



ARILD LINNEBERG OG JANNE SUND

«FLEKKEN MELLOM SIEGFRIEDS SKULDERBLADER»

I Siegfried Kracauers språk blir vi satt over til et annet sted for tanken.



«Sannheten går ikke opp i det bestående. Urteksten vender tilbake til sin uoversettelige forskjellighet ... Å tilpasse den til samtiden er imidlertid ikke det samme som rett og slett å tilpasse den.»
(Siegfried Kracauer, «Bibelen på tysk», 1926)

Å SVØMME SOM EN GULLFISK PÅ EN GATE

«NÅ BEFANT HAN seg i lyset foran kafeen. Det strålte ikke ut, det hyllet ham inn, og som en gullfisk svømte han til alle sider av dens glitrende flod.» Den glitrende floden var hovedgata i Marseille i den siste teksten i Siegfried Kracaues *Gater i Berlin og andre steder*: «Framtoning på Cannebière.»

Hva er det som toner fram her? Ikke bare på Cannebière i Marseille, men i mange av Kracaues tekster er grepet å snu opp-ned på det vante: «plassen liknet den formørkede solen» og «virkeligheten blander seg med den fleretasjes drømmen om den og avfall og stjernebilder møtes.»

SOMMEREN FOR FEM år siden fikk vi det for oss at vi skulle oversette Siegfried Kracauer. Det skulle vise seg å bli det vanskeligste vi noen gang har gjort, og noe av det mest givende.

Masseornamentet og *Gater i Berlin og andre steder* er to bøker i én. De kom riktignok ut separat i 1963 og 1964, men til sammen utgjør de Kracaues eget utvalg av hans «Weimar essays» fra 1920–1933. På Theodor W. Adornos initiativ skulle utvalget bestå av to avdelinger, «en med dine litt tyngre tekster og en med dine lettere».

KRACAUER UTVIKLET DET vi kaller en eksterritorialitets teori; om det å være vist bort fra kjent territorium, ut i det ukjente. Han og kona Lili flyktet fra Berlin rett etter riksdagsbrannen i 1933, først til Paris, så til Marseille, i likhet med blant andre Walter Benjamin, Hannah Arendt og tusenvis av andre – jøder, intellektuelle, homoseksuelle. I motsetning til Benjamin kom de seg til Lisboa og videre til USA i april 1941.

Kracauer valgte å avslutte essayutvalget med «*Erscheinung auf Cannebière*». *Erscheinung* betyr framtoning, fenomen, ansikt, noe som viser seg, spøkelse og gjenferd med mer. I teksten ser en person ved navn Ginster en kvinne på denne paradegata; hun danser og nynner, byr seg fram, virker halvgal, som et spøkelse med sitt «hvite døde landskap av et ansikt». Hun har krigsmedaljer på brystet; fra mannen eller sønnen som har falt i krigen.

Ginster følger etter den gamle damen som har mistet sine holdepunkter. Og så mister språket holdepunktene

i teksten. Bildene strømmer videre som på film – filmteoretikeren Kracauers språk er filmatisk: «han gled av gårde», «et rev foran øynene hans løftet opp en svartkledd dame», «gatens publikum skylte omkring henne». Ei flytende gate? I «Minne om en gate i Paris» (1930) står det: «Som en svømmer som kjemper mot strømmen, karret jeg meg med en fortvilt anstrengelse mot gatemunningen.»

Å oversette slikt er også å føle seg som en fisk på land, å svømme på ei gate, med en fortvilt anstrengelse.

EN MYSTISK SMUGLERRUTE, LABYRINTISK ANLAGT

KRACAUER REFLEKTERTE over det tredimensjonale, han så tid som romlig; *Raum-Zeit*: rom-tid. «Minne om en gate i Paris» åpner slik:

Helst ville jeg ha undersøkt samtlige gårder og gransket dem værelse for værelse. Når jeg på denne måten speidet til alle sider, fra solen og inn i skyggen og tilbake i dagen igjen, hadde jeg den tydelige følelsen av at jeg på leting etter det ønskede målet ikke bare beveget meg i rommet, men ofte overskred grensene for det og trengte inn i tiden. En mystisk smuglerrute førte inn på timenes og tiårenes område, med et gatesystem like labyrintisk anlagt som byen selv.

