

## Konstruktioner

### Læsning mellem Freud og Benjamin

RAINER NÄGELE

I de seneste år har diskussionerne om læsning i stigende grad koncentreret sig om spørgsmålet om læsningens etik. Sammenstillingen læsning og etik er dog ikke en uskyldig sammenstilling. Læsning er måske mindre truet af de nye elektroniske teknologier (som faktisk åbner for nye muligheder for læsninger) end af de angreb på læsning, som kommer fra, og altid er kommet fra alle slags 'etikker'. Den første reaktion må da være at forsvare læsning mod etik.

Men der er noget paradoksalt ved at forsvare læsning. Ethvert forsvar er tilbøjeligt til at indtage en defensiv og paranoid position. Og selvom paranoia sommetider kan inspirere til de mest gennemborende læsninger, vil den pga. sin selektive natur hurtigt blive besejret af dens hallucinatoriske konstruktion.

Og dog står de moralske imperativers alt for velkendte blændende virkning på læsning tilbage. Ihvertfald i sin moraliserende form synes etik i læsning at bringe en etik i læsningen til fald. Enhver analytiker eller analysant kan bevidne moraliseringens kraft som en af analysens mest effektive blokeringer. Det, der er klart i en analytisk situation – hvad enten man moraliserer eller analyserer – kunne også være en betingelse for læsning. Dette udelukker muligheden for et forhold til etik. Man kunne endog hævde, at på en vis måde fordrer det etiske imperativ en afbrydelse af den etiske diskurs.<sup>1</sup> Denne erfaring er ikke begrænset til psykoanalysen. I sin læsning af Kierkegaards læsning af Abra-

ham konfronterer Derrida os med et analogt problem og paradoks: etik kan skubbe os ud i uansvarlighed.<sup>2</sup>

Man kan indvende, at disse er ekstreme og ikke repræsentative eksempler. Men det er i det ekstreme og ikke i det repræsentative, at grundlæggende konflikter, der sædvanligvis bliver uskarpe i det repræsentatives tjenste, kommer i fokus. En konflikt åbner sig da i det mindste ved visse punkter i forholdet mellem etik og læsning. Men da jeg har en åbenlys investering i læsning som en aktivitet, der påtvinger visse krav og forpligtelser, har jeg allerede antaget, at der er en vis sammenhæng med etik. Jeg kan derfor hverken proklamere med luthersk pathos, at „jeg er imod etik. Her står jeg. Jeg kan ikke andet“,<sup>3</sup> eller sige med sikkerhed, at „der er et nødvendigt etisk moment i selve læsningens handling“.<sup>4</sup> Hvis min følgende procedure kan synes som en forhandling mellem disse påstande, vil det ikke føre til en farbar og sikker mellemvej; det vil faktisk slet ikke være en forhandling men nærmere et forsøg på at afgrænse bevægelserne af en læsning, som ikke har fast grund under fødderne, lige meget hvor stabile og ubevægelige bogstaverne insisterer på at være. Læsning skal bevæge sig henover afgrundene mellem bogstaverne, ordene, linjerne og teksterne; og i hensynet til det faste bogstav bygger enhver læsning sin vaklende konstruktion på bogstaverne, linjerne og teksterne.

At introducere læsning som konstruktion understreger den grundlæggende modstand mellem læsning og etik. Læsning som konstruktion synes at være lige så meget i modsætning til en bestemt læsningsetik som dens tydelige mod-terminologi 'dekonstruktion' er i dens bagvaskeres øjne. Meget af den seneste debat om etik og læsning er tydeligvis motiveret af et forsøg på at besvare anklagerne om uansvarlighed og 'nihilisme' i dekonstruktion.<sup>5</sup> Mit skifte fra dekonstruktion til konstruktion er ikke så meget et skifte væk fra de nuværende debatter men nærmere et forsøg på at gense og genlæse nogle af de problemer, som er blevet bragt op i en specifik historisk konstellers vendinger signaleret ved begreberne 'konstruktion' og 'dekonstruktion'. For hvis dekonstruktion udgør det grundlæggende element for det, der meget problematisk kaldes 'postmodernisme', er kon-

struktion grundlæggende for den ikke mindre problematiske historiske størrelse 'modernisme'.

Lige som postmodernisme ikke er en negation af modernisme, men, for så vidt at den 'er' noget som helst, en læsning af modernismen i 'post' ens *Nachträglichkeit*, er dekonstruktion ikke en negation af og modsætning til konstruktion, men en yderligere uddybning af forstavelen „de-“, som allerede er indforstået i begrebet konstruktion, som i følge Walter Benjamin forudsætter destruktion. Ved at vende tilbage til dette begreb inden for modernismens diskurs og ved at forsøge at læse det i og mellem visse modernistiske tekster, vil min læsning nødvendigvis blive inddraget i en konstruktiv handling, hvis dekonstruktive effekter ikke kan forudsiges eller kontrolleres a priori.

I sin *Ästhetische Theorie* erklærede Adorno „begrebet konstruktion som hørende til det modernes grundlæggende lag“ (*Der Begriff der Konstruktion, zur Grundschrift von Moderne gehörend*).<sup>6</sup> Hans påstand baserer sig delvist på intensive og ekstensive diskussioner med Benjamin, for hvem begrebet konstruktion blev et grundlæggende begreb ikke blot i hans arbejde med *Passage-værket* men også for hans omdefinering af den materialistiske historikers arbejde: „Det er vigtigt for den materialistiske historiker på det strengeste at skelne mellem konstruktionen af et historisk sagforhold og det, der sædvanligvis kaldes dets rekonstruktion. Rekonstruktion er i indfølingen ensidig. Konstruktion forudsætter destruktion“.<sup>7</sup> I et brev d. 16. august 1935 til Gretel Adorno understreger Benjamin begrebets vigtighed i hans arbejde om de parisiske passager: „Dette er sikkert: det konstruktive moment betyder det samme for denne bog som den vises sten for alkymien“.<sup>8</sup> Tre år senere specificerer Benjamin konstruktionens funktion som spekulationens styrke og kraft og garantien for dens succes: „Jeg mener, at spekulationen kun kan starte sin dristige flugt med en vis udsigt til succes, hvis den udelukkende søger kilden til sin styrke i konstruktion i stedet for at iføre sig esoterikkens voksvinger“.<sup>9</sup> Det er en vakkelvoren garanti, som kun giver „et vist håb om succes“, men i følge Benjamin er det den eneste levedygtige.

Konstruktion og spekulation er de mest usikre og dog nødvendige momenter i det komplekse indbyrdes forhold mellem teori og erfaring. Som sådan, dvs. altid højst usikkert, mistænksomt og dog igen altid nødvendigt, optræder de ofte i Freuds værker: konstruktioner er essentielle momenter i analysens værk, og konstruktion er altid den uhyggelige figur i psykoanalytisk teori.

