

Linda Beel

Erinnerungslandschaft
Dresdendokument. Ett territorium

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

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

Ideella föreningen Autor: www.autor.se

Tryckt av Göteborgstryckeriet 2015

Erinnerungslandschaft
Aber das ist schon wieder Geschichte

2010

I. TU N'AS RIEN VU. PETER EISENMAN

Vi är i underjorden, spegelvänd. På stelar nedsänkta från jordens yta ser jag bilder på familjer från Polen, Grekland, Nederländerna, Litauen. Jag läser om föräldrarna, deras söner och döttrar, deras barnbarn, till höger finns upplysningar om alla familjemedlemmar. Här finns ett språk. Det gör det inte ovan jord. Där finns bara betong.

I ett rum läses namn på personer upp på tyska och engelska tillsammans med biografiska data. För varje ny människa projiceras namnet med stora vita bokstäver på alla fyra väggar i det dunkla rummet. Om namnen och minibiografin hos samtliga skulle läsas upp på det sättet, skulle det ta 6 år, 7 månader och 27 dagar.

Jag läser brevet från Oskar Rosenfeld, en av gettokrönikörerna från Lodz, skrivet efter den första massdeportationen från gettoto 1942.

Wozu noch Krieg?

Wozu noch Hunger?

Wozu noch Welt?

Jag lämnar Ort der Information och går upp bland stelarna som bildar minnesmärket för Europas mördade judar. En del springer, mest barn och ungdomar. En del fotograferar. Några hoppar upp på en stele. En del leker vilse, ropar Buh! när de stöter ihop. Också vuxna leker. Några skrattar. Några pratar. Några går tysta. Någon letar efter någon. Några ropar efter varandra. Vi som dyker upp, plötsligt blir synliga i ett utsnitt mellan två stelar och försvinner. Vad visar vi då. Kropparnas mjukhet och olika rörelser. De många olika språken. Kanske är det hur vi rör oss mellan de stela. Som är das Denkmal. Vad tänker människorna på när de rör sig här? Vattendroppar på den överkligt släta stenen, de sitter stilla, rinner inte ned. Stenarna är kanske till för att visa oss vattnet. Kanske är det vattnet. Jag ser små urgröppningar i betongen. En liten del av ett hörn som lossnat. De precisa, skarpa hörnen. Små sprickor uppifrån. De var inte där för fem år sen. Stelarna är mindre överkliga nu. Mer olika varandra. Varför är en del torra. En del fulla av droppar. En del ljusgrå. En del svartgrå. En ljusgrå yta som förefaller sväva ovanför den mörka.

Eller som sammet som man strukit åt fel håll. Man kan stryka med handen över ytan, tät, och skapa mörkare mönster. Är det fukt eller fett. Hela ytan är full av mycket små hål in mot mörkret.

Jag ser sex människor stå bakom varsin stele och titta fram i samma ögonblick för ett foto. Ein Denkmal-Souvenir. Je me souviens. Tu n'as rien vu. Jag minns hur mannen i *Hiroshima mon amour* upp-repar för henne, vad hon än berättar att hon sett: Tu n'as rien vu à Hiroshima.

Jag läste någonstans att Peter Eisenman drömde om barnskratt mellan stelarna.

Wo bist du denn, Kevin?

Ich finde es doch beklemmend...

Dove sei?

There is a nice restaurant in...

Buh!

Los los los los!

Mami!

Vamos...

II. IDOMENEUS. JÜRGEN GOSCH

Det är en vit vägg ända upp till taket och framför den en vit bänk alldeles vid scenkanten. Där sitter skådespelarna och väntar medan vi, åskådarna, tar plats. De ser på oss. Vi ser på dem. Ljuset släcks aldrig i salongen. Skådespelarna blåses omkull av en osynlig vind. De klamrar sig fast vid varandra, vrider sig mot väggen, faller, kravlar sig upp. Som i en målning av Géricault eller Delacroix. Unisont ropar de ut vad som händer. Idomeneus, König von Kreta, far hem från kriget i Troja med sina åttio skepp, med sina åttio skepp –

Stormen kommer. Skeppen går under. Idomeneus är inte beredd att dö. Han ber till Poseidon: Om du bara låter mig och mina män leva och komma oskadda hem, ska jag offra det första levande väsen jag ser på stranden till dig. Och han överlever. Ett enda skepp av de åttio skeppen klarar sig och kommer fram till Kreta. Där väntar Idomeneus son.

Det är inte en prolog. Jag inser att ridån aldrig kommer att gå upp. Den vita väggen kommer inte att ge plats för något rum. Jag drar efter andan. Bara den där vita bänken framför den vita väggen. Inga huvudrollsinnehavare. Inga aktörer över huvud taget.

Det är den 5 april 2010 på Deutsches Theater. Man ger *Idomeneus* av Roland Schimmelpfennig i regi av Jürgen Gosch, den sista uppsättning han gjorde innan han dog. Historien om Idomeneus och hans son Idamantes speglar historien om Agamemnon och Ifigenia. Och Idamantes och Elektra, Ifigenias syster, älskar varandra.

Bakom den vita väggen, på den oåtkomliga scenen, finns berättelsen. Den som alla kan. Eller kunde. Det som återstår är körmedlemmarna vid randen av dramat. De liknar oss i publiken, de är klädda i kläder som våra. Nästan på samma plats som vi. ”Statt im klassischen Sinn zu spielen, denken die Darsteller einfach öffentlich über diese gnadenlose Geschichte nach”, skriver Christine Wahl i Spiegel efter premiären i april 2009.

Körmedlemmarna försöker berätta, utan andra medel än språket och kroppen. De bildar talkörer, undergrupper, små gestaltningar som öar. Små uppehåll. Mikrogestaltningar som vandrar mellan

körmedlemmarna, så att de för ett ögonblick träder fram som individer: huvudrollsinnehavare och samtidigt vem som helst. De är alltid en av oss. Kören prövar sig fram. Var det så här? Nein, so war es nicht. Så här var det. Nej.

Vandrande berättelser, ett nomadiskt spel. Rollerna prövas, förskjuts, upptas i andra former.

Framför den upphävda berättelsen, framför den inställda fiktionens vita ogenomträngliga vägg: ett arkiv. Där på den vita bänken befinner de sig: mikrohistorierna, anteckningarna, dokumenten, filmen, fotona. En sorts spår. Lämningar. En sorts platser.

Små gestaltningar vandrar mellan de olika beståndsdelarna i arkivet. Små öar i berättarflödet. Små uppehåll i tidsströmmen. Små försök. Så här. Eller så här.

”Die Intensität, die dort entsteht, bestätigt Goschs Methode einmal mehr aufs Eindrücklichste. Sie besteht darin, die Schauspieler zur maximalen (Spiel-)Freiheit zu führen”, skriver Christine Wahl. I frånvaron av dramat, den välkända berättelsen, i det smala utrymmet framför publiken, trängda mellan den inställda berättelsens vägg och åskådarna – skulle alltså skådespelarna få maximal frihet. Frihet att spela, gestalta, berätta. Bejaka fiktionen. Göra allt det som uteslutits av väggen framför scenen. ”Die Schauspielerin Corinna Harfouch, die in vielen Gosch-Inszenierungen gespielt hat, sagte einmal, man hole das Material bei keinem anderen Regisseur so blank, so pur aus sich selbst – was aber nicht mit Privatheit zu verwechseln ist.”

Genom att man vägrar berättelsen kan berättelser uppstå. Genom att man vägrar att spela kan ett spel uppstå.

III. THE MISSING HOUSE. CHRISTIAN BOLTANSKI

På Große Hamburger Straße 15/16 står två ockragula byggnader i italienskinspirerad stil på var sin sida om ett tomrum. Det är sidoflyglarna till den huvudbyggnad som förstördes vid ett bombangrepp i Berlin i februari 1945. På brandgavlarna till flyglarna lär man fortfarande kunna urskilja de tidigare angränsande första våningsplanen. Men jag kan inte se ens de svagaste märken. Man kan tänka sig golven och taken fortsätta ut i tomrummet, en sorts fantomlägenheter. Inom ramen för ett internationellt utställningsprojekt 1990 fäste Christian Boltanski vita skyltar på brandväggarna och skapade installationen *The Missing House*. Varje skylt har en tunn svart ram med ett namn i svart skrift. Det är namn på olika personer som bodde i det utplånade mitthuset. Skyltarna är utplacerade efter de olika våningsplan där deras lägenheter låg.

Över hundra personer som en gång bott i huset kunde Boltanski och hans medarbetare hitta genom sina efterforskningar. De letade i arkiv och gamla adressböcker, i deportationslistor och i "Reichssippenkartei", läste igenom olika publikationer, frågade efterlevande och människor i grannskapet. Resultatet av researcharbetet i form av olika skrifter, originalfoton, egna foton, nedskrivna intervjuer osv bildade den andra delen av Boltanskis installation och fick titeln *The Museum*. Allt material dokumenterades i tio glasvitriner på det tidigare området för Berlins Gewerbeausstellung i Alt-Moabit. Två veckor efter att man ställt ut glasvitrinerna förstördes de av okända personer.

Konstverket *The Missing House* däremot blev mycket uppskattat, särskilt av de omkringboende, och Boltanski beslöt sig därför för att låta det vara kvar.

I Boltanskis tvåledade verk förstördes dokumentationen. Själva arkivet. Berättelsen om invånarna förstördes, så som själva huset förstördes av bomber. Berättelsen om visandet förstördes. Kvar är frånvaron, gestaltad. Det saknade huset likt det frånvarande dramat bakom den vita väggen i *Idomeneus*. De kala vita brandväggarna med namnskyltarna på de en gång boende likt den vita väggen där en

av körmedlemmarna tecknar ett fönster, och innanför fönstret ett ansikte. Det är Idamantes som spejar efter sin far, efter skeppen på havet. Han har väntat så länge.

Fantominvånare i ett fantomhus. Vi känner till de övergripande historierna. Emigration, deportation, bombnätter, slutstrider. Men vi vet ingenting om de enskilda människorna. Om A. Porteset och H. Budzislowski och G. Gottlieb. Det finns ingen kör framför den vita väggen.

Till installationen *The Missing House* skulle man kunna tillfoga en ny installation, helt och hållet osynlig: *The Missing Museum*. (Osynlig? Eller kanske kunde man samla glas. Kanske kunde man på det gamla området för Berliner Gewerbeausstellung hitta skärivor av glas till de vitrinerna som ställdes upp. Men: nej.) I *The Missing Museum* upprepas fantominvånarnas historia än en gång. Återigen släcks den ut.

Man kan säga att Boltanskis tvåledade verk utlöste en berättelse. Den berättelsen är ett slags parallell till den historia som verket ursprungligen visade på. En berättelse om våld och glömska.

Det är fem år sen jag stod här och betraktade Christian Boltanskis installation. Jag försöker se den nu, inte bara tänka den. Sidoflyglarna är inte helt symmetriska. *Flügel* kan betyda både 'flygel' och 'vinge'. Brandväggarna är inte helt släta. Inte den vänstra. Där finns en liten skorstensstock med små utskjutande tegelstenar. Som kottorna i en ryggrad, tänker jag genast. Som trappstegen i en lodrät steg. Mellan fjärde och femte våningen tar den slut. På taket ovanför är skorstenen i tegel, precis som på den högra flygeln med sin inmurade skorstensstock. Här och var sticker järnpiggar ut från den vänstra brandväggen.

Mitt emellan husen, längre bort i tomrummet, kanske på nästa gård bakom: träd, vars blad håller på att slå ut.

Jag ser att tomrummet inte syns så mycket. Det är ett välmående kvarter. Flyglarna är vackra och välskötta med gröna fönsterluckor och balkonger med växter i stora terrakottakrukor. Man kanske inte ens skulle märka att det var tomt i mitten. Man kanske skulle se det som en glänta mellan husen bara. En öppen gård. De vana skulle

möjligen tänka, om de måste tänka: Bombenlücke. Men det går inte längre att uppleva det som en bomblucka.

Om inte skyltarna varit. Boltanski återskapar det förlorade tomrummet ur osynligheten: det icke-existerandes anpassning till det existerande.

IV. BAYERISCHES VIERTEL. RENATA STIH OCH FRIEDER SCHNOCK

En dag strövar jag genom den mellersta delen av Schöneberg, Eisenacher Straße, med fler kaféer, bredare trottoarer och tätare alléer än i de södra kvarteren där jag bor. Men på Rosenheimer Straße där jag viker in är det en annan stämning, inte en restaurang, inte en affär. Någon skakar ett bolstertäcke genom fönstret. Jag ser den där stenen bland de andra på trottoaren. Att man trampar på stenarna ingår i konstnären Günter Demnigs idé. Det var han som började lägga ut Stolpersteine i Köln i början av 1990-talet. Genom att man går på dem poleras mässingen blank och iögonfallande. På så sätt lyser namnet fram. Mässingen är mörknad. ”Här bodde Elias Fromm, född 1875, deporterad 2.4. 1942, mördad i gettot i Warszawa.” Jag reser mig upp från inskriften, börjar gå vidare, ser mig om för att komma ihåg var stenen fanns. Då faller min blick på en skylt på en lyktstolpe. ”Juden sollen keine Seife und Rasierseife mehr erhalten. 26.6. 1941”. En sekund blir jag rädd men jag förstår att jag är inne i ett nytt Denkmal. Helt utan turister. Jag går långsamt vidare. Fler och fler skyltar dyker upp med citat ur olika förordningar från 30- och 40-talet som berövar judar deras medborgerliga rättigheter och förbereder deras förintelse. På baksidan av varje skylt finns enkla, nästan grafiska bilder av ting som på olika sätt relaterar till texten.

Minnesmärket har ingen synlig gräns, det är vanliga bostadskvarter, det finns nästan ingenting. Man måste gå väldigt nära skyltarna, då ser man en liten bricka hängande i skyltens nederkant där det står med mycket små bokstäver: ”Denkmal: Orte des Erinnerns im Bayerischen Viertel – Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren von 1933 bis 1945.”

En liten, nästan omärklig bricka. Någon kommer cyklande på gatan och passerar under en av skyltarna. De som bor här, hur klarar de av att möta de här skyltarna, varje dag, töms inte orden på mening?

Även snubbelstenarna mister sin betydelse om man passerar dem varje dag. Men stenarna är små, de flyter in i miljön redan från början, därför kan de inte tömmas på betydelse lika starkt. De är ting.

Stenar behåller sin tyngd oavsett om man tänker på dem eller ej. Ord måste få sin innebörd förverkligad i läsningen. Språket har ingen annan närvaro. Men just det blir en omöjlighet om man är bosatt i kvarteren, tänker jag mig. Man läser inte. Har redan läst. Vet redan. Men förordningarna på skyltarna är inte som en bok som man slår igen efter att ha läst den. De här ”böckerna” fortsätter att ligga öppna och blotta sin text dag efter dag, natt efter natt, i regn och i solsken, sommar som vinter. Olästa, oförankrade flyger orden lösa omkring eller står övergivna, menings-lösa. Och exponeras samtidigt för sin egen bokstavliga betydelse, utan bricka nedtill, utan citattecken.

Absurt nog kommer jag att tänka på att det kanske var något liknande som hände i det nazistiska Tyskland, i Berlin, i de här kvarteren: att den tilltagande isoleringen och förföljelsen av judiska tyskar gradvis tömdes på verklighet för deras icke-judiska grannar.

Konstnärerna Renata Stih och Frieder Schnock invigde sitt verk *Orte des Erinnerns* i Bayerisches Viertel år 1993. Orte des Erinnerns, platser för att minnas, inte platser för minnet. Det är verbet konstnärerna vill åt. Det var i slutet av 1980-talet som minnesarbetet kring Förintelsen och nazismen fördjupades och tog sig nya uttryck. En tecken i tiden var den dåvarande förbunds-presidenten Richard von Weizsäcker internationellt uppmärksammade tal i förbundsdagen den 8 maj 1985 där han talade om det livsviktiga för det tyska folket i att utan skyggglappar minnas andra världskriget och Förintelsen. Tio år efter Weizsäcker tal pågick massor av kulturella och historiska minnesprojekt i Berlin. En katalog över årets alla evenemang gavs ut. Att slå på radion i Tyskland år 1995, minns jag, åtminstone den radiokanal som jag brukade lyssna på, var ofta att hamna i en berättelse av en överlevande från ett läger, ett getto. En del av dem vittnade kanske för första gången offentligt. Deras berättelser flöt in i mitt kök. De blandades med andra berättelser: om nazistiska brott, om diktaturen i DDR, om familjer på flykt vid krigsslutet, om familjer där den ena äkta hälften spionerat för Stasi på den andra.

På natten drömmer jag om Bayerisches Viertel. Alla skyltarna – jag måste komma ihåg varenda en – är kopplade till ett arkiv som handlar om mig, min familj. Jag går omkring på gatorna bland skyl-

tarna på samma gång som jag sitter stilla i arkivet – och måste komma ihåg vartenda dokument.

Några veckor senare går jag samma gator i Bayerisches Viertel. Rosenheimer Straße, Münchener Straße. Nu är jag förberedd. Jag ser skyltarna på långt håll. Det är lugna, breda gator, disciplinerade kvarter. En fågel kvittrar. Barnskratt från en park. Skyltarna är lätta i luften. Inte en enda gång ser jag någon stå och läsa dem.

Bayerischer Platz är en öppen, gräsbevuxen plats och de flesta hus runt om är byggda efter kriget. Beskedliga hus som lådor. Några killar tränar en hund i det höga gräset. Mitt i gräset står två pelare som uppbar en skulptur av ett lejon. Längs ena sidan slingrar sig en låg, mycket smal bassäng kantad av kakel. Runt den öppna platsen sitter hårt slitna män på bänkarna, framåtlutade med sina flaskor. Några har brett ut ett tyg under ett av träden, sitter där och rullar cigaretter.

En gång bränner det igenom. Det är när jag ser skylten med en avbildning av en skylt där det står:

Praxiszeiten

Alle Kassen

Mo – Fr 8 – 16 Uhr

Mittwoch 14 – 20 Uhr

Lyktstolpen med skylten står alldeles utanför ett av de få bevarade äldre husen vid Bayerischer Platz. Intill porten finns sju mässings-skyltar över olika mottagningar: Physiotherapie, Krankengymnastik, Skoliosebehandlung, Magnetfeldtherapie.

Kommer minneslandskapet ovanifrån eller underifrån?

Det är svårt att vara säker på vad man ser i Berlin. Det finns så många historiska och samtida skikt som man först måste vara förtrogen med. Och när man är förtrogen med dem ser man kanske inte samma sak längre.

Jag läser i skriften *Wir waren Nachbarn* om minnesprojekten i Schöneberg att *Orte des Erinnerns* näst efter Eisenmans monument är det mest besökta och mest diskuterade minnesmärket i Berlin

för nazismens judiska offer. I själva verket är *Orte des Erinnerns*, på samma sätt som utställningen *Wir waren Nachbarn* i Rathaus Schöneberg, resultatet av många års arbete av människor i och utanför Schöneberg. Utgångspunkten för båda projekten var ett detaljerat studium av specifika biografier, platser och händelser och av komplexiteten hos temat, som bara kunde utforskas och gestaltas på ett multiperspektiviskt sätt. På så sätt kunde man undvika att det historiska skeendet framstod som en obegriplig verkan av en högre makt, och i stället visa på en process av orsaker och verkningar. Skyltarna minnar exempelvis om den andlösas snabbhet med vilken nazisterna efter maktövertagandet berövade judiska invånare deras rättigheter en efter en.

Detta utspelades här. I vardagen. Det är det Stih och Schnocks verk säger hela tiden: *Här*. Just här i de här kvarteren. På de här gatorna.

Här i Schöneberg lever säkert många kvar av dem som på 80-talet och 90-talet utforskade sina kvarters historia. Men också deras engagemang är redan ett minne, även om utställningen i Rathaus Schöneberg kontinuerligt införlivar nya uppgifter. Det kan vara därför berättelserna inte känns på gatorna. *Orte des Erinnerns*, det var sjutton år sen skyltarna kom upp.

Sprickan mellan vad jag ser och vad jag vet.

Säger inte Stih och Schnocks minnesmärke i själva verket motsatsen till *här* när jag går genom Bayerisches Viertel: *Inte här*.

Var det sprickan mellan här och inte här som Renata Stih och Frieder Schnock ville gestalta? Mellan att veta och att se?

V. FYRTIO ÅR. RICHARD VON WEIZSÄCKER

På tyska har 'sich erinnern' den ordagranna innebörden av att ta in något, förlägga något till sitt inre. I prefixet 'er-' ligger en aktivitet, en tillägnelse, en er-övring. Så framstår också minnet i Richard von Weizsäckers tal den 8 maj 1985 inför den västtyska förbundsdagen: "Erinnern heißt", säger han, "eines Geschehens so ehrlich und rein zu gedenken, daß es zu einem Teil des eigenen Innern wird." Att minnas är att se civilisationsbrottet i ögonen, Hitlertysklands historiska realitet. "Die Jungen sind nicht verantwortlich für das, was geschah. Aber sie sind verantwortlich für das, was in der Geschichte daraus wird." Minnet ligger alltså, enligt Weizsäcker, i de ungas händer. Berättelsen om vad som skedde.

Som svar på frågan varför denna tyska nutidshistoria var så intensivt närvarande just vid den tid han höll sitt tal, går Richard von Weizsäcker tillbaka till Gamla testamentet, där tidsspannet fyrtio år spelar en återkommande och viktig roll.

Vierzig Jahre sollte Israel in der Wüste bleiben, bevor der neue Abschnitt in der Geschichte mit dem Einzug ins verheißene Land begann. Vierzig Jahre waren notwendig für einen vollständigen Wechsel der damals verantwortlichen Vätergeneration. An anderer Stelle aber (Buch der Richter) wird aufgezeichnet, wie oft die Erinnerung an erfahrene Hilfe und Rettung nur vierzig Jahre dauerte. Wenn die Erinnerung abbriss, war die Ruhe zu Ende.