En mystisk smuglerrute, labyrintisk anlagt, slik tok Kracauer seg fram både i byen og språket.

Smuglerruten gikk også mellom essays og romaner. «Framtoning på Cannebière» er hentet fra avslutningen av hans roman *Ginster* (1927). Romanen hadde undertittelen «skrevet av ham selv», men ble utgitt anonymt. Kracauer gjør romanfragmenter om til essays og integrerer essays i romaner, også i *Georg*.¹ Han legger ofte essayutdragene i munnen på romanenes fiktive personer.

I *Die Angestellten* (De ansatte, 1930) heter det: «Virkeligheten er en konstruksjon.» Virkeligheten er en *språklig* konstruksjon.

«ELEMENTENE I BYGNINGSKROPPEN»

KRACAUERS DOKTORAVHANDLING dreide seg om smijernkunstens utvikling avlest på byporter i Berlin og Potsdam, i fem år arbeidet han som arkitekt. Han var opptatt av skriftens arkitektoniske oppbygning.

Om sosiologen og kulturfilosofen Georg Simmel skriver han at det er mulig å «legge et tverrsnitt gjennom hans filosofi» i analogi med «et tverrsnitt gjennom en eller annen bygning ... Noen av elementene i bygningskroppen vil normalt forbli usynlige», men Kracauer vil vise «hvordan hovedmassen av byggverket er sammenføyet». Tittelen «Gruppen som idébærer» indikerer hvordan Kracauer snakker metaforisk om bærende bygningskonstruksjoner.

Åpningen på *Masseornamentet* lyder: «En gutt dreper en tyr. Setningen fra skolegrammatikken framstilles

i en gul ellipse, der solen steker.» Ellipse, setning fra skolegrammatikken, tyrefektningsarena? En ellipse er både en geometrisk og en retorisk term: Kracauer kobler språk og geometri og viser at geometri er koblet til språk.

Masseornamentet er bygget opp geometrisk-arkitektonisk. Åpning: «Naturlig geometri.» Avslutning: «Til forsvinningspunktet [brennpunktet].» En ellipse har to soler, eller brennpunkt, i *Masseornamentet* begynnelsen og slutten. Midtdelen er tilsvarende arkitektonisk-geometrisk ordnet, med avdelingene: «Ytre og indre gjenstander», «Konstruksjoner», «Perspektiver», «Kino». Kino? Ja, kino er projeksjon på en flate – innbegrepet av geometri.

Kracauers estetiske teori og metode er basert på en geometrisk orientert, «negativ matematikk» som henger sammen med hans affinitet til kabbala.²

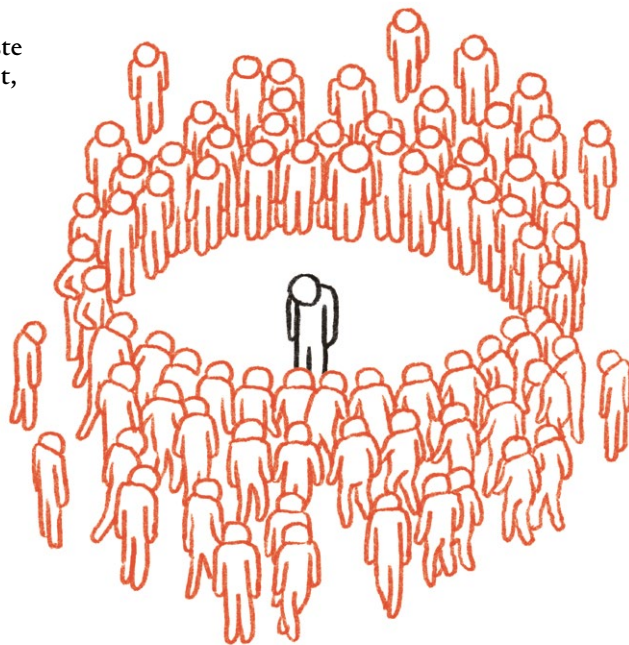
«... DE FLAGRER UT I DIMENSJONENE»

I 1925 VAR KRACAUER i Positano på Amalfikysten og skrev «*Felsenwahn i Positano*» om Gilbert Clavel (1883–1927), futuristen som sprengte i fjellet og skapte en særegen bygning der.

