

Livets rum, erindringens form

W. G. Sebalds Austerlitz og vidnesbyrdlitteraturen

“ Han svedte, pulsen hamrede i hans tindinger. Gud i himlen, tænkte han, det er da grufuldt, jeg er ikke nogen ung mand længere; for ti, for fem år siden havde sådan noget ikke været noget problem; men nu er jeg énogfyrrer, sund, i god form og næsten ikke såret, mens hele verden ser ud til at være død rundt om mig, og mine hænder ryster, og mine knæ vakler under mig, og jeg skal bruge alle mine kræfter til at arbejde mig ud af denne bunke murbrokker.

På den første side af Peter de Mendelssohns næsten fuldstændig ukendte efterkrigsroman, *Katedralen*, kravler hovedpersonen, Torstenson, ud af sit beskyttelsesrum og bliver vidne til en tysk storby, der er blevet lagt øde af de allieredes luftbombardementer.¹

Torstensons “Himmelherrgott” kan minde om det “holy shit”, som man kan høre på det berømte tv-klip, hvor det første kidnappede fly rammer nordtårnet i World Trade Center. Men ligheden – misforholdet mellem erfaring og sproglig form – gør kun forskellen mere iøjnefaldende. Terrorangrebet på de to tårne er indtil kvalme-grænsen allestedsnærværende i den vestlige verdens mediebillede efter 9/11. Hvorimod den systematiske ødelæggelse af alle større tyske byer – hvor der ikke omkom lidt under 3.000, men langt over 600.000 mennesker – i næsten grotesk grad har været fraværende fra den kulturelle erindring. Det er, som om den psykologiske bearbejdning af katastrofen aldrig kom længere end til det første, lidt spagfærdige “Gud i himlen, det er da grufuldt.”

W.G. Sebald tager denne massive kulturelle fortrængning op i to essays, *Luftkrig og litteratur* og “Mellem historie og naturhistorie”, udgivet i henholdsvis 1999 og 1982. De to essays udspringer af Sebalds dybe forundring over, at der i årene efter krigen næsten ikke blev skrevet nogen tyske romaner om de allieredes luftbombardementer, og at de få behjertede forsøg på at skrive om emnet mislykkedes så eftertrykkeligt. Problemet er ifølge Sebald, at luftkrigs litteraturen – med en enkelt und-

tagelse – insisterer på at give mening til bombardementernes voldsomme erfaring af meningsløshed. Romanernes meningsdimension importeres enten fra guderne eller fra menneskene. Enten tolkes katastrofen ind i en teologisk og eksistensfilosofisk skæbneretorik, og set i irrationel belysning giver det hele mening som en retfærdig guddommelig straf. Eller også bliver det meningsløse gjort meningsfuldt ved at blive tolket ind i et enkelt menneskes subjektive livshistorie. Sebald kritiserer Peter de Mendelssohn for at beskrive katastrofen gennem hovedpersonens hverdagspsykologiske betragtninger: “Torstenson frygter, Torstenson ser, Torstenson tænkte, havde en følelse af, var i tvivl, vurderede, skældte ud på sig selv, var ubesindig (...)”.² Med Sebalds egne begreber puster romanerne mening ind i det meningsløse ved at anlægge enten et “mytologiserende” eller et “egomant” perspektiv på katastrofen.

Sebald mener imidlertid ikke, at katastrofen er principielt inkommensurabel, der er ikke tale om en sublim erfaring, hvis eksistens vi nok kan indse rent forstandsmæssigt, men er ude af stand til at fremmane som en konkret anskuelse. Hans pointe er langt mere pragmatisk og håndværksmæssig: Det er først og fremmest den klassiske romanform, der ikke er gearret til at repræsentere katastrofens meningsløshed. Gennem mange århundreder er romanen blevet udviklet som et forfinedt kulturprodukt, hvis fornemste opgave er at skabe mening i menneskelivets meningsløsheder: vilkårlige møder, uventede dødsfald, sviende ydmygelser, kuldsejlede forelskelser og lignende. Romanformen bortretoucherer den mest skærende følelse af tilfældighed ved livets tilfældigheder, når den samler dem i meningsgivende mønstre, og takket være denne retouchering fremstår verden en smule mere velegnet til menneskelig beboelse. Det er denne romanens historiske mellemværende med meningen, der gør den uegnet til at repræsentere katastrofens meningsløshed. Med Sebalds formuleringer sprænger bombardementernes historiske kontingens den traditionelle “romankultur”.³

Opgaven er som sagt ikke at konstatere den kollektive katastrofes udsigelighed, men at opfinde en anderledes form for litteratur, der er i stand til at sige noget om katastrofen. For at løse den opgave er det “nødvendigt at gennembryde den romanagtige fiktion, der er forpligtet på det borgerlige verdensbillede.”⁴ Sebalds to essays rummer en række antydninger af denne anderledes form for litteratur, og nøgleordene er nøgternhed, neutralitet og “impassibilitet” – det sidste var Flauberts berømte betegnelse for hans ufølsomme fortællestil. En litterær form, der konsekvent giver afkald på enhver litterær kunstfærdighed og nøjes med en protokolagtig optegnelse over de historiske begivenheder, ville kunne repræsentere meningsløsheden uden at garnere den med guddommelig eller menneskelig mening. Et sted taler Sebald om, at katastrofen kun kan opfattes i et “naturhistorisk perspektiv”, hvorigennem begivenhederne fremstår som noget lige så objektivt og fremmed som fluers eller fortidsoglers adfærd.

Sebald bruger ikke selv ordet, men den anderledes form for litteratur, han taler om, er vidnesbyrdlitteraturen. Gennem de seneste år, og formentlig med Nobelsymposiet “Witness Literature” i Stockholm i 2001 som en vigtig inspirationskilde, har man kunnet iagttage en markant interesse for den særlige blanding af dokumentation og fiktion, som har fået betegnelsen vidnesbyrdlitteratur. Denne interesse har i høj grad været koncentreret om et forholdsvis lille kompendium af tekster, med ho-

vedvægt på Holocaustlitteraturen, særligt værker af forfattere som Primo Levi, Imre Kertész og Elie Wiesel. Hvis begrebet vidnesbyrdlitteratur skal kunne bruges om andet og mere end litteratur om lejre, er det imidlertid nødvendigt med en definition af begrebet. En sådan definition er formentlig ikke mulig ud fra værkernes formale træk i stilistisk forstand. Vi vil foreslå at definere vidnesbyrdlitteraturen ud fra det repræsentationsproblem, som Sebald indkredser, og det vil sige ud fra ambitionen om at repræsentere en erfaring, “der overstiger enhver kunstnerisk imagination.”⁵

Abstrakt formuleret er vidnesbyrdlitteraturen den form for litteratur, der insisterer på at give en repræsentation af det meningsløse uden at give det mening. Denne definition er videre ikke kontroversiel, den reformulerer blot den grundlæggende pointe i Shoshana Felman og Dori Laubs pionerværk, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* fra 1992, som har spillet en afgørende rolle for etableringen af begrebet vidnesbyrdlitteratur. Ifølge Felman og Laub skal det litterære vidnesbyrd ikke forstås som et særlig sandt og realistisk billede af en virkelig erfaring, men snarere som et billede af en traumatisk erfaring, hvorom der ikke foreligger nogen sandhed.⁶ Den abstrakte definition – ambitionen om at give en repræsentation af meningsløsheden uden at give den mening – bør imidlertid kvalificeres, for i vidnesbyrdlitteraturens tilfælde er der tale om en helt særlig slags meningsløshed og en helt særlig slags repræsentation. Meningsløsheden kan præciseres nærmere som den form for meningsløshed, der skyldes umenneskelighed. Vidnesbyrdlitteraturen forsøger ikke at fastholde den smertefulde erfaring af hvilken som helst meningsløs grusomhed, men først og fremmest erfaringen af en grusomhed, der går ud over menneskets status som menneske. Repræsentationen kan, for det andet, præciseres som en erindringsproces. Vidnesbyrdlitteraturen repræsenterer en historisk begivenhed, og forsøger at gøre den fortidige umenneskelige begivenhed nærværende i det enkelte menneskes eller i det kulturelle fællesskabs levende nutid.