So bedeuten vierzig Jahre stets einen großen Einschnitt. Sie wirken sich aus im Bewußtsein der Menschen, sei es als Ende einer dunklen Zeit mit der Zuversicht auf eine neue und gute Zukunft, sei es als Gefahr des Vergessens und als Warnung vor den Folgen.

Det var tjugofem år sen. Vad kommer att börja hända år 2025? Är von Weizsäckers tal ett minnesmärke som heter *Fyrtio år* längs en vandringsväg som vi skapar medan vi vandrar? Volkhard Knigge, ledare för Gedenkstätte Buchenwald, har talat om att akten att minnas nazismens brott i dagens Tyskland mer och mer betraktas som en "fullbordad prestation" och allt mindre som en ständig uppgörelse

utifrån en samtida position, skriver Stefanie Endlich i skriften *Wir waren Nachbarn*. Själliga föreställningar stelnar om de inte är in-dragna i ett ständigt ifrågasättande och omtolkande.

Minnets centrala roll inom den judiska religionen blir i von Weizsäckers historiska tal en ledstjärna för tyskar som måste hantera arvet efter Förintelsen från motsatt håll. Förbundspresidenten citerade rabbinen som kallades Baal Shem Tov, chassidismens grundare: Att vilja glömma förlänger exilen, och förlossningens hemlighet heter minnet. I vår tid uppenbarar citatet en avgrund. Som von Weizsäcker inte talar om. Kanske är hans tal en bön. Om det är en bön, varför brister den inte.

VI. MÖNSTER. U 7

Blekrött, marinblått och svart slingrar sig om varandra i ett mönster som sträcker sig utan början eller slut över galonsitsarna på U-Bahnlinie 7. Ibland har så många ryggar lutat sig mot ryggsitsen att mönstret bleknat, man ser det genom en grå hinna. Men det är samma mönster, kanske till och med samma sitsar, som hösten 1991 och vintern 1992 när Hilde Lindroth satt här. Hon beskriver det i en av sina anteckningsböcker från Berlin som jag fått låna. Hon bodde i Haselhorst, två stationer från ändstationen Spandau, på en gata som hette Burscheider Weg. Det var ett förortsanonymt namn som hon ofta förväxlade med namnet på en annan gata, Bienroder Weg, som låg i Braunschweig, där hon hade studerat tyska en termin. Braunschweig var också fel, skriver hon.

I Haselhorst skrev hon då och då på en essä om en brevväxling mellan Rainer Maria Rilke, Marina Tsvetajeva och Boris Pasternak och översatte några av deras brev. Lägenheten hon fick låna hade en röd Klippansoffa, väggarna var täckta med Ivarbokhyllor. I anteckningsboken framstår hon som så inåtvänd att hon knappt vågade köpa snabbmat på en Imbiss i Haselhorsts centrum. Hon tog långa promenader längs kolhögar, kolonitradgårdar, längs Havelns stränder. Ofta tog hon U 7 mot Rudow för att komma till Berlin. Paulsternstraße, Rohrdamm, Siemensdamm, Halemweg, Jakob-Kaiser-Platz, Jungfernheide, Mierendorffplatz, Richard-Wagner-Platz, Bismarckstraße, Wilmersdorfer Straße, Adenauerplatz, Konstanzer Straße, Fehrbellinerplatz, Blissestraße, Berliner Straße, Bayerischer Platz, Eisenacher Straße, Kleistpark, Yorckstraße, Möckernbrücke, Mehringdamm, Gneisenaustraße, Südstern, Hermannplatz. Men det var på Potsdamer Straße som hon blev förälskad i staden. Det var de slitna ansiktena som råkade komma emot henne, kebabstället på gatan. Det var på hemvägen från Staatsbibliothek till U 7.

Jag kysser hastigt trädet intill mig. Läpparna blir dammiga.

Den coola lilla ryska pojken.

Den turkiska familjen.

Samtalet på gatan med mannen, ordlöst.

På det mörkaste stället vid kanalen: massor av svanar.
I drömmen matade jag en döende svanunge.
Schieles speciella förhållande till kläder.
Jag är täckt av språk, utlämnad åt språk.

Jag bläddrar i utskrifter från senare anteckningar som hon mejlat mig. 1994.

Längst inne im dritten Hinterhof, bakgården bortom bakgården bortom bakgården, varifrån det första och andra gårdshuset blir gatuhus. Där staden fortsätter som ett inre system av gator och varje hus har en yttre och en inre sida, liksom varje gata blir en alltmer försvinnande plats. Längst där inne fanns ett språk. Ett språk som hette tyska, som gick att tala. Orden var inte lätta, inte tunga, inte rena, inte orena. Jag blev inte sårad av att uttala dem, de tog ingenting ifrån mig. De var smutsiga på samma sätt som orden i alla andra språk är smutsiga. Milch, Brot, Eimer, Kohle, Butter. Solkiga av vardag. De stötte inte ifrån sig ljuset. Frans och Christiane levde innanför skuggorna, innanför gatorna. Sova, elda, äta, läsa, skriva. Alla dessa saker hade samma tyngd. Jag betraktade deras sätt att utföra sina sysslor: eftertänksamt, uppmärksamt, och helt utan skam över sin tillbakadragenhet. Christiane hade flytt från DDR fyra år tidigare i bakluckan på en bil. Frans sätt att röra sig: tyst, lite böjt.

Tio år senare skrev Hilde en kort text om korrespondensen mellan Rilke och Tsvetajeva, för ett tidskriftsnummer som skulle handla om brevväxlingar.

Läser Rilkes "elfte elegi", till Marina Tsvetajeva. *Wie begreif ich dich, weibliche Blüte... am gleichen unvergänglichen Strauch. Wie streu ich mich stark in die Nachtluft, die dich nächstens bestreift.*

Läser några rader av Tsvetajeva: *Vergessen Sie nicht, was uns hier als Unmöglichkeit erscheint, ist der erste Gegenstand der Natürlichkeit – selbstverständlich in der anderen Welt.*

Varför skrev jag upp just de här meningarna av Rilke och Tsvetajeva i min anteckningsbok och inget annat ur denna brevväxling? Kanske för att båda så självklart uttalar att vi lever i två världar samtidigt, något som accentuerades av det politiska tvånget i ett uppdelat Europa där ett möte mellan en fritt tänkande Sovjetmedborgare och en kringvandrande europé, för tillfället bosatt i Schweiz, kunde vara mycket svårt.

Rilke svingar sig ut, rör sig obehindrat fram och tillbaka över gränsen genom sin poesi som immaterialiseras i sin subtilitet och känslighet. Tsvetajeva laddar sin paradox med en utmanande stolthet, nästan nonchalant, och med en skärpa som låter smärtan i gränsen framträda.

Jag hör deras röster svagt nu bland alla de andra i mitt huvud. Det är smärtsamt. För att jag inte bara läste deras brev, utan livnärde mig av dem? För att jag själv stötte emot den gräns som finns i den litterära texten, ordens obönhörliga icke-där? Till sist kände jag mig fången i deras tvång att överskrida verkligheten hela tiden. Deras höghet.

Till sist ville Tsvetajeva försöka ta sig till Rilke i Schweiz, trots att hon visste att det skulle innebära slutet. Deras kärlek var ett med det poetiska språket, hur skulle den kunna uttryckas på en järnvägsstation, ett hotell? Tsvetajeva ville ändå tro på mötet i den första världen. Men Rilke, som Tsvetajeva apostroferat som Dikten själv, tyckte inte om hennes anspråk på honom. Och en sjukdom höll på att ta honom i besittning, han var på väg mot döden, utan att förstå det först. Tsvetajeva måste för honom ha framstått som sällsamt påträngande i sitt livrädda men samtidigt uppfordrande insisterande på ett jordiskt möte. Hit men inte längre får du gå, säger texten. Så länge du håller dig innanför min gräns är allt möjligt: kärlek, dans, musik, gud, överskridandet av alla gränser. Men orkar du inte hålla fast vid skillnaden, vill du blanda samman, förlorar du allt. Det var inte bara Dikten som sa det till Tsvetajeva den här gången, också Döden blandade sig i. Överröstade dikten som en tautologi, en absurd övertydlighet.

VII. WIR WAREN NACHBARN. RATHAUS SCHÖNEBERG

Man går in i Rathaus Schöneberg, förbi bronsplaketten som erinrar om John F Kennedys tal på trappan våren 1963. Man får passera många salar, trapphus och dörrar innan man kommer fram. Utställningshallen påminner om en läsesal i ett gammalt nationalbibliotek, eller en 1800-talspassage. Ett välvt glastak indelat i rutor, väggpelare mellan valvbågar, på övervåningen spröjsade fönster med små färgade glasrutor som gör läsesalen till ett utomhus för rummen innanför. Allt går i vitt. Jag får en känsla av gips.

Längs långväggarna, ser jag efter ett tag, är vita lappar fästade. Vanliga linjerade kartotekskort, de täcker varje väggyta mellan pelarna. Det står något skrivet på dem. Damen bakom disken reser sig, kommer fram till mig och förklarar:

Det här är namnen på alla judiska invånare i Schöneberg som blev deporterade under andra världskriget. ... (hon nämmer ett namn som jag genast glömmer) har skrivit upp dem alla för hand på de här korten. Bor ni här i Schöneberg?

Ja, säger jag.

Vilken gata?

Ebersstraße.

Då kan ni se efter här.

Hon går långsamt längs väggen, längs en alfabetisk ordning. Överst på lappen, ovanför det tredubbla strecket, står gatunamnet, förkortat. Därunder ett namn, eller flera, om det var en familj. Efter varje personnamn födelsedatum och dödsdatum. Barbarossa, Belziger, Bülow, Dominicus. Vi hittar Ebers. Jag räknar till 22 personer bosatta på Ebersstraße som blev deporterade.

Det var Andreas Wilcke på stadsdelsförvaltningen, läser jag senare i skriften om utställningen, som på eget initiativ dagligen efter arbetet for till huvudfinanskontoret där dokumenten som hörde till nazisternas s.k. Vermögensverwertungsstelle då förvarades. På kartotekskort skrev han för hand upp namnen och adresserna på alla de 6 069 judiska invånare som deporterades från Schöneberg. Jag betraktar Andreas Wilckes handstil. Ganska rund, upprätt. Skriften bär spår av trötthet. Om fler i familjen delade efternamn står efter-

namnet bara en gång, nedanför har Wilcke skrivit upp förnamnen på ytterligare familjemedlemmar, med ett upprepningsstecken under efternamnet.

Jag ser mig om i salen. I mitten sträcker sig ett långt bord där det ligger album i jämna avstånd från varandra, en rad läslampor lyser över dem med ett dämpat sken. På var sida om det långa bordet står flera mindre bord med samma typ av album och läslampor. Jag går långsamt längs borden och läser namnen. Else Lasker-Schüler, Erich Fromm, Albert Einstein, Leo Baeck, Nelly Sachs. Walter Benjamin. Alice Salomon. Jag öppnar albumet om Cora Berliner, som givit namn till en av de gator som kantar Peter Eisenmans minnesfält. Hon var nationalekonom. Efter nazisternas maktövertagande engagerade hon sig för att hjälpa andra judiska tyskar att emigrera och senare fly ur landet. Hennes egen familj hade satt sig i säkerhet i USA och försökte övertala henne att följa efter, men hon avböjde eftersom hon inte ville lämna Tyskland så länge det fanns människor som inte hade samma möjlighet och som hon ännu kunde hjälpa. Albumet är fastsatt i bordet. De styva bladen är inplastade och reflekterar lampljuset så att det är svårt att se fotona och texten, jag måste böja bladen och luta huvudet åt olika håll. Sommaren 1942 blir Cora Berliner deporterad, om hennes vidare öde finns inga säkra uppgifter, troligen blev hon mördad utanför Minsk. Dagen innan hon skulle infinna sig till deportationen satt hon i solen med en väninna och läste Goethe, står det. Det finns inget Tyskland, vill jag minnas att Goethe sagt, det finns bara enskilda tyskar.

Jag läser Nelly Sachs fragment "Leben unter Bedrohung" om de sju åren i Tyskland under Hitler innan hon lyckades fly till Stockholm med sin mor. Det är en vild, krängande text som slukar sin egen innebörd nästan innan den hunnit uttalas. "Fassen und Begreifen längst verlorenes Stückgut der Sehnsucht." Jag läser om Ilse Blumenthal-Weiss, som var poet och korresponderade med Rilke, Sachs och Paul Celan. Hon och hennes man och deras två barn lämnade Tyskland för Holland 1937. Bara Ilse Blumenthal-Weiss själv och hennes dotter överlevde Förintelsen, i Theresienstadt. Efter kriget återvände de till Holland, varifrån de emigrerade till USA 1947. Ilse Blumenthal-Weiss fortsatte, om än i stor ambivalens, att skriva

på tyska. Det finns ett handskrivet brev i albumet från den äldre dottern, Miriam Merzbacher-Blumenthal, det är ett svar på frågor om språk och hemland från dem som arbetat med att sammanställa just detta album.

Für mich ist die Sprache – die deutsche Sprache /.../ anders. Sie ist keineswegs "Heimat" für mich. Ich bedaure sehr, eigentlich keine "Heimat-Sprache" zu haben, d.h. auch dass ich mich in keiner perfekt fühle: nicht deutsch, nicht holländisch, und nicht englisch. Das ist traurig, da auch ich gerne schreibe.

Und den Begriff Heimat, den kenne ich sowieso nicht. Unsere Wohnung ist mein Zuhause – "anheimeln" tut Amsterdam und noch eine Gegend in Holland am meisten. Aber so etwas wie "Wurzeln", die man ja wohl in der Heimat hat, habe ich nicht.

Så många fantom-ord i hennes korta brev: Heimat, Heimat-Sprache, Wurzeln. Oätkomliga innanför sina citattecken.

Jochen Thron berättar i skriften om utställningen att han vid gestaltningen tänkte på Bibliothèque Nationale i Paris där Walter Benjamin skrev Passagearbetet. Jochen Thron talar om en utställningsinstallation. På frågan om han betraktar den som ett minnesmärke, en Gedenkstätte eller ett museum svarar han att den rymmer alla dessa aspekter. Att kalla den ett *memorial* vore kanske det mest träffande, säger han, en minnesplats, också ett minnesmärke med de över sex tusen handskrivna korten längs väggarna. Nu börjar han verkligen låta villrådig. Det är också något av ett museum, fortsätter han, eftersom det rymmer en samling biografier. Men framför allt är det ett arkiv. Om man tar del av biografierna blir det en plats för minnet. Besökarna inbjuds att slå sig ner och studera, dröja vid berättelserna.

Längst bak i salen finns en avskärmning där det visas en film varje timme, "Geteilte Erinnerungen", där judiska och icke-judiska äldre berättar om sin barndom i Schöneberg. Det finns "Erinnerungssplitter" av icke-judiska Schönebergbor och utställningsbesökare samlade i smala lådor i ett arkivskåp. Minnessplitter.

Som om det stora, intakta minnet vore en bomb. Jag går fram till skåpet. ”Archiv der Erinnerungen”, står det. En ask är beredd med vita papper om man vill skriva ner egna minnen. Det finns tre rader med lådor, med rubrikerna ”Minnen av personer”, ”Minnen av händelser, berättelser och upplevelser” och ”Minnen av orter och föremål”. Jag drar ut en låda och blicken faller på ett inplastat färgfoto av gamla resväskor med handskrivna namn och adresser utanpå. I mitten en koffert med utanpåskriften i vitt:

Transp. N O6779
Alfred Israel Berger
Berlin W 30
Stübbenstr. 1

Intill bilden en kort text av en Jörg Richard:

Im Juni 2005 besuchte ich Auschwitz. Vor dem Ausstellungsfenster mit den Koffern lese ich plötzlich den Namen meiner Straße: Stübbenstraße in Berlin 30 – ausgerechnet diese kleine Straße, die kaum ein Taxifahrer kennt.

Ich bin erschrocken, bleibe lange stehen. Herr Berger, der Besitzer des Koffers, war einst ein Nachbar. Seine Hausnummer 1 liegt meiner Wohnung schräg gegenüber. Heute steht dort ein Neubau.

Var ska det här minnesfragmentet sorteras in? I vilken kategori? Under vilken rubrik? Minnet av en person, en ort, ett föremål, en händelse, en upplevelse? Den hjälplösa, noggranna ordningen öppnar en svindel av godtycklighet, omöjlighet.

Fragmentet ligger i en låda som befinner sig i raden ”Minnet av personer”. Minnet av en person man aldrig träffat. En granne man aldrig haft. Ett hus som inte står kvar.

I tjugofem år pågick det kollektiva minnesarbete vars slutresultat utställningen är, står det i skriften om utställningen. I mitten av 1980-talet uppstod i Schöneberg på initiativ av Kunstamt en kulturarbetsgrupp. I samarbete med Berliner Geschichtswerkstatt bör-

jade man frilägga spåren i stadsdelen efter det nära förflutna. Flera mindre utställningar på olika platser följde, bland annat friluftsutställningen *Emigriert, vertrieben, ermordet, vergessen?* på Bayerischer Platz 1988, femtio år efter Kristallnatten.

Samarbetet med de judiska tidsvittnena i en form av oral history var avgörande för det fortsatta arbetet. Genom öppna intervjuer och långa brevväxlingar med överlevande på olika håll i världen uppstod gradvis ett förtroende som gjorde att de överlevande så småningom var villiga att överlämna personliga dokument som kunde bilda stommen i ett biografiskt album. Minnesprojektets inriktning var lokalhistorisk och biografisk. De judiska invånarna skildras i albumen inte i första hand som offer, utan som individer och Schönebergbor. Man får följa deras liv i emigrationen. Om de lyckades emigrera.

År 2005 invigdes hela den permanenta utställningsinstallationen *Wir waren Nachbarn* i Rathaus Schöneberg. I skriften med samma namn kan man läsa att många judar med tidigare rötter i Schöneberg uttryckt att de genom arkivet kommit tillbaka till stadsdelen som en gång jagade bort dem. Att de symboliskt blivit upptagna i kommunen igen, inskrivna med sina historier. Man har hämtat hem oss igen, citeras en överlevande från USA som besökt utställningen. Men några jag läser om har inte satt sin fot i Tyskland sedan de flydde och tänker inte göra det heller. En kvinna bosatt i Israel skriver: Varifrån jag en gång blev utkastad, dit återvänder jag inte.

VIII. INTERTEXT. MAUERSTRASSE

Alltid när jag är i Berlin brukar jag någon gång hamna på Wilhelmstraße, som är så ful och lång och ödslig. Skyltarna i plexiglas står tätt utefter trottoaren, de visar bleknade eller vattenskadade bilder av 1700-talspalats som funnits här och som alla bombades och sedan revs efter kriget. Hitlers rikskansli, balkongen som Speer byggde för att Führern skulle kunna stå där och ta emot hyllningar, bunkern vars rester fraktades bort först på 80-talet när man byggde dessa höga bostadshus med bruna fönsterkarmar och burspråk för DDR-prominensen. En och annan asiatisk restaurang, som om bara människor från andra världsdelar stod ut med att öppna krog här.

Jag viker in på Mohrenstraße för att ta mig till U6-stationen Kochstraße, passerar ett underligt litet torg, nyinscenerat med fyra gamla skulpturer i var sin ända, husen runt om kan inte ta emot detta torg, denna vilja att återknyta till ett förflutet före världskriget. Vid hörnet Mauerstraße stannar jag till framför ett stort, gammalt, gråbrunt hus. Mauerstraße! Var det här?

Det var första gången Hilde var i Berlin ensam, skriver hon i en av anteckningsböckerna. Det var 1987

isvindar över Alexanderplatz. Jag stretar över de enorma gatorna och öppna platserna, en tundra. Det är februari. Jag ska till Mauerstraße. Mauerstraße... Där ligger ett stort kontor där översättare från hela världen arbetar med att översätta broschyrer och små böcker om DDR. Jag ska möta chefen, som heter Karin Fleischhacker. Fleischhacker... I en vecka ska jag provtjänstgöra på Intertext – Institut für Übersetzung.

Vi är två svenska översättare som delar rum. Pasi, en finsk översättare, tittar in till oss. Har ni hört den här, säger han. Och så läser han upp ett stycke som han ska översätta. Han läser det bara, lägger inte till något. Och vi viker oss i skratt över skrivbordet.

Vi äter lunch med några av de andra översättarna. Vad tycker du om jobbet, frågar de mig. Jo, jag tycker om att översätta, säger jag. Men texterna... Ja, ja, säger de leende. Deras ögon är varma.

Pasi kommer in till oss ganska ofta. Han har jobbat på Intertext i åtta år. Han dricker för mycket. Tänk om man kunde åka hem, säger han. Men satan, jag har gift mig här...

Jag bor i en etta på Mollstraße. Mollstraße, det låter så mjukt, det blir bra, hade jag tänkt. Mollstraße är en sexfilig motorväg med spår-vagnsspår i mitten. Husen som kantar dessa gator är jättelika. Ibland rader av inbyggda balkonger. Inslag av kalla färger såsom rosa, ljusblått, mintgrönt. Det luktar brunkol och avgaser.

En kväll är jag ute och dansar. Jag träffar Arno som är punkare. Han är tjuugo år. Punkarna i DDR är förföljda, berättar han. Han vill läsa historia på universitetet men får inte. Han bor i Pankow. Känner du till den där låten *Sonderzug nach Pankow*, med Udo Lindenberg, frågar han mig. Nej, säger jag. Han sjunger den för mig. Då sjunger jag Wolf Biermanns *Du, lasst dich nicht verhärten, in dieser harten Zeit...* Jag sjunger alla verserna för Arno. I Sverige omnämns den alltid som en sorts inofficiell protestsång i DDR. Han har aldrig hört den.