«Felsen»: fjell, berg, stein. «Wahn»: illusjon, hallusinasjon, galskap. Vi fant på tittelen «Steinsprøtt i Positano»; det handler om et slags vanvidd, «steinillusjoner», «berghallusinasjoner»; en overskridende arkitektur,

hogd ut i porøs stein. «At det er bebodd er det eneste huslige ved dette organsystemet, som retningsløst, uten begynnelse og slutt borer seg inn i klippenes skorper», skriver Kracauer om bygget ved Positanos klipper, der «sjelen ... driver som et vrak langs tåkekyster.»

Kracauers både massive og porøse tekst viser hvordan han evner å la språket etterlikne det han beskriver: «Et barn skribler kruseduller med rørpenn på papir; de flagrer ut i dimensjonene, trekker seg sammen og gjennomtrenger steinmassene og luftlagene. Slik framtrer huset – et amorft flettverk.» Teksten speiler Clavels fremmedartede hus med vendinger som «*Schlingergebilde*»: demonisk struttende slangeliknende vesener? «Å slippe unna dem er sjelen aller minst i stand til, for den er fattig på billedkraft og blir knapt nok grepet av noe høyere,» lyder fortsettelsen i et språk som til slutt viser seg «som skyslanger» på himmelen.



DEN SPANSKE OVERSETTEREN av *Gater i Berlin og andre steder*, Manolo Laguillo, hjalp oss med noen publiseringsdetaljer. Hans syn på Kracauers språk? Forsert, sa han. Forsere: anstrenge seg for mye for å nå et mål, men også å forsere et hinder, komme videre, samt – i militærvesenet – å tyde en chiffrent melding uten å kjenne koden.

Vi var enige. Kracauer «forserer» språket, tvinger det forbi de hindrene som til daglig stenger veien – forsere

er også å framtvinge. Noen ganger forserer han ord betydninger *ad absurdum*, bildene tar over; han blir surrealist med fare for å gå seg vill i sitt eget språk. Han overskrider hverdagsrealismen ved å vise dens potensial for overskridelse i retning av en annen verden. Adorno så den surrealistiske impulsen hos Kracauer. En spansk anmelder av *Gater* brukte betegnelsen *prosa hipnótica*: hypnotisk språk.

I TIDENES KATARAKT

I «DAGLIGLIVETS VANLIGVIS SKJULTE VIRVEL» er tingene uklare, fragmenterte. Katarakt, «grå stær», er en øyensykdom, linsen mister sin klarhet og gir tåkesyn. Det er slik vi befinner oss i tiden, mener Kracauer; vi «må ikke bare forestille oss tiden som en strøm, men like mye som det motsatte av en strøm. Vi lever i en tidenes katarakt, og i disse tidsstrømmene fins det hulrom og bobler som vagt minner om interferensfenomener.» En nærliggende analogi kunne ifølge Kracauer «være prinsippet om komplementaritet i kvantefysikken». Det preger ordvalget hans at han mener historiens minste bestanddeler like lite lar seg måle som atomene i Heisenbergs usikkerhetsrelasjon.

Kracauer framholder en hverdagerfaring vi alle gjør oss i møte med våre omgivelser, natur, mennesker, gater og byer – både nære og fjerne ting strømmer forbi i psykofysiske korrespondanser mellom våre indre minnebilder og den ytre verden. De glir over i hverandre i en temporal diskontinuitet og en stadig romlig forskyvning.

Av den grunn bruker han uvanlige ord og termer fra diverse områder og vitenskaper for å beskrive

dette hverdagslige, for å få oss til å se det vante på en uvant måte. Et eksempel er «eksterritorialitetens nesten-vakuum». Vakuum: et rom uten materie, tomt, bunnløst.