Styrken hvormed begrebet konstruktion trænger sig på i moderniteten, hvor end tanken arbejder med en vis kraft, manifesterer sig mest i en tekst, hvor tekstens stil understreger det som et fremmedord og dog påkalder det, tøvende, i citationstegn: i Heideggers *Sein und Zeit*. Stilen i Heideggers bog udelukker fremmedord, hvis de ikke tilhører det lille grundlag af græske ord, der genkalder værens kald på tysk. Fremmedord afledt af latin, selv så naturaliserede borgere i sproget som ordet *Natur*, bliver opfattet som fremmedgørelsens sår.<sup>10</sup> Derfor er et ord som „konstruktion“ så meget desto mere slående: Ikke blot er det et latinsk fremmedord, men det bærer også den fremmedgjorte teknologiske verdens konnotationer, langt fra Heideggers sædvanlige værensverden som *Wohnen* og *Anwesen*. Ganske vist optræder det i sammenhæng med en latinsk tekst som et 'præontologisk' vidnesbyrd om *Sorge* i *Daseins* grundlæggende rolle. Men selvom det er i citationstegn, optræder „konstruktion“ som et element i den eksistential-ontologiske fortolkning af det præontologiske vidnesbyrd: „Forståelsen af væren, der ligger i tilværen selv, fremsiger sig selv præontologisk. Vidnesbyrdet, som bliver anført i det følgende, skal gøre det tydeligt, at den eksistentiale fortolkning ikke er en opfindelse, men at den som ontologisk 'konstruktion' har sin grund og dermed sine elementære fortegninger“.<sup>11</sup>

Heidegger sætter den ontologiske „konstruktion“ på fast grund og jord (*Boden*). Det er derfor muligt at forestille sig konstruktion og tænke sig til den inden for tankesættet bolig, inden for *Wohnen* og *Anwesen*, selvom det altid er i samliv med *Sorge* (omsorg). Men *Sorge* får ikke boligen til at bryde sammen; den er en del af dens fundament.

Og dog forbliver fremmedordet „konstruktion“ i en uforløst spænding, om ikke modsætning til de velkendte og etymologisk beslægtede medlemmer af ordfamilien: bygning, *bauen*, væren og den tyske præposition *bei* (ved, nær ved, ved hånden). I arkitektur og byplanlægning begynder 'konstruktioner' at konkurrere med 'bygninger' på en tid, hvor nye 'kunstige' materialer så som glas, jern og senere stål afløser de mere 'naturlige' elementer træ, sten og mursten, som blev formet i håndværkernes hænder. Håndværkerne og deres hænder veg for ingeniørerne og deres maskiner på byggepladsen. Disse steder har en tendens til mere at være steder man passerer igennem end boliger: jernbanestationer, broer, varehuse og forretninger. Dette forhindrede dog ikke tendensen til at forklæde konstruktionerne som boliger, det nærmere inviterede til denne tendens.<sup>12</sup>

Konstruktionerne rejser sig hvor boligstabiliteten, hvor *habitat* og *habit* er rystet. Hvis Adorno kan påstå, at konstruktion hører til modernitetens grundlag, så er det fordi dette grundlag er fuldstændigt usikkert. Langt fra at stabilisere den usikre grund, synes modernitetens konstruktioner yderligere at destabilisere det lille stykke grund, der er tilbage. Hvor konstruktion eksplicit bliver æstetikens og poetikkens princip i moderne kunst, er det i misstemningens, fremmedgørelsens og affamiliariseringen af det velkendtes tjenste. Analogt med Hegels differentiering mellem den gamle og moderne tankes hverv er det forførende at opfatte en modsætning mellem en produktionsmåde, der bygger bygninger i ødemarken, som gør det ukendte kendt, og som får os til at føle os hjemme i verden i modsætning til de dekonstruktive konstruktioner, der driver os ud af vores hjem og habitater, som skamferer det kendte og gør det ukendt og driver os tilbage til ødemarken og forvirring. Konstruktion bliver derfor en præcis omvendning af det værk som Theseus tilskriver poetens pen i Shakespeares *En skærsommernatsdrøm*:

The form of things unknown, the poet's pen  
Turns them into shape and gives to airy nothing  
A local habitation and a name. (V,i,15-17)

Men dette citat er en konstruktion, ikke fordi der er noget af det, der er ændret, men fordi det er taget ud af den tales sammenhæng, hvor den rationelle Theseus kasserer nattens sære figurer som „antic fables“ og „fairy toys“, som man ikke kan tro på. Det er de sære hjerners produkter:

Lovers and madmen have such seething brains,  
Such shaping fantasies that apprehend  
More than cool reason ever comprehends.  
The lunatic, the lover, and the poet  
Are of imagination all compact.

Digteren optræder i et noget tvivlsomt selskab. Vi kan selvfølgelig vælge at støtte Hyppolitas modargument:

But all the story of the night told over  
And all their minds transfigur'd so together,  
More witnesseth than fancy's images,  
And grows to something of great constancy;  
But howsoever, strange and admirable. (V,i, 22-27)

Vi ville så alligevel have fundet en vis stabilitet, „something of great constancy“, i al forvirringen.

Men pointen er, at vores første spørgsmål, taget ud af sammenhængen, allerede siger det hele, det indeholder begge sider, det er kompakt: poetens pen med alle dens troper giver „the form of things unknown“ en „shape“, den tilvejebringer „A local habitation and a name“; men det „a local habitation“ er bygget på meget usikker grund og uden solide materialer. „The forms of things unknown“ er slet ikke ting, men det er „airy nothing“. Det er måske alle konstruktioners fundament: den evigt flygtige „ting“, *das Ding, la chose*.

Dens flygtighed er dens hemmelighed. „Ce qu'il y dans das Ding, c'est le secret véritable“, siger Lacan i etik-seminaret.<sup>13</sup> Han pointerer også, at tyskerne har et andet ord for *la chose*: *die Sache* og at Freud taler om *Sachvorstellung*, men aldrig om *Dingvorstellung*. *Die Sache* er da på tysk ikke et synonym for *Ding*, men dens

substitut i den repræsentative verden, i *Vorstellung* og *Darstellung*, og står derfor ikke i en simpel modsætning til *Wortvorstellung*, men i et komplimentært forhold. *Die Sache* er også, hvad man på engelsk kalder „cause“ (sag): en motivation, en grund til handling, et anliggende, der sædvanligvis er indhyldet i stærk moralsk og etisk styrke. I Brechts skuespil *Moderen*, som er en iscenesættelse og bearbejdning af Gorkis roman med samme titel, indgår den politiske sag specifikt som *die dritte Sache* i det binnære forhold mellem mor og søn. I denne særlige konstellation er sagen ikke bare det fælles grundlag, *das sachlige Ebene*, for mor og søn, men det fremstiller også den fraværende far. Man kan sige, at det fungerer i og som farens navn og som et moralsk og politisk imperativ.

