

Astri Hoffmann-Tollaas

## Motstandens estetikk som kunstpolitisk syntese:

Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*  
i lys av Jacques Rancières estetiske regime

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Suzanne Bordemann

Mai 2022



Astri Hoffmann-Tollaas

## **Motstandens estetikk som kunstpolitisk syntese:**

Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*  
i lys av Jacques Rancières estetiske regime

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Suzanne Bordemann  
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden





## Sammendrag

Etter nazistenes maktovertagelse i Tyskland og flukten til Sverige, så den tyske forfatteren Peter Weiss seg konfrontert med en livslang fornemmelse av språkløshet som preget hele hans allsidige kunstneriske virke. For å gjøre motstand mot sin språklige fortvilelse, så Weiss seg nødt til å ty til nye uttrykksformer, noe som i slutten av hans liv resulterte i utgivelsen av trebindsverket *Ästhetik des Widerstands*.

Ved å undersøke Peter Weiss' sanselige språk, skal denne oppgaven belyse motstand som språklig fenomen i romanen *Ästhetik des Widerstands*. Mens sanselighet og den direkte fysiske virkningen av ulike representasjoner av vold står i sentrum av Weiss' motstandsformidling, vil denne oppgaven vise at særlig oppløsningen av kategoriseringer og hierarkiseringer bidrar til en spenningsfull ambivalens knyttet til Weiss' motstandsbegrep.

Jacques Rancières estetiske regime skal fungere som teoretisk bakteppe for denne oppgaven og vil tydeliggjøre hvordan en slik spenningsfull sanselig konflikt kaster lys over kunstens tette forhold til det politiske i Weiss' roman.

## Abstract

After the Nazi rise to power, which forced Peter Weiss to flee his home country, the German writer saw himself confronted with a lifelong feeling of speechlessness that lastingly shaped his entire artistic work. In order to resist his linguistic despair, Weiss saw the need to express himself in new ways, an ambition which towards the end of his life resulted in the release of Weiss' major work *Ästhetik des Widerstands*.

By analysing Weiss' sensory language, this master's thesis will examine the ways in which Peter Weiss expresses resistance through language in his novel *Ästhetik des Widerstands*. While sensory perception and the physical impact of different representations of violence are key issues in expressing Weiss' resistance potential, this thesis will show how a notable dissolution of categories and hierarchies create tension and ambivalence around Weiss' resistance term.

Jacques Rancière's aesthetic regime will work as a theoretical framework for my analysis and will clarify the ways in which the tensed conflict between different modes of perception casts light on art's close relation to politics in Weiss' novel.



## **Tusen takk til ...**

førsteamanuensis Suzanne Bordemann

som har vært en utrolig inspirerende og støttende veileder gjennom hele skriveprosessen.



## Innholdsfortegnelse

1. Innledning: Presentasjon av tema og problemstilling.....	1
2. Tidligere forskning.....	3
2.1 Norge og Sverige.....	3
2.2 Tyskland.....	5
3. Teori og Metode.....	13
3.1 Begrepet sanselighet.....	13
3.2 Jacques Rancière: sanselighet og dissens.....	13
3.3 Rancières krav om likhet.....	16
3.4 Rancières tre kunstregimer.....	17
3.4.1 Det etiske regimet.....	18
3.4.2 Det representative regimet.....	19
3.4.3 Det estetiske regimet.....	19
3.5 Metode.....	23
4. Peter Weiss og <i>Ästhetik des Widerstands</i> : en kort presentasjon.....	26
4.1 Peter Weiss.....	26
4.2 <i>Ästhetik des Widerstands</i> .....	27
5. Analyse: Motstand som språklig fenomen i <i>Ästhetik des Widerstands</i> .....	28
5.1 Pergamonalteret i Berlin: kategoriernes oppløsning.....	28
5.2 Pablo Picassos <i>Guernica</i> : kunstens ambivalens.....	40
5.3 Fortellerens drømmereise: en studie om bildenes virkning.....	50
5.4 Morens hallusinasjoner: kunst som virkelighet og virkelighet som kunst.....	61
6. Avslutning: Motstand som språklig fenomen i <i>Ästhetik des Widerstands</i> .....	72
7. Vedlegg.....	77
7.1 Pergamonalteret i Berlin.....	77
7.2 Laokoon-gruppen.....	78
7.3 Pablo Picasso: <i>Guernica</i> .....	78
7.4 <i>Juno Ludovisi</i> .....	79
7.5 Giotto di Bondone: <i>Visione del carro fiammeggiante</i> .....	79
8. Litteraturliste.....	80
9. Bildekilder.....	83



## **Motstandens estetikk som kunstpolitisk syntese:**

### **Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* i lys av Jacques Rancières estetiske regime**

#### **1. Innledning: Presentasjon av tema og problemstilling**

Die ästhetische Erfahrung ist die eines neuen Sensoriums, in dem die Hierarchien, die die sinnliche Erfahrung strukturierten, abgeschafft sind.<sup>1</sup>

- Jacques Rancière

Over 30 år etter utgivelsen av Peter Weiss' trebindsverk *Ästhetik des Widerstands* holder den franske filosof Jacques Rancière et foredrag som del av et internasjonalt filosofisk symposium i Fortaleza, Brasil. I talen sin, som han i 2008 utga under det tyske navnet *Ist Kunst widerständig?*<sup>2</sup>, stiller Rancière seg noen fundamentale spørsmål: Hvordan kan forholdet mellom kunst og politikk beskrives? Har kunst en iboende evne til å yte motstand? Og hvis ja, hva består denne evnen i?

I denne oppgaven vil jeg rette min oppmerksomhet nettopp mot disse spørsmålene. Ved å analysere det jeg kaller for Peter Weiss' sanselige språk, ønsker jeg å undersøke hvordan Weiss realiserer motstand som språklig fenomen i sin roman *Ästhetik des Widerstands*. Min tese er at en analyse av Weiss' litterære språk vil kunne avdekke et motstandsbegrep som behandler kunst og politikk som nært beslektet og dypt integrert i hverandres verden. Ved å invitere leseren inn i en lek fri for kategoriske og hierarkiske strukturer, skaper Weiss et estetisk språkunivers som viser til sin egen iboende ambivalens: Detaljerte beskrivelser evner i *Ästhetik des Widerstands* å uttrykke det ubeskrivelige ved at ulike ståsteder og perspektiver, utallige angivelige motsetningspar og en kompleks sammensetning av uopløste spenninger blir samlet til det Weiss selv kaller for et *totalt* uttrykk.<sup>3</sup> Weiss' streben etter å gjenfinne sitt eget språk, som han med nazistenes inntog i Tyskland og eksiltiden i Stockholm anså som tapt, blir i *Ästhetik des Widerstands* direkte belyst og utforsket. Resultatet er en roman som tydelig yter motstand mot følelsen av språk- og maktesløshet ved å sterkt og umiddelbart appellere til leserens sanseapparat.

Estetisk motstand i Weiss' forstand er en kraft som holder noe på sin plass, samtidig som den i full bevegelse når ut til sin omverden og krever sin rett. Hvordan er en slik tosidighet

---

<sup>1</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 22.

<sup>2</sup> Originaltittelen er *Si l'art résiste à quelque chose?*, men talen er ikke utgitt på fransk.

<sup>3</sup> Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), 101.

i det hele tatt mulig? Eller, som Jacques Rancière spør: «Warum haben wir es nötig, die Kunst zugleich als eine Kraft der Autonomie, der Selbsterhaltung zu denken und als Kraft, die hinausführt und die Transformation ihrer Selbst betreibt?»<sup>4</sup>

Det er nettopp denne problemstillingen Weiss utforsker i sin roman. *Ästhetik des Widerstands*, som ble utgitt i tre bind i 1975, 1978 og 1981, utfordrer romanen som litterær sjanger på alle mulige måter: Fiksjon og virkelighet smelter sammen til et monumentalverk på over 1000 sider som rommer alt fra kunstanalyse til historieskildring og fiktiv fortelling. Over hundre kunstverk og deres mer eller mindre utfyllende analyser flettes inn i handlingen og politisk historie blir fortalt.

I møte med dette komplekse verket står jeg overfor en krevende oppgave: Hvordan nærme meg en tekst som fremstår som tilsynelatende uoverkommelig? Hvordan unngå å kun skrape i overflaten?

Tidligere forskning vil her kunne gi meg noen svar: Som min presentasjon av Weiss-forskningen i kapittel 2 vil vise, har forskningen frem til i dag i liten grad inkludert Jacques Rancières estetiske skrifter i sin resepsjon av *Ästhetik des Widerstands*.

Rancières store relevans for min oppgave blir allikevel tydelig ved en nærmere undersøkelse av hans politisk-estetiske filosofi: I verker som *Le maître ignorant* (1987), *Le partage du sensible* (2000) og foredraget *Ist Kunst widerständig?* (2008) utsetter Rancière sentrale begreper som politikk, estetikk og likhet for grunnleggende betydningsforskyvninger med mål om å sette ord på modernitetens kunstpolitiske utvikling. Resultatet er Rancières *régime esthétique des arts*, et demokratisk kunstregime som kjennetegnes av en serie nødvendige spenninger som blir båret frem av modernitetens demokratiske impulser. Kunstens væren i det estetiske regimet er tydelig heterogent og postulerer et radikalt likhetskrav: En frigjøring fra fastgrodde kategorier og tidligere regimers tradisjonelle regler, og en derav resulterende destabilisering av den rådende sanselige orden, er en tydelig ambisjon i Rancières politisk-estetiske filosofi.

Det er i lys av dette regimet at jeg vil betrakte Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, ikke minst for å se om jeg klarer å finne en forsonende løsning på forskningens delvis svært polariserte debatter rundt Weiss' kunstpolitiske forståelse.

---

<sup>4</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 9.



## 2. Tidligere forskning

Peter Weiss' roman *Ästhetik des Widerstands* fikk allerede kort tid etter utgivelsen av første bind i 1975 stor oppmerksomhet av anerkjente anmeldere i tysk media. I dag koordinerer den *Internationale Peter Weiss Gesellschaft* forskning fra hele verden og gir ut et årlig *Peter Weiss Jahrbuch* med aktuelle utgivelser.

For å introdusere og begrunne min problemstilling, ønsker jeg å fokusere på to hovedområder innen Weiss-forskningen som for meg fremstår som særlig relevante for denne oppgaven:

- (1) Forholdet mellom kunst og politikk i *Ästhetik des Widerstands* og
- (2) Peter Weiss' språkkrise som følge av andre verdenskrig og eksiltiden i Sverige.

Mitt utvalg vil vise at forskningen tidvis kjennetegnes av en dyp uenighet og sterkt kontrasterende påstander og analyser.

### 2.1 Norge og Sverige

I Norge har Peter Weiss fått lite oppmerksomhet innen litteraturforskningen. Jeg har kun funnet én norsk doktorgradsavhandling som tar for seg deler av Weiss' mangfoldige forfatterskap.

I *Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität. Zur Figurenkonzeption im dokumentarischen Drama Heinar Kipphardts, Peter Weiss' und Tankred Dorsts* fra 1997 foretar Elin Nesje Vestli fra Universitetet i Oslo en sammenligning av figurkonsepsjoner i Kipphardts, Dorsts og Weiss' dokumentarteater. I sin avhandling fastslår Vestli at Weiss' drama *Die Ermittlung* fremstår som sterkt preget av forfatterens egne politiske overbevisninger.<sup>5</sup> Vestli hevder at det nettopp er håpet på et politisk skifte som utgjør Weiss' motstandens estetikk, et ønske som i *Die Ermittlung* i høy grad forblir uoppfylt:

Seine [Peter Weiss'] Vision ist ein sozialistisches Kollektiv, das die Rechte der bisher Unterdrückten und Ausgebeuteten gewährleisten kann. In seinen Texten bleibt jedoch diese Art politischer Aktivität unverwirklicht, sie wird in eine zeitlich nicht festgelegte Zukunft verlegt. [...] Auch wenn Weiss' Vorstellung von der Notwendigkeit einer neuen, sozialistischen

---

<sup>5</sup> Vestli, *Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität*, 404.

Gesellschaft eine wichtige Motivation seines Schreibens bedeutet, geradezu seine Ästhetik des Widerstands ausmacht, zeigt *Die Ermittlung* eher die Negation als die Verwirklichung seines Anliegens.<sup>6</sup>

Vestli fremhever dermed Weiss' uoppfylte politiske visjon som essensiell motivasjon for skrivingen.

Dette sterke ønske om å uttrykke seg blir også fremhevet av svensk Weiss-forskning. Her er det særlig Weiss' tilværelse som eksilforfatter i Sverige som står i sentrum av forskningen. Mats Svenssons avhandling *Jag vill meddela mig: Exil, psykoanalys, 40-talism och det politiska i Peter Weiss tidiga svenska prosa* fra 2015 retter sitt søkelys mot Weiss' tospråklighet. Ved å ta utgangspunkt i Gilles Deleuze og Félix Guattari, undersøker Svensson Peter Weiss som *minor writer*, en eksilforfatter som, istedenfor å fortsette å skrive på morsmålet sitt, begynner å skrive på eksilspråket.<sup>7</sup> Det er dermed Weiss' utfordringer og muligheter i et slikt språklig skifte som står i sentrum av Svenssons avhandling.

Peter Weiss' tospråklighet som eksilant i Sverige og gjenopptagelsen av det tyske språket på slutten av livet er også noe Sture Packalén skriver om i «*Som om det under varje ord låg skugga*» *Peter Weiss – författare mellan två språk* fra 1992. Packalén viser til Weiss' språklige fortvilelse som bunnet i tapet på morsmålet:

Det som emellertid hela livet plågar Weiss är - paradoxalt nog - inte motsatsförhållandet mellan svenskan och tyskan, för det är fruktbart, utan den motsättning, som får honom att känna att han med sitt tyska språk gör intrång på ett revir som inte längre är hans.<sup>8</sup>

Etter mange år i eksil er Weiss konfrontert med et slående faktum: Ikke bare er han tvunget til å uttrykke seg på et ukjent språk, han har også mistet sin tyske identitet fordi det var på tysk at nazistenes ubeskrivelige krigsforbrytelser ble begått. Det er nettopp denne fortvilelsen, denne følelsen av en tapt identitet, som for Peter Weiss nødvendiggjør søken etter nye uttrykksformer.

---

<sup>6</sup> Vestli, *Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität*, 403-404.

<sup>7</sup> Svensson, *Jag vill meddela mig*, 2.

<sup>8</sup> Packalén, «*Som om det under varje ord låg skugga*», 32.

## 2.2 Tyskland

Weiss-forskningens tyngdepunkt ligger i Tyskland hvor *Ästhetik des Widerstands* helt siden 1975 har ført til betente kunstpolitiske debatter, både i pressen og offentligheten, men også i høy grad innen litteraturforskningen.

Så sent som på nittitallet ble Peter Weiss beskyldt for å fremme en estetikk «im Modus einer Input-Hermeneutik»<sup>9</sup> hvor Weiss anklages for å ha påtvunget kunsten kunsteksterne faktorer med mål om å gi uttrykk for sitt eget politiske ståsted. I *Ästhetisches Denken* fra 1990 skriver den tyske filosof Wolfgang Iser:

Legt man [der Kunst] eine kunst-externe Perspektive zugrunde, so kann man diese, egal wie sie im einzelnen verfaßt ist, mit einigem Geschick (und einiger Borniertheit) allemal an der Kunst bestätigt finden. Das Verfahren des Peter Weiss ist nicht nur für eine sozialistische, sondern ebenso für eine aristokratische, konservative oder faschistische Korrelation von Ästhetik und Politik verwertbar. [...] Die Kunst ist dann jedermann nach Belieben zu Diensten. Sie wird, nähert man sich ihr in dieser Weise, zu einer allgefälligen Hure.<sup>10</sup>

Iser anklager Weiss for å ha redusert kunsten til en historie av klassekamper der kunstens uavhengighet blir forkastet til fordel for en målrettet ideologi. En slik bevisst politisk instrumentalisering av kunst er for Iser urimelig, ikke minst fordi misbruket fremstår som nært beslektet med ulike autoritære regimers politiske propaganda.

Med sin fordømmelse av Weiss' estetiske konsepsjon, stiller Iser seg dermed bak den tradisjonelle forestillingen om kunsten som særegent erfaringsområde. Kunsten skal for Iser ikke tjene et politisk formål, men tvert imot eksistere utenfor enhver form for ideologisk innflytelse.

I likhet med Iser fremhever også den tyske litteraturviteren Siegfried Gerlich i *Ist die Ästhetik des Widerstands eine Ästhetik des Widerstands?* fra 1990 kunstens affirmative funksjon i Weiss' roman. Gerlich går så langt som å kalle Weiss' estetiske konsepsjon for inkonsekvent, nettopp fordi Weiss, ifølge Gerlich, ikke fullt ut distanserer seg fra en politisk instrumentalisering:

---

<sup>9</sup> Iser, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Philipp Reclam junior, 1993), 158.

<sup>10</sup> Iser, *Ästhetisches Denken*, 161.

Peter Weiss bekennt sich entschieden zu einer affirmativen Funktion der Kunst, wobei er nicht deutlich macht, daß diese Funktionsbestimmung nicht genauso für eine revolutionierte, wie für die noch revolutionierende Gesellschaft gelten soll. Dies aber wäre dringend vonnöten, da Peter Weiss bei aller Kritik an der Kunstpolitik des Stalinismus sich von dessen Instrumentalisierung der Kunst gerade nicht eindeutig distanzert, ebenso wenig aber durch eine immanente Bestimmung des Widerstandscharakters von Kunst dem vorbeugt, daß seine Ästhetik aufgrund der identitätsbildenden Leistung, die sie der Kunst abverlangt, in einer sozialistischen Gesellschaft herrschaftsstabilisierender Wirkungen zeitigen könnte.<sup>11</sup>

Gerlichs vurdering er interessant, nettopp fordi han, istedenfor å undersøke denne uopløste konflikten nærmere, konkluderer med at Weiss fremsnakker en estetikk som i høy grad bekrefter og legger til rette for politisk utnyttelse. Motstandsbegrepet i *Ästhetik des Widerstands* er dermed, for både Welsch og Gerlich, uatskillelig knyttet til Weiss' private politiske holdninger.

En av dem som i form av sin egen analyse av *Ästhetik des Widerstands* antyder at en slik konklusjon er forhastet, er litteraturviteren Michael Hofmann. I *Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands* fra 1991 skriver Hofmann at kunstautonomi og *engagement* ikke nødvendigvis utelukker hverandre, noe *Ästhetik des Widerstands*, ifølge Hofmann, tydeliggjør:

Die *Ästhetik des Widerstands* verzichtet in der Tradition der künstlerischen Moderne auf die Geschlossenheit der klassizistischen Form und läßt in ihrer Form für das der Synthetisierung Widerstrebende Raum. [...] So verweist die Verweigerung der ästhetischen Versöhnung auf die Befreiungsbedürftigkeit des geschichtlichen Menschen; so erweist sich, daß die ästhetische Erfahrung zwar notwendig eigenen Gesetzen folgt und sich von den Imperativen des politischen Kampfes fernhält, daß sie aber auf die geschichtliche Erfahrung und die Aufhebung der Unterdrückung bezogen bleibt. Damit zeigt die *Ästhetik des Widerstands*, daß Kunstautonomie und Engagement des Kunstwerks für die Befreiung des Menschen zusammen gedacht werden können.<sup>12</sup>

Ved å bryte med det klassisistiske idealet om formens betingelsesløse suverenitet overfor innholdet, skaper Weiss, ifølge Hofmann, en *relativ* kunstautonomi som gir rom for

---

<sup>11</sup> Gerlich, «Ist die *Ästhetik des Widerstands* eine Ästhetik des Widerstands?», 292.

<sup>12</sup> Hofmann, «Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands», 834-835.

motstridende spenninger.<sup>13</sup> Weiss' roman presenterer dermed sin egen fragmentering bevisst gjennom en kontinuerlig selvrefleksjon:

Der Widerstandsroman stellt also nicht einer zerrissenen Welt ein harmonisches Kunstwerk entgegen, sondern präsentiert sich als das Ergebnis einer zerbrechlichen und ihre eigene Zerbrechlichkeit reflektierenden künstlerischen Gestaltung historischer Erfahrung. Die künstlerische Formung problematisiert sich im Angesicht einer heillosen Welt selbst auf Grund ihres potenziell affirmativen Charakters. Indem sie sich aber selbst relativiert, gibt sie dem kritischen Leser die Rezeptionsleitung, auf die Gebrochenheit einer solchen Formung zu achten [...].<sup>14</sup>

Ved å gjøre leseren oppmerksom på romanens form, som både fremstår som fragmentert og motsetningsfull, viser *Ästhetik des Widerstands* sin potensielt affirmative karakter, samtidig som en slik karakter forblir utroverdig og dermed tvilsom. Hofmann identifiserer noe Gerlich i sin analyse overså: Det motsetningsfulle i Weiss' roman er på ingen måte et tegn på forfatterens inkonsekvens, men er tvert imot et sentralt element av Weiss' estetiske konsepsjon. I Hofmanns forstand, handler Weiss' motstandsbegrep i høy grad om kunstverkets form som i lys av sin egen fragmentering forneker leseren enhver mulighet til å oppfatte romanen som entydig harmonisk enhet.

Leseren av Jacques Rancières politisk-estetiske skrifter, vil her kunne oppdage tydelige fellestrekk mellom Hofmanns observasjoner og Rancières egen fremstilling av det estetiske regimets kjennetegn. Som min presentasjon av Rancières teori i kapittel 3 vil vise, er det nettopp dette «Widerstrebende»<sup>15</sup>, disse motsetningsfulle spenningene som Hofmann identifiserer i Weiss' roman, som for Rancière utgjør estetikens iboende og uopphørlig ambivalente forhold til det politiske.<sup>16</sup>

Oppløsningen av tradisjonelle hierarkiseringer og kategoriseringer er for Rancière en iboende del av dette forholdet, noe også den tyske litteraturviteren Peter Bürger observerer hos Weiss.<sup>17</sup> I *On the Actuality of Art* fra 1992 trekker Bürger en markant skillelinje mellom det han kaller for «a pre-autonomous conception[...] of art»<sup>18</sup> og instrumentaleringen av kunst. Ved å forkaste det konvensjonelle skillet mellom ulike fortellerposisjoner og deres respektive

---

<sup>13</sup> Hofmann, «Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands», 820.

<sup>14</sup> Hofmann, «Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands», 834.

<sup>15</sup> Hofmann, «Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands», 820.

<sup>16</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 32-33.

<sup>17</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 22.

<sup>18</sup> Bürger, «On the Actuality of Art», 144.

handlingsrom i en spesifikk grammatisk tid, skaper Peter Weiss i sin roman, ifølge Bürger, en estetikk som stiller spørsmålstegn ved en tradisjonell kategorisering av individuelle erkjennelsesformer:

Weiss abolishes the conventional line of demarcation which separates visions. [...] If we consider the narrative technique analyzed above in this connection, it reveals the work of art as an event instituted to question the separation of our existence into so many individual spheres of life hermetically sealed off from one another.<sup>19</sup>

Ved å analysere romanens narrative struktur, viser Bürger at Weiss i høy grad forkaster tradisjonelle grenser, noe som nødvendigvis påvirker kunstens forhold til det politiske. I stedet for å anklage Weiss for å instrumentalisere kunsten, understreker Bürger derfor forfatterens episke intensjon:

Weiss' intention here is an epic one. It is precisely because he is concerned with the sufferings of these concrete individuals and simultaneously with the reality of human suffering in general, that Weiss is able to place the victims of the shipwreck in Géricault's painting on a level with the real victims of shipwreck and these in turn on a level with suffering men and women everywhere. The elimination of the lines of demarcation between different domains of reality lends to *Aesthetic of Resistance* the pathos of a modern epic.<sup>20</sup>

For Bürger fremstår Weiss' *Ästhetik des Widerstands* som et moderne epos fordi romanen, ved å oppløse konvensjonelle grenser og kategorier, utvider sitt korpus til å bli vidtrekkende og ikke minst alt gjennomtrengende.

Den tyske filosof Dieter Mersch kaller språkliggjøringen av en slik episk intensjon for intermedialitet. I *Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen* fra 2009 understreker Mersch at Weiss' streben etter en *total kunst*, krever nye uttrykksformer:

„Totale Kunst“ wird das ästhetische Konzept sein, was Peter Weiss fortan verfolgen sollte - in seinen Theaterstücken ebenso wie in seinen Experimentalfilmen und seiner *Ästhetik des Widerstands*. Es ist ein Konzept des Mangels, der Unmöglichkeit vollständiger oder heiler Kunst, ein Mangel, der die restlose Hingabe an die Arbeit einschließt und sich aller zur Verfügung stehenden Mittel bedient, um jene Annäherung an einen Ausdruck zu finden, der

---

<sup>19</sup> Bürger, «On the Actuality of Art», 143-144.