Ifølge Sebald er det nødvendigt at repræsentere historiens katastrofer, fordi det er nødvendigt at indrette sig i samtiden og leve med den traumatiske fortid. Man må lære at leve i sine historiske omgivelser. Vi har her at gøre med et eksistentielt problem, der grundlæggende handler om forholdet mellem subjektiv mening og objektiv meningsløshed. For det enkelte menneske stiller problemet sig som et misforhold mellem eksistentiel identitet og historisk eksistens; på den ene side det, man selv gør ved de historiske begivenheder for at give dem mening, på den anden side det, begivenhederne har gjort ved en. Den eksistentielle udfordring består i at leve videre ikke uden, men med historien. For det sociale og politiske fællesskab er det et spørgsmål om “fortidsforvaltning”, som det er kommet til at hedde med et karakteristisk efterkrigsord, der nedtoner opgavens eksistentielle karakter og får det til at lyde som noget, der kan løses administrativt. Uden fortidsforvaltning bliver den individuelle og den kollektive bevidsthed erfaringsblind og afstumpet. I årene efter krigen talte psykologer om tyskernes “påfaldende følelsesstivhed”.⁷ Det er nødvendigt at erindre; den vanskelige udfordring ligger i at opfinde en måde at producere erindring på, som kan fastholde den umenneskelige begivenhed uden at bortretouchere dens umenneskelighed.

Romanen og geografien

Denne erindringsopgave forsøger Sebald at løfte i romanen *Austerlitz*, som udkom i 2001, kun to år efter *Luftkrig og litteratur*. Titelpersonen, Jacques Austerlitz, er et menneske, hvis liv paralyseres af et grundlæggende misforhold mellem eksistentiel identitet og historisk eksistens. Som barn af jødiske forældre bliver han som 5-årig sat på en såkaldt *Kindertransport* efter tyskernes invasion af Prag i 1939. Austerlitz' forældre bliver aflivet i nazisternes udryddelseslejre, og selv bliver han afhentet på Liverpool Street Station – en lokalitet, der gentagne gange dukker op i romanen – af en engelsk præst og hans kone, som bliver hans nye forældre. På præstegården i Wales vokser han op under navnet Dafydd Elias, og først som teenagedreng får han oplyst sit virkelige navn, uden at det dog sætter ham i stand til at huske barndommen i Prag og deportationen. Efterhånden som Austerlitz bliver ældre, bliver det gradvis mere vigtigt for ham at komme til klarhed om sin egen fortid, og på et tidspunkt giver han sig i kast med et omfattende kortlægningsarbejde, som på samme tid er et eksistentielt og et historisk projekt. Det er et enkeltmenneskes forsøg på at genfinde historien om sin egen herkomst og barndom, via barndomshjemmet i Prag videre på sporet af forældrenes ruter igennem Europa frem mod deres endelige skæbne. Men det er også en historikers fortløbende kortlægning af jødeudryddelsens historie i Europa og af de vidnesbyrd, denne historie har efterladt i det nutidige Europas byer og landskaber.

Barnetransporten er således ikke blot en smertefuld begivenhed i Austerlitz' liv, men også i Europas historiske erindring; i traumet spejles den lille historie i den store. I den henseende har Sebalds roman et betydningsfuldt slægtskab med Georges Perecs *W ou le souvenir d'enfance*, hvor Perec – med udgangspunkt i sin egen historie, som har mange fællestræk med Austerlitz' – udfolder erfaringen af at nedstamme fra Holocaust-ofre som en særlig fraværs-erfaring. Det er ikke en erfaring af noget, men af en grundlæggende mangel, og derfor er savnet så abstrakt og ubestemt, at det dårligt nok lader sig udtrykke, uden at det af den grund bliver mindre påtrængende.

Austerlitz' fraværs-erfaring har tilsyneladende forhindret ham i nogensinde at leve et normalt menneskeliv. Da vi møder ham i romanen, er han en midaldrende arkitekturhistoriker, der udstyret med skitseblok og fotografiapparat rejser rundt og dokumenterer det nordeuropæiske kontinents infrastruktur og monumentalarkitektur. Men også inden da har han levet ensomt uden nogen substantielle relationer til de mennesker, som har omgivet ham, uden "nogen egentlig eksistens", som han et sted siger.⁸ Flere gange i sit liv har Austerlitz været fristet af muligheden for at indgå i et mellem menneskeligt samvær, men har hver gang valgt at renoncere på kontakten til fordel for en indesluttet og sammenbidt distraktion, tydeligst i en mislykket kærlighedshistorie i Marienbad, som formentlig kunne have været den perfekte anledning til at træde ud af isolationen.

Mod slutningen af sit liv flytter Austerlitz ind i et minimalt møbleret hus med gråmalede vægge og gulve, nærmest som et scenebillede fra et Beckett-drama, et sted hvor ethvert spor af menneskeligt nærvær omhyggeligt er neutraliseret, og hvor han kan opholde sig næsten uden at bebo den historiske verden. Romanpersonen Austerlitz er et menneske næsten uden ansigt, hvis liv er lige så abstrakt, som

hans historie er ubegribelig. Dette understreges også af hans underlige navn, som jo ikke bare er stedet for et berømt slag under napoleonskrigene og et afgørende *topos* i den europæiske mentale geografi, men også navnet på en parisisk togstation – et af de mange jernbaneknudepunkter, hans eftersøgning bringer ham til.

Ordet “roman” optræder ikke på *Austerlitz*' titelblad, og Sebald selv insisterede på at omtale bogen som et prosaværk, ikke som en roman. Det er tydeligt, at Sebalds projekt er at gennembyrde den romanagtige fiktion, der ikke kan tale om meningsløsheden uden at overmale den med menneskelig mening. Den stærkt stiliserede Austerlitz er da heller ikke nogen plastisk romanhelt. Han viser ikke, hvordan en typisk europæer af Sebalds generation faktisk lever, tænker og handler, sådan som Balzac fx konstruerer sine romanfigurer som typiske grevinder, typiske politispioner og typiske digterspirer. Austerlitz' individuelle karakter og egenskaber samler sig på ingen måde i det gennemsnitlige, snarere i det ekstreme. Der er ikke tale om et individ, der er som taget ud af den moderne dagligdag, men et individ, der fra en meget stor højde kunne tænkes at svare til det historiske landskab, hvor den lille histories individuelle ulykke bestandig spejler sig i kontinentets store historiske ulykke.

Selv om Austerlitz' eftersøgning efter sandheden om sin egen herkomst i høj grad rummer et inciterende plot med effektiv *suspense* og dramatiske vendepunkter, er den narrative dynamik i fortællingen tonet ned til det minimale. I stedet for at følge den tidlige og detektiviske logik, der er nedlagt i det overordnede plot, lader Sebald opmærksomheden fortabe og forgrene sig i det europæiske rum, som historien udspiller sig i. Austerlitz er uddannet kunst- og arkitekturhistoriker, og hans professionelle blik retter sig derfor mod de konkrete monumenter, historien har efterladt blandt os, og den kulturelle erindring, som de ville kunne formidle. Hans egentlige forskningsfelt, som han giver en række indtrængende eksempler på under sine første møder med fortælleren, er den imperialistiske æras europæiske arkitektur. Særligt retter hans interesse sig mod periodens monumentale byggerier – banegårde, råduse, parlamentsbygninger – som han læser på en måde, der sammenfører deres funktionelle og deres ideologiske rolle. Eksempelvis hvordan udsmykningen af en ventesal billedmæssigt sammenfatter den geografi, som imperialismens transport-systemer konstruerer til at udnytte den tredje verdens ressourcer, og samtidig fejrer det imperialistiske livssyn. Austerlitz' læsning af sine omgivelser betjener sig her af en dobbelt manøvre: dels drejer det sig om at oversætte den konkrete banegårds rum tilbage til deres funktion, og dels om at oversætte banegårdens udsmykninger tilbage til deres ideologiske betydning, dvs. til de kulturelle forestillinger, som led-sagede en bestemt funktionel og praktisk organisering af verden.