Något i den här byggnaden säger mig att det skulle kunna ha varit en översättarbyrå här. Den gråbruna färgen, dimensionerna, den hemlighetsfulla institutionella utstrålningen. En man kommer ut ur porten mot Mohrenstraße. Dörren står öppen efter honom. Jag kastar en blick in – den här sortens dörrar, strukturglasat och de gula metallramarna, och själva entrén som jag anar bakom glaset verkar vara original, jag går in. I receptionen sitter en äldre dam. Hon ser inte ovänlig ut. Vi ler försiktigt mot varandra. Hon är tillräckligt gammal. Guten Tag. Wissen Sie, ob es hier zu DDR-Zeiten ein Übersetzungsbüro gab? – Nein... aber es ist durchaus möglich. Es war hier früher ein deutsch-sowjetisches Freundschaftsinstitut. – Aber es gab in diesem Büro viele Übersetzer aus verschiedenen Ländern, ganz international. – Nein, das glaube ich nicht. Das wäre nicht im Sinne der deutsch-sowjetischen Freundschaft...

Vi ler igen. Jag tar adjö av den vänliga damen

jag tar adjö av översättarna, av Karin Fleischhacker. Jag meddelar snarast om du blivit godkänd, säger hon, och i så fall är du välkommen att arbeta hos oss. Hon är stel och spänd, men hennes sekreterare ser mig i ögonen

när vi skakar hand och säger lågmält, innerligt: Jag hoppas att ni kommer tillbaka. Jag känner på mig att ni gör det.

Vad ska jag göra? Naturligtvis blir jag godkänd. Jag vill till tyska språket, jag vill till Berlin, och för första gången är det ekonomiskt möjligt. Ni får en del av lönen i västmark, försäkrar Karin Fleischhacker. Jag ser hennes sekreterares ögon framför mig. Jag vet att hennes värme är en annan sida av detta land. Kan jag arbeta för en regim som förtrycker människor och förnekar sanningar? Även om jag i så fall skulle gå med i en medborgarrättsgrupp? Skulle jag klara av att leva ett dubbelliv, översätta för regimen om dagarna och motarbeta den om kvällarna? Jag har hittat en tyska som är känslig och utmanande och så materiell. Ska jag varje dag förneka språket för att få vara i landet?

Som om den enda tyska jag tror på bara kan existera i litteraturen. Som om den befann sig i exil gång på gång undan olika maktordningar. Kanske undan sig själv.

Hilde svarade aldrig på Karin Fleischhackers brev. Till sist fick hon meddelandet att tjänsten hade tillsatts med någon annan. Varför sökte inte Hilde översättarjobb i Västberlin i stället? Hon började arbeta på en fjällstation, vid Sylmassivet på den svensknorska gränsen.

IX. TEMPORÄR AMNESI. ENDRE KOVÁCS

”1974 lämnar den 27-åriga fotografen Ungern tillsammans med sin flickvän och förtränger den värld de lämnat bakom sig i en temporär amnesi. Efter nästan tjugo år återvänder han till sitt forna hemland och försöker förgäves identifiera dussintals av fotografier, som han återfinner i sin gamla lägenhet och framkallar. Genom ett långt och mödosamt minnesarbete kan han till slut känna igen en del av bilderna som sina egna. Men många av fotografierna förblir envist kvar i sitt tillstånd av glömska. Endast långsamt inser fotografen att denna amnesi är oskiljaktigt förbunden med den värld som han en gång flydde från i ett tåg, och att denna värld bara hastigt kan flamma upp ur glömskans dimmor i den förstörda materian hos dessa gamla bilder från 60- och 70-talet.”

Textband löpande under fotografier på utställningen *Temporäre Amnesie. Budapest 1965–1971* av Endre Kovács på Collegium Hungaricum Berlin, april 2010.

X. NEUES MUSEUM. DAVID CHIPPERFIELD

När jag går i kolonnaderna ser jag de små hålen i fasaden. Slät, ljus och nybyggd, eller full av hål och urgröpningar efter kulor eller granatsplitter. Jag ser – en blick. Jag kommer inte in. Ni måste köpa en Zeitfenster-Ticket, säger en vakt till mig. Ett tidsfönster. Det visar sig vara fullt hela dagen på Neues Museum. Ni kan köpa biljett till i morgon, säger de i kassan, vilken tid vill ni komma?

Nästa dag klockan 10.30 kliver jag in på Neues Museum, som tillsammans med fyra andra museer bildar världsarvet Museumsinsel i Berlin. Jag har svårt att se vad det är jag kommer in i först, det är så mycket folk, lejon, kassettkak. Jag går in på den egyptiska avdelningen. Mythologischer Saal. Taket är lysande blått. Gula hieroglyfer, rutmönster, människor eller gudar, ljuset i blåheten överväldigar mig. En skadad, sliten målning strålar emot mig från taket. På väggarna i salen ser man spår av röd bemålning och kartor över det gamla Egypten. Hur kan alla dessa spår lysa så? Känslan av rymd vid anblicken av väggar och tak. Vibrationen genom tidsskikt.

Neues Museum, som stod färdigbyggt 1859, angreps svårt av granater i slutet av andra världskriget och blev stående som ruin under hela DDR-tiden. Först två månader före murens fall påbörjades ett restaureringsarbete. Efter återföreningen övertog så småningom den brittiske arkitekten David Chipperfield ledningen för projektet. I november 2009, tjugo år efter murens fall, öppnade det nya Neues Museum för allmänheten.

Hela museet är en palimpsest. Ibland ser man också spår av skrift på väggarna.

AUSGANG. SAAL II

GRAEBER SAAL

ZUM ALTEN MUSEUM UND AUSGANG AM LUSTGARTEN

Deswegen nimmt man die Ziegel, die da sind. Sie sprechen dieselbe Sprache, hör jag en röst i mina öron, det är en av konservatorerna som berättar. Jag står i Ägyptischer Hof. Alla har hörlurar på sig. Vi betraktar delvis bevarade väggmålningar från den s.k. egyptomaniska perioden på 1800-talet. Invändigt var hela Neues Museum från

början fullt av arkitektoniska element, väggmålningar och ornamentik som skulle anknyta till samlingarna av konst och föremål från förhistorisk och fornegyptisk tid och förmedla helhetsupplevelser. Egyptologins historia berättas i en av de första salarna. Den prussiske kungen Friedrich Wilhelm IV, som såg till att Museumsinsel, "en fristad för konst och vetenskap", bildades sände på 1840-talet en arkeologisk expedition till Egypten, vilket bland annat resulterade i att den lilla egyptiska samling som redan fanns i Berlin utökades betydligt några år senare. Vem tillhör de föremålen?

Ägyptischer Hof skulle likna en innergård i ett egyptiskt tempel med stora bemålade pelare i form av papyrusblad. Men ingenting av "templet" är kvar. Det är de höga tegelväggarna ända upp till glastaket över andra våningen som fångar mitt intresse. Tegelväggen ger ett milt gult intryck på håll, men stenarna har så många olika färger: rosa, gult, gulgrönt, umbra, ockra, blågrått, lila, grågrönt.

För att få tag i det teglet var man tvungen att leta i gamla bestånd, får jag höra. Den sortens tegel tillverkas inte i dag. Det finns inte såna ugnar längre. Man fick leta upp gamla byggnader som skulle rivas, till exempel gamla lador på landet.

De talar samma språk. Gör de?

Fragment av bemålade egyptiska reliefer på en vägghylla. Fåglar som flyger upp, papyrusruggar, hjortar som föder, fiskafänge. De blekta färgerna, blågrått, grågrönt, umbra. Samma färgskala som tegelväggen bakom. Scener från det lantliga livet vid Nilen framför en gammal lagårdsvägg från Brandenburg.

Vad är vit betong? *We were looking for a material...* hör jag David Chipperfield säga i hörlurarna innan en tysk översättare tar över och förklarar att det gällde att hitta ett material som kunde fylla tomrummet efter förstörda beståndsdelar i byggnaden, länka samman de bevarade delarna och samtidigt vara tillräckligt självständigt och karaktärsfullt för att bilda rum i sin egen rätt ... *til we found this beautiful white concrete with its small pieces of marble.*

I Historischer Saal är allt av vit betong. Taket ligger i block med arkitraver och belysning. Sandblästrad vit betong som en sorts stenpanel längs väggarna. Väggblock, golvblock, takblock. I mitten sten-

block från egyptiska gravar, skarvade med gipsblock, så att man kan gå in i dem. Skendörrar, för att den dödas själ ska kunna gå ut och in.

Jag står vid foten av trappan i den centrala hallen, som omfattar hela mittbyggnaden och sträcker sig tre våningar upp. Här var en enda krater. Träd och buskar sträckte sig mot den öppna himlen.

Frånvaro. Vid foten av trappan. Den vita betongen som frånvaro.

Man sugts upp mot fönstren, man lyfts upp mot taket, den öppna takstolen med sina mörka balkar. Människor kommer nerför trappan, svarta siluetter mot ljuset. Jag går långsamt uppför trappan fram mot pelarna vid fönstren. Vet ingenting, vänder mig om. Varför blir jag gråtfärdig? Fyrtio meters takhöjd, hör jag i hörlurarna. De höga tegelväggarna. Blocken av vit betong mittemot, som omger en hög gammal brun dörr och trappor på båda sidor upp till tredje våningens galleri.

Så mycket som inte är kvar. Men det som är kvar berättar med en intensitet som inte går att fånga eller rymma. Man kan bara vara i den. Som om trapphallen finns och samtidigt inte finns. Det som finns berättar om det som inte finns kvar. David Chipperfields trapphall finns för att Friedrich August Stülers trapphall inte längre finns. För att de allierade bombade Neues Museum. För att Hitler startade andra världskriget. För att så många tyskar röstade fram NSDAP. För att

Tegelväggarnas värme och skiftande struktur. Skiftande färgskala i gult mot rött. Den hemlighetsfulla dubbeldörren. Infattad i en bevarad, utsmyckad dörrpost, som i ett citat. En skendörr, tänker jag. Den är stängd, man får inte gå in där. Det mörkbruna träet glänser. Är dörren perspektiviskt gestaltad? Smalnande upptill, så att den ska se än högre ut? Det tycks mig så, men mina ögon kan inte riktigt belägga det.

Jag går in under andra våningens galleri, fram till de höga fönstren som infattas av fyrkantiga väggpelare. Det sotsvarta teglet, den tjocka putsen som delvis är kvar som ett skal, fullt av skotthål, även i fönsternischerna. Det skadades värde. Lättnaden i kroppen. Inte i första hand som vittnesbörd om ett krig, mer som konstateranden. Detta ingår i byggnadens historia. Allt som har hänt får finnas.

På var sida om det mittersta fönstret finns två nya fönsterpelare. Så fort det är nytt material, vet man att det var något där som är förstört. Mer förstört än det skadade som står kvar. Det helt nya hårbärgerar inom sig den totala förstörelsen. Det rekonstruerat skadade är det minst skadade. Det minst förstörda som finns kvar är en berättelse. Det nybyggda är förstörelsen som tystnad.

De två nya pelarna bär delvis tunna skal av originalputs. Ett tunt skikt av förflutenhet runt en stomme av nytt. Ett tunt skikt av berättelse runt tystnad, odelaktighet. Och denna tunna puts är grå som elefanthud. Flammig, skiftande och genomdragen av sprickor, krackelerad och slät. På ena sidan av pelarna finns stora kulhål i det tunna putsskiktet *och skotthålen är djupare än putsen*. De går alltså rakt in i den nya pelaren under putsen. Rakt in i den ovetande vita betongen. Man måste ha gröpt ur den från början där för att det skottskadade putsskiktet skulle sitta kvar. För att berättelsen skulle rymmas.

Röd, brun, flammig mot fonden av rosabrunljusblå.

Pompejiskt rött... En tunn grågrön linje runt som ibland kommer till synes.

En målning. Den är för mig, mellan två väggfasta pelare. Utplånanden, där det brunröda är borta, men aldrig helt. Fläckar. Är utplånandena former? Eller bortfall? Naturligtvis former.

- Da wurden die Bombenschäden nicht beseitigt. Fürchterlich.

Ett gammalt krigsbarn kommer förbi med blicken mot fönsterpelarna.

- Wie kann man so was machen. Und für so viel Geld!

Han slår ut med händerna. Han talar lågt men är upprörd.

- Det är ju en berättelse om det som hänt, säger jag.

- Det vet ju alla redan!

- Inte de unga, säger jag. Inte kommande generationer.

- Jag måste ta en bild, mumlar han och tar fram sin kamera med stort objektiv. Sonst glaubt mir keiner.

Jag är inte förvånad. Vissa tyska pensionärer som jag känner skulle kanske också ha känt sig främmande här. Inte estetiskt, men känslomässigt skulle de ha kunnat reagera som sin generationskamrat.

Hela episoden hör hemma i det här museet. Vår ordväxling flyter in i väggarna. Krigsbarnets uppriktiga upprördhet är en del av berättelsen. Men den har berättats vidare. Denne pensionär befinner sig i det förflutna med sin påkostade kamera. För honom är det förflutna evig verklighet. En verklighet man *vet*, en gång för alla, och inte behöver – inte vill – bli påmind om. För mig är det historia, som måste berättas. Berättelsen som barnbarnsgenerationens ansvar, inte hans. Han vill inte ha det. Är berättelsen också mitt ansvar? Min mamma sitter fast i den.

Och jag? Jag sitter också fast. I vad?

Myllrandet. Känslan av att målningen vibrerar. Att utplånandena rör sig. Det var ett rödmålat väggfält inramat av en grön rand. Det blev en målning. Något skiner igenom. Andra färger som inte var meningen. En minimal krackelering. Svenska pensionärer lunkar förbi in i Amarnasalen. I det bortfallna bildar det kvarvarande röda nya fläckar. Det originala bildar som fragment nya former i sitt eget utplånande.

Fåglar, fiskar, stenar.

Vid mitt andra besök på Neues Museum inser jag i vilket nära förhållande berättelserna står till det nyskapade. I trapphallen är det som mest dramatiskt. De nya partierna avstår från att berätta. De försöker inte vara något de inte kan. Det finns inget självhävdande över David Chipperfields vita betongarkitektur. Den är närvarande i sig själv. Den lyssnar till originaldelarna utan att gå förlorad. Säker men samtidigt beredd att förändras av kontakten. Arkitektur som hörsel. Konfrontationen mellan det originala, skadade och det nybyggda, släta som skapar spänning, koncentration, nyfikenhet. De höga väggarnas second hand-tegel. Allt hörs här. Alla beståndsdelar i denna hall.

En berättelse om –

Den vita betongens tystnad, som djupnar alltmer för mig. Djupnar till delaktighet.

Att Neues Museum stod och förföll i över fyrtio år berodde delvis på att man i DDR ville bygga upp hela museet med interiörer och allt

som det var från början. Men man saknade de resurser som behövdes för att stryka ut historien. Att totalrestaurera alla de förlorade ytorna skulle ha resulterat i ett övermått av fiktion, skriver Adrian von Buttlar i museets arkitekturguide.

Ett övermått av fiktion.

Men Neues Museum kommunicerade från början en sorts iscensättning, där föremål från gamla kulturer inte bara presenterades som intressanta och fascinerande i en strävan efter ett mer forskningsinriktat historiskt förhållningssätt, utan också skänkte glans åt kungligt utsända tyska arkeologiska expeditioner och åt den preussiska statens nya museum i hjärtat av Berlin.

”En Piranesisk skapelse av tegelmurar och arkitektoniska fragment återstod av det svårt skadade Neues Museum när debatten om återuppbyggnaden började”, säger David Chipperfield i tidskriften arkitektur + bauphysik. ”Vi ville bevara fragmenten, ge dem en begriplig ram och åter foga samman dem till ett arkitektoniskt helt. Ingenting skulle imiteras eller nedvärderas.”

År 1964 utarbetades i Venedig en charta för minnesmärkesvård som blev utgångspunkten för den expertkommission för Neues Museum som tillsattes i Berlin efter murens fall. En autentisk upplevelse av den ursprungliga auran, en hög detaljkvalitet och en avläsbar reflektion över byggnadsverkets historicitet, inklusive dess åldrande och skador, skulle bestämma den kompletterande restaureringen av Neues Museum, i stället för en förfalskad ”ny glans”. ”En rekonstruktion”, skriver David Chipperfield, ”– efter mottot ’som det en gång var’ – hade förutsatt en förträngning eller rentav utplåning av originaldelar.”

Ethnographischer Saal. Pelarruiner. *Der Steinkern der Säulen wird sichtbar*, hör jag i hörlurarna. Som om de befunnit sig i ett syrabad och all kontur, allt yttre frätts bort. De står som välnader i rummet. Starka bärande element. Det här är pelarnas inre. Här och var kan räfflor fortfarande anas, som en händelse. Tegelväggarna bär spår av grön puts. Terrazzogolvet i gult och brunt mönster är glänsande nyrestaurerat.

Motsättningen mellan budet att bevara varje originalfragment utan att imitera eller nedvärdera, och budet att skapa en helhet, en

hel byggnad. Och hur arkitekten och alla medarbetare löst det på olika sätt från sal till sal, från våning till våning. För varje rum en ny lösning i det enskilda. Ingen regel utan undantag.

Jag återvänder till museet genom nya tidsfönster, som till en hemlighet av material. En värld av hantverk och konkreta lösningar. Allt här är sett. Vartenda färgspår. Varenda tegelsten. Vartenda kulhål. Både närvaron av det som är här och frånvaron av det som inte är här. Finns det tre plan av befintlighet här? Närvaro. Frånvaro. Samtid.

Själva museet rymmer många fler. Forntida kulturer. Preussiskt 1800-tal. Arkitektoniska citat från alla möjliga åldrar. Och ett kolonialt arv. Men det nya Neues Museum återberättar inte det gamla. Stülers byggnadsverk inreddes med historiserande målningar och utsmyckningar som nu har förvandlats till historia. Det bevarade får en sorts autenticitet som kommer utifrån, genom återuppbyggnaden, och inte inifrån fragmenten själva. Vad som exponeras här nu är inte bara de egyptiska, antika och förhistoriska samlingarna, som jag bara flyktigt betraktar eftersom det inte är första gången jag ser dem. Det finns en uppenbar problematik kring arkeologi och kolonialism här, men Chipperfields återuppbyggnad visar upp också de koloniala spåren i byggnaden och dess historia. De tillhör en mycket lång berättelse som ytterst hänger samman med det krig i vilket museet förstördes. Vad som exponeras för mig här och nu, starkare än allt annat, är den materiella rekonstruktionen, arkitektens sätt att förhålla sig till de bevarade originaldelar av byggnaden som var för få och för skadade för att bilda en helhet. Hans sätt att förhålla sig till tomrummen mellan dem. Spåren av olika tider, som blir olika historier om historien.

Återuppbyggnaden som drama, som reflektion, som teknisk utmaning, som konstnärligt, moraliskt, socialt ställningstagande. Men kan jag betrakta det återuppbyggda museet som en berättelse utan att förhålla mig mer aktivt till de samlingar det innehåller, den nationalistiska historieskrivning som det ursprungliga museet byggdes inom ramen för? Kan man bli historielös i sitt begär efter en berättelse?

telse som kan visa historien utan att ta makten över den? Som om det vore möjligt?

En berättelse om –

Att visa, att berätta. På Neues Museum är det samma sak. Kanske är det det som får mig att återvända gång på gång. Att man kan befinna sig mitt i det, röra sig i det bland människor. Alla språk i alla salar. Jag möter rörelse: det jag ser förändras av det som omger det. Jag kan inte vara säker på vad det är jag ser.

Griechischer Hof, sedd från Flachkuppelsaal på första våningen, från glasabsiden: antika relieffragment infogade i traditionella gipsblock. Och nästan ingen skillnad mot väggen bakom: putsfragment med kulhål mot vit betong och tegelvägg. Samma färgskala i olika varmt gula sandtoner. Museiföremålen ställs inte ut i neutrala rum med dämpad ljussättning och spotlights för att man ska kunna betrakta dem utlyfta ur sin tid, eller som representanter för en tid. Här är allt historia. Även museiföremålens väg till museet. Dagsljus råder, förvittring.

Ändå finns en ambivalens. En iscensättning. Förförelsen går inte att undvika. Historien går inte att hålla ifrån sig. Det går inte att ställa sig utanför. Jag står i ett litet rum där block av vit betong står uppställda i relief mot varandra. Ovanför dem sträcker sig tegelstenar ända upp till en lanternin. *Our strategy was to build a new space...* I andra änden av byggnaden finns en motsvarande kupol som är relativt välbevarad, nordkupolen, där står Nefertite i ensamt majestät och blickar genom sviten av rum (die Zimmerflucht, som om om rummen själva skulle fly) ända hit till den nybyggda sydkupolen. En kolossalstaty av solguden Helios intill mig möter Nefertites blick. Vi är i ett slutet, fyrkantigt rum där tegelväggarna så småningom lämnar fyrkanten, hörnen sträcks ut och bildar en hög kupol. Dagsljus silar in genom lanterninen av opakt glas högst upp, den enda ljuskällan i rummet. Ett milt, indirekt ljus över det gamla teglet.

Jag gör om det. Vid foten av trappan är det dynamiska suget starkt, man är så lätt när man går upp... Nu syns de tre nedre fönstren helt och hållet... Nu är jag uppe och vänder mig om – då först ser man hur hög hallen är. Att det finns ytterligare en våning, som man kom-

mer upp till genom att välja en av de bågge smalare trapporna som går i motsatt riktning mot huvudtrappan, på var sida om den höga dörren, den åtminstone i min blick perspektiviskt avsmalnande, infälld i sitt dörrpostcitat omgivet av block av vit betong som faller i avsatser längs trapporna ned mot första våningsplanet där jag står.