<sup>20</sup> Bürger, «On the Actuality of Art», 145.

inmitten der Ausdruckslosigkeit allein tauglich scheint. Ihr ist folglich die Auflösung immanent, die gleichzeitig verlangt, auf allen Registern der Darstellung zu spielen, denn wo kein Ganzes mehr existiert, wo keine Einheit möglich ist, wird die Transgression, die Übergänglichkeit zwischen den Medien wesentlich.<sup>21</sup>

Et intermedialt språk, som utvider det individuelle kunstuttrykkets grenser og setter sammen fragmenter fra ulike estetiske språk til en litterær montasje, er for Mersch et sentralt karaktertrekk av Weiss' litterære verk.<sup>22</sup> Samtidig fremhever Mersch Weiss' følelse av utilstrekkelighet, en fortvilelse over umuligheten av å fremstille fullkommen kunst som evner å uttrykke sannhet.<sup>23</sup>

Følelsen av maktesløshet som resultat av at språket ikke strekker til i møte med det ubeskrivelige, er en tilbakevendende problemstilling som opptar Weiss-forskningen frem til i dag. I *Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik* fra 2014 tydeliggjør Steffen Groscurth:

Das vom erzählenden Ich formulierte Wissen um die Unfassbarkeit des Schreckens dokumentiert dahin gehend in aller Deutlichkeit den Status poetologischer Selbstreferenz wie zugleich die Gewissheit, dass nur auf Basis einer Revision der Wahrnehmungs-, Verarbeitungs- und Wiedergabestrategien die Auseinandersetzung mit dem Undarstellbaren folgen kann. Aus dem Bewusstsein, „daß die Dimensionen des Schreckens zu groß waren, um noch erfasst werden zu können“, generiert sich die Auseinandersetzung um die Darstellbarkeit des Undarstellbaren einerseits über die Reflexion auf die Überforderung subjektiver Wahrnehmungskapazitäten angesichts überwältigenden Grauens, andererseits auf die daraus resultierende Erkenntnis von den Grenzen sprachlicher Wiedergabeverfahren.<sup>24</sup>

En slik erkjennelse av språkets begrensninger i møte med vold og dødsangst gjør nye uttrykksformer nødvendige. Det er dermed en dyp kunstnerisk krise som er utgangspunktet for Weiss' intensive arbeid med *Ästhetik des Widerstands*. Groscurths formulering «Unfassbarkeit des Schreckens»<sup>25</sup> antyder Weiss' fortvilelse over at både språket, men ikke minst menneskets indre følelsesliv, motsetter seg enhver form for begripelighet i møte med terror og dødsangst. Ifølge Groscurth, må Weiss derfor revurdere tradisjonelle fremstillingsmåter for å i det hele tatt kunne uttrykke seg.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Mersch, «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen», 20.

<sup>22</sup> Mersch, «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen», 21.

<sup>23</sup> Mersch, «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen», 22.

<sup>24</sup> Groscurth, *Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), 82.

<sup>25</sup> Groscurth, *Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik*, 82.

<sup>26</sup> Groscurth, *Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik*, 82.

Litteraturviteren Duk-Hyun Nam trekker i sin doktorgradsavhandling *Die politische Ästhetik der Beschreibung* fra 2002 frem Weiss' «Sinnlichkeit der Sprache»<sup>27</sup> som mulig vei ut av følelser av språklig maktesløshet. Han utdyper:

Das ideale Kunstwerk und die ideale Kunsterfahrung sind [...] für Peter Weiss dann gegeben, wenn die Sinnlichkeit dadurch unmittelbar nachempfunden werden kann. Aber wie ist es möglich, durch das Kunstwerk eine solche Empfindung von Sinnlichkeit zu erlangen? Ist es nur ein ‚Schatten‘ der Sinnlichkeit? Diese Frage, die sich schon früher, im ‚Schatten‘-Roman, radikal stellte, blieb stets im Mittelpunkt seiner künstlerischen Reflexion und Praxis.<sup>28</sup>

Sanselighet som sentral del av Weiss' kunstneriske uttrykk er, ifølge Nam, avgjørende for Weiss' formidling av det ubeskrivelige. Siden språkets sanselighet tross alt bare utgjør en liten del av Nams omfattende avhandling om *Ästhetik des Widerstands*, er det nødvendig å undersøke nærmere hva dette sanselige konkret innebærer.

I sin artikkel *De te fabula narratur!* fra 2020 skriver den danske litteraturviteren Frederik Tygstrup at det er Weiss' sjokkartige beskrivelser av vold som fremprovoserer en sanselig reaksjon hos leseren, som, uten å få muligheten til å forstå eller resonere ytterligere, blir kastet ut i en umiddelbar følelse av fortvilelse og smerte:

Weiss thus uses the ekphrastic form to radically unframe the situation, in order, probably, to provoke this affective immediacy, a sense of terror and agony without any benchmarks to situate it and thereby to capture it in some reassuring category. This is in itself a rather shrewd literary device, a kind of surprise attack on the reader who will have to enact this ekphrastic moment in her own mind without a chance to take in a position from where the affect can be managed.<sup>29</sup>

Tygstrups særlige fokus på virkningen av Weiss' beskrivelser i *Ästhetik des Widerstands*, både på leseren, men også på figurene i romanen, som i løpet av diskursen blir konfrontert med utallige kunstverk, blir tydelig når Tygstrup videre foretar en sammenligning av nyhetsavisenes og kunstens representasjoner av vold. Tygstrup skriver:

In the case of the war photograph, we see the representation as bringing testimony of suffering to our mourning table, whereas in the case of artworks, we appreciate the artfulness of the piece

---

<sup>27</sup> Nam, *Die politische Ästhetik der Beschreibung*, 90.

<sup>28</sup> Nam, *Die politische Ästhetik der Beschreibung*, 92.

<sup>29</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 20.



all the while perhaps commemorating the violence of the past. Or, to provisionally put it too crudely, in the first, we see message, followed by a reflection on the medium; in the second, we see the medium, followed by a reflection on the message. In each case, we are eventually also invoked ourselves, either as social beings in a world of violence, or as historical beings in a history of violence.<sup>30</sup>

Begge former for representasjon muliggjør, ifølge Tygstrup, en identifikasjon med menneskene som utsettes for vold. Mediet vil dermed alltid uttrykke mer enn bare selve objektet som blir representert. Ved å lene seg på Foucaults distinksjon mellom *dokument* og *monument*, fastslår Tygstrup at representasjoner av vold alltid også viser til en hendelse.<sup>31</sup> For å forstå representasjoner, er det derfor, ifølge Tygstrup, viktig å ta mottagernes reaksjoner videre inn i sine betraktninger: «If we are to understand the agency of representations, we should supplement the analysis of what they say with an analysis of that which they do to the objects they predicate and to the subjects they invoke.»<sup>32</sup>

Satt i forbindelse med oppløsningen av kunstverkets form og dets grenser til andre samfunnsområder, som beskrevet av Bürger og Hofmann, vil Tygstrups konklusjon ha enorme konsekvenser for motstandspotensialet som fremstilles i *Ästhetik des Widerstands*. Tygstrup antyder slike konsekvenser ved å påpeke Peter Weiss' formidling av «a shared sensuous world»<sup>33</sup> og er dermed en av få forskere som trekker inn Jacques Rancière i sin analyse av *Ästhetik des Widerstands*. Tygstrup utdyper at Weiss' beskrivelser av en slik fellessanselig verden, i likhet med Rancières *partage du sensible*, åpenbarer hvem som tar del i denne verden og hvem som blir ekskludert:

[...] Rancière insists that we should consider both sides at once, that there is no common world that does not come with an exclusion of that which does not qualify to partake, and hence that the basic civilizational asset of a shared world also inevitably exercises a power, and therefore stands out an essentially political mechanism that suppresses by means of normalization and silences by way of non-recognition.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 16.

<sup>31</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 17.

<sup>32</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 17.

<sup>33</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 18.

<sup>34</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 18.

Formidlingen av en fellessanselig verden, som både synliggjør eks- og inklusjoner, omfatter for Tygstrup dermed alltid også politiske mekanismer.

Utenom *De te fabula narratur!* er det lite forskning som trekker linjer mellom Peter Weiss og Jacques Rancière. At en beslektet estetikkforståelse allikevel kan tenkes, viser blant annet en brosjyre som ble trykt i forbindelse med Peter-Weiss-utstillingen *Ästhetik des Widerstands* i *Galerie im Turm* i Berlin i 2014. Her trekker kuratorene Julia Lazarus og Moira Zoitl frem nettopp Jacques Rancières politiske filosofi i sin presentasjon av Weiss' kunstneriske virke:

Der Konsens, der über das Recht auf Ausbeutung herrscht, entspricht einer vorherrschenden westlichen Aufteilung des Allgemeinen und des Privaten, darüber wie Macht und Besitz verteilt zu sein hat. Wie kann diese beherrschende Herrschaftsordnung aufgebrochen werden, wie kann durch Widerstand, durch Politik (Rancière), diesen Praxen der Ausbeutung und Vereinheitlichung Einhalt geboten werden? [...] Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* vereint Kunst und gesellschaftspolitisches Leben im ästhetischen Prozess der Emanzipation. Eine ästhetische Reflexion der bestehenden Verhältnisse aus einem (kultur-)historischen Verständnis heraus, verdeutlicht Gegenwart im Hinblick auf die Zukunft, die schon angekommen ist: in einem *ästhetischen Widerstandsmodell* wird Zukunft als Gegenwart symbolisiert, um in zukünftige Entwicklungen aus dieser Position heraus ergreifen zu können, um Zukunft zu verändern.<sup>35</sup>

Det er slående at Lazarus og Zoitl, ved å lene seg på Rancière, kaller Weiss' *Ästhetik des Widerstands* for en *estetisk motstandsmodell* og dermed fastslår en viss kompleksitet bak forfatterens motstandsbegrep.

Som dette kapittelet viste, beskriver tidligere forskning *Ästhetik des Widerstands* som en kompleks roman full av motsetninger og spenninger, en roman som forsøker å uttrykke det ubeskrivelige ved å løse opp i tradisjonelle grensesettinger i håp om å skape et overbevisende sanselig uttrykk. Neste kapittel vil vise at Jacques Rancière gjenopptar alle disse punktene i sin politisk-estetiske filosofi og dermed i høy grad muliggjør en ny tilnærming til Weiss' roman. Ved å lese *Ästhetik des Widerstands* i lys av Jacques Rancières estetiske regime, håper jeg å komme nærmere inn på kompleksiteten som Zoitl og Lazarus antyder.

---

<sup>35</sup> Lazarus mfl., *Die Ästhetik des Widerstands*. 10.02.2022. Min kursivering. [http://julialazarus.com/images/AedW\\_Begleitheft\\_download.pdf](http://julialazarus.com/images/AedW_Begleitheft_download.pdf).

### 3. Teori og metode

#### 3.1 Begrepet sanselighet

Det norske ordet sanselighet er et mangetydig begrep med til dels motstridende konnotasjoner. I dag blir begrepet ofte brukt i samsvar med ordet «sensualitet»<sup>36</sup> og får på den måten gjerne en viss seksuell karakter: Noe er sanselig når det er «behersket av, sterkt preget av (seksuelle) drifter og lyster»<sup>37</sup>, står det i *Det Norske Akademis Ordbok*. Samtidig pekes det også på sanselighetens etymologiske betydning som noe «som kan fornemmes gjennom sansene»<sup>38</sup>, helt uavhengig av ordets seksuelle konnotasjoner. Det sanselige blir her en form for kroppslig persepsjon, en intim fornemmelse av verden som er muliggjort gjennom menneskets ulike sansevner.

Når jeg i denne oppgaven bruker begrepet sanselighet, vil jeg se bort ifra ordets seksuelle konnotasjoner, ikke fordi disse ikke er relevante for Weiss' forfatterskap, tvert imot<sup>39</sup>, men fordi jeg ønsker å begrense meg til ordets etymologiske betydning ved å vektlegge leserens sansefølelser i møte med Weiss' litterære språk. Jeg vil hevde at Peter Weiss bruker et sanselig språk, ikke fordi det er sensuelt, men fordi det appellerer til leserens egne kroppslige sanseopplevelser.

#### 3.2 Jacques Rancière: Sanselighet og dissens

Betydningen av Rancières omfattende forfatterskap ligger i måten han preger sentrale begreper som estetikk, politikk og likhet. Ved å avdekke begrepenes gjensidige avhengighet, skaper Rancière et estetisk univers som for han karakteriseres av en stadig refordeling av det sanselige.

I sitt verk *Le partage du sensible* fra 2000 understreker Rancière at kunst og politikk ikke opptrer som to avgrensede virkeligheter, men istedenfor viser til to former for sanselig fordeling, eller med andre ord: to former for hva som kan bli sett og sagt.<sup>40</sup> Fordelingen av det

---

<sup>36</sup> *Det Norske Akademis Ordbok*, s.v. «sanelighet». 17.07.2021. <https://naob.no/ordbok/sanelighet>.

<sup>37</sup> *Det Norske Akademis Ordbok*, s.v. «sanselig». 17.07. 2021. <https://naob.no/ordbok/sanselig>.

<sup>38</sup> *Det Norske Akademis Ordbok*, s.v. «sanselig». 17.07. 2021. <https://naob.no/ordbok/sanselig>.

<sup>39</sup> Hans Ulrich Treichel trekker frem Peter Weiss' barndom og foreldrenes fornektelse og undertrykkelse av Weiss' barnlige seksualitet i essayet *Am eigenen Leib* (1981).

<sup>40</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 26-27.

sanselige kan dermed bli betraktet som et system som, på grunnlag av et sett av regler, avgjør hvem som tar del i et felleskap og hvem som blir ekskludert. Rancière utdyper:

Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce [...]. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc.<sup>41</sup>

Istedenfor å betrakte hele det politiske og sosiale liv med sin respektive fordeling av makt og goder under ett, deler Rancière den politiske virkelighet inn i to forskjellige tilstander:

På den ene siden står for han tilstanden som preges av enighet og en bred oppslutning. *La police* er en situasjon som Anne Beate Maurseth i sin norske oversettelse *Sanselighetens politikk* kaller for status quo, en orden som er «etablert av et sett av relasjoner og strukturer hvor hver og en blir tildelt en rolle, funksjon og plass.»<sup>42</sup> Ut ifra denne tildelte rollen sanser enkeltindividet verden rundt seg, hører, ser og taler, og inntar ikke minst sin bestemte plass. Rancière bruker dermed estetikkbegrepet ikke i henhold til Hegels *Philosophie der schönen Kunst*<sup>43</sup>, men peker istedenfor på begrepets kroppslige røtter som «den kunnskap som kommer gjennom sansene.»<sup>44</sup> Sanselighet i Rancières forstand handler om menneskets unike posisjon i verden som persiperende og agerende individ. Det er til enhver tid *la police* som avgjør hva denne sanselige posisjonen konkret innebærer. Rancière trekker frem arbeideren som et eksempel:

En un sens, tout est dit là: l'idée du travail n'est pas d'abord celle d'une activité déterminée, d'un processus de transformation matériel. Elle est celle d'un partage du sensible: une impossibilité de faire "autre chose", fondée sur une "absence de temps". Cette "impossibilité" fait partie de la conception incorporée de la communauté. Elle pose le travail comme la relégation nécessaire du travailleur dans l'espace-temps privé de son occupation, son exclusion de la participation au commun.<sup>45</sup>

Arbeideren får tildelt et fast levemønster av den rådende orden. Han skal jobbe på dagtid og restituere på nattestid for å ha nok krefter til å komme tilbake på jobb neste dag. Å utvikle en identitet utover det å være arbeider, er umulig: Hans tidsbruk innskrenker arbeiderens

---

<sup>41</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 13.

<sup>42</sup> Rancière, *Sanselighetens politikk*, overs. Maurseth (Cappelen Damm Akademisk, 2012), 75.

<sup>43</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986), 13.

<sup>44</sup> *Store norske leksikon*, s.v. «estetikk». 06.05.2021. <https://snl.no/estetikk>.

<sup>45</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 67.

muligheter og resulterer i utestengelse. *La police* vil dermed alltid innebære former for andelsløshet.<sup>46</sup>

For Rancière vil en slik avgrenset fordeling av muligheter bestå helt frem til den utfordres av noe nytt. Dette nye er for Rancière *dissens* eller uenighet, viljen til å forandre, trangen til å motstå en tilvist funksjon og stille spørsmålstegn ved den. Det er nettopp her *la politique* setter inn:

Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible [...] Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission.<sup>47</sup>

For at arbeideren skal kunne forandre sin situasjon, må han være villig til å bryte med mønstrene som *la police* pålegger ham. Som sitatet ovenfor allerede antyder, evner både politikken og kunsten å forandre fastgrodde samfunnsmønstre. Begge klarer å skape det Rancière kaller for *heterotopier*, egne fiksjoner som viser til en ny form for sosialt og politisk samvær, en ny fordeling av det sanselige.<sup>48</sup>

At politikk av Rancière defineres som en aktiv gest som forflytter en kropp fra sin tilviste plass og på den måten synliggjør det som tidligere var usynlig, gjør at uttrykket *politisk kunst* vil kunne få en helt ny betydning. Om kunsten er politisk eller ei, er for Rancière ikke avhengig av tematiseringen av et spesifikt politisk innhold, men viser snarere til et krav om at kunsten må bevege, at den bør stille spørsmålstegn og yte motstand for å på den måten kunne vise frem nye muligheter for sanselig fordeling i en fellessanselig verden.

---

<sup>46</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 69.

<sup>47</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 62-63.

<sup>48</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 65.

### 3.3 Rancières krav om likhet

Et begrep som står sentralt i Rancières filosofi om sanselighetens politikk, er begrepet likhet. For Rancière er likhet en viktig del av politikkenes streben etter en sanselig refordeling og derfor et mål i seg selv. Som Antonia Birnbaum skriver i sitt essay *Die unbestimmte Gleichheit* fra 1999, betyr likhet for Rancière derimot ikke konformitet og identitet:

Die demokratische Behauptung der Gleichheit beruht nicht auf der Identität aller, sondern auf der Möglichkeit, dass potenziell jeder, irgendein sprechendes Wesen, alles, irgendetwas kann. [...] Konkret behauptet sie [die Gleichheit] sich immer in dem Widerstand gegen eine effektive Ungleichheit, die wir an den herrschenden Verhältnissen erleiden. Als gleich erfahren sich diejenigen, die eine immer schon bestehende Zu- und Unterordnung aufbrechen. Gleichheit ist an eine positive Erfahrung der Freiheit, an Emanzipation gebunden.<sup>49</sup>

Likhet inntreer først når to individer anerkjenner hverandres likhet. Først da kan en kollisjon mellom *la police* på den ene og en utfordrende instans på den andre siden i det hele tatt oppstå. En slik uenighet markerer for Rancière et radikalt brudd med den rådende orden som deretter kan resultere i en sanselig refordeling.

At manifestasjoner av ulikhet fører til en stagnering av den rådende orden, viser Rancière i sitt verk *Le maître ignorant* fra 1987. Her avskriver Rancière antagelsen om at det er lærerens utfyllende forklaringer i undervisningsrommet som får eleven til å tilegne seg kunnskap. I *Le maître ignorant* skriver Rancière:

Ce que peut essentiellement un émancipé, c'est être émancipateur: donner non pas la clef du savoir mais la conscience de ce que peut une intelligence quand elle se considère comme égale à toute autre et considère toute autre comme égale à la sienne.<sup>50</sup>

For Rancière fører et ensidig avhengighetsforhold til læreren til at eleven mister både tilliten til sin egen intelligens og ferdighetene som fører til selvstendighet. Det eneste eleven lærer er, ifølge Rancière, å dele inn mennesker i vitende og uvitende, i lærde og ulærde.<sup>51</sup> Eleven blir umyndiggjort av lærerens forklaringer, påpeker Antonia Birnbaum:

---

<sup>49</sup> Birnbaum, «Die unbestimmte Gleichheit», 194.

<sup>50</sup> Rancière, *Le maître ignorant* (Paris: Fayard, 1987), 68.

<sup>51</sup> Rancière, *Le maître ignorant*, 15-16.

Paradoxerweise decken sich hier Aufklärung und Entmündigung: Nach der oben gesetzten Dualität [von Wissen und Unwissen] wird die Aufklärung durch Wissen nur *qua* Entmündigung des Lernenden erreicht. So geht Fortschritt im Wissen mit einer fortschreitenden Entmündigung einher.<sup>52</sup>

En slik deling i lærde og ulærde fører for Rancière ikke til likhet, men støtter tvert imot opp under en *police* som undergraver individets emansipasjon.

### 3.4 Rancières tre kunstregimer

For å tydeliggjøre estetikkens forhold til det politiske, utarbeider Rancière et sett av systemer eller *regimer* som på hver sin måte formulerer tydelige normer for hva som kan bli anerkjent som kunst.<sup>53</sup> Rancières overbevisning om at begreper som ‘moderne’ eller ‘avantgarde’ ikke strekker til for å beskrive kunstutviklingen de siste hundre årene, er her hans utgangspunkt:

Je ne crois pas que les notions de modernité et d’avant-garde aient été bien éclairantes pour penser ni les formes nouvelles de l’art depuis le siècle dernier, ni les rapports de l’esthétiques au politique. Elles mêlent en effet deux choses bien différentes: l’une est celle de l’historicité propre à un régime des arts en général. L’autre est celle des décisions de rupture ou d’anticipation qui s’opèrent à l’intérieur de ce régime.<sup>54</sup>

Rancières tre regimer er derfor både historisk og transhistorisk betinget: Regimene er tett knyttet opp mot en spesifikk historisk tid der tidens normer etablerer en egen estetisk politikk, samtidig som enkelte aspekter ved regimene kan forflytte seg og sameksistere om hverandre.<sup>55</sup> Det estetiske regimet er for Rancière det fremste eksempelet for en slik sameksistens: «Elle [La moderne] voudrait qu’il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d’une co-présence de temporalités hétérogènes.»<sup>56</sup> For å forstå hva Rancières estetiske regime går ut på, er det dermed viktig å først definere Rancières to øvrige regimer.

---

<sup>52</sup> Birnbaum, «Die unbestimmte Gleichheit», 196.

<sup>53</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 27.

<sup>54</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 26.

<sup>55</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 37.

<sup>56</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 37.

### 3.4.1 Det etiske regimet

I motsetning til senere regimer, omhandler Rancières etiske regime ikke kunsten som en estetisk opplevelse, men som *techné* eller virksomhet.<sup>57</sup> Tett knyttet til filosofen Platon, er det bildenes nytteverdi og virkning som står i sentrum av det etiske regimet: «Il y a un type d'êtres, les images, qui est l'objet d'une double question: celle de leur origine et, en conséquence, de leur teneur de vérité; et celle de leur destination: des usages auxquels elles servent et des effets qu'elles induisent.»<sup>58</sup>

Bilder blir dermed vurdert i forhold til samfunnets nytteverdi og på den måten enten klassifisert som sann eller usann. I *Staten* ekskluderte Platon kunstnere fra sin idealstat fordi han mente at falske etterligninger kunne utgjøre en fare for den rådende orden eller det Rancière kaller for *la police*.<sup>59</sup> Det etiske regimet handler dermed om bildenes *ethos* og hvordan denne påvirker individets og felleskapets væremåter.<sup>60</sup>

### 3.4.2 Det representative regimet

For Rancière oppstår det såkalte representative eller poetiske kunstregimet med filosofen Aristoteles og hans *mimesis*-begrep.<sup>61</sup> Kunsten blir nå for første gang betraktet uavhengig av andre virksomheter og er dermed frigjort fra enhver form for nytteverdi og sannhetskrav. Innenfor menneskets ulike virksomheter, blir kunsten nå synliggjort og fremhevet som noe eget: «[L]a *mimesis* n'est pas la loi qui soumet les arts à la ressemblance. Elle est d'abord le pli dans la distribution des manières de faire et des occupations sociales qui rend les arts visibles.»<sup>62</sup>

Et slikt synlighetsregime gjør det for Rancière uunngåelig at kunsten underkastes fastslåtte regler og normer for hvordan kunst bør utforme seg. For at kunst skal kunne skille seg fra andre samfunnsområder, er det behov for regler som definerer hva kunst er:

Ainsi le principe de délimitation externe d'un domaine consistant des imitations est-il en même temps un principe normatif d'inclusion. Il se développe en formes de normativité qui définissent les conditions selon lesquelles des imitations peuvent être reconnues comme appartenant en

---

<sup>57</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 27.

<sup>58</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 27.

<sup>59</sup> Platon, «Staten», 605b.

<sup>60</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 28.

<sup>61</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 28.

<sup>62</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 30.



propre à un art et appréciées, dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates [...].<sup>63</sup>

Ulike sjangere oppstår i henhold til spesifikke regler og en gradering av ulike kunstuttrykk blir sådan uunngåelig. Resultatet er en hierarkisering av kunststartene i analogi med hierarkiseringen som preger samfunnet som helhet.<sup>64</sup> Det representative regimet oppnår for Rancière et slags høydepunkt med den klassiske poetikkens dogmer på 1600-tallet før kunstforståelsen på nytt blir revolusjonert og det estetiske regimet blir innledet.

