

Hybride tilbageblik

Montage, fotografi og mediebevidsthed i den moderne eksperimenterende erindringsroman

En række litterære værker har i de senere år gjort sig bemærket ved, at de eksperimenterer med deres visuelle og grafiske udtryk i forbindelse med en tematisering af fortid, erindring og traume. Forfattere som W. G. Sebald, Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon, Monika Maron, Daniel Mendelsohn, Umberto Eco, Steven Hall, Salvador Plascencia m.fl. indarbejder fotografier, film-stills og tegninger i teksten, kradser og klipper ord ud og indsætter blanke eller overskrevne sider. Der er vel at mærke ikke tale om *graphic novels* – ‘seriøse’ tegneserier i romanformat – men om gammeldags romaner; fortsatte verbale fortællinger, suppleret eller afbrudt af grafiske elementer. Denne konstruktion rejser en række spørgsmål om forholdet mellem ord og billede: Er der tale om ét samlet udtryk; sammenblanding og ophævelse af grænserne mellem medierne – eller er det to adskilte medier som eksisterer ved siden af og i modsætning til hinanden i disse værker? Hvad gør de grafiske indslag ved teksterne som erindringsfremstilling og traumerepræsentation? Og hvordan har forholdet mellem tekst og billede i det enkelte værk betydning for den måde, hvorpå værket forbinder sig til en større diskussion af forholdet mellem litteratur og andre medier?

I denne artikel vil jeg argumentere for, at de visuelle erindringsromaner kan læses som udtryk for og refleksioner over de seneste årtiers udvikling inden for medieverdenen – herunder massemediernes og de nye mediers betydning for, og interaktion med, litteraturen. Udgangspunktet er bl.a. kunsthistoriker W.J.T. Mitchells diskussion af forholdet mellem ord og billede. Mitchell understreger det blandede i alle medier: “All media are mixed media” (Mitchell 1994, 5). De nye visuelle romaner synes at fremhæve denne pointe, idet de gør opmærksom på litteraturens egen visualitet og materialitet; aspekter, som ofte overses, men som i stigende grad kommer i fokus, fordi de ikke længere betragtes som selvfølgelig. Opkomsten af de såkaldt nye medier gør, at den trykte bog ikke længere er det eneste medium for litteratur. Derfor bliver den værd at lægge mærke til.

I forlængelse heraf læser litteratur- og medieforsker N. Katherine Hayles de nye

visuelle værker som udtryk for, at romanen som genre er 'traumatiseret' af konkurrencen fra de andre, nye medier:

“ [T]he novel itself as a form is undergoing the traumatic experience of having its traditional territory taken over by the colonizing incursions of other media. These books respond to this trauma by bursts of anxious creativity, thereby changing what it means to be a novel in print. (Hayles 2007, 85)

Romanen er traumatiseret og 'angst'. Hayles skriver om form, teknik og medier på en måde, så det mediehistoriske perspektiv forbindes med værkernes tematiske kredsen om fortid, traume og tab. Jeg forfølger denne forbindelse mellem eksperimenterende form og erindringsorienteret indhold med udgangspunkt i analyser af værker af to tyske forfattere, Alexander Kluge og W.G. Sebald, som begge har været centrale i forhold til at give den visuelle erindringsroman sin moderne form. Desuden inddrages værker af Daniel Mendelsohn, Aleksandar Hemon og Jonathan Safran Foer som nyere eksempler på genren, der også demonstrerer dens aktualitet uden for den tyske kontekst.¹ Værkerne tager alle udgangspunkt i traumatiske historiske begivenheder; hhv. Anden Verdenskrig, Holocaust, krigen på Balkan i 90'erne og terrorangrebet i New York i 2001. Erindringstematikken er interessant, fordi den fremhæver en spænding i disse værker, som også findes på et formelt plan: Som Hayles påpeger, synes de at rumme en bagudskuende, bevarende tendens; en modstand mod det nye, herunder de nye medier og deres måde at forholde sig til fortiden på, samtidig med, at de selv eksperimenterer med nye former, spiller på det genre- og grænseoverskridende og ændrer "what it means to be a novel in print."

Gennem analyser af værker af de nævnte forfattere undersøger jeg genrens forskellige former. Den eksperimenterende visuelle erindringsroman synes at være udspændt mellem en modernistisk tradition, som primært udøver kritik af den moderne medie- og billedkultur gennem montage-formen og vender sig mod litteraturen i bogformat som en sidste bastion for kontinuitet og refleksion over fortiden – og en anden tendens, som synes at omfavne de andre, nyere medier og de muligheder, de åbner for at fortælle og erindre med både billeder og ord; i og uden for bogen.

Ord og billede

De visuelle erindringsromaner af f.eks. Kluge og Sebald forholder sig til en lang tradition for at forbinde billeder med tekst. De synes dog at skille sig ud fra f.eks. den klassiske illustrerede roman og markere sig som eksperimenter, idet billederne og de andre grafiske elementer ikke udelukkende fungerer som illustrationer. De er ikke underordnet en tekst, der beskriver, forklarer og fortolker dem, men indgår som regel som bærende elementer i værket, på lige fod med teksten. Således kan de læses som udtryk for den tendens, som W.J.T. Michell har beskrevet som 'the pictorial turn' – en vending mod det visuelle i sidste halvdel af det 20. århundrede.² Mark M. Anderson, fremhæver at "[t]his turn toward the image – especially the photographic image – could be observed most closely in literary

works that incorporated actual pictures into the typographic text, not as illustrations but as constitutive, nonsupplementary parts of the whole” (Anderson 2008, 129).

Ifølge Mitchell afløser den billedlige vending den såkaldt sproglige vending, “the linguistic turn”, men det betyder ikke, at billeder erstatter tekst. Som Silke Horstskotte og Nancy Pedri gør opmærksom på, er den billedlige vending netop “based on the recognition that images are invariably traversed or impregnated by language, because all images are accompanied by some form of speech or writing” (Horstskotte og Pedri 2008, 3). Mitchells egen billedteori kan ses som udtryk for denne tilgang. Han fremfører at “all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‘purely’ visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism” (Mitchell 1994, 5). Mitchell vender sig således mod en modernistisk forståelse af forholdet mellem kunstarterne som ‘rene’ og fremhæver i stedet det hybride og blandede.³ Han påpeger bl.a., at litteraturen i sig selv er visuel i kraft af skriftmediet:

“ [T]he medium of *writing* deconstructs the possibility of a pure image or a pure text, along with the opposition between the “literal” (letters) and the “figurative” (pictures) on which it depends. Writing in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the “imagetext” incarnate. (Ibid., 95)

De eksperimenterende visuelle romaner gør opmærksom på dette centrale aspekt ved litteraturen; det visuelle og materielle. Tekst bliver til billede og omvendt, f.eks. hos Sebald, når fotografiernes baggrund flyder sammen med bogsiden, eller når de direkte fremstiller skrift, bøger og tekst. Samtidig synes flere af værkerne også at bygge på en modernistisk tradition, som fastholder forskellen mellem billeder og tekst for at fremstille brud og lade de forskellige diskurser eller medier nedbryde hinanden – det gælder hos Kluge, der bl.a. konfronterer idylliske landskabsmalerier og romantiske digte med beretningen om en koncentrationslejr.