I «Det forbudte blikket» (1932), beskrives en scene i en kafé slik:

... så våkner du helt plutselig fra drømmen; men du våkner ikke opp til virkeligheten, snarere er det et forheng som revner, og først nå, nettopp nå viser fantomet seg ... Kun på dette tidspunktet er det mulig for det å vise seg, i det øyeblikket da du som en søvngjenger dveler på grensen mellom drøm og virkelighet. Det er det øyeblikket da intetheten svindler til seg skikkelsen, stunden for de forbudte blikkene som fester seg ved det obskønt bunnløse.

HER FINNER DET sted et møte «mellom vesener som ikke egentlig eksisterer», slik at du forstår «at du, også du, bare er et fantom i den tomme intetheten».

«DEN ENHETEN LIVET KAN TAKKE KUNSTEN FOR»

I «KALIKOVERDEN» (1926) skriver Kracauer om filmen: «Det er mange scener, de blir satt sammen som småsteiner i en mosaikk.» Tingene, som er tatt ut av sin sammenheng, blir satt sammen igjen og «våkner til illusjonen av et liv ... Livet skapes etter et pointillistisk prinsipp ... Regissøren er sjefen. Han har også den vanskelige oppgaven – ut fra et bildemateriale som er i like skjønn uorden som livet selv – å skape den enheten livet kan takke kunsten for.»

Den framstillingsformen Kracauer utviklet var også *mosaikkens metode*. Han føyer biter sammen til et bilde, en mikrologisk bearbeiding av enkeltelementene i relasjon til en helhet med en ofte drømmelignende struktur. Metoden er basert på både ny teknologi (film og fotografi) og datidens kunstneriske avantgarde (montasje), og den har røtter tilbake til middelalderens mosaikker og renesansens traktater.

Innimellom gir han nøkler til sammenhengen mellom persepsjon, observasjon, språk og bilde, for eksempel i «Avskjed med Lindenpassasjen»:

I de kroppslige driftenes nabolag florerer allotria, de

talløse små objektene vi bærer rundt på og omgir oss med; delvis fordi vi har bruk for dem og delvis fordi de er så unyttige. Det vrirler av dem i basaren i passasjen: neglesaker, puderdåser, sigarettene, håndlagde ungarske duker. Krimskramset opptre som skadedyr i flokk og skremmer oss med sitt krav om alltid å være med oss. Det vil fortære oss; det kravler gjennom den ormstukne bygningen vi bor i, og når bjelkene en dag raser sammen, vil det fremdeles formørke himmelen.

HVA SLAGS BILDER er dette i og av byens landskap? «Det er nesten som om disse landskapene allerede er hjemløse bilder, illustrasjoner av forbipasserende inntrykk som her og der av og til skinner igjennom sprekke i stakittgjerdet som omgir oss.»

Å oversette Kracauer: Å finne bitene, pusle dem sammen til bilder med håp om at leseren igjennom sprekene i språkets stakittgjerde en gang får se glimt av en poetisk stjernehimmel. «Men faktisk likner innholdet her stjernene, på den måten at lyset de sender ut først når oss mange tiår etterpå,» skrev Kracauer i «Franz Kafka» (1931).

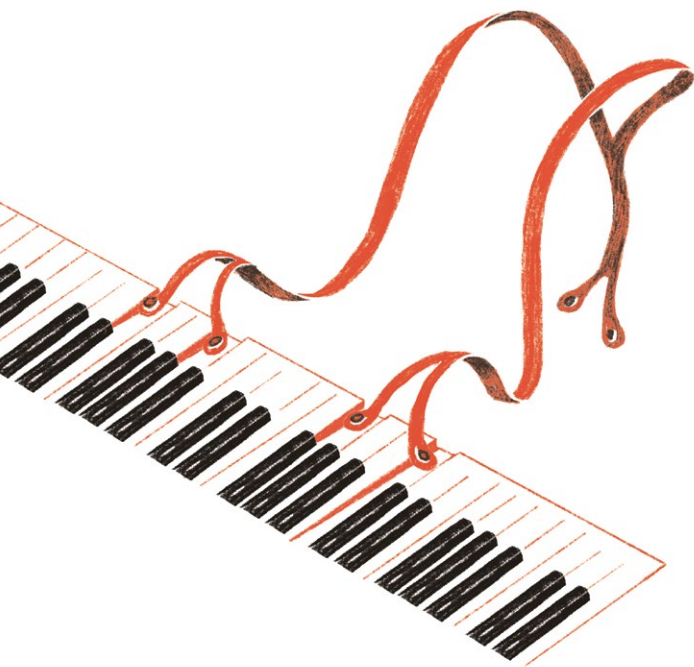
OM KVELDEN GÅR SOLEN NED, TAKKET VÆRE POESIEN

