

Helga Krook



Berätta för mig I  
Berätta för mig II

Denna bok ingår i filosofie doktorsavhandlingen  
Minnesrörelser  
som utgörs av sex separata volymer.  
Litterär gestaltning vid Akademin Valand,  
konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.  
Avhandlingen är nr 49 i serien Art Monitor.  
[www.konst.gu.se/artmonitor](http://www.konst.gu.se/artmonitor)

ISBN 978-91-979948-7-3

© Författaren & Autor 2015

Omslag och grafisk form: Fredrik Arsæus Nauckhoff

Omslagets insida: Detalj ur *Elbmündung*,

Bundesamt für Seeschifffahrt und Hydrographie, 2009

Litterär gestaltning, Akademin Valand:

[www.akademinvaland.gu.se](http://www.akademinvaland.gu.se)

Ideella föreningen Autor: [www.autor.se](http://www.autor.se)

Tryckt av Göteborgstryckeriet 2015

## Abstract

Title: Minnesrörelser

English title: Movements of Memory

Language: Swedish, with an English summary

Keywords: Literary composition, artistic research, narration, memory, authorship, readership, document, archive, translation, museum, Nazi euthanasia, family album, daughter, river, biography.

ISBN: 978-91-979948-7-3

This dissertation consists of six separate volumes.

The starting point of the doctoral project *Minnesrörelser* (Movements of Memory) is a documentary material, based on interviews, archival documents, letters, diaries and more, from Germany and Sweden from the 1930's to present time focusing on childhood, upbringing, eugenics, bilingualism. The family as a place for historical writing, family stories inevitably connected with political history, and how they can be passed on or kept secret makes up the main subject matter, where questions of memory and postmemory, heritage and transgenerational consequences of oppression and guilt, as well as the role of silence, speaking and translation, are investigated.

The project is considered a very practice-based one but also a historical one, as a link in the life of stories in the material interwoven with the history of Germany in the 1930's and 40's and of Sweden in the period of Folkhemmet. The way the project has developed and come to a preliminary end, that is, this dissertation, is in itself a story, an open end narrative, where the roles of the author and the reader are focused on. The well-known statement by Roland Barthes that *the birth of the reader must be at the cost of the death of the author* is used as an impulse, along with Novalis' view on reading and writing as an ever continuing literary dissemination process.

Different perspectives and opposites like family album/reference book, memory/history, ruin/reconstruction, daughter/daughter are reflected upon through the reasonings of, among others, Aleida Assmann, Harald Welzer and Pierre Nora as well as through different works of art, literature and historical documentation, for example by Victor Klemperer, Irina Liebmann, Susan Hiller, David Chipperfield. The dissertation is an artistic way of focusing a complex of problems of narration, which remain, naturally, unsolved.



Berätta för mig I

2013





Jag kommer tillbaka till ett rum. Det var där jag lät mitt insamlade material ligga, det var dit jag bjöd in fem skribenter för att ta del av det som om det vore deras eget och skriva vad de ville utifrån det. Det är bara jag som kommer tillbaka.

Varför har författarna så omsorgsfullt lagt tillbaka allt material i exakt samma konstellationer som det presenterades i från början? Är det för att säga: Vi kunde heller inget berätta – ? Är det för att säga: Det här materialet är inte vårt – ? Vill de visa materialet ett slags avståndsfylld respekt, markera sitt artiga främlingskap, genom att lägga tillbaka allt i samma ordning?

Vill de visa att materialet har sin egen verklighet som de uppfattar som oåtkomlig?

Eller har de kommit överens om att vilja transformera högarna av skrifter och band, de utspridda foton och allt det övriga till en annan företeelse. Genom att lägga tillbaka allt som om det hela tiden legat orört, försöker de göra det till en installation?

Jag hade lagt ut materialet på olika bord, jag ville visa det maximalt informativt. Ordningen var uttryck för min dokumentära strävan. Men när jag nu återvänder till rummet och finner allt i samma ordning som jag lämnade det, är det ett citat, en återiscensättning jag ser. De fem författarna har gjort en dokumentation av mina försök att bena upp och åskådliggöra vad jag samlat.

Tryckt och handskriven text på papper, gulnade original, kopior av maskinskrivna dokument, kopior av kopior, foton, en hög med kassetband, dvd-skivor. Skrift och audiovisuella medier, makt-, minnes-, överförings- och bearbetningsapparaturer.

Mitt projekt är redan historia. Vill författarna visa tidens huvudroll i det här projektet? Jag kan inte säga vad installationen visar. Jag kan bara berätta om de fem författarnas uppdrag.

I min ansökan till forskarutbildningen i litterär gestaltning beskrev jag mitt utgångsläge och vad jag ville göra. Själva beskrivningen av projektet är ett dokument som reviderats för olika presentationer i takt med att projektet framskridit. Där inget anges utgår jag från den senaste versionen.

Startpunkten var alltså åtta bord där jag hade lagt olika sorters material:

kopia på dokument 1937-41 från Sächsisches Staatsarchiv  
angående Ilse G.  
inspelade intervjuer från 2000-talet med Martha G. och preli-  
minärt transkriberade utskrifter  
anteckningar  
samtliga egna dagböcker  
dokument om familjen G. samt en film av Paul G.  
fotografier  
brev  
ett antal böcker, bl.a. av Sigrid Chamberlain, Martin Klaus, Ha-  
rald Welzer samt en tysk utgåva av den egyptiska dödsboken

Syfte, skrev jag:

Mitt projekt utgår från Tyskland och Sverige, från 1930-talet och in i nutiden, och kretsar kring familjen som en plats för historieskrivning, familjehistorier kopplade till en större historia och om hur minnen kan föras vidare i ord eller i tystnad. Jag har under lång tid samlat in ett omfattande biografiskt material i Tyskland och Sverige, och det är på grund av det materialet som jag söker mig till forskarutbildningen. Det ställer nya frågor till mig som författare.

I stället för att gå in på begreppet konstnärlig forskning citerade jag Peter Weiss. Utdrag ur originaldokumentet från 2008:

Vad mitt arbete anbelangade var min föreställning om det poetiska osäker /.../ jag kunde bara tänka mig skrivandet som något oerhört vidlyftigt, formlost, jag visste bara att jag hade råkat in i en ständigt fortgående process, vilket medförde svårigheter som jag ännu inte förmådde lösa /.../.

(Ur *Motståndets estetik*, del 3, övers. Ulrika Wallenström)

För min del visste jag inte mer om stil än att den måste markera något som var statt i förvandling, svara mot de skiftande motiven /.../ jag ville i det jag skrev snarare se en avhandling än en ström av fria uppfinningar,

något som Boye avvisade, ty, sa hon, endast om det uppstod en helt och hållet oavhängig värld kunde vi få intrycket av något meningsfullt, det andra, det synliga, hade ju sin fasta plats, och varje försök att avbilda det måste svära mot konstens egenart.

(Ur *Motståndets estetik*, del 3)

Jag skrev om motsatspar som spegling/icke-spegling, gräns/gränslöshet. Om sådant som inte nödvändigtvis är motsatser, som dokument/fiktion, minne/historia.

Jag skrev: tystnad, översättning, skugga.

Forskningsfråga, skrev jag. Ur originaldokumentet:

I det här fallet kan de tematiska frågorna mindre än någonsin skiljas ut från frågor kring gestaltning och form, och därför handlar min övergripande fråga om själva det dokumentära berättandet: Hur förändras en historia/en händelse/ett skede/en upplevelse av att berättas? Hur förändras berättelsen genom valet av form?

Är varje form i någon mening ett övergrepp mot den ogripbara verkligheten, det ostadiga minnet, det myllrande stoffet? Finns det så säga en berättelse utan offer? Kan det finnas en levande förbindelse mellan det muntliga berättandet och skriften som fixerar, eller bygger skriften alltid på en typ av övermakt gentemot det muntliga eller indirekt förmedlade? Hur kan gränserna se ut mellan dokumentet, historien och det fiktiva berättandet och hur skiftar de beroende på vad som skildras? Vad innebär det att avlyssna historier som filtreras genom minnet och som redan från början är upplösta, omskapade? Vad innebär det att lyssna till eller ta del av en annan människas historia och sedan återberätta den? Vems historia är det då? Hur kan jag förhålla mig till den etiska problematiken i ovanstående frågor? Hur mycket styr redan berättade berättelser vårt mottagande av en tidigare oberättad historia? Vissa narrativ är så starka och etablerade att också det oberättade sugts in i det berättade och utsläcks. Och i ljuset av det redan berättade, där tolkningarna står beredda: vilken berättelse är det man inte ser?

Det färskaste avsnittet i min projektbeskrivning är frågan om metod.

Att vara i ett tillstånd av översvämning var min första impuls. Som om de nedtecknade, inspelade rösterna i dokumenten då kanske kunde väckas till förnyad närvaro. Jag uppfattade det som om jag skulle dröja i det tillståndet i väntan på något tecken som skulle ge mig rätt att ta mig därifrån.

Så småningom gav jag upp den omöjliga positionen att höra alla röster i materialet. Eller jag gav upp tanken att skriva texter utifrån dem alla, där alla blir (bön)hörda. En andra metod: Inte drunkna, utan gå. Inte höra, utan se. Låta sig driva, låta sig hamna. Inte veta vad man söker men ändå vara så öppen för det man inte vet att man letar efter, att man finner något som är vid sidan av det. Man måste vara långsam, ha tid för drömmar, bipersoner, oviktiga göromål. Man måste kunna säga sig själv: Du kommer inte fram.

Inte heller den strategin var nog.

Metod, en motfråga:

Inför alla frågor som materialet väckte uppstod en enda motfråga: Hur kan jag hitta en lätthet, ett eget utrymme i arbetet med materialet och de frågor som till slut blir de avgörande? Hur kan jag hitta en rörelsefrihet? En möjlighet till överraskningar?

Efter en tids arbete med projektet valde jag att ge en översättare, en redigerare, en kulturjournalist, en kritiker och en poet i uppdrag att ta del av mitt material och mina frågeställningar, identifiera sig med min biografi och därefter skriva vad de ville utifrån materialet. De heter Hilde Lindroth, Elise Adrian, Linda Beel, Greta Wiedrow och Anja Nachaum. Självt har jag övergått till att bli uppdragsgivare och senare läsare av deras texter. Projektet *Minnesrörelser* kan betraktas som en gestaltning av en berättarproblematik som undersöks innanför skilda praktiker. De fem skribenterna tillhör alla barnbarnsgenerationen i förhållande till den generation som deltog i andra världskriget. Var och en av de fem författarna gör sin egen tolkning av vad ett dokumentärt förhållningssätt kan vara. Var och en har läst och lyssnat sig igenom materialet på sitt sätt och gjort sitt eget urval.

Ju mer utpräglade författarna blir, ju längre bort från varandra de rör sig, desto större frihet får var och en att skriva utifrån sin begränsning. Den friheten är i sin tur nödvändig för att något ska kunna berättas som jag inte redan vet. På så sätt är mitt projekt ett experiment, eftersom jag inte själv planerar eller styr vad som ska skrivas. Jag hoppas att jag som uppdragsgivare för de här fem författarna kan uppnå något mer komplext än vad jag kunnat om jag skrivit avhandlingen själv.

Jag lät min projektansökan avslutas med några ord av Christa Wolf:

Till K.

Kommer mitt språk att uppta dig?	
Erkänna/skrämma/skämma bort/omyndigförklara/ göra dig arvlös?	faderstyska
Klema bort/sköta om/invadera/ta hand om/ utpressa dig?	moderstyska
Hantera/bestämma över/ta makten över/styra/ behärska/utvisa dig?	politikertyska
Studera/dissekera/objektivera/klassificera/ reducera dig?	vetenskapstyska
Kontrollera/avlyssna/övervaka/skugga/smyga på dig?	spiontyska
Avslöja/binda/anklaga/brännmärka/fördöma dig?	domartyska
Framställa/gestalta/skildra/forma/skapa dig?	författartyska
/- - -/	
Vem kommer att behöva/använda/förnimma/varsebli/vänta/framkalla/ benämna dig med vilka ord?	

(ur "Frageställningar till språket inför arbetet med *Kassandra*")

Roland Barthes skriver i sin välkända essä *La mort de l'auteur* (Författarens död) från 1968 att litteraturens ort inte längre är dess källa, författaren, utan själva läsandet. "Läsarens födelse betalas med författarens död."<sup>1</sup> Jag vänder på det hela: Först läser de fem uppdragstagarna mitt insamlade material, medan jag försvinner som förfat-

tare. Sen skriver de utifrån det de läst och till sist får jag läsa deras texter. När jag föds som läsare, försvinner de. Deras död blir min avhandling. (Och om de läser den här sjätte boken...)

Föreliggande text är ett dokument över min återfödelse i det litterära kretsloppet. Ännu ett dokument. Men den här texten är också en inledning till en textsamling som heter avhandling. Det börjar alltså med att någon, den ursprungliga, stumma författaren, har varit död. Någon har förlorat sitt namn för att andra ska kunna berätta något. Och under tiden har den döda förvandlats. Nu börjar det: någon ska födas. En läsare.

Eller kanske en författare?

Hos Novalis hittar man en öppnare och hängivnare vision av förhållandet mellan läsaren och författaren än hos Barthes. I essän *Für wahre Leser und erweiterte Autoren* från 2007 skriver litteraturforskaren Stephan Porombka om Novalis *Blütenstaub-Fragmente* från 1798, som han menar rymmer kärnan av den romantiska teorin om litteraturen:

Det förmedlar uppmaningen till läsaren att själv bli författare och att förhålla sig på så sätt till egna och andras texter att han läsande och skrivande rör sig genom ett nätverk.<sup>2</sup>

Jag läser texten från andra hållet, med min egen situation i minnet, och se: jag uppmanas att bli författare. Erst lesen. Dann schreiben.

Novalis vänder på hierarkin. Den sanna läsaren är inte den lägre, utan den högre instansen. Hon är ingen passiv mottagare. Tvärtom. Hon fortsätter på egen hand vad författaren påbörjat. Denna har (om hon är eller var en sann författare) nämligen själv inte varit någonting annat än en läsare. Hon har samlat material ur sin lektyr och satt samman det för att göra en ny text av det. Hon har själv redan en gång varit den högre instansen och ger nu det som hon skrivit vidare till nästa läsare som näst högsta instans. Och så vidare. Och så vidare. Varje produktiv läsning fortsätter den en gång påbörjade processen av att arbeta om och skriva vidare.<sup>3</sup>

Här finns ingen död, bara ett oändligt vidaregivande, vidarekrivande. Läsaren är den utvidgade författaren. Skulle kunna vara.

*Blütenstaub*: frömjöl. Texter sår sig själva.





## Berätta för mig II

2014



Nu ska jag skriva något om när jag läste texterna som de fem skribenterna i projektet *Minnesrörelser* har lämnat till mig. Jag ska sammanställa anteckningar som jag gjort under läsningens gång. Rösterna i deras texter. Rösterna i böckerna jag läst för att närma mig deras texter. Jag kan inte ställa en enda i förgrunden.

Innanför vilka ramar är de här texterna skrivna, förutom innanför ramen för mitt uppdrag? Mellan två länder, två kulturer, två språk? Innanför vilken ram kommer jag själv att skriva det här? Det enklaste svaret är: innanför ett Europa dit både Tyskland och Sverige hör. Ett alltför allmänt svar.

Att läsa de här texterna betyder också att vara medveten om att de inte bara är svar på mitt insamlade material, utan också på den nystartade forskningsutbildning i litterär gestaltning vid Göteborgs universitet som de producerades för.

x.

Jag märker att jag är osäker. Efter att ha varit en avstängd författare i flera år ska jag kanske uttrycka åsikter, dra upp linjer. Kanske ska jag vara känslomässig. Eller moralisk. Vad är en läsare, vad är det att läsa? Jag vet inte var jag har varit. Det jag skriver nu har ingen tillhörighet, hör jag. Orden är som ens ansikte blir när man suttit inne och arbetat i veckor utan att träffa någon och sedan går ut på gatan. Skulle någon tilltala en skulle man inte våga svara av rädsla för att höra sin egen obebodda röst. Sprickan genom den.

Vem är det jag talar till? Vem, vilka är läsarna av den här avhandlingen? Vad betyder det, en avhandling i litterär gestaltning? Vem är det jag möter på gatan?

x.

Jag tänker inte göra en läsning, som det heter, av de fem skribenternas texter.

x.

Det första året, innan de fem skribenterna inkallades, försökte jag föra en forskningsdagbok som jag kallade *En daglig rad*. Den varade en halv månad innan den havererade. Sedan återkom den för en enda dag med upproriskt många rader.

1 oktober 2009

You are the unseen, I am the unsaid. Lina Selander

2 oktober

Som sagt er det ligegyldigt hvor man befinder sig.

3 oktober

The real is cut and reassembled, returning with a different origin.

Lina Selander

4 oktober

Blot må man sørge for bevidst att styre direkte ind i det umulige.