### 3.4.3 Det estetiske regimet

For Rancière er det den tyske forfatteren Friedrich Schiller som står for en banebrytende forandring innen estetikken.<sup>65</sup> Schillers avhandling *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* fra 1795 er et verk som Rancière stadig vender tilbake til, noe som gjør at jeg her vil gi en kort oppsummering.

I *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* beklager Schiller menneskets fragmenterte tilværelse i en moderne verden som tvinger individet lenger og lenger vekk fra sin egen natur. Årsaken til en slik fremmedgjøring, er for Schiller modernitetens karakteristiske arbeidsdeling og en stadig voksende spesialisering.<sup>66</sup> I det moderne samfunnet har menneskets to fundamentale drivkrefter, fornuften eller det Schiller kaller for *Formtrieb* på den ene siden og sanseligheten eller *Stofftrieb* på den andre siden, blitt skilt fra hverandre.<sup>67</sup> Løsningen for Schiller ligger i kunsten: Der en gjenforening av fornuft og sanselighet, en felles *Spieltrieb*<sup>68</sup>, er forgjeves i den virkelige verden, kan den realiseres for fullt i den estetiske erfaringen: «Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt, und der Sinnenwelt wiedergegeben»<sup>69</sup>, skriver Schiller.

En slik kortfattet oppsummering av Schillers verk er både unyansert og utilfredsstillende med tanke på verkets store kompleksitet og mangesidighet. Det den allikevel viser, er Schillers grunnleggende egalitære holdning som etterlyser en harmonisk balanse mellom menneskets

---

<sup>63</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 29.

<sup>64</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 33.

<sup>65</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 33.

<sup>66</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Stuttgart: Reclam, 2000), 24.

<sup>67</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 47-48.

<sup>68</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 62.

<sup>69</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 70.

indre fornuft og sanselighet. Det er Schillers *Spieltrieb*, det frie spillet som utfolder seg uavhengig av former for hierarkisering og kategorisering, som Rancière tar opp i sin etablering av det estetiske regimet.

Med Schiller bryter kunsten for alvor med det representative regimet ved å kreve en likhet som må føre til en oppløsning av etablerte regler og normer.<sup>70</sup> Anne Beate Maurseth beskriver denne utviklingen i sin oversettelse av *Le partage du sensible* med velvalgte ord:

Fra nå av kan *alle* emner bli til kunst, og ingen er mer høyverdige eller mindreverdige enn andre. Dette innebærer at forholdet mellom kunst og virkelighet blir uklart, for det er ikke lenger tydelige forskjeller mellom fremstilling av kunst og fiksjon på den ene siden og historie og dokumentasjon på den andre.<sup>71</sup>

Mens kunstneren i det representative regimet reproducerer kunstformenes hierarkisering ved å underkaste seg fastlagte regler og normer, er overgangen til det estetiske regimet karakterisert av en gradvis transformasjon fra objektivitet til subjektivitet. En slik oppløsning av kunstens normative karakter, har for Rancière opplagte følger.

For det første impliserer en slik transformasjon en potensiell likhet mellom forskjellige smaks- og sanseerfaringer. Som Dietmar J. Wetzel og Thomas Claviez skriver i *Zur Aktualität von Jacques Rancière* fra 2016, vil en slik likhet kunne oppheve den stadige naturaliseringen av hierarkier som det representative regimet postulerer.<sup>72</sup> Samtidig innebærer en oppløsning av kunstens normative karakter for Rancière også en tydelig ambivalens, som i form av et sammensurium av spenninger, oppstår i det estetiske regimet:

Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Mais il le fait en faisant voler en éclats la barrière mimétique qui distinguait les manières de faire de l'art des autres manières de faire et séparait ses règles de l'ordre des occupations sociales. Il affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. Il fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 32-33.

<sup>71</sup> Rancière, *Sanselighetens politikk*, overs. Maurseth (Cappelen Damm Akademisk, 2012), 83.

<sup>72</sup> Wetzel mfl., *Zur Aktualität von Jacques Rancière* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 45.

<sup>73</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 32-33.

Ifølge Rancière står kunsten fra og med Schiller overfor et paradoks: Siden kunsten blir omgjort til en autonom del av livet, oppstår det en situasjon der kunstens autonomi blir likestilt med dens egen integrasjon i det levde liv.<sup>74</sup> Kunsten må dermed håndtere to logikker på en gang som tilsynelatende står i misforhold til hverandre: Samtidig som den autonome kunsten holdes adskilt fra livets andre områder, blir den dypt integrert i den sanselige verden.

Det estetiske regimet er dermed både demokratisk og i Rancières forstand politisk: Kunsten viser frem nye forestillingsmåter og fremstiller samtidig en motstand mot det etablerte. Et fritt spill blir igangsatt, der nye måter å fornemme verden på blir introdusert. En refordeling av det sanselige blir dermed initiert.

I *Ist Kunst widerständig?* utdyper Rancière at en slik ambivalens også gjelder motstandsbegrepet som sådan. Selve ordet 'motstand' gir ifølge Rancière uttrykk for et viktig paradoks: «Von der Kunst wird gesagt, sie widersteht in zwei Bedeutungen des Wortes, die augenscheinlich widersprüchlich sind: im Sinne eines Dinges, das in seinem Sein verharret und im Sinne der Menschen, die sich weigern, in ihrer Situation zu verbleiben.»<sup>75</sup>

Ambivalensen som kunsten i det estetiske regimet fremviser er dermed for Rancière også en iboende del av motstandsbegrepet. Kunsten må vise frem sin tosidighet, sin indre splittethet, og samtidig sørge for at slike spenninger aldri blir oppløst. Mens formen i det representative regimet avgjorde kunstens innhold, blir denne hierarkiseringen av materie og form nå forkastet for godt.<sup>76</sup> Kunsten går dermed i ett med andre samfunnsområder og forårsaker på den måten sin egen transformasjon:

Der „Widerstand“ der Kunst verspricht ein Volk in dem Maß, wie sie ihre eigene Abschaffung, die Abschaffung der Distanz oder der Nichtmenschlichkeit der Kunst verspricht. Die Kunst empfängt also als Ziel ihre eigene Abschaffung, die Transformation ihrer Formen in Formen einer gemeinsamen sinnlichen Welt. Von der Zeit der Französischen Revolution bis zu der Russischen Revolution bedeutete die ästhetische Revolution diese Selbstrealisierung und diese Selbstabschaffung der Kunst in der Konstruktion eines neuen Lebens, in dem die Kunst, die Politik, die Ökonomie oder die Kultur in ein und derselben Form des gemeinschaftlichen Lebens verschmelzen.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 37.

<sup>75</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 8-9.

<sup>76</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, 20.

<sup>77</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, 24.

Mens det representative regimet etablerer regler for å kunne avgrense kunsten fra andre samfunnsområder, vil enkeltområdene innenfor det estetiske regimet nå kunne smelte sammen til en fellessanselig verden. Denne verden er motsetningsfull, preget av en stadig gjenoppblussende dissens med mange uopphevelige spenninger, men den åpner også et tidligere usett mulighetsrom: Kunsten i det estetiske regimet vil kunne gi et unikt overblikk over det Claviez og Wetzel kaller for «das (ungeordnete) Ganze»<sup>78</sup>, en helhet som for første gang vil kunne uttrykke det tidligere ubeskrivelige. Nettopp fordi alt, også det ubeskrivelige, kan bli til kunst, vil det estetiske regimet for alvor kunne gjøre motstand mot følelser av språk- og maktesløshet.

---

<sup>78</sup> Wetzel mfl., *Zur Aktualität von Jacques Rancière* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 94.

### 3.5 Metode:

Motstanden Peter Weiss yter i sin roman *Ästhetik des Widerstands* er en motstand mot sin egen språkløshet. Når det ubeskrivelige skal komme til uttrykk, er det behov for nye uttrykksformer som muliggjør en konfrontasjon med den språklige lammelsen som preget Weiss' kunstneriske virke helt siden nazistenes maktovertagelse i 1933. Sanseligheten i Weiss' litterære språk er, som jeg vil vise, forfatterens vei ut av en språklig fortvilelse som bunnet i tapet på morsmålet og hans tyske identitet.

Motstand er dermed noe som kan uttrykkes språklig og en undersøkelse av begrepets språklige parametre behøver en egnet teoretiker som tar høyde for mangesidigheten som Weiss' motstandsbegrep tross alt innebærer.

For meg er dette Jacques Rancière fordi hans politisk-estetiske filosofi ikke fordømmer, men tvert imot legger til rette for en opprettholdelse av spenningene som konfrontasjonen og kollisjonen av ulike motsetningsforhold nødvendigvis innebærer. Fordi Weiss' sanselige språk motsetter seg enhver form for hierarkisering og kategorisering, er det nettopp en tenker som viser hvordan og hvorfor oppløsningen av slike kategoriseringer er mulig, og ikke minst nødvendig, som bør være grunnlaget for min analyse.

Rancière viser i sine refleksjoner at estetikk og politikk kan tenkes sammen uten at en syntese av dem begge trenger å innebære en instrumentalisering av kunstens særegne uttrykkskraft. Tvert imot åpner en slik kunstpolitisk syntese for Rancière et unikt mulighetsrom som jeg vil hevde at Weiss utnytter for å uttrykke den *totaliteten* som han så sårt ønsker å fremstille.<sup>79</sup> I denne oppgaven er det derfor Jacques Rancières *Le maître ignorant* fra 1987, hans hovedverk *Le partage du sensible* fra 2000 og talen *Ist Kunst widerständig?* fra 2008 som vil danne det teoretiske hovedgrunnlaget for min analyse.

Som analysekapittelet vil vise, er det den direkte fysiske virkningen på mottageren av ulike representasjoner av vold som står i sentrum av Weiss' motstandsformidling. I min analyse vil jeg derfor lene meg på Frederik Tygstrup som understreker i *De te fabula narratur!* at en undersøkelse av voldsframstillinger alltid må inkludere virkningen disse har på mottageren.<sup>80</sup> En undersøkelse av spørsmålene og refleksjonene som oppstår hos fortelleren i hans møte med ulike representasjoner av vold, vil dermed være av stor betydning for min analyse.

---

<sup>79</sup> Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), 101.

<sup>80</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 17.

Fylden av informasjon som leseren blir konfrontert med i møte med Weiss' roman gjør et adekvat utvalg av relevante utdrag, som ikke overskrider masteroppgavens omfang, nærmest umulig. Samtidig viser en nærmere undersøkelse av romanen i lys av Weiss' tale *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* fra 1965 at forfatteren tyr til ulike former for billedlig fremstilling for å overvinne sin egen språkløshet. Bilder er for Weiss ikke avhengig av ord og tale for å uttrykke den råe sanseligheten som Weiss er på jakt etter.<sup>81</sup> Det er nettopp ved å gjenskape et mangfold av sanselige bilder i leserens bevissthet at Weiss klarer å overvinne sin egen språklige fortvilelse. I *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* skriver forfatteren:

Das Bild liegt tiefer als die Worte. Wenn er nachdenkt über die Einzelheiten des Bildes, verlieren sie sich schon. Er muß bedingungslos an den Wert des Bildes glauben. Je besessener er vom Bild ist, je weniger er sich um die Anlässe des Bildes kümmert, desto überzeugender wird die erreichte Wirkung. Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.<sup>82</sup>

Mitt utvalg av ulike tekstutdrag skal representere Peter Weiss' vending mot det billedlige i *Ästhetik des Widerstands*. Jeg har derfor valgt å dele min analyse i fire deler hvor hver del tar for seg en ny form for billedlig fremstilling.

Analysekapittelets første del skal omhandle fortellerens beskrivelse av Pergamonalteret i Pergamonmuseet i Berlin som Weiss' roman åpner med. Ved hjelp av talen *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* og Jacques Rancières definisjon av motstandsbegrepet i *Ist Kunst widerständig?*, vil jeg vise at Pergamonalteret uttrykker en indre konflikt som oppstår som et resultat av konfrontasjonen av en mengde ulike motsetningspar.

Andre del vil ta for seg Pablo Picassos maleri *Guernica*, et verk som, i motsetning til Pergamonalteret, har et bevisst forhold til sin egen tvetydighet og iboende ambivalens. Rancières refleksjoner omkring statuen *Juno Ludovisi* fra Schillers brevsamling *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, vil hjelpe meg med å utforske Weiss' forståelse av det han selv kaller for et totalt kunstuttrykk.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 182.

<sup>82</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 182.

<sup>83</sup> Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), 101.

I analysens tredje del vil jeg undersøke betydningen av drømmen for Weiss' estetiske motstandsarbeid. Jeg vil her rette et særlig fokus på virkningen av drømmebildene og hvordan disse skaper en spesifikk måte å sanse verden på.

Fjerde og siste del tar for seg hallusinasjonen som ytterste mulighet for å uttrykke vold og dødsangst. Her er det særlig Weiss' oppløsning av kunsten som særeget erfaringsområde som vil være mitt fokus når jeg belyser hvordan Weiss forflytter kunstartenes formelle grenser.

Før jeg imidlertid tar fatt på min analyse, vil jeg først gi en kort presentasjon av Peter Weiss og hans roman.

## 4. Peter Weiss og *Ästhetik des Widerstands*: en kort presentasjon

### 4.1 Peter Weiss

Den opprinnelig tsjekkosllovakiske statsborgeren Peter Weiss ble født i Nowawes utenfor Potsdam i 1916. Mens moren til Weiss jobbet som skuespillerinne ved ulike teater i Tyskland, var faren, som nylig hadde konvertert fra jøde- til kristendommen, stasjonert som oberstløytnant i det polske Przemyśl. Familien flyttet til Bremen i 1918 hvor faren åpnet en egen tekstilbedrift, mens moren oppga sin skuespillkarriere til fordel for familien.

På grunn av sin religiøse bakgrunn, ble Weiss' foreldre i lys av nazistenes krigføring i Europa tvunget til å flytte fra Tyskland og bodde først i England og Tsjekkoslovakia før de endelig flyktet til Sverige i 1938, mens Peter Weiss fortsatt var student ved kunstakademiet i Praha. Han selv flyttet til Sverige i 1940, hvor han etter hvert tok det svenske statsborgerskapet og levde som fri intellektuell i Stockholm frem til sin død i 1982.

I årene etter 1940 jobbet Weiss både som maler, grafiker, filmregissør og forfatter, men slet lenge med språkproblemene som eksiltiden i Sverige nødvendigvis innebar. Som forfatter hadde Weiss sitt store internasjonale gjennombrudd med dramaet *Marat/Sade* som i 1964 vant den amerikanske teaterprisen *Tony Award* for 'beste drama'. Peter Weiss' desidert mest omfattende verk er allikevel hans over 1000 sider lange roman *Ästhetik des Widerstands* som med utgivelsen av første bind i 1975 utløste omfattende kunstpolitiske debatter i den tyske pressen. I sine *Notizbücher 1971-1980* beklager Peter Weiss den harde kritikken:

Rasender Haß gegen die Kritik, die mordet. Unmöglich, sich zu wehren, Schläge in die Luft, die Richter haben dich schon längst wieder vergessen. Du bist ihnen gleichgültig, alles was du getan hast, ist ihnen gleichgültig, sie haben dich eliminiert, das genügt. Weiter – zum nächsten, den sie fertig machen können.<sup>84</sup>

Mens første bind av *Ästhetik des Widerstands* ble oversatt til svensk bare få måneder etter den tyske utgivelsen kom i 1975, så var det først ti år etterpå, i 1981, at romanen ble utgitt i Den tyske demokratiske republikk, DDR.

---

<sup>84</sup> Weiss, *Notizbücher 1971-1980. Erster Band* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981), 429-430.



## 4.2 *Ästhetik des Widerstands*

I Weiss' roman følger leseren en navnløs førstepersonsforteller i sin antifascistiske motstandskamp gjennom Europa på 1930- og 40-tallet. Første bind åpner i 1937: Weimarrepublikkens fall har ført til nazistenes fremmarsj i Tyskland og Europa, hvor Adolf Hitler og hans følgere nå for alvor har etablert seg. Den politiske venstresiden er splittet: Samarbeidet mellom sosialdemokrater og kommunister mislykkes, og samholdet innad i motstandsbevegelsen er både skjørt og svekket.

Født inn i en alminnelig tysk arbeiderfamilie, er fortelleren fortvilt: En tung jobbhverdag gjør det vanskelig for han og hans kamerater å studere og tilegne seg ny kunnskap, noe fortelleren anser som essensielt for en vellykket motstandskamp. Hvert minutt av sin fritid bruker han derfor på å lese bøker, besøke museer, studere kunst og ikke minst diskutere sammen med sine kamerater og sin familie. Over hundre kunstverk blir nevnt, beskrevet eller analysert, og spørsmålet om kunstens rolle i den politiske motstandsbevegelsen gjennomtrenger romanen som en rød tråd.

Fortelleren bestemmer seg etter hvert til å delta i kampene til de internasjonale brigadene i Spania, mens hans gode venner Coppi og Heilmann blir værende i Tyskland for å kjempe i den kommunistiske undergrunnen. Etter å ha blitt vitne til demobiliseringen i Paris, drar fortelleren videre til Sverige hvor hans foreldre nylig har flyktet. Her begynner fortelleren for alvor å skrive og tilstreber tilværelsen som forfatter. Bertolt Brecht, som også lever i eksil i Sverige, blir nå en viktig samarbeidspartner.

Arbeiderbevegelsen blir i løpet av tredje bind knust og trilogien når sitt høydepunkt med henrettelsen av medlemmene av motstandsgruppen *Rote Kapelle* ved Plötzensee i Berlin. Romanen avslutter så i 1945 med nazistenes nederlag og slutten på andre verdenskrig.

*Ästhetik des Widerstands* fremviser en svært løs formal struktur: Mens hvert enkeltbind er delt inn i to deler, finnes det ellers ingen kapitler. Inndelingen i avsnitt fremstår som vilkårlig og uten nærmere innholdsmessig sammenheng. Når fortelleren bytter mellom ulike tidsrom, steder eller sin egen fortellerposisjon, skjer dette umerkelig og sømløst, et faktum som krever at leseren hele tiden bidrar aktivt i meningsdannelsen.

## 5. Analyse: Motstand som språklig fenomen i *Ästhetik des Widerstands*

### 5.1 Pergamonalteret i Berlin: kategoriernes oppløsning

In diesem Bildwerk ist der Zwiespalt ausgedrückt zwischen dem Verstummen, Statischen, und dem, das sich der Außenwelt zuwendet und durch Bewegung deren Aufmerksamkeit herbeiruft.<sup>85</sup>

- Peter Weiss

Leseren blir i begynnelsen av første bind *in medias res* kastet ut i en lidenskapelig beskrivelse av romanens første kunstverk: det berømte Pergamonalteret i Pergamonmuseet i Berlin.<sup>86</sup> At romanen starter med en ekfrase, er ikke tydelig ved første øyekast.<sup>87</sup> Tvert imot beskriver fortelleren livaktige skikkelser i stadig bevegelse og kamp:

Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfes, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmtten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung.<sup>88</sup>

Partisippene *ausweichend*, *zurückschnellend*, *angreifend* og *sich deckend* viser til figurer i full bevegelse: Kroppene viker unna, kaster seg rundt og strekker seg mot hverandre.

Samtidig tydeliggjør fortellerens beskrivelser at det ikke er levende mennesker han ser foran seg: Figurene stirrer med «steinerne[m] Blick»<sup>89</sup>, de synes å være fanget i et øyeblikk utenfor enhver tidsdimensjon. Mundene er formet til et skrik, men figurene forblir stumme.<sup>90</sup> Ingen lyd høres fra kampene.

---

<sup>85</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 180.

<sup>86</sup> Se figur 1 og 2.

<sup>87</sup> Jeg vil i denne oppgaven kalle Weiss' beskrivelser av ulike kunstverk for *ekfraser* og dermed lene meg på James Heffernans definisjon i *Ekphrasis and Representation* fra 1991: «[E]kphrasis is the verbal representation of graphic representation [...] ekphrasis uses one medium of representation to represent another», 299-300.

<sup>88</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 9.

<sup>89</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 9.

<sup>90</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 10.

At det antikke alteret består av en samling fragmenterte kroppar som med tidens gang har mistet ulike kroppsdelar, blir av fortelleren presentert som en naturleg følge av krigshandlingene gudeskikkelsene utsettes for. Alterets faktiske historie og diskursen som monumentet representerer blir her blandet sammen slik at skillelinjen mellom fiksjon og historie viskes ut:

Eine Wunde klaffte vom Kinn bis zum Kehlkopf. Alkyoneus, ihr [Gaias] Lieblingssohn, drehte sich, ins Knie sinkend, schräg von ihr weg. Der Stumpf seiner linken Hand tastete nach ihr. Sein linker Fuß, am gedehnten zersplitterten Bein hängend, rührte sie noch an. Schenkel, Unterleib, Bauch und Brust spannten sich in Konvulsionen. Von der kleinen Wunde, die ihm das giftige Reptil zwischen die Rippen geschlagen hatte, strahlte der Todesschmerz aus.<sup>91</sup>

Leseren kan nærmest kjenne statuene smerte på sin egen kropp, en smerte som beskrives direkte og totalt uretusjert. Samtidig får marmorfigurene et taktilt preg over seg ved hjelp av adjektiver som *rauh*, *geschliffen* og *gerundet*, noe som gir leseren inntrykket av å nærmest kunne kjenne på materialet og overflaten av steinen: «[...] rauhe Stümpfe neben geschliffener Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitkräfte in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, ausgereckte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf [...]»<sup>92</sup>

Først etter tre sider med detaljerte beskrivelser, får leseren vite mer om betrakterne av monumentet. Overgangen til et nytt narrativt nivå åpenbarer seg sømløst og nærmest umerkelig når beskrivelser av Gaias kropp smelter sammen med kroppene til fortellerens to kamerater. Pronomenet *sie*, som introduserer vennene Coppi og Heilmann, dukker opp uten forvarsel midt i ekfrasen:

[...] und hinauf zum profilierten Vorsprung streckten sich langgliedrige knotige Finger, als wären sie noch unter der Erde und wollten das Gelenk der offenen daumenlosen weiblichen Hand erreichen, *sie* bewegten sich unterhalb des Simses entlang, suchten nach den verwischten Spuren eingeritzter Buchstaben, und Coppis Gesicht, mit kurzsichtigen Augen hinter Brille mit dünnem Stahlrand, näherte sich den Schriftzeichen, die Heilmann, mit Hilfe eines mitgebrachten Buchs, entzifferte. Coppi wandte sich ihm zu, aufmerksam, mit breitem scharfgezeichneten Mund, großer vorstoßender Nase [...].<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 13.

<sup>92</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 9. Min kursivering.

<sup>93</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 10-11. Min kursivering.

To narrative nivåer blandes om hverandre og antyder på den måten en nærhet mellom gudenes verden og betrakternes egen virkelighet. Peter Bürgers observasjon i *On the Actuality of Art* viser seg dermed allerede ved romanens begynnelse: Det tradisjonelle skillet mellom ulike perspektiver blir brutt opp og to narrative nivåer åpenbarer seg som likeverdige.

Samtidig som nærheten blir fremhevet, viser fortellerens beskrivelser også en klar distanse mellom kunst og virkelighet gjennom et tydelig sanselig skifte: Mens gudene kjemper «stumm in unhörbarem Dröhnen»<sup>94</sup>, er overgangen til det diegetiske nivået stadig karakterisert av at leserens hørselssans blir aktivert. Første gang leseren blir gjort oppmerksom på selve museumssituasjonen, observerer fortelleren: «Ein leises Klingen und Rauschen tönte auf hin und wieder, das Hallen von Schritten und Stimmen umgab uns.»<sup>95</sup> Et nytt avsnitt med lidenskapelige beskrivelser av alteret blir så noen sider senere igjen avbrutt av lydene som omgir fortelleren: «[...] und jetzt wurde es laut in dem glasüberdeckten Raum vom Schaben der Füße auf glattem Boden, vom tickenden Echo der Schuhsohlen auf den steilen Stufen.»<sup>96</sup>

Fortelleren blir hentet tilbake til sin egen virkelighet ved hjelp av lydene som omgir han. Som han selv observerer, så krever omgivelsene hans til enhver tid «eine Umstellung unsrer Orientierung, eine neue Positionsangabe.»<sup>97</sup> Nærmest som en stumfilm, presenterer alteret seg for den unge arbeideren som i sin resepsjon blir dratt frem og tilbake mellom følelser av nærhet og distanse.

Da Peter Weiss mottok Lessing-prisen i 1965, holdt forfatteren en tale som senere ble publisert under navnet *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. Her gir Weiss en beskrivelse av Laokoon-gruppen som i sin språklige struktur viser en slående likhet med Pergamon-ekfrasen i *Ästhetik des Widerstands*.<sup>98</sup> Også i *Laokoon* beskriver Weiss stumme statuer i full bevegelse og kamp:

Unaufhörlich bleibt Laokoons Bauch eingezogen, unaufhörlich sind seine Muskeln gespannt, in der Erwartung des tödlichen Bisses. Der Kopf der Schlange stößt sich in seine linke Hüfte, während er mit dem hochgestreckten rechten Arm, dessen Adern vorquellen, ihren Leib von sich abstemmt. Sein Mund, und der Mund des jüngsten Sohns, ist halb geöffnet, nicht in einem Schrei, sondern in der letzten Anstrengung vor dem Ermatten. Sie haben ihre Stimmen aufgegeben.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 10.