Som et moralsk og politisk imperativ repræsenterer sagen den mystiske ting, men den tilintetgør den også. Det er ikke tilfældigt, at en rigoristisk læsning, der går til bogstavernes flygtige rødder ofte afbrydes, hvis den da ikke bliver fordømt i den sags navn, der skjuler tingenes utingslige tingslighed.

*Neue Sachlichkeit* var et af de slogans, som navngav en bestemt periode i tyvernes Tyskland, som stod i modsætning til ekspresionismens luftige og eksplosive abstraktioner. Den gik hånd i hånd med en stærk betoning af nye arkitektoniske konstruktioner. *Bauhaus* med alle spændingerne mellem en nostalgisk appel til håndværksmæssig dygtighed, til *Handwerk*, og en stigende alliance med det industrielle design og konstruktivisme er det mest tydelige eksempel.

Navnet *Bauhaus* accentuerer boligen, huset i dets konstruktion som bygning, som en *Bau* på et tidspunkt, hvor dets negation *Abbau* (nedrivning) ifølge Adorno var mest populær.<sup>14</sup> Lige så anakronistisk som det måtte synes – men anakronisme er *Nachträglichkeitens* tid og derfor også enhver læsbarheds tid – så er dekonstruktion måske den mest præcise oversættelse af *Abbau*. Adorno fremmaner begrebet som kraften og volden i Kafkas værker: „Seine Gewalt ist die des Abbaus“. Kraften af *Abbau*, som trænger igennem til en grund, hvor der ingen grund er, manifesterer sig selv i Kafkas værk som hastigt formerende bygninger og konstruktioner. Dette arbejde på byggepladsen, ligegyldigt om

det er restaureringen af et labyrintisk gammelt amerikansk landhus, der ikke kan gøres færdig, eller den kinesiske mur, som heller ikke kan færdiggøres, er det altid et fremadskridende og tilbagegående arbejde, en gøren og ikke-gøren. Det er aldrig en færdig konstruktion, aldrig en *Bau* der står der en gang for alle. Det er altid *Beim Bau* (*Beim Bau der Chinesischen Mauer*, for eksempel), en næsten uoversættelig præpositionsforbindelse på grund af præpositionen *beis* flygtighed; etymologisk har den rod i samme lingvistiske jord som *being*, bygning og *bauen*, men den angiver altid en vis distance og forskel ligegyldigt hvor tæt på tingen end måtte være. Bygningens væsen er aldrig helt der *beim Bau*, og hvorend den gør sin delvise optræden, er den altid beredt på at tage afsked.

Når *Der Bau* endelig optræder i en af Kafkas sene fortællinger uden *bei* i titlen, er begrebet selv bogstavelig talt undermineret; det refererer ikke til nogen struktur, der rejser sig over jorden, men til en labyrint af underjordiske tunneller, en gang, en gigantisk underjordisk paranoid konstruktion, der ikke tilbyder nogen stabil grund eller bolig.

Som læser møder Kafka sin egen tekst som konstruktion præcist på det punkt, hvor al sikkerhed og fast grund forsvinder: „Læsningen af dagbogen greb mig. Er grunden dertil, at jeg ikke længere har den mindste sikkerhed i nuet. *Alt forekommer mig at være konstruktion*“.<sup>15</sup> Den fremhævede sætning synes at indhylde begrebet konstruktion i alle de negative konnotationer, som afviser det som 'blot en konstruktion' modsat en ægte, sand ytring. Konstruktionernes grundlag er selve afvisningen af noget fast grundlag, fraværet af sikkerhed; selv det udsagn er ikke sikkert på grund af en underlig ambivalent syntaks, som svæver mellem spørgsmål og udsagn. Og dog som læser af sine egne skrifter, som møder sine egen værker som konstruktion, bliver han grebet og bevæget af det (*Mich ergreift*). Siden slutningen af det 18. århundrede har ordet *ergreifen* været en del af æstetikens konventionelle ordforråd og forstås ofte som et kriterium for sande og ægte udtryk. Denne læser bliver dog grebet af en læsning, som kun møder tomme konstruktioner. Det jeg, som bliver grebet af en sådan læsning, har selv erklæret sig tom: „Og menings-

løs tom er jeg“. Og dog fortsætter den skrivning, som kommenterer sin egen skrivning med et andet jeg er, som i et øjeblik omvender det tidligere jeg: „*leer bin ich. Ich bin wirklich*“ (tom er jeg. Jeg er virkelig). Men dette *wirklich* (virkelig) følges af et *wie* som med det samme negerer virkelighedens virkelighed: Jeg er virkelig som... betyder, at jeg er ikke virkelig mig, men som noget andet. Dette andet forvandler sig til en svimlende byggeplads af en læse-scene, hvor intet forbliver det samme: „Jeg er virkelig som et fortabt får i natten og i bjergene eller som et får, der løber efter dette får“. Dog forbliver fastholdelsen af noget virkeligt – „*Ich bin wirklich*“ – i konstruktionens luftige ingenting.

To dage senere møder forfatteren og læseren af dagbogen igen konstruktion: „Bedrøvelig iagttagelse som helt sikkert igen udgår fra en konstruktion, hvis laveste ende svæver et sted i det tomme rum“.<sup>16</sup> Igen er der en sær gennemskæring af en radikal mangel på grundfæstethed (konstruktionen har ingen grund, den svæver i intetheden) og påkaldelse af vished. Det, der er sikkert (*gewiß*), er manglen på grundfæstethed, lige som det „jeg er“'s virkelighed er virkeligheden ved den uigenkaldelige forskel mellem det „jeg er“ som det fortabte får og det „jeg er“, som løber efter det tabte. At løbe efter det fortabte får kan da være at løbe væk fra den eneste vished i konstruktionen, som i Kafkas tilfælde præsenterer sig som skrivesituationen, eller nærmere forberedelserne til skrivesituationen: „Da jeg tog blækhuset fra skrivebordet for at bære det ind i stuen, følte jeg i mig en eller anden sikkerhed, som når fx. hjørnet af en stor bygning dukker op i tågen og med det samme forsvinder igen. Jeg følte mig ikke fortabt, noget ventede i mig, uafhængigt af mennesker“. Den forbigående fasthed i skrivesituationens overførselsøjeblik tager konstruktionens flygtige udseende, eller rettere blot konstruktionens mest nøgne omrids, hjørnet af en stor bygning. En bygning hvis fundament svæver i tomrummet, hvis konturer, med undtagelsen af hjørnets korte optræden, forbliver usynlige, giver den eneste fasthed. Og dog overvejer forfatteren muligheden for at løbe væk: „Hvad nu hvis jeg løb væk fra det, sådan som fx. nogen engang kunne løbe ud på markerne“ (*in die Felder läuft*). Verbet for at løbe væk genkalder eftersøgningen af de bortløbne får i

den tidligere passage, og antyder dermed at kun ved at blive ved konstruktionens radikale usikkerhed findes der et vaklende løfte om fasthed, nemlig fastheden ved at vente med det, som venter „i mig uafhængigt af mennesker“.