NÅR KRACAUER SKRIVER om kjedsomhet, er det ikke kjedelig. «Mennesker i dag som fremdeles har tid til å kjede seg og likevel ikke kjeder seg, er akkurat like kjedelige som de andre som aldri kommer så langt som til å kjede seg.» Slik åpner «Kjedsomhet» (1924). Alt i neste

setning gir han oss et oversetterproblem med et språklig krumspring, idet han skriver «lange weilen» som spiller på «Langeweile» («kjedsomhet»), vi måtte bite i gresset med «dvele lenge», uten ordspill.

Ofte er han selvironisk, om kjedsomheten avslutter han slik: «Og i kjedsomheten som ikke vil avta klekker man ut bagateller like kjedelige som denne.» Han kan gjøre narr av seg selv og sin egen metode. I «Den lille skrivemaskinen» (1927) beskriver han seg som en forsmådd elsker i forhold til sin utaknemlige skrivemaskin som går i stykker og må repareres: «At jeg med alle mine krefter hadde sørget for henne, betydde ingenting for henne. Min kjærlighet til skrivemaskinen sloknet,» men «den var bare en av mange ... Om den ene var ferdig, så kunne man kjøpe en ny. Å sørge over den var ikke bryet verdt.» Teksten blir en allegori som så vidt holder, men den holder: Det handler om kjærlighet til og avhengighet av tingene som i Kracaues tekster lever sitt eget liv og har betydning for oss.

Å oversette subtil ironi med hårfine nyanser, er ikke helt enkelt. Eller når setningssubjektet er ting som blir levende; på norsk virker det fort feil, på tysk er det ikke uvanlig, hos Kracauer selvfølgelig. Et kafé-piano tar seg en tur på byen etter stengetid en kveld, oppsøker en jazzkafé i den tro at det alltid har vært minst like godt som et konsertflygel, mislykkes fullstendig i en opptreden med amerikanske jazzmusikere (de var riktignok utlendinger) og



må nedbrutt hjelpes tilbake ... Det blir en moralsk fabel, ikke som hos Æsop om dyr, men om menneskeliggjorte ting i teknologiens tidsalder, der vi fetisjerer dem. Det er en snedig framstilling av tingliggjort bevissthet – med et skjevt, humoristisk blikk på vår tingverden. Kracaues grep er å ikke tenke over tingene, men *gjennom* dem og dermed se vårt forhold til dem utenfra. Samtidig handler denne fabelen om klassemotsetninger i samfunnet mellom konsertflygelets stilfulle overklasse og det utslitte kaféplanoets daglige slit for føden.

«Paraplyenes falske undergang» (1926) maner fram paraplyenes indre liv. De er litt som oss, de frykter undergangen – ikke nødvendigvis at verden skal gå under, men at den verden vi kjenner skal forandres: «En profeti forkynner at en gang i tiden skal evig solskinn bryte ut; tidenes ende vil da være kommet.» Kracaue både får tingene i tale og til å tale. Som oversettere kan det være litt skremmende når krimskrams fra tidlig 1900-tall ingen lenger vet hva er opptrer som skadedyr i flokk i en tekst om tingenes demoni på et julemarked anno 1932.

I 1926 parodierer han sin egen metode: å analysere en epokes overflatefenomener for å avsløre dypere liggende historiske strukturer. I «Bukseselene. En historisk undersøkelse» står det: «Når de var knappet på, var det naturlige ivaretatt uten at sjelen mistet sitt. Buksene ble trukket oppover, ideene hadde bakkekontakt.» Bukseselene blir utkonkurrert av beltet, som vitner om «en utbredt holdningsløshet» og «den horisontale sportsentusiastiske tenkemåten». Her strekker han elastikken i språket også: «Til tross for sitt strenge vesen, var bukseselene aldri overspente.» Det topper seg i et avsnitt om Immanuel Kants utslitte bukkeseler.