Denne læsemåde videreføres i den eftersøgning, som efterhånden bliver den primære aktivitet i Austerlitz' liv – eftersøgningen efter hans deporterede forældres skæbner efter adskillelsen på banegården i Prag. Romanen *Austerlitz* – der som nævnt er en meget lidt romanagtig roman – afdækker hovedpersonens mørkelagte forhistorie gennem en omhyggelig beskrivelse og granskning af en lang række konkrete steder: byer og kvarterer, forter og bastioner, landskaber og interiører, koncentrationslejre og kirkegårde, biblioteker og samlinger, og meget mere. I realiteten fremstår romanen som en massiv samling af beskrivelser, som forsøger at fremlæse, og dermed også genopvække, den historie, som har udkrystalliseret sig i alle disse

steders konkrete fremtoning. Austerlitz opsøger historiske monumenter, som bærer vidnesbyrd om udryddelsen af de europæiske jøder, nogle af dem velkendte og mænnende, som koncentrationslejre og udskibningssteder, andre forladte og tilvoksede, som det forældede forsvarsværk ved den flamske kyst, der efterhånden glider i ét med den omgivende topografi. Atter andre er næsten usynliggjorte af de normale livsformer, som med tiden har udvisket de historiske spor, eksempelvis det ubegribelige dagligliv i landsbyen Terezín, hvor Theresienstadt lå, eller den upåfaldende storbytravlhed ved Port d'Austerlitz i Paris, som var stedet for de store flyttelagre, hvor de deporterede jøders ejendele blev sorteret og stakket.

Et sådant allestedsnærværende, lidt diskret mindesmærke er det jernbanenetværk, der breder sig ud over Europas geografi. I løbet af romanen fletter togsporene sig sammen med andre former for netværk – blodårer, rustfarvede bronchietræer, rodnet og grene – og kommer til at udgøre romanens vigtigste billede på Austerlitz' historiske eksistens, og det vil sige på den måde, hans liv er defineret af jødeudryddelsens umenneskelige begivenhed. Det er, som om jødeudryddelsens lidt banale, men komplicerede infrastruktur lever videre både i hans omgivelser og i hans indre konstitution. I starten af romanen taler Austerlitz ligefrem om de "smertespor, der, som han hævdede at vide, i utallige fine linjer strækker sig gennem historien" (p. 19).

Sebald placerer et billede på den geografiske snarere end biografiske erindringsproces hen imod slutningen af romanen, hvor Austerlitz besøger det veterinærmedicinske museum i Paris. Her konfronteres han med utallige præparater med patologisk misdannede organer, skrumpehjerter, oppustede leverer osv.

“ Men langt det forfærdeligste, sådan sagde Austerlitz, er den figur i legemsstørrelse, man kan se i en montre bagest i museets sidste kabinet, en rytter, som anatomen og præparatoren Honoré Fragonard, der stod på højdepunktet af sin berømmelse i tiden efter revolutionen, på det kunstfærdigste har trukket huden af, så at hver eneste streng af både kavalerens og den med panisk blik fremadstormende hests spændte muskler træder fuldkommen tydeligt frem, i en farve som størknet blod, sammen med årer og de okkergule sener og ledbånd. (p. 342)

Fragonards figur blotlægger den umenneskelige geografi bag den humane fremtrædelse. Dissektionen har eksponeret det usynlige netværk af blodårer, sener og ledbånd, alt det, der normalt er skjult bag den menneskelige hud, og demonstrativt stillet det til skue i en montre. Det er en tilsvarende synliggørelse, som romanen foretager med de usynlige smertespor fra jødeudryddelsens geografi. Det, som interesserer Sebald her, er ikke blot figuren og det rige betydningsspil, den sætter i gang, men også Fragonards arbejde med at fremstille den slags præparater, ikke ulig forfatterens eget møjsommelige arbejde. Således forklarer Austerlitz, hvordan Fragonard, "agnostikeren, der ikke troede på sjælens udødelighed, dag og nat [må] have stået bøjet over døden, omgivet af forrådnelsens søde lugt" (ibid.). Det afgørende er tydeligvis Fragonards særlige perspektiv på mennesket: Han synliggør ikke det menneskelige i al dets humane livagtighed, men snarere alt det umenneskelige, der dukker op, når den levende sammenhæng sættes i parentes til fordel for

kortlægningen af den bagvedliggende infrastruktur. Bag Austerlitz' menneskelige ansigt kommer Gare d'Austerlitz' jernbaneknudepunkt til syne. Formuleret med luftkrigssessayet er Fragonards perspektiv hverken mytologisk eller egomant, men agnostisk og egofobt. Fragonard søger ikke religiøs trøst i en forestilling om sjælens udødelighed, men betragter i stedet mennesket gennem præparatfremstillerens nøgterne og udefrakommende perspektiv. På samme måde som vidnesbyrdlitteraturen dokumenterer de umenneskelige begivenheder i en nøgtern, naturhistorisk kartografi.

Umenneskelighed og vidnesbyrd

“Handl sådan, at du til enhver tid også bruger menneskeligheden, både i din egen person og hos enhver anden, som formål, og ikke bare som middel.”⁹ Med denne sætning – en version af det kategoriske imperativ – gør Kant det filosofiske begreb om menneskelighed til et spørgsmål om værdi. At handle moralsk er at handle sådan, at man ikke kun vurderer andre mennesker ud fra deres nytteværdi, men sådan, at man også udtrykker respekt for deres menneskelighed som en værdi i sig selv. Menneskelighed er med andre ord en del af en tæt sammenfiltret begrebsfamilie, der også omfatter begreber som respekt, ære, agtelse, anerkendelse, stolthed og – på negativsiden – nedværdigelse, misagtelse, skam og krænkelse. Alle disse begreber beskriver på forskellig måde det sociale liv som en værdisættende praksis.

Kant insisterer imidlertid på at sondre mellem to forskellige former for mellem-menneskelig værdisætning, en komparativ og en absolut. Ære er et eksempel på en komparativ værdi, der kun giver mening som en distinktion i forhold til andre, ikke lige så ærværdige mennesker. En sådan komparativ værdisætning er ifølge Kant forkastelig. Menneskelighed er derimod en absolut værdi, der ikke skifter efter omstændigheder og omsætninger; det er dermed også en egalitær værdi, der tilkommer alle mennesker og ikke kan gradbøjes efter individuel fortjeneste. Kant formulerer det samme ved at skrive, at menneskeligheden ikke har en pris, men en værdighed, dvs. en værdi, der er hævet over enhver pris.¹⁰

Når menneskeligheden bør værdisættes absolut, er det ifølge Kant, fordi netop menneskeligheden er oprindelsen til al værdisætning. Der er tradition for at forstå Kant som en snæver pligtetik, der udelukkende interesserer sig for personlighedens evne til at handle autonomt i overensstemmelse med moralloven. Men menneskelighed er et langt mere omfattende begreb hos Kant. Menneskets værdighed hviler ikke bare på menneskets evne til at handle moralsk, men på evnen til at handle fornuftigt ud fra grunde i alle livets forskellige sammenhænge. Det er således ikke bare et moralsk, men snarere et etisk begreb. Hvis man oversætter Kants problemstilling til denne artikels mere eksistensfilosofiske begreber, kan man forstå menneskeligheden som menneskets grundlæggende evne til at give mening til sit konkrete liv, til at være en eksistentiel agent, der opfatter sine projekter som væsentlige og værdifulde, men som også har en nogenlunde sammenhængende forestilling om, hvad der opfattes som væsentligt og værdifuldt.

I sin lidt diffuse dagligsprogsmening er ordet umenneskelighed synonymt med grusomhed, ondskab, brutalitet, iskold kynisme, osv. Men hvis man tager afsæt i

Kants moralfilosofi, er umenneskelighed et langt mere teknisk begreb, der dækker en helt særlig form for grusomhed. Nemlig den grusomhed, der rummer en dehumaniserende værdisættelse af mennesket. I den umenneskelige begivenhed behandles mennesket ikke som *nogen*, men som *noget*; ikke som en eksistentiel agent eller et fornuftsvæsen, der handler ud fra grunde, men udelukkende som en manipulerbar ting. Sagt på en anden måde blokerer den umenneskelige menneskehåndtering for menneskets grundlæggende evne til at udkaste eksistentielle projekter og på den måde give sit liv mening. I *Austerlitz* er Europas jernbanenet det genkommende billede på den slags umenneskelige infrastrukturer. De usynlige smertespor findes imidlertid ikke bare i lejrene, fra Dostojevskijs sibiriske fangelejr over Auschwitz til Guantanamo, men også mange andre steder i den moderne verden, både yderst ude i globaliseringens periferi, i *sweat shops*, sexindustri og slavehandel, og inderst inde i familiens skød.