Jag är inte hel. I min sida finns hål och det rinner hela tiden ut –

Blått. Jag blev matt. Jag satte mig. Det fanns väggfasta bänkar under höga fönster. Mittemot såg jag då den höga mörkbruna dubbeldörren. De noggrant infogade panelfälten, ådringarnas möte i mitten. Guldlinjerna. Från den här sidan är den inte perspektiviskt förvrängd, jag tittar noggrant. Bara en vanlig port men oerhört hög. Om det är en skendörr är jag död.

Ett avspärrande band är uppspänt framför. Ingen får gå ut eller in. Skulle citattecknen falla ihop då? Är den mörka täta dörren egentligen bräcklig som stoft?

Blått som vetter mot lila mer än mot grönt. De blå målningarna är syskon till de röda. Fläckar, ljusblå, där den mörkblå putsen är borta, fläckar överallt. Duvblått. Mörkare skikt i en annan nyans än den mörka blå. Ljusblå fläckar som skiftar i gråvitt, där är all färg borta. Sandtoner och en mer lysande mellanblå färg. Jag dricker blått. Det stiger och faller, rör sig framåt och drar sig tillbaka. Som regn, som musik. Målningar som svämmas över sina ramar med sina fläckar. Som intas av sitt eget försvinnande. En gipsvit sockel reser sig, blir vägg, stiger in i målningen, slukar hela dess nederdel.

Att sitta med de här målningarna i ett skiftande naturligt ljus från de höga fönstren. Att så småningom se varje mönster.

Römischer Saal. *Dokument der Zerstörung. Harmonischer Gesamteindruck. Ein völliger Verzicht der Rekonstruktion.* I arkitekturguiden kan man jämföra en av de bevarade väggmålningarna i salen med den ursprungliga målningen. På det övre fotot ser man originalmålningen: en grön dekorerad halvcirkel och bakom den själva målningen av palats och kolonner i rader nedför en terrasserad sluttning, det är Palatinen i Rom. På det nedre fotot av den skadade målningen, som återfinns i original högt upp på en av väggarna i salen, utgår en grå

svampform från överdelen av den gröna halvcirkeln och sprider sig som ett atombombsmoln över de översta palatsen och himlen och en del av inramningen ovanför. Men de byggnader som finns kvar att se ter sig mycket verkligare i sitt patinerade, lätt vittrade skick. Plötsligt har Palatinen blivit samtida.

Samtida: vittrad.

I Mittelalterlicher Saal består taket av nio grunda kupoler. Mosaikgolvet upprepar kupolernas cirklar. Här visades en gång medeltida andaktsbilder, en gång var det tänkt som ett stilla kapell. Det finns ett litet sidokapell också. Det heter Fragmentarium. Jag går in där, ett tunnvalv, ljus från stora fönster längs ena sidan. 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.

I mitten av det långsmala rummet står gamla montrar i blekgrätt trä. Jag böjer mig över ramarna, ser ner genom glaset. Där ligger små föremål av trä och rostig metall, alla med en lapp fastknuten vid sig i en rosett med vanligt snöre. Som bortskickade barn, far det genom huvudet på mig. Vad står det på lapparna?

X 3050 1/3

X 3058 2/3

Galler för dagvattenkanaler i golvet på Griechischer Hof (rum 013), står det intill med vackert präntade bokstäver på en större lapp fastsatt i montern.

X 3021

Fragment av gjutet zink (delvis oplacerbara).

X 3065

X 3064

Träfragment (huvudsakligen oplacerbara).

Bitar av rosettmönster som suttit nedanför ett fönster, bitar av en bänk som stått i någon av salarna.

Jag ser mig omkring i rummet. På väggarna hänger större fragment av väggmålningar, reliefer, på golvet står några skulpturer. Jag känner hur matt jag blir vid denna mångfald av losskopplade ting.

Hur betydelselösa delarna är utan en relation till en helhet. Om än skadad eller frånvarande.

De här fragmenten skiljer sig inte principiellt från dem som finns i en mer eller mindre rekonstruerad, mer eller mindre förlorad helhet i rummen. De har samma värde. Men där ute, i de andra salarna, upphävs inte deras betydelse. Där tröttar de inte, de berättar. De ingår i en ny helhet som antyder den förlorade helheten som ett skuggrum.

Byggnaden ville bli byggnad igen, skriver David Chipperfield någonstans. Hur högt var priset?

Jag ser in i en monter med massor av små bitar av bemålad puts. *Fragment av Kaulbachs väggmålning, huvudsakligen från den allegoriska framställningen av "Sagan" över dörren till den östliga konstkamarsalen (rum 302).*

En helt sönderslagen berättelse. Myllrande.

Grågrönt, grårosa, gråbrunt, gråblått.

Streck, avbrutna bågar och delar av mönster.

Bevarade lila marmorpelare (de hade räddats i ett magasin) med bevarade joniska stuckkapitel bär bågar av nytt rött tegel som bär upp arkitraver i gammalt gult tegel som bär upp ett tak av block av vit betong. Moderner Saal. Allt är synligt. Alla kontraster redovisade. Puts som drar sig tillbaka från väggarna, som ridåer på teatern, och blottar tegel från en främmande plats. Främmande tegel, som kan vara generationskamrat med byggnaden, men som levtt ett annat liv. Vi är alla framför väggen, och ljuset i salongen släcks aldrig. Här någonstans är berättelsen. Brottstycket av den. Vi kan försöka. Här inne.

Der Raum öffnete sich frei zum Himmel. Der Boden fehlte vollständig. Zwischen den verbliebenen Resten wuchsen Bäume.

Plågan att över huvud taget skriva om den här platsen. Varje mening en plåga, som att dra ut en sena ur kroppen. Skillnaden mellan att *befinna* sig i en tredimensionell berättelse och att försöka *berätta* den i ord är för stor. Neues Museum är för omfattande. För detaljerat. För mångfaldigt. För föränderligt. Jag går omkring i mitt arbetsrum.

Sätter mig på soffan. Reser mig. Går fram till fönstret. Ser ned på bakgårdens fyrkant, de grå husväggarna, det ensamma trädet i mitten.

Till slut sätter jag på musik. Jag skriver aldrig till musik. Musiken är sin egen verklighet. Men jag spelar samma stycke om och om igen medan jag skriver det här. *Silentium* heter det.

Aggressiva salter hade trängt in under takmålningarna. Arkitekterna och restauratorerna var tvungna att uppfinna en helt ny restaurerings-teknik. Ett mörker i Roter Saal. En värme. Inga fläckar av bortfallen målning, inga negativa former, bara vibration. En diskret rödflammig tapet, och partier av röd originalmålning, lysande mot det mer återhållna, gråare röda. Det här regnandet genom.

Vad är det som gör att jag gång på gång vill vara i trapphallen, gå genom salarna i det här museet? Moderner Saal, Mythologischer Saal, Niobidensaal, Roter Saal... De bevarade namnen är lätta som en lek. Nej, ett eurocentriskt sätt att lägga under sig en större historia.

Jag tror att det är osäkerheten som jag dras till. Att inte längre veta exakt vad det är jag ser. En noggrann omsorg om material, en osäkerhet så mästerligt blottad att den ibland liknar –

Det grå rummet sist. En sista flammig målning. En annan vägg därbakom som jag ser igenom. Ett bord står på det grålaserade trägolvet, mörkt, stort och blankt som en flygel. En jättelik svart bok med tunna vita blad ligger uppslagen där. Där kan man skriva sitt namn. Det gör jag inte.

Jag går ut, längs Kupfergraben, det nya James Simons-Galerie som håller på att byggas, följer S-Bahnåtgångarna till Bahnhof Friedrichstraße. Kaféborden på trottoaren, kulhålen i ytterväggarna, och de ännu svagt synliga bokstäverna: **MITROPA**.

XI. MITROPA. SPANIEN

En natt drömmer jag att någon som jag aldrig sett och som jag brev-växlat länge med skriver i ett brev till mig:

Vi träffas i Spanien, där och där, på restaurang Mitropa, den och den dagen om fyra veckor.

Och så den fullständiga adressen, som jag glömt:

Restaurang Mitropa,
gatan, gatunumret,
staden,
telefonnumret.

Det betyder att vi ska ses i det förflutna, på en plats där det aldrig har ägt rum. Det har aldrig funnits några järnvägsrestauranger i Spanien med det namnet, en förkortning för Mitteleuropa. Naturligtvis. Det är platsen. Där skulle den verkliga historien, den som inte finns här, ta sin början.

Minns du när vi träffades på Mitropa i Spanien?

När man skriver många brev, utan att mötas in real life, kan breven förvandlas till en berättelse som sprids ut på gatan, över ansikten. Det går inte att veta om man är en fiktiv gestalt i berättelsen eller en författare till den. Man kan tro att man inte är den enda. Men man vet inte om man rör sig i samma berättelse.

XII. IN BERLIN. IRINA LIEBMANN

Pankow, 1987.

noch liegts im Regal, unterm Tisch auch ein Haufen, es sind ganze Häuser im Grunde, auf Papier übertragen, die Einwohner von hundert Jahren, aus alten Adressbüchern rausgesucht, die Namen, Berufe, die Jahreszahlen, Haus für Haus einer Straße – Karteikarten, Aktenauszüge, Papier, Krakel drauf, aus denen man auch noch entziffern könnte, was Leute der Liebmann erzählt haben, sind gestorben, inzwischen, die Leute, haben sich aus dem Staub gemacht, und jetzt will die Liebmann das auch, sich davonmachen, das ist ihr zu schwer, weiterschleppen, das Ganze

En kvinna i Östberlin har sedan länge samlat ett stort dokumentärt material från kvarteren kring Hackescher Markt i stadsdelen Mitte. Före andra världskriget hade kvarteren en kulturellt blandad befolkning med många judar som kommit österifrån till Berlin. Kvinnan som är författare och bär samma efternamn som romanförfattaren hamnade en dag bland de sotiga, slitna husen på de tysta gatorna, med sina annorlunda, mer intima proportioner än de vanliga berliniska bostadskvarteren. Hon förnam en annan atmosfär, varnade små spår av ett nära och underligt okänt förflutet. Hon satte i gång ett projekt: att kartlägga en av gatornas historia hus för hus, invånare för invånare, sedan hundra år. På Große Hamburger Straße låg det katolska St. Hedwig-sjukhuset, den protestantiska Sophienkirche och en judisk begravningsplats, som totalvandaliserades under kriget. I dag är det en gräsmatta där, eine Grünanlage. (Grönska döljer ofta vad som hänt: en replik från en minnesmärkesdebatt jag minns.) På Große Hamburger Straße låg också ett judiskt ålderdomshem som omvandlades av Gestapo till ett samlingsläger för judar som sedan deporterades till förintelselägren. Die Liebmann, som kvinnan kallas i boken, samarbetar med en fotograf som tar bilder av gamla adressböcker, hus, portar och innergårdar. Men först går hon runt och ringer på i de lägenheter som är bebodda, frågar, intervjuar människor. Berätta!

I det första trapphuset, sotigt och fullt av klotter, ringer hon förgäves på ringklockorna tills en röst ropar genom en dörr på tredje våningen: Vem är det, jag är blind. Det var det första besöket, fru Schulz. Med månansikte, i en rosa kofta, med en cigarett i handen, permanentat hår, sittande på en stol som på en tron, på den slitnaste av mattor. Hon vet ingenting om husets tidigare invånare.

Und weil die Frau nicht das Mindeste weiss über frühere Einwohner und Hausbesitzer, und damals interessierten sie ja noch die Häuser, und eine weitere Frau Schulz hereinkommt, eine kleine, dicke, dampfende Frau Schulz, und der Blinden zweihundert Gramm Wurst bringt und auch nichts weiss über dieses Haus, und weil dass so weitergeht bei den nächsten Besuchen in dieser Straße, bestellt die Liebmann sich eines Tages im Winter alle Berliner Adressbücher, und der Fotograf fotografiert immer die Seite, auf der die Besitzer und die Mieter aller vierzig Häuser ausgedruckt sind, über hundert Jahre, und die Schachtel mit den Fotos bekommt sie erst nach seiner Beerdigung. Da sieht sie die Finger des Fotografen auf manchen Blättern, er hat die eigenen Finger mitfotografiert, beim Festhalten eines Adressbuchs, schöne Finger, längst begraben, wie die ganze grosse Frau Schulz.

Kampen mot tiden. Materiens hela tröghet och förgänglighet. Det är vad spårsökaren Liebmann konfronteras med. Historierna som skulle kunna bilda en berättelse om gatan, om de boende, om allt som hänt, dem får hon inte tag på. I den blindas trapphus skriver die Liebmann upp allt som klottrats på väggarna, vartenda ord, efteråt minns hon bara inskriften "LÖFTE: JAG NORBERT SCHULZ LOVAR" och att hon hörde ropet uppifrån: Norbert, är det du? och att fru Schulz väninna, som också heter fru Schulz, kommer nedför trappan, liten och fetlagd, och att denna andra fru Schulz ropar upp till den blinda att det inte är Norbert som hörs i trappan utan de unga främlingarna, och hon tar med sig dem ut och förklarar att den blinda fru Schulz man Norbert en dag bara lämnade henne. Det var hennes historia.

Detta – blinda – sökande, detta antecknande av allt. Det horisontella letandet. Allt har samma vikt, eller kan ha. Minnet av de här

kvarteren är ännu inte skrivet här. Det finns ännu ingen skiktning av fakta, ingen hierarki. Allt måste skrivas upp. En liten detalj kan vara avgörande i tystnadens landskap.

Att utsätta sig, gå på gatorna, ringa på. Att leta med sin egen kropp. Tala med människor, i denna tröghet. Att inte hitta någonting som lyfter en millimeter från sin egen inneslutenhet.

Papper och dokument samlas i författarens lägenhet i Pankow, på hyllor, under bordet, överallt. Hon har alldeles för mycket material och samtidigt för lite. Die Liebmann bär på ett konstruerat, hop-samlat minne av det gamla Scheunenviertel som ingen tycks minnas riktigt. Hennes lägenhet hyser en skugga: Große Hamburger Straße. Vissa av historierna kan hon utantill. Hon försöker skriva dem, det går inte. Runt omkring förfaller Östberlin. Gatorna är fulla av hål, putsen faller från husen. Det är två år före murens fall och många av hennes bekanta som träffas på stamkaféet har ansökt om utresetillstånd till väst och går och väntar. Det är för sent att tro på något. Till slut sätter sig die Liebmann ner och skriver. Ett brev till myndigheterna: Jag vill ut härifrån.

Kort därpå träffar hon en man från Västberlin och blir förälskad. Varje gång han besöker henne måste de ta avsked av varandra i Tränenpalast vid Bahnhof Friedrichstraße. Men en dag får hon och hennes tonårsdotter sina pass, och de packar sina saker och går genom gränskontrollen till Västberlin. Hennes dotter uppslukas snart av livet i väst. Mannen hon älskar är gift, han besöker henne i hennes nya lilla lägenhet, men ibland kommer han inte. Ingenting har förändrats. Han håller henne utanför sitt liv. En dag far hon tillbaka till östra Berlin, till sin lägenhet i Pankow, där allt material hon samlat finns kvar nedpackat i lådor. Allt oftare far hon till öst. Jag kommer inte ut härifrån, tänker hon och tänker

Verrat.

Förräderi, när hon satt i den skrikande spårvagnen uppför Schönhauser Allee i Östberlin, förräderi, när hon sitter i U-Bahn i Västberlin, förräderi, när hon ser uteliggarna på Bahnhof Zoo. När hon

tänker på sin älskade. Han kan inte förstå hur de olika halvorna av staden ligger lagrade i kroppen på dem som kommer österifrån. Det blir en het sommar och die Liebmann visar honom landskapet utanför Berlin, där han, som bott tjugo år i Västberlin, aldrig varit. På hösten faller muren, det är som en centrifug, först långsamt, sen fortare, och Västberlin fylls av främlingar, folk i kapuschongjackor som rör sig som sömngångare längs Ku'damm. Varje natt rör sig die Liebmann i drömmen genom mörka våningar i sneda, förfallna hus med hål i golvet, trappsteg som rutschar som byggklossar, vaknar till frukost med den älskade, som måste gå, och hon vill bort. Hon söker överallt efter en annan lägenhet, i öst och i väst, en dag står hon fyra trappor upp i ett hus i Mitte och ser ut över de fem gatorna som korsas vid Rosenthaler Platz, och tänker på den älskades utsträckta armar, ben och hals, intill sig, alldeles nyligen. Till slut är hon tillbaka i Pankow.

Hon kan inte arbeta. Plötsligt ser hon sin fars hand över det vita papperet, fem fingrar, hon minns. Hon skriver ned sin uppväxt i östra Berlin med en rysk mor och en far som var chefredaktör för den stora tidningen i den unga DDR-staten, full av tro på det nya, rättvisa, goda samhälle som bryts ner av intriger och maktspel, och plötsligt är hennes far, som verkade mot konformism och maktmissbruk, avsatt, en folkets fiende, och den deklasserade familjen måste flytta till en småstad. En dag får hon frågan av en klasskamrat om hennes far är jude och hon frågar honom. Inte han, säger han, inte hans far heller, för det är ju en tro, men när de förföljs måste man bekänna sig till dem. Bekänna, tänker hans dotter, du kanske, men jag vill inte. Inte till någonting. Hon betraktar och söker, håller sig utanför protestaktionerna, bekänner sig inte till något politiskt system. En gång ville hon grunda en teater i Östberlin, men när det väl gällde dök ingen upp utom en vän som nu är död. Även die Liebmann ingår i förräderiet. Som förrädare, som förrådd.

Staden som själens spegelbild, står det på framsidan av romanen *In Berlin* som kom ut 1994 och trycktes i flera upplagor. Irina Liebmanns bok är komprimerad och uppsplittrad i fragment. En roman i ett slags råtillstånd. Ibland radar författaren bara upp saker på papperet. Benämner. Rytmiserar.

Som om romanen inte heller gick att skriva.

Bahnhof Friedrichstraße rivs upp, bron spärras, marken öppnas. Die Liebmann sitter på sina ouppackade lådor i lägenheten i Pankow. Någoting med Västberlin är inte sant, tänker hon, och menar kanske mannen hon älskar, som inte svarar när hon vill veta varför han inte kommer, bekänn, tänker hon, du älskar mig ju, bekänn dig till mig.

Die Liebmann hamnar hos en gammal vän som arbetar i en möbelverkstad i en källare vid Rosenthaler Platz. Han berättar om sin uppväxt för henne, om den sjuka mamman som inte mindes något efter 1935, om morbrodern som föll offer för NS-eutanasin på grund av svågern SS-officern. Hur han själv senare protesterade mot SED-regimen, hamnade i isoleringscell. Ett liv på östsidan som hålls mot Liebmanns eget. Hon ser sig i en annan spegel: En kvinna från Pankow som protesterade mot regimen för att hennes utreseansökan inte beaktades, hamnade i fängelse och kom ut uppsväldd och sjuk av alla mediciner hon tvingades äta, denna kvinna bor nu i en hopplöst trafikstörd lägenhet i Västberlin och är den enda som vill byta lägenhet med die Liebmann. Som fick sitt pass så enkelt och lätt, på grund av sin fars forna ställning.

Till slut är die Liebmann tillbaka på stamkaféet på Große Hamburger Straße. Hon minns första gången hon såg gatan, för länge sen. Det var en slump, hon hade gått fel och fann en riktig gata i centrala Östberlin. Smal och intim, små butiker med gamla skyltar. Vad som hänt där under kriget blev verkligare för henne långt senare. Hon ser ut över gatan, förminskar bilden, ”gatan, affärerna, människorna, kaféet, kyrkan, begravningsplatsen, judiskt, preussiskt, berlinskt” – och ser sina tankars landskap.

Hur länge har hon släpat omkring på de här historierna från husen, undrar hon.

”Att skriva upp allt, och inte en rörelse.”

Mitte, 1990-tal.

I den gamla judiska skolan på Große Hamburger Straße går åter judiska barn och utanför står poliser. Mitte byggs om, hålen i gatorna

fills igen. Die Liebmann sitter mittemot sin vän möbelsnickaren i en S-Bahn-vagn och ser ut över husen. Spegeln har vidgats. Berlin ligger i världen. Die Liebmann begär ingen bekännelse längre. Staden är öppen, återförenad, men hon har dragit en gräns mot sin älskade. Det är över. Hon har skänkt bort allt sitt insamlade material, hon har flyttat, hon pratar med någon som sitter på sätet intill. Någon som talar arabiska, eller kinesiska.