De eksperimenterende visuelle romaner kan altså næppe forbindes med problemfri hybriditet, men synes derimod at udstille nogle mediemæssige spændinger eller konflikter, som også relaterer til værkernes indhold og kontekst. Mitchells pointe om hybriditet; at alle medier er blandede, omgives af en politisk orienteret retorik – bl.a. fremfører han i sine studier af ekfrasen, at ønsket om ‘rene’ medier, og modviljen mod at blande dem, herunder det, han kalder ekfrasisk frygt, er udtryk for en grundlæggende social angst; “our anxieties about merging with others” (Ibid., 163). I ekfrasen, den litterære beskrivelse af en visuel genstand, bliver billedet til tekstens ‘andet’; noget essentielt fremmed, som teksten forsøger at møde og bemestre; repræsentere. Mens dette ‘andet’ altid forbliver fraværende i ekfrasen, er det forstyrrende nærværende i de visuelle romaner, som direkte konfronterer teksten med billeder og fotografier, der oftest ikke beskrives og fortolkes i teksten. Genren synes således udspændt mellem at fremhæve det iboende visuelle i teksten og samtidig spille på billederne som fremmedelementer i værkerne, der forårsager brud og forstyrrer teksten.⁴

Som eksempel på en lignende hybrid genre udpeger W.J.T Mitchell det såkaldte fotografiske essay, som kom frem i 30’ernes USA. Hans udgangspunkt er James Agee

og Walker Evans' *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), som fremhæves som eksemplarisk. Agees indledning med beskrivelsen af værket danner udgangspunkt for Mitchells definition af genren: "The photographs are not illustrative. They, and the text, are coequal, mutually independent and fully collaborative" (Agee citeret i Mitchell 1994, 290). At fotografi og tekst er lige og indbyrdes afhængige, betyder dog ikke, at det fotografiske essay fremviser en fuldstændig enhed. Mitchell fremhæver en modstand i forholdet mellem fotografi og tekst. "A resistance arises in the text-photo relation; we move less easily, less quickly from reading to seeing" (Ibid., 287). Fotografiet skildres som et forstyrrende element, som afbryder læsningen. Modstanden opstår ifølge Mitchell pga. fotografiets dobbelte status: Det er på én gang en 'ukodet' gengivelse eller direkte aftryk af virkeligheden – Roland Barthes' berømte 'det-har-været'⁵ – og samtidig kodet tekst, der betyder som andre tekster. Mitchell komplicerer denne diskussion ved at hævde, at fotografiet er kodet 'som ukodet' – det læses, *som om* det var en direkte virkelighedsreference; det 'betyder' autenticitet, og frembyder derfor en modstand i forhold til teksten, der altid blot er kodet, medieret, og skal fortolkes.

Foto-romaner

Dette modstandsforhold, som ifølge Mitchell kendetegner det fotografiske essay, er også markant til stede i de nyere visuelle værker af Kluge, Sebald, Hemon og Foer. De arbejder alle med fotografier og er også blevet betegnet foto-romaner eller foto-fiktioner.⁶ Fotografiet introducerer i romanen i endnu højere grad end i essayet en modstand eller spænding, fordi romanen som oftest forbindes med en konvention om fikcionalitet, som står over for fotografiets formodede dokumentarisme:⁷ "Because of the photographs' persistent use as documentary evidence, the presence of photography in literature almost automatically challenges accepted distinctions between fiction and non-fiction," skriver Horstskotte og Petri (Horstskotte og Petri 2008, 8).

Foto-romanerne kan ses i forlængelse af en tradition for interaktion mellem fotografi og litterære tekster, som kan føres tilbage til fotografiets opfindelse i 1800-tallet.⁸ Timothy D. Adams påpeger dog, at modsat tidligere, hvor fotografiet primært blev forbundet med det dokumentariske og autentiske, idet det f.eks. stod over for den realistiske roman, synes de nye romaner at eksperimentere med fotografiet for at problematisere forestillinger om autenticitet og referentialitet:

“ Unlike those early writers who incorporated photographs into their novels, imagining that the presence of such realistic images mainly served to further illustrate the narrative [...] contemporary postmodern novelists have recently begun to include photographs in another way to provide authenticity for the purpose of having something authentic to undercut. (Adams 2008, 79f.)

Kluge, Sebald, Hemon og Foer er blot nogle af de forfattere, som indarbejder fotografier i forbindelse med eksperimenter med det selvbiografiske og dokumentariske inden for romangenren. Deres værker anvender på forskellig vis og med for-

skellig vægt fotografierne som et udtryk for et fravær af fortid og erindring, med Mitchell; fortiden som noget fremmed, 'andet', som er forstyrrende nærværende i teksten, men som teksterne ikke kan magte, formidle og repræsentere. Adams har således påpeget en tendens til, at fotografiet i nyere litteratur bruges til at fremstille det usynlige, uudsigelige, u-repræsentérbare, som forbindes med traumeoplevelsen: “[P]ostmodernist writers have come to use photographs as the reverse of representation: as a revelation of the invisible, unseeable, and, indeed, unknowable” (Adams citeret i Horstskotte og Petri 2008, 20f.).

Denne fremstilling af traume og fortid i den moderne foto-roman synes at relatere til en dominerende tendens i fotografisk teori i det 20. århundrede, hvor fotografiet associeres med chok (Benjamin), stilstand og 'mumificering' (Bazin) og død og hjemsøgelse (Barthes, Sontag).⁹ Fotografiet ses, i kraft af sin status som referentielt medium, som et direkte 'aftryk' af virkeligheden, som en konfrontation med fortiden, der ligner traumet og chokket, idet det ikke tilbyder bearbejdning og fortolkning, men derimod synes at standse tiden og holde beskueren fast i fortiden. I Hemons *The Lazarus Project* (2008, da. *Lazarusprojektet*, 2009) er der f.eks. indsat gamle arkivfotografier af liget af hovedpersonen Lazarus Averbuch, som er sat op, som om han er i live. Derved forbindes fotografiet med den levende døde, den u-døde, som stadig spøger i romanens nutid, hvor fortælleren forsøger at opklare de omstændigheder, som førte til Lazarus' død i 1908: Altså associeres en traumatisk fortid med selve fotografiet som medium; spor af en virkelig fortid, som hjemsøger den fiktive bog.¹⁰

Kritisk medietæori har forbundet denne traumemekanisme, som associeres med fotografiet, med nyere medier generelt, herunder især massemedier, idet de beskyldes for blot at konfrontere og pacificere publikum med billeder uden at tilbyde mulighed for bearbejdning af begivenhederne.¹¹ Det gælder f.eks. tv-billeder fra terrorangrebet i New York d. 11. september 2001, der ifølge flere kritikere mimes et traumatisk gentagelsesmønster, idet de samme billeder blev vist igen og igen (Mikolinsky 2009, 183f.). Som det vil fremgå af analyserne nedenfor, synes de nyere foto-tekster dels at skildre denne traumemekanisme ved at indarbejde billeder, som fungerer afbrydende, konfronterende og standsende for fortællingen – som når f.eks. fotografierne hos Kluge og Sebald afbryder læsningen midt i en sætning eller et ord. Dels søger de at komme ud over traumet netop ved at fremstille en modstandsfuldt tekst, som kræver bearbejdning og refleksion fra læserens side. Traumefremstillingen i disse værker forbindes således ofte med et kritisk perspektiv på en moderne billeddomineret mediekultur og de vilkår, den synes at sætte for erindring og historiefortælling. Foto-montagen som sådan et redskab til medie- og samtidskritik er bl.a. klart eksemplificeret i Alexander Kluges værker, som er et af de tidligste eksempler på den moderne, litterære foto-tekst.

Kluges mediekritiske montage

Den tyske forfatter og filminstruktør Alexander Kluge var blandt dem, som bragte den tyske fortid, Anden Verdenskrig og Holocaust på dagsordenen i litteraturen i 60'ernes og 70'ernes Vesttyskland. I sine litterære værker håndterer han dette stof gennem montage-teknikker, idet værkerne som oftest forbinder forskellige former

Heft 2
Der Luftangriff auf Halberstadt
am 8. April 1945

I

[Abgebrochene Matinee-Vorstellung im »Capitol«, Sonntag, 8. April, Spielfilm »Heimkehr« mit Paula Wessely und Attila Hörbiger] Das Kino »Capitol« gehört der Familie Lenz. Theater-Leiterin, zugleich Kassiererin, ist die Schwägerin, Frau Schrader. Die Holztäfelung der Logen, des Balkons, das Parkett sind in Elfenbein gehalten, rote Samtsitze. Die Lampenverkleidungen sind aus brauner Schweinsleder-Imitation. Es ist eine Kompanie Soldaten aus der Klus-Kaserne zur Vorstellung heranmarschiert. Sobald der Gong, pünktlich 10 Uhr, ertönt, wird es im Kino sehr langsam, den dazwischengeschalteten Spezialwiderstand hat Frau Schrader gemeinsam mit dem Vorführer gebaut, dunkel. Dieses Kino hat, was Film betrifft, viel Spannendes gesehen, das durch Gong, Atmosphäre des Hauses, sehr langsames Verlöschen der gelbbraunen Lichter, Einleitungsmusik usf. vorbereitet worden ist.