Det er i denne tekniske betydning, at begrebet umenneskelighed er relevant for vidnesbyrdlitteraturen. Den degraderende mellem menneskelige værdisættelse er årsagen til den særlige form for meningsløshed, som udgør vidnesbyrdlitteraturens vigtigste stof. Sammenhængen mellem umenneskelighed og vidnesbyrd er iøjnefaldende i et af de klassiske vidnesbyrdlitterære værker, Dostojevskijs *De dodes hus*, som han skrev i 1860 efter sine fire års ophold i en sibirisk fangelejr. I dette værk er Dostojevskij oprørt over den fysiske grusomhed i lejren, men han er endnu mere oprørt over den symbolske grusomhed, der går ud over fangernes status som menneske. Nogle gange tydeliggør han sit fokus ved at modstille disse to former for grusomhed: "Mange tror, for eksempel, at når man blot giver fangen ordentlig føde, holder ham anstændigt og i hele hans behandling opfylder lovens forskrifter, så er alting udmærket. Dette er en alvorlig fejltagelse. Ethvert menneske, hvem det så end er, hvor dybt det end kan være sunket, fordrer rent instinktivt, rent ubevidst, agtelse for og rigtig vurdering af sit menneskeværd".¹¹ Dostojevskijs litterære vidnesbyrd fra fangelejren handler først og fremmest om den mellem menneskelige værdisætning, som enten tilskriver mennesker deres menneskeværd eller behandler dem som kryb. Det er den samme prekære grænsedragning mellem menneskelighed og umenneskelighed, som Primo Levi peger på med titlen til et af de berømteste vidnesbyrdlitterære værker, *Hvis dette er et menneske*.

Primo Levis spørgsmål – om dette konkrete levende væsen kan tilskrives status som menneske – er kun delvis et filosofisk spørgsmål. Grænsedragningen mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige lader sig ikke fikseres ved hjælp af ontologiske eller biologiske konstanter, der er snarere tale om en flydende og flytbar grænse, som hele tiden skal trækkes op på ny i det sociale livs værdisættende praksis. I lejrenes ekstreme tilfælde, som Levi skriver om, tager denne grænsedragning form som en industriel grovsortering af menneskeligt materiale. Men også i menneskenes normale, hverdagslige omgang med hinanden spiller grænsedragningen en afgørende rolle, fx når man med smil, øjenkontakt, nik, håndtryk og høflighedsformer udtrykker – eller undlader at udtrykke – sin anerkendelse af samtalepartneren som *nogen* og ikke som *ingen*. I praksis er grænsedragningen en social og kulturel mekanisme, der fungerer uafhængigt af moralfilosofiske begrebsafklaringer.

Litteraturen har grundlæggende to forskellige tilgange til det umenneskelige; på

den ene side kan det litterære værk analysere den mellemmenneskelige værdisætning, der trækker grænsen mellem det menneskelige og det umenneskelige, på den anden side kan det litterære værk dokumentere den virkelighed, der findes uden for det menneskelige. Dostojevskijs store romaner, som han skrev efter tilbagekomsten fra fangelejren, giver en overvældende detaljerig beskrivelse af de fornædelser, fornærmelser og forstødelser, der frakender mennesker deres menneskeværdighed og forvandler dem til kryb. “Er du monstro et menneske?” lyder det gennemgående spørgsmål i *Brødrene Karamazov*. Den anden litterære tilgang til det umenneskelige finder man i Sebalds *Austerlitz*. Denne roman giver ikke en repræsentation af et socialt eksklusionsmaskineri, der omformaterer mennesker til kryb, men den giver derimod en fiktiv rekonstruktion af krybets oplevelse af verden. På banegården i Prag blev Austerlitz én gang for alle smidt ud af det menneskelige fællesskab, han er derfor ikke *nogen*, og det er gennem hans upersonlige og udenforstående perspektiv, vi ser Europas historie.

I forbindelse med *Luftkrig og litteratur* sondrede vi mellem et egomant og et egofobt perspektiv. I det egomane perspektiv gøres de historiske begivenheder meningsfulde ved at blive spundet ind i et konkret menneskes eksistentielle projekter; i det egofobe perspektiv dokumenteres begivenhederne nøgternt uden noget forsøg på at give dem menneskelig mening. Et par år efter luftkrigssesayet, i et interview i forbindelse med udgivelsen af *Austerlitz*, foreslår Sebald en parallel sondring mellem melodramatisk og periskopisk.¹² “Jeg frygter det melodramatiske ...” er interviewets titel, og med melodrama tænker Sebald formentlig på et uformidlet litterært udtryk for ofrenes lidelse, sådan cirka det modsatte af Flauberts forestilling om stilens ufølsomhed, dens “impassibilitet”. For at undgå melodrama og egomani har Sebald været nødt til at skrive romanen “periskopisk”, sådan at man ser begivenhederne “rundt om ét eller to hjørner”, det vil sige formidlet gennem én eller flere udenforstående personer.

Eksempelvis bliver Austerlitz’ historie ikke fortalt af ham selv, men af en fortæller. De to mænd mødes tilfældigt, påfaldende tilfældigt, rundt omkring i England, Holland og Belgien gennem omkring 15 år, og deres indbyrdes forhold er upersonligt og lidt formelt. Med blikket rettet mod et punkt uden for vinduet nøjes Austerlitz med at tale og tale, mens fortælleren tager noter som til en forelæsning. Sammen med Austerlitz, bemærker fortælleren et sted, var det “så godt som umuligt at tale om sig selv, respektive om hans person” (p. 42). Den periskopiske stil er desuden iøjnefaldende i romanens angivelse af, hvem der siger hvad, altså dens brug af de såkaldte inquit. På næsten hver side finder man fordoblede inquit af typen “sagde Gerald til mig, sagde Austerlitz” eller “sagde Austerlitz, at Alphonso havde sagt” (p. 103 og 122), og man kunne fortsætte rækken af genfortællere: skrev fortælleren, skrev forfatteren. Romanens demonstrativt klodsede brug af inquit bortfiltrerer al melodramatisk intimitet ved at understrege, at begivenhederne ses rundt om ét eller flere hjørner.

Periskopien gør romanen vanskelig at beskrive med gængse fortælleteoretiske begreber. Romanens begivenheder bliver ikke set i fugleperspektiv af en klassisk auktorial fortæller, som fra sin ophøjede position uden for den fiktive verden kan få alting til at falde på plads i en meningsfuld orden. Begivenhederne bliver imidlertid

heller ikke set af en personal fortæller, som betragter tingene i frøperspektiv med udgangspunkt i sin egen position og sine egne eksistentielle projekter. Fortællerstemmen i *Austerlitz* er på samme tid personal og upersonlig, der tales fra en position på samme tid inden for og uden for det fiktive univers. Stemmen er personal, for så vidt som den ser det fiktive univers indefra gennem det enkelte menneskes førstepersonale og detaljenære perspektiv. Men den er også upersonlig, fordi disse konkrete begivenheder ikke indarbejdes i en bestemt subjektiv livshistorie, som udspiller sig på sin bestemte plads i verden. Denne sært neutrale fortællerstemme er personal uden at være personagtig. Af den grund er det vanskeligt at bruge de gængse fortælle-teoretiske begreber i forbindelse med Sebalds roman; den periskopiske stil drejer hele tiden om hjørnet fra den konkrete fiktive person og decentrerer på den måde forestillingerne om en fast fortælleposition og en menneskelig stemme.

Fortælle-teoretiske overvejelser bliver meget hurtigt meget abstrakte, men man kan måske anskueliggøre den periskopiske stil ved at sammenligne med Mikhail Bakhtins velkendte teori om den polyfone roman. Ifølge Bakhtin udgør de fiktive personer i Dostojevskijs romaner en række ligeværdige og selvstændige stemmer, som ikke er underordnet nogen alvidende fortællerinstans, men taler ud fra hver sin eksistentielle identitet med alt, hvad dertil hører af ideologiske, sociale og lingvistiske koordinater.¹³ Sebalds stemmemylder er ikke polyfont, men homofont. Man hører ikke et flerstemmigt kor af individualiserede stemmer; de mange stemmer flyder snarere sammen i en farveløs og kollektiv hvisken af fraværende stemmer. Uanset hvem der taler, har sproget den samme lidt bedagede karakter med lange, lidt stive sætninger, der kunne give mindelser om Mann eller Musil.