5 oktober

Undervejs må man selvfølgelig holde balancen.

6 oktober

We are telling each other stories in order to live. Joan Didion

7 oktober

Men kun på betingelse af at balancen gøres usikker.

8 oktober

Stadig mere usikker. Inger Christensen

9 oktober

Rörelser av vatten över ett annat vatten.

10 oktober

Kan själva språket vara ens rot?

11 oktober

Det finns platser.

12 oktober

Inget av språken rymmer arvet.

13 oktober

Jag är tvungen att inte veta för att kunna skriva. Sara Stridsberg

14 oktober

I natt drömde jag att det inte fanns några ord kvar, bara ett namn som jag inte visste.

7 november

Om vi har ett dokumentärt material och kan ta del av olika litterära responser på det, finns det något i materialet som möjliggör en jämförelse mellan de olika gestaltningarna vad gäller vilken form som bäst svarar på materialet? Kan det finnas en egen formvilja i ett dokumentärt material? Jag antar inte det. En egen intelligens? Jag antar inte det. Däremot: grader av komplexitet, sammansatthet, mångstämmighet. Motsägelser, inkoherenser, omedelbarheter.

Varför kan det vara så att vissa former som svar på ett dokumentärt material känns så självklara? Så glanslösa? Så hederliga? Som om mödan med att skriva ett svar på materialet måste vara så stark att resultatet alltid blev märkt av det, på något sätt mindre än sitt ursprung. Mindre men oavvisligt, ödmjukt, godkänt redan på förhand.

Som om vi redan kände igen formen. Varför är det så?

Som om det egentligen inte vore möjligt att säga något. Speglandets paradox.

Speglar responsen i första hand materialet, eller den för tillfället rådande estetiska diskursen. We are not able to separate them. Inte förrän efteråt, när vi inte längre.

Är det bara när man gör motstånd mot det dokumentära materialet som man kan skriva något som inte är mindre än det? Är det bara när man sviker? Som man kan bli överraskad? Som något kan röra sig från materialet in i responsen utan spegling?

Inte flyttas över. Inte översättas.

Omformulering: Är det bara då som responsen kan hämta något ur materialet utan spegling?

Som om det annars inte vore möjligt att säga något nytt. Utifrån ett nytt material. Men är materialet nytt? Eller bara okänt? Är det okänt?

Vad betyder ordet originaldokument om man ska använda det i det här projektet? Det material som jag samlat in är till stor del ett uttryck för bearbetning respektive förvrängning. Transkriptioner av intervjuer innebär alltid en mer eller mindre stor redigering. Martha Gerlachs ord har passerat ett annat språksystem. Ilse Gerlachs akt med korrespondens, skrivelser, sjukjournaler från de olika anstalterna kan bara avläsas inom ramen för den historiska forskningen, som i det östtyska Sachsen tog fart först på 1990-talet, om nazisternas aktioner mot psykiatripatienter och funktionshindrade.

I *Vetandets arkeologi* framför Michel Foucault begreppet arkivet, *l'archive*, ett dolt regelverk för vad som kan formuleras vid en viss tidpunkt i historien.<sup>1</sup> Problemet med ett sådant begrepp, skriver medieteoretikern Wolfgang Ernst i *Sorlet från arkiven*, är att Foucault inte undersöker den mediala lag som styr tingens ordning i produktionen av dem, dvs. inte beaktar den tekniska och materiella sidan av saken. Han tänker arkiv men praktiserar bibliotek, säger Ernst.<sup>2</sup> Men Foucault har även ägnat sig åt konkreta arkiv och deras tillkomst. I sin studie i fängelsets och disciplinens framväxt under 1700- och 1800-talet, *Övervakning och straff*, skriver Foucault om betydelsen av *l'examen* som på franska betyder både kunskapsprövning och läkarundersökning.

De disciplinära metoderna /.../ sänker tröskeln för den individualitet som skall beskrivas och gör av denna beskrivning ett kontrollmedel och en underkuvningsmetod. Det är inte längre fråga om ett minnesmärke för eftervärlden utan om ett dokument avsett att eventuellt utnyttjas. Och denna nya möjlighet att bedriva är desto påtagligare ju strängare den disciplinära ramen är: till följd av en hos disciplinmekaniserna inneboende tendens blir barnet, den sjuke, dåren, den döende allt lättare föremål för individuella beskrivningar och biografiska skildringar. Denna bokföring som omsätter verkliga existenser i skrift är inte någon heroiseringsprocess; den fungerar som ett medel för objektivering och underkuvande.<sup>3</sup>

Det finns ingen politisk makt utan kontroll över arkivet, säger Jacques Derrida.<sup>4</sup> Om jag, som ett alternativ till det här upplägget, skulle ha skapat ett litterärt arkiv med mina egna texter kring det dokumentära materialet, skulle texterna ha blivit en del av de registrerande processerna, åtminstone på en ironisk nivå. Det går ändå inte att undvika i en avhandling. Men jag betraktar inte den box som samlar de fem författarnas böcker och denna min egen som ett arkiv. Jag betraktar inte en avhandling i litterär gestaltning som en kunskapsprövning. Jag betraktar inte en läsare som en auktoritet.

Den här avhandlingen kanske inte ens finns. Mer om det senare.

Om den nazistiska raspolitiken mot psykiatripatienter och funktionshindrade i Sachsen underlättades genom gamla arkiviska processer såsom registrering, objektivering, exkludering, så erbjuder olika konkreta arkiv, flera av dem grundade först efter Berlinmurens fall, också en möjlighet att återfinna offrens namn och historia. Folkbokföringsarkivet i Dresden. Bundeszentrale für politische Bildung i Dresden. Forschungs- und Gedenkstätte Sonnenstein i Pirna. Sjukhusarkivet i Großschweidnitz. Stadtarchiv i Dresden. Sächsisches Staatsarchiv i Leipzig. Alla dessa platser. Man kan röra sig mellan dem.

x.

Den amerikanska konstnären Susan Hillers verk *The Last Silent Movie* från 2007, som visades på Neue Nationalgalerie i Berlin och senare på Göteborgs konsthall hösten 2009, utspelas i två rum. I det ena, mörka rummet visas en film. Filmduken är helt svart. Längst ned löper en remsa vit text, översättningar av de inspelningar av små berättelser, ordspråk och visor som vi hör, samt upplysningar om vilket språk de är på och när inspelningen gjordes.

Konstnären har samlat arkivinspelningar av utdöda, utdöende och starkt hotade språk och gjort en film som inte visar några bilder,

bara *börs*. Det enda man ser i bild är översättningen. Och mörker. En film av ljud. Men ingen av oss förstår dem längre.

I det andra, ljusa rummet löper en rad av etsningar inom glas och ram längs väggarna. De föreställer transkriptioner av ljudvågor. Etsningarna visar ord på alla olika utdöda och utdöende språk i filmen och är försedda med översättningar av orden. Det är en tredad översättning: från ljudvågor till grafisk form, från grafisk form till ord på ett utdött/döende språk, från ord på ett utdött/döende språk till ord på ett levande språk: engelska.

Å ena sidan: De försvunna språken, de bildlösa spåren från ett arkiv. De inspelade rösterna som en sorts andar när inte deras bärare längre lever. Å andra sidan: De noggranna, påtagliga överföringarna till grafisk bild, utförda i en traditionell konstnärlig teknik och presenterade i en klassisk hängning i konsthallsmiljö.

Bland inspelningarna som "visas" i filmen finns en vaggvisa, sjungen av en gammal kvinna, en visa som inte ens längre kan översättas. Både denna röst och detta språk har dött slutgiltigt.

Kan en historia dö flera gånger? Som ett språk? Det utdöda språkets andra död är, enligt Susan Hiller, det akademiska arkivet. Själv doktorerade hon i antropologi som tjugofemåring men var kritisk till objektifieringen av levda händelser som ett led i en akademisk självbekräftelse.

Efter denna andra död för det utdöda språket finns väl också en tredje död, den rena, slutgiltiga glömskan.

Om ett arkiv kan vara en grav, kan det också vara en räddning, likt en övergiven strand där allt möjligt som annars skulle ha drunknat i glömskans hav spolats upp. En malplacerad bild, för ett arkiv är ju minst av allt ett naturfenomen. Det finns dödar som liknar förnekelser, komatillstånd. En arkivering kan vara en sådan död, men också en plats där dokumentationer om oskyldigas död bevaras. Ett arkiv kan vara en yttersta plats för motstånd och sanning, som det hemliga arkivet, Oneg Shabbat, som grävdes ned i gettot i Warszawa. Ett arkiv kan kanske vara en yttersta, osäker plats för en roman, som i Steve Sem-Sandbergs *De fattiga i Łódź*.



Arkivet kan vara en plats där konstnären kan producera sin egen kunskap, säger arkivteoretikern Sven Spieker i en föreläsning på Göteborgs universitet 2011. Det behöver inte vara ett verktyg för makten, utan kan göras till en plats för mot-kunskap. Inom bildkonsten har arkivet skiftat betydelse från en regim av representation till en regim av produktion. Spieker talar om arkivet, i singular. Varför gör han det?

Efter att ha sett Susan Hillers verk, ett halvår innan de fem skribenterna inkallades, antecknade jag:

Om en historias första död är att inte berättas. Om dess koma mellan liv och död är det vetenskapliga arkivet. Om dess tredje död är att oåterkalleligen glömmas. Vad innebär det då för en historia att berättas? Och vad är det som ska berättas? Om man vet det, vet man också om det går förlorat i berättelsen, men hur kan man veta det? Först när berättelsen uppenbarar det som ska berättas, vet man vad det var. Berättelsen rymmer båda möjligheterna, till glömska och till minne. Berättelsen, när den ger liv, är en överraskning.

Tankar på ett tvåledat verk som kretsar kring olika typer av översättning. Ett mörkt rum och ett ljust. Det mörka rummet innefattar det ljusa. Den oskrivna texten som inte visar eller berättar innesluter de i någon mån berättande. Spåren av den döende historien överförs till andra sorts texter. Begreppen original och översättning förlorar sina gränser mot varandra. De här överföringarna kan vara en sorts platser. Och spåren, den primära "texten"? Fragment, frånvaro av minnen, flodvatten. Begreppen primär och sekundär flyter in och ut ur varandra.

x.

Ordet arkiv ekar av samtida och förflutna innebörder som "lagen för vad som kan sägas", "granskning av lagen för vad som kan sägas", "definitionsmakt", "kunskapsproduktion" eller, digitalt sett, en dynamisk "plats utan rum eller minne" som inte sysslar med långsiktig lagring utan med ständig överföring. Ordet vibrerar av metaforiska

betydelser och cyberreferenser. Det närmaste arkivet finns i menyraden på min dator. Det ständiga registrerandet och producerandet av individualiteter sker i dag också frivilligt och utanför statens kontroll, även om friheten på nätet är en myt. Framför allt saknar Internet minne, skulle Wolfgang Ernst ha upprepat, trots sin enorma minneskapacitet, eftersom avslutade webbadresser inte lämnar något spår efter sig. Det enda alternativ till ett nätbaserat verk jag kan komma på är den här boxen med sex böcker. I dag är en bok något som det snart inte längre kommer att gå att få tag på.

x.

Man kommer inte att kunna läsa mer än en sjättedel i taget av den här avhandlingen. Det finns ingen given ordning i vilken böckerna ska läsas. Man kanske inte läser alla. Man kan ta en av böckerna och ha med sig den i väskan. Varje läsare skapar på så sätt sin egen rörelse genom det material som de här texterna utgör.

Hur stark är de sex böckernas hemhörighet i sin box? Hur starkt är deras inbördes samband? Hur stora mellanrummen? Kanske kommer böckerna att ta helt olika vägar. Har avhandlingen försvunnit då? Det finns bara individuella svar. Den oförutsägbara läsningen är en del av den här avhandlingen.

En bok, hur tunn den än är, har pärmar. Fysiska gränser. Jag vill att läsaren ska korska en gräns för varje författare. En mycket liten tyngd i handen. Så länge böckerna finns.

x.

Men manusförfattaren i Wim Wenders film *Sakernas tillstånd* gör följande inmatning i sin dator: "Stories only exist in stories" – en referens till den narrativa formens autopoietiska karaktär. Inte realiteten utan endast historieformig organisation av realiteten alstrar historia. Mot detta

står den diskreta arkeologiska blick som inte fyller luckorna mellan uppgifterna med empatisk fantasi.

Wolfgang Ernst, ur *Sorlet från arkiven*<sup>5</sup>

x.

När jag läste Michel Foucaults *Vansinnets historia* var det två passager som berörde mig speciellt. Det första stället finns redan i förordet, där Foucault talar om gränsen mellan förnuft och vansinne.

Det ursprungliga är snittet som skapar avstånd mellan förnuft och icke-förnuft; förnuftets kamp mot icke-förnuftet för att få det att bekänna sig som galenskap, fel eller sjukdom härstammar från detta. Vi måste följaktligen tala om denna strid utan att förutsätta någon seger, utan ens rätten att segra. /---/ Vi måste tala om denna handling av uppdelande, om denna distans, denna tomhet som förs in mellan förnuftet och det som detta inte är, utan att någonsin söka stöd i allt vad den förefaller att innebära.<sup>6</sup>

Längre fram i förordet heter det:

Men på vägen från en erfarenhet av vansinnet till en annan passerar man genom en värld utan vare sig färdiga begrepp eller perceptiva strukturer, genom ett slags tyst genomskinlighet vilken låter vansinnet uppträda som stum institution, som gest utan kommentar, som omedelbar kunskap, som en stor orörlig struktur.<sup>7</sup>

Det andra stället finns i kapitlet ”Passion och delirium”, där Foucault för ett vindlande resonemang om den klassiska epokens syn på vansinnets natur och bland annat konkluderar:

Språket är vansinnets första och sista struktur, de former som bildar det.<sup>8</sup>

Jag såg för mig en spricka genom en tysk familj under andra världskriget. En mycket smal plats.

Flickan Martha Gerlach, brorsdotter till Ilse Gerlach, växer upp i den godkända världen med budet att tiga: Fienden hör dig om du talar. Du riskerar att bli hörd av en annan som du inte kan kontrollera. Den andre lyssnar på ett annat sätt och har en annan sanning. *Feind hört mit*, det paranoida budet rymmer också en variant av uppdelandet. Det absoluta avvisandet av icke-entydighet. Av flerspråkighet. (Det folkliga namnet i DDR för Stasi, *Horch und guck* (Lyssna och titta) låter som en bekräftelse från andra sidan kriget.)

x.

Förgudandet av läkaren är en grundbult i den moderna mentalsjukdomens framträdande, framhåller Foucault i *Vansinnets historia*, som utkom 1961, bara sexton år efter andra världskrigets slut. Läkaren, alltid manlig, var en auktoritet i kraft av att han förkroppsligade fadern, domaren, familjen och lagen. Den patriarkala borgerliga familjen blev en modell för "vansinnets urcell" där vansinnet är barn-dom, juridisk minderårighet. Den analys som Foucault gör av asylens vid 1800-talets slut, och som jag bara snuddar vid här, kan kanske också ha något att säga om 1930-talets tyska mentalvårdsanstalter, och inte bara om dem. Attityder inom mentalvården som grundlagts i många europeiska länder levde kvar till en del också efter kriget, precis som tvångssteriliseringen gjorde i Sverige.

"[L]ång tid efter att de fattigas sjukdom har blivit en statens angelägenhet kommer asylens att hålla kvar den vansinnige i familjens viktiga fiktion; den vansinnige skall förbli omyndig och för lång tid skall förnuftet i sitt förhållande till vansinnet behålla faderns drag",<sup>9</sup> skriver Foucault som om han också beskrev den arrogans och tystnad gentemot offren för tvångssteriliseringarna och eutanasi-programmet, placerade i positionen som vansinniga = omyndiga, som skulle bestå under större delen av efterkrigstiden i både DDR och BRD och i vissa avseenden ända in i vår samtid.

x.

Våren 2014, när jag arbetar med det här efterordet, öppnar en utställning på Topographie des Terrors i Berlin med titeln *Erfasst, verfolgt, vernichtet: Kranke und behinderte Menschen im Nationalsozialismus*. Det är DGPPN, Deutsche Gesellschaft für Psychiatrie und Psychotherapie, Psychosomatik und Nervenheilkunde, som står bakom i samarbete med stiftelserna Denkmal für die ermordeten Juden Europas och Topographie des Terrors. ”Först de senaste åren har många familjer börjat minnas sina mördade och glömda anhöriga”, står det i katalogen som jag får i min hand i juli 2014, när nästan hela det här efterordet är skrivet. Först år 2009, står det, började DGPPN systematiskt utforska sin egen historia och sina föregångarorganisationers delaktighet i de nazistiska förbrytelserna mot psykiatripatienter.