Men Kafka er ikke færdig med konstruktioner. De er „latterlige“, men de er farlige og de hjemsøger ham: „Disse er konstruktioner, som selv i forestillingen (*Vorstellung*), hvor alene de regerer, kun næsten kommer til den levende overflade, men som altid skal oversvømmes med et ryk (*mit einem Ruck überschwemmt werden müssen*). Hvem har den magiske hånd, som han kunne række ind i maskineriet uden at den ville blive revet i stykker og spredt ud af tusinde knive? – Jeg er på jagt efter konstruktioner. Jeg kommer ind i et rum og finder dem hvidt i uorden i et hjørne (*in einem Winkel weißlich durcheinandergeln*)“. Konstruktionen synes at være henvist til den rene forestillingsverden („hvor de alene regerer“), som *Vorstellung* er de ikke destomindre begge produkter af jeget og uafhængige af jeget: foran det, før det, truende dets væren, og dog er det på samme tid jeg, som Kafka skriver i et brev til Felicia næsten præcist ni måneder tidligere med næsten det præcist samme ordvalg: „Hvor er jeg? Hvem kan efterprøve mig (*mich nachprüfen*)? Jeg ønsker mig en stærk hånd med det formål at kunne gribe ordentligt ind i denne usammenhængende konstruktion, som jeg er. Og desuden er det jeg siger ikke helt præcis min øjeblikkelige holdning. Når jeg ser ind i mig selv, ser jeg så meget utydeligt der kommer i uorden (*so viel Undeutliches durcheinandergeln*)“. <sup>17</sup>

Konstruktionen kommer til syne præcist i forskellen mellem jeg og jeg, mellem det fortabte får og det får, der løber efter det, mellem skrivning og læsning. Dette ingenmandsland midt imellem tilbyder ingen sikkerhed, men det er også et maskineri, der truer den hånd, der lægger sig imellem. Konstruktionen løber løbsk: håndværkerne og deres hænder overgiver sig til ingeniørerne og deres maskiner på byggepladserne. Byggepladsen er også en nedrivningsplads: „konstruktion forudsætter destruktion“, som Benjamin skriver.

Kafkas tekster kredser om hans livs og værkers byggepladser for at registrere deres kvaliteter med en præcision i den analy-

tiske opmærksomhed, der opløser og ituskærer enhver vished. Denne opmærksomhed ophæver selve det kvalitative register. Intet forbliver på sin plads, mindst af alt konstruktionsbegrebet: begrebet antyder stabilitet og manifesterer sig som en sammenfiltret bevægelse: en *durcheinandergeln*; det antyder en planlagt og kalkuleret produktion, men istedet konfronterer det i form af en hvidlig, snoet, sammenfiltret masse, som fremmaner alle former for organiske væsner, det stadigt mere hjælpeløse subjekt, som på samme tid jager det og løber væk fra det. Adorno forsøgte at indfange konstruktionens paradoks i en dialektik af „Materialentfremdung und Materialbeherrschung“ („den samtidige fremmedgørelse og kontrol af materialet“). <sup>18</sup>

Og dog sker der ikke bare en ophævelse af modsætninger, men en *durcheinandergeln*: en fuldstændig gennemtrængning, som også er en gennemskæring og en dissektion, hvor konstruktionens subjekt også er den dissekerende kirurg, hvis opererende hånd bliver til operationens objekt. Glidningen i begreberne fra byggepladser til det kliniske og anatomiske operationsbord er ikke en individuel fantasi: tyvernes og tredivernes tekster forsyner os med masser af materiale. Det, der blot kunne have været et fingerpeg i sammenstillingen af Kafkas hånd-skrællende maskine og den hvide masses snoede sammenfiltring, træder i forgrunden i Brechts opfattelse af teater og kunst som *Eingriff* og *eingreifendes Denken*. *Eingriff* betyder indgriben, men med specifikke konnotationer til et kirurgisk indgreb. Benjamin tager begrebet op i den betydning og væver det eksplicit ind i sin teori om moderne kunst i trediverne. <sup>19</sup>

Det, der er ophængt, sammenfiltret, det, der går ind i og igennem hinanden i en forvirrende og truende bevægelse af modsætninger, er fremfor alt modsætningens konstituerende begreber: ja og nej. Det er her, Freud anbringer stedet for sine konstruktioner. Freuds essay fra 1937 om konstruktioner i analyse begynder med en foruroligende forskydning af ja'et og nej'et i analysen. <sup>20</sup> Det bliver endnu mere foruroligende, fordi det ikke blot er et spørgsmål om at ophæve nej'et i ja'et, som nogle af psykoanalysens kritikere vil have det, og således producere en kynisk forsikring om, at „krone, så vinder jeg, plat, så taber du“, men fordi man hver-

ken kan stole på ja eller nej. Igen bliver byggepladsen et sted, hvor der foregår et radikalt tab af sikker grund. Konstruktionen forsøger at indfange noget, der er tabt, med Freuds ord de tabte erindringer (*die verlorenen Erinnerungen*). Konstruktionens materialer består af brudstykker (*Bruchstücke*), af tilfældige tanker (*Einfälle*) som subjektet „producerer“ (*Einfälle, die er produziert*), men som producenten passivt er underkastet i en 'fri association' (*wenn er sich der „freien Assoziation“ überläßt*).

Det er klart, at konstruktionerne i analysen har som mål at finde beroligelse på denne bundløse byggeplads. Denne beroligelse er der i det mindste som et ønske: „Det ønskede er et troværdigt og i alle væsentlige dele fuldstændigt billede af patientens glemte år i livet“. Man må lægge mærke til, at selv komplementet er et af stykkerne, og at stykkerne smelter sammen i et billede (*Bild*).

I sammenhæng med Freuds værker kan ordet billede ikke reduceres til en opfattelse af en maleragtig repræsentation, men som produktet af en konstruktion genaktiverer det de etymologiske spor af „bygning“, som stadig er tilstede i andre tyske afledninger som for eksempel *bilden* og *Bildung* („at forme“, „formation“, at sætte noget sammen). I denne betydning indgår Freuds *Bild* i en præcis konstellation med Benjamins begreb om det dialektiske billede, som opstod i sine konceptuelle konturer på samme tid som Freud opsummerede sin analytiske erfaring af konstruktionsbegrebet. Men som de fleste af Benjamins centrale begreber i de senere værker har det dialektiske billede sin præcise prædannelse i hans tidlige filosofiske værker, især i forordet til bogen om det barokke tyske sørgespils oprindelse. Dette forord kan opfattes som et slags filosofisk fundament for den senere materialistiske historiker og hans konstruktioner i fraværet af alle fundamenter. Det dialektiske billede som sandhedens konstruktion er her præfigureret som et helligt billede eller et helgenbillede (*Heiligenbild*) i form af den mosaik, hvis komposition bygger på en dekomposition af materialet til „kapriciøse dele“ (*Stückelung in kapriziöse Teilchen*).<sup>21</sup>