Den på samme tid personale og upersonlige stemme bidrager til at muliggøre en repræsentation af meningsløsheden uden at give den mening. På den ene side fortælles der om de historiske begivenheder i *human angle*, og det vil sige i et perspektiv, der har blik for den traumatiske meningsløshed i den historiske eksistens. På den anden side er stemmen upersonlig, for den forsøger ikke at give mening til begivenhederne ved at flette dem ind i et enkeltmenneskes livssammenhæng. Begivenhederne ses i *human angle*, men det levende menneske selv har forladt sin plads i hjørnet. Spørgsmålet om begivenhedernes menneskelige mening er ganske vist til stede, men i neutraliseret, overstreget form.

Med den livsfremmede Austerlitz-figur og med den periskopiske stil konstruerer Sebald en ingen, som er i stand til at give en nøgtern og neutral dokumentation af det umenneskelige. Man kan beskrive Austerlitz som en moderne version af Odysseus, litteraturhistoriens første egofobe helt, der som bekendt formåede at betvinge kyklopen ved at identificere sig selv som "ingen".

Austerlitz aflægger ikke vidnesbyrd på første hånd, men på anden eller tredje hånd, rundt om adskillige hjørner. Ingen i romanens univers kan vidne direkte om Holocaust, eller om den provins af Holocaust, hvor Austerlitz' familiehistorie udspiller sig. Den litterære distance til det autentiske vidnesbyrd åbner på den anden side en mulighed for at eksperimentere med vidnesbyrdets form. *Austerlitz* må forstås som en art laboratorium for fremstilling af kulturelle modeller, der kan bruges til at indoptage og bearbejde vidnesbyrdene om historiens umenneskelige begivenheder. To formale træk er afgørende i denne forbindelse.

Romanen adskiller sig fra vidnesbyrdlitteraturen ved ikke at være en *præsentation* af vidnesbyrd, men til gengæld en *dramatisering* af en eftersøgning efter vidnesbyrd. Der fremlægges ikke vidnesbyrd, men der fortælles om hovedpersonens stadig mere intensive jagt på vidnesbyrd om sin families skæbne og alle de andre skæbner, der ledsagede den. På den måde forbinder *Austerlitz* sig med en litterær tradition for ikke blot at sige sandheden, men også søge sandheden, mest iøjnefaldende med Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. Romanen er nok fokuseret på vidnesbyrdet, men den er ikke skrevet i vidnets perspektiv; den er skrevet i de efterlevendes perspektiv.

Romanen adskiller sig desuden fra vidnesbyrdlitteraturen ved at aflægge et periskopisk formidlet, ikke et førstehånds vidnesbyrd. Dette formtræk spiller imidlertid også en væsentlig rolle i den egentlige vidnesbyrdlitteratur. Dostojevskij, Levi, Kertész, Wiesel og Celan borger alle for værkernes biografiske autenticitet, for så vidt som de har oplevet lejrene på deres egen krop, men den direkte personlige erfaring lader sig ikke gengive uformidlet i litteraturen. Primo Levi formulerer et sted dette tilbagevendende dilemma i vidnesbyrdlitteraturen ved at skrive, at det ikke er de overlevende, der er de rette til at vidne om Holocaust, netop fordi de overlevede. De virkelige vidner ville have været de fuldstændig umenneskeliggjorte muselmænd, som bukkede under, og som derfor ikke længere kan vidne. Det egofobe perspektiv er således ikke bare et kendetegn ved det ikke-jødiske andenhåndsvidnes skønlitterære bearbejdning af vidnesbyrdets problem. Det er også et væsentligt stilistisk kendetegn ved den mest autentiske vidnesbyrdlitteratur, for så vidt som den kun formår at fortælle om de traumatiske begivenheder på ét skridts afstand. Dostojevskij lægger ikke selv stemme til sine erfaringer fra fangelejren, men konstruerer en fiktiv figur – en lille, sygelig og overordentlig menneskesky adelsmand ved navn Aleksander Petróvitsj, i øvrigt med de samme vidt opspærrede øjne som *Austerlitz* – som indtager pladsen som fortæller af *De dodes hus*.

Disse to formtræk, der forbinder *Austerlitz* og vidnesbyrdlitteraturen, kunne opsummeres med Paul Celans berømte verslinje “Niemand zeugt für den Zeugen” – “Ingen vidner for vidnerne”. Dels forsøger Sebald at fylde ingens plads ud ved faktisk at forsøge at vidne for vidnerne, og det vil sige ved at dramatisere deres eftersøgning og bearbejdning af den traumatiske historie. Dels bruger Sebald sin periskopiske stil til at konstruere et udsigelsessubjekt, et upersonligt *ingen*, der er i stand til at frembære det egofobe vidnesbyrd kemisk rensset for melodrama.

Kulturel erindring

Vidnesbyrdet har altid været et privilegeret materiale for historikere; det er en “kilde” for den videnskabelige rekonstruktion af den historiske virkelighed, en lille del af en mosaik, hvor de forskellige kilder undersøges og afvejes mod hinanden, hvor deres sandhedsværdi prøves, og hvor det kritiske billede af, hvordan det var, langsomt sammenstykkes. Den interesse for vidnesbyrdet, som har ledsaget den aktuelle opmærksomhed på vidnesbyrdlitteraturen, ligger imidlertid ganske langt fra historikernes omgang med deres kildemateriale. Som historikeren Peter Engelund bemærker, er det en interesse for, hvordan den historiske virkelighed blev oplevet,

ikke hvordan den faktisk var.¹⁴ Vidnesbyrdet er et stykke rå, uforarbejdet materiale, et historisk kontaktpunkt, men endnu ikke en sikker historisk viden.

Interessen for vidnesbyrdet, for det enkeltmenneskelige førstepersons-perspektiv, for oplevelsens autenticitet og for den detaljenære historiske konkretion, antyder en ændring i den kulturelle historiske bevidsthed for så vidt spillet mellem historisk selvbevidsthed og historisk indsigt her springer den brede og så at sige historiefagligt funderede forståelse af fortiden over. En situation, med andre ord, hvor den kulturelle historiske bevidsthed mindre bygger på sammenhæng med hovedlinjer i den historiske udvikling og mere på konkrete og isolerede korrespondancer mellem fortidige begivenheder og et stærkt nærvær i det nutidige.

En sådan forandring i den historiske bevidsthed kunne løseligt opsamles omkring begrebet "kulturel erindring", som i de seneste år er blevet anvendt som paradigme for en ny form for kulturhistorisk forskning.¹⁵ Begrebet, der går tilbage til 1920'erne og den franske historiker Maurice Halbwachs, har vundet stor udbredelse i især fransk og tysk kulturhistorie i dag. Studiet af kulturel erindring er ikke først og fremmest et studie af historien, men derimod af den sociale og kulturelle *brug af historien*, dvs. ikke hvordan det var, men hvordan og på hvilke præmisser, historien er til stede i samtiden. Og ikke mindst: for hvem den er til stede i en given form. Begrebet "erindring" understreger begge disse aspekter: at det historiskes tilstedeværelse er formidlet gennem en bestemt subjektivitet, nemlig den som erindrer, og at dets tilstedeværelse er reguleret af en række bevidste og ikke bevidste mekanismer, der udvælger, ordner og tilrettelægger det erindrede på bestemte måder. Man kan sige, at begrebet om kulturel erindring imødekommer Nietzsches gamle kritik – fra *Historiens nytte* – af historiedisciplinens påståede objektivitet, for så vidt som den tager udgangspunkt i den individualpsykologiske forståelse af erindringen som en perspektivisk måde at tilegne sig det fortidige på. Dette betyder imidlertid ikke, at den individuelle erindrings mekanismer – de særlige interesser og dynamikker, der organiserer erindringen for det enkelte menneske – uden videre kan lægges til grund for forståelsen af den kulturelle erindring. Snarere er opgaven at identificere og analysere de kollektive og samfundsmæssige subjekter, som orienterer brugen af historien. Hvor den traditionelle historiske bevidsthed var totaliserende og betragtede samtiden som en helhed, der på sin side skabte et totalitetsbillede af fortiden som nutidens forhistorie, da er den kulturelle erindring partikulær. Desuden er den kulturelle erindring forsynet med et subjekt, typisk et socialt og politisk fællesskab, der – med Eric Hobsbawms heldige formulering – producerer sin tradition. Den kulturelle erindring optræder med andre ord som del af en identitetspolitik.