Heute entdecken Enkel und Urenkel, Neffen und Nichten, Großneffen und Großnichten von Ermordeten häufig nur durch Zufall, dass es in ihrer Familie ”einmal jemanden gegeben hat”. Oft müssen sie die Lebensgeschichte durch Gespräche mit Verwandten und Archivrecherchen erst rekonstruieren. So werden die Opfer ins Familiengedächtnis zurückgeholt.<sup>10</sup>

Det skulle kunna vara en baksidestext till en bok av Hilde Lindroth som utvecklats ur texterna i *Säg mig mitt namn*. Med den skillnaden att Hilde kommer från Sverige och att hennes sökande efter sin Großtantes historia framstår som en ensamhet.

Dokumentationscentret Topographie des Terrors, som dittills existerat i mer tillfälliga lokaler, öppnades i maj 2010, vilket Linda Beel noterar i *Erinnerungslandschaft*. Hon besöker också Tiergartenstraße 4 i Berlin, den plats varifrån den s.k. T4-aktionen utgick, och observerar de halvhjärtade försök som gjorts att minnesmärka adressen. År 2011 beslöt tyska förbundsdagen att bygga en minnesplats för offren för eutanasiprogrammet. I juli 2013 togs första spadtaget till en permanent minnesplats med dokumentation och information på Tiergartenstraße 4. Det vinnande förslaget utgörs av

en cirka 30 meter lång och 3 meter hög blå glasvägg uppförd över en betongbelagd markyta som från alla sidor lutar svagt in mot mitten. Glasväggen står enligt arkitekterna Ursula Wilms och Heinz W Hallmann och konstnären Nikolaus Količius för förbindelsen mellan betraktaren, den levande, och de människor som dödades fysiskt men som genom vårt minne ändå lever vidare. Förhoppningsvis. Till minnesplatsen hör en 40 meter lång sittbänk och en motstående, nästan lika lång informationsbänk som bland annat ska presentera offerbiografier.

En minnesplats kan vara ett skydd mot tvivel, skam och isolering. De människor som definierades som obotligt sjuka och föll offer för nazisternas aktioner håller på att inlemmas i minneskulturen på ett tydligare sätt. Först nu, kan man kanske säga, har de blivit offentligt sörjbara. Det här forskningsprojektet, ser jag nu, kan betraktas som en del av en tysk rörelse, även om de fem författarna kanske inte har uppfattat det så. Att de har daterat sina texter kan dock vara ett tecken på att de varit medvetna om att det de skriver om hela tiden förändras. Att de skriver på ett fält där minnen med direkt eller överfört ursprung i tidsperioden 1933-45 hela tiden fortsätter att avtäckas, upptäckas, uttryckas. Att deras texter åldras i rasande fart och att de just därför måste hålla sig i sin tid. Sitt år och sin årtid. 2010. 2011. 2012. Das ist schon wieder Geschichte.

Den här avhandlingen är redan historia. Men den är också själv början på en historia som jag inte kan se något slut på och som jag inte kan säga så mycket om. Jag upptäcker fortfarande nya samband och förbindelser. Kanske beror det på att författarna inte tycks ha haft så mycket kontakt med varandra när de skrivit. Hilde Lindroth skickade sina dagböcker från Berlin till Linda Beel, och Elise Adrian måste ha skickat sin text till Hilde, men annars vet jag inte. I Linda Beels *Dresdendokument. Ett territorium* dyker alla skribenterna upp eller omnämns på olika sätt, men det verkar vid det laget inte som om de har så mycket att säga varandra, åtminstone verkar Linda inte längre särskilt intresserad.

x.

Vad säger Foucault egentligen om den tysta genomskinligheten? Att den låter vansinnet uppträda stumt och gestiskt, ”som omedelbar kunskap, som en stor, orörlig struktur”. Den tysta genomskinligheten är en passage. En osäker plats. En övergång från en uppfattning av vansinnet till en annan. Den handlar om att man själv under denna övergång blir språklös inför vansinnet.

Språklöshet: en tyst genomskinlighet.

x.

I en essä i boken *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* skriver psykoanalytikern Dori Laub:

The impossibility of speaking, and in fact of listening, otherwise than through this silence, otherwise than through this black hole both of knowledge and of words, corresponds to the impossibility of remembering and of forgetting, otherwise than through the genocide, otherwise than through this ”hole of memory”.

Han citerar Nadine Fresco:

”As if one gave oneself the right to remember only with genocide as one’s memory. As if the very faculty of remembering and forgetting derived from the genocide. As if the genocide alone had made you a being of memory and forgetting.”<sup>11</sup>

Dori Laubs essä handlar om vittnesbörd av överlevande från Förintelsen och deras fångenskap i tystnaden. Laub berättar om något som hela tiden finns i mina tankar när jag läser de fem skribenterna men som de stannar på ett varierande avstånd från. Om de skulle gå vidare skulle det svarta hålet uppsluka deras ord. Om de skulle gå vidare skulle alla skalor förändras så snabbt och ljudlöst att deras texter skulle brytas sönder. En del av deras texter bär spår av det. Om

de skulle gå vidare skulle de kunna bli missuppfattade för att relativisera de judiska och de romska offrens lidande genom att fokus i texterna ligger på tyska öden. Jag vet inte.

Men vad betyder ”tysk”? Före Nürnberglagarna kunde tyskar ha olika etnisk eller kulturell bakgrund. Vad jag menar med tyska öden här är de individuella historierna för några av dem som från 1935 och tio år framåt definierades som tyskar.

*Testimony* är skriven för tjugo år sen. Vi lever i en tid där bara de som var mycket unga under andra världskriget ännu kan vittna. Förntelsen har blivit en del av allas vårt historiska eller ännu samtidshistoriska minne, och genom alla de dokumentära, historiska, litterära och filmiska verk som kretsat kring den också en del av vårt kulturella minne. Om jag känner igen någonting i orden om det svarta hålet måste det låta som ett hån för den som överlevt och bär egna minnen eller för den som bär från föräldrarna överförda minnen. Om jag känner igen något i de orden är det på ett symboliskt plan. Men det har också att göra med det uppdrag jag gav de fem författarna, att skriva om förhållanden som direkt eller indirekt berör terrorn och raspolitiken, med folkmordet som yttersta konsekvens.

x.

I *Der lange Schatten der Vergangenheit* från 2006 om minneskultur och historiepolitik, som jag läser först nu, våren 2014, citerar litteraturvetaren och kulturanthropologen Aleida Assmann historikern Reinhart Koselleck som ser två former av negativa nationella minnen – relativt vanligt förekommande minnen av blodigt våld och nederlag som ännu kan relateras till en sorts måttstock av möjlig eller tänkbar rättvisa, och så de minnen som gör varje måttstock oanvändbar och som gör Förntelsen till en vändpunkt i historien.

Es gibt keine Sinnstiftung die rückwirkend die Totalität der Verbrechen der nationalsozialistischen Deutschen einholen oder einlösen könnte. Dieser negative Befund prägt unser Gedächtnis.<sup>12</sup>



Vi måste leva med denna oåterkalleliga fördunkling av bilden av människan, skriver Assmann, och som tyskar ta på oss det historiska ansvaret för det. Det negativa minnet är inbränt i den tyska statens fundament. Men detta stigma är möjligt att vända till positiva och framtidsbejakande värden, fortsätter hon: försvaret för mänskliga rättigheter och respekten för människovärdet.

Historikern Dan Diner, som sagt att för Auschwitz finns inget möjligt narrativ, endast statistik, är en av dem som menat att Förintelsen är den mittpunkt i det förflutna som ett gemensamt europeiskt minne måste utgå ifrån. Europa som minnesgemenskap. En annan är Göran Persson, fd. svensk statsminister, som i januari 2000 anordnade en internationell konferens i Stockholm för att diskutera former för minnesarbetet kring Förintelsen. Man enades i den s.k. Stockholmsdeklarationen om att det gemensamma minnet av civilisationsbrottet skulle utgöra grunden för en europeisk förpliktelse till försvar för civilsamhällets värden och minoriteters rättigheter.<sup>13</sup>

Upprätthållandet av skillnaden mellan minne och argument. Nolltolerans mot att kvitta skuld mot skuld. Nolltolerans mot offerkonkurrens. Strävan från exklusivitet till inklusivitet hos minnena. Strävan från ett åtskiljande till ett förenande minne. Kontextualisering av minnen. Inramning. Detta är några utgångspunkter som Assmann föreslår för en möjlig hantering av nationella minnen.

Det är det kollektiva, offentliga tyska minnet som står i fokus i Assmanns bok. Hon ger också exempel på frågor som man kan ställa till "Erinnerungskonstruktionen": Upptar de den historiska sanningen eller sluter de sig för den? Hur mycket motsägelse kan de integrera? Hur förhåller de sig till sina grannar? Är de konstruerade endast i ärans tecken eller kretsar de endast kring offerrollen? Avväjrs eller antas skuld?

x.

1993 gav Walter Kempowski ut den första boken i serien *Echolot. Ein kollektives Tagebuch* som avslutades tolv år senare, 2005, med vo-

lymen *Abgesang* '45. Ett ekolod är en apparat som mäter avstånd, särskilt vattendjup, med hjälp av återstudsande ljud. Kempowski har samlat och sammanställt offentliga och privata brev, dagböcker och rapporter, fotografier, telegram, propaganda, sånger etc, ett tyskt minnesmaterial över kriget från nederlaget vid Stalingrad 1943 till och med krigsslutet. Det är ett dokumentärt verk som vägrar berätta, annat än genom att låta så många som möjligt höras. Hans metod: att inte lämna vattnet, utan sänka ned ett ekolod för att uppfånga rösterna där, dvs. samla ihop dem i bok efter bok. Det är en paradoxal metod. Ekolodet sänks ned i djupet, men resultatet, alla de olika dokumenten sida vid sida utan kommentar eller värdering, har, bland alla lovord, fått kritik för att det stannar på ytan och man till slut inte hör någonting, för att rösterna, så att säga, dränker varandra. Är *Echolot* en berättelse eller en dokumentsamling? Historia eller arkiv?

Litteraturkritikern Iris Radisch skriver om *Abgesang* i *Die Zeit*:

Wenn es das wichtigste Merkmal der Literatur ist, Wirklichkeit zu verdichten, perspektivisch zuzuspitzen und zu verwandeln, ergo zu bearbeiten, wollte Kempowski die Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite und Vielstimmigkeit möglichst maßstabsgetreu und im Rohzustand wiedergeben.

”Die Wirkung des *Echolots*”, schreibt Kempowski in seinem Arbeitsjournal, das gleichfalls dieser Tage erscheint, ”wird in seiner Ausführlichkeit liegen.” Man könnte auch sagen: in seiner Unabschließbarkeit. Denn genauso wie die genaueste Landkarte von Deutschland noch immer so groß wie Deutschland selbst sein müsste, wäre das absolute kollektive Tagebuch eines jeden Kriegstages die Summe aller überlieferten Zeugnisse.<sup>14</sup>

Men någon sorts outgrundlig metod för att inte hamna i den absoluta kollektiva dagboken av samtliga tyska dokument från denna tid har Kempowski ändå, som han kallar ”ekolodsmetoden” och som bland annat, skriver Radisch, tycks bestå i föresatsen att ingenting är principiellt uteslutet, allt får komma i beröring med allt.

Om läsaren tålmodigt tar sig igenom allt detta kan det ibland driva tårar ur ögonen på honom, men det kan också upplevas som jättemånga tv-kanaler samtidigt som neutraliserar varandra, menar Radisch. Den främsta kvaliteten hos detta storhetsvansinniga projekt ligger i att det ger en så öppen inblick i mänsklig dumhet och hjärtlöshet. I det alldagliga vansinnet. I motsats till vad som påståtts möjliggör de allra flesta dokumenten i *Das Echolot* inte alls ett närmande till den historiska verkligheten. ”Erschütterert liest man”, skriver hon, ”wie die Mehrzahl der Schreibenden das, was sie erlebt hat, offenbar nicht erlebt hat.”

Kempowskis översvämmande verk lämnar en alltså, efter att ha läst i *Abgesang* delar jag Radischs intryck, med den övervägande känslan av att den tyska verklighet som utspelades 1943-45 varken är upplevd eller beskriven på dessa många tusen sidor. Vad ekolodet i vattnet verkligen uppfångar måste vi höra inom oss själva. Eller konstruera det.

*Skakad läser man hur flertalet av de skrivande uppenbarligen inte har upplevt vad de har upplevt.* Som om det är detta egentligen som blir kvar till de efterkommande till dessa tyska skribenter. Som om vi måste berätta vad som hände igen, för oss själva, för att uppleva det i hela sin vidd och konsekvens och för att det inte går annat än styckevis. Det enda sättet att göra det nu, för de allra flesta av oss, är att skapa berättelser som mer eller mindre inbegriper fiktionen. Och som samtidigt är skrivna utifrån vår position som vetande, rent historiskt. Vad *Echolot* tycks visa (själv har jag inte läst alla volymerna) är omvänt att fiktionen är ständigt närvarande i de samtida vittnesbörden, i de autentiska dokumenten: som filter i språket, propaganda, konvention, lögner.

x.

Jacques Derridas tankegångar i *Den andres enspråkighet* utgår från hans egen bakgrund som fransk-maghrebinsk jude i Alger där språk som arabiska, berbiska eller jiddisch var oätkomliga och där den koloniala franskan var det enda möjliga språket, som ändå inte var hans

eget eftersom han levde i en periferi, en sorts Sken-Frankrike utanför Frankrike. ”Mitt språk, det enda som jag hör mig tala och förstår mig på att tala, det är den andres språk.” Hans teser är:

1. Man talar ju bara ett enda språk.

2. Man talar aldrig ett enda språk.

Detta kallar Derrida lagen för översättning och lagen såsom översättning. ”En ganska galen lag, jag medger det /.../ jag har alltid misstänkt lagen, liksom språket, för galenskap, i alla händelser för den enda platsen och första betingelsen för galenskap.”<sup>15</sup>

Temat enspråkighet får mig att tänka på Hilde Lindroths dagböcker från Berlin, som också Linda Beel citerar ur i *Erinnerungslandschaft* och som är en av de texter som inte rymdes i den här avhandlingen. Där finns några reflektioner över att hon växt upp i svenska språket med ett förträngt tyskt modersmål som tycktes omöjligt att tala men som långt senare, i form av en annan tyska, kom henne till mötes i Paul Celans och Nelly Sachs lyrik. Det ledde till att hon bestämde sig för att studera tyska och bli översättare. Hon noterar i dagboken att enspråkigheten korresponderade med 1960- och 70-talets svenska anda: *Tvåspråkighet kan leda till halvspråkighet*. Hennes svenske far som förkroppsligade lagen om det enda språket i hemmet var också lärare i tyska och bestämde sig för att lära Hilde tyska via studiet av grammatiken, något som Hilde avböjde efter en kortare tids studier.

Det finns både en tysk och en svensk position i det här projektet och skillnaden mellan dem är uppenbar. Det kan vara en av anledningarna till att de fem skribenterna växlar mellan tyska och svenska i sitt skrivande. Språk rymmer en historia. Jag har valt att följa de fem författarnas exempel och översätter inte alla tyska citat liksom inte heller de engelska, och jag hoppas att de läsare som inte läser tyska obehindrat ändå inte känner sig utestängda. Hela projektet utgår från två språk, eller från mellanrummet mellan dem. Däremot följer jag ingen princip om att alla källor alltid ska citeras på originalspråk. Det handlar snarare om ett spel mellan olika språk, vars ursprung aldrig är rent och oblandat.

x.

Varje kultur är ursprungligen kolonial. Låt oss inte bara se till etymologin för att komma ihåg det. Varje kultur inrättas genom det ensidiga påtvingandet av en språk-”politik”. Herraväldet börjar, som bekant, med förmågan att benämna, att påtvinga och legitimera benämningarna. /.../ Den andres enspråkighet skulle då i första hand vara denna suveränitet, denna lag som ju kommit från annat håll, men också och främst Lagens själva språk. Och Lagen såsom Språk.

Jacques Derrida, ur *Den andres enspråkighet*<sup>6</sup>

x.

Elise Adrians *kurze sätze* börjar med citat ur en liten språklära, *Sprechübungen*, bearbetad av Ernst Gerlach, lärare i Dresden, som det står på omslaget. Talövningar, uttalsövningar, grammatiska övningar. Här finns stora fältherrar, tyska nationaldiktare, olydiga barn, hycklande fariséer och vidskepliga fruntimmer. Exempler är valda för att illustrera olika ljudkombinationer och grammatiska regler. Hur allmänt utbredda denna typ av språkexempel var är svårt att säga men jag tänker mig att de inte var ovanliga i sin tid. Vad innebär ”bearbetad av” i det här fallet? Vem var författaren? Fanns det flera? Mitt exemplar är den trettioförsta upplagan och den lilla boken hade alltså en viss spridning.

*Sprechübungen* demonstrerar också mekanismerna för hur man konstruerar motsatta meningar, andra ord. Ständigt uppmanas eleven att skapa nya meningar, förändra exemplen, att sätta in prefix som negerar, förskjuter, suffix som mjukar upp, adverbial som kullkastar, eller skärper, hela innebörden.

