in order to become a human in a human community. It was naked, heroic, and completely believable.

Ytringen fremstår nærmest som en evaluering af en performance, som Nielsen har tvunget Strøbech ud i. En performance som lykkes, og som er troværdig. På denne måde er Strøbech afhængig af Nielsen for at ‘træde i karakter’. Samtidig markeres afhængigheden helt ned på et grammatisk niveau, idet titlens “I” her ved filmens slutning er blevet Nielsens “you”. Sara siger til Strøbech i filmen “Du flytter dig efter ham (...) Nielsen styrer det. I er dybt afhængige af hinanden.” Sara kan have ret, fordi Nielsen tilsyneladende også er dybt afhængig af Strøbech for at kunne lave sit identitetsspil. Rasmussen bliver ved med at dukke op. Senest i *Store Satans fald* (2012), hvor vi både møder en Dogel og en Rasmussen. Roller og kroppe er i en uafgørlighed med til at opretholde identitetsspillet. På den måde kan man tale om en gensidig identitetsmæssig afhængighed, hvor de to protagonister og antagonister beriger og beånder hinanden. Deres identitetsspil skabes i et feedback-loop, der videre bliver til intermedialt: gennem forskellige udsigelsespositioner i forskellige værker på forskellige medieplatforme.

Den produktive uafgørlighed

Dermed er vi fremme ved det, man kunne kalde en produktiv uafgørlighed. For os at se, er uafgørligheden ikke målet, for det interessante er, hvad uafgørligheden afstedkommer. Uafgørlighed i Nielsen/Strøbech-sammenhæng kan fremstå som noget, der kan bruges til at skabe en bestemt virkning i virkeligheden. Først og frem-

mest peger identitetsspillet frem imod en evaluering af, hvad vi overhovedet kan forstå ved identitet. Når identiteten står stærkt som uafgørlig, kan der skabes interessante virkelige retspolitiske konsekvenser, der stiller spørgsmål til strukturernes gyldighed og anvendelighed. Uafgørligheden afstedkommer således en udstilling af forskellige etablerede institutioners utilstrækkelighed. Det er gennem den uafgørlighed, der er karakteristisk for både Niensens og Strøbechs overordnede projekter, og som praktiseres helt ind i retslokalet, at der kan siges noget, der ellers ikke ville kunne siges, og vises noget, der ellers ikke ville kunne vises.

Del 3: Hinsides fiktionen

I artiklens afsluttende del vil vi undersøge, hvordan filmen og det større projekt, den indskriver sig i, rækker ud over fiktionens grænser og integrerer domæner, som man ellers normalt vil forstå som ikke-fiktionaliserede og ikke-kunstneriske; først og fremmest domstolen og sekundært academia. Dette gøres ud fra tre grundantagelser, der hænger meget tæt sammen:

- a) Strøbechs kunstpraksis er – ganske som Niensens – styret af en opfattelse, der i teori og praksis anser kunst for at være formbevidst politik.
- b) I filmen, i Thomas Skade-Rasmussen Strøbechs ph.d.-afhandling (indleveret ved Department of Art, Goldsmiths College (vi citerer fra afhandlingen som upubliceret manus; siden er afhandlingen blevet revideret) og i andre projekter bruger Strøbech fikcionalisering og kunst ikke til at vende sig bort fra verden eller etablere autonome kunstværker, men til at interagere med verden og virkeligheden og forandre den.
- c) Det skaber humor, og denne humor har transgressivt potentiale.

I hele moradset af iscenesættelser, applaus, kritik og tiljubel har det helt enkelt og helt usubtilt været frugtbart at anskue det kunstsyn, som dominerer Niensens og Rasmussens projekter – både de fælles og de individuelle – som et kunstsyn, der i teori og praksis anser kunst for at være formbevidst politik. Helt gennemgående er projekter, bøger, performances, teaterstykker mm. ikke mindre politiske, end de er formbevidste, og ikke mindre formbevidste, end de er politiske. Det er en bestemt måde at involvere sig politisk på. Det er ikke en nebengesjæft, hvor man qua kunstner skriver under på en seddel for bedre forhold i asylcentre, men projektet bliver i sig selv politisk. Til forskel fra langt de fleste andre kunstnere er selve det politiske sagens kerne. Og til forskel fra langt de fleste politiske aktører, er formen en afgørende del af det politiske håndværk.

