

REALISTISK, ALT FOR REALISTISK

ET ESSAY OM FREMSTILLINGEN AF ONDSKAB I JONATHAN GLAZERS *THE ZONE OF INTEREST*

*Anne Meulengracht, lektor, Læreruddannelsen i Aarhus,
VIA University College*

Som jeg husker det, støvregnede det, da de studerende og jeg mødtes uden for Anne Franks hus efter vores besøg på studieturen i februar 2023. Jeg var meget bevæget, for ikke at sige forgrædt, for oplevelsen føltes næsten som en ring, der blev sluttet: Som barn læste jeg flere gange Anne Franks dagbog og blev berørt over hendes ubegribelige skæbne, det brutale i, at hendes ungdomsliv, fuldt af erfaringer, som jeg kunne genkende i Midtjylland i begyndelsen af 1990'erne, ikke blev levet til ende. At vi, der var så ens, vi delte endda fornavn, kunne være i verden på så fundamentalt forskellige vilkår på grund af vores forskellige religiøse baggrunde og den historiske sammenhæng, vi blev født ind i. Siden da fulgte optagetheden af det jødiske og af Holocaust mig i mine religionsvidenskabelige studier, i den litteratur jeg læste i øvrigt, i min undervisning som læreruddanner i Kristendoms-kundskab, Livsoplysning og Medborgerskab samt Kristendoms-kundskab/Religion, når vi drøftede emner som jødedom, antisemitisme, totalitarisme og ondskab, hvilket var noget af det, der skulle tematiseres den vinterdag på studieturen i Amsterdam.

Den film, der afsluttede besøget i Anne Frank Huis, understregede den væsentlige pointe, at den ikoniske Anne Frank netop *ikke* skulle være omdrejningspunkt for en personkult, men i virkeligheden henlede opmærksomheden på, at mere end seks millioner andre ofres historier kunne have været lige så betydningsfulde at få frem. Omfanget. Seks millioner. "Nå, hvad synes I?", spurgte spagt jeg en lille gruppe af de entusiastiske og begavede studerende, som ventede udenfor på Prinsengracht, da jeg kom ud. "Jooo", sagde de og skævede lidt forlegenthensynsfuldt til mig og mine røde øjne, "det var da fint nok, men det virker ligesom bare lidt urealistisk".

Ordvekslingen er blevet hos mig siden, for de studerendes udsagn spejler på sin vis min egen erfaring: Jo mere jeg læser om Holocaust, om mellemkrigstiden, om den jødiske assimilation og deraf følgende identitetsspørgsmål, om zionisme, om kultur, om Tysklands historie, om propaganda, om sprog om syndebukstænkning, om nationalisme, om jødisk historie, jo mere ubegribeligt bliver det, at det faktisk skete. Hvordan kan vi forstå det uforståelige, hvordan kan vi give sprog til erfaringer, som unddrager sig sproget?

Gennem kunsten. Jeg har sommetider vist Dennis Gansels *Die Welle*, den tyske filmatisering af Morton Rhues amerikanske ungdomsroman *The Wave* fra 1982 (Rhue 1982), i min undervisning på læreruddannelsen, for filmen tematiserer overbevisende fællesskabets potentielle destruktivitet og den stærke strukturs og underordnings appel: "Bare gør, som jeg siger, stol på mig, for jeg ved, hvad der er bedst for dig". Fristelsen i at adlyde den karismatiske autoritet, at tjene en fælles sag, at leve for et større formål rummer en evig risiko: Hvad hvis den fælles sag ikke er etisk forsvarlig?

At det faktisk kræver mod at betjene sig af sin egen forstand, som Kant jo som bekendt stadfæstede som oplysningens valgsprog, at det ikke bare er ord på et stykke papir, som vi kan enes om i et undervisningslokale på læreruddannelsen på Campus C i Aarhus, men benhård, ubønhørlig realitet: Det kræver mod og styrke at stille sig uden for massebevægelser og fællesskaber, som er præget af stærk social kontrol, og hvor gerne jeg end ville forestille mig, at jeg havde været virkelighedens Sophie Scholl eller ægteparret Quangel i Hans Falladas *Jeder stirbt für sich allein*, så kender jeg ikke mig selv i så ekstreme situationer. Det gør vel de færreste af os.