Fylligheten av exempel har antagligen att göra med att språkläran är riktad till skolbarn. Hela häftet börjar med bokstaven K under rubriken Das Hauptwort. Och så följer en lång uppräkningslista av ord, nästan som en skapelseberättelse. En sorts konkret poesi. Det börjar med Käfer. Skalbagge. Käfer, Kaffee, Käfig... Sen kommer G. Ord

som Gedicht, Geduld, Gefahr, Gott och Grab och Grenze. Vi går bakåt i alfabetet. G är mjukheten hos K.

Eftersom hela *kurze sätze* är på tyska, ska jag för de läsare som inte läser tyska säga några ord om hur jag uppfattar dess uppbyggnad.

Efter citaten ur *Sprechübungen* följer Elise Adrians egna "Sprechübungen" där de omgivande språken och dokumenten går igen på olika ställen. Grammatiska, pseudogrammatiska, kliniska, mytiska, drömartade fraser böjs in i varandra i korta segment.

I avsnittet "Familienanamnese" citeras en blankett där familjens karaktär ska kartläggas för att bevisa "ärfthlighet" som formellt underlag för tvångssterilisering enligt den lag som infördes 1933. "Fremdsprache" är ett citat ur filosofen Ernst Cassirers *The Myth of the State*, som han skrev i sin amerikanska exil och som publicerades postumt 1946. "Sachenverzeichnis" är en avskrift av en lista där patienternas tillhörigheter och antal av varje sak skulle fyllas i innan de skrevs in på en Heil- und Pflegeanstalt. Det är en ingående klassificering. Bomullsstrumpor, yllestrumpor och sidenstrumpor skiljs åt. Det finns sex kategorier av skjortor/blusar, sju kategorier av skor. Det finns hårspännen, skjortknappar, slipsnålar, två olika sorters kammar. Två olika sorters speglar.

"Briefwechsel" är en sammanställning av korrespondensen i ärendet om tvångssterilisering mellan avdelningen för "arvs- och rasvård" på Dresdens hälsovårdsmyndighet, domstolen för "ärfthlig hälsa" i Dresden och olika anstalter i Sachsen. "Rundschreiben" visar meddelanden från Sachsens inrikesministerium som tydliggör hur näringstillförseln till psykiatripatienter drogs in mer och mer efter andra världskrigets utbrott.

Därefter följer en avdelning som kallas "Sprüche" – tänkespråk eller böner, hämtade ur den egyptiska dödsboken. En människa lever när hennes namn nämns, lyder ett egyptiskt ordspråk. Om namnet glöms, dör hon en andra död. I fornegyptisk mytologi måste den döda göra en farofylld resa genom underjorden för att förhoppningsvis nå fram till en förklarad hinsides existens. Den döda uppstår visserligen inte, men återintegreras som död i varats och livets

ordning och får tillbaka sin personliga identitet, skriver den tyske egyptologen Jan Assmann i *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*.

Der Prozeß dient der Umwandlung des Toten in einen erklärten Geist, des unschuldig Ermordeten, zu einem passiven Opfer gemachten Toten in ein bewußtes, handlungsfähiges Mitglied der Gesellschaft.<sup>17</sup>

Den dödas skingrade integritet återges henne genom att hon rituellt skrivs in i konstellationen Isis, Osiris och Horus. Ur denna modell utvecklar sig så småningom idén om rätttegången i underjorden, förklarar Assmann, där den dödas hjärta vägs mot sanningens och rättvisans ordning och sjunker om det visar sig lögnaktigt. Här är det den dödas egna gärningar som avgör om hon klarar resan genom underjorden.

Den egyptiska dödsboken är full av för mig svårförståeliga och kraftfulla magiska och poetiska texter. När nya synsätt i förhållande till det gudomliga och döden utvecklades, annekterades de bara, så att olika förhållningssätt och olika tider står sida vid sida. I förhållande till det mytiska språket i de här besvärjelserna tänker jag på vad Cassirer skriver i *The Myth of the State* med särskild hänvisning till dåtida samtida tyska politiska myter: "Henceforth myths can be manufactured in the same sense and according to the same methods as any other modern weapon – as machine guns or airplanes."<sup>18</sup> Jag tänker också på den yngre Cassirer som i *Sprache und Mythos* skrev om det ursprungliga bandet mellan språk och myt som brister men ändå finns kvar. Språket rör sig i mellanriket mellan det obestämda och det oändliga, skrev Cassirer i denna tidiga bok, som, liksom förmodligen *Sprechübungen*, utkom på 1920-talet, innan Cassirer bevittnat vad nazismen skulle göra med människorna och med språket.

*Kurze sätze* avslutas med avsnittet "Sprechen", tala, som består av vita, obrukade sidor.

Elise Adrian anger en egen samling dokument, en egen akt som källa till de citerade dokumenten i *kurze sätze*. Det är en viktig språklig handling som jag kan tolka på flera olika sätt.

Jag minns en brottnings timme ut och timme in mellan två nakna män som inte ser varandra – deras huvuden är inknutna i en duk som är hopknuten mellan deras huvuden. En duk, två huvuden, tre knutar. Varför just två män? De kämpar en ändlös kamp med varandra samtidigt som de är sammanbundna i anonymitet och blindhet. Verket *Marra* av Laura Lima ingick i utställningen *Spiralen och kvadraten. Övningar i översättbarhet* på Bonniers konsthall 2011. I en essä i boken *Översättbarhet/Translatability*, som kom ut i samband med utställningen, talar Cecilia Sjöholm om begreppet ton: ”En ton är inte detsamma som en röst. Det är inte en stil. Den är inte reducerbar till ett läge på en skala. En ton kan vara personlig. Men den är också en oförytterlig del av ett språk. Kanske kan man beskriva tonen som en stämning eller en förspråklig atmosfär.”<sup>19</sup> Cecilia Sjöholm citerar Homi Bhabha som talar om ”gränslandens förhandlingar om kulturell översättning” och behovet av att utveckla en ny sensibilitet.<sup>20</sup> I linje med det vill hon utveckla nya sätt att tänka kring översättning. Hon talar om något hon kallar estetisk översättning – en överföring av sinnlig och affektiv erfarenhet. Det kan handla om texter men också om konst, film, musik. Estetisk översättning är egentligen inte språkligt bunden. Den vilar på att vi är förmögna att utveckla en sensibilitet där vi inte kan förlita oss på begrepp.

Elise Adrian visar upp olika språk i *kurze sätze*. De tyska myndigheternas språk är performativt, inte bara en arena för händelser utan en aktiv omskapande kraft. Språkläran föreskriver uttal och grammatik. Också de fornegyptiska besvärjelserna gjorde anspråk på att vara performativa, även om jag läser dem litterärt, som en sorts dikter eller spår. Elise Adrians talövningar är av ett helt annat slag. Kan Hilde Lindroth överföra detta till svenska? Hon rör sig mellan olika arkiv, platser, människor och texter. Hennes egna ord är mest knappa, enkla beskrivningar. Skulle själva rörelserna kunna vara översättningen? I så fall måste man också gå med på att en översatt text till stora delar kan utspelas före ett original. Handlingen i *Säg mig mitt namn* börjar i augusti år 2000, eller kanske ännu



tidigare, kanske börjar den i en dröm från år 1991, och sträcker sig ett antal år fram i tiden.

Det egna språket hos Elise Adrian och Hilde Lindroth består på mycket olika sätt av korta, invaderade satser eller stycken. Kanske är beslutet att visa upp detta också ett uttryck för en stark tro på ett annat språk, som är frånvarande. Kanske ska det språket, om det en dag visar sig, framträda som ett original till dessa båda texter. Även om ordet original då antagit en annan betydelse.

x.

Man kan undra om det till slut finns någonting annat än översättning, men man kan inte översätta ett språk rent konkret till ett annat språk. Den enda grammatik man kan översätta till är ju målspråkets egen, vilket innebär en djupdykning i det egna språkets unika uppbyggnad och, ja, ton. Om språken inte vore oöversättbara sinsemellan, skulle översättning inte vara möjlig.

”Inget är oöversättligt”, skriver Derrida i *Den andres enspråkighet*, ”om man blott anstränger sig eller på ett kompetent sätt utvidgar det som svarar mot styrkan i originalet. Men det ’oöversättliga’ förblir – bör också förbli, säger mig min lag – den poetiska ekonomin i idiomet /.../.”<sup>21</sup>

Ibland kan det vara intressantare att undersöka en förment eller verklig oöversättbarhet än att hävda översättningens möjlighet. Genom att hävda det oöversättbara kan man ibland bärga en innebörd som annars gått förlorad. Vilket är en paradox. Man räddar en innebörd som är oöversättbar. Hur kan den då leva? Kanske genom att parafrastras, omskrivas, svikas... vilket också är en form av översättning... och förlust.

”Översättning börjar när isolering upphör”, säger Marcia Sá Cavalcante Schuback i *Översättbarhet/Translatability* och tar genast fram ön, isola, ur ordet isolering.<sup>22</sup> Yoko Tawada som skriver både på japanska och tyska kallar en av sina böcker om språk, kulturer

och människor för *Überseesungen*. Över-havs-tungor, tungomål över vatten. Att fara genom vatten från en strand till en annan, från ett språk till ett annat. Till och med i ordet över-sättning finns vattnet med som en möjlig bild: att sättas över, med en båt, till andra stranden. Själva ordet är finalt, det betonar ankomsten, men ibland består kanske översättningen i själva resan.

Kanske är *Säg mig mitt namn* en parallelltext till *kurze sätze*. Hilde Lindroth tycks vilja göra det som Elise Adrian avstår från: att hämta tillbaka en familjemedlem ur namnlösheten. Men också släppa henne fri. Den egyptiska dödsboken kallades ofta Boken om att gå fram i dagen.

x.

Att minnas är att översätta, skriver Aleida Assmann.<sup>23</sup>

x.

När jag redan skrivit det här stycket om *kurze sätze* fick jag en ny version av Elise Adrian, utan kommentar, där ingenting av den ursprungliga texten på 86 sidor återstår utom talövningarna.

Men Hilde Lindroths text finns kvar.

När jag funderar över varför *kurze sätze* rasade kommer jag plötsligt att tänka på fragmentariet som Linda Beel skriver om i *Erinnerungslandschaft* i kapitlet om Neues Museum. ”Här, läser jag, exponeras räddade originalfragment från byggnaden som inte kunde återplaceras, antingen för att de rum där de en gång ingick i en större form fullständigt förstörts, eller för att man inte kunnat finna deras sammanhang över huvud taget.”

Vägrar Elise Adrian att berätta för att hon inte kan? Vill hon inte reproducera ett arkiviskt övergrepp? Ber hon om ett annat rum? Jag har många fler frågor.

x.

/.../ denna underliga referens till ett "annorstädes" vars plats och språk var okända och förbjudna för mig själv, som om jag försökte översätta till det enda språk och till den enda fransk-västerländska kultur jag förfogar över, i vilken jag kastades in vid födelsen, en för mig själv otillgänglig möjlighet, som om jag till mitt "en-språk" försökte översätta ett ord som jag ännu inte kände till, som om jag ännu vävde någon slöja från avigsidan (vilket för övrigt många vävare gör) och som om de nödvändiga genomgångspunkterna i denna vävnad på avigsidan var platser för en *transcendens*, alltså för ett absolut "annorstädes" /.../

Jacques Derrida, ur *Den andres enspråkighet*<sup>24</sup>

x.

Nyligen berättade en historiker uppvuxen i Dresden på 1970- och 80-talet för mig att Victor Klemperers *LTI, Lingua Tertii Imperii*, studien i Tredje rikets språk, ofta lästes hemligt metaforiskt som en bok om det kommunistiska rikets språk. Klemperer skulle kanske ha skrattat ett svart skratt. Han gick med i kommunistpartiet direkt efter kriget. Men han gick ur tiden innan Berlinmuren byggdes.

x.

På utställningen *Spiralen och kvadraten* på Bonniers konsthall visades också ett verk av konstnären Dora Longo Bahia, *AcordaLice/wAku-paLice*, där hon bland annat bett en nyzeeländsk man läsa Molly Blooms monolog i slutkapitlet av James Joyces *Ulysses* i översättning till portugisiska – utan att kunna ett ord portugisiska. Man fick gå in i ett slutet rum. Jag antecknade några ord där inne som jag försöker skriva fram nu:

Inte ett ord på väggarna. Inte en riktning. Den trånga egna ovetande föreställningen. Det flyktiga mötet en gång i det förlutna. Hans melodiska

röst utan melodi. Utan *det* språkets musikalitet. Den enda som finns här är jag. Lyssnaren, den instängda. Den som ingenting förstår. Den som bara hör – för att hon redan vet? Mjuka röst. Att den inte behärskar språket. Jag fylls av Översatthet. Omusikaliska musikalitet. Ett skikt mellan rösten och språket. Tungan och gommen håller ord mellan sig. Tanderna, alla främlingar, håller dem i sitt språk. Ett skikt mellan tungan och gommen. Det är jag som hör det. Smala springa. Texten skrevs först på uppläsarens språk. Den första versionen av texten är röstens hemvist. En värld som kunde visa det främmande, välbekanta. Ohörbar. Det som rösten läser upp i mig. Är urskillningslöst. Ingenting tillhör rösten. Den formar sig kring det innebördslösa. Håller det i munhålan. Med minnet av en berättelse.

x.

Att transkribera och redigera ett intervjumaterial är också en form av översättning. Hilde Lindroths *Den blåa färgen längtar jag efter* börjar på ett museum med frågan om minnens ytspänning och hur man kan översätta tal till skrift.

x.

Translation is thus necessarily a *critical* activity, a mode of *deconstruction*, that is, the undoing of an illusory historical perception or understanding by bearing witness to what the "perception" or the "understanding" precisely fails to see or fails to witness. After the Holocaust, this critical subversion of the witness has become unavoidable: deconstruction is a necessary way of examining events. /.../ The way in which the translator can bear witness to what actually happens in the original is, however, paradoxically, not by imitation but only by a new creation /.../.<sup>25</sup>

Det skriver Shoshana Felman i kapitlet "After the Apocalypse" i *Testimony* som handlar om Paul de Mans beryktade antisemitiska artiklar i den belgiska kollaboratörpressen under kriget och hans po-

sition, enligt Felman, som "försenat vittne" i sin sista, postumt publicerade föreläsning som han ägnar Walter Benjamins essä *Översättarens uppgift*. Att översätta kommer i denna Felmans essä nära att vittna – översättandet och vittnandet är här likartade processer i förhållande till historien. "History, like the original, is written in a foreign language", uttolkar Felman de Mans tolkning av Benjamin.<sup>26</sup>

x.

Vad är en dokumentär berättare i en samtid som på olika sätt prövar att omförhandla, hävda eller upphäva gränsen mellan dokumentärt och fiktivt berättande? Jag kan inte definiera vad skillnaden är. Jag kan inte besvara frågan, som de fem författarna arbetat med. Jag kan inte utläsa något enkelt svar ur deras texter. Att skriva något är att förändra det. Att minnas något är också det att förändra det, enligt aktuell hjärnforskning: varje reaktivering är en nyregistrering. Varje gång man går samma spår förändras vägen. Hur mycket? Jag vet också att ett dokumentärt material inte kan betraktas som ett oförmedlat uttryck för en verklighet eller sanning.

Det omöjliga försöket att *lämna plats* för det andra, det okända. Att skriva är ju att *ta* plats. Om det dokumentära berättandet härrör ur ett lyssnande till olika källor, skulle talandet, själva berättandet, kunna bli mycket osäkert, kanske okänt för en själv. Vad var det jag hörde? Om jag lyssnar lite till? Ett talande som är lyssnande, *nästan* samtidigt, finns det? Materialets *närvaro* i berättelsen. Hur kan man uppfånga dess närvaro, när skrivandet förändrar det?

Det dokumentära berättandet inte som en trohet, inte som en spegling, inte som en spårning, utan som en passage genom berättaren, som blir materialets okända plats. Berättaren som materialets omöjlighet. På samma sätt som berättaren ställer sig inför berättandets omöjlighet, för materialets skull.

Borde jag släppa attributet dokumentär här?

x.

Är berättelsen en vanföreställning?

x.

I flera språk finns en förbindelse mellan händelse och plats: ägarum, avoir lieu, take place, stättfinden. Kan en plats vara *om* en plats? Skulle det betyda att platser kunde vara berättelser? I så fall inte i den meningen som det återuppbyggda Neues Museum i Berlin bildar en berättelse om sitt eget förflutna eller som den kilformade utbyggnaden Dresden Blick problematiserar och fördjupar den blick på Dresden som staden själv är besatt av, åtminstone i Linda Beels texter. Om man betraktar en byggnad som en berättelse, vilket arkitekten Daniel Libeskind gör i ett citat hos Beel, kan man gå in i den, gå omkring i berättelsen, tillsammans med andra, vilket skapar nya, tillfälliga berättelser inne i berättelsen... också berättelser *om* berättelsen *inifrån* själva berättelsen... En byggnad är en medveten och kontrollerad skapelse på ett annat sätt än en plats. Berättelser är en annan sak än minnen. Men minnesplatser om minnesplatser skulle kanske ändå kunna betyda en form av omslutning eller kringrörelse. Frågan *Om en byggnad kan vara en berättelse, kan inte då en berättelse vara en byggnad?* transponeras till *Om platser kan vara minnen, kan inte då minnen vara platser?*

"We speak so much of memory because there is so little of it left", skriver den franske historikern Pierre Nora i essän *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*.<sup>27</sup> Medan historien är knuten till händelser, är minnet knutet till platser.