Det billede som produceres af analytikerens arbejde er bestemt ikke billedet af en helgen. Og dog fremhæver det analy-

tiske billede med Benjamins mosaik *Heiligenbild* sig igen på et andet niveau: *Bild* bliver ikke længere forstået som en ikonisk repræsentation, men nærmere som en konstruktion og formatering, som er vidnesbyrd om en virkning gennem hvilken det sakrale og obskøne konstitueres i en uadskillelig sammenfiltring. Benjamin sammenstiller *Heiligenbild* med sandheden om deres almindelige effekt som en kraftfuld og voldsom virkning: „die transzendenten Wucht, sei es des Heiligenbilds, sei's der Wahrheit“. Det tyske ord *Wucht* er beslægtet med „vægt“ og betyder en tung virkning; det kan også betyde et chok. Benjamin bestemmer det som en „transcendent virkning“. Som virkningen ikke bare af *Heiligenbild* men også af sandheden er dens transcendens, i en kantiansk forståelse, transcendensen af den *Ding*, som ikke er til rådighed i nogen empirisk erfaring, og i den freudianske tankegang det „virkelige“, som er utilgængeligt for erfaring: *unerkennbar*,<sup>22</sup> som Freud insisterer på mere end en gang.

I Freuds terminologi er konstruktionen af dette billede et arbejde, som foregår på to forskellige scener (*sich auf zwei gesonderten Schauplätzen vollzieht*) og som ikke så meget udføres af to personer, men som sker for dem og foregår foran dem (*an zwei Personen vor sich geht*). „Hvad hører vi“, kunne analytikerens gruble over, mens han spidser analysandens ører til de små lyde, der foregår foran og mellem de to. Mere bogstaveligt talt, så er dette *vor sich gehen* ikke ganske enkelt det, der foregår foran nogen, men før sig selv: begivenheden er altid et fortilfælde af sig selv, på tysk en *Vorgang*, der bliver til *Ereignis*, en betydelig begivenhed for nogen, da det i det øjeblik, hvor det sker for nogen, afsætter sine spor i begivenhedens virkning.

Det er læsningen af disse spor, som kræver konstruktionens arbejde. Freud placerede først arbejdet på sin yndlingsscene, den arkæologiske plads, hvor konstruktion og rekonstruktion synes at forenes: „Hans arbejde med konstruktion eller, hvis man foretrækker det således, med rekonstruktion, viser en vidtgående overensstemmelse med arkæologens arbejde, der udgraver en ødelagt og begravet boplads eller et bygningsværk fra fortiden“.<sup>23</sup> Men der har allerede lydt et advarselssignal adresseret til det analytiske øre, når Freud kommer med en indrømmelse over-

for begrebet „rekonstruktion“ i udsagnet „hvis man foretrækker at høre det således“: Det man foretrækker at høre i en analytisk situation er højst sandsynligt ikke sandt.

Mod slutningen af den første del har Freuds essay nået det punkt, hvor arkæologisk rekonstruktion og analytisk konstruktion adskiller sig radikalt: „Og nu nærmer vores sammenligning af de to metoder [arkæologisk og analytisk] sig en afslutning, for den største forskel mellem de to er, at for arkæologi er rekonstruktion formålet og arbejdets endemål, hvorimod konstruktion for analysen kun er et indledende arbejde.“ Den analytiske konstruktion er derfor ikke bare strukturelt forskellig fra den arkæologiske rekonstruktion, den har også et andet sted og en anden tidsmæssighed, en meget skrøbelig en, da det mere kun er et foreløbigt arbejde, et *Vorarbeit*, end et sikkert resultat at hvile på.

Denne konstruktionens tidsmæssighed bliver endnu mere kompliceret i begyndelsen af den anden del. Konstruktionen er ikke foreløbig i den betydning, at den skal fuldstændiggøres i sin helhed, før vi kan gå videre til den næste fase eller det næste stadium, som ville være transformationen af analytikerens konstruktion ind i den analyseredes erindring. Freud insisterer tværtimod på, at de to metoder forløber side om side: „daß beide Arbeiten nebeneinander herlaufen“. Og dog er dette *nebeneinander*, dette side ved side ikke helt side ved side, fordi den ene altid løber lidt foran den anden: „die eine immer voran, die andere an sie anschließend“. Denne besynderlige sammenblanding af side ved side (*nebeneinander*) og den ene før den anden (*voreinander*) begynder at ligne de konstruktioner, som Kafka finder i et hjørne, *durcheinandergahn*.

Freuds side ved side og dog den ene før den anden er som et ekko fra *Iliaden*, hvor Nestor følger Diomedes forslag om at sende en mand ind i den trojanske lejr for at udspionere deres planer, men tilføjer, at to mænd hellere må „gå sammen, den ene før den anden“ (*syn te dy' erchomenô, kai te pro ho tou*). Denne linje citeres af Sokrates i Platons *Symposion*, da han går med Aristodemos til Agatons hus. De går derhen sammen, men så standser Sokrates i gården og sender Aristodemos foran sig ind i huset. Hele *Symposion* er faktisk en udførlig konstruktion af citater af citater, af tids-

mæssige forsinkelser og afbrydelser, som har til formål at fremmane Eros hemmelighed. Det er en hemmelighed som ingen viden er tilstrækkeligt forberedt på, som Freud siger om den mystiske hemmelighed (*soviel Geheimnisvolles*), der gør den analytiske konstruktion så forskellig fra den arkæologiske rekonstruktion, „fordi vores viden ikke er tilstrækkeligt forberedt på det, vi skal finde“ (*daß unsere Kenntnis nicht genügend vorbereitet ist auf das, was wir finden sollen*). Formuleringen antyder, at det ikke kun er et spørgsmål om utilstrækkelig viden, men en utilstrækkelighed i vidensforberedthed, noget i selve vidensstrukturen, som gør den uforberedt til hemmeligheden.

At være uforberedt indeholder også et element af fare, men det er det farlige øjeblik, der ifølge Benjamin muliggør det dialektiske billede og dets læsbarhed: „Det læste billede, dvs. billedet i genkendelsens nu, bærer i højeste grad stemplet af det kritiske, farlige moment, der ligger til grund for al læsning.“<sup>24</sup> Konstruktionen udfylder en dobbelt funktion i forhold til dette farlige øjeblik: det er et forsøg på at finde beskyttelse, en søgen efter sikkerhed og på samme tid forbereder den det farlige øjeblik, i Benjamins voldsomme scenario fører den situationen frem til et eksplosionspunkt.