Kunst som formbevidst politik kan se ud som i *Selvmondsaktionen*, der på en og samme tid er en kunstnerisk og en realpolitisk præstation. Det kan også se ud som i *I am Fiction*, som i projektet “Europe for president” (<http://www.imdb.com/title/tt1320251/>) eller som i retssagen. I en mail, som er optrykt i det upublicerede manus til Thomas Skade-Rasmussen Strøbechs ph.d.-afhandling, hedder det:

“ I understand your doubts about the artistic merits of a film about the lawsuit. But the suit in itself is a great art piece. (Strøbech 2012, 78)

I filmen, i afhandlingen og i andre projekter bruger Strøbech fikcionalisering og kunst ikke til at vende sig bort fra verden eller etablere autonome kunstværker, men til at interagere med verden og virkeligheden og forandre den. Det vil sige, at et skel mellem et indenfor og et udenfor bliver meningsløst. Der findes ikke en privatperson, som er forskellig fra filmens eller retssagens individ, og som man kan spørge om sandheden bag det. Det betyder på ingen måde, at filmens subjekt behøver at være troværdigt, autentisk eller pålideligt, men derimod at spørgsmålet heller ikke kan afgøres med appel til et subjekt uden for filmen, som så antages, at være netop troværdig, autentisk og pålidelig.

I Strøbechs afhandling lyder det:

“ Thomas comments in the margin: *This is Bataille's greatest sin – he just isn't funny.* And then asks himself: *Am I funny?* (108)

Humor er ikke en objektiv kendsgerning, men en holdning, en mulig effekt eller en afkodning. Jo mere, der er på spil, og jo mere tvetydigt eller tvivlsomt det er, om noget er morsomt, jo sjovere er det. For os at se, er sætningen fra afhandlingen sjov i sig selv. Svaret på spørgsmålet er fra vores side derfor et klart ja. Thomas er vildt sjov. Men i filmen på en så underspillet, stonefaced måde, at dette i sig selv og i bogstavelig forstand gør humoren ukontrollabel. I denne sammenhæng bliver undertitlen på afhandlingen sigende “[*Someday this will be Funny!*]”

En projekttitle som “Parallel Action to assault Guantanamo with Beethoven” er ligeledes lige dele humoristisk og politisk. Og det samme kan siges om projektet “Ticket to Denmark”, som her beskrives i afhandlingen:

“ Describing his Internet efforts as an ethical and moral showdown with the Integration Ministry, Strøbech describes himself as a revolutionary working on the inside. Although he has a girlfriend and two children, the young agitator has put his own profile on the homepage, saying he is personally willing to enter into a proforma marriage with anyone at all. However, Strøbech says he would prefer a person from Pakistan, Turkey or Somalia. (11)

Det er sjovt, men det er en humor, der ikke gør projekterne, politikken og eller realiteten mindre alvorlig. Kort sagt og samlet set: Der er tale om kunst som formbevidst politik, der non-autonomt søger at transformere vores opfattelse af virkeligheden, imens vi griner. Denne kunstpraksis og -opfattelse står i markant modstrid til rettens og til grundlaget for den dom, som filmen selv dokumenterer og omhandler. Rettens dom bygger nemlig i vid udstrækning på den præmis, at bogen er fiktion. Det hedder i domsresumeet:

“Efter bevisførelsen har landsretten fundet, at Suverænen ikke er et dokumentarisk værk, men at hele bogen, herunder også de første 27 sider, er fiktion.¹³

Retten opererer således med det, som man kunne kalde et generisk fiktionsbegreb. Ontologisk set må et værk være enten fiktion eller ikke-fiktion, og der gælder så forskellige regler, både etisk, juridisk og æstetisk, alt efter om et værk er det ene eller det andet. Men spørgsmålet er selvfølgelig i hvilket omfang, det er rimeligt at tro, at en genrebetegnelse som roman, eller et bogomslag eller et DVD-cover kan demarkere en fiktiv verden fra en virkelig. Denne antagelse ligger til grund for rettens dom. Men det er ikke sikkert, at den ikke er ude af trit med – virkeligheden. Som skitseret i indledningen indvarsler den engelske litteraturteoretiker Richard Walsh med bogen *The Rhetoric of Fictionality* (2007) et paradigmeskift i opfattelsen af fiktion, idet han introducerede begrebet fikcionalitet som en retorisk strategi, der findes både i og uden for fiktion.¹⁴ Walsh fremhæver i bogen, at hverken paratekstuelle markører som “roman” eller intratekstuelle kendetegn eller andet kan danne basis for et ontologisk skel, hvor fiktive og ikke-fiktive værker så skulle have helt forskellige referentialitetsstrukturer og fortælleforhold. En enten-eller opfattelse, der antager, at der findes to store kasser – en med alle verdens fiktive værker og en anden med alle verdens ikke-fiktive værker, og at ethvert værk hører til netop et af stederne, og at disse to kassers indhold er ontologisk forskelligt – en sådan opfattelse, som altså er rettens – er både empirisk og teoretisk uddateret. Bemærkelsesværdigt nok indeholder Strøbechs afhandling en mail fra selv samme Richard Walsh. Her skriver denne med sin karakteristiske hyperpræcision:

“I’m not entirely familiar with the contemporary state of play in the artistic discourse with which you [Thomas and Nielsen] are both engaged; the stakes with regard to identity and its social/institutional construction, for instance, and the play between the language and politics of “democracy,” are intriguing issues, but my own take is driven primarily by my perspective on fictionality as a discursive, rhetorical and pragmatic phenomenon, rather than an ontological one (the work that sets out this perspective has been published as *The Rhetoric of Fictionality*). My sense is that your project depends upon using the mismatch between these two concepts of the fictional, but also upon taking a fictive rhetoric into domains in which its use is ambiguous or problematic (under oath, for instance) – that is to say, participating in a general contemporary cultural destabilization, or defamiliarization, of the pragmatics of fictionality (its paratextual and contextual markers, its relation to veridical discourse).” (Strøbech 2012, 113)

Det virker for os som en meget præcis karakteristik af projektet mellem Nielsen og Strøbech, som via sine anvendelser af fiktionisering uden for fiktion og uden for dens vante domæner, tvinger retten til en dom baseret på netop den ontologiske opfattelse, som negeres, og som dermed bliver absurd uanset hvordan, den falder ud. Både retten og universiteterne, endog denne artikel, gøres til en integreret del af projektet. Retssystemet og academia gøres til deltagere og performere i selve det spil, de ellers normalt blot udefra forholder sig til og fælder juridiske, etiske og æstetiske domme over. Niensens føromtaltede paper hed rammende: “You can’t talk about

Das Beckwerk; you are already in Das Beckwerk.” Man kan dårligt tale om filmen uden at blive en del af det, den handler om. Derfor vil vi slutte med at give de sidste ord til Thomas – det kan næppe skade:

“ It all fits together perfectly. I do not believe you will ever see such a perfect blend of theory and practice, life, theory and art [...]. This will be even clearer in the juxtaposition of the film as the practice element and the compendium as the written element. (Strøbech 2012, 152)

Noter

- 1 Filmen blev første gang vist på CPH:DOX 4/11 2012.
- 2 Se eksempelvis også Dorte Hygum Sørensens anmeldelse på Politiken.dk. Forventninger til filmen (som ikke indfries) kommer til udtryk i titlen: “Tv i aften: Dansk dokumentar kommer ikke til bunds i bizart identitetstyveri” (Sørensen 2013).
- 3 <http://www.dfi.dk/faktaofilm/film/da/78687.aspx?id=78687>.
- 4 Ifølge Max Kestner leverede Thomas Skade-Rasmussen Strøbech flere hundrede timers optagelser (nogle gange delvis resultatet af på forhånd indgåede aftaler mellem instruktør og karakterfotograf), som Max Kestner så havde frie hænder til at klippe og redigere i.
- 5 Fiktionalitetsbegrebet er kernen i arbejdet på forskningscentret Center for Fiktionalitetsstudier, Aarhus Universitet.
- 6 Se fx Rasmus Bo Sørensens artikel “Nu ejer Gyldendal mit liv” i *Information* (18/3 2011) eller Poul Behrendts udtalelser i *Information* (19/1 2011). Strøbech plæderer i øvrigt også selv flere steder uden for filmen for offerhistoriens gyldighed. Således var det også denne tilgang, der var i fokus i hans indlæg “Slyngelæstetik” på konferencen *I am Fiction* på Københavns Universitet, maj 2013.
- 7 Denne mulighed tematiseres blandt andre hos Teilman-Lock; Rosenmeier 2011, ligesom der også henvises til den flere steder internt i filmen, fx i Strøbechs samtale med Morten Søndergaard.
- 8 Veronica spilles af Veronica Kavass, der har en master i “Curatorial practice and critical writing” fra Chelsea College of Art i London. Hun har i 2012 udgivet bogen *Artists in Love – From Picasso & Gilot to Christo & Jeanne-Claude. A Century of Creative and Romantic Partnerships*. Filmen spiller netop på dette motiv med to store kunstnere, der inspirerer og frastøder hinanden i en kærlighedsrelation.
- 9 Klippet kan ses på http://www.youtube.com/watch?v=f_oRdEV70YY&feature=endscreen. Videoen er en genopførelse af performancekunstneren Bas Jan Aders værk “I am too sad to tell you” (1971), men med en ny distance ved markeringen af kameraet. Thomas Altheimer har igangsat et større projekt inspireret af Bas Jan Aders ‘In Search Of The Miraculous’ (http://parallelaction.com/ader/In_Search_Of_Bas_Jan%20Ader_conceptIII.pdf)
- 10 http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Altheimer.
- 11 http://liveart.dk/samtalekoekkenet/?page_id=295.
- 12 Kilde Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Body_snatching
- 13 <http://www.domstol.dk/oestrelandsret/nyheder/domsresumeer/Pages/FrifindelseafforfatterogforlagisagomromanenSuver%C3%A6nen.aspx>
- 14 Visse konsekvenser fra Walshs teori er videreudviklet i lærebogen *Fiktionalitet*, af bl.a. denne

artikels forfattere og Walshs paradigmeskift danner baggrund for det nyoprettede Center for Fiktionalitetsstudier ved Aarhus Universitet.