Lieux de mémoire are simple and ambiguous, natural and artificial, at once immediately available in concrete sensual experience and susceptible to the most abstract elaboration. Indeed, they are lieux in three senses of the word – material, symbolic and functional.<sup>28</sup>

Kanske är de fem författarnas texter en sorts platser i stället för – *au lieu de* – lieux de mémoire, en sorts platser där sökandet efter minnena fortsätter och det är själva sökandet, själva rörelserna som undersöks.

x.

”The quest for memory is the search for one’s history”, säger Pierre Nora.<sup>29</sup>

Of course, we still cannot do without the word, but we should be aware of the difference between true memory, which has taken refuge in gestures and knowledge, in unstudied reflexes and ingrained memories, and memory transformed by its passage through history, which is nearly the opposite: voluntary and deliberate, experienced as a duty, no longer spontaneous; psychological, individual and subjective; but never social, collective or all encompassing. /.../ Modern memory is, above all, archival. It relies entirely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording, the visibility of the image.<sup>30</sup>

True memory. Är Martha Gerlachs barndomsminnen från krigets Wiederau exempel på det, tycks Greta Wiedrow fråga sig i *En sorts adrenalinskärpa* när hon sitter med Marthas inspelade intervjuberättelser, the immediacy of the recording. Både Greta Wiedrow och Hilde Lindroth i *Den blåa färgen längtar jag efter* avstår, på helt olika sätt, från att försöka återberätta Martha Gerlachs barndomsminnen.

”At the heart of history is a critical discourse that is antithetical to spontaneous memory”, enligt Nora.<sup>31</sup> Noras skarpa svarta snedstreck mellan minne och historia både belyser och fördunklar problematiken i några av de fem skribenternas ord om Martha Gerlachs berättelser. Hilde skrev några rader till mig:

Jag visste inte om komplikationerna var så svåra, så förlorade nedför historiska stup att de bara kunde rymmas i en roman, eller om de måste

spåras och läggas ut i en omgivning runt texten för att kunna få plats. För att inte osynliggöra det barn som romanen skulle handla om.

Eller om komplikationerna måste spränga texten.

Hur skildrar man ett barn? Jag vet inte. Hur skildrar man ett barn i det här fallet? Den som skildrar måste se längre än barnet. Annars är barnet utlämnat. Att inte utlämna ett barn måste samtidigt vara att följa dess egen blick och låta den få rum.

När Greta Wiedrow försöker förstå intervjusituationen och Marthas berättelser i den fragmentariska essän *En sorts adrenalinskärpa* hamnar hon inför ett gap mellan familjevärlden och den faktiska politiska historien 1933-45. En svindel mellan totalt skilda dimensioner. Är intervjusituationen en minnesplats? Tillfällig och mycket osäker? Kanske obeträddbar?

x.

Hur kan man minnas så länge det inte finns några kulturella bearbetningsmönster för det man upplevt? Hur kan man nå sina egna barndomsminnen när barndomen i sig är så långt borta? Finns det något som kan kallas kulturell dissociation? Historisk dissociation? Hur kan man minnas ett förtryck om en del av förtrycket är att man inte ska kunna känna det?

Kanske är en berättelse, även i skrift, ett utsnitt av en dialog. Vad är möjligt att berätta, vad är hörbart? Det finns lika många minnen som det finns grupper, säger Nora med hänvisning till den franske sociologen Maurice Halbwachs som utvecklade begrepp som det kollektiva minnet och undersökte det förflutna som social konstruktion. Enligt Halbwachs minns vi innanför en social ram, en grupp tillhörighet, men också utifrån vår samtid och rådande kommunikativa villkor.<sup>32</sup> *Le cadre social* tycks vara analogt med begreppet *l'archive*. Det finns inget möjligt muntligt förmedlat minne utanför de referensramar som människor i ett samhälle använder sig av för



att fixera och återfinna sina hågkomster, menade Halbwachs. Han dog i koncentrationslägret Buchenwald i mars 1945.

x.

En kedja av skuld i *En sorts adrenalinskärpa*. Den historiska tyska skulden. Den sekundära skulden, oförmåga att se den primära skulden i sina finaste förgreningar. I sina finaste avgränsningar. Den tredje skulden, den narrativa. Att inte kunna berätta om detta annat än på ett sätt som blir orättvist, lösryckt, förryckt.

x.

Till slut plockar Greta alla ord ur kroppen. Hon avsäger sig sitt uppdrag.

x.

I Hilde Lindroths *Säg mig mitt namn* finns glimtar av en utveckling i det fd östtyska Sachsen där minnet av massmorden på psykiatripatienter på olika anstalter under kriget gradvis återvänder eller återbördas till respektive platser. Ofta måste minnet rekonstrueras genom forskning. Platsen är en brottsplats. Ibland också en grav. Så småningom kanske också en plats för anhöriga att minnas.

x.

Greta skriver i sin havererade essä om berättelsens tid kontra berättandets tid. Det finns också en lyssnandets tid. Ingen av de tiderna inträffar nödvändigtvis samtidigt.

x.

Jag kommer att tänka på Michail Bachtins ord i *Författaren och hjälten* om att författarens auktoritet är körens auktoritet. Hans ord om lyriken, att "all lyrik lever endast genom tilltron till ett möjligt stöd från en kör", och om hur en röst "som kommit att känna sig utanför kören" brister.<sup>33</sup>

x.

Året 1945 till exempel var mycket längre bort från oss 1962 eller 1975 än vad det är 2003 eller 2005, skriver Aleida Assmann.<sup>34</sup>

x.

Hitlers genocid skulle följas av ett mnemocid, skriver Aleida Assmann.<sup>35</sup> Hans formel för det löd: "Vem talar om armenierna idag?"

Vi har bara börjat tala om armenierna.

I Förintelsens "efterhistoria" närmar sig minne och historia igen, konstaterar Assmann. Erkännandet av den andres lidande och vissa staters officiellt framförda ursäkter för tidigare begångna brott är något absolut nytt, menar hon, som hänger ihop med den växande betydelsen av det individuella och kollektiva minnet, en social sensibilisering och globalisering av minnet. Tidigare förordnades efter krig en gemensam glömska, som skulle neutralisera farliga minnen hos segrare och besegrade. Men för historiska trauman efter brott som övergrepp och förintelse är glömska omöjligt. Brott mot mänskligheten måste bevaras i ett minne som delas av offer och förövare.

Eller av deras arvtagare.

x.

Varför förstod jag inte att uppdraget jag gav till de fem författarna var övermäktigt? Det var ju övermäktigt för mig. Jag tänkte att det skulle vara lättare för dem, som var många, som inte hade någon relation till materialet från början. Som bara adopterat min identitet och tagit sig an mitt material, för en begränsad tid som i varje lek, hur allvarlig den än är, utan att behöva bära något ansvar för följderna av det de skrev. Därför, tänkte jag, skulle de kanske kunna skriva friare än vad jag själv skulle kunna. Men jag ser i flera av deras texter att uppdraget varit för svårt. Samtidigt skulle jag nog aldrig, om jag inte hade anlitat dem, ha förstått att det var *så* svårt.

x.

När Pandora lyckades stänga asken hade nästan hela innehållet flugit ut, alla olyckor och sjukdomar. Hela världen drabbades av tröstlöshet och förtvivlan. Till sist öppnade Pandora asken igen och släppte ut det enda som var kvar. Det var hoppet, som kom ut ur asken i form av en liten fågel.

x.

”Att försöka förstå är ett slags våldsakt. Var läste jag det”, skriver Linda Östergaard i sin essä om att översätta Ingeborg Bachmanns brev till Paul Celan.<sup>36</sup>

x.

”[T]he gap between generations is the breach between a memory located in the body and the mediated knowledge of those who were born after”, skriver den amerikanska litteratur- och genusvetaren Marianne Hirsch i *The Generation of Postmemory*, som jag läser nu,

när alla författare lämnat sina bidrag.<sup>37</sup> Termen postmemory, efterminne, ärvt eller överfört minne, skriver Hirsch också om i en tidigare bok från 1997, *Family Frames*. Hirsch poängterar där att hon utvecklat begreppet i relation till barn till överlevande från Förintelsen men att hon tror att det kan användas också för att beskriva andra ärvda minnen av djupa kollektiva traumatiska händelser och erfarenheter. I *The Generation of Postmemory* praktiserar hon sitt eget utvidgade begrepp. Boken utkom 2012 och undersöker hur minnen i spåren av Förintelsen, röda khmerernas folk mord i Kambodja och andra kollektiva katastrofer kan hanteras konstnärligt av den generation som ärvt minnen antingen direkt av sina överlevande föräldrar eller mer indirekt, kulturellt. Framför allt studerar Hirsch visuella verk, där fotografier i olika former ofta spelar en stor roll, men också skönlitteratur, framför allt av W G Sebald och Toni Morrison. Hon citerar en dialog ur Morrisons roman *Beloved*, där huvudpersonen Sethe berättar för sina två döttrar om den enda gången hon mötte sin mor, som visade henne ett märke under bröstet. Slavtecknet.

"I am the only one got this mark now. The rest dead. If something happens to me and you can't tell me by my face, you can know me by this mark." /.../ "Yes, ma'am", I said. "But how will you know me? How will you know me? Mark me too", I said. "Mark the mark on me too." Sethe chuckled. "Did she?" asked Denver. "She slapped my face." "What for?" "I didn't understand it then. Not till I had a mark of my own."<sup>38</sup>

Marianne Hirsch tar mor-dotter-relationen i *Beloved* som ett paradigm för traumaöverföring. The mother/daughter transmission. Identifikationen mellan mödrar och döttrar formar ett exempel på hur ett delat intersubjektivt transgenerationellt "space of remembrance" kan tänkas med alla sina motsägelser. Döttrar blir paradigmatiska i så motto som de möjliggör för oss att urskilja en mängd identifikatoriska praktiker, skriver Hirsch. Men samtidigt kan identifikationer korsa gränslinjer, identiteter behöver inte vara bokstavliga eller essentiella, och dottern kan fungera som en familjeposition eller ett identifikatoriskt rum öppet för andra, också manliga subjekt.

In the stories of transmission on which I focus in this book, I see a range between what Morrison has called "rememory" and what I am defining as "postmemory" – between, on the one hand, a memory that, communicated through bodily symptoms, becomes a form of repetition and reenactment, and, on the other hand, one that works through indirection and multiple mediation. Within the intimate familial space of mother/daughter transmission, however, postmemory always risks sliding into rememory, traumatic reenactment, and repetition.<sup>39</sup>

x.

Varje ord kastar en skugga, skriver Anja Nachaum någonstans i *Den siamesiska tvillingen*, en essä som hon drog tillbaka. Den handlar om berättandets möjlighet, som inte är stor för poeten Nachaum. Jag får citera hennes avsnitt om bladvändaren.

Ordet bladvändare kan betyda två saker. I överförd bemärkelse syftar det på en "fängslade" bok som man inte kan lägga ifrån sig. Boken läser så att säga sig själv. Den andra betydelsen av ordet är rent konkret: någon som vänder blad. Oftast notblad. På klassiska konserter har jag ofta blivit mest fascinerad av bladvändaren. Denna tysta figur som sitter intill pianisten och följer noterna med blicken och böjer sig fram, lite före själva momentet, och sen VÄNDER BLAD och så sätter sig igen, lätt, på stolen.

Hur bladvändarens rörelser saknar betydelse i sig själva och ändå är lika faktiska som pianistens löpningar över tangenterna. Hur hela bladvändaren bleknar intill osynlighet bredvid pianisten och ändå är där lika kroppsligen i rummet som pianisten. Konsertformen har utmanats och utvecklats, men den klassiska konsertens ritualer och regelverk tycks fortfarande orubade. Det här och det här räknas, det där räknas inte. Men mina ögon rapporterar något annat. Det blir en kortslutning mellan kodat seende och sinnesintryck, mellan kulturell konvention och fysisk närvaro.

Bladvändarens dygd är att kunna läsa noter och att vara så osynlig och ljudlös som möjligt. Bladvändaren bär musiken tyst inom sig och garan-

terar dess flöde. Han eller hon vänder blad utan att ge ett ljud ifrån sig, som en läsare av en bok: men skillnaden är att det sker i gestaltningens obönhörliga nu och är en förutsättning för det. Bladvändaren måste lyssna ytterst känsligt och följa pianistens spel men får aldrig låta sig ryckas med av musiken. Bladvändaren är som ett tomt blad, om musikern är full av noter. Men bladvändarens uppgift är noterna, medan musikerns är musiken. Båda två är lika närvarande i rummet. Bladvändaren som skuggmusiker.

Det finns en exakt förbindelse mellan dem: den noterade musiken. De speglar varandra i musikens skrift och kroppens tyngd. För övrigt finns ingen spegling.

x.

Varför ställer jag inte frågan från andra hållet, varför frågar jag mig inte vad det är för språk som återstår? I den text som är kvar efter Greta Wiedrows ursprungliga essä *En sorts adrenalinskärpa* står någonstans ordet ”nödspråk”. Är det ett språk som fortsätter att tala, långt från alla skuggberättelser, fastän alla andra språk tystnat? Finns det någon mening med det? Tänk om nödspråket bara leder bort – och man aldrig mer kan formulera det som man inte lyckades formulera? Ett landskap har uppstått och man kan aldrig mer återvända till den punkt där alla språk utom det mest okänsliga tystnade. Där man en gång stod – och hade chansen att formulera den omgivning där man befann sig, det landskap som man inte kunde se. Var det inte först då, om man hade kunnat utsäga det, som man skulle kunna finnas i verkligheten?

x.

Det är inte minnena i sig själva som är skadliga, skriver Aleida Assmann, utan de argument som förbinds med dem. Spiralen av våld och hat som när som helst kan dras igång av revisionistiska argument kan bara långsiktigt brytas om varje traumatisk historia blir

möjlig att berätta och har en chans att bli mottagen med empati. Assmann ger litteraturen en nyckelroll här.

Gegenüber revisionistischen Positionen, die darauf angelegt sind, die Positionen von Schuld und Unschuld auszutauschen, sind klare Grenzen zu ziehen. Den Erinnerungen selbst dagegen sollte man keine Restriktionen und Tabus auferlegen. Wenn sie von Autoren wie Grass, Sebald oder Forte ins Gedächtnis zurückgeholt werden, können sie umgekehrt dazu beitragen, daß tabuisierte Bereiche allmählich aufgelöst und in Kommunikation überführt werden. Denn die Hass- und Gewaltspirale, die durch Argumente jederzeit wieder in Gang gesetzt werden kann, läßt sich langfristig nur unterbrechen, wenn jede traumatische Geschichte erzählbar wird und die Chance hat, mit Empathie gehört zu werden.<sup>40</sup>

x.

En natt drömmer jag att jag betraktar en tavla inramad av en gammaldags utsirad ram. Innanför ramen finns ytterligare en tavelram, och innanför den ytterligare en, och innanför den ytterligare en, säkert fem sex stycken. Och var och en ligger ovanpå den förra så att det bildas som en låg pyramid som skjuter ut horisontalt från väggen. Och ramarna, alla utom möjligen den yttersta, är inget annat än bilder. Det är utsnitt av målningar, eller av en enda målning, det vet jag inte, där man skymtar människor som rör sig eller leker. Den innersta, översta ramen, som skulle omge själva bilden, innesluter en tom yta.

x.

Filosofen Tzvetan Todorov skiljer mellan ett "bokstavligt" och ett "exemplariskt" återvinnande av det förflutna. Det bokstavliga minnet opererar i skala 1:1, det skapar en symmetri mellan då och nu och förblir ett "intransitivt faktum vilket inte leder bortom sig självt". Personen eller gruppen förblir fast i det förflutna, som blir ett

evigt nu. Det exemplariska minnet är rörligt och kan öppna sig mot nya situationer, nya tider, och kan därför bli en handlingsprincip för nuet.<sup>41</sup>

x.