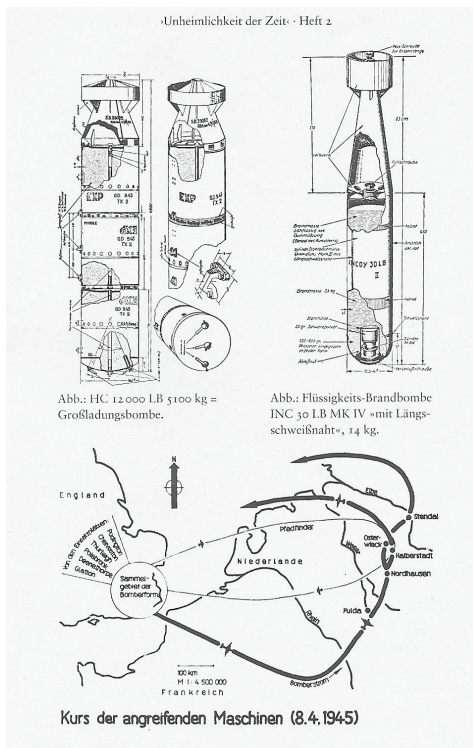


Figur 1

Jetzt sah Frau Schrader, die in die Ecke geschleudert wird, dort, wo die Balkon-

for tekster; anekdoter, interviews, litterære beskrivelser og protokoller med reproduktioner af malerier, avisudklip, fotografier o. lign.¹² Det gælder også den korte tekstmontage "Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945" fra samlingen *Neue Geschichten* (1977), som beskriver bombardementet af Kluges hjemby Halberstadt gennem bl.a. interviews, fotografier af de bombede huse og af soldaterne, samt kort og tegninger over bombeflyenes formationer og den militære strategi bag bombningen. Beskrivelsen af angrebet fremstår dokumentarisk, selvom den også rummer fiktion – fotografier og historiske fakta forbindes med opdigtede elementer. Således synes Kluge at bevæge sig hinsides den almindelige historiske reportage, idet han, som Andreas Huyssen påpeger, forholder sig til "the experiments of the Weimar avant-garde, especially Brecht and the montage tradition" (Huyssen 1995, 122).

Teksten indledes med en fotografisk reproduktion af en plakater for den anti-polske propaganda-film *Heimkehr* (1941), som ifølge teksten gik i biografen i Halberstadt under angrebet (fig. 1). Plakaten er i sig selv et eksempel på montage, om end en velstruktureret, harmonisk én af slagsen, hvor billeder fra filmen på traditionel vis ledsages af og repræsenteres ved tilhørende tekster; filmens titel, instruktørens og skuespillernes navne osv. Den synes således at pege mod Kluges egen metode, samtidig med, at den også repræsenterer det, han bryder op og problematiserer: Plakatens præg af strukturel harmoni, det uproblematiske forhold mellem ord og billede, synes at spejle filmens harmoniske hjemkomstfortælling om tyskernes tilbagevenden til Polen, som, i parentes, medførte en ud-bombning af polakkerne – en fortælling, som bliver modsagt i Kluges kontekst, hvor billedet, plakaten, står i skarp kontrast til den omgivende tekst med fokus på bombeangrebet. Plakaten bliver således hos Kluge et udtryk for en mediekritisk brug af montageformen, der gør opmærksom på og nedbryder billedet som konstruktion og dets magt som propagandamiddel (Anderson 2008, 134).¹³



Figur 2

Hjemkomstfortællingens harmoni brydes ned i Kluges montage, idet plakaten konfronteres med teksten om bombeangrebet på de tyske hjem – bombeangrebet afbryder bogstaveligt talt filmen. Frau Schrader, som bestyrede biografen, “så [...] et stykke af den røgfylde himmel; en højeksplosiv bombe havde åbnet huset og var trængt igennem ned til kælderen” (Kluge 1977, 35).¹⁴ I forordet til *Neue Geschichten* reflekterer Kluge over montageteksternes fragmenterede struktur som et udtryk for denne form for voldelig åbning eller afbrydelse:

“ Nogle af historierne gør indtryk af at være forkortelser [Verkürzungen]. I disse tilfælde er det netop denne forkortethed, som udgør historien. En bombesprængning har en form, som gør indtryk. Sådant en form er indbegrebet af at være forkortet. Den 8. april, 1945 var jeg ti meter fra sådan en sprængning. (Kluge 1977, 9)

Montageteksternes brudte form skal tilsyneladende afspejle ‘indtrykket’ af bombesprængningen; oplevelsen af at være blot “ti meter fra”. W.G. Sebald har i tråd hermed læst Kluges montage over for Walter Benjamins *Angelus Novus*, historiens engel, idet montageformen ses som udtryk for englens traumatiserede blik, som ser den moderne historie fragmenteret, i ruiner (Sebald 1999). Benjamin har selv teoretiseret montagen i denne retning; som en form, der fremstiller brud og, især i forbindelse med fotografiet, udtrykker traume og chok, idet beskueren holdes fast i øjeblikket, fragmentet, og derfor er ude af stand til at forstå begivenheden i en større historisk sammenhæng.¹⁵ Samtidig er det også, i Kluges version, en form, der anvendes til at skabe afstand til begivenheden. På trods af, at han fremhæver sig selv som øjenvidne til bombeangrebet, er værkets fokus ikke på denne personlige oplevelse; snarere skildres bombeangrebet på afstand, idet Kluge fremhæver det, han kalder “strategien fra oven”: strukturer og planer, kort og tegninger over militære strategier osv. (fig. 2). Selv når han skildrer

ofrene og deres “strategier fra neden”, sker det på afstand, idet han fokuserer på ofrenes egen rationelle, distancerede tilgang til det skete – bl.a. beskrives, hvordan Frau Schrader rydder op blandt ligene for at få styr på biografen inden næste forestilling.¹⁶

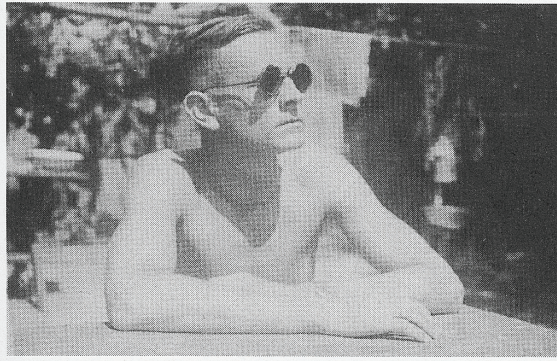
Således synes Kluges værk at være kendetegnet ved en spænding mellem montagen som udtryk for selve traumeoplevelsen ‘for tæt på’ bomben; en mangel på evne til at bearbejde fortiden, og montagen som et mere kritisk redskab, der netop bearbejder og lægger afstand til det skildrede. Sidstnævnte perspektiv forbinder Kluges værker til den politiske montage-tradition omkring Brecht, hvor montagen anvendes til at skabe *Verfremdungseffekt* og fremprovokere en kritisk bevidsthed hos læseren, idet de forskellige medier bringes i spil for at afbryde og modsige hinanden. Derved undermineres deres – og værkets – autoritet som ‘dokumenter’ og autentisk historiefremstilling.

Denne kritiske funktion fremgår klart i en anden tekst af Kluge, “Verschrottung durch Arbeit”, som indledes med to reproduktioner af landskabsmalerier fra området syd for Halberstadt. Området beskrives som ‘et af de syv smukkeste steder i Tyskland’, og der citeres fra bl.a. Goethes romantiske hyldestdigt til stedet: “O Hoppeberg, / ejet af Frau von Branconi, / aldrig vil jeg glemme dig / o aldrig, o aldrig, o aldrig” (Goethe citeret i Kluge 1977, 131). Læser man fodnoterne, fremgår det, at teksten er kopieret fra en art turistbrochure eller guide om området.¹⁷ Goethes udråb; at han aldrig vil glemme, fremstår ironisk i konteksten, idet det viser sig, at en koncentrationslejr var etableret på stedet i 1944. Således nedbrydes det romantiske billede, som gengives, ikke blot i malerierne og digtet, men også i turistbrochuren, som udstiller en moderne, glitret tilgang til fortiden, hvor lejren er fortrængt. Resten af montagen modarbejder dette billede, idet den beskriver lejren gennem en række perspektiver, billeder og personer. Bl.a. inddrages den nazistiske teoretiker Madloch, der citeres andetsteds for at påpege betydningen af at holde afstand til ofrene:

“ [J]eg må undgå kontakt og dræbe indirekte. For hvis jeg har modstanderen foran min pistol og i sidste øjeblik ser ham i øjnene, vinder han i denne udveksling af blikke sin fortsatte eksistens som en modig mand eller en kryster, idet jeg ikke uden videre kan fjerne ham fra min erindring. (Kluge 1977, 386)

Denne distance til offeret, individet, spejles umiddelbart i Kluges egen tilgang til lejren: Som med bombardementet af Halberstadt fokuserer han ikke på ofrenes oplevelser, men udstiller i stedet netop den attitude af abstraktion og rationalisme som ifølge ham førte til nazismens grusomheder.¹⁸

Sebald skriver om Kluges værk, at “[t]he reconstruction that Kluge was able to make of the disaster... can be likened to the revelation of the rational structure experienced by millions of humans as an irrational blow of fate” (Sebald 2005, 92). Kluges montage kan netop forstås som et middel til at skabe afstand og synliggøre de mekanismer; distancering, fremmedgørelse og abstraktion, som ifølge ham ikke blot synes at ligge bag krigen, bombardementerne og lejren, men som også præger den måde, hvorpå disse begivenheder bliver medieret og historiseret i nutiden. Så-



Figur 3

zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt –
aber von wo?
und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde,
mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigen-

ledes kan værket læses som en kritik af samtidens mediekultur, bl.a. repræsenteret af filmplakaten og turistbrochuren, som forvrænger og idylliserer billedet af den fortid, de skildrer – modsat montageformen, som problematiserer, åbner og 'sprænger'.