<sup>95</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 10.

<sup>96</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 14.

<sup>97</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 19.

<sup>98</sup> Se figur 3.

<sup>99</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 180.

I motsetning til Lakoons yngste sønn, er den eldste fortsatt i stand til å rope, skriver Weiss.<sup>100</sup> Ved å ha beholdt evnen til å uttrykke seg, har han fortsatt mulighet til å be om hjelp og unngå døden.<sup>101</sup>

Det er tydelig at Laokoon-gruppen for Weiss uttrykker en motsigelse: Statuene er statiske og stumme, samtidig som de er i bevegelse og retter seg aktivt mot sin omverden. Som han selv skriver, så uttrykker de en *Zwiespalt*, et sammensurium av spenninger som forblir uoppløst:

In diesem Bildwerk ist der Zwiespalt ausgedrückt zwischen dem Verstummtten, Statischen, und dem, das sich der Außenwelt zuwendet und durch Bewegung deren Aufmerksamkeit herbeiruft. Laokoon und sein jüngster Sohn setzen keinen Beschauer mehr voraus. Sie bilden nur noch ein Monument über ihren eigenen Untergang. Nie mehr geben sie einen Laut von sich. Der ältere Sohn aber gehört noch einer belebten Welt an, er bricht sich aus dem Statuarischen heraus, um denen, die ihm vielleicht zur Hilfe kommen, Bericht zu erstatten.<sup>102</sup>

Det er ikke til å unngå å se likheter mellom ekfrasen i Weiss' tale og beskrivelsen av Pergamonalteret i *Ästhetik des Widerstands*. I stedet for Laokoons eldste sønn, har vi her Athene og hennes guddommelige slektninger som ustanselig og nådeløs kjemper mot demonene:

Der Umriß des abgeborstnen Gesichts über ihm, mit der harten Linie des Halses, des hochgebundnen, unter den Helm gesteckten Haars, sprach von der Unerbittlichkeit Athenas. Im Schwung der Bewegung flog ihr weites gegürtetes Kleid zurück. Unter der niedergleitenden Umhüllung wurde an ihrer linken Brust der Schuppenpanzer sichtbar, mit dem kleinen aufgeblähten Antlitz der Medusa. Das Gewicht des runden Schilds, in dessen Riemen ihr Arm steckte, zog sie voran, zu neuen Taten.<sup>103</sup>

Beskrivelsene av Athene presenterer henne som en gudinne med kontroll over seg selv og skjebnen sin. Hun er aktiv og i full bevegelse, og klar for hva som enn måtte komme.

Samtidig er det noen som forblir stumme: Mens gudene er fremstilt i all sin prakt, er håndverkerne bak monumentet usynlige. For fortelleren åpenbarer alteret en *police* som baserer seg på eksklusjon:

---

<sup>100</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 180.

<sup>101</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 180.

<sup>102</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 180-181.

<sup>103</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 13.

Gewiß waren es hochgezüchtete Gestalten, die hier barbarische Mischwesen niedertraten, und es waren nicht jene verewigt worden, die unten in den Gassen der Stadt die Mühlen, Schmieden und Manufakturen betrieben, die tätig waren auf den Märkten, in den Werkstätten, den Werften am Hafen [...] und nichts erinnerte an die Fronarbeiter, die den Marmor brachten und die großen Blöcke zu den Ochsenkarren schleppten [...].<sup>104</sup>

Arbeideren blir utestengt, både som skaper av monumentet, men i høy grad også i sin resepsjon av verket. Fortelleren utdyper:

Die Eingeweihten, die Spezialisten sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung, das Ineinandergreifen der Gesten, die andern aber, die nicht einmal den Begriff der Bildung kannten, starrten verstohlen in die aufgerissnen Rachen, spürten den Schlag der Pranke im eignen Fleisch. Genuß vermittelte das Werk den Privilegierten, ein Abgetrenntsein unter strengem hierarchischem Gesetz ahnten die andern.<sup>105</sup>

Som i Rancières *partage du sensible*, kartlegger fortelleren en sanselig fordeling av verden som ekskluderer en gruppe mennesker til fordel for en annen.<sup>106</sup> Det er nettopp ved å overvinne sin egen usynlighet, ved å tilegne seg kunnskap og bryte ut av sin ufrivillige språkløshet, at arbeideren klarer å påvirke sin egen skjebne:

Wir berieten nun, was Pergamon vorgestellt haben mochte, wie es entstanden war, auf welche Weise es zerfiel und zu neuen Phasen überleitete, und bei jedem Satz war das Denkenlernen, das Sprechenlernen gegenwärtig, die Kluft zwischen der Erkenntnis und der Sprachlosigkeit, die überbrückt werden musste.<sup>107</sup>

Mens læring fører til emansipasjon, vil uvitenhet nødvendigvis fremme en ekskludering. Den usynlige vil fortsette å leve et liv i avhengighet, uten muligheter til å tre ut av sin egen isolasjon. I forordet til den engelske nyoversettelsen av *La nuit des prolétaires* fra 2012 skriver også Rancière:

[T]hey [the workers] were dominated because they did not understand, and they did not understand because they were dominated. Which meant that all the efforts they made to struggle

---

<sup>104</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 15-16.

<sup>105</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 12.

<sup>106</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 13.

<sup>107</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 46.

against domination were themselves blind, trapped by the dominant ideology, and that only scientists able to perceive the logic of this circle could lead them out of their subjection.<sup>108</sup>

Rancière forklarer her selve kjernen av motstandsbevegelsen som illustreres i *Ästhetik des Widerstands*: Gjennom studiene sine krever arbeideren en likhet som *la police* hittil har nektet ham. Ved å bruke fritiden sin på studier og bryte med handlingsmønsteret som forventes av han, blir arbeideren både emansipert og uavhengig. Først da er han i det hele tatt i stand til å innlede en forandring, en refordeling av den sanselige orden. En sanselig helhet som overvinner samfunnets hierarkisering, er noe vennene må skape i felleskap. Initiativet må komme fra dem selv for å kunne utfolde sin mening, fastlår også fortelleren i *Ästhetik des Widerstands*:

Wir wollten keine Zuteilungen, kein uns zugemessenes Stückwerk, sondern das Ganze, und dieses Ganze sollte auch nichts Überliefertes sein, es mußte erst neu geschaffen werden [...] Dies war ein Umhertasten, wir wussten noch nicht, wozu das Aufgefundene gut sein sollte, verstanden nur, daß es, um sinnvoll zu werden, aus uns selbst kommen mußte.<sup>109</sup>

Prosessen ved å overvinne sin egen språkløshet er nettopp det Peter Weiss tematiserer i *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. Det er eksilantens språkløse tilværelse og hans fortvilelse over å ha mistet sitt eget morsmål, sin tilknytning, sin identitet, som står i sentrum av Weiss' tale.<sup>110</sup> Weiss beskriver følelsen av maktesløshet når hans morsmål blir brukt til å undertrykke, utrydde og utgrense:

Die einen wurden in die befestigten Reihen und Blöcke der neuen Sprache hineingedrängt, die andern wurden der Sprache enteignet. Wenn sie etwas in ihrer Sprache niedergeschrieben hatten, wurde es eingestampft. Den wenigsten gelang es zu fliehen. Sie verließen den Raum, in dem jedes ihrer Worte einmal entstanden war, und gerieten in Gebiete, in denen sie Sprachlosigkeit überkam.<sup>111</sup>

Den utstøtte føler seg fremmed overfor sitt eget morsmål og blir dermed ute av stand til å bruke det: «Manchmal rezitierte er für sich die Sprache, die er beherrschte, um sich zu beweisen, daß

---

<sup>108</sup> Rancière, *Proletarian Nights*, overs. Drury (London: Verso, 2012), viii-ix.

<sup>109</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 69.

<sup>110</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 177.

<sup>111</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 176.

sie noch da war. Doch schon bei der Wiederholung eines Satzes verlor sich dessen Bedeutung. Die Sprache lag ebenso entfernt von ihm, wie das Land, aus dem sie stammte.»<sup>112</sup>

Samtidig uttrykker Weiss et håp i talen sin: Det må være mulig å uttrykke seg nettopp fordi følelsene av maktesløshet er ekte, fordi de eksisterer i han og dermed vil komme til uttrykk gjennom hans fortvilelse.<sup>113</sup> Weiss skriver:

Doch was im Grenzgebiet der Denkfähigkeit liegt und sich dort auflöst, ist immer noch Bestandteil unsres Lebens. Auch das, was wir nicht erkennen können, gehört, da wir es noch spüren, zu uns. Wir mögen den Halt an Worten verlieren, die letzten Andeutungen von Bildern mögen verschwinden, doch die Vorgänge, die uns nach Worten suchen machen, die Bilder in uns hervorrufen wollen, sind immer in unsrer Welt enthalten. Wir befinden uns zwischen ihnen, so lange wir atmen, stammelnd, lallend, gestikulierend, schreiend, stöhnend, verstummend, dann wieder die Lippen bewegend, radebrechend in allen Zungen.<sup>114</sup>

Akkurat som statuene i Pergamonalteret kjemper mot hverandre, kjemper eksilanten med sitt eget morsmål. Det er tydelig at ikke alle lykkes i sin motstand: Noen forstummer, mens andre kan mobilisere kreftene sine for å kjempe videre. Eksilanten i Weiss' tale går gjennom en prosess fra total forstummelse til et nytt og mer tilfredsstillende uttrykk: Som Weiss skriver i sin tale, så er det tross alt bedre å uttrykke noe, enn å bli værende i en ensom tilværelse som er preget av taushet og fortvilelse.<sup>115</sup>

Også Jacques Rancière er opptatt av motstandens indre konflikt, denne *Zwiespalt* mellom aktivitet og passivitet, som Peter Weiss beskriver. For han er det allerede selve motstandsbegrepet som viser en slik tosidighet. I sin tale *Ist Kunst widerständig?* fra 2008 skriver Rancière:

[W]as tun mit der Homonymie des Wortes „Widerstand“, das in einem Wort mehrere Ideen enthält? Von der Kunst wird gesagt, sie widersteht in zwei Bedeutungen des Wortes, die augenscheinlich widersprüchlich sind: im Sinne eines Dinges, das in seinem Sein verharret und im Sinne der Menschen, die sich weigern, in ihrer Situation zu verbleiben. [...] Wie kann die Kraft dessen, was „sich in sich hält“ zur gleichen Zeit die Kraft dessen sein, was aus sich

---

<sup>112</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 177.

<sup>113</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 183.

<sup>114</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 183.

<sup>115</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 181.



herausgeht, dessen was interveniert, um genau die Ordnung zu ändern, die seine eigene „Konsistenz“ sichert?<sup>116</sup>

Rancièrere tydeliggjør at motstandsbegrepet for han viser til en tilstand som hele tiden blir dratt frem og tilbake mellom aktivitet og passivitet, mellom bevegelse og stasis. Motstand er for Rancièrere noe som insisterer å forbli på sin plass, samtidig som det uttrykker en fornektelse av å bli værende.<sup>117</sup> De sanselige beskrivelsene i starten av Weiss' roman uttrykker nettopp denne tosidigheten: Statuene forblir statiske og stumme, samtidig som de uttrykker en form for bevegelse som direkte påvirker fortelleren.

Rancièreres *partage du sensible* er til enhver tid preget av nettopp denne tilstanden: Menneskets tilværelse som del av et samfunn er for Rancièrere karakterisert av en stadig skiftende *police* som på grunn av samfunnets demokratiske impulser blir utfordret igjen og igjen gjennom motstand og dissens. Ved å kreve likhet og tre ut av sin tildelte plass, vil den utfordrende parten kunne forandre sitt eget utgangspunkt i livet og dermed kunne omforme mulighetene som dette utgangspunktet impliserer. Han vil kunne skape *politique* ved å tre ut av usynligheten og bli synlig. Han vil kunne overvinne sin taushet og bli hørt.

Den undertrykte i Weiss' *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* kjenner på språkløshet, samtidig som han erkjenner at han må uttrykke seg for å forandre sin egen situasjon. Det var nettopp dette Peter Weiss gjorde, da han i slutten av sitt liv sluttet å skrive på svensk og gjenopptok sitt tapte morsmål for å skrive *Ästhetik des Widerstands*.

Det vil allikevel være utilstrekkelig å utelukkende definere ekfrasen i starten av Weiss' roman som metafor for eksilantenes språkkamp. Jacques Rancièreres estetisk-politiske konsepsjon tydeliggjør hvorfor:

*I Ist Kunst widerständig?* viser Rancièrere til et tett forhold mellom kunst og motstand ved å omformulere spørsmålet fra sitatet ovenfor. Han spør nå:

Wie kann die Kraft dessen, was „sich in sich hält“ zur gleichen Zeit die Kraft dessen sein, was aus sich herausgeht, dessen was interveniert, um genau die Ordnung zu ändern, die seine eigene „Konsistenz“ sichert? Warum haben wir es nötig, die Kunst zugleich als eine Kraft der Autonomie, der Selbsterhaltung zu denken und als Kraft, die hinausführt und die Transformation ihrer selbst betreibt?<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Rancièrere, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 9.

<sup>117</sup> Rancièrere, *Ist Kunst widerständig?*, 8-9.

<sup>118</sup> Rancièrere, *Ist Kunst widerständig?*, 9.

For Rancière handler dette spørsmålet i høy grad om kunstens unike evne til stadig fornyelse og transformasjon. I et estetisk regime hvor enhver smaks- og sanseerfaring krever sin rett og dermed etablerer en potensiell likhet mellom kunstuttrykkene, vil spenninger og motsetninger opprettes og oppløses i et kretsløp i stadig fornyelse:

Der „Widerstand“ der Kunst, das ist die Spannung der Gegensätze, die endlose Spannung zwischen Apollon und Dionysos: zwischen der glücklichen Gestalt des annullierten Dissenses, der in der anthropomorphen Gestalt des schönen steinernen Gottes verborgen ist und dem wieder eröffneten Dissenses, der in der dionysischen Raserei oder Klage aufs Heftigste gesteigert ist [...].<sup>119</sup>

Fortelleren og hans venner møter Pergamonalteret med ett nytt blikk, de leser verket på en ny måte som er muliggjort av den historiske situasjonen vennene befinner seg i. Mens Pergamonalteret ble skapt, ikke som kunstverk, men som en viktig del av gudedyrkelsen i antikken, er det museumssituasjonen som nå åpner verket for nye resepsjonsformer. I et intervju med Thomas Claviez og Dietmar Wetzel fra 2016, utdyper Rancière:

Was ein Regime charakterisiert ist, dass es uns die Möglichkeit eröffnet, ein Kunstwerk, das unter der Ägide anderer Regimes entstanden ist, neu zu sehen, zu inszenieren oder zu schreiben. Innerhalb des ästhetischen Regimes können wir nun Kunstwerke betrachten – oder sie als solche überhaupt erst definieren – die unter früheren Regimes gar nicht als solche galten.<sup>120</sup>

I det estetiske regimet kan alt bli til kunst. Alt, også det ubeskrivelige, får nå en stemme.

Fortelleren og hans venner i *Ästhetik des Widerstands* bruker kunsten i sin motstandskamp for å tre ut av hierarkiets fangeklør, nettopp fordi kunsten allerede viser til en frihet som virkeligheten fortsatt forneker dem. Rancière understreker:

Um von den durch den Künstler extrahierten Schwingungen zu den revolutionären Schwingungen zu gelangen, bedarf es eines Monuments, das aus den Blöcken von Schwingungen eine an die Zukunft gerichtete Sprache macht. [...] Der Widerstand des Werkes ist nicht die Rettung der Politik durch die Kunst. Er ist nicht die Imitation oder der Antizipation durch die Kunst. Er ist genau ihre Einheit. Die Kunst *ist* die Politik.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, 19.

<sup>120</sup> Wetzel mfl., *Zur Aktualität von Jacques Rancière* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 154.

<sup>121</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 10.

Kun ved å stadig forskyve etablerte grenser og dyrke spenningene som det estetiske regimet opprettholder, er det mulig å betrakte kunst på nye måter, skriver også Claviez og Wetzel:

Rancières Ansatz befreit die Kunst des ästhetischen Regimes davon, revolutionären Hoffnungen auf „unmittelbare“ Weise zu dienen. Mit der Loslösung der Künste aus einem historischen Korsett, das sie entweder zu reinem, verantwortungslosen Selbstbezug (Moderne) oder einer direkt ideologisch-politischen Agenda verdammt, gibt Rancière der Ästhetik eine neue Rolle als Hoffnungsträger.<sup>122</sup>

Når kunsten ikke er en del av det tradisjonelle narrative som katalogiserer kunstuttrykk under tradisjonelle epokebetegnelser, oppnår kunsten muligheten til å bryte ut av kategoriseringer og åpenbarer nye meninger og budskap. Det motsetningsfulle og forskjellige kan på den måten bli betraktet under ett og skape et nyansert og på mange måter mer helhetlig bilde: En «Vergleichbarkeit des Unterschiedlichen»<sup>123</sup> er nå mulig. Når Weiss' *Ästhetik des Widerstands* blir betraktet ut ifra Rancières premiss, vil derfor beskyldninger som Welsch og Gerlich formulerer i sin forskning, avsløres som hensiktsløse. Kunst og politikk er i Weiss' roman ikke to avgrensede og uforenlige samfunnsområder, nettopp fordi det er syntesen av dem begge, med alt av medfølgende spenninger og dissenser, som muliggjør det *totale* uttrykket som Weiss etterstreber.<sup>124</sup>

I 1979, bare fire år etter publiseringen av første bind av *Ästhetik des Widerstands*, formulerer den franske filosof Jean-François Lyotard sin filosofi om den postmoderne tilstand i *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* og igangsetter dermed den postmodernistiske debatten som kom til å prege kunstpolitiske diskurser i store deler av 1980-tallet.

Også Lyotard beskriver utilstrekkeligheten av tidligere legitime uttrykksformer, de store fortellingenes tapte troverdighet.<sup>125</sup> Ifølge Lyotard har *les grands récits* eller *métarécits*, fortellinger som i høy grad har preget modernismen, nå i lys av nye teknologiske fremskritt mistet sin legitimitet:

En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences [...] La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse

---

<sup>122</sup> Wetzel mfl., *Zur Aktualität von Jacques Rancière* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 147.

<sup>123</sup> Wetzel mfl., *Zur Aktualität von Jacques Rancière* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 147.

<sup>124</sup> Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), 101.

<sup>125</sup> Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Les éditions de minuit, 1979), 7.

en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. [...] Où peut résider la légitimité, après les métarécits?<sup>126</sup>

De store fortellingenes manglende overbevisningsevne er for Lyotard ikke et tap, men åpner for han nye muligheter: Sameksistensen av mange såkalte *petits récits* skaper for Lyotard et spenningsfullt mangfold som, akkurat som Rancières *partage du sensible*, er karakterisert av en stadig oppblussende dissens.<sup>127</sup> Gjennom et språkspill, *le jeu de langage*, et begrep Lyotard adapterer fra Ludwig Wittgenstein, er koeksistensen av mange ulike standpunkter og perspektiver mulig nettopp på grunn av dissensen, eller *paralogien*, som forstyrrer etablerte narrativer og gjør dem om til nye.<sup>128</sup> De store fortellingenes totalitarisme fordømmer Lyotard og etterlyser, på mange måter som Schillers *Spieltrieb*, et mangfold av vitensformer og perspektiver.<sup>129</sup>

Når Rancière identifiserer avskaffelsen av hierarkier og kategoriseringer innenfor det estetiske regimet, tar han dermed aktivt del i den postmodernistiske debatten som Lyotard startet i 1979. I det estetiske regimet kan alt bli til kunst, noe som også impliserer at det ubeskrivelige skal kunne komme til uttrykk. Wetzel og Claviez utdyper:

Diese Undarstellbarkeit ist jedoch etwas, was dem ästhetischen Regime fremd ist, in dem, wie bereits angedeutet, alles darstellbar ist oder gemacht wird: das Heilige ebenso wie das Profane, das Wichtige ebenso wie das Unwichtige. Es ist genau diese Qualität des ästhetischen Regimes, durch die es sich vom repräsentativen Regime absetzt: Sich jedweder Bevormundung bezüglich dessen zu entziehen, was es wert oder möglich ist, darzustellen. Somit muss jedes Postulat der „Undarstellbarkeit“ letztlich auf das repräsentative Regime zurückverweisen, weil man es nur in diesem Regime verorten kann.<sup>130</sup>

Når Peter Weiss i *Ästhetik des Widerstands* tyr til et sanselig språk som gir rom til motstridende spenninger og perspektiver, klarer han å overvinne språkløsheten sin og følelsen av maktesløshet i møte med det ubeskrivelige. Hans sanselige beskrivelser av Pergamonalteret, som både appellerer til leserens syn-, hørsel- og følesans, bryter på den måten gjennom

---

<sup>126</sup> Lyotard, *La condition postmoderne*, 7-8.

<sup>127</sup> Lyotard, *La condition postmoderne*, 8.

<sup>128</sup> Lyotard, *La condition postmoderne*, 22-23.

<sup>129</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Stuttgart: Reclam, 2000), 62.

<sup>130</sup> Wetzel mfl., *Zur Aktualität von Jacques Rancière* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 90.

tradisjonelle narrative grenser og uttrykker en motstand som treffer leseren direkte og umiddelbart.

## 5.2 Pablo Picassos *Guernica*: kunstens ambivalens

Jedes Wort, mit dem er eine Wahrheit gewinnt, ist aus Zweifeln und Widersprüchen hervorgegangen.<sup>131</sup>

- Peter Weiss

Ekfrasen av Pablo Picassos *Guernica* peker seg ut som Pergamonalterets modernistiske motpol.<sup>132</sup> Helt i slutten av første bind, etter et lengre opphold på leiren til de internasjonale brigadene i Spania, våger fortelleren nå å nærme seg Picassos verk sammen med sin venn Ayschmann.

Også her møter fortelleren lemleste kropper i fortvilelse, en fragmentering som denne gangen er bevisst iscenesatt av kunstneren selv:

Die Körper waren nackt, zusammengeschlagen und deformiert von den Kräften, die auf sie einbrachen. Aus Flammenzacken ragten steil die Arme hervor, der überlange Hals, das aufgebäumte Kinn, im Entsetzen verdreht die Gesichtszüge, der Leib zu einem Bolzen geschrumpft, verkohlt, emporgeschleudert von der Hitze des Feuerofens.<sup>133</sup>

Også hos Picasso er maleriets figurer i full bevegelse:

Dicht über ihrem schreienden Profil, mit der spitz aus dem Mund stechenden Zunge, wachte der gewendete Kopf des Stiers, unter dem sie Schutz gesucht hatte, schnaubend stand er da, sein Schwanz peitschte in heftiger Bewegung nach oben, seine menschlichen Augen starrten nach vorn.<sup>134</sup>

I motsetning til fortellerens møte med Pergamonalteret, er selve resepsjonen av *Guernica* denne gangen både tyngre og mer komplisert: Picassos maleri fremstår for vennene som «fremdartig»<sup>135</sup>, karakterisert av en «Undurchschaubarkeit und Gebrochenheit.»<sup>136</sup> «[J]ede Einzelheit war vieldeutig»<sup>137</sup>, konstaterer fortelleren. For å overvinne utfordringene resepsjonen av *Guernica* impliserer, inkluderer vennene Picassos tidligere versjoner av maleriet

---

<sup>131</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 187.

<sup>132</sup> Se figur 4.

<sup>133</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 412.

<sup>134</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 412.

<sup>135</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 411.

<sup>136</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 414.

<sup>137</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 413.

i sin analyse: *Guernica* blir på den måten et kunstverk i utvikling, et maleri som rommer en tidsdimensjon.

Etter å ha studert de ulike versjonene av *Guernica*, observerer fortelleren en viktig detalj. En liten flyvende hest er i den endelige versjonen av maleriet erstattet av et stort mørkt sår:

Denn da entflog einmal der in den Pferdeleib geschlagenen Wunde ein kleines geflügeltes Roß, das dann wiederzufinden war, zierlich sitzend auf dem gezähmten gesattelten Bullen. In der gemalten Fassung war es nicht vorhanden, oder zu einer Taube transformiert, so übergroß, fast störend, aber war die schwarze rhombische Wunde, daß die Aufmerksamkeit immer wieder darauf gelenkt wurde. Mit solchem Loch im Rumpf konnte das Tier sich eigentlich gar nicht mehr aufrecht halten, die Seele mußte ihm schon entwichen sein.<sup>138</sup>

Fortelleren konstaterer at det må være mangelen, «das Fehlende»<sup>139</sup>, som utgjør hovedmotivet i maleriet. Ikke det som vises, men nettopp det som *ikke* vises, det usynlige, er for fortelleren utslagsgivende. Selv om det usynlige i seg selv ikke har mulighet til å utrykke seg, er det kunnskapen om selve fraværet som løfter det usynlige frem i lyset. Oljelampen i midten av maleriet, «mild und unberührt»<sup>140</sup>, viser nettopp her sin skjulte symbolikk: «Der wehenden Mähne entgegen streckte sich dieser Handklumpen am wolkenähnlichen Arm, tragend den ärmlichen Petroleumleuchter, wie er in Bauernstuben zu finden war, und es hatte was Besonderes auf sich mit diesem altertümlichen Licht [...]»<sup>141</sup> Som i sin resepsjon av Pergamonalteret, jobber fortelleren med å trekke det usynlige frem i lyset: Oljelampen er for fortelleren «das Licht des Bewußtseins, des Erkennens [...]»<sup>142</sup> Hans ambisjon om å se helheten, om å gripe «das Ganze»<sup>143</sup>, blir igjen tydelig.