Det er i sagens natur ikke til at sige, hvad de studerende på længere sigt tager med sig fra undervisningen, men i situationen er det ikke nødvendigvis let at få dem til at gå med på præmissen om, at alt kan ske for alle. I sit magnum opus *Min kamp* sammenligner norske Karl-Ove Knausgård sin egen biografi, sine egne kunstneriske ambitioner og personlighedsmæssige dispositioner med Adolf Hitlers og finder, at forskellen ikke nødvendigvis er stor, men til gengæld altafgørende for, at den ene ender som personificeret ondskab og den anden som højt-estimeret generationsstemme. Hvad gør os til dem, som vi bliver?

Kunsten hjælper os med at stille spørgsmålene, ligesom den giver os æstetiske repræsentationer af, hvad der skete, men det er aldrig lykkedes mig at se *Schindlers liste* til ende, og jeg måtte forlade biografen under fremvisningen af Polanskis *Pianisten*. Jeg hulkede mig gennem Teologisk Filmklubs fremvisning af Roberto Benignis *Livet er smukt* men siden da, har jeg ikke forsøgt mig med at se film, der skildrer det, der foregik i lejrene. De levende billeder forlener den æstetiske

“ Hvordan kan vi forstå det uforståelige, hvordan kan vi give sprog til erfaringer, som unddrager sig sproget?

fremstilling af Holocaust med en realitet, en samtidighed med mig, som jeg ikke kan udholde. Det er mit privilegium, at jeg kan slukke filmen, forlade biografen, tro eller lade være på Benignis sukkerovertrukne Holocaust-fremstilling, som, ligesom både Schindlers liste og Pianisten, blev belønnet med en Oscar.

At blive i den æstetiserede formidling af, hvad der foregik i lejrene føltes til gengæld bydende nødvendigt, da jeg læste Primo Levis triologi, da den udkom på dansk under titlen *Vidnesbyrd*. Levi beskriver det ufattelige: livet som ikke-religiøs jøde i Italien, interneringen rejsen gennem Europa til Auschwitz og så den konstante fornedrelse, afhumanisering af mennesker, som blev reduceret til biologisk væren i lejren, mennesker reduceret til instinkt, selvopretholdelse, ren egoisme; det humane, det altruistiske som den sikre vej til undergang, at det var de gode mennesker, der først gik til grunde i et system, der belønnede umenneskelighed og rent og skært held. Og så befrielsen og vejen tilbage til et liv, hvori disse erfaringer ikke kunne, men alligevel skulle, integreres. Skammen over at have overlevet på bekostning af de virkelig gode, over at være blevet behandlet som biologisk affald er måske det, der fører Levi i døden mange år senere, i hvert fald dør han efter en faldulykke i sin trappeopgang. I *Hvis dette er et menneske*, skriver Levi, at ordene ”Forsøg aldrig at forstå” er ridset ind i hans medfanges Iss Klausners madskål (Levi 2009). Den luksus har vi ikke. Vi må ikke unddrage os forsøget på at forstå, vi må ikke undskylde os med, at det ikke kunne være sket for os.

Indtil jeg så *The Zone of Interest*, som er dette essays egentlige kerne, og som jeg skal vende tilbage til om lidt, har Hannah Arendts reportagebaserede bog *Eichmann in Jerusalem* været det tætteste, jeg har kunnet komme på en forståelse: at det kan ske for os alle som en faktisk erkendelse snarere end en metafysisk idealitet. Vi ved også alle, at vi skal dø, men det er noget helt andet end faktisk at blive konfronteret med vores konkrete dødelighed.

I *Eichmann i Jerusalem* følger den tysk-jødiske filosof Hannah Arendt som *The New Yorkers* udsendte reporter retssagen mod Eichmann i Jerusalem i 1961. Eichmann er en underlig karakter, tilsyneladende velbegavet, skolet som han er i et autoritært tysk uddannelsessystem, hvor lydighed og material dannelse var bærende søjler. Men Eichmann ejer ikke evnen til at sætte sig i andres sted, han er funktionær par excellence, formidabel til at løse det tredje riges logistiske problemer vedrørende transport af jøder og andre ’undermennesker’ til koncentrationslejrene, men fuldstændig uden etisk eller moralsk kompas. I en brevveksling med sin tidligere professor Karl Jaspers (Bernstein 1996) møder Hannah Arendt betegnelsen ’banal ondskab’,

“ Vile jeg være villig til at underlægge mig en autoritetspersons påbud, hvis jeg vidste, at det ville kunne slå et andet menneske ihjel?

som hun finder er passende som betegnelse for Eichmanns gerninger: Han ejer ikke dæmonisk storhed, der er ikke noget satanisk sublimt over ham, tværtimod, han er kedelig, opportunistisk, optaget af at stige i graderne. Ifølge Arendt er han end ikke rigtig antisemit eller motiveret af ideologi, han påtager sig simpelthen blot at finde løsninger til det projekt, som nu engang foreligger.