XIII. STILLE MITTE. IRINA LIEBMANN

Auguststraße, Ecke Tucholskystraße. *Liksom flädda hus, jag minns dem, jag passerade dem, just där, mörkare, ännu mörkare.*

Kleine Hamburger Straße, sedd från Auguststraße. *En brunorange inre förstörelse bryter in över den närmaste parkerade bilen, höljer dess framsida i ett grovkornigt moln, bryter fram med en svart inre kärna. Gatan är svagt lila.*

Veteranenstraße, Ecke Brunnenstraße. *Ljuset över spårvagnar där vi aldrig suttit löses upp.*

Gartenstraße. *En kvinna i snäv kappa och blänkande läderstövlar och med stora vita kassar i händerna går förbi en hög med saker som ser ut att vara utkastade från ett hus. Gamla möbler eller byggavfall. Hela kvinnan utstrålar spänst, skönhet, kontroll och köpkraft. Fasaderna och portarna som hon passerar tycks sjunka ned mot den regnblanka trottoaren med sina olika spruckna stenbeläggningar. Den sluttar svagt ned mot gatan. Som om allt skulle sköljas ned i rännstenen, även gjutjärnsbalkongen skulle glida nedför fasaden. Dörrposter som återupptäckta målningar. Någon har skrivit siffran 1 i en port och ringat in den.*

Bakgård på Wilhelm Pieck-Straße (i dag Torstraße). *Inte ens skuggan från mattpiskställningen når in. Kan överträda den raka diagonala linjen. På den ena sidan är huset, gården, den stora, nästan kvadratiska orientaliska mattan över piskställningen. Blommorna på mattan. De trasiga lådorna i hörnet, skräpet. Papperslapparna. Ingenting kan komma in i ljuset.*

Rosenthaler Straße. *Metalldörren öppnas in mot ett golv tjockt av avlagringar. En fånges blick nedåt. Ett hus bebott av människor som inte frågar. Själva ingången. Tid är ingenting annat än ett sorl i själen, sa Max Aurach. Avlagringar som föreställningar, avskrapad färg.*

Tjugo år efter sina efterforskningar i Mitte öppnar författaren Irina Liebmann kartongerna med sitt insamlade material. Det första hon ser är fotografierna som hon tagit i början av 1980-talet, alla från kvarteren kring Große Hamburger Straße och Hackescher Markt. ”Ur de förfallna husen på bilderna strömmade dåtiden, och likadant var det med mina anteckningar”, skriver hon i boken *Stille Mitte von Berlin. Eine Recherche rund um den Hackeschen Markt*, som hon gav ut 2002.

Wir /.../, die Ost-Berliner, die in den Häusern lebten, die in diesem Buch zu sehen sind, waren schon weit entfernt von der Zeit, in der die Zerstörung geschehen war. Auch war sie so groß und so tief gehend, so sehr von Begriffen wie Sieg oder Niederlage bestimmt, daß ein heilendes, verbindendes Denken offensichtlich unmöglich schien. Im Namen eines völligen Neuanfangs war jedenfalls im Osten der Blick zurück sehr schmalspurig ausgefallen; vergessen, vermieden oder sogar verboten.

Något i det här påminner mig om Sverige under efterkrigstiden. Något som jag själv känner igen, trots alla enorma och djupgående olikheter: känslan av att vara utestängd från ett historiskt sammanhang, den vaga längtan efter närmare kontakt med ett bortbländat förflutet, något man inte vet vad det är. Irina Liebmann drogs till det förfallna gamla Scheunenviertel i skuggan av DDR:s huvudstadscentrum kring Alexanderplatz. Vid samma tid flyttade några av mina svenska vänner till Berlin för gott. Hilde började söka sig från Stockholm till Berlin ungefär när Irina Liebmann gav upp sitt romanprojekt.

Damals dachte ich, wenn man nur die Geschichte einer einzigen dieser Strassen recherchieren würde, könnte man einen Roman über unsere Zeit schreiben, einen Roman darüber, wie das alles gekommen ist, was unser Leben in dieser Zeit ausmachte: der Krieg und die Grenzen.

Stille Mitte är ett dokumentärt fragment i text och bilder. En rapport om ett avbrutet forskningsprojekt. Inte berättelsen om en inställd roman, den berättelsen hade Irina Liebmann redan skrivit. Snarare

en sorts blickar ned i kartongerna. Ett urval spritt över ett bord. Det är också ett dokument om immanensen i det insamlade materialet, om det detaljerade vetande som aldrig pånyttföds i en gestaltning. Om trögheten i att hysa ett material inom sig som inte kan omskapas i en ny form. Om naiviteten i föreställningen att tyska berättelser utan vidare låter sig berättas.

Om utestängdheten från livsviktiga berättelser och längtan efter dem, och om hjälplösheten när insikten växer om berättelsernas ohygglighet.

Utän fotografierna, kopierade på matt papper, vore boken inte möjlig. De har en omedelbar autenticitet som inte försvagas av en alltför autonom estetik. De är mycket medvetet tagna, men vill dokumentera. De ser ut att vara tagna i en tillförsikt innan arbetet gått i stå. Det är tio år före vägen av bilder som dokumenterade skönhetsvärdet i det förfallna Östberlin. Ingen unken romantik vidhäftar Liebmanns foton. Det utfrätta ljuset i bilderna sprider sig över det havererade forskningsprojektet. För mig som inte levde i Östberlin på 1980-talet visar fotona inte i första hand dåtiden, utan tiden själv. Ljus som tid. Allt i dessa bilder består av tid. Människorna, husen, gatorna, spårvagnarna, bakgårdarna.

I boken följer Irina Liebmann sitt projekt, dess start, utveckling och avveckling, hon tar upp vissa anteckningar, gradvis förvärvade insikter. Hon ger glimtar av livsöden som hon hittat i sitt forskningsmaterial, av livet i DDR, av längtan till friheten i väst, av de egna försöken att separera från den älskade i väst: ordet *Trennungsversuch* återkommer hela tiden. Samtidigt visar hon med hjälp av nedslag i sitt material på ett kanske bortglömt spår: hur nationella och antisemitiska krafter kring rörelsen Berliner Bewegung i slutet av 1800-talet bekämpade liberaler och demokrater i kvarteren runt Hackescher Markt. Trots att Berliner Bewegung upplöstes av brist på framgång 1890 banade den väg för den politiskt instrumentaliserade antisemitismen i Tyskland. Liebmann läser om olika aktörer på stadsarkiven, Franz Pretzel versus Aaron Bernstein, hon sitter i månader ensam i Sophienkirches kalla, dragiga arkiv, övertygad om att hon betraktas som en Stasispion.

Författaren ville skriva om det förgångna livet på Große Hamburger Straße. Hon ville söka upp historierna om människorna som hade bott där och skildra dem i en välavvägd blandning. Ingenting vore henne pinsammare, skriver hon i början av boken, än att överbetona det judiska ödet. De gamla invånarna som hon talar med visar ofta intresse till en början, särskilt när hon kommer med sina utdrag ur adressböcker för deras egna bostadshus. Sedan drar de sig tillbaka, smäller igen dörren.

Aber was die alten Frauen erzählten oder wie sie es erzählten oder gar nicht mehr erzählten, das machte meine Vorstellung von Ausgewogenheit zunichte, und die von etwas Historischem auch. "Historisch" war hier gar nichts. Der Begriff war uns offensichtlich antrainiert worden als ein Schutzschild, ein Signal. Und dieses Signal bedeutete, dass man – sobald das Wort fiel – nichts von dem, was man hören würde, auf sich selber beziehen musste. Nur auf irgendwas, irgendwen – weit weg in der Geschichte eben.

Ordet "historiskt" var ett ord för känslolöshet, skriver Irina Liebmann. Men utan denna initiala kyla, inser hon också, hade hon måst göra en stor båge runt dessa kvarter. Hennes svar på alla de rynkade ögonbryn, alla de invändningar hon möter mot sitt projekt var hela tiden: Det är ju intressant! Men den gemytliga trakten förvandlas till "en avgrund av intressanhet".

Minnet av denna research i de hemlighetsfulla gamla kvarteren i Berlin kretsar nu ändå kring judarna, avslutar Liebmann. Och kring väst. Die Juden und der Westen. Det som var det andra, det främmande i DDR. Det som en gång var en del av detta.

XIV. FUNNA MINNEN. ARKONAPLATZ

En långsam söndag i maj hamnar vi på en loppis på Arkonaplatz i Mitte. Min son drar ivrigt i väg på jakt efter elektronik eller Star Wars-lego. Jag följer efter, på jakt efter honom, och kastar besvärade blickar på stånden omkring mig. Antingen blir jag beklämd av den övergivenhet och brist på patina som billiga saker utstrålar. De kan inte ens åldras, de har aldrig varit riktiga ting. Eller också blir jag trött av att behöva ta ställning till tingen, om de nu ändå är ting. Är det något jag borde behöva här? Ansträngningen att i tanken ta ut en sak ur dess befintlighet här och visualisera den någon annanstans.

Efter ett tag kommer vi till ett stånd som är lite mer kantstött, främmande. Det är något som svävar över de disparata föremålen som är utlagda på bordet. Titta, vilken gammal saxofon, säger min son. I mitten bland allt annat står en långsmal ask med gamla foton i rad. Jag tar upp ett kort. En bebis i hemstickad sparkdräkt liggande på en kudde. De små knutna nävarna uppdragna mot ansiktet. Han ser in i kameran med uppspärrade ögon. Det är ju den lilla pojken på ett foto i mors gamla album från efter kriget. Bilder på folk som levde kvar i Tyskland när mor hade flyttat till Sverige. Visst var det Thomas han hette?

Korten har vågiga kanter. Jag betraktar dem ett och ett. Den inredningen, som hos Oma. Mörka blanka skåp med glasörrar och prydnadssaker ovanpå, heltäckande matta och tunna gardinslöjor. Det är fest, några medelålders par dansar, kvinnorna skrattar, männen småler, någon dricker öl, och på skåpet står ett foto av en ung, allvarlig flicka som ser rakt in i kameran. Och rakt in i den kamera som tar bilden av denna bild.

En kvinna med mörkt kort hår och vit blus bakom disken i en affär. Hon ler, hennes ansikte ligger i skugga, det ser suddigt ut fastän det inte är det, hon är för nära, kliver nästan ut ur bilden. Bakom henne glänser staplade tunna glas eller plastmuggar på hyllorna, som röntgenbilder. Några tetraförpackningar finns där också med otydbara bokstäver.

Raka vita kanter. En pojke bygger kanaler på en strand bland vassruggar, han ser upp och ler i vårsolen, den stickade tröjan med

mönster över bröst och axlar. Det leendet, smala ögon. Det skulle kunna vara en av mina bröder. Vågiga kanter igen, en bastant dam i hatt och kappa med vida slag står i en park. Oma. Tante Grete. Tante Winchen. Vägens diagonal i förgrunden, bakom henne breder en gräsmatta ut sig och långt långt bort på det lilla fotot en damm, och på andra sidan om den, knappt synlig nu, en ljus punkt. Kanske en springbrunn.

Two mörka unga kvinnor i en soffa, några grogglas skymtar framför dem. Den ena kvinnan med kort, lite rufsig frisyr ler med öppen mun och håller om den andra kvinnan, det är ju Leni! Högt uppsatt hår, mörka ögon, vacker och kontrollerat småleende, klädd i en snäv, kort, rundhalsad klänning. Hon är dockan, den andra bredvid henne är levande. Men det är inte mor. Inte Ulrike. Jag vet inte vem hon är.

Sovjetisches Ehrenmal i Tiergarten. Det väldiga monumentet är lite suddigt och taget på långt håll. Människor passerar nere på gatan, de är också oskarpa. Den sovjetiske soldaten uppe på den mittersta, högsta pelaren är skulpterad i mer än dubbel mänsklig storlek. Ingen kan se hur han ser ut. Monumentet stod färdigbyggt redan samma år som ryssarna intagit Berlin. På baksidan en stämpel: Foto-Schnitzer, Pankow, Florastr. 31.

Den unga flickan med spännen i håret och stor kappa med axelvaddar och skärp i midjan drar en barnvagn med sufflett. Bakom henne ett staket av hönsnät framför en skräpig gård, precis, det är mor och Ulrike. Och där, fem flickor i flätor och kappor med breda axlar och en pojke på huk i kostym med snedkammad hår. Alla ler mot kameran. De befinner sig på en mark som varken är ett torg, en park eller en gata. Vid randen av denna mark står en rad med bombskadade hus, bortfallna bokstäver på en av fasaderna.

Jag lyfter blicken mot försäljaren, det finns en fråga i min blick, men jag ställer den inte högt. Han har en tandlucka i munnen, bär mössa och en tufsigt tröja. Intill honom sitter en äldre kraftig kvinna hopsjunken med ansiktet veckat och ögonen bestämt slutna i dvala eller sömn. På andra sidan, utanför ståndet står ytterligare en man i tufsigt tröja. Jag tittar en gång till på mannen i mitten, men säger ingenting.

Ett äldre par i hatt mot mörk grönska som djupnar mot svart bakom deras solbelysta kroppar. Onkel Arthur och Tante Grete.

Kom nu, säger min son som tagit en runda på egen hand och kommit tillbaka. Han har inte hittat någonting trots sin heta önskan.

Jag kommer.

En rak småstadsgata, snömodd, upptill bleknar husen och försvinner in i den vita himlen. Långt borta är någon på väg på cykel. En enda skylt: KAPPER. Vad är det för språk? Norska?

Och nu: vinterskog av unga raka stammar, två björkstammar i förgrunden, det är mulet, snön har töat från träden. Två barn i örnlappsmössor sitter på en kälke, flickan gråter och hennes lillebror ser betänksam ut, mor i själ om huvudet, stadskängor och kälksnöret i hand, böjer sig fram och skrattar, är hon glad? Jag kan känna hur det luktar vått och rött av snö.

En man på ett större kort. Jag tvekar. Tittar på baksidan: för ovanlighetens skull något skrivet, med gammal skrivstil: Zum Andenken an Papa. 23.9. 43. Det är omöjligt att se om han var grym eller god. Omöjligt att ställa sig en sådan fråga. En äldre man i kostym och slips sittande med händerna i knät i en soffa, ett vävt tyg skymtar bakom, en träpanel. Ljuset faller in från höger, och mannen vänder ansiktet halvt mot ljuset men tycks snarare se inåt, tankfull, eller bara väntande på att fotot ska tas. Hans öra är vackert utskulpterat mellan bakhuvudets och tinningens mörker. Som om örat var skilt från huvudet och svävade fritt. En åder kan anas från pannan ned mot tinningen där den försvinner i mörkret. Markerad näsa, smala läppar. Fotot är taget underifrån, i knähöjd.

En gammal radio på en byrå, dagsljus faller in från fönstret till höger över monsteran – det ena stora bladet vitt, det andra svart – murgrönan och penningörten, över gullrankan som kastar skuggor över tapetens slingermonster. Jag kommer ihåg hur det lyste grönt nertill på radion, över linjerna och bokstäverna, det är namn på europeiska städer, det vet jag inte. Ett virrvarr av otydliga röster, fragment av musik som slukas av glidande ljud. Plötsligt slutar mor att vrida på ratten och skruvar upp volymen. En främmande röst talar obegripligt i en enda ström. Mor sitter med ansiktet vänt mot radion och gråter.

Mamma. Kom.

Det finns många foton kvar i den långsmala lådan. De ligger osorterade bakom varandra i en lång, ojämn rad, och jag har bara tittat på dem som råkat ligga först. Plötsligt räcker jag fram bilderna jag har i handen och frågar mannen i mitten: *Wie viel?* Som om jag nästan inte kunde tala tyska. Det blir en paus. Hur mycket är de här minnena värda? Massor? Ingenting?

Drei Euro.

Bitte schön.

Tschüß.

Tschüß.

XV. PARAMNESI. SÄCHSISCHES STAATSARCHIV

En morgon står jag på Berlin Hauptbahnhof och tänker: berättelse. Ett enormt och luftigt glaskomplex i fem plan, det är omöjligt att uppfatta alla riktningar, spår, rörelser, in- och utgångar. Morgonens svala förväntansfulla luft, det dämpade sorlet, ljuset som faller in från olika håll, människorna åt olika håll, de döda butikerna.

Jag tar tåget från det understa planet mot Leipzig, med byte i Halle. Men konduktören vill inte godta mitt svenska ID-kort som jag visar upp tillsammans med biljetten, eftersom det saknar uppgifter om adress och är utfärdat av Svenska Journalistförbundet. – Das ist ein Presseausweis. – Ja, men det är ett giltigt ID-kort, jag har inget annat. Hon synar biljettutskriften. – Men det står ju här att ni har ett tyskt ID-kort. – Nej, men det gick inte att skriva in ”Sverige” i fältet när jag köpte biljetten på nätet. Det kom upp en lista där man måste välja mellan åtta länder. Sverige fanns inte. Då valde jag Tyskland. Det fanns ingen information om vad man gör när det bara finns åtta länder att välja på.

Konduktören går iväg med mina papper och kommer tillbaka efter en lång stund. – Ni har bekräftat sju gånger på hemsidan att ni har ett tyskt ID-kort. Och ni har inget tyskt ID-kort! – Jag har bekräftat att jag vill köpa en tågbiljett, suckar jag. Kontrollören är omutlig: – Ni kan inte bevisa er identitet. Ni reser utan giltigt identitetsbevis. Ni måste lösa en ny biljett. – Det gör jag inte, säger jag.

På väg till Sächsisches Staatsarchiv för att se originaldokumenten om Ilse blir jag identitetslös, ja, statslös. Men, vill jag säga till kontrollören, till hela vagnen som lyssnat till den långa kontroversen: Det här är inte vilken resa som helst! Jag gör den en gång i mitt liv! Tåget stannar i Halle, jag rafsar ihop mina saker. Några medpassagerare vänder sig mot mig på vägen ut från tåget: Det där ska ni inte godta. Klaga hos Deutsche Bahn. Auf jeden Fall.

Sträckan Halle-Leipzig är kort och det dyker aldrig upp någon konduktör. På Leipzig Hauptbahnhof köper jag en tidning och äter lunch på stationen. Längre och väl läser jag Sächsische Zeitung. Men till slut sitter jag på en spårvagn som far österut genom staden, förbi

små tvärgator med grå, ännu orenoverade hus. Vid en genomfartsväg utan namn hoppar jag av. Själva staden tycks ha tagit slut. Jag frågar en ensam man om Sächsisches Staatsarchiv men han vet inte. Jag börjar jag gå längs verkstäder och industribyggnader. Hela skalan är för stor för en fotgängare. Ett jättelikt grått byggnadskomplex som påminner om ett fängelse kommer närmare på andra sidan vägen, jag går längs det en lång stund. Arkivet ligger, visar det sig, i den femte och sista sektionen. Jag går in och frågar om det finns ett kafé, och hänvisas till ett pausrum med kaffeautomat, där sitter jag länge och väl och stirrar ut genom fönstret på en köplada med outletförsäljning av märkeskläder. Till slut går jag upp på första våningen och frågar efter Ilse's Akte som jag har beställt i förväg.

Krankenakte Ilse Gerlach. På den bruna omslagsmappen står mängder av olika överstrukna uppgifter, man ser hur hon flyttades mellan olika anstalter. Huvuduppgifterna finns redan där. Som om hennes historia var avklarad redan på omslaget. Med röd skrift står hennes dödsdatum antecknat och understruket: *am 24. Januar 1941.* Och så ett rött kors med lika långa armar åt alla håll och tvärestreck längst ut, ett kryckkors.

Jag har läst en kopia av Ilse's dossier, där varje sida är diagonalt randad med skuggskriften *SÄCHSISCHES STAATSARCHIV.* Men nu är det verkligt, det var de här breven som någon sekreterare på Erbesundheitsamt i Dresden knackade ner på sin skrivmaskin, det var de här små korten som Ilse's pappa präntade och postade för egen hand. Det var de här kortfattade meddelandena som sekreterarna på anstalterna skrev ned och som läkarna undertecknade, eller kanske skrev de dem själva. Ibland är skriften lite suddig, då är själva originalet, det översta papperet i bunten man satte in och rullade fram på skrivmaskinsvalsen, någon annanstans, och kopiorna har förvandlats till original.

Det var de här journalerna som sjuksystrarna antecknade i.

Jag ser mig omkring i läsesalen. Ett nyktert, anonymt rum, lågt i tak. Vita plattor täcker innertaket. På ett ställe finns ett fabriksljusinsläpp, sneda takfönster i spetsig vinkel. En mörkgrå nålfiltmatta täcker golvet, de långa borden är grå, fönsterkarmarna grå, väggarna vita. Några bokhyllor i björklaminat bryter av en smula. Jag foto-

graferar omslagsmappen och journalmappen inuti liggande på det grå bordet omgiven av min anteckningsbok, min penna och mina glasögon.

Jag har redan läst dokumenten flera gånger. Det kanske handlar mer om att se dem. Jag öppnar mappen igen, ser på papperen ett och ett tills jag sett alla. Jag antecknar huvudinnehållet i varje dokument i min anteckningsbok, som om jag hoppades att få syn på ett övergripande mönster som hittills gått mig förbi. En karta. Men jag känner mig inte verklig när jag gör det. Originaldokumenten känns på samma gång välbekanta och oåtkomliga.

Till slut är det bara förvrängningarna i språken. Myndigheternas språk, läkarnas utlåtanden. Frånvaron av andra ord än de som står där är också en förvrängning. Ilse s pappas korta brev till anstalterna. Jag vet inte om de fragment av yttranden som tillskrivs Ilse är hennes egna och jag vet inte vad personalen har utlämnat. Jag vet inte om de bara antecknade sådant som skulle bekräfta den bild som skapats av henne. Den absoluta värdelöshet som hon tillskrivits. Som om hennes tal vridits 180 grader, det pekar rakt in i mörkret och säger därför sanningen.

Vad är diagnosen schizofreni i en stat som dömer schizofrena till döden?

Det sista dokumentet i mappen är ett litet kort, det enda som Ilse s mamma har skrivit. Det är där hon frågar om Ilse s grav är planterad. Jag vänder på kortet, där har en namnlös person på ekonomiförvaltningen i Großschweidnitz skrivit ett svar med gammal tysk Sütterlinskrift. Jag tar med mig mappen tillbaka till expeditionen och frågar om de kan hjälpa mig att uttyda skriften. En ung kvinna och en lite äldre lutar huvudena ihop och ur deras munnar kommer orden:

Das Quartier auf dem Ihre Tochter bestattet ist, konnte infolge Arbeitermangel und schlechten Wetters noch nicht gehügelt werden. Eine Bepflanzung vor Fertigstellung des Grabhügels, die alle einheitlich vorge richtet werden, nehme ich nur auf besonderen Wunsch vor. Ich würde vorschlagen, bis zur endgültigen Fertigstellung zu warten.