For Freud forbereder konstruktion erindringens øjeblik, for Benjamin er det en kraftkilde for den spekulative flugt, som han skriver i brevet til Adorno fra december 1938: „Jeg mener, at spekuleringen kun kan starte sin dristige flugt med en vis udsigt til succes, hvis den udelukkende søger kilden til sin styrke i konstruktion i stedet for at iføre sig esoterikkens voksvinger“.<sup>25</sup> Denne udskiftning af det esoteriske med konstruktion forbinder både Benjamins historiske materialisme-projekt med forordet til *Trauerspielbogen* og flytter accenten. Forordet tilskriver et nødvendigt esoterisk element til al filosofisk skrivning (I, 207) som følge af sandhedssfærens natur, som alle sprog betyder, men som ikke kan kommunikeres i nogen af dem. Når Benjamin senere synes at udskifte det esoteriske med konstruktion, er det ikke en simpel negation af det esoteriske men rettere dens integration i selve konstruktionen, som det tidligere brev til Gretel Adorno foreslår: „Dette er sikkert: det konstruktive moment betyder det



samme for denne bog som den vises sten for alkymien". Dette terminologiskift understreger en kvalitet, som forordet allerede havde fordret af den filosofiske skrivning over for tingen som sandhedens esoteriske kerne: prosaisk nøgternhed (I, 209).

Prosaisk nøgternhed er den *Sachlichkeit*, som alene yder den sande ting retfærdighed. For så vidt konstruktionen i sin prosaiske nøgternhed yder tingen retfærdighed, vil det per definition være en etisk handling. Men hvordan ved vi, om vores konstruktion yder retfærdighed for nogen? Freud forfølger spørgsmålet ubarmhjertigt og strengt. Retfærdighedens første handling over for tingen synes at være en negativ anerkendelse. Fra psykoanalysens grundlæggende tekst, *Drømmetydning*, til den sene opsummering af psykoanalysen i *Abriß* (en titel, der også kunne oversættes som noget, der er revet af) insisterer Freud ikke mindre end Benjamin på den fundamentale forskel mellem sandhed og viden, eller, for at være mere præcis med Freuds egne ord, mellem det sandes konstitutive uopnåelighed og viden. Den mest stramme og gennemførte analyse fører til et navlepunkt, som 'sidder på' det uigenkendelige og bliver taget ved næsen af det. Og mens stykke for stykke af konstruktion går med og foran stykke for stykke af erindring, når disse stykker i deres *nebeneinander* og *voreinander* og *durcheinander* aldrig helt det ultimative *vor*, virkelighedens „før“ som i *Vorgang* og *Vorfall*. I bedste fald kan de foreslå en oversættelse, som udfylder hullerne i vores bevidsthed: „Vi slutter os på den måde til et antal forløb [*Vorgängen*] som i og for sig er utilgængelige for erkendelsen [*unerkenbar*]“, sætter dem ind i de begivenheder som er bevidste for os, og når vi fx. siger, at en ubevidst erindring har grebet ind, så betyder det: „her er sket noget som for os er fuldstændigt ubegribeligt [*ist etwas für uns ganz Unfassbares vorgefallen*], men som hvis det var kommet til vores bevidsthed kun kunne beskrives på den og den måde“.<sup>26</sup> Dette centrale hele, der konstitueres af det før, der er i *Vorfall* eller *Vorgang*, er konstruktionens fundament.

Hvordan kan med Kafkas ord en sådan konstruktion, hvis laveste ende svæver et sted i det tomme rum blive *sachlich* og yde nogensomhelst retfærdighed i sin *Sachlichkeit*, fremfor alt til den

ting, hvis virkning efterlod sine spor? Det, der ved første øjekast måtte synes at være den største fordel ved analytikeren fremfor arkæologen, nemlig det levende subjekts tilstedeværelse, som kan bekræfte eller afvise konstruktionen ved hjælp af sin hukommelse, bliver ødelagt af opløsningen af ja og nej. Bekræftelsen må komme et andet sted fra. Som i Brechts skuespil *Moderen* må der være en *dritte Sache* mellem de to for at garantere *Sachlichkeit* og retfærdighed. I følge Freud kan den antage forskellige former, men en af de privilegerede er den, som Freud kalder en *Redensart*: et bestemt udtryk, en sproglig vending, som man hører med ganske små variationer hos de mest forskellige mennesker. Det er en formel, et lingvistisk udtryk, ikke subjektets udtryk, generisk (*Art*), ikke individuel. Det lingvistiske udtryk lægger sig imellem som en uudtrykt cæsur i subjektets udtryk.

*Redensart*, den sproglige vending, det lingvistiske udtryk er tankeløst. Det fremgår endda i det, som Freud hører fra de mest forskellige mennesker: „Jeg tænkte ikke på det“, „Jeg ville aldrig have tænkt på det“. Den sproglige vending afbryder tanken med erkendelsen af en ikke-tanke. Men der, hvor jeg ikke tænkte, er det. Jeg tænkte det ikke, derfor er det. En tankeløs sproglig vending afbryder min tanke, og derfor begynder jeg at tænke. Ikke en gang for alle. Men igen og igen begyndende i en rytme, som Benjamins forord til *Trauerspiel* bogen beskriver som den filosofiske skrivnings inderste ejendom: „Det er særegent for filosofiske skrivning med hver ny vending at stå på ny foran spørgsmålet om præsentation [*Darstellung*] (I, 207); det er særegent for skrivningen at stoppe og begynde på ny med hver ny sætning“ (I, 209).

Mellem hver sætning er der en periode, et vendepunkt, mellem hver *Satz* er det en *Absatz*, et brud, en *Absätzen* og *Absetzung* af *Satz* og *Satzung*. Mellem hver sætning, som sætter noget, er der et brud, som afsætter det, sætningen har sat, for at gøre plads til, at noget andet kan blive afsat. Mellem hver sætning er der en pause, der afbryder talens skvadren, ganske som der er en pause mellem hver tale i Platons *Symposion*, ikke blot efter Pausanias skvadren, som markeres med en stolt bemærket sproglig vending: *Pausaniou de pausamenou*. Idet Pausanis holdt en pause...

Lige siden Hölderlin udviklede sin poetologi som en logik for repræsentationens kalkulerbare og strengt determinerede rækkefølge, er cæsursens afgørende funktion som konstruktionens hjørnestein dukket op, hvis katakresen tillades. At kalde det konstruktionens hjørnestein er en anden måde at gengive det intet over hvilket konstruktionen svæver, men det afgrænser også det intet som ikke bare et hvilket som helst intet, men en åbnings determinerede rum. Ingen kirke kan bygges på den åbning, som er revnen i den sten, som alle kirker er bygget på, ophævelsen af den positive viden og troens forstening.