Sebalds fiktive fotografier

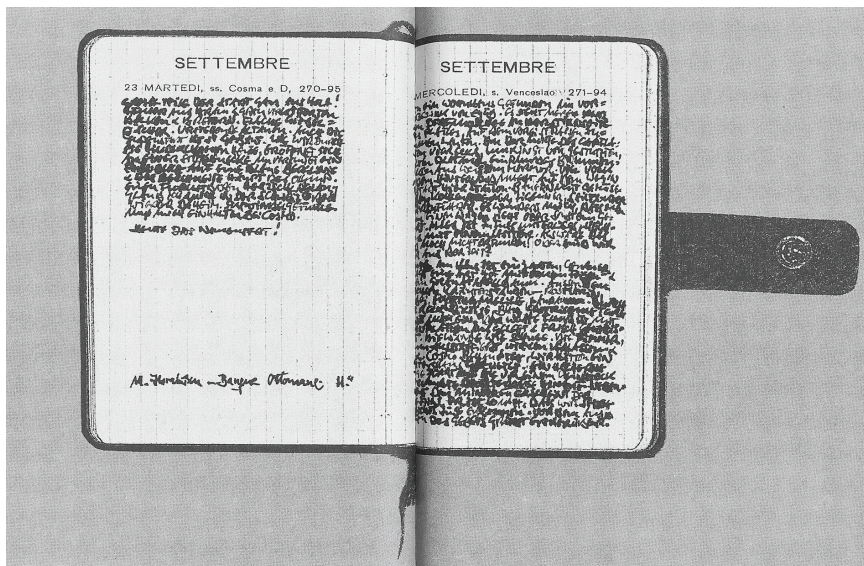
W. G. Sebald er én af de senere tyske forfattere, som forholder sig til Kluge som en central forgænger i forhold til at fremstille den tyske historie gennem en kombination af billeder og ord. Mark M. Anderson har beskrevet billederne i både Kluge og Sebalds værker som 'langsomme', modsat den moderne vestlige billedkulturs hurtige og let optagelige billeder (Anderson 2008, 138). De indikerer, med Sebalds eget udtryk, en 'arkæologisk' graven-sig-ned i fortiden. Det er sort-hvide fotografier, som fremstår dokumentariske: De er som oftest slørende, rystede eller dårligt belyste. Som sådan synes de at yde modstand mod hurtig fortolkning; de kræver tid til bearbejdning, ikke mindst fordi de samtidig indgår i et kompliceret forhold til den omgivende tekst. Hos begge opløses fotografiernes umiddelbare dokumentariske værdi som følge af dette forhold, om end det sker på vidt forskellig vis: Kluge fremhæver modsætningerne mellem medierne, idet teksten er med til at nedbryde billedernes troværdighed og omvendt. Mens han således bygger på en kritisk modernistisk montage-tradition, der nedbryder værket som organisk helhed, understreger Sebald i højere grad integrationen af billeder i teksten. Han nedbryder grænserne mellem medierne på flere niveauer i sine værker.

Silke Horstskotte har påvist, hvordan den grafiske opsætning i Sebalds prosaværker understreger forholdet mellem ord og billeder, idet billederne ofte er placeret midt i teksten, endog midt i enkelte ord, på en sådan måde, at det ser ud som om, teksten hører til billedet, som billedtekst – selvom billederne faktisk meget sjældent kommenteres direkte i teksten (Horstskotte 2008, 54f.). Det gælder f.eks. i forhold til et fotografi i *Die Ausgewanderten* (1992; da. *De Udvandrede*, 1995), som ledsages af en tekst, der beskriver, hvordan fortælleren ser på én af værkets hovedpersoner, Paul Bereyters familie-fotoalbum (fig. 3). Albummet præsenteres for ham af Pauls bekendte Lucy Landau, som i den forbindelse bemærker om Pauls udstationering under krigen at, "i hvert fald var man altid, som Paul har skrevet under dette foto-

grafi, cirka 2000 km. borte i luftlinje – men borte fra hvad?” (Sebald 1995,70). I den tyske udgave placeres dele af denne sætning lige under billedet, så den ligner en billedtekst og dermed synes at genkalde det beskrevne album (Horstskotte 2008, 56f.); altså skabe en nærhed til dette, samtidig med at billede og tekst formelt er adskilte.¹⁹ Således synes den erfaring af ubestemt afstand, “men borte fra hvad?”, som udtrykkes i Bereyters sætning, at vinde genklang på et mediemæssigt plan; i et ubestemt forhold mellem tekst og billede.

Sebald leger altså med læserens forventninger til forholdet mellem tekst og billede. Fotografierne forbliver selvstændige, samtidig med, at de ofte visuelt flyder sammen med teksten. Mark M. Anderson fremhæver at, “unlike earlier documentary German literature, where the black-and-white format served primarily to reinforce the realist impression, his use of the format also recalls the black ink and white page of the surrounding verbal text: one medium merges into the other” (Anderson 2008, 138). Fotografierne er ikke indrammede, som det ellers ofte er tilfældet, med en sort ramme, men går nærmest i ét med bogsiden, især når baggrunden er hvid eller lys. Hermed fremhæves Mitchells pointe om bogens og skriftens egen visuelle dimension.

Denne visuelle blanding af tekst og billede gælder ikke mindst i forhold til de mange billeder af tekst, skrift og bøger, som forekommer i Sebalds værker. I *Die Ausgewanderten* er der f.eks. indsat flere fotografier af en håndskrevet dagbog; angiveligt en dokumentation for ægtheden af en anden hovedperson, Ambros Adelswarths dagbog, som dele af den trykte fortælling skulle være baseret på (fig. 4). En nærmere undersøgelse afslører dog flere afvigelser mellem den håndskrevne tekst i dagbogen på billedet og transskriptionen af den på tryk. Horstskotte har bl.a. påpeget, at titlen på Sebalds første værk, *Swindel. Gefühle* (1990; da. *Højde. Skræk*, 2011), optræder i den afbildede dagbog uden at blive nævnt i den trykte. Ordet synes at fungere som en subtil selvreference, der peger på dagbogen som en del af Sebalds værk, hvilket understreges af, at dagbogen er skrevet med Sebalds hånd-



skrift (Hortskotte 2008, 59f.). Ordet “Swindel” har netop en dobbelt betydning; ud over at henvise til den svimmelhedsfølelse, som Sebald forbinder med traume, tab og glemsel, kan det også forstås som svindel; en indikation af, at dagbogen (måske) er fiktiv; svindel og bedrag.