Bis zur endgültigen Fertigstellung. Zu warten.

Fick Ilses mamma någonsin svaret? Varför finns i så fall kortet kvar i Ilses akt? Linda Gerlach dog tio år senare, i början av 1950-talet. Hon skulle ha fått vänta ytterligare fyrtio år, bortom Berlinmurens fall, tills man satte upp en skylt och en minnessten för de över fem tusen begravda eutanasioffren och planterade träd. Om det är den slutliga gestaltningen vet jag inte.

Det finns inga slutliga gestaltningar.

Jag går ut i eftermiddagssolen förbi industriområdena och tar spårvagnen tillbaka till centrum. I de historiska kvarteren vimlar turisterna. Ett stenkast därifrån ligger det nybyggda konstmuseet, en väldig grå kub. Leipzigs store son Neo Rauch ställer ut där inne. Stora målningar med många referenser till konsthistorien och med surrealistiska motiv, flackt målade eller med olika hopmonterade bildplan. Som en blandning av Magritte, El Greco och Jan Stenmark. Man förstår genast varför hans måleri slagit igenom. Stämningen i bilderna är främmande och välbekant och tycks säga något om vår samtid, om det nära förflutna som kanske är vår samtid, eller framtid. Det är undanlidande, svårtolkat, ofta skruvat, lätt hotfullt, men också överraskande, absurt. En av målningarna, *Ubrenvergleich*, visar en startbana för ett flygplan och en ödlig stad med en enda skyskrapa där det väller ut svart rök från en av de övre våningarna. I förgrunden ett bildplan med en analog och en digital väckarklocka, båda ur funktion. Bilden målades före den 11 september 2001. Men inte långt före. En typ av byggnad dyker upp i flera målningar, den sortens enkla, grå envåningslänga som kan vara både ladugård, logement, fabrik, lägerbarack, anstaltspaviljong.

På målningen *Die Flamme* tar en man ett stort kliv, men fötterna står i var sin ända av samma långsmala låda. Hans ben är spjälade med varsin bräda som korsas som i en sax. En guide talar om de många "para" som kan sättas i samband med Neo Rauch, som också gav sin utställning på Metropolitan Museum of Art i New York titeln "Para": Paradox, paragnosi, paralogi, paralyti, paranoia, parafrafi, parapsykologi, paramnesi. Hon talar om "ein geschichtsböses Nachleben" i Rauchs verk. Ett historiemättat ont efterskalv.

Die Schriftstellerin Tanja Dückers, 1968 geboren, spricht im Zusammenhang mit den Spätfolgen von NS-Zeit und Krieg von einem Nachbeben. Also nach dem Erdbeben das Nachbeben. Um es neben allen anderen Lebenserschütterungen zu identifizieren, bedarf es einer geradezu seismografischen Wahrnehmung. Rein intellektuell lässt es sich erst recht nicht erfassen. Dennoch: Viele Nachgeborene werden etwas davon spüren, aber sie können es nicht einordnen. Das Erdbeben selbst haben sie ja nicht erlebt.

Så skriver journalisten Sabine Bode i boken *Kriegsenkel*. Paramnesi betyder ungefär: vanminne, minnesvilla, minnesförfalskning. Erinerungstäuschung. Eller kanske: sidominne, vid sidan om-minne; det grekiska ordet 'para' betyder egentligen 'bredvid'. Jag lägger termen på minnet. Däremot talade guiden inte om parakronism. Det är ett tidräkningsfel varvid en händelse förläggs senare än den inträffat. Vad är det man ser, som parakroniker, när man ser?

XVI. JEDEM SEINE AKTE. GEDENKSTÄTTE NORMANNENSTRASSE

Stasis huvudkvarter låg mellan Normannenstraße, Ruschestraße och Magdalenenstraße i Berlin-Lichtenberg. Det bredde ut sig mer och mer, tog över hus efter hus. Man kan gå dit och se entrén till huvudbyggnaden, spionchefen Mielkes rum, sekretariatet, konferensrummen. Telefonväxlarna och skrivmaskinerna var jättelika, TV-apparaterna små. En ryamatta på väggen med porträtten av Marx, Engels och Lenin i gult och brunt. Insynsskyddande vita syntetspetsgardiner under gardinkappan. Heltäckande skåp i trä längs väggarna. Öppnar man en skåpdörr finner man ett dokumentskåp av plåt. En byrå rymmer en radio och en stor rullbandspelare. Det mesta är ett skal som döljer något annat.

I ett av rummen står ett stort, fristående plåtvidunder med en lucka öppen. Därinne finns små lådor. Först efter ett tag inser jag att det är en trumma för registerkort där inne. Man trycker fram hylla efter hylla med hjälp av knapparna på sidan.

Vi tittar på dolda kameror i pennor, fågelholkar, bildörrar, vattenkannor, trädstammar, plåttunnor. Vi fnissar. Tittar på den lilla knapphålskameran. I stället för objektiv ser man en rejäl gul knapp med fyra hål av vanlig modell. Det var bara att stoppa kameran i den gula jackfickan och knäppa fast den. Man måste dra slutsatsen att knallgula jackor var något mycket alldagligt under denna tid i DDR. Kameran ser mest av allt ut som ett bedagat surrealistiskt konstobjekt. Det är helt enkelt svårt att förstå att allt det här var blodigt allvar. Det var bara tjugo år sen som människor fick sina liv förstörda av dem som hanterade de här sakerna, förklarar jag för min son.

Stasimuseet har inte mycket pengar, det ser man direkt när man kommer in. Det har inte funnits resurser att ta ställning till den stilhistoriska och teknikhistoriska nivån. Det är som om det fattas ett sista lager i presentationen, närvaron av vår egen tid på andra sidan den digitala revolutionen, genom vilken man kan betrakta de här objekten och miljöerna med sin starka estetiska utstrålning och, ja, ohjälpliga komik. Men de presenteras som om vi besökare vore

nästan samtida med den verklighet som en gång rådde här. Som om det vore år 1991.

I trapphallen sitter inplastade collage av foton på ockupationen av Stasis huvudkvarter i januari 1990, då invånare i Berlin räddade kvarvarande delar av Stasis arkiv för eftervärlden och hindrade tjänstemännen där att fortsätta utplåna spåren av sin egen verksamhet. Rökmoln över byggnaderna och tilltagande lastbilstrafik hade fått många att misstänka vad som pågick. I andra städer i det ännu formellt existerande DDR hade demonstranter redan stormat de lokala Stasikontoren. Medborgarkommittéerna som bildades blev fröet till den senare myndigheten för Stasi-akter. Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik har blivit en förebild för många postdiktatoriska stater. Foton på graffiti på husväggarna: *Securitate. Stasi raus! SED – Nee.* Demonstranter med plakat: *Jedem seine Akte.* Åt var och en sin akt. Eller fritt: Rör inte mina dokument!

Ge oss våra dokument. Ge oss era stulna, falska berättelser om våra liv. Ge oss historien om vem som spionerade på oss. Om hur ni osäkrade ett helt folk och tog makten över vår verklighet.

Åtskilligt material hade redan hunnit förstöras i huvudkvarteret. Men de säckar som fanns kvar med strimlade papper tog man vara på. Efter en första sällning återstod omkring 15 000 säckar med sönderrivna dokument. Omkring 50 miljoner fragment. Hela tiden arbetar människor inom myndigheten för Stasi-akter med att pussla ihop dessa strimlor. För att någon, som berättelsen handlar om, en dag, om han eller hon inte är död då, ska kunna erfara en ny sanning om sitt liv. För att framtiden ska få veta.

Medan ett datainstitut håller på att arbeta fram en modell för automatiserad virtuell rekonstruktion fortsätter arbetet för hand. I små grupper friläggs först innehållet i en säck skikt för skikt. Man söker efter olika kännetecken och när man funnit pappersbitar som hör samman klistras de ihop längs kanterna. Med hjälp av manuell rekonstruktion har man hittills kunnat återskapa omkring 1,2 miljoner pappersblad. Det utgör cirka 3 procent av det totala beståndet.

Om man fortsatte att rekonstruera innehållet i säckarna för hand skulle arbetet med att pussla ihop alla fragment ta flera hundra år.

XVII. HÅL. BLAD

Det är mulet, det blommar i träden, rosavita blommor, jag tar de låga trapporna från Monbijoupark ned till kajen mittemot Bodemuseum, de svartnade kolonnaderna vid Alte Nationalgalerie håller på att restaureras. Vid Monbijoubrücke upptäcker jag en liten gångväg längs Spree, som bara är en kanal här, jag följer den. Vad är det för hus till höger, Einschusslöcher, immer noch. Tillbakadragna trots att de är så nära kajen, dunkla bakom murgröna. Varför kan jag ibland känna något som kan påminna om hemhörighet när jag ser kulhål i husen här i staden? undrar jag. Är inte det lite perverst?

Mors historier om kriget, isolerade, avrundade scener, var som underligt glänsande kulor i en glasburk. Eller omvänt: som kulhål in i de oskadda svenska fasaderna runt oss. De gjorde mig en aning främmande för de husen, trots att jag inte sett några andra.

Det måste vara själva visandet här som gör att jag kan känna mig hemma, nej: istället-för-hemma, tänker jag. Beviset: små tomrum. Skotthålen i husen här besannar mors scener, samtidigt som de ingår i en berättelse som hon aldrig kunde berätta.

En underlig känsla av samtidighet.

Översatta till det Sverige där jag växte upp skulle de här fasaderna vid kanalen vara motsatsen: en perforerad icke-berättelse.

Icke-berättelse är icke-hemma.

Hennes ensamma, ibland nästan trotsiga hål. Ni vet ju ingenting... När hon berättade sina episoder talade hon ur ett barn som på barns vis var en del av sin omgivning och älskade sina föräldrar. Hon visste inte heller, fastän hon visste mer än jag. Jag kände det tidigt. Hennes historier var omöjliga. Att placera. Jag visste inte om hon var skyldig eller offrad. Jag visste inte om jag själv bar skuld.

Sprickan mellan att veta och att se.

Mors episoder sjunker in i historien om andra världskriget och nazisternas brott och försvinner. I intervjuerna berättar hon om sin barndom som en fånge, tänker jag, som ska befrias till den stora berättelsen som på ett plan förintar hennes barndom.

Men hur kan jag säga det utan att bli hennes fånge?

Och bortom förlusten av all invand hemhörighet?

kanske att allt hänger ihop. Att det finns ett väldigt sammanhang där allt ryms. I en berättelse som inte finns

Det handlar om berättelsens fysiska spår. Att hålla upp mot mamma. Hon vet det. Hon satt ju i skyddsrum natt efter natt. Ändå: att hålla upp mot henne. Att gå in i ett av de där husen, sitta bakom murgrönan och skotthålen och skriva: barndomens hål in i barnet mor. Hennes hål in i mig. Upproret mot hennes alltför lilla berättelse.

Wenn also selbst die große Gruppe der Kriegskinder über viele Jahrzehnte völlig ahnungslos bezüglich ihren eigenen Prägungen und ihren Verunsicherungen war, wie sollten deren Kinder, die Kriegsenkel, auf die Idee kommen, sie könnten ein kollektives, belastendes Erbe mit sich herumtragen?

Sabine Bode kallar den tredje tyska generationen efter andra världskriget *Kriegsenkel*, krigets barnbarn, i sin bok med samma namn som kom ut förra året. Det är en tröstlös bok där olika familjehistorier radas upp som inte har mycket mer gemensamt än stumhet, konflikt, övergivenhet, övermäktigt ansvar och ett stort avstånd mellan generationerna. Krigets barnbarn sägs vara arvtagare till en glömd generation, krigsbarnen, som Bode skrivit om i en tidigare bok. Hur kan en hel generation vara glömd, är det inte bara ett slarvigt uttryck?

en sanningsenlig berättelse är kanske ett istället-för-hemma, en sann sorg, men drömmen om berättelsen är drömmen om ett hemma, där allt får plats

Jag släntrar i motsatt riktning. Plötsligt minns jag en anteckning jag läst av Hilde där hon går en namnlös gångväg längs kanalen i Mitte, något om att hon knappt klarade av att se. Att hon tittade på blad.

Plataner, de måste vara nyplanterade. Unga, klippta plataner med nyutspruckna blad som ännu inte har antagit sin stjärnform. Höstens frukter hänger ännu som små bollar i trädar från grenarna. Järn-

stången är kall mot pannan när jag lutar mig mot räcket, ser ned i vattnet. Vill inte se på alla båtar med turister som far förbi, vill inte bli sedd av dem.

Jag minns några ord om blad.

Jag håller mig till vattnet och måsarna, följer kanalen genom staden. Tittar bara åt det hållet för att inte tvingas fästa blicken på bokstäver, ansikten. Träden ser alltid ut som de gör och bladen har aldrig krävt något av mig. De växer för att eventuellt kunna läggas svala och hela mot krossade ting, jag lägger ett höstblad, runt, över ögonen.

XVIII. KOMM... REIN. TIERGARTENSTRASSE 4

Svartmyror kilar in och ut i springorna mellan betongplattorna i gatan. Det växer gräs mellan plattorna. Jag sitter på en bänk vid en av busshållplatserna utanför Große Philharmonie och lyfter blicken mot de spetsiga vågtopparna och de rundade vågdalarna som formar taket på byggnaden. Där är entrén. Här intill står en informationstavla som berättar att på den här platsen befann sig centralen för det nationalsocialistiska mordprogrammet på psykiatripatienter och funktionshindrade – T4-aktionen. En myra kryper över professor Werner Heydes ansikte. Han var medicinsk ledare för actionen och fortsatte att praktisera som läkare efter kriget, skyddad av politiker och kolleger, fram till 1959, då han avslöjades. Under bilden av Heyde ett foto av Bernhard Lichtenberg, domprost i den katolska S:t Hedwigskatedralen i Berlin. Efter att han protesterat mot "eutanasi"-morden 1941 greps han och dog i november 1943 på väg till koncentrationslägret Dachau.

En karta över de sex anstalterna i Tyskland och Österrike dit patienter transporterades och gasades ihjäl. Jag skummar texten på infotavlan, mest för att se hur det hela framställs. "Ein grosser Teil des Personals ist nach der formalen Einstellung der 'Aktion T4' in die Vernichtungslager der 'Aktion Reinhardt', Belsec, Sobibór und Treblinka, versetzt worden, um dort den Massenmord an Juden in Gaskammern zu organisieren. /.../ Viele Täter entgingen der strafrechtlichen Verfolgung und konnten ihre beruflichen Karrieren fortsetzen. Die von den Hinterbliebenen erkämpfte Rehabilitation der mindestens 200 000 Opfer erfolgte erst 2007."

2007? Jag läser senare att den tyska förbundsdagen först då beslöt att den s.k. Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses bröt mot grundlagen i Förbundsrepubliken Tyskland och skulle avskaffas. Det handlade om nazisternas första raslag om "skydd mot ärftligt sjuk avkomma" från juli 1933 som låg till grund för tvångsteriliseringarna av flera hundra tusen människor och beredde väg för de senare eutanasimorden. Även om lagen inte varit i bruk sedan krigsslutet, upphävdes den alltså inte formellt förrän för tre år sen. Nu är det till slut officiellt fastställt att den orätt som uttrycks i den

s.k. Erbgesundheitsgesetz är NS-specifik, som det heter. Men offren för lagen har aldrig fått något generellt skadestånd eller någon upprättelse av den västtyska staten efter kriget, inte heller i DDR. Än idag omfattas de inte av Bundesentschädigungsgesetz, lagen om gottgörelse. Nu är de allra flesta döda eller alltför gamla och svaga för att orka kämpa med byråkratin.

Varför dröjde det så länge innan lagen från 1933 avskaffades? Det är välkänt att den nazistiska synen på tvångssteriliseringar gick under jorden i Förbundsrepubliken Tyskland och levde kvar på många håll. Men ett argument för att inte upphäva lagen var: Så hade man ju tänkt redan före nazismen. Diskussioner om eutanasi och eugenik hade funnits långt före 1933 och fortsatte långt efter 1945, också i andra länder, zum Beispiel Schweden – i Sverige tvångssteriliserade man som bekant människor ända fram till 1975.

Vid ett sammanträde 1961 i förbundsdagens utskott för gottgörelse om huruvida tvångssteriliserade skulle få rätt till skadestånd enligt Bundesentschädigungsgesetz var inte de tvångssteriliserade själva representerade, däremot befann sig flera gamla nazistiska läkare bland de sakkunniga. "Inget kulturfolk kan i dag i längden klara sig utan eugenik", yttrade till exempel en viss professor Hans Nachtsheim, inblandad i experiment på människor under kriget, som presenterar sig som genetiker, arvsbiolog och eugeniker. Han liknar steriliseringarna vid vaccinationer – ett nödvändigt ont. Det är märkligt att tänka på att steriliseringsprogrammet i Sverige fått tjäna som argument i den tyska förbundsdagen mot att avskaffa Erbgesundheitsgesetz. "Jag vill bara tillägga", säger professor Nachtsheim, "att både lagstiftning och praktik är förebildliga i Danmark och Sverige, där jag tidigare ingående har studerat dem." I de långa utläggningarna av Nachtsheim samt professor Villinger, fd domare vid två domstolar för "ärfvlig hälsa" och "sakkunnig granskare" inom T4-programmet, och professor Ehrhardt, fd medarbetare till Villinger, är det iskalla nedlåtandet mot de drabbade så kompakt och så institutionellt att det blir osynligt. Alla tre anser att steriliseringarna varit i sin ordning och att det inte finns någon grund för skadestånd – ett sådant skulle tvärtom, enligt Villinger, kunna utlösa en "skadeståndsneuro" hos de drabbade. Brottet mot dem pågår

fortfarande på detta sammanträde men tycks inte uppenbaras. Även om det också fanns andra röster på utskottets möte. Ministerrådet doktor Karl ifrågasätter steriliseringslagen och uttalar sig för rätten till skadestånd. En doktor Böhm från CDU ställer frågan: Även om de sjukdomar som räknas upp i Erbgesundheitsgesetz verkligen vore ärftliga och obotliga – vilket ju i sig är tveksamt – på vilket sätt skulle de utgöra en fara för befolkningen?

Ich kann als Laie nicht beurteilen, wer eigentlich unter erblicher Fallsucht oder erblichem Veitstanz leidet, was das für Krankheiten sind, inwiefern das eine Gefährdung ist, immer noch verglichen mit der Gefährdung, die von dem völlig erbgesunden Menschen ausgehen kann. Denn zum Beispiel die Endlösung der Judenfrage, die Vernichtung der Millionen von Juden ist ja von erbgesunden Leuten durchgeführt worden.

Jag skulle vilja höra hans tonfall när han sa det. Bittert ironiskt, nattsvart sarkastiskt, trött och uppgivet? Den svajande, liksom bottenlösa diskussionen i det långa protokollet från utskottets möte är en berättelse på 74 sidor om den s.k. rashygienens underjordiska vidare liv i det civila Västtyskland. Det finns ännu ingen säker grund för demokrati. Fullt människovärde tillskrivs ännu inte alla människor. De som inte är överens med de gamla nazisterna är ännu i underläge i detta förbundsdagens utskott.

Inom dagens bioetik pågår diskussioner om en ”produktionskontroll” av människor, påpekade Hans-Joachim Vogel, fd SPD-ordförande som engagerat sig för offren för Erbgesundheitsgesetz, i debatten i förbundsdagen 2007 inför avskaffandet av lagen. Han är ordförande i föreningen Gegen Vergessen – für Demokratie. Som om demokrati garanterade minne. Det finns många exempel på samtida internationell forskning som för med sig akuta frågor om det omanipulerade livets värde. Inom området biomedicin skapas hela tiden nya tekniska möjligheter att styra och kontrollera människans biologiska liv alltifrån befruktningsoögonblicket. Den sofistikerade biologiska tekniken i det medicinska framskridandets namn har två sidor. Nazisternas brott mot människor som stämpelplats som

”ärfvtligt sjuka” försiggick på andra sidan om en gräns där frågan om liv och död fortfarande i vissa fall är öppen.

Det finns ingen tydlig minnesplats här. Ingen Gedenkstätte. Av den stora stadsvillan som låg här vid Tiergartenstraße 4 finns inte ens grunden kvar. Den bombskadade byggnaden revs efter kriget. När arkitekten Hans Scharoun ritade stora Philharmonie i Västberlin i slutet av 1950-talet hade man kanske ingen tanke på att man valt en svart historisk adress. Ingenting utmärkte platsen. Konserthuset, med kammarmusikhallen lilla Philharmonie bakom, var en del i det nya Kulturforum med bland annat Staatsbibliothek och Neue Nationalgalerie som skulle fungera som Västberlins egen Museumsinsel. Först 1989 lades en minnesplatta ned i trottoaren på Tiergartenstraße 4 med rubriken ”Ehre den vergessenen Opfern”. Myrorna kryper över bokstäverna. En bit bort, närmare entrén till Große Philharmonie, står en skulptur: två höga böjda stälväggar. Man måste veta att skulpturen hör ihop med minnesplattan för att kunna koppla ihop dem. Eller gör den det? Stålskulpturen ”Berlin Curves” var den amerikanske skulptören Richard Serras bidrag till en utställning inför Berlins 750-årsjubileum 1987. Efter utställningens slut köpte Berlins senat verket och placerade det utanför stora Philharmonie. Men medborgargrupper i Berlin hade länge krävt ett minnesmärke på platsen för T4-aktionen. Så man döpte helt enkelt om Serras skulptur till ”Berlin Junction” och omfunktionaliserade den, med konstnärens godkännande, till en sorts minnesskulptur för eutanasioffren. Vad tänkte Serra då om sitt verk?