I *Das kulturelle Gedächtnis* skiljer Jan Assmann mellan ett kulturellt långtidsminne, som också är ett arkiv där materiella hågkomster lagras i väntan på aktualisering, och ett kommunikativt korttidsminne som påminner om Halbwachs *mémoire collective* och begränsas till grupper och spänner över maximalt tre eller fyra generationer. Det kulturella och det kommunikativa minnet påverkar och förändrar hela tiden varandra.<sup>42</sup>

Harald Welzer, Sabine Moller och Karoline Tschuggnall studerar minnesgemenskaper inom tyska familjer i *"Opa war kein Nazi". Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, vars motsättning mellan familjealbum och historiskt lexikon Greta Wiedrow tar upp i sin essä om intervjuerna med Martha. Familjeminnet, eller, allmänna: minnesgemenskapens sociala minne, "måste förstås som en fiktiv enhet som var och en av de enskilda medlemmarna förhåller sig till i sina individuella versioner av en historia som de betraktar som gemensam", enligt Welzer. Denna fiktiva enhet, "det gemensamma minnets implicita fiktionskontrakt", har till funktion att säkerställa sammanhanget och identiteten hos minnesgemenskapen, vi-gruppen.<sup>43</sup> En minnesgemenskap i det här sammanhanget kan alltså vara ett socialt faktum och en minnesmässig fiktion.

Jag skulle kunna tänka att de fem författarna i mitt projekt bildar en Erinnerungsgemeinschaft kring mitt insamlade material, men i motsats till hur det går till i verkligheten, om man får tro Welzer, Moller och Tschuggnall, tycks de inte sträva efter att hålla samman varandra i en vi-grupp. Det finns heller inget sånt uppdrag från min sida. De skriver sig snarare bort från varandra, har jag en känsla av, som om den riktningen garanterade deras existens. En femuddig stjärna, fem fingrar på en hand.



x.

Texter som inte finns med i böckerna:

*Den siamesiska tvillingen* av Anja Nachaum  
*Ett litet hål på fönstret med nageln* av Greta Wiedrow  
*Det var nära att mitt ansikte hade rört vid hans* av Greta Wiedrow  
*Hur många gånger kan en historia dö* av Linda Beel  
*A Kiefer Dictionary* av Linda Beel  
*Anteckningar om ett arkiv* av Greta Wiedrow  
*Anteckningar från Berlin* av Hilde Lindroth  
*Anteckningar från stranden* av Hilde Lindroth

x.

I sin genomgång av tyskspråkig litteratur efter 1945, *Tyska minnesgemenskaper*, talar Sture Packalén om tre övergripande minnesgemenskaper inom litteraturen. Den första bildas av dem som utgår från gestaltandet av tyskarnas, krigsförlovarnas erfarenheter, den andra av dem som gestaltar de förföljdas erfarenheter. I motsats till dessa har författarna i den tredje minnesgemenskapen med sitt familjeorienterade perspektiv inte själva upplevt andra världskriget och nazisttiden utan undersöker sin egen position till den tiden.

Vilken plats har Förintelsen i det nutida tyska familjeminnet? frågar sig Packalén. Både Harald Welzer och Gabriele Rosenthal, som före Welzer publicerade en intervjustudie med familjer från fd BRD, fd DDR och Israel, har kommit fram till att det i tyska familjer ofta kan finnas en ovilja eller oförmåga att sätta egna/föräldrarnas/far/morföräldrarnas erfarenheter under kriget i samband med förföljelsen av judarna. Det man framför allt berättar vidare är det egna lidandet och egna umbäranden. I motsats till i de judiska familjerna är klyftan i tyska familjer mellan familjeminnet och historien stor, särskilt i familjer med aktiva förövare, där de f.d. gärningsmännen nästan alltid bestrider sina förbrytelser. Rosenthal visar i sin studie

*Der Holocaust im Leben von drei Generationen* att familjebakgrunden med krig, förföljelse och skuld spelar en mycket större roll för hela familjens utveckling och relationer än de omständigheter de hamnat i efter 1945, skriver Packalén. Hennes studie publicerades dock i slutet av 1990-talet, Harald Welzers bok utkom 2002. Hur mycket, eller lite, som förändrats sedan dess vet jag inte.

Undermedvetet lever alltså det som inte berättats vidare hos barn och barnbarn. Ju mindre de vet om sin familjs förhistoria, desto mer tycks det påverka deras egen livshistoria, psykiska tillstånd, deras val av yrke, partner och land att bo i. Kort sagt fortsätter det förflutna att påverka, och som Rosenthal visat blir denna påverkan inte svagare utan snarare starkare i den tredje generationen.<sup>44</sup>

Först efter Berlinmurens fall, skriver Packalén, kom en avgörande förändring i synen på folkmordet och det förflutna. Västtyskland och Östtyskland försvann, och därmed också en viss möjlighet att skjuta skulden på den andra tyska sidan. En gemensam minnesdiskurs måste upprättas, och i litteraturen blev den här historiska förändringen särskilt tydlig.

I kapitlet om den tredje minnesgemenskapen kommer Packalén in på Marianne Hirschs begrepp postmemory, som han översätter med ”minnet av minnet”. Hirschs bok *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* inleds med ett kapitel om familjefoton på människor som mördats av nazisterna. De här ofta konventionella familjebilderna, en sorts ”Holocaust photographs”, är ibland för de efterlevande det enda som finns kvar av utplånade familjemedlemmar. De kan fungera som en sorts lieux de mémoire. Hur annorlunda än många tyska familjers ”album”.

Fotografier befinner sig på gränsen mellan minne och överfört minne, mellan hågkomst och glömska, skriver Marianne Hirsch och definierar postmemory som

distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or

source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past.<sup>45</sup>

Ibland blir jag väldigt osäker på om jag kan ta upp Hirschs begrepp i det här tyska sammanhanget. Om det inte rörde sig mellan arv och gestaltning skulle jag inte göra det.

x.

Jag skriver en kappa till en kropp. Är skriva att väva? Ska jag utvärdera resultatet av mitt experiment? Jag vägrar utvärdera en kropp. Den är femfaldig. Ska kappan handla om vad det är för kroppar som skriver? Ska kappan hölja och skydda, ska den visa fram tecken på den plats, de platser dess bärare önskar inta i rummet? Förväntas inta i rummet?

Ska kappan handla om varför jag övergav mitt namn?

Jag kan inte berätta om varför jag övergav mitt namn. Då skulle jag bli tvungen att skriva hela kroppen en gång till. That would probably be a case of rememory.

Kappan är omöjlig att väva samman. Varje författare har fått sin egen bok. Min bok står intill deras böcker, berör dem. Det här efterordet är inte ett sätt att leta efter mig själv som läsare. Än mindre ett försök att besvara frågan vad en läsare kan vara. Det är endast ett antal tillfälligt hoplagda trådar som jag inte kan se slutet på.

x.

Varje berättande ur ett subjektivt perspektiv i förflutet tempus liknar en minnessituation, skriver Meike Herrmann i sin studie *Vergangen-erwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Vergangenheit und Gegenwart, förflutenhet och samtid, denna förväxling och förblandning i den tyska litteraturen under 90- och 00-talet är hennes tema.

Man ska skriva om det man vet, men redan har glömt. Man ska uppfinna det på nytt, och det ska kännas som ett minne. Det kan underlätta att flytta sig till en annan plats, en man inte känner men känner igen.

Anna-Karin Palm, ur *Snöängel*<sup>46</sup>

Jag bläddrar i mina anteckningar efter genomläsningen av *Vergangen-  
enwart*:

Privilegien literarischen Schreibens I, Ruth Klüger, s. 81f.

(Meta)gedächtnistheoretisches: Privilegien literarischen Schreibens II,  
s. 90f.

Automatiskt vill jag slå upp sidan 81 och sidan 90 i boken, för det var fyra år sen jag läste den och jag minns inte alls. Men jag hejdar mig i tid. Jag minns i stället att jag sökte upp Meike Herrmann i Berlin, det var innan jag läst boken. Vi satt på ett kafé i det lugna, trevliga Pankow där hon bor, det var en försommardag med en viss oro i vinden och glidande solfläckar under platanerna. *Vergangenwart* var hennes avhandling, den var alldeles nyutkommen och hon visste inte vilket avtryck den skulle göra. Hon bad mig berätta lite om mitt projekt, det var innan de fem skribenterna hade inkallats. Ingenting i mina utgångspunkter var nytt för henne, det var ett mainstreamprojekt på *Vergangenwartsfältet*, jag visste det. Men det var en sak hon ändå kommenterade. Det är det att du kommer från Sverige, sa hon. Schreibst du auf Deutsch oder Schwedisch?

Ur mina anteckningar:

Vittoria Borsó

Minnesmedier spelar en central roll såväl i rekonstruktionsprocessen som för representationen av minnet

Språket bär alltid avtryck av den andre i sig, t ex genom överdetermination och intertextuella spår

James Young

efterlyser en anti-harmoniserande historieberättelse, som ger uttryck för systematiskt tvivel, som bevarar förlusten av varje visshet, som betraktar berättandet som en process och aldrig som ett färdigt resultat

Jag slår upp stycket om James Young i *Vergangenwart*. Han talar om att återinföra "minnets röst" i historieskrivningen. Historiker borde kommentera tidsvittnesskildringar och söka olika sätt att tyda dem på i stället för att producera en artificiell entydighet.<sup>47</sup> Den amerikanske historikern Hayden White som har pekat på varje historieskrivnings ofrånkomliga karaktär av berättelse och kallat historieskrivning "a form of fiction-making" är förstas också omnämnd i Herrmanns bok. Att berätta något är att skymma något annat. Men om det är en sanning, är också den ofullständig. En invändning mot Hayden Whites synsätt är, skriver Herrmann, att i historieskrivningen tillkommer en referentialitet, medan det i fiktionen råder en referens-irrelevans.<sup>48</sup>

Referentialität kontra Referenz-Irrelevanz. Så kan man möjligen också uttrycka den fråga om berättandet som jag startade det här projektet med.

Nu när jag har läst de fem författarnas texter har jag också en möjlighet, för att följa Novalis tankar om läsaren som den potentiella författaren, att fortsätta på egen hand vad författarna påbörjat. I min läsning av deras texter kan jag samla material och kanske erövra en ny position att skriva ifrån. Den texten kan i så fall bara skrivas på andra sidan avhandlingen.

Kanske kommer jag då en dag att skriva en berättelse.

Den här avhandlingen kan inte tänkas utan den berättelsen. Vare sig den kommer att skrivas eller ej. Den är avhandlingens skugga. Inifrån den framstår avhandlingen som ett alltför skarpt och blint ljus.

Jon Fosse: "etwas, wozu man Zuflucht nimmt"

x.

Hur skulle jag kunna skriva en berättelse utifrån det här materialet om jag samtidigt skulle vara tvungen att försvara den vetenskapligt? Hur skulle jag kunna skriva den texten utom i en yttersta sårbarhet, en yttersta rannsakan, ett yttersta vainsinne? Ett yttersta Privilegium literarischen Schreibens?

x.

Olika former av opålitlighet hos minnen och berättelser behandlas i *Vergangenwart*. Fallet Benjamin Wilkomirski dyker upp. Den fragmentariska form han gav sina "minnen" i boken *Bruchstücke* bidrog till att hans falska vittnesbörd uppfattades som autentiskt. Herrmann citerar Aleida Assmann i *Das soziale Gedächtnis*:

Für das, wovon sich die Vorstellung abwendet und wohin die Sprache nicht reicht, hat er wirkmächtige Bilder /.../ angeboten, und seine Projektionen wurden von den traumatisierten Überlebenden zurückverwandelt in den Ausdruck ihrer realen biographischen Erfahrungen.<sup>49</sup>

"Wilkomirskis" uppläsningsturnéer var en av orsakerna, skriver Herrmann, till att psykoterapeutiska metoder utvecklades på 1990-talet, särskilt i USA, för att "rekonstruera" tidiga barndomsminnen, s.k. recovered memory therapy. Avslöjandet av hans falsarium bidrog sedan också till att den s.k. false memory research uppmärksammades inom litteraturvetenskapen.

Inom forskningen om falska minnen har man tagit fram kriterier för att skilja mellan minne och skenminne, medvetet eller omedvetet. Man bör bland annat, rapporterar Herrmann, förhålla sig skeptisk om minnen reagerar på sociala förväntningar, om diffusa känslor, drömbilder och kroppsminnen dominerar tillsammans med påföljande visuell detaljrikedom, om det förefaller osannolikt att de ifrågavarande minnena fallit i glömska under mellantiden, och om

själva förmågan att minnas verkar osannolik, till exempel när hägkomster sträcker sig längre tillbaka i tiden än det tredje levnadsåret.

Samma år som *Bruchstücke* utkom, 1995, femtio år efter krigsslutet, kom Marcel Beyers roman *Flughunde*. Grundmotivet är den mediala förmedlingen av historia – och dess fördunkling, skriver Meike Herrmann. Med berättarförmedlingen av två röster, flickan Helga Goebbels och akustikern Hermann Karnaus, imiterar Beyer medialitet i berättarformen, en sorts ”skrift utan subjekt” för att tala med Friedrich Kittler. Romanen vägrar etablera ”samtidens tolkningsöverhöghet gentemot det förflutna”.<sup>50</sup> Rilkes korta text ”Ur-Geräusch” från 1919, som visar på en klyvnad mellan röst och ljud, mellan talare och subjekt, spökar i romanen. Karnaus berättarröst motsvarar en narration utan narrativt medvetande, en hållning utan samvete. Liksom fonografen upptecknar ljud utan att förstå eller bedöma dem, återger Karnau genom sin neutrala beskrivning av varseblivningar de grymmaste handlingar, bland annat experiment på människor, utan att vare sig grammatiskt eller moraliskt ta ansvar för dem. Romanen iscensätter en ambivalens mellan minne/vittnesbörd/subjektivitet och medial förmedling/referentialitet/objektivitet, skriver Herrmann. Det fiktiva tidsvittnet Karnau visar en principiell misstro gentemot minnesmedier och historiska dokument såsom manipulerade, och just därigenom ljuger han för sig själv. Det är läsaren som måste avslöja honom som föröware. Läsaren blir den enda moraliska instansen i romanen.

x.

In the Western literary tradition, the act of poetic creation, and, indeed, perhaps every act of speech implies something like a desubjectification (poets have named this desubjectification the "Muse"). "An 'I' without guarantees!" writes Ingeborg Bachmann in one of her Frankfurt Lectures, "what is the 'I', what could it be? A star whose position and orbit have never been fully identified and whose nucleus is composed of substances still unknown to us. It could be this: myriads of particles forming an 'I'.

But at the same time the 'I' seems to be a Nothing, the hypostasis of a pure form, something like an imagined substance" (Bachmann 1982: 42). Bachmann claims that poets are precisely those who "make the 'I' into the ground of their experiments, or who have made themselves into the experimental ground of the 'I'" (ibid.). This is why they "continually run the risk of going mad" (ibid.) and not knowing what they say.

Giorgio Agamben, ur *Remnants of Auschwitz*<sup>51</sup>

x.

Om jag inte vill släppa ordet dokumentär, skulle jag kunna betrakta de fem författarnas texter som ett sekundärt dokumentärt material. I stället för att försöka frilägga berättelserna i det ursprungliga materialet, har jag fått ett omfattande och svårhanterligt nytt material att ta ställning till. Det primära materialet som modernmaterial. Det dokumentära som avknoppning, reaktion, svar. Som autentiska spår av andra berättelser. Ett dottermaterial, dotterdokumentärt.

x.

Och samtidigt veta: Den form som bildas för det här projektet kommer att *skapa* en historia. Flera. Därför måste formen vara öppen. Den måste kunna rymma det som vi ännu inte vet. Hur kan jag uppfinna en sann – sann? – form när hela projektet måste brista?

Det dokumentära som något som kastas framåt i tiden. Futurum II. Detta kommer att ha hänt.

x.

I juni 2013 hyr jag en lägenhet av en norsk författare i ett gårdshus nära Bayerischer Platz i Schöneberg. Av alla ställen i Berlin råkade jag hamna i minnesmärket *Orte des Erinnerns* när jag ville börja ar-



beta med *Berätta för mig I. Places of Remembrance*. Linda Beel undrar i *Erinnerungslandschaft* hur det skulle vara att bo bland skyltarna på lyktstolparna. Hur man skulle bli tvungen att gå förbi skyltarna utan att läsa dem, på väg till affären, på väg till tunnelbanan, på väg med sina barn, cykla förbi dem. Men det är ju inget avgörande som skiljer Bayerisches Viertel från resten av Berlin eller andra tyska städer, förutom att andelen judiska invånare var högre i de här kvarteren. Hur kan man egentligen avgränsa minnesmärket?