Således undermineres dagbogens status som autentisk bevis og fotografiet af den kommer, skønt det i sig selv, som fotografi, er ægte nok, til at fremstå som en del af Sebalds fiktive værk. Sebald har i et interview fremhævet, hvordan fotografierne i hans værker er forbundet til fiktionen:

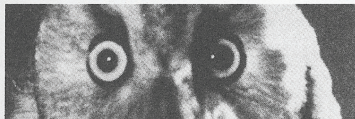
“ One doesn’t know [the photographic subjects]. [...] And so you have to start thinking hypothetically. Along this route, you inevitably slip into fiction, the telling of stories. While writing, you see ways of departing from the images or entering into them to tell your story, to use them instead of a textual passage, etc. (Sebald citeret i Anderson 2008, 138)

Idet fotografierne indarbejdes i de fiktive værker, bliver de del af fiktionen, samtidig med, at værket forbindes til den virkelighed, de refererer til. Således understreger Sebalds brug af fotografier en mekanisme, som ifølge Horstskotte og Petri kendetegner enhver brug af fotografier i litteratur:

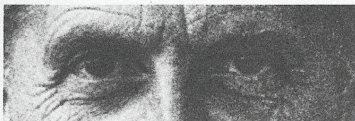
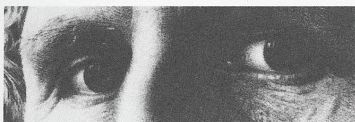
“ Almost always, the inclusion of photographs in literature leads to an instability of genre concerning both the photograph and its contexts. In a paradoxical movement, photographs, when taken out of their original contexts and included in a fictional narrative, become fictional themselves. Inversely, the narrative is ostensibly turned toward the real. (Horstskotte og Petri 2008, 8)

Sebald er blevet eksemplet *par excellence* på denne genre i sin moderne, komplekse form, idet han udnytter relationen mellem tekst og billede i forbindelse med repræsentation, eller netop ikke-repræsentation, af erindring, traume og tab. Værkerne er ikke uden et kritisk blik på medierne, herunder fotografiet, og muligheden af inautentiske, manipulerbare billeder tematiseres åbenlyst. Det sker bl.a. i forbindelse med et fotografi i *Die Ausgewanderten*, som oprindeligt er klippet ud af en nazistisk avis og tilsyneladende viser en bogbrænding under krigen, men, fremgår det af den omgivende tekst, da det var for mørkt til at fotografere, da brændingen fandt sted, fandt avisen i stedet et andet billede af noget røg, der steg op, som dokumentation (Sebald 1992, 275). Forfalskningen underminerer ikke selve begivenhedens karakter – at bogbrændingen fandt sted – men udelukkende fotografiets status som autentisk dokumentation.

I stedet for at dokumentere bruges fotografierne til at fremstille det skjulte og uudsigelige; nemlig selve det traume og tab, som alle Sebalds prosaværker er centreret omkring, og som hovedsageligt hos ham er forbundet til det historiske traume; ikkeoplevelsen af Anden Verdenskrig. Således er Sebald og hans brug af fotografier ofte blevet karakteriseret med Marianne Hirshs begreb om posterindring, *postmemory*, om senere generations forhold til en stor, traumatisk begivenhed, de ikke selv har oplevet, men som de alligevel er påvirket af og ‘husker’, bl.a. gennem fotografier. Fotografierne får således en særlig status i Sebalds værker som rester af glemt histo-



påfaldende store øjne og dette ufravendt forskende blik, man finder hos bestemte malere og filosoffer,



som ved den rene betragtning og den rene tænkningens hjælp forsøger at gennemtrænge det mørke,

Figur 5

rie, som må digtes på ny gennem den fiktive tekst – som han selv siger: “These old photographs always seem to have this appeal written into them, that you should tell a story behind them” (Sebald i Jaggi 2001).

I modsætning til Kluge, som oplevede angrebet på Halberstadt helt tæt på og synes at lægge afstand til begivenheden gennem montageformen, søger Sebald altså ikke at skabe *verfremdung*, men forholder sig snarere til fortiden, i form af de gamle fotografier, som noget essentielt fremmed, som han forsøger at nærme sig. Det står klart f.eks. i begyndelsen af hans sidste værk *Austerlitz* (2001, da. *Austerlitz*, 2003), hvor læseren konfronteres med fotografier af fire par øjne tilhørende hhv. filosofen Ludwig Wittgenstein og maleren Jan Peter Trippls, samt øjnene på en ugle og en abe. Fotografierne ledsager en beskrivelse af nocturamaet i Antwerpen Zoo (fig. 5):

“ Om dyrene, der havde hjemme i Nocturamaet, har jeg ellers kun bevaret den erindring, at nogle af dem havde påfaldende store øjne og dette ufravendt forskende blik, man finder hos bestemte malere og filosoffer, som ved den rene betragtning og den rene tænkningens hjælp forsøger at gennemtrænge det mørke, der omgiver os. (Sebald 2003, 7)

Fotografierne virker konfronterende; som om, de ser ud af værket, og ser læseren i øjnene. Andrea Gnam har påpeget en “dobbelt spejling” i dem, idet “læserens blik retter sig mod siden i bogen, men synes at blive kastet tilbage” (Gnam 2007, 36). Ved at vise øjnene frem for det, de ser, synes Sebald at konfrontere læseren med Mitchells ‘andet’; selve mørket eller uigennemtrængeligheden af en fraværende, fremmed fortid, som står i centrum for romanen: *Austerlitz*, der som barn blev transporteret fra Prag til England på en såkaldt børnetransport under krigen, har glemt sin baggrund, sin familie og livet i Prag før krigen. Han forsøger romanen igennem at genvinde erindringen, ‘gennemtrænge’ mørket, bl.a. ved hjælp af gamle fotografier.

Romanen synes overordnet at forholde sig skeptisk i forhold til dette erindringsprojekt. Fotografierne forbliver ubestemte, utydelige og manipulerbare, og frem-

står dermed også som højst usikre kilder til fortiden. Ikke desto mindre synes Sebald gennem øjen-fotografierne at opnå den form for fysisk nærhed eller kontakt, som Kluges nazistiske teoretiker Madlock ville undgå; nemlig en udveksling af blikke, bogstaveligt talt, mellem fotografi og læser, som konfronterer læseren direkte med det 'andet', fremmede, og netop derfor gør et mindeværdigt nærværende indtryk.

Arven efter Sebald

Mens Sebald forbinder sig til traditionen fra Kluge og den form for bearbejdning af den tyske fortid, han står for, fremstår hans egne værker som en vægtig inspirationskilde for flere senere forfattere, som eksperimenterer med fotografier i forbindelse med fremstilling af traumatiske begivenheder. Inden for den tyske kontekst har Monika Maron f.eks. skrevet om sin polsk-jødiske families skæbne under krigen i *Pawels Briefe* (1999), som er struktureret omkring forfatterens familiefotografier. Den amerikanske forfatter Daniel Mendelsohn har ligeledes indarbejdet familiefotografier i sit værk *The Lost* (2006; da. *De mistede*, 2012) om seks slægtninge, som døde under Holocaust.

Både Mendelsohn og Maron deler Sebalds position som efterkommere, med Sebalds udtryk *Nachgeborenen*, som går til en fortid, de ikke selv kan huske. I en markant passage i starten af *The Lost*, der synes at citere *Austerlitz*, fremstiller Mendelsohn fotografier af to par øjne, som tilhører dels ham selv som barn og dels hans onkel Shmiel, som var blandt de døde slægtninge. Sammenstillingen konfronterer nutid og fortid, og fremhæver Mendelsohns indirekte forhold til, hans fysiske lighed med den ukendte slægtning, hvis ufortalte historie stadig spøger i familien. Øjen-fotografierne fungerer altså, som hos Sebald, som en konfrontation med en fortid, som er uigennemtrængelig, glemt, men alligevel traumatisk til stede – et forsøg på at se den døde i øjnene og opklare hans historie, som resten af romanen er viet til. Modsat Sebald synes Mendelsohn dog, ligesom Maron, at fastholde fotografiernes referentialitet. Både *The Lost* og *Pawels Briefe* er klart markerede som autentiske slægtshistorier, og fotografierne har status af beviser, dokumenter eller spor efter en fortid, som virkelig fandt sted, og som sådan kan opklares, erindres og fortælles.

Den bosnisk fødte forfatter Aleksandar Hemon forholder sig her mere tro mod den Sebaldske arv, idet han i sine værker indarbejder fotografier, som tages ud af deres oprindelige kontekst og placeres i den fiktive historie som en del af fiktionen, samtidig med, at de kredser om historiske begivenheder, især borgerkrigen på Balkan i 1990'erne. Hemon bekender også sin gæld til Sebald:

“ I learned from Sebald. I wanted to create a situation in which writing would confront photographs. Language (and thus a work of literature) cannot authenticate itself but has to be authenticated through the reader's experience, whereas photographs are always – or at least in the pre-digital era – physical traces of physical objects. The question then becomes whether the story in my book becomes authentic because of the presence of photos or the photos become inauthentic because of the presence of the story. (Hemon i Baker 2008)

Hemon fremhæver konfrontationen, konflikten mellem tekst og billeder snarere end integrationen; et perspektiv, som også dominerer hans værker med deres kredsen om konflikter, overgreb og krig. I novellesamlingen *The Question of Bruno* (2000, da. *Et spørgsmål om Bruno*, 2002), indarbejder han familiefotografier som led i tematisering af overvågning og propaganda i det tidligere Jugoslavien. Fotografierne her fungerer som et kritisk redskab; en åbning ind til det intime, som ikke burde være der. Der sættes fokus på det, Mitchell betegner som billedets magt, som manifesterer sig i hhv. skuespil og overvågning: "Spectacle is the ideological form of pictorial power; surveillance is its bureaucratic, managerial, and disciplinary form" (Mitchell 1994, 326).