I undervisningsmaterialer til emnet ”ondskab” i kristendomskundskabsundervisningen i folkeskolen indgår Eichmann som regel ligesom Stanley Milgrams berømte psykologiske eksperiment, hvor unge universitetsstuderende var villige til at udsætte forsøgspersoner for det, de fik at vide, var elektrisk strøm af dødelig styrke, hvis blot det var en person, som de tillagde autoritet, og særlig hvis personen bar kittel, der bad dem om at udføre ordren. Men ville jeg virkelig gøre det? Vile jeg virkelig kunne agere så opportunistisk som Eichmann for at fremme min egen karriere? Vile jeg være villig til at underlægge mig en autoritetspersons påbud, hvis jeg vidste, at det ville kunne slå et andet menneske ihjel? Det var svært ikke at distancere sig fra muligheden. Indtil en dag i marts 2024.

Jeg ved, at solen skinnede den martsdag, hvor jeg sammen med min ven Astrid gik ind i biografens mørke for at se *The Zone of Interest*, og jeg ved, at vi blev siddende helt stille i sæderne, indtil vores medbiografgængere småsludrende havde forladt biografen og rulleteksterne og den kakofoniske underlægningsmusik for længst var forbi. Det var tydeligvis ikke alle, der var blevet eksistentielt ramt, som vi var det. Det undrede mig, for jeg var fuldstændig overvældet, og vores samtale om filmen varede det meste af aftenen, og så genoptog vi den igen dagen efter. Der var stadig mere at sige, mere at tænke over. I det følgende vil jeg udfolde noget af det.

The Zone of Interest skildrer det helt almindelige familieliv uden for en lille polsk landsby, hvor mor, Hedwig Höß, går hjemme med børnene og far, Rudolf Höß, hver morgen drager på arbejde for enden af haven bag den høje, pigtrådsindrammede mur, der markerer, hvortil familiens ejendom går. Filmen åbner med en ubehagelig, dissonant musik, som minder om skrig, metal og jamren, og som står i skærende kontrast til den første reelle scene i filmen, et idyllisk landskab omkring en flod, hvor familien er på udflugt. Her bader børn og far med vitalistisk energi og åbenlys tilfredshed, mens mor og tjenestepiger holder styr på tropper og forplejning på bredden. Familiens baby skriger, men dette håndteres med ophøjet ro, og først da bilernes nummerpladers SS fremtræder i forbindelse med køreturen hjem til

“ Fru Höß behøver ikke at konfrontere sig med den virkelighed, der udspiller sig i lejren, den kan ignoreres, og heldigvis kommer havens beplantning snart til at vokse op og dække den æstetisk problematiske mur, som afgrænser havens paradisiske idyl.

familiens villa, mindes seeren om, at familieidyllen udspiller sig på en dyster baggrund. Dette er filmens mesterskab: at kontrastere det helt almindelige, hvis ikke efterstræbelsesværdige liv, hvor man realiserer det almene, gør sin pligt og bruger sine talenter mod det grufuldes slet fortrængte realitet: Her ligger *das Unheimliche* lige på den anden side af haven. I Dantes guddommelige komedie (Dante 2022), som har inspireret mange forestillinger om Helvedes beskaffenhed, har de straffe, som forbryderne afsoner *contrapasso*-karakter: De mimer den brøde, som skal sones. Den logik har ingen plads i Auschwitz. Hvilken forbrydelse ville man med nogen som helst ret kunne sige, retfærdiggjorde det, der skete i lejrene?

Det forholder filmens mest interessante figur, fru Höß, sig ikke til, til trods for at hun lever af lejren og den totalitarisme og det komplette etiske kollaps, der foranlediger, at lejren findes. Fru Höß behøver ikke at konfrontere sig med den virkelighed, der udspiller sig i lejren, den kan ignoreres, og heldigvis kommer havens beplantning snart til at vokse op og dække den æstetisk problematiske mur, som afgrænser havens paradisiske idyl. Ud over denne konstatering, som hun deler med sin mor, da denne er på besøg, lader fru Höß sig tilsyneladende ikke afficere af lejren eller de lyde fra den, som vi som tilskuere har som konstant urovækkende bagtæppe for familielivet. For fru Höß er lejren en ressource: Her hentes arbejdskraft til familiens husholdning, og i filmen modtager og fordeler hun værdifulde genstande, en pels, en læbestift, silkebluser, som vi må formode kommer fra de kvinder, som kommer til lejren, vi hører hende sige om jøder, at de er ”snu”: ”Gæt, hvor jeg fandt den diamant? I tandpastaen!”, ”Man skal være sne”, ”Ja, de er sne”, lyder det i en samtale med andre højtstående tjenestemænds hustruer. Den rene rædsel, overlevelsensinstinkt, håbet om at kunne købe velvilje og dermed frelse reduceret til et spørgsmål om snuhed.