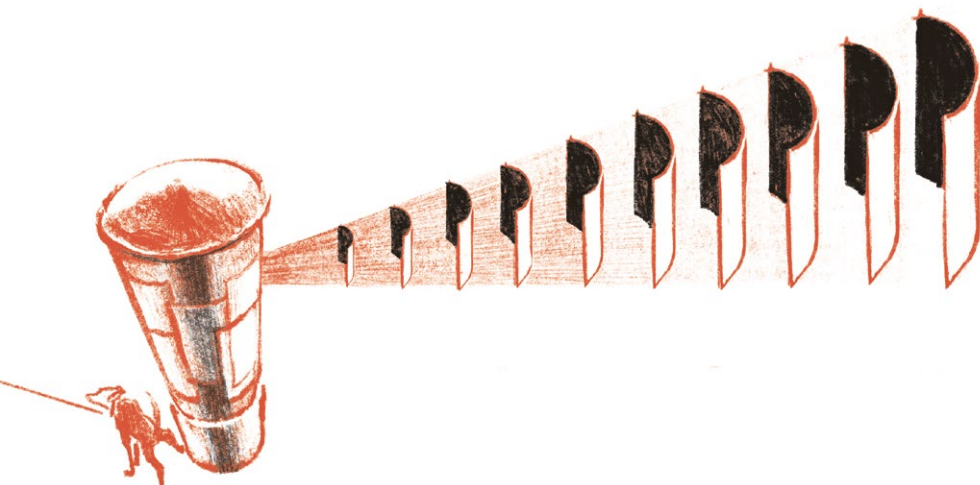
MEN HAN VIL ET STED. Nye trender får gjennomgå: ungdomsbevegelsene, sportsvesenet, den nye fascinasjonen for friluftsliv og naturturisme – Kracaues retoriske

register folder seg ut i sarkastiske satirer med snert. I «Mittelgebirge» (1926), fjellområdet i Midt-Tyskland, dit folk drar på tur, heter det: «Når det blir for kjedelig for de unge, begynner de å turne. Også publikum turner, alle løper og hopper omkring. Bare i et sunt legeme kan en sjel bo ubemerket.»

Han gjør narr av den nye tyske nasjonalromantikken: «Om kvelden går solen ned, takket være poesien. Blodrød, den er forpliktet til det. Så kommer månen opp. Den har lekt i Mittelgebirge siden den var ganske liten. Med Hans Thoma.»⁵ Det er den nye middelklassens nye fritidsaktiviteter det gjelder: «Det er best å bevege seg i midten [Mitte]. Som i Mittelgebirge.» I Mittelgebirge har middelklassen det bra: «På himmelen trekker skyer som saueflokker mot dalen. De sitter også på uteserveringene og drikker sin øl.» En liten oversetternøtt: *Schäfchenwolken*, «skyer som små sauer» er det tyske ordet for det norske makrellskyer – *cirrocumulus*.

Hvor han vil gir han antakelig et svar på i essayet «Bravo akrobat!» (1932) om klovnene Andreu-Rivel. Klovnenes misjon «er en demonstrasjon av at det vi vanligvis holder for å være hovedsaken, i virkeligheten er en biting». Det klovnen gjør i manesjen, gjør Kracaue i språket: «å minske vekten av det vi alle regner som selvsagt, og stille spørsmål ved verdihierarkiet vi underkaster oss i hverdagen.» Gjennom «omkalfatringen av proporsjonene lykkes det ham ... å peke på tvetydigheten som er iboende i alle våre gjøremål». Det er en fornøyelse å oversette slikt og avsnitt som dette:

Mens den angivelige hovedsaken blir trodd på og lovprist av alle, virker den egentlige hovedsaken, den vårt liv virkelig avhenger av, i vår verden ubetydelig, og få vier den oppmerksomhet. Å ville gjeninnsette denne på tronen er derfor en oppgave som fører rett inn i melankolien, om den ikke direkte framkaller komikken.



ET AV KRACAUERS filosofisk minst tilgjengelige verk er også et av hans mest underfundig morsomme. Kracauer var Kant-ekspert. Adorno sa at det var Kracauer som lærte ham å tenke og å forstå at filosofi var noe annet enn fagfilosofi og er bundet til den historiske situasjonen, konkret.