På Meraner Straße går jag förbi en skylt med ett stort J på och jag vet vilken förordning som står på andra sidan. Snabbt kommer en skylt till. En svart yta infattad i en gyllene tavelram: judar som emigrerar måste lämna ifrån sig alla smycken och värdesaker. Stolpen med skylten står precis utanför ett antikvariat som lagt ut billiga böcker på ett bord på gatan, självhjälpsklassikern från 90-talet *Frauen die zu sehr lieben*, Antoine de Saint-Exupérys *Wind, Sand und Sterne*. Hur känns det att driva ett antikvariat mitt emot den skylten? undrar jag innan jag börjar tänka på den stumma sakligheten. Jag ser på damen som kommer emot mig med lite sjaviga små steg, jag ser bort mot Bayerischer Platz med sina folktomma kasinon och sin hälsokostaffär, jag passerar de glänsande mässingsskyltarna vid portarna till de obombade borgerliga sekelskifteshusen med inskrifter som Psychotherapie och Steuerberatung, men mest Psychotherapie. Det var här, och i den här sakligheten spelar det ingen roll om man sitter i sitt antikvariat och ser ut över gatan och lyktstolpen och skylten med tavelramen och tänker på den svarta bilden innanför ramarna, eller om man aldrig ser på den och aldrig tänker på den. Skyltarna finns ändå, historien finns ändå. Jag går omkring i ett arkiv där information och historier är lagrade. Så fort någon går fram till en av dessa skyltar och ser på bilden och läser förordningen på motsatta sidan aktualiseras historien, minnet blir levande. *Bewohnt*. Först när man tar till sig ett av dessa minnen bebor man kanske de här husen, de här gatorna. Först då finns vi kanske i de här kvarteren. I samma ögonblick är Bayerisches Viertel i Schöneberg i Berlin förvandlat till minne. I samma ögonblick är minnet förvandlat till stad. I samma ögonblick är staden förvandlad till smärta.

Vi klarar inte av det, inte i vår vardag. Det är det som är den berlinska sakligheten. Den erkänner vad som hänt och låter tecknen berätta om det utan att hela tiden fånga upp det. Sakligheten underbyggs av närvaron av en mängd andra tecken och spår i stadsbilden, andra samtida och lagrade skikt. Den underbyggs av det ständigt pågående vardagslivet. Vi, skriver jag, men jag finns inte i detta vi. Jag finns på gatorna, i skärningspunkten mellan det verkliga och det överkliga, och de byter plats om och om igen.

Utanför porten på Kufsteiner StraÙe ligger två Stolpersteine infogade i trottoaren. Sally Wronkow, deporterad 17.8.1942, mördad i Theresienstadt 1.9.1942. Therese Wronkow, deporterad 17.8.1942, mördad i Treblinka i september 1942. Vilken lägenhet som var deras vet jag inte. Jag vet inte att det inte är den lägenhet där jag sitter nu och skriver det här. Det faktum att jag undrar över det skapar en osynlig hinna mellan mig och rummen. Lägenheten ligger i gårdshuset två trappor upp, det är stora vackra rum. På gården finns rhododendronbuskar och två höga träd. Man hör inte staden. Bara fåglarna.

x.

En kväll tar jag U-Bahn till Hansaplatz och ett samtal om poesi och exil på Akademie der Künste med Adam Zagajewski och Breyten Breytenbach. Zagajewski läser sin långa dikt om Lwów på tyska med sin mjuka, släpiga accent.<sup>52</sup> Han har berättat att han föddes 1945 i det som då hette Lemberg på tyska och Lwów på polska, och nu heter Lviv för att staden numera ligger i Ukraina, han har berättat att familjen var tvungen att fly när han var fyra månader gammal, att de hamnade i Gliwice, och att hans föräldrar sa till honom: Titta inte på den här staden, den riktiga staden är Lwów, i Lwów finns det riktiga hus, riktiga träd. Att de på så sätt berövade honom en bit av hans omedelbara verklighet, hans Gliwice. Barnet Adam växte upp i fantomstaden Lwów. Så småningom flyttade han till Paris, där han levde länge, nu bor han i Krakow, "a city I like, sometimes love, so I am the wrong person here, I am not in exile..." Breytenbach säger

att han ofta tänkt på en sak som européer har, en känslighet som väl beror på krigen och katastroferna under det förra århundradet, gränser som flyttats, kartor som ritats om, platser som förändrats: *an attention for topography*. När Zagajewski senare plockar upp begreppet kallar han det *a tenderness for topography*. Det handlar ju inte om att jag skulle vilja att Lviv åter blev Lwów, säger han. Det handlar ju inte alls om det.

*Lemberg ist überall*, avslutar Zagajewski sin långa dikt, *It is everywhere*, läser jag på filmduken bakom honom.

x.

Hur ska de fem skribenterna på allvar kunna tala, annat än inifrån sin egentliga okändhet? De kan inte vittna om Ilse eller Martha, inte heller om mig, även om alla mina dagböcker ingår i det dokumentära materialet. Och jag kan inte vittna om vad de skrivit.

x.

När den konstnärliga gestaltningen brister under tyngden av ett alltför historiskt tungt och obearbetat material. När gestaltningen påbjuder att man löper linan ut och går in i det tyngsta och det ta tyngsta omintetgör ens möjligheter att gestalta det. När ett stoff måste visas fram och konsten är det enda medium som kan visa det, och brister.

x.

På tyska är ordet för 'minnas' reflexivt, *ich erinnere mich*, precis som på franskan, *je me souviens*. I *Der lange Schatten der Vergangenheit* skiljer Aleida Assmann mellan vad hon kallar det verbala, aktiva och rekonstruerande Ich-Gedächtnis, jag-minnet, och det mer passiva, förmedvetna Mich-Gedächtnis, mig-minnet, som hänför sig mer

till kroppen och sinnena än till språket och det rationella tänkandet. Det aktiveras och förmedlas ofta genom mötet med föremål och platser från det förflutna. Varför delar minnesteoretiker jag läser hela tiden upp minnet i motsatspar? Förhållandet mellan minnets jag- och mig-position kan påminna om skillnaden mellan Marcel Prousts *mémoire volontaire* och *mémoire involontaire*. ”Vi håller inte slagrutan till dessa minnen i vår hand”, skriver Assmann om mig-minnet, ”eftersom vi inte är aktören utan mediet för dessa verkningar: det är vi själva som är slagrutan.”<sup>53</sup>

x.

Hur kan man säga och kan man veta med en visshet som förenas med en själv att man aldrig kommer att känna sig hemmastadd i den andres språk, det andra språket, när det är det enda språket som man talar /.../? Men inte utan skäl kommer man att säga mig att det är *apriori alltid så* – och för var och en. Det så kallade modersmålet är aldrig rent naturligt, ej heller eget eller beboeligt. Att *bo och bebo (habiter)* har en ganska *vilsledande* och tvetydig innebörd: man bebor aldrig det som man är van att kalla bebo. Det finns inte någon möjlig hemort utan denna exil och denna nostalgi som skillnad. Visst. Det är bara alltför välkänt. Men därav följer inte att all exil skulle vara likvärdig. Utifrån, ja, utifrån denna strand eller denna gemensamma avvikelse förblir alla landsförvisningar unika.<sup>54</sup>

Jacques Derrida, ur *Den andres enspråkighet*

x.

Den enda möjligheten att ge ut en bok, tänker jag, är att göra det som en bön. Bönen om att få bli del av ett större samtal. Skriftens tystnad, en mångstämmighet som inte kan skrivas, bara höras.

x.

Den kamp som pågår i flera av de här skribenternas texter, är det kampen för att förbli levande, osagd?

x.

När jag läser *Berätta för mig I* nu verkar den skriven av en annan. Kanske håller jag på att bli en läsare? Jag tänker på hur djupare innebörder i en historia kanske måste vandra från läsare till berättare till läsare till berättare tills de kan uppenbaras, förändrade av sin resa.

x.

Jag kommer inte att hinna färdigt det här efterordet. Om jag försökte, skulle alla ord strykas till slut.

x.

I den första, ursprungliga versionen av *En sorts adrenalinskärpa* som jag fick läsa fanns några ord, minns jag, om att ifall texten vill fortsätta får den inte försöka förstå eller gå djupare in eller utvecklas. Då riskerar den att förstelnas, drunkna, gå förlorad. Förståelsen är en omöjlighet, en nedåtgående spiral av ett djup som tycks utan slut.

Att inte förlora rörelseförmågan. Kanske är det så långt de här fem författarna kan komma i förhållande till det här materialet.

x.

Jag slår upp Gilles Deleuzes bok *Vecket. Leibniz & barocken*, enbart på grund av ordet barocken, detta mäktiga ord i Dresden. Boken är

klistrad i ryggen på ett sätt som gör att den hela tiden slår igen. Jag läser om marmoreringarna.

Finns det alltså ett veck mellan de två veckan? En och samma bild, ådrorna i marmorn, appliceras på båda två, men under olika betingelser: ibland utgör ådrorna vindlingarna i materien som omger de levande väsenden som fångats i massan, så att marmorblocket är likt en upprörd sjö full av fisk. Ibland är ådrorna de idéer som är medfödda i själen, som sammanvikta figurer eller potentiella statyer fångade i marmorblocket. Materien är marmorerad, själen är marmorerad, var och en på sitt sätt.<sup>55</sup>

Jag tänker på att Linda Beel stod och såg så ingående på de olika bevarade bitarna av kalksten, eller var det marmor, i montrarna på slottet i Dresden. Vitnade i ena kanten av branden som sprucket trä. Kanske som drivved?

Egentligen kan jag sluta skriva om *Vecket* här.

Man kan till och med säga, att om själen är full med veck som löper i oändlighet, så kan den likväl bara inom sig utveckla ett litet antal, nämligen de som utgör dess egen stadsdel eller kvarter.<sup>56</sup>

Men jag slår upp *Vecket* på ett annat ställe. Där återfinner jag Ts'ui Pëns trädgård av "en av Leibniz lärjungar, Borges". Har jag hamnat i en karta över den trädgård som för Linda verkar ha blivit en väg ut ur kartan?

Berättelser, skriver Linda, är territoriella.

I samtidsstaden Berlin, i minneslandskapet, kan Linda röra sig fritt. Men det territorium som Linda rör sig över i *Dresdendokument*. *Ett territorium* är omöjligt för henne att skriva. Det som återstår är försök, som plötsligt upphör, och tomrum.

Deleuze skriver om barocken som ett svar på det teologiska förnuftets kris och kallar den det sista, ultimata försöket att återupprätta ett klassiskt förnuft. Vilket han i sin tur kallar en schizofren rekonstruktion. Nu har världens spel har förändrats till ett spel som divergerar. "De divergerande serierna bildar en och samma kaotiska värld med stigar som oupphörligt delar sig /.../"<sup>57</sup>

Deleuze avslutar sin bok med att vända ordet monad till nomad.

x.

Sprickan mellan människa och ord som vidgas.

x.

Den 2 september 2014 invigdes minnesplatsen på Tiergartenstraße 4 i Berlin för offren för nazisternas "eutanasi"-program. I ett pressmeddelande skriver konstnären Nikolaus Koliusis tillsammans med arkitekterna Wilms och Hallmann om glasväggen: "Blau beschreibt ein Zwielficht, einen Moment des Übergangs und der Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht. Blau gibt Licht und Schatten Raum."<sup>58</sup>

x.

Jag börjar tänka på Karin Boyes ord till jagberättaren i samtalet i Peter Weiss *Motståndets estetik* som jag citerade i min projektansökan, om att konsten måste skapa en helt och hållet oavhängig värld.

Oavhängig, inte avskuren. Där ligger friheten. Den frihet som båda författarna erövrade på vitt skilda sätt.

/.../ vi hade talat förbi varandra när vi pratade om skrivandet /.../.

Peter Weiss, ur *Motståndets estetik*<sup>59</sup>

Bara konsten, vad jag än menar med det, skulle kunna fånga och uttrycka något av komplexiteten och svindelns som finns, till exempel, i det här primära dokumentära materialet. En litterär gestaltning, om vi talar om text, skulle kunna vara vad som helst, vilken känd eller okänd genre som helst, men den måste vara alltigenom skrift på sina egna villkor. Det handlar om författarens hållning, om att utsätta sig

och öppna dörrar bakom sig i en rörelse som kan framstå som fullständigt improduktiv. Att vägra leverera. Dörrar ut i ett tomrum. Jag tänker att det här projektet är en hyllning till litteraturens möjliga möjligheter.

x.

När bristandets estetik blir verklighet blir bristandets nödvändighet en fråga om etik.

x.

Att vara en människa någonstans i en stad räcker.

x.

Ett ögonblick såg jag författarna stå vid stranden och se över floden mot den motsatta stranden. Jag visste inte vad de tänkte. Hur bred är den floden? I dess början ser man tydligt över till den andra sidan. Träden, människorna, vägarna, husen. Nära mynningen har floden vidgats så att man bara kan se en svag landremsa på andra sidan vattnet.







## Noter

### BERÄTTA FÖR MIG I

- 1 Roland Barthes, "Der Tod des Autors", s 193
- 3 Stephan Porombka, "Für wahre Leser und erweiterte Autoren", s 24
- 4 Ibid

### BERÄTTA FÖR MIG II

- 1 Wolfgang Ernst, Sorlet från arkiven, s 9
- 2 Ibid, s 26
- 3 Michel Foucault, Övervakning och straff, s 192f
- 4 Jacques Derrida, Archive Fever, s 4
- 5 Wolfgang Ernst, s 72f
- 6 Michel Foucault, Vansinnets historia, s 9f
- 7 Ibid, s 12
- 8 Ibid, s 114
- 9 Ibid, s 272
- 10 Frank Schneider, Petra Lutz m fl, Erfasst, verfolgt, vernichtet, s 196
- 11 Shoshana Felman, Dori Laub, Testimony, s 65
- 12 Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit, s 14
- 13 Ibid, s 237, 255
- 14 Iris Radisch, Die Zeit 9/2005
- 15 Jacques Derrida, Den andres enspråkighet, s 22
- 16 Ibid, s 55
- 17 Jan Assmann, Der Tod als Thema der Kulturtheorie, s 22
- 18 Ernst Cassirer, The Myth of the State, s 282
- 19 Cecilia Sjöholm, "Att överskrida en ton", s 37
- 20 Ibid, s 40
- 21 Jacques Derrida, Den andres enspråkighet, s 81
- 22 Marcia Sá Cavalcante Schuback, "Översättning och exil", s 176
- 23 Aleida Assmann, s 124
- 24 Jacques Derrida, Den andres enspråkighet, s 103
- 25 Shoshana Felman, Dori Laub, s 160
- 26 Ibid

- 27 Pierre Nora, "Between Memory and History: Les lieux de mémoire", s 7
- 28 Ibid
- 29 Ibid, s 18
- 30 Ibid, s 13
- 31 Ibid, s 9
- 32 Ibid
- 33 Michail Bachtin, Författaren och hjälten, s 176ff
- 34 Aleida Assmann, s 159
- 35 Ibid, s 102
- 36 Linda Östergaard, "Kära Ingeborg", s 15
- 37 Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory, s 80
- 38 Ibid, s 79
- 39 Ibid, s 82f
- 40 Aleida Assmann, s 189
- 41 Alan Milchman, Alan Rosenberg, s 124f
- 42 Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, s 48ff
- 43 Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, "Opa war kein Nazi", s 196f
- 44 Sture Packalén, Tyska minnesgemenskaper, s 198
- 45 Marianne Hirsch, Family Frames, s 22
- 46 Anna-Karin Palm, Snöängel, s 9
- 47 Meike Herrmann, Vergangenheit, s 55
- 48 Ibid, s 79
- 49 Ibid, s 94
- 50 Ibid, s 137ff
- 51 Giorgio Agamben, Remnants of Auschwitz, s 113f
- 52 Adam Zagajewski, "Nach Lemberg fahren", övers. Karl Dedecius
- 53 Aleida Assmann, s 122
- 54 Jacques Derrida, Den andres enspråkighet, s 88f
- 55 Gilles Deleuze, Vecket, s 34
- 56 Ibid, s 62
- 57 Ibid, s 139
- 58 <http://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/gedenk-und-informationsort-fuer-die-opfer-der-ns-euthanasie-morde.html/pressematerial>
- 59 Peter Weiss, Motståndets estetik, s 750

## Citerade källor

- Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, övers. Daniel Heller-Roazen, Zone Books 2002
- Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck Verlag 2006
- Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck Verlag 1992
- Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Suhrkamp Verlag 2000
- Michail Bachtin, *Författaren och hjälten*, övers. Kajsa Öberg Lindsten, Anthropos förlag 2000
- Roland Barthes, "Der Tod des Autors" i Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam Verlag 2000
- Ernst Cassirer, *The Myth of the State*, Yale University Press 1946
- Gilles Deleuze, *Veckot. Leibniz och barocken*, övers. och förord Sven-Olov Wallenstein, Glänta Produktion 2004
- Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, övers. Eric Prenowitz, University of Chicago Press 1996
- Jacques Derrida, *Den andres enspråkighet eller den ursprungliga protesen*, övers. Lars Fyhr, Daidalos 1998
- Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven*, övers. Tommy Andersson, Glänta produktion 2008
- Shoshana Felman och Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, History and Psychoanalysis*, Routledge 1992
- Michel Foucault, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, övers. Carl G. Liungman, Arkiv förlag 1983
- Michel Foucault, *Övervakning och straff*, övers. C. G. Bjurström, Arkiv förlag 1987
- Meike Herrmann, *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*, Königshausen & Neumann 2010
- Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press 1997
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press 2012