Denne kritiske omgang med mediebilledet fortsætter i Hemons senere værker; heriblandt den tidligere omtalte *The Lazarus Project*, som tydeligst markerer sig som moderne foto-roman i traditionen efter Sebald, idet den indarbejder fotografier i en historie om traume og død. Ved at fremhæve det propagandaagtige, opstillede ved fotografiet, f.eks i det omtalte fotografi af Lazarus' lig, og sidestille gamle arkivfotografier med nye, æstetiserende, kunstfotografier, sætter værket spørgsmålstegn ved fotografiernes status som autentiske vidnesbyrd samtidig med, at de fremhæver romanens forbindelse til en faktisk historie; mordet på Lazarus Averbuch.

En tredje forfatter, som ofte sammenlignes med Sebald og af og til beskyldes for blot at efterligne ham, er den amerikanske forfatter Jonathan Safran Foer; særligt i forbindelse med romanen *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005, da. *Ekstremt højt og utroligt tæt på*, 2005), som kredser om terrorangrebet i New York d. 11. september 2001. Ligesom Sebald arbejder Foer med et scrapbogsformat, som rummer billeder, fotografier og desuden typografiske gimmicks som helt tomme sider, eller sider beskrevet så tæt, at de bogstaveligt går i sort og bliver ulæselige. Umiddelbart opererer værket også ud fra samme logik som de ovenfor nævnte foto-tekster, idet de visuelle strategier kan ses som udtryk for traume, chok og tab; særligt den 9-årige hovedperson Oskars sorg over sin fars død i terrorangrebet, men også hans bedsteforældres reaktioner på bombeangrebet på Dresden under Anden Verdenskrig. Foer markerer sig dog til forskel fra de nævnte værker af Sebald og Kluge ved at sætte mere direkte fokus på de nye digitale medier og det, de gør ved litteraturen og erindringen.

Katherine Hayles har påvist, hvordan Foers værk mimer en medielogik, hvor alting er kodet, medieret, uforståeligt og utilgængeligt – ikke ulig traumesituationen (Hayles 2008, 165f.). Samtidig er netop de nye digitale medier, snarere end massemedierne, også forbundet med en mulighed for at konfrontere og bearbejde traumet i romanen. Oskar går på nettet og finder en række kontroversielle optagelser af folk, der springer ud fra World Trade Center under terrorangrebet:

“ I found a bunch of videos on the Internet of bodies falling. They were on a Portuguese site, where there was all sorts of stuff they weren't showing here, even though it happened here. [...] I printed out the frames from the Portuguese videos and examined them extremely closely. There's one body that could be him. [...] It's just me wanting it to be him. [...] I want to stop inventing. (Foer 2005, 256f.)

Internettet gør materialet tilgængeligt i langt højere grad end de amerikanske massemedier, der, som Oskar bemærker, havde censureret billederne af de faldende kroppe væk i tiden efter terrorangrebet – og dermed forhindrede ham i at konfrontere faderens skæbne. Han ønsker at komme helt tæt på og behandler billedet med et ønske om referentialitet og repræsentation: “I want to stop inventing”. Alligevel er det netop det, han gør, når han bearbejder billederne og sætter dem i omvendt rækkefølge, sådan som de også forekommer til sidst i romanen, så det ser ud som om, den faldende person bevæger sig og flyver opad, snarere end nedad, når man bladrer hurtigt igennem dem. Hermed brydes den fastfrysning i øjeblikket, som er forbundet med fotografiet som medium i traditionen fra Bazin og Barthes, og dermed også fotografiet som vidne om død og fortidighed. Snarere fremhæves ‘genopstandelse’, forbundet med billederne i ‘filmisk’ bevægelse opad, afstedkommet gennem Oskars manipulation med billederne.

Som også hos f.eks. Sebald og Hemon fremstilles det fiktive, ‘litterære’ element i foto-teksten, som her er forbundet med barnets fantasi og kreativitet, som en måde at bearbejde traumat på og modgå den officielle massemedierede version af historien. Hos Foer forbindes denne fiktilisering og bearbejdning med den logik, der omgiver de nye digitale medier, idet disse netop gør det muligt at interagere og manipulere med det massemedierede traumatiske materiale. Foers bearbejdning af de kontroversielle billeder fra terrorangrebet i det fiktive værk fremhæver altså interaktionen med de nye medier, samtidig med, at værket i sig selv, som visuelt orienteret ‘scrapbog’, også indikerer en art mediemæssigt tilbageblik; en opmærksomhed mod den gamle bog: bladrebvægelsen, som skaber illusionen om genopstandelse i eksemplet ovenfor beror netop på bogens indbyggede linearitet og kontinuitet.

Litteratur, erindring og nye medier

Foers værk, og ikke mindst hans udnyttelse af billederne fra terrorangrebet, kan altså læses som en refleksion over det moderne mediebillede, herunder udbredelsen af de digitale medier og de vilkår, de sætter for erindring og historiefortælling. Modsat massemedierne, som ofte fremstilles som pacificerende og censurerende, er de digitale medier med til at fremprovokere en interaktivitet, hvor brugeren selv strukturerer og bearbejder materialet. “Hence, digital alteration or manipulation can be seen as a legitimate way to respond to the disaster story as well as to the media’s narrative of the disaster” (Mikolinsky 2009, 172), argumenterer Rumi Mikolinsky. Dermed åbnes for mere personlige mediekonstruktioner af fortid og erindring, såsom Oskars ‘bladrebog’.

Mens Kluge i 60’erne fremstiller en mediekultur, som primært er pacificerende, fremmedgørende, og propagandistisk, og reagerer imod den ved at lade os se historien “fra oven”, på kritisk afstand, kommer vi med Foer ‘utrolig tæt på’ – på grænsen til det intime, når fokus er på barnets tab og traume. Det er dette intime perspektiv, som paradoksalt understreges af de massemedierede billeder af den faldende mand, netop fordi billederne er bearbejdet og på sin vis gjort fiktive i konteksten – præcis som det også er tilfældet med Sebalds fotografier. Både Sebald og Foer understreger denne bearbejdningsproces; at fortælle, digte, historierne bag bille-

derne, og integrere dem i teksten. “You don’t know [the photographic subjects]” siger Sebald; og derefter; “you slip into fiction”.

Foer skiller sig dog ud fra Sebald, idet han i højere grad lader sit værk bero på konventioner. Skønt værket umiddelbart fremstår avantgardistisk, virker det mindre åbent og modsætningsfyldt end Kluges og Sebalds værker, bl.a. fordi billeder og tekst ofte ‘passer sammen’ – dermed markerer det en mere konservativ brug af billeder, tilbage til illustration, hvor billedet underordnes historien. Når værket, umiddelbart kontroversielt, fremstiller blanke sider med blot få ord på, fremgår det i teksten, at de henviser til Oskars bedstefar, som holdt op med at tale efter bombningen af Dresden. Modsat bedstefaderen taler Foer, og forklarer sit værk. Derfor fremstår værket mere tilgængeligt – og har da også opnået en høj popularitet, bl.a. understreget af Hollywood-filmatiseringen fra 2012. Kluge og Sebald understreger derimod en langsommelighed eller besværlighed i deres brug af billeder. Billederne er slørede og formørkede. I stedet for at støtte repræsentationen, fungerer de oftest forstyrrende, standsende, og er med til at gøre modstand mod romanformens tilgængelighed og organiske helhed. Det er i den forstand svære værker, som kræver tid, bearbejdelse og refleksion, som ikke så nemt vil kunne laves om til en Hollywood-film.²⁰