For Hölderlin er cæsuren det „rene ords“ afbrydelse af repræsentationernes rækkefølge.<sup>27</sup> Hölderlins rene ord er ikke et ord, men afbrydelsen af ord, ganske som Benjamins rene sprog ikke er et af sprogene, men det stille rum mellem dem. Afbrydelsen af repræsentationernes rækkefølge producerer, hvad Hölderlin kalder „selve repræsentationen“. Det er ikke nemt at artikulere, hvad denne repræsentationsrækkefølge kunne være, uden at falde tilbage på repræsentationsrækkefølgens associationskæde. Gennem afbrydelsen af denne kæde, gennem cæsuren, dukker noget op: „es stellt sich heraus“ kunne man sige på tysk og dermed spille på det *stellen*, som konstituerer *Vorstellung* og *Darstellung*. Og man kunne forsøgsvist sige, at afbrydelsen af *Vorstellungs* rækkefølge transformerer det til en *Darstellung* af *Vorstellung*, repræsentationens præsentation, som ikke længere er subjektets forestilling og repræsentationer, men præsentationen af subjektets konstruktion og stedet hvor det konstrueres. *Il s'avère*, kunne man sige på fransk, og således bemærke cæsuren som afbrydelsen af et *allure* for at tillade dets sandheds opdukken.

Både Benjamin og Adorno følger eksplicit Hölderlins cæsurbegreb som konstruktionens omdrejningspunkt. Benjamin erklærer ikke blot den evigt-fornyede afbrydelse som den filosofiske skrivnings strukturelle princip samt kunstværkets strukturelle princip i en dialektik mellem udtryk og udtryksløshed, han konstituerer den også som helt central for den historiske materialist og den politiske forfatter. Brechts episke teater er for Benjamin den scene, hvor cæsuren bliver opført for at producere

den underliggende sociale *Gestus* i den teatraliske gestikulationens rækkefølge. Den gestus, der således dukker op på scenen i det episke teater, er ikke et individuelt udtryk, men dets afbrydelse for at præsentere den gestikulerendes lov, gestus som en *Redensart*. „Jo tiere vi afbryder en handlende,“ skriver Benjamin, „desto flere gestus får vi. Derfor er det vel forståeligt, at det episke teater er baseret på afbrydelsen“ (II,521).

Afbrydelse i Brechts teater retter sig først og fremmest mod afbrydelsen af en specifik teatralisk og social samværsform: det, som Brecht kalder *Einfühlung* (indføling). Det er *Einfühlung*, som Benjamin associerer med rekonstruktion i kontrast til konstruktion: „Die 'Rekonstruktion' in der *Einfühlung* ist einschichtig“ („Rekonstruktion ved indføling er ensidig“). Benjamins placering af *Einfühlung* i rekonstruktionens historicistiske projekt indicerer, at i slaget mod *Einfühlung* er der mere på spil end teaterpoetik og æstetik.

Vi er her kommet til et kompleks, hvis analyse ville kræve en ny begyndelse, til hvilken der ville kræves en anden tid. Det er selvfølgelig lidt ironisk, at jeg må afbryde mig selv på det punkt, jeg ankommer til præcist i mit ubehags øjeblik med bestemte moralske toner og intonationer, som jeg registrerede i begyndelsen. De offentlige diskurser, som præsenterer sig selv i etikens og moralitetens navn, er dybt implicerede i det kompleks, som det tyske ord *Einfühlung* beskriver; det involverer altid en vis forførende medskyldighed, som beder om ikke at blive forstyrret, ikke at blive afbrudt. Hvor denne afbrydelse fremføres, det være sig i konstruktionens eller dekonstruktionens navn, så fremprovokerer det de vrede og krænkede effekter, som vi kender alt for godt.

Men vi bør også være varsomme med dette „vi“: Freuds essay om konstruktion slutter med en erkendelse af, at analytikerens konstruktion og patientens bedrag fremstår som ækvivalente. Ingen konstruktion eller dekonstruktion er immun over for sin egen forførende overtalelsesevne, som bliver kraftigere jo flere af virkelighedens fragmenter, der trænger ind i den, og jo mere paranoidt bedragende desto mere trænger det ind i det fælles „vi“. Og således er alt jeg kan slutte med en afbrydelse af os og jeg.

## På dansk ved Bodil Hohwü Nielsen

## Noter

1. Dette er faktisk sådan Lacan i første bevægelse skitserer forholdet mellem etik og analyse: „Je dirai tout de suite que les limites éthique de l'analyse coïncident avec les limites de sa praxis. Sa praxis n'est que pré-lude à une action morale comme telle – ladite action étant celle par laquelle nous débouchons dans le réel“. (Jacques Lacan, *Le Séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1986, p 30.)
2. „Or que nous enseignerait Abraham, dans cette approche du sacrifice? Que loin d'assurer la responsabilité, la généralité de l'éthique pousse à l'irresponsabilité“. (J. Derrida, „Donner la mort“, in: Jean Michel Rabaté og Michael Wetzler (red.), *L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*. Paris 1992, p 62).
3. John D. Caputo, *Against Aesthetics. Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1993, p 1.
4. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1987, p 1.
5. Se for eksempel: Charles Altieri, *Canons and Consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press, 1990. John D. Caputo, *Against Aesthetics. Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Bloomington, Ind.: University of Indiana Press, 1993. Christopher Clausen, *The Moral Imagination. Essays on Literature and Ethics*. Iowa City, Iowa: Univ. of Iowa Press, 1986. Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. Oxford: Univ. of Oxford Press, 1992. Gary J. Handwerk, *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*. New Haven: Yale Univ. Press 1985. Murry Krieger, „In the Wake of Morality. The Thematic Underside of Recent Theory“, in: *New Literary History* 15 (1983), pp 119-136. David marty, „Unmögliche Notwendigkeit. (Die Ethik des Lesens)“, in: Jürgen Fohrmann u. Harro Müller (red.), *Litteraturwissenschaft*. München: Fink, 1995, pp 311-329. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York 1987. Claire Nouvet (red.), *Literature and the Ethical Question*. (=Yale French Studies) New Haven: Yale Univ. Press, 1991. Jean Michel Rabaté and Michael Wetzler (red.), *L'Éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*. Paris 1992. Tobin Siebers, *The Ethics of Criticism*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1988.
6. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1973, p 43.