Stälväggarna står för långt bort från minnesplattan. Hela platsen har något svävande över sig. Tingen står som autistiska enskildheter på platsen, alla lika gåtfulla och utan samspel med varandra. Buss-hållplatserna. Informationstavlan. Große Philharmonie. Skulpturen. Minnesplattan (som ju bara syns om man råkar passera den på trottoaren).

Informationstavlan är från 2008, står det med små bokstäver längst ned under själva texten. En följd av beslutet i förbundsdagen, alltså. En konstnärlig gestaltning av platsen är under arbete, står det

också. *Diese Tafel geht der künstlerischen Gestaltung eines Informations- und Gedenkortes voraus.*

Jag går in i det långsmala rummet som bildas av Richard Serras båda höga, svängda stålväggar. *Komm... rein*, står det med försiktiga bokstäver när man går in från Philharmonie-sidan. Jag känner på väggarna med händerna. Den ena väggen är kall. Den andra, graffiti-sidan, är varm. Det är sydsidan. Längre in läser jag:

Phasenweise Phrasenscheisse. H. Hesse

Unaufhörliches Restdelirium

Mach

dich Wirds
mal besser?
anders

Leute mit Charakter sind den anderen Leuten immer sehr unheimlich

XIX. MARIENSTRASSE. MARIENSTRASSE

Albrechtstraße ligger mellan Reinhardtstraße vid Deutsches Theater och Schiffbauerdamm vid Berliner Ensemble, alldeles intill Bahnhof Friedrichstraße. Det är en kort gata, helt inriktad på turister med hotell och restauranger. En liten tvärgata utgår från mitten, den heter Marienstraße, som mors gata i Cuxhaven. Alla de nyklassicistiska fyrvåningshusen är renoverade i ljusa, återhållna färger. Gatan är spikrak och tom. Som om den vore målad. Det ska ha funnits ett fotogalleri någonstans på Marienstraße, jag följer den högra sidan av gatan, en man kommer plötsligt ut ur en av portarna med ett litet barn i famnen och går fram till en glänsande svart bil som står parkerad vid trottoaren. Galleriet är kvar, märkligt nog. Här såg Hilde en utställning av en lettisk fotograf vars namn hon glömde. Hon köpte ett foto i vykortsstorlek på en flicka med mörkt, glänsande hår i pagefrisyr och hängselklänning som höll hårt i en vuxen kvinnas hand, man såg inte kvinnans ansikte, bara hennes arm i en halvt genomskinlig blusärm, och hennes hand, liksom frånvarande, och flickan håller i den med båda händer och trycker den mot sin kind som i en långsammare tid. Fotografen hade framkallat varje vykortsfoto själv i stället för att trycka upp det, så det fanns ingen definitiv bild, bara olika versioner. Olika grad av svärta. Jag frågar galleristen om honom, han är litauer och heter Antanas Sutkus. Nu visas foton av Barbara Metselaar Berthold, en etablerad östtysk fotograf som tog sig till Västberlin 1984 och började om från noll medan hon glömdes i öst, står det i presentationen av utställningen, som heter *Zwischen zwei Welten*. Jag tar med mig en folder med bilden av en rak gata som påminner om Marienstraße, fast mörkare, *Leipzig 1971* heter fotot, och i förgrunden på den tomma gatan står en man i överrock och halsduk, han lyfter ena armen som ett skydd, handen håller en cigarett, vi ser inte hans ansikte.

Hilde hyrde en lägenhet på Albrechtstraße 15 av en altviolinist på Komische Oper. Jag vet inte vad hon gjorde där. Hon noterar i sina anteckningar att hon fått en förfrågan om att översätta "Binjamin Wilkomirskis" *Bruchstücke*, den hyllade minnesberättelsen från en barndom i Auschwitz som avslöjades av en journalist 1998 som ett

rent falsarium. Det var 1996. Överallt renoverade man, skriver hon, husen var täckta av plast, slangar hopsatta av tunnor utan botten ringlade ned över plasten och inuti dem föll avfallet ned. Träspångar på gatorna, tunnlar genom byggnadsställningar, brakat av gammal inredning slängd i containrar. Då och då kom altviolinisten till sin lägenhet för att öva. Hur hon spottade upp sig, talade tyska, tog en öl. En gång satt de på en bar under S-Bahnågåarna och pratade om musik. Plötsligt kände hon händer för sina ögon. ”Gissa vem det är!” Hon rörde vid de små händerna och visste att det var hans flickvän. Ulrike.

Jag går ut. Det är milt och inga människor. Utanför teatern rör sig några mycket långsamt, som om de vore inneslutna i en ensamare tid. Jag går till en korsning för att komma på vad det är för ord jag saknar. Tar en kaffe och ser ut över gatorna. Bredvid mig talar någon oavbrutet med samma tonfall. Överst på brandmuren springer en fågel. Jag är helt utan gensvar. Två gula telefonkiosker på andra sidan gatan.

Perrongen mittemot på Bahnhof Friedrichstraße är avstängd. Vid trapporna ligger sandhögar utströdda. Ljuset faller snett in genom valvet av smutsiga glastrutor. Två sparvar fladdrar bort till trapppricket, ginar över huvudet på oss som står stilla på perrongen mittemot.

Palast der Republik. Gräset växer i trapporna upp till entréerna. Små trädstänglar och krossat glas. De orangebruna blanka fönstren är ogenomträngliga nu. Intill gräver man fram tegelvalven från det gamla slot-tet.

Mulackstraße. En lapp på porten: *Wir wohnen hier noch.*

Mohn und Gedächtnis. Glömskan växer fram ur minnet, sticker fram sina torra frön mellan bladen i minnets bok. Om planet startar kommer både minne och glömska att virvla bort, lyfta från vingarna. Det är gjort av blad ur en bok. Bladen är gjorda av bly.

Lilith am Roten Meer. När havet delar sig visar det ännu fler döda på botten. Deras klänningar går knappt att skilja från vattnet och sanden. Deras hår vajar och klänningsband. Det är bara Lilith som ser det. Hennes blick genom vatten och sand medan de andra marscherar igenom oskadda av de döda.

Topographie des Terrors. I dag kom åter en transport med judar (1 000 stycken) från Wien, och förskaffades direkt från järnvägsstationen till den ovan nämnda gropen.

Birgitta Trotzig. Sammanhang. Material. Själen omger den synliga var-elsen med ett stort mörklagt rum, fyllt av massan av obörda och försvunna röster.

XX. KATAKOMBER. NELLY SACHS

En natt träffar jag Nelly Sachs i drömmen. Hon bär svarta kläder och guldfärgade sneakers med riktigt bra, påkostad sula. Skor gjorda för vandringar. Hon säger nästan ingenting men tar med mig till katakomberna under Stockholms slott. Vi går i trånga mörka gångar i ett bortglömt förfallet system långt större än slottet, hon leder mig, vi passerar igenrasade gångar. Det är skrämmande.

När jag vaknar på morgonen inser jag att jag nog borde besöka Nelly Sachs-utställningen som pågår på Jüdisches Museum, fastän jag tänkt att jag måste söka mig i andra riktningar nu. Det är Aris Fioretos som har curerat. För att beträda själva museet måste man ner en trappa, där man väljer mellan tre axlar som leder till olika delar av museet: kontinuitetens väg, exilens väg. Eller förintelsens.

Det är fem år sen jag var på Jüdisches Museum för allra första gången. Arkitekten Daniel Libeskind's skapelse är mer än ett museum, mer än ett arkitektoniskt mästerverk, mer än en plats. Man kan inte närma sig museet utan att stöta på tolkningar av det. Min upplevelse har för länge sen uppgått i andras ord, blandat sig med andras upplevelser. Som om museet vore en lång lång text. Men gång på gång försvinner den, oskrivs.

Att stå inför de tre riktningarna, varje gång.

Jag tänker på att David Chipperfield överbryggar tomrum i Neues Museum samtidigt som han synliggör dem med hjälp av den vita betongen. Medan Daniel Libeskind har konstruerat tomma schakt i byggnaden för att visa på tomrummen efter judiska invånare och judisk kultur i Berlin och Tyskland. Det största schaktet började så småningom kallas Holocaust Tower, det är inte arkitektens beteckning. Han talade om the voided void.

Rummen för tillfälliga utställningar ligger längs kontinuitetens axel, där den permanenta utställningen om två tusen år av tyskjudisk historia visas. Jag stannar hela eftermiddagen på Nelly Sachs-utställningen, går igenom alla stationerna, rummen i rummen, som om jag måste leta efter något: Im Paradiesgärtlein, Der Grosse Anonyme, Immer Weniger Platz, Im Friedensschweden, Grabschriften

In Der Luft, Der Ursprung, Das Adernetz Der Sprache, Die Bosch-Und Breughel-Höllern, Der Staub, Flugbereit.

Jag hör Nelly Sachs läsa sina dikter, och till min förvåning: hennes tyska hade en svensk accent. Jag hör Paul Celan läsa hennes dikter fyra år före sin död, rösten är bruten. Jag ser biten av platanens bark som han skickade henne i hennes paranoia. Jag ser deras brev, Nelly Sachs handstil så spretig och som om hon inte orkade bry sig om att mejsla ut bokstäverna, alla är ungefär lika stora, lika långa, och allt sitter tätt ihop, bokstäverna, orden. Celans tryck med pennan är lätt, nästan för lätt, och varje ord och varje rad står för sig, det är på gränsen till att de alls har ett samband. Jag ser dikten *Die Schleuse* som Celan skrev efter sin korta Stockholmsvistelse efter att (troligen) ha besökt den sjuka Nelly Sachs. Han bodde på Östermalm och måste passera Slussen när han skulle till Södersjukhuset. I dikten går ordet "system" förlorat. Jag ser ikonerna som Nelly Sachs fick låna av Gunnar Ekelöf, för att den var den bästa, enligt honom, på att avvärja onda tankar. En rad av henne, någonstans, som påminner mig om honom: *An diese Mauer in der Nacht bleibe ich gelehnt*. Jag ser anteckningar från hennes läsning av Sohar (Gershom Scholems kommenterade översättning av första kapitlet) som jag skiss-översätter på plats för mig själv, det måste ha varit i Der Ursprung. Eller i Das Adernetz Der Sprache? Om andningen i språket. I alla språk. Som sträcker sig in i hemligheten. Om –

Jag glömmer min penna i något av rummen. Jag upptäcker det på vägen hem. Långt senare hittar jag en annan penna i en av mina fickor, en av de många pennor som stod beredda för besökarna i runda pennställ på borden i rummen.

XXI. ATT INTE KUNNA LÄSA EN STAD. SYNAGOGE,
HYGIENE-MUSEUM, FRAUENKIRCHE,
BLUMENSTRASSE

Hettan slår emot mig när jag kommer ut på Fichtenstraße. Jag följer gatan upp mot ett litet torg, det heter Königsbrücker Platz. En kyrkoruin, ett kafé på hörnet, husets ockrafärgade puts, fönsterluckor. De grönmålade stolarna och borden på trottoaren väntar. Fåglarna kvittrar. Å morgon i en centraleuropeisk stad. Att höra gnisslet från en spårvagn på en större gata. Jag går ut på Königsbrücker Straße, följer den i riktning ned mot Elbe, mot stadskärnan. Gamla långtradare och lastbilar skramlar förbi på kullerstenarna, bara i mitten, där spårvagnarna går, är det asfalterat. Jag tar en kaffe på Café Europa, fast det kommer usel musik ur högtalarna och det är fula svarta plastbord. Jag bryr mig bara om den ljumma luften mot armarna. Ljuset i Sachsen, så annorlunda än i norra delen av Tyskland, mildare, varmare. Ett ljus som sveper in husen och floden i ett lätt dis med en svagt gyllene underton. Man odlar vin på sluttningarna ner mot Elbe.

Jag tar spårvagnen över Carolabron och ser den berömda silhuetten av stadskärnan, Katholische Hofkirche alldeles vid vattnet, den sjunker mer än den stiger. Frauenkirches ljusa kupol längre in. Så stor hon är. Spårvagnen stannar vid Rathenauplatz ett stenkast från Brühlsche Terrasse, vid synagogan. Det är hit jag ska.

Den nybyggda synagogan i Dresden skiljer sig totalt från sin omgivning. Den an knyter varken till de restaurerade barockbyggnaderna på sin högra sida eller höghuskomplexen från DDR-tiden på den vänstra. Det enda den inte håller ifrån sig är spårvagnen, tänker jag, som stannar precis utanför muren. En ganska hög mur som löper mellan två kubiska byggnader mittemot varandra. Allt i samma släta, ljusa sten, kanske betong, det ser ut som sandsten. Den ena kuben saknar fönster. Den vrider sig lätt, en svag förskjutning, lager efter lager. Hela byggnaden är: Slutenhet. Vridning. Arkaisk, samtida, kompromisslös. Jag går runt, ser utsnittet i fasaden mot gården: en hög dörr av glas, en gyllene davidsstjärna där innanför. Träden på

den långsmala gården har vuxit, det är unga klippta plataner i rader. Halva gården bildar en stiliserad trädgård, den andra halvan av gården är tom. Mittemot synagogan ligger församlingshuset med små rektangulära fönstergluggar ut mot staden och en indragen glasfasad mot gården.

När den nya synagogan skulle byggas fanns ingenting att återknyta till förutom själva platsen där den gamla synagogan hade stått, ritad i neoromansk stil av Gottfried Semper, upphovsmannen till operan inte långt härifrån. Hans stora synagoga stod på platsen i nästan hundra år tills den stacks i brand under Kristallnatten. Tvekan går jag upp på gården. I muren står inristade ord om de över fem tusen judarna i Dresden som flydde eller mördades. Några gamla, svartnade stenar infällda i muren. Det är de enda som finns kvar av den gamla synagogan, får jag veta när jag kommer tillbaka senare, det råkar vara en guidning samma eftermiddag, vi är en liten skara. Över den tomma delen av gården löper metallspår, de visar var yttermurarna till den gamla synagogan gick. Brandkåren fick tillsägelse om att bara skydda de intilliggande husen under branden, berättar guiden, som är evangelisk präst och talar sächsisch. Inte förrän några dagar senare fick brandmän tillträde till den förstörda synagogan för eftersläckning. Det som var kvar av byggnaden monterades ner och stenarna användes vid gatuarbeten. I hemlighet hade en av brandmännen räddat synagogans ena stjärna och gömde den under hela kriget. När ett femtiotal överlevande och återvändande judar ville grunda en liten församling efter kriget i Dresden, överlämnade brandmannen stjärnan till dem. Det är den som hänger ovanför ingången till synagogan.

Vi går in. Väggarna är bara, man ser vridningen också inifrån, i riktning mot öster. Från tak till golv hänger halvt genomskinliga vävar. Innanför dem ligger gudstjänstrummet med en låg östvägg i mörkt trä där Torarullarna förvaras. Ljus silar ner från takfönstren genom väven av metalltråd. Kuben som form går tillbaka på templet i Jerusalem, förklarar prästen. Det vävda rummet innanför vill erinra om tältet, judarnas första nomadiska gudshus som de bar med sig genom öknen och spände upp runt förbundsarken var de än slog sig ner.

Arkitektbyrån Wandel Hoefer Lorch + Hirschs synagoga, som tilldelades World Architecture Award för bästa europeiska arkitektur 2002, invigdes sextiotre år efter Kristallnatten, den 9 november 2001. Prästen berättar att idén om att bygga en ny synagoga på platsen för den gamla väcktes i samband med att planerna på att återuppbygga Frauenkirche tog fart. Förbundslandet Sachsen och staden Dresden har finansierat den nya synagogan tillsammans med privata donationer. De allra flesta medlemmar i församlingen kommer från Ryssland och Ukraina. Vi får se bönböcker med kyrilisk skrift. Även hebreiska, förklarar guiden, skrivs oftast med ryska bokstäver.

Jag tar spårvagnen vidare en station till Pirnaischer Platz och går mot Großer Garten, jag letar efter Deutsches Hygiene-Museum som ska ligga någonstans vid randen av den stora barockparken. Höga betonghus, skateboardramper. Där borta något i vitt, ett mäktigt byggnadskomplex, jag svänger runt hörnet, det är hit jag ska. Dessa enorma fyrkantiga pelare, en trettiotalsfascistisk klassicism som kapat alla förbindelser med den mänskliga kroppens mått. Inuti den monumentala ödsligheten. Två trappor upp ligger den permanenta utställningen. Jag läser om museets historia medan en muskel- och organmänniska hela tiden spelar samma barockmusiklinga på fiol på en video i salen, jag ser på glasmänniskan och alla modellerna av hudutslag och av paviljongerna på världsutställningen 1911 – undrar om Ilse var där med sin familj? Om barn fick följa med? Säkert inte. Hon var då åtta år, Paul var sex, Willy kanske tre – och den där barockslingan åter sig in i mitt medvetande och det gör mer och mer ont att höra den, jag kan den utantill nu och är tvungen att ljudlöst nynna med i den medan jag på en annan video tittar på tablåer från det sena 1930-talet som visar "statistik" på hur antalet sinnessjuka växer alltmer i Tyskland och hur mycket värden av dem kostar jämfört med statens utgifter för friska, och hur få barn som sätts till världen i blandäktenskap etc. Äntligen den lilla pausen, men nu stämmer han fiolen igen. Stamtavlor över "sinnesslöa" personer, stamtavlor över begåvade personer, exempel: släkten Bach.

I början av förra seklet växte Dresdens rykte som en hälsans stad. Stadens sanatorier var berömda. År 1903, året innan Ilse föddes, höll den senare grundaren av Deutsches Hygiene-Museum Karl August Lingner sin första allmänna utställning: "Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung". Här kunde man för första gången se levande bakterier i mikroskop. Upptäckten av tuberkulosbakterien i slutet av 1800-talet, de avancerade mikroskoperna och den sensationella nya röntgentekniken gjorde blicken som genomskådar kroppen till verklighet. Det allseende ögat blev emblemet för det planerade hygienmuseet. År 1930 flyttade Hygiene-Museum in i permanenta lokaler, ritade av Wilhelm Kreis, som skulle bli en av Hitlers favoritarkitekter.

Det mest berömda objektet i museet var "glasmänniskan", en genomskinlig modell byggd av människoben, elkablar, små färgade glödlampor och syntetmaterialet celloid. Dess skapare Franz Tschackert var övertygad nazist. En annan medarbetare vid Hygienmuseet, Bruno Gebhard, ledde arbetet med utställningen "Wunder des Lebens" i Berlin 1935 som propagerade för s.k. rashygien, bland annat tvångsterilisering. Året innan hade han på uppdrag av American Public Health Organisation arrangerat en rad välbesökta utställningar i USA på temat "Eugenics in New Germany". Olika "rashygieniska" institutioner hade under olika perioder sina kontor på museets område, bland annat Sächsisches Erbgesundheitsamt. År 1934 när min mamma föddes propagerade utställningen "Volk und Rasse" på Hygienmuseet för "att hålla den tyska folk kroppen ren från främmande element".

Efter kriget låg största delen av museet i ruiner. Men det byggdes snabbt upp igen med hjälp av material från ett angränsande sönderbombat palats och redan året efter bombangreppen mot Dresden stod det färdigt. Nu ställdes museet i den nya socialistiska statens tjänst, men det är en annan historia. Hälsa har aldrig varit ett neutralt begrepp.

Innan museet stänger tar jag en sväng genom museishopen. På disken vid kassan ligger dessa små trycksaker som man kan se i var och varannan affär i Dresden. Då-och-nu-häftet. Uppslag med foton: på ena sidan ett svartvitt foto av en sönderbombad barockbyggnad

i Altstadt. På den motstående sidan ett triumferande färgfoto av "samma", nyrestaurerade byggnad. Också den berömda vyn tagen uppifrån ett tak med en staty som i en gest med handen tycks visa ut över den förstörda stadskärnan är med, tillsammans med ett nytaget foto med samma staty och nylagda tegeltak. Men synagogan är inte med, trots sitt läge i Altstadt nära Brühlsche Terrasse, trots sin prisbelönda arkitektur. Den skulle bryta med hela serien.

Staden faller sönder i sina beståndsdelar. Kanske är det det som gör att Dresden fortfarande känns som en efterkrigsstad, som handlar om en förkrigsstad. Som om man kunde blunda för den nya synagogan, som hela tiden talar om att det inte fanns någon helhet. Som om man kunde blunda för jättehusen, de flerfiliga, raka gatorna, de tomma grönytorna, glesheten. Bristen på samspel och samband i stadsbilden. Det är kanske själva ivern att återställa barockkvarteren precis som de var som vidmakthåller efterkrigstiden i Dresden. Då-och-nu-besattheten håller såren öppna genom att man vänder den övriga staden ryggen. Altstadt är ett reservat där turistskarorna väller omkring. Ett museum för gamla krigsbarn. Runt omkring ligger jättelika, nedslitna hyreslängor från 1960- och 70-talet där få människor syns till. Finns ens de där byggnaderna, där Dresdenborna bor? Syns de?

Kanske är kontrasterna för stora för att staden ska kunna växa ihop till en sönderslagen helhet. Men det är en tydlig och avläsbar sambandslöshet. Vem läser hela Dresden, vem ser hela den här staden? Antagligen pågår det många projekt, som jag bara inte märker ännu på gatorna, jag hinner inte ta reda på det, för alltid när jag är i Dresden har jag mycket bråttom. Varför stannar jag aldrig längre här? Ödsligheten på gatorna som till slut inte har med deras yttre att göra utan med hur människorna uppfattar dem. Jag känner inte blicken som ser, läser samman. Är det jag som är blind? Jag saknar blicken som dröjer kvar vid det sammanhangslösa, som står ut med att se alla dessa enskildheter som står där utan den tid och det sammanhang kvar i vilket de byggdes eller förstördes. I en sådan blick skapas en läsning som inte handlar om helhet. I en sådan blick blir alla byggnader i Dresden fragment av en oskriven stad, vare sig de är bombskadade och svartbrända som Trinitatiskirche där Ilse döp-

tes eller slitna som en kvarterslång tiövåningslänga med inbyggda balkonger eller oklanderligt restaurerade som Semperoperan och Zwinger. Eller nybyggda som synagogan.