Dialogen mindede mig om Victor Klemperers *Lingua Tertii Imperii*, i hvilken Klemperers pointe er, at dehumaniseringen af andre befolkningsgrupper først og fremmest er en sproglig praksis: ”Ord kan virke som bittesmå doser arsenik: De sluges ubemærket, de synes ikke at have nogen virkning, men efter nogen tid viser giftens virkning sig alligevel” (Klemperer 2011), er måske bogens oftest gengivne citat. Hvis man omtaler mennesker som rotter, som syge grene på et raskt træ, som kræftknuder etc. har man semantisk muliggjort bekæmpelse og udryddelse. På den måde er sproget det mest virkningsfulde dehumaniseringsredskab, der findes. En samtale mellem hr. Höß og repræsentanter fra kremeringsovnsfirmaet spejler fru Höß’ retorik:

Her tales om "ladninger" og "Dauerbetrieb" (kontinuerlig drift), da firmarepræsentanterne skal præsentere den nye teknologiske innovation, den runde krematorieovn, som kan forbrænde langt flere ladninger langt mere effektivt end de tidligere modeller.

"Ricki kalder mig 'dronningen af Auschwitz'", siger fru Höß forlegentstolt leende til sin mor, da denne er på besøg i forbindelse med en børnefødselsdag, og moderen roser hende for det smukt renoverede hus, den selvforsynende have, datterens sociale opstigen: "Du har virkelig gjort det godt, min pige". Men få dage senere er moderen rejst uden at give datteren besked. Konturerne af den virkelighed, der gemmer sig bag lejrmyrene, er blevet fyldt ud af den røg, moderen kan se fra lejrens skorstene om natten, af de lyde hun kan høre fra lejren, ovnene, hundeglam, råb, ordrer, skrig, skud, og det er gået op for hende, at det ikke er en reel mulighed, at Esther Silbermann, som hun gjorde rent hos, befinder sig i lejren, at det slet ikke er meningen, at man skal befinde sig i lejren, men at man skal udryddes i lejren.

Moderen har efterladt et brev til sin datter, som fru Höß læser og smider i kaminen tilsyneladende uden at fortrække en mine. Men kort tid efter skælder hun en af de polske tjenestepiger ud for at have dækket op til moderen, selvom tjenestepigen var klar over, at moderen var rejst i ly af natten. Denne ydmygelse får fru Höß, som ellers optræder fuldkommen kontrolleret, til at hvæse: "Jeg kan få min mand til at strø din aske omkring Babice" til tjenestepigen. Det sjældne tab af selvkontrol minder os både om, at vi altid længes efter vores forældres anerkendelse og om, at totalitarismen ensretter diskurser selv i de næreste relationer: Moderen kan ikke åbenlyst tilkendegive sin forfærdelse, da hun i givet fald ville problematisere, måske endda kritisere den nazistiske ideologi.

Er det ideologi eller bekvemmelighed, som ligger til grund for fru Höß' argumenter, da hendes mand skal forflyttes til Berlin? "Vi udlever jo Førerens bud, vi kultiverer de østlige territorier, dette er vores Lebensraum", siger hun indtrængende til Höß, systemets loyale embedsmand, som tilsyneladende er villig til blot at parere ordre og lade familien forflytte til Berlin, så en mere effektiv lejrkommandant kan træde i hans sted.