- Alan Milchman, Alan Rosenberg, "Hågkomst och glömska: den sociala konstruktionen av en minnesgemenskap om Förintelsen", övers. Per Nilsson, i Roger Fjellström, Stephen Fruitman, red., *Sidor av Förintelsen*, Studentlitteratur 2000
- Pierre Nora, "Between History and Memory: Les Lieux de Mémoire", övers. Marc Roudebush, i *Representations* 26/1989
- Sture Packalén, *Tyska minnesgemenskaper. Nazism, krig och folkmord i tyskspråkig litteratur efter 1945*, Carlssons förlag 2010
- Anna-Karin Palm, *Snöängel*, Albert Bonniers förlag 2011
- Stephan Porombka, "Für wahre Leser und erweiterte Autoren" i Stephan Porombka, Olaf Kutzmutz, red., *Erst lesen. Dann schreiben*, Luchterhand Verlag 2007
- Iris Radisch, "Walter Kempowski vollendet sein 'Echolot' i *Die Zeit* nr 9, 24.2. 2005
- Marcia Sá Cavalcante Schuback, "Översättning och exil" i Sara Arrhenius, Magnus Bergh, Cecilia Sjöholm, red., *Översättbarhet/Translatability*, Albert Bonniers förlag 2011
- Frank Schneider, Petra Lutz m. fl., *Erfasst, verfolgt, vernichtet. Kranke und behinderte Menschen im Nationalsozialismus*. Ausstellungskatalog, Springer 2014
- Cecilia Sjöholm, "Att översätta en ton" i Sara Arrhenius, Magnus Bergh, Cecilia Sjöholm, red., *Översättbarhet/Translatability*, Albert Bonniers förlag 2011
- Yoko Tawada, *Übersetzungen*, Konkursbuchverlag 2002
- Peter Weiss, *Motståndets estetik*, övers. Ulrika Wallenström, Albert Bonniers förlag 2006
- Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, "Opa war kein Nazi". *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Fischer Verlag 2002
- Adam Zagajewski, *Die Wiesen von Burgund*, övers. Karl Dedecius, Hanser Verlag 2003
- Linda Östergaard, "Kära Ingeborg" i *Lyrikvännen* 5/2011  
<http://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/gedenk-und-informationsort-fuer-die-opfer-der-ns-euthanasie-morde.html/>  
 pressematerial

## Personregister

### Berätta för mig I och II

#### A

Giorgio Agamben s 64

Aleida Assmann s 5, 32, 33, 42, 50, 55, 62, 67, 68

Jan Assmann s 39, 56

#### B

Michail Bachtin s 50

Ingeborg Bachmann s 51, 63, 64

Dora Longo Bahia s 43

Roland Barthes s 5, 13, 14, 87

Walter Benjamin s 45

Marcel Beyer s 63

Homi Bhabha s 40

Jorge Luis Borges s 70

Vittoria Borsó s 60

Karin Boye s 11, 71

Breyten Breytenbach s 66

#### C

Ernst Cassirer s 38, 39

Paul Celan s 36, 51

Sigrid Chamberlain s 10

David Chipperfield s 5

Inger Christensen s 20

#### D

Gilles Deleuze s 69, 70, 71

Jacques Derrida s 23, 35, 36, 37, 41, 43, 68

Joan Didion s 20

Dan Diner s 33

#### E

Wolfgang Ernst s 22, 26, 27

## F

Shoshana Felman s 44,45  
Dieter Forte s 55  
Jon Fosse s 61  
Michel Foucault s 22, 27, 28, 31  
Nadine Fresco s 31

## G

Günter Grass s 55

## H

Maurice Halbwachs s 48, 49, 56  
Heinz W Hallmann s 30, 71  
Meike Herrmann s 59, 60, 61, 62, 63  
Raul Hilberg, s 86  
Susan Hiller s 5, 23, 24, 25  
Marianne Hirsch s 51, 52, 58, 59, 86, 87

## J

James Joyce s 43

## K

Walter Kempowski s 33, 34, 35  
Friedrich Kittler s 63  
Martin Klaus s 10  
Victor Klemperer s 5, 43  
Ruth Klüger s 60  
Nikolaus Koliusis s 30, 71  
Reinhart Koselleck s 32

## L

Dori Laub s 31  
G W Leibniz s 69, 70  
Daniel Libeskind, s 46  
Irina Liebmann s 5  
Laura Lima s 40



## M

Paul de Man s 44

Sabine Moller s 56, 86

Toni Morrison s 52, 53, 87

## N

Pierre Nora s 5, 46, 47, 48, 85

Novalis s 5, 14, 61, 87

## P

Sture Packalén s 57, 58

Anna-Karin Palm s 60

Göran Persson s 33

Stephan Porombka s 14, 88

Marcel Proust s 68

## R

Iris Radisch s 34, 35

Rainer Maria Rilke s 63

Gabriele Rosenthal s 57, 58

## S

Nelly Sachs s 36

Marcia Sá Cavalcante Schuback s 41

Antoine de Saint-Exupéry s 65

W G Sebald s 58, 87

Lina Selander s 20

Steve Sem-Sandberg s 24

Cecilia Sjöholm s 40

Sven Spieker s 25

Sara Stridsberg s 20

## T

Yoko Tawada s 41

Tzvetan Todorov s 55

Karoline Tschuggnall s 56, 86

## W

Ulrika Wallenström s 10

Peter Weiss s 10, 71

Harald Welzer s 5, 10, 56, 57, 58, 86

Wim Wenders s 26

Hayden White s 61

”Benjamin Wilkomirski” s 62

Ursula Wilms s 30, 71

Christa Wolf s 13

Sally Wronkow s 66

Therese Wronkow s 66

## Y

James Young s 60, 61

## Z

Adam Zagajewski s 66, 67

## Ö

Linda Östergaard s 51

## Summary

Documentary material from Germany and Sweden from the 1930's to the present time on subjects such as childhood, upbringing, eugenics, and bilingualism form the point of departure for the doctoral project entitled *Minnesrörelser* (Movements of Memory). The project deals with the family as a place for historical writing, family stories inevitably connected to political history, and how they can be passed on or kept secret. Questions of memory, heritage and trans-generational consequences of terror, guilt and oppression are focused upon, as well as the role of silence, speaking and translation. This doctoral project also addresses the Nazi programme of sterilising and killing people who were categorised as "incurable". In front of the documentary material that includes archive documents, interviews, notes, diaries collected in the years before my PhD studies, and realising that these documents made my previous way of writing impossible, I wanted to investigate the problems of narrating out of this biographical material, and so I started with questions about documentary narration.

For example: How can an experience change by being told and transcribed? Can there be a living connection between the oral telling and the written? Is each literary form in some sense a violation against intangible reality, against memory, against live material? Is there, so to speak, a narrative without victims? How can you deal with authentic documents that deliberately disguise and deny a reality that is – now – history? How can you deal with memories told in interviews from, as it were, a lost point of view before a political awareness, which is, now, an historical awareness? What does sharing someone else's story and then telling it involve? Whose story is it then? What are the ethic implications and obligations here? How do culturally dominant narratives influence the way we receive a story from the margin or from an unexplored field of experience?

I thought I would examine a series of opposites, or twins, that I found on different levels in the material, such as memory/loss of memory, border/borderlessness, insanity/insanity, daughter/daughter, speaking/muteness, as I had described in my application for

PhD studies quoted in my introduction to the project, *Berätta för mig I* (Tell Me I). I thought I would reflect upon the notion of a shadow narrative and a shadow of a shadow. And in fact I did, but not in the way I had imagined.

I look upon this project not just as a very practice-based one but also as an historical one, as a link in the life of the stories in the material connected to the history of Germany in the 1930's and 40's and of Sweden in the period of *Folkhemmet* when the Swedish welfare state was being built up, but also of course as a response to the framework of artistic research in Literary Composition at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts at the University of Gothenburg between the years 2009 and 2014. The whole way in which this project has developed and has now come to a preliminary end, that is this dissertation, is in itself a story. I don't recall the moment when I realised that I had entered an open-end narrative. This very moment, writing this summary, is also part of it. In other words, this is not a summary.

If *Minnesrörelser* is a story then, there is a story within the story. It started with the increasing difficulty of writing within this project. I was, for example, very uncomfortable with the position of statement. From what point could I, as a person doing artistic research, make statements concerning this documentary material? After having worked a year, I decided to commission five independent writers to read and listen to the documentary material, identify with my biographic position, and then write whatever they wanted out of it.

This method involved three main changes or openings in the work.

First, it was a way of creating a larger space and more freedom in relation to the documentary material and the task of narrating, as well as to the academic setting of this project. If there were five points of statement instead of one, this would enable each writer to say something from her own perspective, within her own limitations, and no one would have to face the impossible task of trying to write "the real truth", to make statements of a non-creative character.

Secondly, it naturally changed the focus somewhat, from the biographical persons in the documentary material to the position of the author. The five writers all belong to the grandchild generation of the adult generation during World War II. This means that I, the person commissioning these writers, wanted to investigate this position in the project, the position of the inheriting of memories, told or not told, from one's parents born right before or during the war. There have been many novels and studies on this theme in Germany in the last two decades; not as many from a mixed Swedish-German perspective. This may be one of the reasons why the contributions of the five writers alternate in different ways between the Swedish and the German language. Languages, in the form of words and sounds, carry a history.

It is clear that the position of statement in this work is very subjective, that there is no stable position at all, only five different voices in two languages, five different writers who have consented to identify with my own position in this project. I think it is important to declare from where you are writing, there is no neutral point of view.

The third change will not be described here because I am not yet sufficiently sure of it. I am still discovering latent stories and connections in the texts of the five writers, which I consider a secondary documentary material.

Archive documents and retold childhood memories make up the central parts of the documentary material I have collected, and the contributions of the five writers revolve around questions of memory, interpretation and translation. The archive documents could not be found before the discovery of a void, a loss of memory, a person removed, so to speak, from the family album, with no traces of absence left in the picture. Hilde Lindroth, one of the five writers, asks in her text about searching for the traces of a lost family member, *Säg mig mitt namn* (Tell Me My Name), whether it is possible, out of reach of words and consciousness, to know about such an empty place.

Modern memory is, above all, archival, the French historian Pierre Nora writes in his essay *Between Memory and History: Les lieux*

*de mémoire*. Whereas history is connected with events, memory is connected to places, sites. However, the archival documents in this story are hiding the historical truth. They are written in a language designed to mask the reality of exterminating psychiatry patients and disabled, to produce a fictive reality. No memory can be reconstructed out of these documents. The very short text *kurze sätze* (Short Sentences) of Elise Adrian, another writer in the project, is all that remains of a much longer text, where several historical documents were quoted.

To narrate, in certain cases, may be to create a vacant space for a shadow narrative.

One of the other contributors in the project, Greta Wiedrow, in her analysing of the interviews about childhood years in Nazi Germany, observes a range of problems of interpretation, understanding and narrating out of the interview material. The only thing she can bear witness to, in the end, is her own ruined text.

The notion of the family album is used in two different ways in two different studies discussed in the project, one German, the other American. In "*Opa war kein Nazi*" ("Grandpa Was No Nazi") the German sociologists Harald Welzer, Sabine Moller and Karoline Tschuggnall conducted a series of transgenerational interviews about ten years ago where they interviewed intact German families in order to investigate how family stories about the war were passed on through the generations. Welzer quotes Raul Hilberg's words of the Holocaust being family history in Germany, and introduces the metaphors family album and reference book to focus on the fact that in each German family there are these two often differing or even contradictory narratives about the war and the so-called Third Reich. Everyone knows the history of the Nazi regime, but the stories told by the grandparent generation and gradually reshaped by following generations tend to have the character of exception, of Opa and Oma being part of a tacit resistance. This tendency, observed in two thirds of the families in the study, Welzer calls cumulative heroisation.

The American literary historian Marianne Hirsch, on the other hand, uses family pictures and albums entirely in a non-metaphori-

cal way. In many Jewish surviving families, a photo can be the only thing that is left of family members murdered in the death camps. In *Family Frames* Hirsch studies artistic ways of investigating inherited traumatic memories. The connection to the past that she defines as postmemory is mediated "not by recall but by imaginative investment, projection and creation". In *The Generation of Postmemory* she suggests that the concept may be widened to other groups carrying massive traumatic memories and explores the work of artists and writers such as Toni Morrison and W G Sebald.

I increasingly regard the texts of the five writers as a kind of places *in place of/au lieu de lieux de mémoire*, a kind of places where the search for memory goes on and the searching itself is being investigated. The texts of Hilde Lindroth and two of the other writers, Linda Beel and Anja Nachaum, even seem to originate in movements, a walking around, in cities, landscapes, museums and archives. In her two long essays, *Erinnerungslandschaft* (Memory Landscape), with the central text about the reconstruction of the Neues Museum, and the fragmentary *Dresdendokument. Ett territorium* (Dresden Documents. A Territory), Linda Beel observes the different ways of documenting and shaping the memory of the Holocaust and World War II in the cities Berlin and Dresden, and how it affects her own movements. In Anja Nachaum's lyric suite *Wattenmeer ist jetzt Welterbe* (The Wadden Sea Is Now World Heritage), unspoken words flow with the river Elbe and fall into the sea.

In this box containing six different books a number of borderlines and layers between fictive and documentary-oriented narration become apparent. Each of the five writers makes her own interpretation of what the ambition of the documentary in relation to the collected material means. Now that they have all sent me their texts, I, the dead author, to speak in the terms Roland Barthes uses in his famous essay from the 1960's *The Death of the Author*, am reborn as a reader, whereas they fade away as authors (and some day, perhaps, become readers). According to the German Romantic poet Novalis in his *Blütenstaubfragmente* (Pollen and Fragments), interpreted by

the German literary historian Stephan Porombka, a literary text is a process of dissemination and the reader is the greater author – not because the reader is a better author, but because the reader will, in his or her turn, be able to write something out of the text he or she has read, thereby carrying on the process. In this respect, it is hard to tell where a text begins and where it ends. Reading, even if it is not followed by writing, affords, fundamentally, a greater possibility.

The experience of reading the contributions of the five writers is addressed in my afterword, *Berätta för mig II* (Tell Me II). As a reader I might also continue the dissemination process, follow the literary impulses from the five authors' texts and write further, but in that case it will be on the other side of this work. In this respect, *Minnesrörelser* can be regarded as a kind of preparation for another possible text, a literary composition, still unknown.



## Stort tack

till Gunnar D Hansson som följt hela projektet först som huvudhandledare, sedan som bihandledare,

till Ingrid Elam som senare huvudhandledare,

till Staffan Söderblom som tidigare bihandledare

till de övriga medlemmarna i komp-litt-klustret: Kim Hedäs, Anders Hultqvist, Mara Lee, Ole Lützow-Holm, Fredrik Nyberg, Johan Petri, Sten Sandell och Johan Öberg

till tidigare opponenter Alexander Bareis, Ola Larsmo, Klaus-Jürgen Liedtke och Mikael van Reis

till Anna Frisk för hjälp med allt möjligt

till Fredrik Arsæus Nauckhoff för formgivning

till Lynn Preston Odengård för engelsk språkgranskning

till Helge Ax:son Johnsons stiftelse och Sveriges Författarfond för resebidrag

till alla andra som bidragit med inspiration och samtal: Maryam Adjam, Johan André, Katrin Askan, Magnus Bergh, Tatjana Brandt, Jan Böhme, Tina Carlsson, Ann Kristin Carlström, Anna Ehn, Lotta Eklund, Martin Engberg, Curt Fors, Vendela Fredricson, Katrin Frey, Stephen Fruitman, Andreas Gedin, Sofia Gräsberg, Hanna Hartman, Signe Hassler, Lise Indal, Ann-Marie Johansson, Roswitha Kluge, Yolande Knobel, Ursula Korn, Torgny Krook, Rolf Künstlicher, Mona Kärsnäs, Cecilia Lagerström, Tomas Laurien, Anna Lindal, Waltraud Liedtke, Marie Lundquist, Gudrun von Maltzan, Sara Mannheimer, Ute Morgenroth, Claudia Müller, Kerstin Norborg, Hanna Nordenhök, Anna-Karin Palm, Caterina Pascual Söderbaum, Lena Pasternak, Daniel Pedersen, Gertrud Pigor, Thomas Pigor, Peter Rosenbaum, Mats Rosengren, Imri Sandström, Niklas Schiöler, Steve Sem-Sandberg, Slavo Serc, Eva Sidén, Marie Silkeberg, Hanna Sjöberg,

Susanne Nylund Skog, Mausel Eksell Strindberg, Åsa Stjerna, Kjell Sundstedt, Maarja Talgre, Robin Thiesmeyer, Ingrid Hedin Wahlberg, Catharina Wallström, Lars Wallström, Rosmarie Wolf, Magnus William-Olsson, Martha Wittenow, Elisabet Yanagisawa Avén, Maria Zennström, Niclas Östlind

till Ursula Krook och till Hans Krook, i minne

och till Peter Bull-Simonsen, Eskil Simonsen och Ester Krook: Käraste ni.  
Innerligt tack.