Ironisk nok er Picassos *Guernica* et verk som på alle mulige måter motstår formidlingen av en entydig helhetsfølelse. Figurene i maleriet er fragmenterte og budskapet tvetydig: Maleriet viser, ifølge fortelleren, utallige motstridende tilstander og følelser, både «Zerschmetterung und Erneuerung, Verzweiflung und Hoffnung.»<sup>144</sup> Kjøkkenet, som er fremstilt i *Guernica*, tematiserer for fortelleren det hverdagslige og det usedvanlige på samme tid.<sup>145</sup>

---

<sup>138</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 413.

<sup>139</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 414.

<sup>140</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 412.

<sup>141</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 412.

<sup>142</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 416.

<sup>143</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 69.

<sup>144</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 411-412.

<sup>145</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 413.

Det er dermed, i Rancières forstand, en tydelig dissens som preger maleriet. Fortelleren i *Ästhetik des Widerstands* kaller denne dissensen for «Streit»<sup>146</sup>. Han understreker at det nettopp er antagonismenes sterke uttrykkskraft som påvirker han som mottager av verket: «Die antagonistischen, zur Synthese gebundenen Kräfte im Bild entfesselten einen heftigen Streit, ehe die Lehre, die Picasso erteilte, dem Nachdenkenden verständlich wurde.»<sup>147</sup>

Som første skritt i sin resepsjon av verket, er fortelleren dermed mindre opptatt av å forstå et entydig budskap enn å oppleve sanseligheten Picassos maleri utsetter han for. «Ohne die Erscheinung noch ganz zu begreifen»<sup>148</sup>, treffer maleriet fortelleren umiddelbart med sitt dramatiske, brutale uttrykk:

Links der Frau war ein kauernendes Bündel, ihre Hand hing gedunsen, in ihrem Arm das Kind, mit den kleinen erbärmlichen Zehen, den gewalzten Handlappen, war so tot wie es nur sein konnte. [...] Über der gefällten Statue des Kriegers, gipsern, doch mit schrecklich lebendigen Händen, die eine ihre Linien öffnend, die andre um den Griff des zerborstnen Schwerts geklammert, breitete, aufgeteilt zu Muskelwülsten, das Pferd sich aus, mit riesiger klaffender Wunde, durchbohrt von der Lanze, ins Knie gegangen, doch immer noch stampfend, gefährlich, röhrend aus bösem Maul.<sup>149</sup>

I *De te fabula narratur!* beskriver Frederik Tygstrup denne sanselige effekten som Weiss skaper slik:

In Weiss – the painter who became a writer [...] – there is a highly mediated pedagogy of images, and its first step is invariably one of pure seeing, of letting the affect seep in with no underpinnings, no defenses up, no attempts at understanding, so as to learn, as it were, to be properly affected.<sup>150</sup>

Denne sanselige effekten som Tygstrup beskriver, gjelder fortelleren, som mottager av Picassos maleri, i like stor grad som leseren av *Ästhetik des Widerstands*. Weiss' litterære språk er sanselig fordi det berører leseren og lærer han, som Tygstrup skriver, å bli «properly affected.»<sup>151</sup> Fortelleren nærmer seg kunsten i et felleskap med andre, der en blanding av

---

<sup>146</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 414.

<sup>147</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 414.

<sup>148</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 411.

<sup>149</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 412.

<sup>150</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 20.

<sup>151</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 20.



intensiv sanselighet og utforskende intellektualitet utgjør hans unike kunsttilnærming. «Seeing, sensing, and thinking come forth as a collective process, as figments of a trans-individual intelligence deployed in the event of the conversation»<sup>152</sup>, skriver også Tygstrup.

I *Ästhetik des Widerstands* er det så mange forskjellige stemmer som ytrer sin mening rundt kunstneriske og politiske temaer at disse stemmene til slutt smelter sammen til en kompleks og motsetningsfull helhet. At Weiss i tillegg velger å konfrontere leseren med store usystematisk virkende tekstblokker, som verken er delt inn i meningsfulle avsnitt eller markerer replikker ved hjelp av anførselstegn, gjør denne virkningen enda større, skriver også Tygstrup:

The effect of this stylistic choice – and this is what I am coming at – is a (difficult) conversion of reading, no longer attaching too much importance to the dramatic mode of who is saying what, but instead being attentive to what happens in the collective murmur, in the event of their voices emerging into a blended magma, dryly recorded in the novelistic text.<sup>153</sup>

Leserens utfordring består i å utforske dette kollektive uttrykket som Weiss fremviser i *Ästhetik des Widerstands* for å kunne avdekke dens ulike stemmer og perspektiver lag for lag. Når fortelleren oppdager flere sider ved Picassos maleri er det dermed ikke én bestemt avgrenset mening, et metanarrativ i Lyotards forstand, som er avgjørende, men alle de små fortellingene som maleriet uttrykker: «[D]as Ganze»<sup>154</sup> som fortelleren etterlyser, er et altomfattende uttrykk som består av utallige enkeltkomponenter. Ifølge fortelleren, er det dermed på mange måter nettopp kunstverket som motstår formidlingen av en helhetsfølelse som faktisk evner å uttrykke den: Kunsten som viser frem ulike perspektiver og uttrykk, også slike som motsier seg selv, evner å bli til det Weiss kaller for *total kunst*.<sup>155</sup>

Fortellerens analyser er til enhver tid preget av en usikkerhet som bunner i *Guernicas* overveldende mangesidighet, noe som gjør at han selv kommer med flere motsigende tolkninger av Picassos maleri.<sup>156</sup> Fortellerens tilnærming til verket viser at flere tolkninger er mulige, at det nettopp er motsigelsene innad i verket og spenningen mellom de ulike tolkningene som skaper den etterlengtede helheten.

Resipienten, med sin unike bakgrunn, åpenbarer seg dermed som formgivende for selve verket og får en kompleks og krevende oppgave. Verket formidler en sanselighet, en «*[i/n]*

---

<sup>152</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 26.

<sup>153</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 26.

<sup>154</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 69.

<sup>155</sup> Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), 101.

<sup>156</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 414.

*medias res* of sensation»<sup>157</sup>, som Tygstrup kaller det, som resipienten både skal føle direkte og deretter utforske videre. Samtidig som selve den fysiske virkningen av verket står i sentrum av mottagerens opplevelse, er det også viktig å oppdage verkets indre kompleksitet, som kun er tilgjengelig ved hjelp av detaljerte studier og, ikke minst, ved å diskutere i et felleskap sammen med andre. Fortelleren hadde ikke oppdaget det lille pegasus, hadde det ikke vært for hans dedikerte selvstudier.

Weiss' *totale kunst* krever dermed en veloverveid balanse mellom sanselighet og fornuft av sin mottager. Mottagerens egen bakgrunn, hans «Lebenserfahrungen»<sup>158</sup>, er her til enhver tid en sentral faktor. Det motsetningsfulle som oppstår gjennom denne sammenblandingen av sanselighet og fornuft, disse ulike perspektivene resipienten møter verket med, former kunstverkets unike uttrykk. Fortelleren konstaterer:

Und so wie sich unsre politische Entscheidung aus Bruchstücken, Dissonanzen, Hypothesen, Resolutionen und Parolen zusammensetzte, getragen von einer Überzeugung, die aus unsern eignen Lebenserfahrungen kam, so war auch die Kunst nicht in den Begriff zu bringen, ohne daß wir ihre Schwankungen, Brüche und Gegensätzlichkeiten hinzurechneten. Und wurde ihr das Widerspruchsvolle genommen, so blieb nur ein lebloser Stumpf übrig.<sup>159</sup>

Både kunsten og politikken er for fortelleren preget av motstridende spenninger som krever en stadig utforskning og granskning. En kunstanalyse vil kunne forandre seg over tid, nettopp fordi nye oppdagelser alltid er mulige: «[D]er Stil unsrer Zeit mußte ein fortwährendes Suchen und Verwerfen sein»<sup>160</sup>, fastslår fortelleren og peker på umuligheten av en endelig konsensus. «Das Monument muss Revolution werden und die Revolution muss wieder Monument werden»<sup>161</sup>, skriver også Rancière i *Ist Kunst widerständig?*. Kunsten har, akkurat som den politiske verden, evnen til evig fornyelse, «eine ständige, überall vorhandne Kraft zur Erneuerung»<sup>162</sup>, som vil kunne påvirke både kunstens egen utvikling, men også samfunnet den utspringer av.

At også Rancière tyr til et kunstverk for å beskrive motsigelsene som for han karakteriserer menneskets tilværelse, er oppsiktsvekkende. Akkurat som Weiss beskriver Pergamonalteret og Picassos *Guernica* for å gi leseren en ny form for estetisk erfaring, inntar statuen *Juno Ludovisi*, beskrevet i Friedrich Schillers brevsamling *Über die ästhetische*

---

<sup>157</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 20.

<sup>158</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 93.

<sup>159</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 93.

<sup>160</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 95.

<sup>161</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 12.

<sup>162</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 97-98.

*Erziehung des Menschen*, en viktig plass i Rancières politisk-estetiske konsepsjon.<sup>163</sup> Det er i Schillers beskrivelser av statuen at Rancière ser det estetiske regimet i sin fulle utfoldelse. I det 15. brevet skriver Schiller:

Es ist weder Anmut noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht: es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist [...]. In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wundersame Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.<sup>164</sup>

Statuen uttrykker for Schiller en autonomi som verken kan knyttes ensidig til menneskets fornuft eller sanselighet. I stedet for blir betrakteren utsatt for en helt ny form for kunstopplevelse: «Es ist dieses „weder noch“, das die Erfahrung des Schönen als Erfahrung eines Widerstands bestimmt»<sup>165</sup>, skriver Rancière. Schillers frie spill uttrykker for Rancière en løsrivelse fra etablerte motsetningsforhold, som han beskriver i *Dissensus* fra 2010:

The statue is “self-contained“, and “dwells in itself“, as befits the traits of the divinity: her “idleness“, her distance from any care of duty, from any purpose or volition. The goddess is such because she wears no trace of will or aim. Obviously, the qualities of the goddess are those of a statue as well. The statue thus comes paradoxically to figure what has not been made, what was never an object of will. In other words: it embodies the qualities of what is not a work of art. [...] The goddess and the spectator, the free play and the free appearance, are caught up together in a specific sensorium, cancelling the oppositions of activity and passivity, will and resistance.<sup>166</sup>

Fortellerens beskrivelser av *Guernica* viser Rancières «weder noch»<sup>167</sup> tydelig: Maleriet uttrykker for han ikke ett bestemt budskap, men utsetter resipienten for en kompleks sammensetning av ulike budskap. Motsetninger som aktivitet og passivitet, håp og fortvilelse,

---

<sup>163</sup> Se figur 5.

<sup>164</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Stuttgart, Reclam, 2000), 63-64.

<sup>165</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 15.

<sup>166</sup> Rancière, *Dissensus*, overs. Corcoran (London: Continuum, 2010), 117.

<sup>167</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 15.

blir ført sammen til en blanding av uoppløste spenninger som er nødvendige for å kunne uttrykke det altomfattende. Forenklede kategoriseringer blir dermed oppløst nettopp fordi disse ikke evner å uttrykke helheten som den *totale kunsten* ønsker å formidle.<sup>168</sup>

Akkurat som Schiller etterspør en balanse mellom fornuft og sanselighet, beskriver fortelleren i *Ästhetik des Widerstands* med *Guernica* et kunstobjekt som befinner seg i en spenningsfull balanse mellom ulike instanser som bare *tilsynelatende* utgjør motsetninger. Ved en nøyere undersøkelse, viser det seg at aktivitet, passivitet, håp, fortvilelse, men også kunst og politikk må sameksistere for å kunne uttrykke sannhet: «Das freie ästhetische Spiel ist die Abschaffung des Gegensatzes zwischen Form und Materie, zwischen Aktivität und Passivität. Es ist die Abschaffung des Gegensatzes zwischen einer vollen Menschheit und einer Untermenschheit»<sup>169</sup>, tydeliggjør Rancière. Kunst og politikk smelter på den måten sammen til en felles sfære som i form av beslektede virkningsmekanismer påvirker hverandre og sin omverden.

I en samtale med Heinz Ludwig Arnold fra 1981, utdyper Weiss sin forståelse av kunstens påvirkningskraft og dens tette forhold til det politiske. Han forklarer:

Wenn wir versuchen, uns vorzustellen, was sich ändern könnte, dann liegt eine mögliche Lösung schon in den pädagogischen Bezirken, dort, wo die Menschen aufwachsen. Mit welchen Gütern, mit welchen Vorstellungen kommen sie in Berührung? Wie können sie sich entwickeln, auf welche Weise können sie ihr Denken befreien, wie können sie ein Bewußtsein davon erlangen, daß sie eingreifen können, daß sich Werte erringen lassen?<sup>170</sup>

Svaret til Peter Weiss er tydelig:

Du muß lesen, Du muß dich bilden, Du muß dich auseinandersetzen mit den Dingen, die auf dich zukommen. [...] [In der *Ästhetik des Widerstands*] werden Menschen geschildert, die im politischen Kampf stehen, die aber diesen politischen Kampf als zu eng empfinden und diesen Kampf erweitern wollen und einsehen, daß zu diesem Kampf, dem politischen Kampf, dem Kampf um eine politische Erneuerung, unbedingt gehören muß die kulturelle Umwandlung, die Bereicherung des Menschen an kulturellen Gütern oder Werten. Wir müssen uns den Zugang zur Literatur, zur Kunst, zum Ausdruck gleich welcher Form gleichzeitig mit dem Weg zur politischen Organisation erobern.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Weiss, *Fluchtpunkt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), 101.

<sup>169</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 21.

<sup>170</sup> Stephan: «„...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...“», 48.

<sup>171</sup> Stephan: «„...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...“», 48-53.

Kunst og litteratur er for Weiss kilder til kunnskap og mellommenneskelige verdier. Tilgangen til slike kulturelle goder er allikevel på ingen måte mulig for alle: For å realisere politiske forandringer, må derfor også kunsten bli gjenerobret av den undertrykte. Fortelleren i *Ästhetik des Widerstands* forklarer dette slik:

Unser Studieren war von Anfang an Auflehnung. Wir sammelten Material zu unsrer Verteidigung und zur Vorbereitung einer Eroberung. Selten zufällig, meist weil wir das Begriffe weiterführten, gelangten wir von einem Objekt zum nächsten, kämpften sowohl gegen die Mattigkeit an und die vertrauten Perspektiven, als auch gegen das ständig geführte Argument, daß wir nach dem Arbeitstag zur Anstrengung des Selbstunterrichts nicht fähig sein könnten.<sup>172</sup>

Selv om en slik gjenerobring både er tung og vanskelig, som ekfrasen av *Guernica* viser, er den nødvendig for at det usynlige, akkurat som det lille pegasus i Picassos maleri, kan tre frem i lyset og bli sett. For Weiss er det nettopp denne kunnskapen, denne trangen til å nå «eine höhere Bewußtseinsebene»<sup>173</sup>, som definerer estetikkbegrepet som sådan. I samtalen med Arnold forklarer han:

Eine Ästhetik, die sich nicht befaßt mit den traditionellen Begriffen der Ästhetik, nämlich mit der Lehre des Schönen, des Harmonischen, des Formvollendeten, des Abgeklärten, des Fertigen, des Vorbilds, sondern eine Ästhetik, die in sich alles enthält, was dem Kampf des Menschen entspricht, nämlich dem Kampf sich auf eine höhere Bewußtseinsebene hinzubewegen.<sup>174</sup>

Også her viser Weiss sin ambisjon om å skape en estetikk «die in sich alles enthält.»<sup>175</sup> Fortelleren og vennene hans nærmer seg kunsten med en unik holdning som gjør at de har mulighet til å delta i den estetiske motstandskampen som Peter Weiss beskriver. De har en radikal likhet mellom intelligensene som sitt utgangspunkt: «Wir aber gingen davon aus, daß die Beschäftigung mit Literatur, Philosophie, Kunst überall möglich war. Allen war die Fähigkeit gegeben nachzudenken»<sup>176</sup>, understreker fortelleren. Han skifter her sin fortellerposisjon og inntar vi-perspektivet nettopp for å etablere seg selv som en del av et

---

<sup>172</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 67.

<sup>173</sup> Stephan: «,...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...“», 52.

<sup>174</sup> Stephan: «,...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...“», 52.

<sup>175</sup> Stephan: «,...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...“», 52.

<sup>176</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 419.

mellommenneskelig felleskap som gjennom erobringen av kunsten krever en kompromissløs likhet mellom intelligensene.

Dette kravet om likhet er for Rancière en forutsetning også for mellommenneskelig kommunikasjon og vellykkede forhandlinger. I *Le maître ignorant* skriver han:

Pour unir le genre humain, il n'y a pas de meilleur lien que cette intelligence identique en tous. C'est elle qui est la juste mesure du semblable, éclairant ce doux penchant du cœur qui nous porte à nous entraider et à nous entr'aimer. C'est elle qui donne au semblable les moyens de mesurer l'étendue des services qu'il peut espérer du semblable et de préparer les moyens de lui témoigner sa reconnaissance. Mais n'en parlons pas à la manière des utilitaristes. Le principal service que l'homme peut attendre de l'homme tient à cette faculté de se communiquer le plaisir et la peine, l'espérance et la crainte, pour s'en émouvoir réciproquement [...].<sup>177</sup>

Når fortelleren og vennene hans krever å delta i kunsterfaringen, identifiserer de dermed samtidig kunsten som et løfte om likhet. I kunsten er likheten allerede oppnådd fordi kunstens iboende tvetydighet, dens åpenhet for en sammensatt palett av ulike tilnærminger, fremviser både egalitet og demokrati. *Guernicas* form er ikke minst et slående bevis for maleriets radikale likhetskrav: Ved å forkaste det representative regimets normer og regler for hvordan kunst er og bør være, legitimerer *Guernica* seg selv som et autonomt kunstverk med sterke røtter i det levde liv. I sitt møte med maleriet, opplever arbeideren likheten som han selv etterstreber i den virkelige verden.

En sentral faktor for både Weiss og Rancière er dermed kampen mot språkløsheten for å etablere en fruktbar mellommenneskelig kommunikasjon mellom to likestilte parter. Kunstneren er, ifølge Weiss, en sentral aktør i en slik kommunikasjon fordi han evner å forbinde to tilsynelatende motstridende begreper som estetikk og motstand til en felles enhet:

Der Widerspruch und die Vielfalt dieses Widerstands werden dadurch hervorgehoben, das zwei so entgegengesetzte Begriffe wie Widerstand, also revolutionäres tatkräftiges Eingreifen, und Ästhetik miteinander verflochten werden, und mit Ästhetik ist alles angesprochen, was sich im Kopf vollzieht und auch wieder der Situation des Autors entspricht – auf der einen Seite greift er ein, nimmt teil an den politischen Ereignissen, auf der anderen Seite sitzt er da, grübelt, teilweise in Melancholie und in Hoffnungslosigkeit versunken, aber er macht weiter, er macht seinen Kram, er reflektiert, versucht irgendetwas zu formulieren: die Situation des Künstlers.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Rancière, *Le maître ignorant* (Paris: Fayard, 1987), 122.

<sup>178</sup> Stephan: «,...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...» », 52-53.

Hvordan denne formidlingen kan foregå, uttrykker fortelleren i sitt møte med Picassos maleri. For fortelleren viser *Guernica* umuligheten av å uttrykke den menneskelige erfaringen i all sin kompleksitet.<sup>179</sup> Derfor tyr Picasso til sin egen sanselighet, sine subjektive sanseerfaringer, som avgjørende fundament for uttrykket sitt. Fortelleren konstaterer: «Am deutlichsten hatte Picasso die Unmöglichkeit ausgedrückt, dem Erlebnis anderer Menschen gerecht zu werden, nur auf seine eignen Wahrnehmungen, seine subjektiven Assoziationen verließ er sich.»<sup>180</sup>

Det komplekse språket til Peter Weiss med sin appell til hele det menneskelige sanseapparatet, er dermed en nødvendig konsekvens av nettopp denne innsikten. Weiss skaper det Rancière kaller for «l'invention des formes sensibles»<sup>181</sup>, sanselige former som muliggjør formidlingen av en tilsynelatende ubeskrivelig verden.

---

<sup>179</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 431.

<sup>180</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 431.

<sup>181</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 45.

### 5.3 Fortellerens drømmereise: en studie om bildenes virkning

Am Anfang waren die Bilder. Im Traum waren die Gegenstände und Ereignisse, die sich in ihm regten, losgelöst von der Tätigkeit des Benennens. Dies war ein Bereich, in denen die Mühen der Verständigung vergangen waren, der Träumende hatte sich aus allen äußeren Sprachgebieten entfernt und ging nur noch mit sich selbst um. Er sah vor sich, was er zu sagen, nicht mehr imstande war.<sup>182</sup>

- Peter Weiss

I midten av romanens første bind, rett før fortelleren forlater Berlin for å bli medlem av de internasjonale brigadene i Spania, får leseren av *Ästhetik des Widerstands* oppleve en surrealistisk drømmereise. Som sitatet ovenfor viser, inntar drømmen en særstilling hos Weiss fordi den muliggjør et uttrykk som i den virkelige verden kan være vanskelig å beskrive. I *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* skriver han:

In der völligen Abgeschlossenheit des Traums war eine Welt, die nur ihm gehörte und die niemandem mitgeteilt zu werden brauchte. Nur wenn er sich dem Erwachen näherte und wieder an die Schichten stieß, in denen sich aus Bildern Worte anbahnten, mischen sich Stimmen in die Träume ein. Da war ein Gebrodel, ein Suchen nach Artikulierungen, mit denen der Aufwachende wieder eines Platzes in der Außenwelt habhaft werden wollte.<sup>183</sup>

I drømmen ser den sovende bilder fremfor seg som formidler en sannhet som for Weiss verken krever nærmere betegnelser eller utfyllende ord. Mens spørsmål, tvil og formidlingsvansker karakteriserer våkentilstanden, symboliserer drømmen for Weiss et fristed hvor sanselige inntrykk i seg selv er nok. Drømmebildene består, akkurat som malerier, av utallige enkeltkomponenter som til sammen uttrykker en «Gleichzeitigkeit»<sup>184</sup>, et eneste altomfattende øyeblikk:

Was er in den Bildern von sich mitteilte, lag in einer anderen Dimension als das Geschriebene. Wenn die Bestandteile eines Bildes auch aus den verschiedensten Erlebnissen hervorgeholt werden, so fügen sie sich doch am Ende zu einem einzigen Augenblick zusammen. [...] Das

---

<sup>182</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 178.

<sup>183</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 179.

<sup>184</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 179.



Auge folgt den Einzelheiten auf der Fläche, und alle Einzelheiten ergeben in Gleichzeitigkeit das Bild.<sup>185</sup>

Weiss tydeliggjør at intellektet til tider kan kaste tvil over bildene og forminske deres uttrykkskraft.<sup>186</sup> Det er dermed de intensive sanseintrykkene, som drømmebildene leverer, som uttrykker en helt egen form for sannhet:

Das Bild liegt tiefer als die Worte. Wenn er nachdenkt über die Einzelheiten des Bildes, verlieren sie sich schon. Er muß bedingungslos an den Wert des Bildes glauben. Je besessener er vom Bild ist, je weniger er sich um die Anlässe des Bildes kümmert, desto überzeugender wird die erreichte Wirkung. Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.<sup>187</sup>

Det er drømmebildenes sanselige umiddelbarhet og samtidige begrepsløshet som evner å uttrykke en sannhet som ord, ifølge Weiss, ikke alltid evner å gripe. Drømmebildene er allikevel for Weiss bare et kompromiss, et første skritt ut av språkløsheten: Mens bilder får frem den sanselige opplevelsen av noe, vil ord alltid kunne nå dypere. Det er ordene som for Weiss er knyttet til det rasjonelle og som evner å etterspørre årsakene. Før eksilanten i *Laokoon* klarer å finne frem til et eget, mer tilfredsstillende uttrykk, tyr han til drømmebildene for å uttrykke seg.<sup>188</sup>

Også fortelleren i *Ästhetik des Widerstands* befinner seg i en fortløpende prosess i søken etter et uttrykk som han først oppdager når han, etter møtet med Bertolt Brecht, tilstreber tilværelsen som forfatter. Peter Weiss selv har gjennomgått en lignende prosess: Etter mange år som maler og svenskspråklig forfatter, vender han i slutten av sitt liv tilbake til det tyske språket med sin roman *Ästhetik des Widerstands*. Det er her Weiss oppnår det han i sitatet ovenfor beskriver som vanskelig og nærmest uoppnåelig, nemlig å uttrykke det ubeskrivelige ved hjelp av velvalgte ord.