7. „Für den materialistischen Historiker ist es wichtig, die Konstruktion eines historischen Sachverhalts aufs strengste von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich seine 'Rekonstruktion' nennt. Die 'Rekonstruktion' in der Einfühlung ist einschichtig. Die 'Konstruktion' setzt die 'Destruktion' voraus.“ (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, V, 587).
8. „So viel ist sicher: das konstruktive Moment bedeutet für dieses Buch was für die Alchemie der Stein der Weisen bedeutet.“ (Adorno/Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, p 156).
9. „Ich meine, daß die Spekulation ihren notwendig kühnen Flug nur dann mit einiger Aussicht auf Gelingen antritt, wenn sie, statt die wächsernen Schwingen der Esoterik anzulegen ihre Kraftquelle allein in der Konstruktion sucht“. (Benjamin til Adorno, 9. December 1938, in: Adorno/Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, p 379).
10. Se for eksempel Heideggers diskussion af ordet „Natur“ i Hölderlins digt „Wie wenn am Feiertage...“: „Natur, natura, heißt griechisch *physis*. Dieses wort ist das Grundwort der Denker im Anfang des abendländischen Denkens. Aber schon die Übersetzung von *physis* mit natura (Natur) überträgt sogleich Späteres in das Anfängliche und setzt Entfremdetes an die Stelle dessen, was nur dem Anfang eigen ist.“ („Natur, nature, hedder *physis* på græsk. Dette ord er tænkernes grundord i begyndelsen af den vestlige tænkning. Men allerede oversættelsen af *physis* med natura (natur) overfører med det samme noget fra en senere tid til begyndelsen og sætter noget fremmedgjort i stedet for det som er særegent for begyndelsen.“) – M. Heidegger, *Hölderlins Hymne „Wie wenn am Feiertage...“*. Halle a.d. Saale: Max Niemeyer Verlag, 1941, p 10).
11. „Das im Dasein selbst liegende Seinsverständnis spricht sich vorontologisch aus. Das im folgenden angeführte Zeugnis soll deutlich machen, daß die existenziale Interpretation keine Erfindung ist, sondern als ontologische „Konstruktion“ ihren Boden und mit diesem ihre elementare Vorzeichnungen hat.“ (M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1979, p 197).
12. Benjamin peger på denne forklædnings ideologiske karakter i empiriens politik og arkitektoniske tendenser: „Das Empire ist der Stil des revolutionären Terrorismus, dem der Stil Selbstzweck ist. Sowenig Napoleon die funktionelle Natur des Staates als Herrschaftsinstrument der Bürgerklasse erkennt, so wenig erkennen die Baumeister seiner Epoche die funktionelle Natur des Eisens, mit der das konstruktive Prinzip seine Herrschaft in der Architektur antritt. Diese Baumeister bilden Träger der pompejanschen Säule, Fabriken den Wohnhäusern nach, wie später die ersten Bahnhöfe and Villenbauten sich anlehnen.“ („Empire er den revolutionære terrorismes stilart, for hvilken staten er dens eget formål. Så lidt Napoleon erkender statens funktionelle natur som borgerklassens

herskabsinstrument, så lidt erkender hans epokes byggemestre jernets funktionelle natur, med hvilken de konstruktive principper overtager herredømmet i arkitekturen. Disse byggemestre former bæriere efter den pompejanske søjle, fabrikker efter boliger, sådan som senere de første banegårde efterligner *villabebyggelser*.” (V, 1238).

13. Jacques Lacan, *Le Seminaire VII: L'etique de la psychanalyses*. Paris: Edition du Seuil, 1986, p 58.

14. „Seine [Kafkas] Gewalt ist eine des Abbaus.[...] Im Abbau – nie war das Wort populärer als in Kafkas Todesjahr – hält er nicht, wie die Psychologie, beim Subjekt inne, sondern dringt auf das Stoffliche, bloß Daseiende durch, das im ungeminderten Sturz des nachgebenden, aller Selbstbehauptung sich entäußernden Bewußtseins auf dem subjektiven Grunde sich darbietet.“ Theodor W. Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: Th. W. A., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1963, p 256f.

15. „Mich ergreift das Lesen des Tagebuchs. Ist der Grund dessen, daß ich in der Gegenwart jetzt nicht die geringste Sicherheit mehr habe. *Alles erscheint mir als Konstruktion*.“ (Franz Kafka, *Kritische Ausgabe. Tagebücher*. Red. af Hans-Gerd Koch, Michael Müller og Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1990, p 594) (19. november 1913).

16. „Klägliche Beobachtung, die gewiß wieder von einer Konstruktion ausgeht, deren unterstes Ende irgendwo im Leeren schwebt“ (21. november 1913, *Tagebücher*, 1.c., p 596).

17. „Wo bin ich denn? Wer kann mich nachprüfen? Ich wünschte mir eine kräftige Hand nur zu dem Zweck, um in diese unzusammenhängende Konstruktion, die ich bin, ordentlich hineinzufahren. Und dabei ist das, was ich da sage, nicht einmal ganz genau meine Meinung, nicht einmal ganz genau meine augenblickliche Meinung. Wen ich in mich hineinschaue, sehe ich soviel Undeutliches noch durcheinandergehn...“ (17/18 februar 1913 – Franz Kafka, *Briefe an Felice*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1976, p 306).

18. I brevet til Benjamin d. 2.-4. august 1938: Adorno/Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, p 145.

19. For en mere detaljeret diskussion af denne konfiguration se mit essay: „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung“, in: *The Other Brecht. /Der andere Brecht. The Brecht Yearbook 17*. Madison: Wisconsin Univ. Press, 1992, pp 29-51.

20. S. Freud, „Konstruktionen in der Analyse“, in: S. Freud, *Studienausgabe. Ergänzungsband: Schriften zur Behandlungstechnik*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1975, pp 393-406.

21. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, I, 208.

22. Se for eksempel: *Das Reale wird immer „unerkennbar“ bleiben*. [„Abriss der Psychoanalyse“, *Gesammelte Werke*. vol. 17, 127]; „Das Unbewußte ist

das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben der Sinnesorgane.“ („Det ubevidste er den egentlige psykiske virkelighed, ifølge dets indre natur så ukendt for os som den ydre verdens virkelighed og givet os så ufuldstændigt gennem bevidsthedens data som den ydre verden givet gennem sansorganerne“).

23. „Seine Arbeit der Konstruktion oder, wenn man es so lieber hört, der Rekonstruktion, zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit der des Archäologen, der eine zerstörte und verschüttete Wohnstätte oder ein Bauwerk der Vergangenheit ausgräbt.“ (p 397)

24. „Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit, trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.“ (W. Benjamin, „Passagenarbeit N 3,1“, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, V, 578).

25. Se note 9.

26. „Wir erschliessen auf diesem Wege eine Anzahl von Vorgängen, die an und für sich „unerkennbar“ sind, schalten sie in die uns bewussten ein und wenn wir z.B. sagen, hier hat eine unbewusste Erinnerung eingegriffen, so heisst das eben: Hier ist etwas für uns ganz Unfassbares vorgefallen, was aber, wenn es uns zum Bewusstsein gekommen wäre, nur so und so hätte beschrieben werden können.“ (GW 17, 127).

27. „Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der Transport sich darstellt, das, was man im Sylbenmaafße Cäsur heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellung auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellungen selber erscheint.“ („Derved bliver i forestillingernes rytmske rækkefølge, hvori transporten præsenterer sig selv, det som man i metrikken kalder cæsur, det rene ord, den mod-rytmiske afbrydelse, nødvendig, for nemlig at møde forestillingernes rivende vekslen på dens højeste på en sådan måde, at forestillingens vekslen herefter ikke kommer til syne, men derimod forestillingen selv.“) (Hölderlin, *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Roter Stern Verlag, 1988, 16, 250).