Ild er et gennemgående symbol i filmen. Ild i krematorieovnene, lyset fra ilden, lugten af ilden, lydene fra ilden, den brummen som et af børnene mimer i sin seng om aftenen, den tykke røg mod den blå himmel. Moderens brev som brændes i kaminilden, asken, som strømmer ud i floden, som børnene bader i, og som de efterfølgende manisk skrubbes rene for, aske fra lejren i haven, som planterne gødes med. Hans og Grete, der i godnathistorien skubber heksen ind i ilden. Ilden,

som kaster lys over de utænkelige gerninger. Ordet holocaust betyder ”brændoffer” på græsk, og har religiøse konnotationer, der fører tilbage til den jødiske bibel. Ild er en af de måder, hvorpå Gud viser sig i verden, som det, den tyske teolog Rudolf Otto kalder *det numinøse* (Otto 1932), en slags fortættet væren, som mennesker ikke kan holde til at komme i nærheden af undtagen i helt særlige tilfælde. Det hellige er *mysterium tremendum et fascinans*, skriver Otto, det er på en gang dragende og forfærdende, det er tornebusken, som brænder uden at brænde op i 2. Mosebog, kapitel 3. At ordet Holocaust konnoterer religion betyder, at man i jødiske sammenhænge bruger det hebraiske ord *shoah*, ”ødelæggelse” i stedet.

“ Ordet holocaust betyder ”brændoffer” på græsk, og har religiøse konnotationer, der fører tilbage til den jødiske bibel.

Ødelæggelsen. Som en komplet invertering af moralske begreber, bliver det onde til det gode, og det gode til det onde. Filmens sidehistorie om den unge polske pige, der om aftenen kører ud på sin cykel og lægger æbler under tvangsarbejdernes skovle, kan ses som et eksempel på dette. Scenerne med pigen er filmet i negativ, så pigen og æblerne lyser op, og vi kan se hendes handlinger i nattens mørke. Dagens ondskab i lejrene er åbenbar, blotlagt: selvom den ikklædes andre sproglige gevandter og ikke kaldes ved sit rette navn, ved alle, hvad der foregår, mens de gode handlinger er gedulgte, og må skjules for andres blikke, ellers koster de den handlende livet. Jeg kom til at tænke på Hannah Arendts tre former for aktivitet i hendes hovedværk *The Human Condition* fra 1958 (Arendt 1998), mens jeg så filmen: *arbejde, fremstilling og handling* – arbejde som kontinuerlige processer, der aldrig færdiggøres, fremstilling som noget, der implicerer et konkret produkt og handling, som noget, hvis udkomme aldrig kan forudsiges. Lejrfangerne og tjenestepigerne arbejder, nazisterne fremstiller et ideologisk projekt, den polske pige og fru Höß’ moder, som er de eneste egentlig moralske aktører handler – moderen ved at flygte om natten, pigen ved at vise lejrfangerne, at de findes, at de stadig eksisterer i verden. Men det er også smerteligt sandt, hvad Arendt siger om handlingen, at dens konsekvenser aldrig kan kontrolleres, hvilket viser sig, da vi senere fra børneværelset overhører en fange blive dræbt, fordi han har været i slagsmål med en anden fange om et æble. Den forbudne frugt.

Filmens slutning fører mig tilbage til begyndelsen. Höß er på vej ned ad en trappe efter en fest blandt nazi-parnasset i Berlin efter at have accepteret den arbejdsopgave, som senere vil blive kendt som operation Höß, udslettelsen af 700.000 ungarske jøder. På vej ned ad trappen overmandes han af et tilsyneladende ubehag, han knækker sammen, som om han skal kaste op, forkrampet, men få øjeblikke senere retter han sig igen op og kan tilsyneladende uanfægtet gå videre. Efter denne flertydige episode (bliver han dårlig, er han klar over, at hans kone ikke elsker ham, forstår han, hvor korruperet han er,

“ Lejren er ingenting, den virkelighed, den rummer kan ignoreres, lejren er alting, den er familiens hele eksistensgrundlag.

indser han hvad han har sagt ja til, er det en blanding af det hele?), klipper filmen til en nutidig sammenhæng, hvor en dør åbnes, uniformeret personale træder ind og dagens rengøringsarbejde går i gang. I Auschwitz viser det sig. Krematorieovnene skal støves af, det samme skal de mange billeder af nogle af de ofre, som døde i Auschwitz, gulvet skal støvsuges, de store vinduer ind til de enorme, enorme bunker af kufferter, sko og krykker, som blev frataget de internerede i lejrene ved ankomst, skal vaskes. Det cirkulære arbejde, dagens dont, som skal klares i rammer, som er fuldkommen uhyrlige, og som måske netop derfor må naturaliseres. Hvordan kan man arbejde i Auschwitz? Hvordan kan man være der uden at blive overmandet af den grusomhed, som stedet har dannet ramme om? Fordi man skal, fordi et arbejde er et arbejde, måske. Og netop her ligger en stærk pointe i filmen: at Auschwitz er et sted, man kan besøge, som ansat eller som turist og stå ansigt til ansigt med den eksternaliserede ondskab. Ligesom man kan tage i biografen og se *The Zone of Interest*. Og så kan man tage hjem igen, og forvisse sig selv om, at det heldigvis ikke har noget med en selv at gøre. Men det er netop det, filmen viser os, ikke er tilfældet. ”Fortiden er aldrig død. Den er ikke engang fortid”, skrev William Faulkner (Faulkner 1970). Ondskab har ikke nogen geografi, ondskab er ikke ”dengang” eller ”de andre”, ondskab er en altid foreliggende mulighed, som vi er nødt til at stirre os selv og hinanden i øjnene for at forsøge at undgå.