Referencer

- Ader, Bas Jan (1971): "I'm too sad to tell you". Netadgang: <http://www.basjanader.com/> (set 29.09.13).
- Altheimer, Thomas: "Judgement call –copenhagen city court". Netadgang: <http://telly.com/JCM4N> (Set 29.09.13).
- Altheimer, Thomas (2012): "Untitled". Netadgang: http://www.youtube.com/watch?v=f_oRdEV70YY&feature=endscreen (set 29.09.13).
- Altheimer, Thomas (2008): "In Search Of The Miraculous II (In Seach Of Bas Jan Ader)". Netadgang: http://parallelaction.com/ader/In_Search_Of_Bas_Jan%20Ader_conceptIII.pdf (set 29.09.13).
- Altheimer, Thomas (2012): "Identity thief", Pilot for *I am fiction* (5:10 min). Netadgang: <http://www.youtube.com/watch?v=I3lffeG-Xh8> (set 20.09.13).
- Altheimer, Thomas (2013): Foredraget "Slyngelæstetik" ved konferencen *I am Fiction* på Københavns Universitet, maj 2013.
- Beckwerk, Das (2008): *Suverænen*. København: Gyldendal.
- Behrendt, Poul (2011): "Skæbnedage for dansk autofiktion". *Information.dk* 19.01.11.
- clausbeck-nielsen.net 2008: *Selvmondsaktionen*. København: Gyldendal.
- Gyldendal Forlag (2012): "Das Beckwerk – Suverænen". Netadgang: <http://www.youtube.com/watch?v=eL46VvK-AWM> (set 29.09.13).
- intothemillennium (2012): "Deadline Poul Behrendt". Netadgang: <http://www.youtube.com/watch?v=Kxp5hw19AYI> (set 29.09.13).
- intothemillennium (2011): "Landsretten". Netadgang: <http://www.youtube.com/watch?v=kmMzZklw1Ls> (set. 29.09.13).
- Jacobsen, Louise Brix; Kjerkegaard Stefan; Kraglund, Rikke Andersen; Nielsen, Henrik Skov; Restorff, Camilla Møhring; Stage, Carsten (2013): *Fiktionalitet*. København: Samfundslitteratur.
- Kavass, Veronica (2012): *Artists in Love. From Picasso & Gilet to Christo & Jeanne-Claude, A Century of Creative and Romantic Partnerships*, New York: Random House.
- Kestner, Max (2012): *Identitetstyveriet / I am Fiction*. Director: Max Kestner. Camera: Thomas Altheimer. Sound: Peter Albrechtsen. Edit: Nanna Frank Møller & Marlene Billie Andreassen. Cast: Thomas Altheimer. Producer: Carsten Holst. Production: Atlas Film ApS.
- Liveart.DK (2011): "Thomas Skade-Rasmussen Strøbech fortæller". Netadgang: http://www.youtube.com/watch?v=eZ_RwZSObms (set 29.09.13).
- Nielsen (2012): *Store Satans Fald*. København: Gyldendal.
- Siegel, Don (1956): *Invasion of the Body Snatchers*. Instr: Don Siegel. Manus: Daniel Mainwaring. Allied Artists Pictures/Walter Wranger Productions. USA Strøbech, Thomas Skade-Rasmussen 2012: *Sovereign Dissolution [Someday this will be Funny]* Upubliceret Ph.d. afhandling.
- Sørensen, Dorte Hygum (2013): "Tv I aften: Dansk dokumentar kommer ikke til bunds i bizart identitetstyveri". *Politiken.dk* 01.10.2013 (set 28.10.2013).
- Sørensen, Rasmus Bo (2011): "Nu ejer Gyldendal mit liv", *Information.dk*, publ. første gang 18.3.2011 (set 28.10.2013).
- Teilman-Lock, Stina; Rosenmeier, Morten (2011): "Suverænen og subjektet. Dommen i Das Beckwerk-Strøbech-sagen". *Kritik*, 201, s. 124-129.

Økland, Ingunn (2012): "Blakk romanfigur. Han ble erklært en ren oppfinnelse i retten, hvorfor da betale for rettssaken?", *Aftenposten* 18.jan. 2012 (set 28.10.2013).

<http://www.parallelaction.com>.

"Europe for president" (<http://www.imdb.com/title/tt1320251/>).

Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Body_snatching.

<http://www.domstol.dk/oestrelandsret/nyheder/domsresumeer/Pages/FrifindelseafforfatterogforlagisagomromanenSuver%C3%A6nen.aspx>.