Georg Lukács' *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, kom ut i 1920 (Romanens teori. Et historiefilosofisk essay om den store epikkens former). Kracauer svarte med et arbeid om detektivromanen fra 1922–1925: *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (Detektivromanen – en filosofisk traktat, først utgitt i 1971).⁴ Der Lukács skrev høytravende om den seriøse litteraturens historiske utvikling i lys av Hegels historiefilosofi, skrev Kracauer tilsvarende – i lys av Kant – om en sjanger få tok seriøst, men som var den mest utbredte formen for populærlitteratur i samtiden. Han ville vise at den ikke bare hadde filosofisk, men også samfunnshistorisk betydning – detektivromanen gir en nøkkel til samfunnets skjulte rasjonalitet: «Slik detektiven oppdager en skjult hemmelighet mellom mennesker, avslører detektivromanen i det estetiske medium den skjulte hemmeligheten om et samfunn som lider av virkelighetstap og dets substansløse marionetter.»

Både språket og humoren er nok for de innvidde. Som at detektivromanen er «det transcendentale

subjektets skremmende sluttspurt» og representerer den idealistiske filosofiens forlengelse. Begge er til dels *kitsch*, rommer fiktive virkelighetskonstruksjoner basert på en (altfor) abstrakt rasjonalitet. Da foretrekker jeg detektivromanen, sier Kracauer, den er i det minste underholdende.

Der Detektiv-Roman var hans første analyse av et samfunnsmessig overflatefenomen for å avlese skjulte samfunnsstrukturer i tråd med det programmet som innleder tittlessayet «Masseornamentet» (1927): «Den plassen en epoke inntar i den historiske prosessen kan mer slående bestemmes ved å analysere epokens overflatefenomener enn ut fra hvordan epoken bedømmer seg selv.»

*

LIKE STOR SPENNVIDDE som temaene Kracauer tar for seg, har språket han formulerer det i. Om den utdøende underholdningsformen italiensk pantomime skriver han i «Tre slentrende pierroter» (1926): «... alle disse bestanddelene som tidligere utgjorde en organisme ... er nå linjer, punkt, flater i et bilde som selv skyggen av det menneskelige har forsvunnet fra.» Dette bildet «er snarere et monogram i et ukjent språk som forskerne ikke klarer å tyde. Andektig står hieroglyfene i tomheten. Rommene de lar stå tomme, er dekorative.»

FLEKKEN MELLOM SIEGFRIEDS SKULDERBLADER

«GEHOBEN, VERALTEND» – «opphøyet, gammeldags» var det vanlige svaret fra tyske ordbøker når vi slo opp ord og uttrykk fra Kracauers vokabular. Eller *Null Treffer*, ingen treff. I brødrene Grimms ordbøker i 32 bind fra 1838–1863, nå digitalisert, finnes de.

Språket hans kan kanskje kalles «gammelmodig». Han skaper et særegent språklig idiom der gammel og nytt forenes for å peke på noe annet: en annen type fornuft.

Kracauer opererer med et tvedelt fornuftsbegrep: *ratio* og *fornuft*. Den rådende fornuften i det kapitalistiske samfunnet, *ratio*, kaller han *trübe*: uklar, grumsete, blind, svak. I traktaten om detektivromanen hadde han analysert den. I «Masseornamentet» skriver han om «kapitalismens grunnleggende svakhet. Den rasjonaliserer ikke for mye, men for lite». Det trengs en sterkere fornuft for «å innsette sannheten i verden»:

Dens rike er forutsett i de ekte, sanndrømte eventyrene, som ikke er historier om mirakler, men snarere historier om rettferdighetens mirakuløse ankomst. Det har en dyp historisk betydning at Tusen og en natt dukket opp nettopp i opplysningstidens Frankrike og at det

attende århundrets fornuft anerkjente eventyrets fornuft som sin like.