Fortellerens drømmereise er derfor et slående eksempel for denne søken etter nye uttrykksformer og en viktig del av forfatterens motstandsarbeid mot språkløsheten. Når Weiss i det følgende utdraget beskriver en drømmeverden som fortelleren sakte og umerkelig blir en

---

<sup>185</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 179.

<sup>186</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 182.

<sup>187</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 182.

<sup>188</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 179.

del av, skjer dette ved at detaljerte beskrivelser av virkeligheten, i dette tilfelle det tomme kjøkkenet i leiligheten i Berlin, og elementer fra en Giotto di Bondone freske, blandes sammen til en ny virkelighet. I likhet med Pergamonalteret og Picassos *Guernica*, gir fortellerens drøm romanen en dybde som i høy grad bidrar til å sanseliggjøre leserens opplevelse av fortellerens situasjon.

Siden fortelleren nå er i ferd med å forlate Berlin for å bli en del av de internasjonale brigadene i Spania, står leiligheten hans tom. Alt av møbler er solgt og leietagerne, som overtok leiligheten etter foreldrenes flukt, er nå flyttet ut. Fortelleren sitter midt på kjøkkengulvet, hans beskrivelser av omgivelsene minner om kjøkkenet i Picassos maleri når han begynner å tenke over noen refleksjoner fra vennen Heilmann:

In die Küche starrend, deren zerschabte, zur Decke hin aufgesprungne Wandbemalung das Lampenlicht reflektierte, fiel mir ein, was Heilmann über den Filter geäußert hatte, der über unsern Sinnen lag und uns nur aufnehmen ließ, was unser Gehirn verarbeiten konnte. Wir fänden uns ab mit einem winzigen Streifen des Spektrums, in dem wir einzig verstünden, was wir brauchten, und in dem die einfachste Erklärung immer die wahre sei. Wir selektierten, hatte er gesagt, aus dem, was ungeordnet auf uns einbrach, das, was sich einfügen ließ in die Kette unsrer Erfahrungen. Soweit wäre dies selbstverständlich gewesen, die Reaktionen anderer aber wollten oft geltend machen, daß das, was wir aufgenommen hatten, nicht im Fassungsereich unsres Verstands liegen könne.<sup>189</sup>

Menneskets erfaringer er, ifølge Heilmann, så sammensatte og komplekse at de, til tross for stadige forsøk på å finne tilfredsstillende forklaringer, ikke kan begripeliggjøres. Ved å se tilbake på Heilmanns refleksjoner, introduserer fortelleren dermed problemstillingen som Weiss i fortellerens påfølgende drøm begynner å utforske: Motstanden mot det ubeskrivelige.

Etter en detaljert beskrivelse av det tomme rommet, som fremkaller minner om familiens hverdagsliv på kjøkkenet, minnes fortelleren kopiet av et freskomaleri som tidligere hang på kjøkkenveggen.<sup>190</sup> Umerkkelig blandes kunst og virkelighet sammen i fortellerens beskrivelser og smelter sammen til en ny tilværelse:

Links von mir, in der Ecke, hatte sich das Wandbrett befunden mit den Büchern, über der Schlafbank, auch den runden Tisch, in der Mitte der Küche, versuchte ich mir zu gegenwärtigen, die verschieden geformten Stühle, den Schrank mit dem Geschirr, der Wäsche, und von nebenan

---

<sup>189</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 113-114.

<sup>190</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 111.

drang die Rundfunkstimme wieder ein, jetzt mit schriller Deutlichkeit, kundgebend das Landesverratsgesetz, das den Tod durchs Beil des Scharfrichters vorsah, für jede der verächtlichen Kreaturen, wie es hieß, die durch Spionage und Sabotage ihr schmutziges Judasgeld verdienten. Einen Feuerwagen gab es in Assisi, in dem Franz, gezogen von zwei roten Pferden, vom Dach des dünn geschachtelten Hauses abfuhr in einen grünen Himmel [...].<sup>191</sup>

Overgangen til ekfrasen av Giotto di Bondone fresken *Visione del carro fiammeggiante*, skjer plutselig og uten forvarsel.<sup>192</sup> At fortelleren faktisk er på vei ut av virkelighetens narrative nivå og inn i sin egen drøm, er noe leseren på dette tidspunktet ikke legger merke til.

Leseren, som fortsatt tror at fortelleren befinner seg midt på kjøkkengulvet, blir derfor forskrekket over hendelsenes videre forløp:

Dann aber wurde meine Aufmerksamkeit auf ein leichtes Knarren im Boden gelenkt [...]. Dort, wo früher der Tisch gestanden hatte, genau in dem gleich Wellenkreisen verlaufenden Widerschein der Lampe, drückte sich eine der Dielen gegen die Matte, und indem diese aufgehoben wurde, barst die gewetzte Scharte auf, mit knirschendem Geräusch zerriß das Linoleum fast bis zu meinen Füßen, und ich schob mich rückwärts an der Wand zum Fenster hoch, die Hände aufs Brett gestützt, die Schultern halb hinausgelehnt. [...] Vom ersten Knacken an wußte ich schon, daß jemand dort vergraben lag, und als die losgebrochne Planke seitwärts aufklappte, erkannte ich auch sogleich die über und über verstaubte Hand meines Vaters.<sup>193</sup>

Drømmeverdenen introduseres brått med en knasende lyd fra linoleumgulvet.<sup>194</sup> Fortelleren befinner seg fortsatt på kjøkkenet, men gulvet har nå begynt å bevege på seg og den unge arbeideren mener å gjenkjenne hånden til sin egen far under gulvplankene. Det blir tydelig at fortelleren befinner seg i et slags overgangsstadium mellom drøm og virkelighet, en situasjon som gjør det vanskelig for leseren å fortsette å stole på fortellerens sansefølelser og hans usammenhengende refleksjoner:

Wie mochte er aussehn, dachte ich, nach solch langer Zeit unterm Boden, fast drei Jahre lang, welche Anstrengung mußte es ihn gekostet haben, bis er endlich die vernagelten Bretter und den drauf geklebten Linoleumbelag zu sprengen vermochte. Ich stellte mir sein Gesicht vor, merkte dabei kaum, daß ich übers Fensterbrett geglitten war und hoch über der Straße in der Luft hing,

---

<sup>191</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 114.

<sup>192</sup> Se figur 6.

<sup>193</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 114-115.

<sup>194</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 115.

doch was ich sah, war nicht sein Gesicht, und ich versuchte herauszufinden, warum dieser graue lehmige Klumpen, mit der grob und klotzig eingesetzten Nase, den tief eingedrückten Augenlöchern, der hart geschnittenen Kerbe des Munds, sich nicht dem Gesicht meines Vaters angleichen wollte, der es doch war, der dort lag.<sup>195</sup>

At fortelleren faktisk drømmer, blir tydelig når han, akkurat som den hellige Franz i Bondones freskomaleri, begynner å sveve ut gjennom vinduet:

Indem ich mich mit den Füßen vom Fenstersims abstieß und über den Schienenschacht wegflog, dachte ich daran, wie eigentümlich es war, daß wir immer mit so viel Gewißheit zwischen den Dingen gelebt hatten, als seien sie tatsächlich das, wofür sie sich ausgaben. [...] [D]och dann sah ich, rückwärts ausgestreckt fliegend, daß dies gar nicht stimmte, daß das Eindeutige und Gegenständliche umgeben war von einem Gewühl, von einem Lauern und Würgen, und unmittelbar darunter war von Namen und Bezeichnungen nur noch en Lallen zu finden. Da ich die Sprache verloren hatte, ließ sich nichts mehr feststellen von dem, was jetzt, eigentlich mit Bestimmtheit, hätte kommen müssen.<sup>196</sup>

I drømmen har fortelleren mistet evnen til å snakke, alt har blitt «losgelöst von der Tätigkeit des Benennens»<sup>197</sup>, som Weiss uttrykker seg i *Laokoon*. Han er språkløs, akkurat som eksilanten i Weiss' tale, og må finne seg til rette i sin nye tilværelse. Når fortelleren så flyr ut gjennom kjøkkenvinduet og betrakter verden under seg, gjør han en slående oppdagelse: Menneskets forstand med sin trang til å beskrive, kategorisere og begrunne ulike fenomener i form av nøyaktige begreper har på mange måter slått feil. Den virkelige verden består ikke av ordnede former, men er tvert imot et eneste «Gewühl»<sup>198</sup> av begrepsløse enkeltfenomener, et kaos av gjenstander, steder og mennesker, som motsetter seg enhver form for nøyaktig definisjon.

I løpet av sin flytur opplever fortelleren nettopp en slik estetisk erfaring som Rancière beskriver i *Ist Kunst widerständig?*: Han oppdager «ein[...] neue[s] Sensorium[...], in dem die Hierarchien, die die sinnliche Erfahrung strukturierten, abgeschafft sind.»<sup>199</sup> Tingene under han har ingen begreper og ingen navn, og kan dermed ikke bli tildelt en nøyaktig funksjon eller mening. Alt smelter sammen til en felles tilværelse der hierarkiet mellom gjenstandene er oppløst:

---

<sup>195</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 115.

<sup>196</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 116.

<sup>197</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 178.

<sup>198</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 116.

<sup>199</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 22.

So einfach und überzeugend das Dasein zwischen Alternativen gewesen war, ständig zu Entschlüssen führend, Folgen von Ursachen aufweisend, so schnell und selbstverständlich ging es auch in einen Zustand des Unberechenbaren über [...], der Sinn der Richtungen war noch in mir vorhanden, mich umwendend, über das geschwärzte Glasdach des Bahnhofs streichend, wußte ich, daß ich rechter Hand eine breite Straße finden würde, und schon flog ich niedrig über eine dichte Baumgruppe, entlang an der Säulenfassade eines Museums, voll von urzeitlichen Knochen [...].<sup>200</sup>

Når en likhet mellom de forskjellige formasjonene er etablert, er det bare sansene sine fortelleren fortsatt kan stole på. Han er sikker på at han kjenner seg igjen og, istedenfor å sette navn på ting, begynner han å gi en sanselig beskrivelse av verden under seg:

Ich war weggesunken aus dem Wissen, was das dort unten für ein Bahnhof war, es war unmöglich, sich alle Einzelheiten in Erinnerung zu rufen, aus denen sich dieses Bauwerk ergab, ich wußte nur, daß ich es oft gesehn hatte, und da kam ein leicht gerundeter Vorplatz, mit Droschken und Taxis, da kam eine Freitreppe, ein Portal, da kamen gelbe Klinkersteine, maurische Bogenornamente und Rosetten, da kamen Schalterhallen, Sperren, Bahnsteige, Puffer stießen aufeinander, Menschen liefen hin und her mit Koffern, ein Gebilde war da, das ein Bahnhof sein konnte, doch der Hinweis, wo der Bahnhof lag, wohin die Reise von dort führen sollte, fehlte, nicht einmal die Zeit ließ sich bestimmen [...].<sup>201</sup>

Sted og tid er like uvisst som hva tingene under han heter. Sanseintrykkene er for komplekse for å kunne skape en tydelig oversikt over alle de ulike byggverkene, formasjonene og menneskene som fortelleren observerer mens han flyr over hjembyen sin. Fortelleren tyr, på samme måte som Weiss i sine beskrivelser, til det sanselige når det rasjonelle motsetter seg enhver form for begripelighet.

Samtidig smelter Bondones maleri og fortellerens egne opplevelser sammen til en ny virkelighet hvor elementer fra de ulike nivåene tydelig påvirker hverandre: De svartkledde skikkelsene, som fortelleren observerer i byen under seg, minner leseren om munkene i det italienske freskomaleriet som den hellige Franz kan se fra vognen sin.<sup>202</sup> Også fortelleren påpeker at drømmen hans beveger seg mellom ulike nivåer ved å fastslå: «[D]er Übergang von der einen Ebene zur andern [ist] kaum feststellbar.»<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 116.

<sup>201</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 116.

<sup>202</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 117.

<sup>203</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 117.

Mens kunst og drøm blandes om hverandre og grensene mellom sfærene oppløses, blir det tydelig at fortelleren både ser, hører, lukter og kjenner, men faktisk ikke føler. Beskrivelsene hans er nøkterne, observerende og utelukkende saklige. Til og med når fortelleren observerer hardt skadde og døende mennesker under seg, fremstår han som lite påvirket:

[I]ch musste mit den Armen ausschwingen, um mich emporzuheben, um nicht hängen zu bleiben an den steinernen Monumenten, und dann, wieder in einer Drehung nach rechts, glitt ich hin über Sportplätze, mit Hürden, Sandkästen, Böcken, und auf der Asche der Laufbahn standen, zu einer kompakten Reihe formiert, die Schwarzgekleideten, [...] sie trieben Gefangne vor sich her, die einander stützten, einander zogen und schlepten, denn viele waren verwundet und schon tot, kein Laut war von ihnen zu hören, und auch im Krankenhaus, am Endes des Felds, war es still hinter den hellerleuchteten Fenstern, dort lagen sie, zerfleischt, blutüberströmt, nebeneinander, übereinander, hingeworfen auf dem Boden [...] fast bis zum Boden abgesackt, fand ich zurück zur Ecke, an die sich die Häuserfront schloß, in der ich wohnte.<sup>204</sup>

Fortellerens beskrivelser av de skadde og døende, minner leseren om beskrivelsene av kroppene fra Pergamonalteret og Picassos maleri: Fortelleren tegner et bilde av skadene skikkelsene har påtatt seg ved å gi detaljerte beskrivelser av deres kropp.<sup>205</sup> Akkurat som mange av figurene i ekfrasene, er skikkelsene i drømmen stumme og uten mulighet til å bli hørt. Sykehuset med de døende ligger i fullkommen stillhet.<sup>206</sup>

I sin doktorgradsavhandling *Die politische Ästhetik der Beschreibung* observerer litteraturviteren Duk-Hyun Nam nettopp denne følelsesløsheten som fortellerens drøm formidler: «Es bleibt nur die nackte Sinnlichkeit der Kälte, die sich jedem gefühlsmäßigen und rationalen Annäherungsversuch verweigert»<sup>207</sup>, skriver han.

Nam går så et skritt videre og hevder at det nettopp er denne kalde sanseligheten i Weiss' beskrivelser som får leseren til å bli følelsesmessig involvert.<sup>208</sup> For Nam er det motsetningsforholdet mellom dødens overveldende sanselighet og en manglende mening bak voldshendelsene som ryster leseren:

Für die Leserinnen und Leser bleibt diese „leere Stelle“ jedoch keine solche. Dort ist etwas Klumpiges verdichtet, das gefährlich und zugleich faszinierend ist. Diese zweideutige

---

<sup>204</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 116-117.

<sup>205</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 116.

<sup>206</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 116.

<sup>207</sup> Nam, *Die politische Ästhetik der Beschreibung*, 141.

<sup>208</sup> Nam, *Die politische Ästhetik der Beschreibung*, 141.

Empfindung ist darauf zurückzuführen, dass hier die Gewalt des endgültigen Todes dargestellt wird, die nicht direkt erfahrbar und *inkommensurabel* ist. An dieser Stelle ist ein agglutiniertes und akkumuliertes Widerspruchsverhältnis der „Wirklichkeit“ auf einen Blick in der Form des unlösbaren Gegensatzes von Sinnlichkeit der Todesgewalt und deren „Sinn“ verbildlicht. Das macht die Leserinnen und Leser betroffen. Diese blitzartige Betroffenheit wiederum macht sie ohnmächtig, weil deren Intensität die Grenze der Belastbarkeit der physischen und psychischen Wahrnehmung und Erkenntnis zu überschreiten droht. [...] Die vorgestellte Grausamkeit wird nicht mehr als fremd erlebt, sondern sie lässt sich am eigenen Körper spüren.<sup>209</sup>

De følelsesløse, saklige beskrivelsene av vold og død appellerer for Nam indirekte til leseren fordi han blir utsatt for tidligere ukjente sanseopplevelser som leseren selv, heldigvis, ikke har erfart i den virkelige verden.<sup>210</sup>

Lyotard beskriver i *La condition postmoderne* en lignende tendens. For han fører en postmodernistisk tilnærming med sine mange *petits récits* til en sensibilisering av menneskets evne til å verdsette forskjeller og tolerere møtene med det han kaller for «l'incommensurable.»<sup>211</sup> Lyotard skriver: «Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable.»<sup>212</sup> Det er nettopp dette *inkommensurable*, dette ubeskrivelige, som Weiss formidler ved hjelp av fortellerens sanselige drøm.

Jeg tror allikevel at Weiss' fokus ikke er på leseren og følelsene fortellerens beskrivelser angivelig fremkaller, som Nam her skriver om, men nettopp på selve prosessen som utforsker språkløsheten. Weiss er ikke opptatt av å fremkalle spesifikke følelser hos leseren sin for å påvirke og lede han i en bestemt retning. En slik intensjon ville på mange måter ha støttet opp under Welschs og Gerlichs anklager om en instrumentalisering av kunsten. Tvert imot viser Weiss en annen ambisjon: Hans utfyllende beskrivelser av fortellerens drømmeopplevelse, Pergamonalteret og Picassos maleri formidler en spesifikk måte å sanse verden på som viser frem nye relasjoner og konstellasjoner som oppstår i fortellerens møte med bildene. Weiss' roman fremstår for meg derfor på mange måter som en studie av bildenes virkning, en undersøkelse av selve møtet mellom bilde og betrakter og relasjonene som blir synliggjort i en slik sanselig fordeling. Fortelleren utforsker i sine møter med bildene det som er synlig og det som ikke er synlig, det som lar seg forstå og det som er så motsetningsfullt og fragmentert at

---

<sup>209</sup> Nam, *Die politische Ästhetik der Beschreibung*, 141-142. Min kursivering.

<sup>210</sup> Nam, *Die politische Ästhetik der Beschreibung*, 140.

<sup>211</sup> Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Les éditions de minuit, 1979), 9.

<sup>212</sup> Lyotard, *La condition postmoderne*, 8-9.

det ikke kan begripeliggjøres. Han setter sitt preg på bildene ved hjelp av sin egen sosiale bakgrunn, sin egen livshorison, og gjør bildene meningsfulle ut ifra den.

Denne sanselige fordelingen, som Weiss formidler med sine billedlige beskrivelser, vil derfor alltid være politisk fordi fremstillingen av det som kan bli sagt og sett, som Rancière påpeker, til enhver tid viser hva som er verdt å oppfatte og dermed verdt å diskutere i et felleskap.<sup>213</sup> Det politiske i Weiss' fremstilling av ulike bilder, både i form av kunstverk og andre typer billedlig fremstilling, handler dermed i stor grad om konflikten mellom ulike måter å sanse verden på. Bildene Weiss skaper, utfordrer en etablert sanseliggjøring ved å vise til *nye former* for sanselighet.

Både det politiske og det estetiske i Weiss' roman må derfor bli forstått på grunnlag av en motsetning, en spenning som aldri forløses, men som tvert imot igjen og igjen blir møtt med utallige ulike løsningsforsøk. Som Weiss selv skriver i sin tale *Laokoon*, er fremstillingen av drømmebildene for han bare et første skritt i en langvarig prosess, en spesifikk uttrykksmåte som blir forkastet når nye uttrykksformer viser seg å bli nødvendige. I sin stadige overvinnelse av språkløsheten, en språkløshet som gang på gang må utfordres på nytt, møter Weiss sine egne språklige begrensninger bestandig med nye muligheter for hva som kan uttrykkes. Frederik Tygstrup utdyper:

«[R]epresentations are not mediations between objects and subjects, between things in the world and individuals attending to them; they are signifying practices that mold specific objects and interpellate specific subjects. The challenge is to refrain from picking the situation of representation into pieces, and rather look at it as an encounter between a set of predefined elements: the object, the image, the medium, the beholder; the point is, on the contrary, to insist that the relations that come together in this encounter are more important than the nodes they connect.»<sup>214</sup>

Fortelleren tar med seg sine kunstpolitiske forutsetninger, sine «Lebenserfahrungen»<sup>215</sup>, inn i møtet med ulike bilder. Disse forutsetningene er, som jeg viste i kapittelet om Pergamonalteret, vidt forskjellige fra forutsetningene til de som kan kalle seg for «[d]ie Eingeweihten, die Spezialisten.»<sup>216</sup> I et forsøk på å fylle dette gapet som fortellerens arbeiderbakgrunn medfører, møter han bildene ved hjelp av egne refleksjoner og ikke minst sin egen sanselighet. Det er,

---

<sup>213</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000), 26-27.

<sup>214</sup> Tygstrup, «De te fabula narratur!», 16.

<sup>215</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 93.

<sup>216</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 12.



som i *Guernicas* tilfelle, ikke Picasso, som fra et vertikalt perspektiv gir kunstverket en forutbestemt mening ovenfra og ned, men det er fortelleren selv som former verket han møter på det horisontale nivået. Det er denne tilnærmingen som emansiperer han, som gjør at fortelleren utvikler seg og oppdager et indre ønske om å bli forfatter.

I sitt essay *Le spectateur émancipé* fra 2008 understreker Rancière at tilskuerrollen aldri utgjør en passiv tilstand, men tvert imot er en aktiv gest som innebærer muligheter for å påvirke og forme verket. Han skriver:

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète.<sup>217</sup>

Når regissør og tilskuer, forfatter og leser, lærer og elev, møtes på et likeverdig, et horisontalt nivå for å utveksle sine perspektiver, fører dette for Rancière til emansipasjon og ikke minst til en tydelig manifestasjon av likhet. Fortelleren i Weiss' roman krever denne likheten ved å gjenerobre kunsten og gjøre den til sin egen.

I sin lesning av Weiss' roman blir leseren stadig møtt av en svært kompleks syntaks, som jeg vil hevde underbygger nettopp denne manifestasjonen av likhet. Spesielt i de utfyllende beskrivelsene av ulike steder i romanen, som beskrivelsen av byen som fortelleren besøker i drømmen sin, men også de mange ekfrasene, er Weiss' setninger usedvanlig lange og tvinger leseren både til høy konsentrasjon og ikke minst til langsomhet og nøyaktighet under leseprosessen. Følgene er tydelige: Langsomheten fører uunngåelig til en skjerpet sanselighet hos leseren som hele tiden møter motstand i sin resepsjon av verket. Ingenting går raskt i Weiss' roman: Alle beskrivelser og refleksjoner krever at leseren gjør sitt ytterste for å tilpasse seg langsomheten som lesingen krever.

I møte med sanseligheten i *Ästhetik des Widerstands* betyr dette at leseren får et nytt forhold til sin egen sanselighet. Han blir tvunget til å se for seg og lære seg å kjenne mange ulike sanseintrykk for å kunne ta et ordentlig dypdykk i verdenen som Weiss fremstiller.

Samtidig uttrykker språket til Weiss et paradoks: Hans lange leddsetninger og oppramsinger av ulike detaljer står i stor kontrast til Weiss' stadige tendens til å korte ned ord,

---

<sup>217</sup> Rancière, «Le spectateur émancipé», 19.

som å skrive «Gefangne»<sup>218</sup> istedenfor *Gefangene* eller «gesehn»<sup>219</sup> istedenfor *gesehen*. Hvorfor virker det som om Weiss ikke tar seg tid til nøyaktighet når han selv krever nøyaktighet av sin leser?

For meg er også dette et forsøk på å rive ned etablerte hierarkiseringer og markere arbeiderens likhet i møte med kunsten. Ved å forkorte ord og utvide sine setninger til det nærmest uendelige, bidrar Weiss på mange måter til å avpoetisere sitt eget litterære språk. Romanen har ingen tradisjonelle kapitler som på en harmonisk måte deler inn verket i ulike avsnitt. Weiss' estetikkbegrep rommer ikke «[die] Lehre des Schönen, des Harmonischen, des Formvollendeten, des Abgeklärten, des Fertigen, des Vorbilds»<sup>220</sup>, som han selv uttrykker seg i intervjuet med Heinz Ludwig Arnold. Hans ønske er tvert imot å uttrykke det som han selv trodde var umulig: en mangesidig motstandskamp mot språkløsheten som beskriver *det hele*. Når Weiss avpoetiserer sitt eget litterære språk, river han ned et skille som er av stor betydning for romanens troverdighet: Han opphever hierarkiet mellom seg selv, som velutdannet intellektuell, og arbeiderklassen han i *Ästhetik des Widerstands* skriver om. Igjen står leseren med et mangfold av ulike relasjoner og konstallasjoner, som han selv, dog med en del motstand, må identifisere og utforske.

---

<sup>218</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 117.

<sup>219</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 116.

<sup>220</sup> Stephan: «,...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...», 52.