På mange måder er filmens historie banal. En familie med dagligdags skærmydsler, far degraderes på arbejde, mor er bekymret for at skulle flytte, mor bliver uvenner med mormor, en familie med et hverdagsliv, hvor rutiner og vaner skal passes, hvor far arbejder for meget, men der er dejlige ture på landet i weekenden og materiel velstand. Det var denne afbanaliserende banalitet, der ramte mig som et granatchok og gav mig den forståelse, som jeg ikke havde kunnet finde før: Lejren er ingenting, den virkelighed, den rummer kan ignoreres, lejren er alting, den er familiens hele eksistensgrundlag.

Ræsonnementet må være nogenlunde som følger: Hvis vi nu alle sammen lader som om, at det ikke findes, det som vi gør, eller i hvert fald, at vi gør det i en god sags tjeneste, for børnenes fremtid, for folkets, for verdens, og hvis det tavshedsregime gør os alle sammen medskyldige, så vi har noget på hinanden, hvorfra skal den så komme, modstanden? Så bliver det nødt til at være sandt, godt og nødvendigt, for det modsatte er ikke til at bære. Det nazistiske projekt var æstetisk sublimt, det rummede en stærkt overbevisende kraft i sig selv – det vitalistiske, det strømlinede, de effektive symboler, hilseritualerne så ideologien blev kropsliggjort, så mennesket inkarnerede den, talernes, processionernes totalteater, *Triumph des Willens*, uniformerne, typo-

grafien, det hele passer sammen, det er en verden, hvor svarene er givet på forhånd, og hvor æstetikens forlokkende kraft cementerede budskabet: Vi har ret, ret til at tilrettelægge verden, så den passer i vores billede.

“ I kunsten kan vi møde os selv, som dem vi kunne have været, dem vi må tage os i agt for aldrig at blive.

I kunsten kan vi møde os selv, som dem vi kunne have været, dem vi må tage os i agt for aldrig at blive. I *The Zone of Interest* møder jeg for første gang en mere håndgribelig forståelse af, hvad det gør ved mennesker at leve med en så massiv ondskab: børnenes legen med guldtænder, storebroderen, der spærrer lillebroderen inde i drivhuset og emulerer lyden af gas, lejrfangerne, der udfører tjenester i hus og have, men som ignoreres, alt det åbenlyse, som ignoreres fremfor alt lydene af lejren, som gennemtrænger filmens lydspor som uro-vækkende og forskrækkende, men som overhøres af familien, som har vænnet sig til det ubegribelige er åbenlyst grotesk, ligesom små sprækker i familieidyllen viser sig. Prisen for at handle umenneskeligt er, at man bliver et umenneske. Eller alt for menneskelig? Kapaciteten for grusomhed er mennesket som bekendt den eneste skabning, der har.

Hvis jeg havde kunnet se ind i fremtiden den regnvejrsdag i Amsterdam, var det måske det, jeg skulle have sagt til de studerende: ”Urealistisk? Måske er Holocaust snarere alt for realistisk. Se *The Zone of Interest* om et års tid, så vil I måske forstå, hvad jeg mener”.

REFERENCER

Arendt, H., & Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. University of Chicago Press.

Bernstein, R. J. (Richard J., & Bernstein, R. J. (Richard J. (1996). *Hannah Arendt and the Jewish Question*. Polity.

Dante Alighieri., & Meyer, O. (2022). *Dantes guddommelige komedie*. Multivers.

Fallada, H. (1956). *Jeder stribt für sich allein: Roman*. Aufbau-Verlag.

Klemperer, V. (2011). *LTI - lingua Tertii Imperii: Det Tredje Riges sprog: en filologs notesbog*. Tekst og Tale.

Levi, P. (2014). *Vidnesbyrd*. Rosinante.

Otto, R. (1932). *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. C. H. Beck.

Rhue, M. (1982). *The wave*. Puffin.