For en overordnet betragtning må denne ændrede historiske bevidsthed formentlig ses som et udtryk for, at spørgsmålet om tradition har fået en ny betydning i social og kulturel henseende. Som Hans Ulrich Gumbrecht har gjort opmærksom på, er det såkaldt postmoderne samfund et samfund, hvor ideen om at "lære af historien" i stadig højere grad forekommer irrelevant.¹⁶ Erosionen af historisk erfaringsoverførsel sættes ofte i forbindelse med den hastighed, hvormed vaner, teknologier og kommunikationsformer har forandret sig i anden halvdel af det tyvende århundrede, hvor selve fornyelsestakten bidrager til at flytte de sociale fællesskabers interesse til det nærværende. Hvor gentagelsen af livsverdenens fortrolige rytmer

og former erstattes med bestandig transformation og innovation, da bliver den individuelle og sociale tidsfølelse så at sige mere orienteret mod, hvordan nu'et fører videre til noget nyt, end hvordan det fortidige aflejres i nu'et. Denne i sig selv klassiske figur for "det moderne" har blot vundet stadig mere dominans op igennem det tyvende århundrede, hvor fortiden og de erfaringer og færdigheder, som den har fostret, får stadig kortere udløbsdato. Man kunne tale om en teknologisk dimension af fortidens stigende forgængelighed: Ligesom maskinernes teknologier forandrer sig med tiden, findes der en tilsvarende forandring af de sociale teknologier for regulering af det samfundsmæssige fællesskab og af magtens teknologier for håndtering af fællesskabets potentialer. Hertil kommer også, hvad man kunne kalde en ideologisk dimension, hvor tradition og konvention i stadig ringere grad er egnede til at legitimere de herskende sociale teknologier. Autoritet og disciplin, som baserede sig på bureaukratisk forudsigelighed og traditionsformidlet kunnen, erstattes i stigende grad af direkte kontrol og flydende værdisættelse, hvormed referencepunktet for social handlen igen flyttes fra en fortidig til en nutidig dimension.

Selv om man kan konstatere, at det fortidiges nærvær i nutiden som tradition, autoritet og erfaringsoverdragelse er svækket, betyder det omvendt ikke, at historien som sådan forsvinder ud af samtidens horisont. Men den er til stede på en ny måde i den vestlige verden (måske med undtagelse af Tyskland). Samtidig med at fortiden er mindre integreret i den samfundsmæssige produktion og reproduktion som basis for dens praksis og selvforståelse, er den markant til stede som et kulturelt motiv, en slags historisk exotisme som for eksempel kommer til udtryk i en stadig stigende produktion af historiske romaner og biografier, historiske blockbusterfilm, historiske dramaer og tv-dokumentarer, historiske turistmål, temaparker og *re-enactments*. Det er, som om historiens forsvinden fra samfundslivet aktualiserer et nyt begær efter fortiden. Men dette begær retter sig ikke længere mod at forstå fortidens liv i nutiden, men snarere mod hvordan det liv, som levedes i fortiden, føltes, så ud og oplevedes i den umiddelbare kropslige realitet, omgivet af andre genstande, animeret af andre passioner, organiseret efter andre vaner. Et begær efter fortiden, med andre ord, der i en vis forstand har turismen som sin model: en oplevelsesrejse, der giver et farverigt afbræk i nutidens rutine. Det historiske spørgsmål er ikke længere, hvad Middelalderen i dag betyder for os, men hvordan der var i et middelalderligt klosterbibliotek. Denne form for historisk interesse betjener sig af en anden intelligens end den gamle historiske bevidsthed, ikke længere orienteret mod meningen og betydningen i det fortidige i sig selv og for os, men snarere styret af en sanselig intelligens, en nysgerrighed efter andre måder at være til stede blandt tingene og blandt de andre på. Her er det oplagt, at netop vidnesbyrdet, med den så at sige direkte formidling af en anden verdens sansenærhed, af "hvordan det oplevedes", har en anderledes appel end den ræsonnerede historiske analyse af, "hvordan det var".

Da den franske historiker Pierre Nora påbegyndte udgivelsen af det monumentale værk *Les lieux de mémoire* i 1984, var det ud fra en antagelse om, at spørgsmålet om stedet og om den rumlige forankring af den kulturelle erindring havde en ny relevans i den samtidige historieskrivning.¹⁷ Hvor en stor del af den traditionelle historieskrivning har haft nationalstaten som sit naturlige fokus – som den prota-

gonist, hvis udvikling og konsolidering over lange tidlige forløb historievidenskaben kunne fortælle om – da har den samtidige erfaring af nationalstatens stadig mere begrænsede rolle og funktion givet anledning til at gribe historieskrivningen an på nye måder. Her er det afgørende at undersøge, hvordan man kan genforankre historieskrivningen i en mindre abstrakt og mindre ideologisk ladet sammenhæng end nationen. Nemlig i de konkrete steder, hvor bestemte historiske begivenheder har efterladt et mærke, og hvor den tilbageskuende kontakt til disse begivenheder er formidlet gennem det nutidige møde med sådanne steder. Vi får med andre ord igen en tilgang til historien, der har udgangspunkt i den sanselige kontakt, og hvor historikerens opgave bliver at levere underteksten eller kommentaren til stedets sanselige konkretion: hvordan stedets karakteristiske topografi, organisering og udtrykkskvaliteter kan føres tilbage til historiske begivenheder, livsformer og betydningsuniverser. Historikerens rolle bliver her, med Karl Schlogels præcise formulering, “at læse tiden i rummet”.¹⁸

Arkæologi og eksistens

Den eftersøgning efter vidnesbyrd, som Sebald dramatiserer i *Austerlitz*, forløber ad to parallelle og sammenflettede veje. Den ene vej begynder i Austerlitz’ forsøg på at opspore sin families – og sin egen tidlige barndoms – historie. Efterhånden breder den sig ud i en stadig mere omfattende afdækning af vidnesbyrd om udryddelsen af de europæiske jøder. Austerlitz’ undersøgelse af de biografiske koordinater for hans egen historiske eksistens bliver til en kortlægning af alle de vidnesbyrd om Holocaust, som han finder dokumenteret i det europæiske landskab, som hans eftersøgning bringer ham igennem. Denne vej fører altså fra den konkrete familiehistorie til en omfattende historisk og kulturel arkæologi, der afdækker og sammenstykker vidnesbyrd. Banale dagligdags virkelighedselementer som togspor og banegårdshaller bliver til chifre for en traumatisk fortid og dens upåagtede efterliv i nutidens europæiske rum. Den anden vej fører fra den arkæologiske afdækning af fortidens spor i nutiden og tilbage til karakteren Austerlitz igen, til hans eget forsøg på at få de objektive fund til at passe ind i hans subjektive livshistorie. Denne vej er en undersøgelse af, hvordan den objektive historiske eksistens kan omsættes i en personlig eksistentiel forfatning.

Sammenfletningen af disse to veje – afdækningen af de vidnesbyrd om Holocaust, der findes i eftertidens historiske omgivelser, og forsøget på at forvalte denne fortid – griber direkte ind i den principielle diskussion om den kulturelle erindring. Det handler om, hvordan vi bærer os ad med at leve med erindringen om det umenneskelige i vores omgivelser. Sebalds dramatisering af vidnesbyrdet bliver dermed også et bidrag til kortlægningen ikke så meget af erindrede objekter, men af samtidens kulturelle erindringsproces.

Austerlitz’ historiske arkæologi er beslægtet med både Pierre Noras og Karl Schlogels metode i bestræbelsen på at læse fortidige begivenheder ud af det samtidige rum. Overalt toner der vidnesbyrd frem, der dokumenterer den traumatiske forhistorie som allestedsnærværende, med Hannah Arendt kunne man næsten sige som banal. Det er en væsentlig pointe, at Austerlitz interesserer sig mindre for de

åbenbare mindesmærker for jødeudryddelsens historie og mere for de diskrete og hverdagslige fortidslevn. De monumentale mindesmærker udgør en art historiske forsteninger, der indkapsler og inkarnerer den traumatiske begivenhed, og dermed isolerer den fra hele det banale infrastrukturelle netværk, som mindesmærket i sin tid fungerede i. Ved at insistere på de upåfaldende levn kan Austerlitz bidrage til at genindsætte mindesmærket i dets omgivende infrastruktur, og dermed til at synliggøre, hvordan hele det hverdagslige og driftige Europa, som eftertiden har udbygget og lever videre i, var intimt involveret i grusomhederne.