Både Kluge og Sebald synes således at arbejde med montagen som en form for modstand, der forstyrrer en simpel fortolkning og opfordrer til langsommelig bearbejdning af stoffet – hvis man overhovedet kan komme ud over det forstyrrede, traumatiserede, fragmenterende blik, som traditionelt er associeret med fotografiet, og som bl.a. kommer til udtryk i Sebalds billeder af øjne, som konfronterer selve mørket i stedet for at lade os se. Montageværkerne synes dog netop også at rumme en forestilling om at gennemtrænge dette mørke ved at fortælle historien bag billederne. Fortællingen og ‘det litterære’ har således stadig, ifølge disse værker, en central rolle at spille i billedkulturen og de nye mediers tidsalder. “In this age of the new media,” fremfører bl.a. Kluge,

“ I do not fear what they can do; I rather fear their inability, the destructive power which fills our heads. In this age, we writers of texts are the guardians of the last residues of grammar, the grammar of time, i.e., the difference between present, future and past; guardians of difference. (Citeret i Huyssen 1995, 155)

Litteraturen sættes her op i modsætning til de nye medier, som en art ‘sidste bastion’ – garant for en stabilitet og kontinuitet i forhold til fortiden. Kluge fremhæver således en litterær skelnen mellem fortid, nutid og fremtid, som synes at stå i modsætning til de nye medier, der ofte associeres med samtidighed og rumlighed. Selv om hans værker blander medierne, gør de det med udgangspunkt i denne grundlæggende ‘litterære’, skelnen, idet de lægger afstand til begivenheden, bearbejder den og betragter den ‘fra oven’; som del af nogle større historiske strukturer.

Sebald derimod forsøger at nærme sig fortiden og overkomme den afstand og fortrængning, som skiller fortid og nutid. Mens Kluge skelner, også på et mediemæssigt plan, for at udstille modsigelser mellem ord og billeder, fremstiller Sebald en mere tæt integration af billeder og ord. Hans værker understreger således Mitchells pointe om, at alle medier er blandede uden at være ens; tekst og billede flyder

sammen på ét niveau, nemlig det visuelle, men forbliver adskilte semantisk. Billeder forbliver således forstyrrende elementer i hans romaner: I stedet for at illustrere teksten og dermed bibringe en form for forløsning, bliver de blot udtryk for det fraværende 'andet' i teksten, som ikke kan repræsenteres, nemlig traumet.

Hverken Kluges eller Sebalds værker leverer således løsninger, men forbliver åbne, modsætningsfyldte, og kræver som sådan en aktiv, fortolkende indsats fra læserens side: Det er op til læseren at forbinde billeder og ord, og fakta og fiktion; en arv som bl.a. Hemon tager op. Foer derimod holder sig til at beskrive denne aktive bearbejdelse, eksemplificeret i Oskars manipulation af billederne fra internettet, mens der i sidste ende ikke er meget, som forbliver åbent hos ham: Det viser sig mod slutningen, at Oskars mor hele tiden har været klar over og tilrettelagt forløbet for ham. På samme måde synes værket selv, trods alle de avantgardistiske strategier og gimmicks, at lade læseren forblive inden for de trygge rammer, som udgøres af konventioner og klichéer.

Den moderne foto-roman, eller den eksperimenterede visuelle erindringsroman, spænder altså over et bredt felt af værker, som rummer forskellige tendenser, fra det brudfyldte til det integrerede, og fra det grænseoverskridende og genrenedbrydende, utilgængelige, til det bevarende, populariserende. Alle værkerne synes dog at have et udgangspunkt til fælles; en optagethed af litteraturens status og funktion i forbindelse med et forandret moderne medie billede, forbundet med en gennemgående tematisering af erindring, fortid, traume og tab. Således sætter de fokus på, hvordan vi kan og bør håndtere fortiden i dag; med gamle og nye medier, i billeder og ord.

Noter

- 1 Den erindringsorienterede foto-roman er ofte forbundet med en tysk tradition: ud over Kluge og Sebald kan nævnes Monika Maron, Marcel Beyer, Stephan Wackwitz og Irina Liebmann; alle tyske forfattere, som indarbejder fotografier i deres værker. Mark M. Anderson fremhæver da også den billedlige vending inden for den tyske litteratur og kultur som et særligt tilfælde pga. arven efter nazismen: "German literature presents a special case because of the problematic status of the image after the Hitler period" (Anderson 2008, 130). Dog er der i de senere år dukket en del ikke-tyske romaner op, bl.a. i spansk og amerikansk kontekst, som ligeledes anvender billeder o. lign. i forbindelse med repræsentation af store historiske traumer såsom hhv. den spanske borgerkrig og terrorangrebet d. 11. september.
- 2 Også kaldet "iconic" (Boehm 1994) eller "visualistic turn" (Sachs-Hombach 2003). Allerede i 1991 skrev Mieke Bal om et nyt kulturelt paradigme, bygget på idéen om, at "the culture in which works of art emerge and function does not impose a strict distinction between the verbal and the visual domain. In cultural life, the two domains are constantly intertwined" (Bal 1991, 5). For et opdateret overblik over ord-billede-diskussionen, jf. Horstskotte og Petri 2008.
- 3 Man kan naturligvis diskutere denne opfattelse af modernismen som puristisk, jf. adskillige hybride modernistiske værker, heriblandt de første foto-romaner af George Rodenbach og André Breton. Michells opgør er faktisk rettet mod en tradition for at skelne mellem kunstarterne, som kan føres helt tilbage til Lessings normative skelnen i 1700-tallet.
- 4 Her opridses naturligvis blot de to ekstreme positioner; den totale sammenblanding eller det

- store sammenstød mellem medierne. Der findes mange niveauer for interaktion mellem ord og billede, som ligger herimellem, som bl.a. A. Kibédi Varga fremstiller i sin artikel "Criteria for Describing Word-and-Image Relations" (1989).
- 5 Jf. Barthes' *La chambre claire* (1980), som er en milepæl inden for moderne fotografisk teori, og som også analyseres af Mitchell som et centralt eksempel på det fotografiske essay. Barthes argumenterer her for fotografiets særlige referentielle status; fotografiet som et "det-har-været" ("ça à été"), der har en fortidighed indskrevet i sig.
 - 6 Thomas von Steinaecker (2007) beskriver således værker af bl.a. Kluge og Sebald som "literarische Foto-texte" og Rumi Mikolinsky (2009) refererer til værker af Sebald, Hemon og Foer som "photo-fictions".
 - 7 Jeg forholder mig her til konventioner, som også er på spil i værkerne – ikke nødvendige forbindelser mellem hhv. roman og fiktion, fotografi og dokumentarisme. Romanen er historisk set en problematisk størrelse, i sig selv en hybrid, hvorfor forestillingen om genrens binding til det fiktive kan problematiseres, f.eks. med blik på 1700-tallets romaner. Der er ikke plads til at gå nærmere ind i en diskussion af romangenren her, men det kan nævnes, at de moderne eksperimenterende værker netop, ligesom de bryder med forestillingen om fotografiets dokumentariske status, fremhæver denne fikcionalitetsproblematik i romanen og altså peger tilbage på genrens egen iboende hybriditet.
 - 8 Bl.a. har Adams gjort rede for, hvordan 1800-tallets realistiske romaner var påvirket af fotografiets præcise virkelighedsgengivelse. Samtidig veg forfatterne tilbage for direkte at indarbejde fotografiet i teksten, idet de frygtede, at fotografiet ville overflødig gøre den litterære beskrivelse. Fotografiet blev derfor udskældt for at være 'for' virkeligt; et tilfældigt udsnit af virkeligheden, modsat den realistiske romans strukturerede og repræsentative virkelighedsbillede. Først med de modernistiske strømninger blev fotografiet i højere grad inkluderet. George Rodenbachs *Bruges-la-morte* (1892) og André Bretons *Nadja* (1928) var nogle af de første værker, som indarbejdede fotografier i en skønlitterær tekst; *Nadja* udpeges i øvrigt ofte som en vægtig forgænger for Sebald (jf. f.eks. Masschelein, 2006; Ryan, 2007). Skønt stadig flere foto-romaner er kommet frem i de senere år, er der dog stadig en dominerende tendens til, at fotografier holdes ude af den litterære tekst; også i værker som direkte beskriver eller bygger på fotografier og billeder, idet der, især i forhold til traumerepræsentation, synes at være en vis berøringsangst over for fotografiet. Det gælder f.eks. Georges Perecs *Wou le souvenir d'enfance* (1975, da. *W eller erindringen om en barndom*, 2006) og Jaroslaw Rymkiewicz' *The Final Station: Umschlagsplatz* (1994), som begge kredser om faktiske, personlige eller historiske, fotografier uden at indarbejde dem direkte i teksten. For en uddybet fremstilling af denne tendens jf. Vice 2007.
 - 9 Jf. Benjamin om fotografiet som chok i "Lille fotografihistorie" (1931), Barthes om fotografiet som 'det-har-været' i *La Chambre Claire* (1980), Sontag om fotografiet som 'memento mori' og 'dødsmaske' i *On Photography* (1977) og Bazin om fotografiet som 'mummificering' i "The Ontology of the Photographic Image" (1960).
 - 10 Bl.a. Ulrich Baer og Georges Didi-Huberman har således påpeget den strukturelle lighed mellem fotografi og traume (jf. Mikolinsky, 2009, 151f.).
 - 11 Med kritisk medieteorier tænkes især på en tradition forbundet med Frankfurterskolen, ikke mindst Adorno og Benjamin, som også står som centrale inspirationskilder for Kluge og Sebald, jf. også note 18.
 - 12 Kluges værker kan, pga. deres radikale, fragmenterede form, sjældent betegnes som egentlige romaner. Når han alligevel er med her, skyldes det, at værkerne klart forholder sig til en litterær