## 5.4 Morens hallusinasjoner: kunst som virkelighet og virkelighet som kunst

Die Sprache erschien ihm als etwas Unmögliches, das nur aus Trotz gegen diese Unmöglichkeit entstehen kann.<sup>221</sup>

- Peter Weiss

Bind tre av *Ästhetik des Widerstands* starter med en gripende beretning om foreldrenes flukt fra Tyskland til Sverige. Siden fortelleren selv ikke var til stede under selve flukten, tar han utgangspunkt i farens beretninger og ikke minst i sin egen fantasi. Resultatet er et opprivende innblikk i morens indre sjeleliv som fremstår som sterkt preget av familiens fluktopplevelser. Som en skrikende metafor for språkets utilstrekkelighet i møte med fortvilelse og dødsangst, har moren mistet språket sitt og er fullstendig oppslukt av sanseintrykkene flukten har påført henne. Hun gjenopplever dypt traumatiske hendelser i form av sanselige enkeltbilder som minner leseren sterkt om utdragene som allerede har blitt presentert. En undersøkelse av Weiss' narrative strategier i fremstillingen av morens ubeskrivelige fortvilelse er dermed en viktig brikke på vei mot en forståelse av det språklige motstandspotensialet i Weiss' roman.

Allerede helt i starten av romanens tredje bind blir leseren gjort oppmerksom på noe som ikke stemmer. De tre første setningene introduserer et singulært *sie* som befinner seg midt i et sett av motsigende sanseopplevelser: «Sie kniete im Schnee, aber es war ihr nicht kalt. Vielleicht war es auch weißer, weicher Sand. Immer tiefer griffen die Hände hinein, blendend war das Licht, obgleich der Himmel verhängt war.»<sup>222</sup> Kvinnen kneler i snøen uten å fryse, hun blir blendet av en overskyet himmel. Samtidig uttrykker adverbet *vielleicht* en tydelig usikkerhet knyttet til kvinnens sanseopplevelser.

Videre beretter fortelleren at hun befinner seg på en strand, en strand der sjøen er usynlig og bølgene lydløse: «Es musste ein Strand sein, dessen Saum nah war, doch ohne ein Plätschern von Wellen. Völlige Stille herrschte.»<sup>223</sup> Fortellerens beskrivelser av kvinnens tilværelse er fulle av motsetninger og antyder at hun ikke lenger kan stole på sine egne sansefornemmelser.

Overgangen til et nytt narrativt nivå skjer sømløst ved at kvinnen og menneskene rundt henne gradvis blir påvirket av sommervarmen fra det nye narrative nivået. Mens fortelleren nettopp beskrev et tvetydig vinterlandskap, har menneskene rundt kvinnen nå begynt å svette og tar av seg klærne sine.<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 170.

<sup>222</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 861.

<sup>223</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 861.

<sup>224</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 861.

Leseren får vite at det er fortellerens egen mor som befinner seg på stranden, selv om det hun opplever ikke skjer i virkeligheten, men tvert imot viser seg å være hallusinasjoner som kun foregår i morens eget hode:

Einige hatten sich in der Wärme der Kleidungsstücke entledigt, die Haut an den Schultern und Hüften glänzte auf, wenn sie den Körper beugten und streckten, und so ging es fort, niemand hielt inne. Das Gesicht meiner Mutter war leer und stumpf, ihr Mund war halb geöffnet, ihre Augen starrten vor sich hin und erkannten mich nicht. Schweigend saß mein Vater neben ihr, ihre Hand in der seinen. Draußen hinter dem Fenster, grünt die gestutzten Bäume auf dem Schulhof. Meine Mutter wußte, dieses Graben könnte nicht ewig weitergehn, aber sie hielt das, was kommen würde, noch von sich ab, das Flimmern rings um die Gestalten rührte her von der Wärme des Sommertags, der Erhitztheit der Leiber, dies konnte kein Winter sein.<sup>225</sup>

Fortelleren sitter sammen med sine foreldre på kjøkkenet i den nye leiligheten i Sverige. Utenfor vinduet skinner sola og det er en varm sommerdag. Det fine været og de pent stusete trærne utenfor kjøkkenvinduet står i sterk kontrast til morens dystre hallusinasjoner.

At fortelleren er på besøk for første gang siden foreldrenes flukt, blir tydelig noen øyeblikk senere når enda et nytt narrativt nivå åpenbarer seg. Her har fortelleren nettopp ankommet togstasjonen i Sverige og blir hentet av sin far:

Daß mein Vater mich, der ich, kurz nachdem ich seine Nachricht erhalten hatte, das Wochenende bei meinen Eltern verbringen wollte, allein abholte, war noch nicht beunruhigend gewesen, auch wenn ich im stechenden Spätnachmittagslicht seinem Gesicht Zeichen von Erschütterung ablesen konnte.<sup>226</sup>

Selv om fortelleren ved sitt første møte med faren enda ikke er særlig urolig, vet leseren allerede at det er noe som er i veien med moren. Det er fortellerens uvitenhet ved ankomsten i Sverige som vekker leserens årvåkenhet. Istedenfor å snakke sammen med sin far om moren, begynner fortelleren å beskrive den svenske byen han nettopp har kommet til:

Vor dem Bahnhof standen junge Menschen in Gruppen, über Fahrrädern gelehnt, unentwegt wurde der Hebel der Glocke an einer der Lenkstangen in Bewegung gesetzt. Musik tönte aus den offenen Fenstern der Veranda des Stadthotels, und die Sonne beleuchtete einen Streifen der

---

<sup>225</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 861.

<sup>226</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 864.

Kastanienbäume am Wegrand, ließ die Vielfalt der noch gelblichen Blattsprossen hervortreten, die klebrig gefalteten Insektenflügeln glichen, und trieb zugleich schwarze Schatten in die an Lichtpunkten immer spärlicher werdende Tiefe des Gezweigs.<sup>227</sup>

Leseren blir tvunget til langsomhet og tålmodighet før han får vite mer om familiens fortvilte situasjon. Beskrivelsene av den lille svenske byen formidler en følelse av hverdagslighet, «etwas Alltägliches»<sup>228</sup>, som står i sterk kontrast til eksiltilværelsen den lille familien har blitt tvunget til å leve. Som i Picassos *Guernica* blir det hverdagslige og det usedvanlige satt opp mot hverandre og skaper en tydelig spenning:

Indem er [mein Vater] mich nach meiner Arbeit fragte, seine Aufgaben in der Handdruckerei erläuterte, die Lohnsätze in Schweden, die Stellung der Gewerkschaften erörterte, hatte er sich zunächst einer Gemeinsamkeit praktischer Art zwischen uns vergewissern wollen, ehe er sich über die Verstörtheit meiner Mutter äußerte und mir erklärte, daß die Nachwirkungen der Erlebnisse sie noch gefangen hielten. Als wir durch den Torgang zu der zum Hof hin gelegnen Wohnung gingen, sah ich, daß ihm Tränen über das breite verblichne Gesicht liefen.<sup>229</sup>

Fortelleren observerer farens tårer og hans bleke ansikt, men forblir tilsynelatende upåvirket. I likhet med fortellerens observasjoner under drømmereisen, er også hans møte med faren blottet for følelser.

Moren derimot er sterkt preget av opplevelsene fra den lange flukten. Mens følelsene har overmannet henne, prøver far og sønn med all makt å bevare roen. Begge snakker til moren med rolig stemme, selv om hennes tilstand gjør det vanskelig å finne de rette ordene:

Wir setzten uns an den Tisch, neben meine Mutter, die reglos im Lehnstuhl verharrte, und ich erzählte von Stockholm, von Spanien, Paris, und wenn es auch nur dürftige Hinweise auf eine Fülle von Ereignissen waren, und das Schweigen meiner Mutter mir die Stimme lähmen wollte, so bat mein Vater mich doch weiterzusprechen, und ich lernte, meine Worte, wie mein Vater es tat, auch an meine Mutter zu richten, als verstünde sie, was wir sagten.<sup>230</sup>

Mens moren forblir stum, har far og sønn fortsatt evnen til å snakke, til å uttale seg: Som den eldste broren i Laokoon-gruppen, kan begge fortsatt sette ord på sine opplevelser. Å bli

---

<sup>227</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 862.

<sup>228</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 865.

<sup>229</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 863-864.

<sup>230</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 864.

overmannet av sin egen fortvilelse, har ingen verdi i kampen om å overleve, tydeliggjør fortelleren:

Es war das Natürliche, das Normale, dieses Flehn um Zulassungsscheine, Sichtvermerke, um einen Platz in den Quoten, ein Visum bedeutete Absolution, und dies kam nur jenen zu, die das Geld besaßen, sich Erbarmen zu kaufen. Es schwollen die Massen derer an, die nicht mehr zu bieten hatten als ihre Verzweiflung, und Verzweiflung war das Wertloseste von allem Überflüssigen, und bald fanden sich zwischen den Enteigneten auch die, die gestern noch wohlhabend waren, und es gab nur noch den Sturz in das Umherirren, ohne Ausweg und Bleibe.<sup>231</sup>

Kun de som bevarer evnen til å uttrykke seg, har fortsatt en sjans til å overleve. Moren derimot, totalt overmannet av sine tidligere opplevelser, vil etter hvert slutte å spise og siden dø ved romanens slutt.<sup>232</sup>

Som i fortellerens drømmereise, er det tydelig at motstand for Weiss krever apati, ikke minst for å ha overskudd til å gjøre noe imot årsaken til den lammende fortvilelsen. Fortellerens venn Heilmann utdyper:

Die Anästhesie gehöre auch zur äußerst beteiligten, Stellung beziehenden Kunst, denn ohne deren Hilfe würden wir entweder vom Mitgefühl für die Qualen anderer oder vom Leiden am selbsterfahrenen Unheil überwältigt werden und könnten unser Verstummen, unsre Schreckenslähmung nicht umwandeln in jene Aggressivität, die notwendig ist, um die Ursachen des Alpdrucks zu beseitigen.<sup>233</sup>

Det som imidlertid blir tydelig, er at heller ikke farens rolige, beherskede ord når frem til moren: «Meine Mutter schien von dem, was mein Vater berichtete, *obwohl er es eindringlich vortrug*, nichts aufzunehmen. Sie saß in dem mit verschleißnem grünen Samt bezogenen Lehnstuhl, als sei sie nicht mehr erreichbar.»<sup>234</sup> Til tross for mange detaljer, er farens ord utilstrekkelige. Det er tydelig at noe mer må til for å sette ord på det ubeskrivelige.

---

<sup>231</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 864.

<sup>232</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 1018.

<sup>233</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 104.

<sup>234</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 871. Min kursivering.

En venninne av moren, den unge forfatteren Boye, som fortelleren møter i forbindelse med morens jevnlige legebesøk, prøver i sine samtaler med fortelleren å forklare morens tilstand:

An irgendeinem Punkt, sagte sie [Boye], sei meine Mutter über die Grenzen unsres Vorstellungsvermögens hinausgetreten. Was mein Vater mit seinen Zahlen nur von sich wegschieben konnte, sei für sie bis in die innersten Fasern lebendig geworden. Mit einem solchen Wissen, von etwas beherrscht, das außerhalb alles Bekannten liege, könne ihr ein Dasein unter uns nicht mehr möglich sein [...] Wie aber, fragte sie, solle sich das, was jenseits unsrer Sprache liege, einbringen lassen in unser Vokabular, wie solle meine Mutter eine Wirklichkeit wieder anerkennen können, die doch vor ihren Augen zuschanden geworden sei [...].<sup>235</sup>

Den unge Boye stiller seg selv det samme spørsmålet som også Weiss så seg konfrontert med: Hvordan finne ord som rommer alt?

Samtidig peker Boye på kunsten som eneste mulige utvei, som eneste vei bort fra språkløsheten som forferdelige opplevelser nødvendigvis fører til:

Für die Menschen gebe es nur zwei Möglichkeiten, entweder den immer hermetischer werdenden Rückzug in die Halluzinationen, in denen die Vereinsamung ihnen allmählich den Sinn für das Zusammensein mit andern Menschen raube, oder den Weg in die Kunst.<sup>236</sup>

Morens hallusinasjoner blir her av Boye satt i direkte relasjon til kunstnerlivserfaren: For å unngå å leve et liv i språkløshet, må kunstneren finne en vei ut av sin egen lammelse. At Boye som forfatter ikke klarte å ta dette skrittet, viser hennes tragiske selvmord kort tid før morens død, noe fortelleren, tilsynelatende uberørt, nevner i forbifarten.<sup>237</sup>

Peter Weiss derimot har tydelig funnet en måte å motstå språkløsheten sin: For å beskrive morens forferdelige opplevelser under flukten, tilføyer Weiss farens saklige beretninger korte, men sanselig svært uttrykksfulle beskrivelser av morens indre tilstand. Hennes hallusinasjoner beskrives i likhet med Pergamonalteret og Picassos *Guernica* inngående ved hjelp av et sanselig språk som fremhever hennes kroppslige opplevelser:

---

<sup>235</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 884.

<sup>236</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 1021.

<sup>237</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 880.

Die Finger meiner Mutter rührten sich tastend. Sie strichen über die Rillen, die Körnigkeit einer steinernen Wand. Modriger Geruch stieg auf von dem mit Holzspänen bedeckten Leimboden. Mehr als hundert Menschen waren in der Zelle zusammengepfercht. [...] Meine Mutter spürte die dichte Wärme, sie gehörte zu diesen schwitzenden Leibern, sie ergriff eine der heißen Hände, umschloß deren Finger, und wie die Hände sich aneinander klammerten, so drückte ihr Gesicht sich an eine feuchte Wange. Arme, Brüste, Hüften, struppige Bärte, ein Gemenge aus Gliedern, pochenden Herzen, rauschenden Atemzügen; und daß sie mitten unter ihnen war, verlieh ihr Kraft. Die faulige Ausdünstung war für sie wie ein Blühen, tief sog sie den Geruch ein, sie lebte in diesem Organismus, nie würde sie hinaus wollen aus dieser Geschlossenheit, eine Trennung wäre ihr Verderben, ihr Untergang.<sup>238</sup>

Hallusinasjonene er uttrykksfulle fordi de er sanselige: Moren kjenner på murveggen i fengselet, hun lukter og føler på varmen av de innsattes kropper og hører sin egen puls.

Weiss' beskrivelser av morens situasjon er preget av samme kroppslighet som også ekfrasene av Picassos *Guernica* og Pergamonalteret ga uttrykk for. Som figurene i kunstverkene, er også de innsattes kropper fragmenterte og motsetter seg enhver form for helhetlig fremstilling. Moren sanser bare «Arme, Brüste, Hüften, struppige Bärte, ein Gemenge aus Gliedern [...]»<sup>239</sup> Ingen navn, ingen spesifikke personer, bare et kaos av ulike kroppsdelar som vokser sammen til en eneste altgjennomtrengende sanselig opplevelse.

I sin drøm kalte fortelleren denne begrepsløsheten for «Gewühl»<sup>240</sup> før også han bestemte seg for å hengi seg til sanseintrykkene som dette overveldende øyeblikk utløste i ham. Fortellerens far, «mit seinen Zahlen»<sup>241</sup>, kan ikke uttrede noe i møte med den ubeskrivelige sanseligheten som har overmannet moren: Det er tydelig at fakta, tall og detaljer ikke evner å uttrykke sannheten i morens opplevelser, selv om informasjonen faren gir, rent objektivt, er sann. Den fysiske sannheten derimot, morens egne kroppslige opplevelser, muliggjør et nytt sanselig perspektiv.

I møte med farens ord, viser moren ingen tegn til forståelse. I stedet for har hun mistet språket sitt og lever fullt og helt i sin egen verden. Det er kun hennes bråe bevegelser som fortsatt gir uttrykk for det som foregår i hodet hennes.<sup>242</sup> Også fortellerens beskrivelser av morens kropp minner leseren om ekfrasene av Pergamonalteret og Picassos maleri. Fortelleren observerer: «Wie abgebrochen lag ihre linke Hand mit der Innenfläche nach oben in ihrem

---

<sup>238</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 867-868.

<sup>239</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 868.

<sup>240</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 116.

<sup>241</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 884.

<sup>242</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 864.



Schoß, die rechte Hand war vom sich aufstützenden Arm zu einer Gebärde angehoben, als wolle sie etwas Nahendem Einhalt gebieten.»<sup>243</sup> Til sammenligning vil jeg minne om fremstillingen av gudinnen Gaia i Pergamonalteret. Her beskriver fortelleren: «[H]ier stieg die Dämonin der Erde auf, [...] den lossgerissnen Klumpen der einen Hand suchend erhoben, die andre Hand um Einhalt bittend [...].»<sup>244</sup> At kunst og virkelighet blir beskrevet på nærmest samme vis, er påfallende. Mens beskrivelsene av Pergamonalteret og Picassos *Guernica* var oppsiktsvekkende narrative, blir narrativet om morens flukt nå beskrevet svært billedlig.

Også den tyske litteraturviteren Dieter Mersch observerer i *Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen* Weiss' tendens til å blande språk og bilde til det han kaller for «eine Formsprache [...], die sich buchstäblich zwischen der Malerei und der Literatur bewegt[...].»<sup>245</sup> Ifølge Mersch har Weiss i sin roman sluttet å behandle grensene mellom mediene som en selvfølge. Han skriver:

[...] vielmehr heißt Schreiben stets, mit der Sprache gegen die Sprache anschreiben, ihre Hindernisse ausloten, Brüche einzutragen, sich ihr zu widersetzen und aus ihrem Untergang Stücke zu reißen uns zu retten, die noch sagbar erscheinen – genauso wie ein Bild verwenden oder herstellen bedeutet, ein Unzeigbares zu zeigen und das zur Darstellung bringen, was sich der Darstellbarkeit verwehrt. Peter Weiss' ganze Ästhetik folgt dieser Maxime; sie ist umgekehrt eine fortgesetzte Arbeit an der Widerständigkeit der Medien, eben weil ihr selbstverständlicher Gebrauch entwendet und zerfallen erscheint [...].<sup>246</sup>

Ved å velge ut enkeltelementer fra ulike medieformer og sette disse sammen til et spenningsfullt uttrykk, skaper Weiss det Mersch kaller for en «Intermedialität im Sinne eines ununterscheidbaren Zusammenspiels der Künste, der Zusammenfügung ihrer noch bleibenden Bruchstücke.»<sup>247</sup> Når ord blir fattige og forfatteren føler seg ute av stand til å *si* noe som helst, kan han fortsatt *vis*e og det er nettopp det Weiss gjør med sitt sanselige språk.<sup>248</sup> Det er sanseligheten i språket til Weiss som gjør hans beskrivelser billedlige. Resultatet er en leseopplevelse som appellerer til hele det menneskelige sanseapparat.

En av morens hallusinasjoner er kanskje det mest tydelige eksempelet på nettopp dette: Her kan leseren ikke bare høre for seg smellene av bombene og bråket krigen utsetter moren

---

<sup>243</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 864.

<sup>244</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 10.

<sup>245</sup> Mersch, «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen», 31.

<sup>246</sup> Mersch, «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen», 26.

<sup>247</sup> Mersch, «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen», 21.

<sup>248</sup> Mersch, «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen», 23.

for. Han kan kjenne vibrasjonene i bakken, føle slagene på sin egen kropp og får ikke minst innta morens perspektiv ved å bli dratt ned til kvinnen som ligger utstrakt på bakken, så nærme gresset at hun, akkurat som under et forstørrelsesglass, kan se insektene rett fremfor seg. På lignende måte som filmmakeren, som har mulighet til å klippe sammen ulike kameraperspektiver til en ny helhet, belyser Weiss morens flukt fra ulike vinkler og perspektiver:

Sie [Die Flüchtenden] preßten die Hände an die Ohren, aus Furcht, das Schmetter, dessen Ursprung sich immer noch nicht zu erkennen gab, könne die Trommelfelle zum Platzen bringen, und sie glaubten, die jetzt bebende Erde werde sich unter ihnen öffnen. Plötzlich fiel, wie von einem Sensenschlag, das Getreide, und es wälzten sich graue Ungetüme heran, auf rotierenden Raupenketten, mit gewölbten gepanzerten Rücken, in dichten Reihen, meine Mutter drückte sich in den bröckelnden Boden, durch die Gräser sah sie, wie die vorgestreckten Rohre über ihr ins Korn stießen, die stählernen Leiber sich hindurchmähten und entfernten. Sand knirschte zwischen den Zähnen, das Stückchen Erde vor ihr war voller Furchen und Spalten, eine Ameise, die eine tote Ameise trug, ruderte mit den Fühlern über einem Abgrund, setzte dann, die Vorderbeine weit ausstreckend, darüber hinweg, ein schwarzer Käfer erklimmte einen Grashalm, bis dieser sich neigte, und er wieder hinabkroch.<sup>249</sup>

Når Weiss blander sammen enkeltelementer fra ulike medieformer, bryter han med det klassisistiske idealet om formens betingelsesløse suverenitet ovenfor innholdet, noe også Michael Hofmann påpeker i *Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands*.<sup>250</sup> For å formidle morens grusomme erfaringer, ser Weiss seg nødt til å forkaste de tidligere etablerte skillelinjene mellom kunstartene. Han bidrar dermed i høy grad til kunstarnes emansipasjon, en oppløsning av kunstarnes avhengighet til sin egen form.

I et intervju for *Australian and New Zealand Journal of Art* fra 2007 påpeker Jacques Rancière at en overskridelse av etablerte sjangergrenser utgjør et typisk narrativt virkemiddel innenfor det estetiske regimet:

Modern and postmodern writers endorse the same view of modernity as the emancipation of each art, its commitment to its own medium [...] The aesthetic revolution as I have defined it first means that the former equation of the artwork with a specific place and destination was replaced by the idea of the framing of a specific sensorium or a specific sphere of experience.

---

<sup>249</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 869-870.

<sup>250</sup> Hofmann, «Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands», 820.

This specific sensorium can [...] also be understood as the sensorium created by artistic practices that overstep the separation between the senses and media. [...] And it was a certain reversal of historical modernism, which was clearly about the crossing of borders between the different arts and between art and life.<sup>251</sup>

For å skape et uttrykksfullt «specific sensorium»<sup>252</sup> ser ulike forfattere innenfor det estetiske regimet seg nødt til å forkaste tidligere sjangerkonvensjoner, tydeliggjør Rancière.

Når fortelleren betrakter sin mor på lik linje med et kunstverk, så viser dette at leseren av Weiss' roman ikke kan ta et skille mellom kunst og virkelighet forgitt. I stedetfor blir grensen mellom kunst og virkelighet uklar, og sfærene vokser sammen til en ny enhet som skaper et skjærende paradoks, denne motsetningen som Rancière beskriver som «une contradiction constitutive du régime esthétique des arts qui fait de l'art une *forme autonome de la vie.*»<sup>253</sup>

På den ene siden avskaffer Weiss distansen mellom kunsten og det levde liv ved å peke på områdenes beslektede virkningsmekanismer: Begge livsformer evner å uttrykke en motstand som er preget av rå sanselighet. Mens Pergamonalteret og Picassos maleri gjennomgår en menneskeliggjøring når figurene beskrives som nærmest levende, skjer det motsatte i fortellerens drøm og morens hallusinasjoner: Her mister menneskene og deres naturlige møteplasser, som togstasjoner og museer, sine navn og dermed sin unike identitet. Alt blir bare til *Gewühl*. Rancière utdyper:

Der „Widerstand“ der Kunst verspricht ein Volk in dem Maß, wie sie ihre eigene Abschaffung, die Abschaffung der Distanz oder der Nichtmenschlichkeit der Kunst verspricht. Die Kunst empfängt also als ihr Ziel ihre eigene Abschaffung, die Transformation ihrer Formen in Formen einer gemeinsamen sinnlichen Welt.<sup>254</sup>

Kunsten mister det representative regimets status som avgrenset sfære og kan dermed ikke betraktes som adskilt fra andre samfunnsområder.

Sammensmeltningen er samtidig på ingen måte en forsoning, en tilfredsstillende konsensus i Rancières forstand, men opprettholder spenningene som en integrasjon av ulike motsetningsforhold nødvendigvis innebærer. Fremstillingen av kunstverkene, på samme måte som fortellerens drøm og morens hallusinasjoner, blir i Weiss' roman presentert som en

---

<sup>251</sup> McNamara mfl., «An interview with Jacques Rancière», 2007.

<sup>252</sup> McNamara mfl., «An interview with Jacques Rancière», 2007.

<sup>253</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2009), 37.

<sup>254</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 24.

kompleks sammensetning av ulike enkelthendelser og spesifikke situasjoner som eksisterer uavhengig av fortellerens egen fornemmelse av tid og rom. Weiss fremstiller billedverdener som viser frem helt egne væremåter, hvor etablerte regler, ja til og med fysiske lover fra den virkelige verden, er satt ut av spill. Figurene i Pergamonalteret og Picassos maleri er fanget «in einem einzigen Augenblick»<sup>255</sup>, en konkret måte å sanse verden på, som løsriver bildene fra fortellerens egen tilværelse. Det er her Weiss' *Zwiespalt* setter inn: Selv om figurene i Pergamonalteret tilsynelatende er i bevegelse, fører deres handlinger ingen vei. Kampen vil fortette i evig tid uten at krigerne noen gang kan slå seg til ro.