Sebald bruger ved flere lejligheder betegnelsen "naturhistorie" om den arkæologiske betragtningsmåde, vi finder i *Austerlitz*. Hermed sigtes der ikke i første omgang til en idé om noget uafvendeligt, som er indskrevet i den store historie og langt overskygger den menneskelige foretagsomheds lille historie, men snarere til den måde, hvorpå den menneskelige historie fortløbende transformerer sig til noget naturagtigt. Det vil sige, hvordan foretagsomhedens spor og resultater for de følgende generationer fremstår med naturens uimodsigelige autoritet. Det overgroede fæstningsværk i Breendonk, som fortælleren besøger sammen med Austerlitz, er ikke et kulturprodukt, der langsomt er ved at blive opslugt i naturen igen, men et naturhistorisk landskab, som eftertiden må indrette sig i. På samme måde er banegården i Antwerpen i al sin imperialistiske stolthed fortløbende blevet slebet til og transformeret gennem talløse menneskers brug, ligesom en slette eller et vandingssted mærkes af sin brug. Og på samme måde er Europas jernbanesystem ikke bare en teknisk og menneskeskabt infrastruktur, men også et organisk, naturagtigt netværk. Jernbanesporene på ingeniørernes plantegninger, bemærker Austerlitz et sted, "lignede muskel- og nervestrengene i et anatomisk atlas" (p. 173).

Der findes ingen menneskelig historie over for den umenneskelige natur, intet frihedens rige over for nødvendighedens, der findes kun det landskab og de muligheder, som de til enhver tid eksisterende mennesker finder som udgangspunkt for deres liv. Historien er kulet ned i anden natur; formuleret med Kant fremstår den ikke længere som et resultat af menneskers menneskelighed, deres evne til at handle fornuftigt ud fra grunde, men udelukkende som et resultat af naturagtige processer. Den naturhistoriske betragtningsmåde er en undersøgelse af det, som er blevet os overleveret, en samling af vidnesbyrd, som vi må forøge at udgrunde og i bedste fald bringe i tale.

Ofte synes Austerlitz ikke at betragte Europa som en del af en levende historie, men snarere som en art udstrakt naturaliekabinet, hvis elementer han studerer, kategoriserer og fortolker. Denne særlige type opmærksomhed insisteres der på igennem bogen, som er spækket med naturhistoriske samlinger – af sten, skaller, insekter, planter – og andre samlinger som museer, biblioteker og udstillinger. Dertil kommer talrige arkiver: over indbyggerne i førkrigstidens Prag, over deporterede jøder, over deres eksproprierede ejendele, over koncentrationslejrenes organisering og så fremdeles. Austerlitz har en udpræget svaghed for samlinger og arkiver, og hver gang, han præsenterer fortælleren for en af disse samlinger, følger uvægerligt en lang og detaljeret redegørelse for dens indhold, de historier, der knytter sig til den, og de principper, den er ordnet efter.

Med sine utallige tableauer og beskrivelser fremstår romanen *Austerlitz* selv som en vældig katalog. Men i forhold til de samlinger, som Austerlitz og fortælleren be-

søger undervejs i forløbet, er der i en vis forstand tale om en mislykket katalog: Den kan ikke præsentere en orden i alle sine fund, de står hulter til bulter, uden anden systematik end den tilfældige rækkefølge, i hvilken Austerlitz har fundet dem, eller fortælleren hørt dem. Denne mangel bliver tematisk ved romanens slutning, hvor Austerlitz ikke kan afslutte sin eftersøgning, men må lede videre, på sporet af endnu flere vidnesbyrd. Men der er tydeligvis ikke tale om en mangel ved romanen, snarere om en kulturel mangel: den manglende evne til at håndtere alle disse vidnesbyrd, der ligger så tæt under samtidens overflade. Den kulturelle erindring om Holocaust kan netop ikke koges ned og henvises til et mindesmærke, og jo længere Austerlitz' eftersøgning foregår, des mere bliver hele Europa forvandlet til ét stort mindesmærke. Indsamlingen af alle de vidnesbyrd, hvori et traume står indskrevet, er langt fra afsluttet, og nogen endelig arkivisk orden, som den Austerlitz drømmer om, er endnu ikke inden for rækkevidde.

Austerlitz samler et uoverskueligt stort arkiv af vidnesbyrd, men han er ikke i stand til at give det kæmpemæssige erindringsmateriale en brugbar form. Han kan godt afdække den naturhistoriske grund, som hans historiske eksistens står på, men ikke skabe en eksistentiel selvforståelse og livsmodus, som kunne sætte ham i stand til at leve meningsfuldt på denne grund. Erindringen forbliver, kunne man også sige, traumatisk: Den indgår ikke i en livssammenhæng, men lammer tværtimod ethvert forsøg på at skabe en livssammenhæng. Jo mere historisk hukommelse han samler, des mindre er han i stand til at transformere den til kulturel erindring.

Oprindeligt søgte han bare efter sin private historie. Men han opnår kun en kortvarig tilfredsstillelse ved at gense sin barndoms miljø og genopleve korte erindringsglimt af tiden, før han kom til England. Den private katastrofe trækker den kollektive katastrofe med sig, og fra at være et enkelt individ, som skal forsøge at forsones sig med sin historie, bliver han en repræsentant for en kultur, som selv er fuld til kanten af uforsonet fortid. Når Austerlitz på et tidspunkt mod slutningen af sin eftersøgning bryder sammen, er det formentlig heller ikke, fordi hans partikulære traume er blevet så smertefuldt nærværende, men fordi han ser denne nye opgave tegne sig: at han selv skal lære at bebo det historiske landskab, han har udgravet, og at det er op til ham at fremstille den eksistentielle identitet, som modsvarer den historiske eksistens.

Måske havde han håbet at finde sig selv i arkivet, men i stedet er det, som om han selv er den instans, der skal give arkivet form. Denne omvendning er antydnet i en passage, hvor han står foran en antikvitetsbutik i Theresienstadt og ser de hundrede ting uden orden:

“ Disse vilkårligt sammensatte stillebener, der på en tilsyneladende naturagtig måde var groet sammen med det sorte grenværk på lindene rundt om torvet, som spejlede sig i ruderne, havde for mig en sådan tiltrækningskraft, at jeg længe ikke kunne løsrive mig fra dem og, med panden trykket mod den kolde rude, studerede de hundrede forskellige ting, som om man af dem eller af deres relation til hinanden måtte kunne udlede et entydigt svar på de mange uudtænkelige spørgsmål, der bevægede mig. (p. 253f)

Tingene i vinduet, tilfældige objekter, som, måske voldeligt, er taget ud af hver deres sammenhæng og bragt sammen i antikvitetshandlerens udstilling, minder om Austerlitz' naturhistoriske fund. Hver for sig bærer de vidnesbyrd om enkelte livshistorier og de felter af meningsfuldhed, som de engang har udstrålet og inddraget de omkringværende ting i, men tilsammen danner de ikke længere et meningsfuldt mønster. Det eneste, som binder tingene sammen, er udstillingsvinduet tilfældige opstilling, og så vinduets glas, der lader dem stå frem som stillebener eller som fund i en montre. Vinduesruden spejler også verden ind i tingene igen, så de historiske ting vokser sammen med natursammenhængen i træernes løv. Men det bemærkelsesværdige er, at beskueren ikke kan få øje på sin egen genspejling mellem tingene som andet end et "næsten usynligt" skyggebillede (p. 256). Austerlitz kan se den plads, han står på, men ikke sig selv, ligesom et spøgelse eller en vampyr har han ikke noget spejlbillede.

Karakteren Austerlitz stiller et spørgsmål om, hvorvidt hans historiske eksistens – hans herkomst som efterkommer til de myrdede og som fremmed blandt de levende – nogensinde kan indeholdes og fastholdes i en funktionsduelig eksistentiel identitet. Kan den akutte kulturelle erindring om destruktionens naturhistorie have et levedygtigt erindringssubjekt? Viljen til sandhed, viljen til at lytte til vidnesbyrdene og til at indoptage de vidnesbyrd, der står at læse i omgivelsernes naturhistoriske landskab, truer med at overmande den, der skulle være sandhedens bærer.