- tradition og desuden kan betragtes som væsentlige forgængere og inspirationskilder for de værker, ikke mindst af Sebald, som senere kom til at tegne genren.
- 13 For en detaljeret analyse af plakaternes betydning i Kluges montage, se bl.a. Anderson 2008, 134ff.
 - 14 Citaterne på dansk er oversat af undertegnede, med mindre der henvises til en dansk oversættelse.
 - 15 Jf. Benjamin i *Passageværket* (1940; da 2007). Om Benjamin og montageformen se Mikolinsky 2009, 16ff.
 - 16 For en uddybet analyse af dette perspektiv, jf. bl.a. Anderson 2008. Anderson ser Kluges distance som udtryk for, at han ikke sympatiserer med ofrene, fordi de er tyskere, og derfor selv rummer den rationelle, abstrakte tilgang til ødelæggelsen, som styrer angrebet (Anderson 2008). Skønt denne kritiske tilgang synes at være til stede i teksten, kan den distance, som ligger i formen, også ses som udtryk for forsøget på at bearbejde, og lægge afstand til, fortiden, som bl.a. Stephanie Harris har foreslået: montagen som en form bestående af 'kolde medier' (jf. McLuhan), der opfordrer til bearbejdning af læseren selv. Dermed fremhæves et mere konstruktivt perspektiv end det, som f.eks. Sebalds læsning fremhæver; nemlig teksten som en form for sorgarbejde snarere end blot en ren refleksion af uforløst traume og tab.
 - 17 For en detaljeret analyse af "Verschrottung durch Arbeit", se bl.a. Harris 2010, 306ff.
 - 18 Kluge synes således at forbinde sig med Adorno og Horkheimers tese om sammenhængen mellem tysk idealisme og vestlig oplysningskultur og nazismens opkomst i *Oplysningens Dialektik* (1947). Således forbinder han sig også med denne tradition i sine teoretiske værker, herunder *Geschichte und Eigensinn* (1981). Den kritik af massemedierne, som også ligger implicit i Kluges værk, relaterer i øvrigt også til Adornos og Frankfurterskolens mediekritiske teori.
 - 19 Horts-kotte kritiserer i forlængelse heraf, at der generelt ikke tages hensyn til dette spil mellem tekst og billede i oversættelser af Sebalds værker, hvorved væsentlige pointer i værkerne går tabt. Jf. Horstskotte 2008, 55ff.
 - 20 Kluges Halberstadt-tekst er faktisk til dels forlæg for en af hans film, *Die Patriotin* (1979), om en kvindelig historielærer, som forsøger at korrigere pensum for sine historietimer ved at opspore andet materiale og dermed finde frem til, med Kluges eget udtryk, 'modhistorier' (Gegengeschichten). Filmen minder i sin form om den litterære montagetekst, idet den består af dette 'andet materiale', og den forbinder sig således til en eksperimenterede modernistisk filmtradition, der på alle måder står i modsætning til, og gør modstand mod, Hollywood-filmen.

Litteratur

- Adams, Timothy Dow (2008): "Photography on the Walls of the House of Fiction" i *Poetics Today* 29.1.
- Anderson, Mark M. (2008): "Documents, Photography, Postmemory – W.G. Sebald, Alexander Kluge and the German Family" i *Poetics Today* 29.1.
- Bal Mieke (1991): *Reading "Rembrandt": Beyond the Word Image Opposition*, New York: Cambridge University Press.
- Baker, Deborah (2008): "Aleksandar Hemon" (interview med Aleksandar Hemon) tilgængeligt på: <http://bombsite.com/issues/999/articles/3175> (besøgt 17.8.2012).
- Barthes, Roland (1982): *Camera Lucida. Reflections on Photography*, (oversat af Richard Howard), London: Cape.
- Bazin, André (1960): "The Ontology of the Photographic Image" (oversat af Hugh Gray) i *Film Quarterly* 13.4.

- Benjamin, Walter (1998): "Lille fotografihistorie" i *Kulturkritiske essays* (oversat af Peter Madsen og Jørgen Holmgaard), København: Gyldendal.
- Foer, Jonathan Safran (2005): *Extremely Loud & Incredibly Close*, New York: Houghton Mifflin.
- Gnam, Andrea (2007): "Når fotografiet bliver fiktion" (oversat af Kasper Green Krejberg) i *Standart* 21.4.
- Harris, Stefanie (2010): "Kluge's Auswege" i *The Germanic Review* 85.
- Hayles, N. Katherine (2007): "The Future of Literature – Complex Surfaces of Electronic Texts and Print Books" i *Collection Management* 31.
- Hayles, N. Katherine (2008): *Electronic Literature – New Horizons for the Literary*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Hemon, Aleksandar (2000): *The Question of Bruno*, London: Picador.
- Hemon Aleksandar (2008): *The Lazarus Project*, New York: Riverhead Books.
- Horstskotte, Silke (2008): "Phototext Topographies: Photography and the Representation of Space in W.G. Sebald and Monika Maron" i *Poetics Today* 29.1.
- Horstskotte, Silke og Nancy Petri (2008): "Introduction: Photographic Interventions" i *Poetics Today* 29.1.
- Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge.
- Jaggi, Maya (2001): "The Last Words" (interview med Sebald) tilgængeligt på: <http://www.guardian.co.uk/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation> (besøgt 17.8. 2012).
- Kluge, Alexander (1977): *Neue Geschichten. Hefte 1-18 "Unheimlichkeit der Zeit"*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kluge, Alexander og Oskar Negt (1981): *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Maron, Monika (1999): *Pawels Briefe*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mendelsohn, Daniel (2006): *The Lost*, New York: HarperCollins Publishers (da. (2012): *De mistede* (oversat af Jakob Levinsen) København: Gyldendal).
- Mikolinsky, Romi (2009): *Photography and Trauma in Photo-fiction – Literary Montage in the Works of Jonathan Safran Foer, Aleksander Hemon and W.G. Sebald*, (afhandling); University of Toronto.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Sebald, W. G. (1990): *Swindel. Gefühle*, Frankfurt am Main: Eichbom AG (da. 2012 *Højde. Skræk* (oversat af Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad, København: Tiderne Skifter).
- Sebald, W.G. (1992): *Die Ausgewanderten*, Frankfurt am Main: Eichborn (da. (1995): *De udvandrede* (oversat af Niels Brunse), København: Munksgaard, Rosinante).
- Sebald, W. G. (1999): *Luftkrieg und Litteratur*, Wien: Hanser (eng. (2003): *On the Natural History of Destruction*, (oversat af Anthea Bell), New York: Random House).
- Sebald, W. G. (2001): *Austerlitz*, München, Wien: Hanser (da. (2003): *Austerlitz* (oversat af Niels Brunse), København: Gyldendals Bogklubber).
- Sebald, W. G. (2005): *Campo Santo* (oversat af Anthea Bell), New York, Modern Library.
- Sontag, Susan (1977): *On Photography*, Harmondsworth, Penguin.
- Steinaecker, Thomas von (2007): *Literarische Foto-Texte*, transcript Verlag, Bielefeld.
- Varga, A. Kibédi (1989): "Criteria for Describing Word-and-image Relations" i *Poetics Today* 10.1.
- Vice, Sue (2007): "'Yellowing Snapshots': Photography and Memory in Holocaust Literature" i *Journal for Cultural Research* 8.3.