Også i drømmen observerer fortelleren «nicht einmal die Zeit ließ sich bestimmen»<sup>256</sup> når han ser seg konfrontert med et *Gewühl* av enkeltobjekter og mennesker som har mistet sine navn, sin tilhørighet, sin identitet. På samme måte demonstrerer morens hallusinasjoner åpenbart en virkelighetsoppfatning som har mistet enhver form for tilknytning til det levde liv når moren gjenopplever traumatiske enkelthendelser fra sin fortid. At fortellerens sanselighet i den virkelige verden er tydelig forskjellig fra bildenes virkelighet, viste jeg ikke minst ved å påpeke at overgangen fra bilde til virkelighet stadig blir innledet av et sanselig skifte.

Som i Rancières estetiske regime, fremstiller Weiss i sin roman en samtidighet av ulike sted- og tidsdimensjoner, «une co-présence de temporalités hétérogènes.»<sup>257</sup> Det er blant annet bildenes tidløshet som gjør dem autonome og heteronome på samme tid, skriver også Michael Hofmann i *Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands*: «Durch die Fähigkeit der ästhetischen Erfahrung, die Zeit stillzustellen, werden aus den historischen Zeitpunkten aber absolute Augenblicke, die aus dem Kontinuum der Zeit abgelöst und dadurch privilegiert und dem Vergessen entrissen werden.»<sup>258</sup>

Bildene, som jeg fikk presentere i denne oppgaven, følger sine egne regler, samtidig som de beholder sin tette tilknytning til samfunnet. Ulike virkeligheter blandes om hverandre og motsetningene som oppstår mellom fiksjon og historie, håp og fortvilelse, hverdag og krise blir ikke oppløst, men tvert imot forsterket og vist frem som mangesidige og ambivalente fenomener. For meg er det denne konflikten mellom ulike sansemåter som karakteriserer Weiss' streben etter et fullkomment uttrykk. Det er virkningene og relasjonene som oppstår i disse motsetningsfulle møtene, som opptar Weiss.

---

<sup>255</sup> Weiss, «Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache», 179.

<sup>256</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 116.

<sup>257</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2009), 37.

<sup>258</sup> Hofmann, «Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands», 827-828.

Samtidig har forfatteren ingen svar på hva en endelig overvinnelse av språkløsheten egentlig krever. Det eneste han vet er at han må fortsette å søke, at han må forkaste gamle fremstillingsmåter og utforske nye: «[D]er Stil unsrer Zeit mußte ein fortwährendes Suchen und Verwerfen sein»<sup>259</sup>, fastslår også fortelleren i Weiss' roman. Motstand kan aldri forløses, det er en fortløpende spiral som kretser rundt sin egen motsigelse. Alt blir, i Rancières forstand, bare til «pur suspens, [un] moment où la forme est éprouvé pour elle-même.»<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 95.

<sup>260</sup> Rancière, *Le partage du sensible* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2009), 33.

## 6. Avslutning: Motstand som språklig fenomen i *Ästhetik des Widerstands*

Da Jacques Rancière utga sin tale *Ist Kunst widerständig?* i 2008, var det nøyaktig 70 år siden familien til 22 år gamle Peter Weiss ble tvunget til å forlate Tyskland for å unnsnippe religiøs trakassering og forfølgelse. Selv om nazistene ble beseiret syv år senere og andre verdenskrig tok slutt, skulle Peter Weiss aldri flytte tilbake til hjemlandet sitt. Følgene av tapet på sin tyske identitet derimot, preget Weiss' allsidige kunstneriske virke helt frem til sin død i 1982. Streben etter et *totalt* uttrykk, som evner å motstå språkløsheten som han selv så seg konfrontert med, må sees som en viktig motivasjon da han startet sitt arbeid med *Ästhetik des Widerstands* i 1971. Romanen, som Peter Weiss' siste og største verk, er kanskje hans viktigste manifestasjon av motstandsarbeidet mot forfatterens livslange språklige fortvilelse.

For å undersøke hvordan Weiss realiserer motstand som språklig fenomen i sin roman, har jeg valgt å belyse *Ästhetik des Widerstands* ved hjelp av en tenker som tidligere har blitt kritisert for å være for lite konkret i sine fremstillinger av det kunstpolitiske prosjektet han selv formidler.<sup>261</sup> Denne kritikken av Jacques Rancière inkluderer i høy grad spørsmålsteget knyttet til hans politikkbegrep og hva som egentlig utspiller seg før, under og etter realiseringen av en sanselig refordeling.<sup>262</sup>

Som også Josef Früchtel påpeker i *Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel* fra 2007, er det for meg særlig Rancières bestemte nedvurdering av *la police* overfor *la politique* som står i en motsetningsfull kontrast til hans ellers så egalitære holdning og stadige poengtering av likhet. Früchtel skriver:

Sie [*la police*] ist der Name für ein letztlich Negatives, etwas, das nicht sein soll. Die Begründung dafür liegt schlicht darin, dass diese Politik Festlegungen vornimmt. Was fixiert, ist schlecht – das ist die nun nicht mehr politisch-philosophische, sondern moralische und vor allem *metaphysische* Hintergrundannahme, auf die Rancière sich stützt, ohne sie deutlich zu machen.<sup>263</sup>

Samfunnets status quo utgjør for Rancière en etablering av noe, en manifestasjon av en endelighet, som jeg har vist, er en umulighet innenfor Rancières estetisk-politiske filosofi.

---

<sup>261</sup> McDonnell, «Key Criticisms of Rancière», 178.

<sup>262</sup> McDonnell, «Key Criticisms of Rancière», 179.

<sup>263</sup> Früchtel, «Auf ein Neues: Ästhetik und Politik», 214.

Istedenfor, er det den evige pendlingen mellom ulike manifestasjoner av likhet som for Rancière karakteriserer både estetikk og politikk.

Rancières filosofi kan fremstå som motsetningsfull, samtidig som dette motsetningsfulle, hans stadige «weder noch»<sup>264</sup>, utgjør en sentral del av Rancières tankegods. Det er denne samtidigheten av mange ulike faktorer som tydeliggjør den sanselige striden som samfunnet, ifølge Rancière, alltid vil være konfrontert med: den uoppørlige konflikten mellom ulike måter å sanse verden på.

Fremstillingen av denne konflikten er kunstens viktigste formål innenfor det estetiske regimet. Som Rancière tydeliggjør ved hjelp av Schiller, har moderniteten kastet kunsten ut i et motsetningsfullt forhold til sin egen autonomi der det levde liv både blir en tydelig integrert, men samtidig også en fullkommen fremmed del av kunstens uttrykk. Det er den evige pendlingen mellom ulike løsningsforsøk knyttet til dette motsetningsforholdet som for Rancière opptar kunsten innenfor det estetiske regimet.

Når Peter Weiss ser seg konfrontert med sin egen språkløshet, er det nettopp en slik *Zwiespalt* han møter: Det tyske språket, som er hans morsmål og som han ønsker å ta i bruk for å uttrykke sin kunst, har blitt misbrukt og revet i stykker av et forbrytersk regime. Skrikende kampparoler fra radiohøytalerne har blitt en uadskillelig del av morsmålet hans. Stemmene har, i Rancières forstand, skapt en sanselig erfaringsmodus som Weiss må motsette seg, hvis han ønsker å gjenoppta språket sitt. Bruken av sitt morsmål vil dermed alltid være en politisk handling, nettopp fordi bruken skaper konflikt, en skjærende dissens mellom ulike måter å sanse verden på.

Samtidig ser Weiss seg konfrontert med forbrytelser som har kostet millioner av mennesker livet og som verken ord, men heller ikke menneskets indre følelsesliv, klarer å gripe eller forstå. Denne striden med å uttrykke seg, tydeliggjør Peter Weiss i sin tale *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*: Fra å kun forholde seg til drømmebilder og egne malerier, klarer kunstneren i eksil etter hvert å ta i bruk eksillandets språk før han endelig er i stand til å finne tilbake til sitt eget morsmål.

Det er denne indre konflikten som Weiss befinner seg i, som Rancières til tider motsetningsfulle filosofi har hjulpet meg å forstå og ikke minst identifisere i *Ästhetik des Widerstands*. Weiss' sanselige språk skaper med ekfrasene av Pergamonalteret og Picassos maleri, på samme måte som i fortellerens drøm og morens hallusinasjoner, spesifikke sfærer av sanselig erfaring som i sin språklige struktur motstår forfatterens lammelse i møte med sin egen

---

<sup>264</sup> Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve Verlag, 2008), 15.

språkløshet. Det er disse bildene, som Weiss skaper i leserens bevissthet, som gir forfatteren mulighet til å *vis* istedenfor å *si*. Samtidig er det tross alt slik at Weiss faktisk *sier*, at han bruker ord i sin fremstilling av fortellerens motstandskamp. Denne oppgaven har derfor rettet sitt fokus mot Weiss' litterære språk og dets måter å uttrykke motstand på.

Analysen min viser at Peter Weiss tyr til et gjennomgående sanselig språk for å uttrykke seg. Både ekfrasene av Pergamonalteret og Picassos maleri, men også fortellerens drøm og morens hallusinasjoner, er karakterisert av en sterk sanselighet som appellerer til leserens sanseapparat som helhet. Både syns-, hørsels- og luktesansen blir aktivert, samtidig som også leserens taktile evner blir stimulert ved hjelp av en overveldende tetthet av ulike adjektiver. Når fortelleren så, på lignende måte som filmmakeren, beskriver morens overveldende fluktopplevelser ved å belyse hennes situasjon fra ulike vinkler og perspektiver, klarer Weiss å skape en helhetlig sanselig erfaring.

Denne sanselige erfaringen er til enhver tid preget av en fragmentert kroppslighet som blir tydeliggjort både gjennom fortellerens beskrivelser av morens kropp, hennes indre opplevelser og ikke minst gjennom de mange fragmenterte figurene som fortelleren møter i sine analyser av Pergamonalteret og Picassos *Guernica*. Det er dermed på mange måter den *fysiske* opplevelsen av vold og død som fortellerens observasjoner fokuserer på når han gir detaljerte beskrivelser av ulike legemer. Fortelleren betrakter armer, ben, hofter, hender og føtter uten å gi beskrivelser av figurenes helhetlige utstråling, deres personlighetstrekk eller følelser. Beskrivelsene er tvert imot ledsaget av en tydelig følelsesløshet som fortelleren anser som nødvendig for å overleve sin motstandskamp. På den måten taper skikkelsene samtidig sin unikhet, sin enestående identitet, og blir bare en del av et eneste *Gewühl* av ulike kroppsdeler.

Jeg har vist at fortellerens beskrivelser av Pergamonalteret og Picassos maleri fremstiller figurer i full bevegelse som gjennomgår en tydelig menneskeliggjøring, mens det motsatte skjer i drømmen og morens hallusinasjon: Her mister mennesker og deres naturlige møteplasser sine navn og sin unike identitet og smelter sammen til en udefinert helhet uten begreper. I tillegg til å forflytte grenser mellom kunst og virkelighet, tyr Weiss til en intermedialitet i sine beskrivelser som oppløser medieformenes tradisjonelle avhengighet til sin egen form. Ved å sette sammen særegne karaktertrekk fra ulike medieformer til en ny helhet, skaper Weiss et sanselig uttrykk med en tydelig tendens: Mens bildet i *Ästhetik des Widerstands* får åpenbare narrative trekk, blir narrativet fremstilt svært billedlig.

Samtidig som kunst og virkelighet tilnærmer seg hverandre, har min analyse vist at alle fire utdrag, som jeg tok for meg i denne oppgaven, er karakterisert av en særskilt opplevelse av tid og rom som etableres uavhengig av fortellerens egen virkelighet. Narrative skift mellom



kunst, drøm, hallusinasjon og virkelighet blir innledet ved hjelp av et tydelig sanselig skifte som setter virkelighetens oppfatning av tid og rom ut av spill. Bildebeskrivelsene fremstiller figurer som er fanget i enkeltøyeblikk hvor nye relasjoner åpenbarer seg og en tidløshet blir etablert som står i sterk kontrast til fortellerens opplevelser i den faktiske virkelighet.

I kunsten blir det usynlige synlig når fortellerens analyser trekker frem arbeideren bak monumentet i Pergamon eller identifiserer det lille pegasus i Picassos *Guernica* ved hjelp av dedikerte selvstudier. Fortelleren viser at enhver fremstilling, enhver fordeling av det sanselige, er politisk fordi den synliggjør hva som får være en del av menneskenes felleshorizont. Ved å vise hva som er verdt å diskutere, blir også det som *ikke* er ansett som viktig tydeliggjort. Selv bestemmer fortelleren seg for å bryte ut av arbeiderstandens lammende handlingsmønstre for å vie seg til selvstudier og skriving. Han tydeliggjør at motstand bør kreve en likhet mellom intelligensene og ikke minst en kombinasjon av både sanselighet og fornuft for å utfolde sin mening. Motstanden mot politisk urettferdighet impliserer for fortelleren alltid også en gjenerobring av kunsten.

Samtidig viser fortellerens tilnærming at motstand er noe som aldri tar slutt, men som er kjennetegnet av en stadig søken og ikke minst en stadig forkastelse av ulike løsningsforsøk. Det er derfor inkluderingen av ulike analyser, perspektiver og motsetninger er av sentral betydning når fortelleren i sine refleksjoner prøver å kartlegge helheten han så sårt er på jakt etter. Fremstillingen av både hverdag og krise, passivitet og aktivitet, håp og fortvilelse er nødvendig for å få frem alle de *små fortellingene* som til sammen evner å uttrykke en motsetningsfull, men samtidig kompleks og altomfattende helhet.

Det er dermed vektleggingen av samtidigheten av ulike motsetningsforhold, denne likheten imellom dem, som for meg i høy grad karakteriserer Weiss' måte å uttrykke motstand på. Hierarkiseringen og kategoriseringen av begreper, tilstander og ikke minst mennesker blir forkastet når motsetningene, som Weiss presenterer, ikke kjenner til en harmonisk forløsning, men tvert imot sørger for å opprettholde spenninger som oppstår som resultat av konfrontasjon og kollisjon. Ikke minst bidrar den stadige avpoetiseringen av Weiss' litterære språk til at også hierarkiseringen mellom han selv som intellektuell og arbeiderklassen i romanen oppheves.

Som statuene i Pergamonalteret viser, er motstand for Weiss noe som forblir på sin plass, samtidig som det uttrykker en tydelig fornektelse av å bli værende. Det er denne tosidigheten som statuen *Juno Ludovisi* for Rancièrre eksemplifiserer: Mens statuen uttrykker en likegyldighet, som også retter seg mot seg selv som kunstverk, tiltrekker marmorbysten allikevel til seg et publikum som betrakter statuen som kunst. For Rancièrre viser *Juno Ludovisi*

til en ny form for felleskap hvor kunst og liv, kunst og politikk, ikke utelukker hverandre, men inngår i en kollektiv sanselig fornemmelse av verden.

Peter Weiss viser i sin språklige motstandskamp til en lignende form for kollektivitet: *Ästhetik des Widerstands* er sammensatt av et mangfold av ulike stemmer og perspektiver som i felleskap ytrer sine ideer og meninger rundt estetiske og politiske spørsmål. Fortelleren nærmer seg kunsten *sammen med andre*, han diskuterer og reflekterer, og oppdager ikke minst mangesidigheten og tvetydigheten som skjuler seg bak kunsten han betrakter, men også bak sine og familiens egne opplevelser i den virkelige verden. Weiss etablerer dermed et tydelig avhengighetsforhold mellom kunst og virkelighet, to sfærer som trenger hverandre for å bli forstått. Det er kompleksiteten bak menneskets sanselige erfaringer, både innenfor kunsten og i den virkelige verden, som Weiss prøver å gripe ved hjelp av et sanselig språk. Å ty til den kroppslige, den sanselige opplevelsen av menneskets erfaringer, er for han veien ut av språkløsheten.

Min analyse av Weiss' sanselige språk viser dermed at motstanden som Peter Weiss uttrykker, er for kompleks for å kunne bortforklares som inkonsekvent og propagandistisk. Kunsten har på lik linje som den politiske verden evnen til å uttrykke motstand, ikke nødvendigvis mot en institusjonalisert makt, som Gerlich og Welsch hevder, men heller mot en etablert sanselig fordeling som i Weiss' tilfelle fastslår grensene for hva ord evner å uttrykke. I sin språklige motstandskamp overvinnes Weiss ordenes begrensninger, en prestasjon som gang på gang må iverksettes på nytt. Rancières estetiske regime viser at *alt* kan bli til kunst, ikke minst det ubeskrivelige, men en utforskning av det estetiske potensialet som denne *totaliteten*, denne muligheten, innebærer, vil aldri ta slutt.

## 7. Vedlegg

### 7.1 Pergamonalteret i Berlin



Figur 1. Pergamonalteret. Rundt 180-159 f.Kr. Marmoralter. Pergamonmuseet i Berlin.



Figur 2. Utsnitt fra Pergamonalteret. Rundt 180-159 f.Kr. Pergamonmuseet i Berlin.



## 7.2 Laokoon-gruppen



Figur 3. Laokoon-gruppen. Rundt 50 f.Kr. Marmorstatue. Vatikanmuseet i Roma.

## 7.3 Pablo Picasso: *Guernica*



Figur 4. Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. Oljemaleri. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia i Madrid.

## 7.4 Juno Ludovisi



Figur 5. *Juno Ludovisi*. 1. århundret e.Kr. Marmorbyste. Museo Nazionale Romano i Roma.

## 7.5 Giotto di Bondone: *Visione del carro fiammeggiante*



Figur 6. Giotto di Bondone. *Visione del carro fiammeggiante*. 1297-1300. Freske. Upper Church, San Francesco i Assisi.

## 7. Litteraturliste

- Birnbaum, Antonia. «Die unbestimmte Gleichheit. Jacques Rancières Entwurf einer Ästhetik der Politik». I *Von Michel Serres bis Julia Kristeva*, redigert av Josph Jurt, 193-209. Freiburg: Rombach Verlag, 1999.
- Bürger, Peter. «On the Actuality of Art: The Aesthetic in Peter Weiss's *Aesthetic of Resistance*». I *The Decline of Modernism*, 137-146. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Det Norske Akademis Ordbok (NAOB)*, s.v. «sanselig». 17.07.2021.  
<https://naob.no/ordbok/sanselig>.
- Det Norske Akademis Ordbok (NAOB)*, s.v. «sanselighet». 17.07.2021.  
<https://naob.no/ordbok/sanselighet>.
- Früchtel, Josef. «Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière». I *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55, no.2, 209-219. Berlin: De Gruyter, 2007.
- Gerlich, Siegfried. «Ist die *Ästhetik des Widerstands* eine Ästhetik des Widerstands?». I *Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg*, 288-305. Mannenberg: Internationale Peter-Weiss-Gesellschaft, 1990.
- Groscurth, Steffen. *Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik: Zur Entstehung von Peter Weiss' ästhetischer Theorie*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.
- Heffernan, James. «Ekphrasis and Representation». I *New Literary History* 22, no.2 (1991): 297-316. DOI: 0.2307/469040.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- Hofmann, Michael. «Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands. Kunstautonomie und Engagement des Kunstwerks bei Schiller, Marcuse und Peter Weiss». I *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 37, no.6, redigert av Siegfried Röhnisch, 258-267. Berlin: Aufbau-Verlag, 1991.
- Lazarus, Julia, Moira Zoitl. *Die Ästhetik des Widerstands*. Upublisert dokumenttype, 2014. Hentet 10.02.2022. [http://julialazarus.com/images/AedW\\_Begleitheft\\_download.pdf](http://julialazarus.com/images/AedW_Begleitheft_download.pdf).
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les éditions de minuit, 1979.
- McDonnell, Jane. «Key Criticisms of Rancière». I *Reading Rancière for Education*, 177-198. Wiesbaden: Springer VS, 2022.



- McNamara, Andrew, Toni Ross. «An interview with Jacques Rancière: on medium-specificity and discipline crossovers in modern art». I *Australian and New Zealand Journal of Art* 8, no.1, 101-109. Melbourne: Art Association of Australia and New Zealand, 2007.
- Mersch, Dieter. «Ästhetik des Widerstands und die Widerständigkeit des Ästhetischen. Peter Weiss' intermediale Kunst». I *Ein Riss geht durch den Autor: Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*, redigert av Margrid Bircken, Dieter Mersch, Hans-Christian Stillmark, 17-37. Bielefeld: transcript-Verlag, 2009.
- Nam, Duk-Hyun. *Die politische Ästhetik der Beschreibung. Eine Untersuchung zur literarischen Beschreibung in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*. Ph.D.-avhandling. Freie Universität Berlin, 2002.
- Nesje Vestli, Elin. *Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität: zur Figurenkonzeption im dokumentarischen Drama Heinar Kipphardts, Peter Weiss' und Tankred Dorsts*. Ph.D.-avhandling. Universitetet i Oslo, 1997.
- Packalén, Sture. «Som om det under varje ord låg skugga. Peter Weiss – författare mellan två språk». I *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 27-33. Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1992.
- Platon. «Staten». I *Samlede Verker V*, 17-397. Oslo: Vidarforlaget Kulturbibliotek, 2001.
- Rancière, Jacques. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-Éditions, 2000.
- Rancière, Jacques. *Ist Kunst widerständig?*. Berlin: Merve Verlag, 2008.
- Rancière, Jacques. «Le spectateur émancipé». I *Le spectateur émancipé*, 7-29. Paris: La Fabrique- Éditions, 2008.
- Rancière, Jacques. *Dissensus*, oversatt av Steven Corcoran. London: Continuum, 2010.
- Rancière, Jacques. *Proletarian Nights. The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, oversatt av John Drury. London: Verso, 2012.
- Rancière, Jacques. *Sanselighetens politikk*, oversatt av Anne Beate Maurseth. Cappelen Damm Akademisk, 2012.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Stephan, Alexander. «„...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mitgriffen...“: Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss (19. September 1981)». I *Ästhetik des Widerstands*, redigert av Alexander Stephan, 11-58. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

- Store norske leksikon.*, s.v. «estetikk» av Eivind Tjønneland. 06.05.2021. <https://snl.no/estetikk>.
- Svensson, Mats. *Jag vill meddela mig: Exil, psykoanalys, 40-talism och det politiska i Peter Weiss tidiga svenska prosa*. Ph.D.-avhandling. Uppsala Universitet, 2015.
- Treichel, Hans Ulrich. «*Am eigenen Leib. Sinnliche Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung in Peter Weiss' Prosa*». I *Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss*, redigert av Karl Götze, Klaus Scherpe, 134-146. Berlin: Argument-Verlag, 1981.
- Tygstrup, Frederik. «*De te fabula narratur! Violence and Representation in Peter Weiss's The Aesthetics of Resistance*». I *Terrorizing Images. Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, redigert av Charles Ivan Armstrong, Unni Langås, 13-27. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020.
- Weiss, Peter. *Fluchtpunkt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965.
- Weiss, Peter. *Notizbücher 1971-1980. Erster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.
- Weiss, Peter. «*Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*». I *Rapporte*, 170-187. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Weiss, Peter. *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- Welsch, Wolfgang. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Philipp Reclam junior, 1993.
- Wetzel, Dietmar J., Thomas Claviez. *Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer VS, 2016.



## 8. Bildekilder

Bondone, Giotto di. *Visione del carro fiammeggiante*. 1297-1300. Freske. 270 x 230 cm.

Upper Church. San Francesco, Assisi.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_-\\_Legend\\_of\\_St\\_Francis\\_-\\_08\\_-\\_Vision\\_of\\_the\\_Flaming\\_Chariot.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Legend_of_St_Francis_-_08_-_Vision_of_the_Flaming_Chariot.jpg).

*Juno Ludovisi*. 1. århundre e.Kr. Marmorbyste. Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano.

Fotografert av Mina Bulic. <https://www.worldhistory.org/image/3605/juno-ludovisi-collection/>.

Laokoon-gruppen. Rundt 50 f.Kr. Marmorstatue. 208 x 163 x 112 cm. Vatikanmuseet i Roma.

[https://no.wikipedia.org/wiki/Laokoon-gruppen#/media/Fil:Vatican-Le\\_Laocoon.jpg](https://no.wikipedia.org/wiki/Laokoon-gruppen#/media/Fil:Vatican-Le_Laocoon.jpg).

Pergamonalteret. Rundt 180-159 f.Kr. Marmoralter. 34 x 36 m. Pergamonmuseet i Berlin.

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/antikensammlung/collection-research/3d-model-of-the-pergamon-altar/>.

Pergamonalteret. Rundt 180-159 f.Kr. Marmoralter. 34 x 36 m. Utsnitt. Pergamonmuseet i

Berlin. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pergamonmuseum\\_-\\_Antikensammlung\\_-\\_Pergamonaltar\\_02-03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pergamonmuseum_-_Antikensammlung_-_Pergamonaltar_02-03.jpg).

Picasso, Pablo. *Guernica*. 1937. Oljemaleri. 349 x 777 cm. Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía. Madrid. <https://www.britannica.com/topic/Guernica-by-Picasso#/media/1/248290/92293>.