Dette er det paradoksale valg, som Sebald sætter sin hovedperson overfor: enten at være den *ingen*, der fremfører et vidnesbyrd, som han ikke kan dele med nogen, eller at have muligheden for at blive til *nogen*, men under forudsætning af, at han fraviger den monomane opmærksomhed på de fraværende stemmer, som afleder hans opmærksomhed fra de mellem menneskelige situationer, han indgår i. Austerlitz afviser alle muligheder for at bryde ud af sin gråmalede ikke-eksistens, vigtigst i den korte og kuldsejlede kærlighedshistorie i Marienbad. Hellere være en *ingen*, der kan vidne om fortidens stemmer, end at blive et velfungerende socialt individ – af frygt for, at prisen herfor er at lade stemmerne glide sig af hænde, tilbage til det abstrakte skyggerige af halvglemte fortidige lidelse. I denne forstand synes *Austerlitz* også at fælde dom over ideen om vidnesbyrd som kulturel erindring. Gehøret for den allestedsnærværende hvisken, der stiger op fra det naturhistoriske landskab – Europas moderne infrastruktur som et potentielt, og stundom også aktuelt, maskineri for umenneskelig menneskehåndtering – ser ud til at være afhængig af en egofobisk identifikation med den fortidige lidelse. Hvis det forholder sig sådan, er der umådelig langt til den situation, hvor et fællesskab kan inkorporere dette vidnesbyrd i sin forståelse af sin egen historiske eksistens.

Erindring og glemsel

Der er givetvis mange forskellige forklaringer på ændringen af den historiske bevidsthed gennem anden halvdel af det tyvende århundrede i Europa fra et traditionsbaseret til et oplevelsesbaseret forhold til fortiden, fra historievidenskabens syntetiserende fortidsforståelse til den kulturelle erindrings mere selektive fortidsforståelse. På baggrund af Sebalds *Austerlitz* kan man foreslå en yderligere og ret

enkel forklaring: det er vanskeligt at indpasse og tilegne sig de umenneskelige begivenheder, som det tyvende århundrede har været så rig på, og som det har været så dygtigt til at dokumentere og formidle. Konfronteret med begivenheder, som så åbenbart strider mod det officielle humane og oplysningsorienterede verdensbillede, er muligheden for at konstruere en selektiv og snæver kulturel erindring en stærk fristelse. Det gælder i særlig grad, når den træder i forbindelse med de dominerende identitetspolitiske dagsordener i det postdisciplinære informationsfund.

Vidnesbyrdet kommer her til at spille et tvetydig rolle. På den ene side er vidnesbyrdet en fristende og direkte adgang til en fortidig virkelighed og dens sanselige konkretion, en slags postmoderne traume-turisme, der kan bruges som materiale i identitetspolitiske konstruktioner. Men på den anden side kan vidnesbyrdet også fungere som en ubekvem modsigelse til den ligefremme identitetspolitik ved at udgøre en form for mod-erindring, en kontestation af de erindringsmodeller, der for facilt tilskærer et billede af den historiske eksistens, så fortiden kan komme til at passe ind i en effektiv og funktionsduelig eksistentiel identitet.

Som kulturel erindring forbliver Austerlitz' arkiv af vidnesbyrd ikke desto mindre u håndterligt. Ikke alene fordi det udfordrer den dominerende identitetskonstruktion, men også fordi det mere grundlæggende synes at umuliggøre den formæling mellem historisk eksistens og eksistentiel identitet, som et kulturelt fællesskab baserer sig på. Hvis Austerlitz kritiserer den samtidige subjektivitet for at være uden erindring, bliver hans eget svar noget i retning af en erindring uden subjekt. Austerlitz' historiske projekt – viljen til at kende sandheden, til at vidne for vidnerne – umuliggør den eksistentielle udfordring: at finde den måde at være til på, der forvalter den historiske eksistens på en socialt og eksistentielt velfungerende måde. På samme måde mislykkes Dostojevskijs fiktive fortæller, Aleksander Petróvitsj, med sit forsøg på at få et normalt menneskeliv efter at have udstået sin tid som straffefange. Nu er hensigten med de to bøger formentlig heller ikke at iscenesætte de egofobe helte som eksempler til efterfølgelse; de er ikke eksistentielle modeller, men litterære konstruktioner. På periskopisk manér formidler Austerlitz-figuren et vidnesbyrd ind i nutiden, hvor den kulturelle erindring hellere vil inddæmme Holocaust som en monumental historisk undtagelse i en ellers menneskevenlig moderne verden, end at se, hvor tæt under nutidens skinnende overflade det umenneskelige vidnesbyrd ligger.

Austerlitz formidler et arkæologisk og et eksistentielt projekt, hovedpersonen eftersøger historiske vidnesbyrd, samtidig med at han forsøger at finde en måde, hvorpå han kan leve med disse vidnesbyrd. Hermed leverer romanen en sjældent skarpsindig analyse af vilkårene for at vidne for vidnerne i dag. Men ud over at tematisere vidnesbyrdet og dets måde at fungere på som kulturel erindring, *fremlægger* den også et vidnesbyrd. Den er selv en måde at producere erindring på, selv en måde at vidne om vidnesbyrdene. Dens projekt er at huske, samtidig med at den anerkender umuligheden af at huske. Austerlitz' skæbne viser os, at det ikke er muligt at leve med al den erindring; en overdosis af vidnesbyrd paralyserer muligheden for at leve et menneskeligt liv. Så mens projektet er at huske, demonstrerer bogen samtidig, at det er nødvendigt at glemme. Dette er den vanskelige opgave, som Sebald synes at stille sig med Austerlitz: på den ene side at afsøge det brudfyldte forhold

mellem vidnesbyrd og kulturel erindring, på den anden side at levere et bidrag til en samtidig kulturel erindring, som både fastholder vidnesbyrddet og anerkender behovet for at glemme. Når valget står, lidt tilspidset formuleret, mellem umuligheden af at glemme og umuligheden af at huske, er der behov for at konstruere et provisorisk kompromis mellem de to. Man må vedstå nødvendigheden af at glemme, men man må også bekæmpe den *dumhed*, der følger med glemslen – den afstumpethed, der følger med døvheden for vidnesbyrddene – ved bestandig at huske, at man glemmer. Dette er en ihukommelse af det, som vi ikke må glemme, men som vi heller ikke magter at inkorporere i den kulturelle erindrings grundlag for det eksistentielle nærvær i vores historiske situation. Sebalds hovedperson går selv begge veje, han skejer ud i erindring i det omfang hans liv overtages af eftersøgningens imperativ, og han skejer ud i glemsel i det omfang han paralyseres som eksistentiel agent. Som sagt er der formentlig ikke noget, der taler for, at Sebald har opfundet Austerlitz som en model til efterfølgelse. Han har derimod opfundet ham som en æstetisk teknologi til at erindre med. Ihukommelsens arbejde gør det muligt at give en repræsentation af det meningsløse uden at give det meningsløse mening, nemlig ved at fastholde erindring og glemsel i én og samme gestus.

Noter

- 1 Peter de Mendelssohn: *Die Kathedrale. Ein Sommernachtmahr* (Berlin, 1998).
- 2 W.G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay zu Alfred Andersch* (München, 1999), p. 60.
- 3 W.G. Sebald: "Zwischen Geschichte und Naturgeschichte" in *Campo Santo*, red. Sven Meyer (München, 2003), pp. 69-100: p. 81.
- 4 W.G. Sebald, op.cit., p. 88.
- 5 W.G. Sebald, op.cit., p. 80.
- 6 Shoshana Felman og Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York, 1992).
- 7 Alexander og Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* (München, 1967).
- 8 W.G. Sebald: *Austerlitz*, da. ovs. Niels Brunse (København, 2003), p. 161. I det følgende henvises der til denne udgave i teksten.
- 9 Immanuel Kant: *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*, p. 429.
- 10 Kant, op.cit., p. 434.
- 11 Fjodor Dostojevskij: *Det døde hus*, da. ovs. Ejnar Thomassen (København, 1965), p. 133.
- 12 W.G. Sebald: "Ich fürchte das Melodramatische", interview i *Der Spiegel*, 12. marts 2001.
- 13 Mikhail Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minnesota 1999), p. 7.
- 14 Peter Engelund: "The Bedazzled Gaze: On Perspective and Paradoxes in Witness Literature", in Horace Engdahl (red.): *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium* (Singapore, 2002), p. 54.
- 15 Se hertil Paul Ricœur: *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris, 2000), p. 512ff.
- 16 Hans Ulrich Gumbrecht: *In 1926. Living at the Edge of Time* (Cambridge/Mass, 1997), p. 411ff.
- 17 Pierre Nora: "Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux", in *Les lieux de mémoire*, T. I (Paris, 1984), p. XVIIff.
- 18 Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (München, 2003).