I «Bravo, akrobat!» skrev han at klovnene Andreu-Rivels «raffinerte ugagn» viser fram eventyrets undergravende og overskridende fornuft: «Takket være den spesielle logikken den er underordnet framkaller den [deres ugagn] en anelse om en virkelighet som ikke er identisk med vår; en virkelighet som forholder seg like vindskjevt til den hverdagslige som eventyrene og mange drømmer gjør.»

En annen fornuft enn den rådende trenger et annet språk enn det som råder. I «Bibelen på tysk» (1926) gir Kracauer en knusende kritikk av de to profilerte jødiske filosofene Martin Bubers og Franz Rosenzweigs oversettelse av den hebraiske bibelen til tysk. Han dissekterer språket deres grundig: «Språkanalysen vil samtidig gi en karakteristikk av den holdningen som kjennetegner verket, det språklige uttrykket gjør indirekte verkets egen mening transparent.»

Språket i oversettelsen er utdatert, gammeldags, antikvert, poetiserende oppkonstruert, ifølge Kracauer fullstendig ubrukelig. Luthers Bibel var mye bedre, der var både språk og holdning revolusjonerende. Bubers og

Rosenzweigs språkidiom er derimot til overmål konservativt. En politisk reaksjonær holdning skinner igjennom språket i bibeloversettelsen: «Språket likner den flekken mellom Siegfrieds skulderblad som lindebladet har falt på; på den mektige realitetens kropp er det det eneste stedet som ikke er beskyttet mot drageblodets magi.»⁵ Kracaurs kritiske blikk ser at til og med markante jødiske filosofer som Buber og Rosenzweig henfaller til den nye tyske nasjonalismens språk.

Kracauers kritikk av denne bibeloversettelsen utvikles til en tysk topografi som er en svir å følge: «Det fører en opptråkket vei fra Wagners heroiske høyland ned til det nærliggende flatlandet ... belagt med ord som «umåtelig» og «sannelig», eller den blyinnfattet-glass-setningen forsynt med utropstegn: «Med din tillatelse, Herre!»». Oversetternes arkaiske navnebruk – med hebraiske navn istedenfor tyske – følger samme landsens sti: «Hvis det ikke er disse navnenes realitet som er projisert, gjenstår bare formodningen om at det er den *estetiske* interessen som kan ha forledet til å plante den hebraiske nomenklaturens eksotiske vegetasjon på den rene tyske jord.»

*

VI HÅPER VI IKKE har gått i de oversettelsesfellene Kracauer kritiserer når det gjelder ordvalg: «Det språklige baklandet disse malplasserte ordene stikker ut, blir flittig dyrket av oversetterne», eller språket i det store og hele: «Uten at de vil det, hevner språket seg på dem som intenderer å framstille en virkelighet som ikke lenger finnes.»

Übersetzen: Å oversette, å sette over; *übergesetzt*, bli satt over til den andre bredden. I Kracaurs språk blir vi satt over til et annet sted for tanken, og da stikker spørsmålet om u-oversettelighet hodet fram. Vanskeligheten har vært å tilpasse hans språk og fornuft til dagens norske språksituasjon. Vår ledetråd har vært et motto fra Kracauer: «Sannheten går ikke opp i det bestående. Urteksten vender tilbake til sin uoversettelige forskjellighet ... Å tilpasse den til samtiden er imidlertid ikke det samme som rett og slett å tilpasse den.»■

1 *Georg* er Kracaurs andre roman, skrevet ferdig i Paris i 1934, men først utgitt i 1972.

2 Se Matthew Handelman, *The Mathematical Imagination. On the Origins and Promise of Critical Theory*, New York: Fordman University Press, 2019. Vi diskuterer Kracaurs affinitet til kabbala i innledningen til oversettelsen vår.

3 Hans Toma var en romantisk landskapsmaler fra Schwarzwald.

4 Et kapittel fra *Der Detektiv-Roman* er med i essayutvalget, «Hotelllets vestibyle». I *Skriftserie for litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo* 2/1990 har Henning Hagerup oversatt utdraget «Detektiv».

5 I sagnet om Siegfried der Drachentöter (Sigurd Drakedreper) bader Siegfried i drakeblod for å bli usårlig etter å ha drept dragen, men et lindeblad lander mellom skulderbladene hans. Dette punktet som ikke er dekket av det magiske blodet, blir hans svake punkt.