I synagogan finns blicken. Mellan de två kuberna finns ett blickfält. Trots, och kanske också på grund av, att de sluter sig utåt mot staden är hela ensemblen är en uppmaning till alla som passerar att se.

Jag behöver en blick för att kunna närma mig det kompakta mörkret kring Ilse. Det är därför jag måste tillbaka till Berlin. Där känner jag mig mindre blind. Det kompakta mörkret följer Ilse vart jag än går, som månen om natten. Vad gör jag då här?

Det milda ljuset över Dresden, stadens tillbakadragenhet från floden, ängarnas cesur, speglingen över vattnet. Tempot i staden som är lika dröjande som ljuset...

... och i Sachsens delstatsparlament sitter det högerextremistiska partiet NPD sedan sju år tillbaka. Vid valet 2004 fick de 9,2 procent av rösterna, förra året tappade de nästan fyra procent. Men Sachsen galler ännu för att vara NPD:s högborg i Tyskland.

Var kvar, viskar jag till mig själv. Var kvar i dina egna icke-minnen. Din vita betong. Om du kan finna den.

Jag går in i Großer Garten som anlades på 1600-talet. Huvudvägarna löper som raka axlar in mot slottet i mitten, cyklisterna och inlinesåkarna susar förbi. Här måste Ilse i alla fall ha gått med sin familj. Med Ernst och Linda och sina bröder. Hon kanske fick besöka den zoologiska parken och den botaniska trädgården här. Jag bestämmer mig för att gå upp mot norra Johannstadt där hon bodde. Upp mot Elbe.

Fetscherstraße är en originalgata, den hette Fürstenstraße, ser jag senare i nytrycket av en gammal Dresdenkarta från 1930 som jag köpt på centralstationen. Redan vid ankomsten till staden möts man av dess dubbla existens. Verklighetens och minnets kartor säljs intill varandra. Så småningom kan jag svänga in på en gata till vänster. Plötsligt gamla hus från förra sekelskiftet. Plötsligt en stämning. Kvällsljuset är mildt, dröjande. Två män står och småpratar utanför en liten affär på hörnet. Jag svänger upp på en stilla gata med välvår-

dade gamla hus. På den andra gamla kartan jag köpt, från 1904, kan allt ses i större skala. Gatunätet i stadsdelen är tätt och oregelbundet. Torg och små parker, där till och planteringarna syns och varje träd är utmärkt. Dürerplatz, Striesener Platz, Stephaniensplatz, Zöllner Platz. Sirliga gatunamn som Wintergartenstraße, Cameliensstraße, Silbermannstraße.

Jag kommer fram till Blumenstraße, det är hit jag ska. Det börjar skymma. Jag svänger in på gatan åt vänster. Nummer 37 ligger i hörnet mot Arnoldstraße, ett anonymt vitputsat efterkrigshus med gröna balkonger. Intill det står ett likadant hus, resten av byggnaderna i kvarteret är från förra sekelskiftet, reoverade. Skymningen faller, jag måste ner till Elbe.

Så snabbt vattnet flyter. Snabbt och alldeles tyst. Det är högvatten. Slammet i gräset vid kanten visar att vattenståndet nyss varit ännu högre. Jag går in mot Altstadt på gångvägen längs floden. Dresden är en lång blick tillbaka, skriver Uwe Tellkamp i en bok om sin uppväxt i staden, nuet är bara det förflutnas vattenyta, som stiger och stiger. Timotej, hundäxing, ängshavre. Ljusen glimmar i skymningen på Albertbrücke, Carolabrücke, de fasadbelysta praktbyggnaderna där bakom. Det är fortfarande varmt i luften. Intill Albertbrücke står ett gäng och övar sambarytmer på trummor. Ändå hör man hur vattnet brusar här där det måste dela sig under brovalven.

Nästa dag bestämmer jag mig för att gå in i Johannstadt från andra hållet. Jag ser på de gamla kartorna att Ziegelstraße gick nästan ända från Rathenauplatz genom Pirnaische Vorstadt och över i Blumenstraße. Jag tar spårvagnen till synagogan igen. Men när jag stigit av går jag först till Frauenkirche vid Neumarkt, bara ett hundratal meter bort. Jag svänger in på en gränd och plötsligt tornar kyrkan upp sig, med de sotsvarta bevarade stenarna infogade bland de nya, ljusa. Är det hit jag ska.

Från början var många, särskilt i västra Tyskland, motståndare till en tidstrogen återuppbyggnad av Frauenkirche. Tysk minnesmärkesvård syftar inte till rekonstruktion utan till reflektion, var en invändningarna. Men samma år som Berlinmuren föll utnämnde

Helmut Kohl Frauenkirche till en symbol för ”ett tyskt hus under europeiskt tak”. Och de flesta Dresdenbor ville ha kyrkan tillbaka.

Jag går in genom porten. Vilka lekfulla färger: ljusgult, rosa, ljusblått. Inåt- och utåtbuktande linjer, en kurragömmalek. Förgyllningar. Ljusspelet från de många höga fönstren som skymtar bakom och mellan balkongerna, nischerna och läktarna, som tycks nästan tyngdlösa. Altartavlan och orgeln ovanför bildar ett väggfält ända upp till taket och man ser inte motivet på altartavlan för bara gurlanger, strålar, moln, pelare, ornament. Ljuset i kyrkan är varmt och lätt. På väg ut passerar jag ett deformerat metallkors som står uppställt intill andaktsljusen. Det är det gamla tornkorset. En ny, förgylld kopia av tornkorset kröner kupolen, får jag veta. Det överlämnades på 55-årsdagen av bombningen av Dresden som en gåva från det brittiska folket. Och på altaret i kyrkan står ett spikkors som jag inte såg, en symbol för det försoningsarbete som började i katedralen i Coventry som förstördes av tyska bombplan. Jag tar en kaffe på en av serveringarna utanför kyrkan. Kurfürstenschke, historical coffee house. Dine like August the strong beside Dresden's Frauenkirche. Jag betraktar pensionärerna som kommer ut ur kyrkan medan easy listening-musik strömmar ut ur de små högtalarna under parasollen. Jag betraktar de svarta stenarna i fasaden. Utan dem skulle den återuppbyggda kyrkan vara blind.

Efter att ha korsat den dubbelfiliga Petersburger Straße går jag in bland höghusen. Jag följer Ziegelstraße, korsar Sachsenallee, här började Blumenstraße, nu heter den Elsasser Straße. Ett tiövåningskomplex sträcker sig längs gatan. Det är hett, jag sjunker ner vid ett litet bord utanför ett bageri och brer ut den äldsta kartan, den från 1904, över bordet. Det är hit jag ska. Precis här mittemot, bakom det här jättestuet, låg den lilla tvärgatan Hammerstraße. Där bodde Ilse när hon var nyfödd. Jag dricker mineralvatten och betraktar fasaden mittemot, de indragna balkongerna, markiserna i olika färger, de välskötta planteringarna vid entréerna. Det finns ingen gata bakom, jag vet det.

Jag går vidare mot Bönisch Platz, det är så tyst, så få människor ute. Den här änden av Pfothenauerstraße består av enorma bo-

stadskomplex i längor, grönytor, tvättställningar, jag sneddar över en vidsträckt parkeringsplats. En kvinna i sjal hänger tvätt; gräsmattan framför hennes sektion av jättehuset blir nästan en trädgård. Så kommer jag in på en återvändsgata, mitt emot ligger en förskola. Jag läser på en gatuskylt: Blumenstraße. En farbror går framför mig oerhört långsamt med hjälp av gångstöd. Han håller en ställning i varje hand som han måste sätta ned i gatan och lyfta upp igen för varje steg. Jag passerar honom, går fram mot tvärgatan Arnoldstraße, vänder mig om. I fonden bakom den gamle mannen står ett tioväningshus. Som om Blumenstraße kraschade rakt in mot det. Eller växte fram ur det som en främmande ättling.

Ett av husen i Ilses kvarter har lämnats borta. Det är en ganska stor gård jag går in på. Mitt på gården står rader av tvättställningar med linor. Lakanen lyser i den heta solen. Det är hit jag ska. Jag sätter mig på en bänk i skuggan mitt emot huset som står på den plats där Ilse bodde. Jag tänker mig att hon hade ett rum mot gården, men jag vet inte ens om hon hade ett eget rum. Jag undrar vilket träd hon betraktade, vilket som växte närmast hennes fönster, men träden som växer här är alla efterkrigstida. En ung ek, några askar, lönnar, en poppel. De gamla bevarade husen som är renoverade ut mot gatan är slitna och omålade på den här sidan. Ett svagt klirr av bestick mot tallrikar hörs någonstans från ett öppet fönster. En fyllig äldre kvinna sitter bredvid mig på bänken och läser. Jag förklarar för henne varför jag är här, varför jag fotograferar, hon nickar och talar om vilka hus som står kvar sen före kriget. Jag säger inget mer. Nu sticker jag.

XXII. GRISAILLE. TOPOGRAPHIE DES TERRORS

Ehrlich gesagt, viel ist ja nicht zu sehen. Aber vor dem Hintergrund des grauen Ausstellungsbaus und des erhaltenen Mauerstreifens, des Preussischen Landtags dahinter und dem gewaltigen Gebirge des Göringschen Reichsluftfahrtministeriums, heute Finanzministerium, erblickt man hier ein beeindruckendes Panorama, eine Art Grisaille, eine städtebauliche Graumalerei jüngerer deutscher Geschichte.

Nicht wenige werden von der Topographie des Terrors enttäuscht sein. Es ist ein asketischer und geradezu abstrakter Ort geworden. Weder sind Folterkeller zu besichtigen, noch werden SS-Uniformen ausgestellt. Viel Vorstellungskraft ist nötig, um das Arrangement der Steine mit dem historischen Bildmaterial oder gar mit den Gesichtern der Täter in Verbindung zu bringen.

Aber dass sich der letzte der wichtigen Gedenkorte in Berlin so distanziert und prunklos präsentiert, wirkt heute beinahe erleichternd. Niemand vermisst hier mehr ein Stück Zumthor-Architektur. Ohnehin wird man sich in ein paar Jahren fragen, warum die Debatte über deutsche Erinnerungskultur in jener Zeit sich so selbstverständlich mit hoch ästhetischen Lösungen und Prestigearchitekturen verzahnte. Der Wille zur historischen Wahrheit und der Wille zur grandiosen Hauptstadt waren keine Brüder, höchstens eine Parallelaktion. Aber auch das ist schon wieder Geschichte.

Thomas E. Schmidt, ur: "Grauwert der Geschichte", Die Zeit 6.5. 2010, inför öppnandet av Gedenkstätte Topographie des Terrors den 7 maj 2010

XXIII. STRANDBAD-MITTE. KLEINE HAMBURGER STRASSE

Fyravåningshusen som tillhör Sophienkirches evangeliska församling är vackert byggda. De står på var sin sida om entrén in mot kyrkan bland träden. Den ena byggnaden är nyrenoverad i grå puts. Den andra är inte renoverad. Skotthålen har blivit till skrift. Här i Mitte, på Große Hamburger Straße, ett stenkast från Hackesche Höfe (där bokhandeln ännu säljer reproduktioner av Irina Liebmanns foton av kvarteren på 1980-talet), från modeaffärerna, mitt i Berlins turistcentrum, förvandlas de många stora hålen i det orenoverade huset till något pinsamt, söndersett. Jag skäms för mig själv. Jag tänker på foton jag sett samma morgon när jag skulle plocka ut böcker ur bokhyllan hos Marta som jag hyr av. Hon är uppvuxen under små omständigheter i Västberlin alldeles intill östra gränsen på femtiotalet, har hon berättat, innan muren byggdes. Det finns väldigt få möbler i hennes lägenhet. Det tog lång tid innan jag upptäckte att det faktiskt fanns en bokhylla. En dag drog jag undan skjutdörren till ett skåp och fann böcker om yoga, astrologi, dans, tibetansk buddhism, titlar som *Der Verrat am Selbst*, *Brücke über die Zeit*, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, *Die Angst vor Nähe*, *Mut zur Liebe*, *Mut zur Trennung*. Jag bar bort en rad och ställde in mina egna. Då upptäckte jag bland Martas böcker katalogen över samtliga minnesevenemang år 1995 i Berlin. Jag kände igen den. Då, för femton år sedan, handlade det verkligen om att fördjupa minnet av det som hände: andra världskriget, Förintelsen. Minnas: en direktrelation.

När jag står utanför det orenoverade huset på Große Hamburger Straße ser jag framför mig ett av foton i katalogen. Berlin sommaren efter krigsslutet, ruiner, man ska dela ut potatis. En stor hög direkt på gatan, en kvinna med skyffel i förgrunden, med huckle, och dessa ansikten hos dem som väntar. Som analfabeter, avtrubbade till hunger. Långt från det tidigare urbana livet. Som om de aldrig lärt sig sina rättigheter och skyldigheter som medborgare. Jag kommer inte närmare än till de bilderna. Hur kan jag någonsin ha tänkt: istället-för-hemma? Plötsligt blir minnet: diletterteri.

Men det var inte här, jag skulle aldrig kunnat tänka det här. Det var ett annat ställe: minneskanalen.

Minneskanal. Strandbad. Den franska familjen intill talar lika bra tyska. Jag tar bladen från ögonen, kastar dem i vattnet, gråter på Strandbad-Mitte mellan tyska och franska. Jag behöver inte gå dit. Solen faller över sidorna. Det var helt andra byggnader. Jag skriver bokstäverna ut i marginalen där solen faller

Har de hus som ännu står orenoverade här i Mitte blivit inautentiska? Clärchens Ballhaus med kafégästerna, som en spegel av oss här i andra ändan av gatstumpen Kleine Hamburger Straße, överkligt? De renoverade, släta fasaderna berättar att nu är nu. Men vid kanalen drog sig husen tillbaka, delvis täckta av murgröna. De var inte sedda på samma sätt. Därför bevarade de något av det förlutna. Att se kanske innebär både att erkänna verkligheten hos något och att förvandla det.

Till slut, eftersom östra Berlin är fullt av skottskadade fasader, förkortas associationsbanorna och spåret blir en signal, som jag själv riskerar att missförstå. Och när spåret börjar skrivas in i turistguiderna är det överkliggjort. Till-bild-gjort. Det är inte längre något som visar in mot något, det visar bara mot oss själva. Mot böckerna man kan köpa i bokhandeln intill.

Och?

Är kanalen i mig, bär jag den med mig? Vattnet är smutsigt. Frigolitförpackningar, flaskor. Lådor med planterat gräs på Café Strandbad-Mitte. Det kallas ängshavre och växer på ängarna vid Elbe i Dresden. Nej, det är något annat. Måste sitta kvar, måste försöka titta ner. När jag går härifrån kommer kanalen att försvinna. Jag ser blå bänkar, jag ser gröna, och en strandkorg som på Nordsjökusten. La famille française s'en va. Solen rör sig bland skuggorna, några som skriker längre bort: Happy birthday to you. Jag ska lämna den här staden igen. Jag står vid kanten, försöker, och jag vet inte vad jag ser. Kommer vattnet att följa mig? Kommer jag att kunna se ned i det var som helst? Jag kan inte se

EPILOG. BASSÄNG.

Det pågick i flera veckor. Nuet steg upp ur gatorna i Mitte som ånga från den kvadratiska bassäng jag drömde om på nätterna. Jag visste att orden runt bassängens kanter var viktiga men jag mindes dem inte.

Flera månader senare, när jag återvänt till Stockholm, drömmer jag om en byggnad i flera plan, kvadratisk eller rund. Den är inte sluten. En ritning, eller en modell. Då och då kommer jag på något: jag tar bort något. Eller jag gör ett streck igenom flera plan, ett nytt drag, ett konstruktionsspår. Finns det vatten där. Vatten, längst ned i byggnaden, en rund bassäng?

Dresdendokument. Ett territorium

2012

FÖRSTA FÖRSÖKET

Dresden 29 maj 2012

Några veckor innan jag ska åka till Dresden träffar jag Anja Nachaum. Jag vet inte längre vad jag ska göra där, säger jag, det känns som om en karta har flyttat in i mig. Hon säger att hon kanske kommer förbi där nere, vilken adress ska jag bo på? Conradstraße 12, säger jag, care of Claudia Meyer, doktorand i sociologi, hon skriver på en diskursanalys av fascismens språk i Italien. Vilken sida av Elbe? Neustadt, säger jag, i närheten av stationen. Det var därifrån deportationstågen gick.

Conradstraße är en liten stilla gata vid randen av de hippa kvarteren i Äussere Neustadt, gatan kantas på ena sidan av en hög stenmur kring en gammal kyrkogård. Lägenheten ligger högst upp i huset med utsikt över kyrkogården. På skrivbordet ligger en lapp med lösenordet till nätverket, som heter lethe, vi skrattade åt det, Claudia och jag, när vi möttes på ett kafé i Berlin och jag fick nycklarna.

11 August 1934. Ich /.../ beschloß nun heute, mit dem Einleitungskapitel "Voltaire und das 18. Jahrhundert" anzufangen. /.../ Und ist erst dieses Aufbaukapitel da, dann taste ich mich wohl auch weiter. Was noch an Lektüre notwendig ist – vieles! – muß nun von Fall zu Fall erledigt werden. Ich werde völlig schwindlig und schlaff, wenn ich noch länger so blind um mich lese und taste. Es ist mir mit all meinen Büchern so ergangen: ein Moment des buchstäblichen Überdrusses am Vorbereiten, der vollkommenen Wirrnis, der furchtbaren Verzweiflung kommt.

Doppelter Verzweiflung, weil alles schon gesagt ist und weil ich nicht alles lesen kann.

Efter några dagar tar jag spårvagnen ner till centrum, citykärnan, okej då, Altstadt. På Theaterplatz mitt emot Semperoperan stiger jag av, följer efter ett par som också gått av, de viker in till vänster, in genom en port, nu har jag hamnat på ett museum. Man måste passera genom en sluss. Vänta på att dörrarna bakom en stängs, stå

stilla, vänta på att dörrarna framför en öppnas. Sedan träder man in i skattkammaren där August den starke, kurfurste av Sachsen och kung av Polen, på 1720-talet iscensatte sin vision av det barocka allkonstverket som uttryck för rikedom och absolutistisk makt. Därmed grundade han ett av Europas äldsta museer. Rösterna i den obligatoriska audioguiden talar om skattkammarens skönhet och benämner de känslor man kan tänkas ha inför de olika rummen: beundran, andlöshet etc.

År 2006 stod den nygamla skattkammaren, även kallad Historisches Grünes Gewölbe, färdig. Rekonstruktionen av de nio olika rummen i denna Wunderkammer i Dresdens slott går ut på att man inte ska uppleva någon skillnad mellan de bevarade originaldelarna och de nya, rekonstruerade. Det nya måleriet i Weißsilbersaals röda fönsterpartier är platt och utan liv. I Pretiosensaals djupa fönsternischer fanns målningar av sachsiska furstar, de gick alla totalt förlorade, men kopister har gjort nya gamla målningar, *und sie fügten sich harmonisch in das Gesamtbild ein*.

Konstföremål talar bland annat om hantverkarens skicklighet och innehavarens rikedom. Jag kommer ut ur skattkammaren förbrukad och tom. Kanske var det det skattkammaren ytterst var till för? Suga kraft ur sina besökare, så att innehavaren kunde leva av deras beundran? Själva föremålen är lockbeten, alltmer främmande och intetsägande från rum till rum. När jag är framme i Juwelenzimmer, *der Höhepunkt*, framstår juvelerna som färgat glas.

I Museum für Schatzkunst, som också ligger i slottet, ställs konstföremålen ut i en traditionell monterestetik i neutrala salar. En grupp pensionärer trängs i ett sidorum med sin guide, som talar med ett hemlighetsfullt tonfall. På sidoväggarna en text om den gröna diamanten. Hur man inte vet på vilka vägar den kom från Indien etc. När gruppen lämnat rummet går jag fram till montern. Inramningen av briljanter blixtrar, själva diamanten är matt och mörk.

25 April 1933. Anschlag am Studentenhaus (ähnlich an allen Universitäten): "Wenn der Jude deutsch schreibt, lügt er", er darf nur noch hebräisch schreiben. Jüdische Bücher in deutscher Sprache müssen als "Über-

setzungen” gekennzeichnet werden. – Ich notiere nur das Gräßlichste, nur Bruchstücke des Wahnsinns, in den wir immerfort eingetaucht sind.

I slottet passerar man en hall med fyra stora fyrkantiga pelare med rubrikerna *Zerstörung, Verlust, Recherche und Untersuchungen, Rekonstruktion*. Det handlar om återuppbyggnaden av skattkammaren. Jag hittar autentiska språkfragment i pelarnas inbyggda montrar. De är motsatsen till audioguidens språk inne i skattkammaren. Och namnen på salarna – hur strålande är de inte jämfört med de verkliga rummen.

Vad är ”autentiska språkfragment”? Bara en metafor för min upplevelse av oförståelighet, konkretion. Skattkamarretoriken däremot syftar till att överbrygga och minimera det brott som branden och kriget innebar. Betyder retoriken att det inte finns något språk här på vilket man kan berätta om vad som hände? Det undertryckta vibratot i dessa små monterstycken. Ingenstans kan jag uppfatta något accepterande av historien och de historiska skadorna som en större berättelse än den forna barocka skönheten som tycks vara ett faktum.

Spiegelfragmente, Pretiosensaal 1723. Nicht wieder integrierbarer Fragmente.

Türfragmente Juwelenzimmer (Nordwandtür zum Wappenzimmer). Das rote Kalksteinmaterial ist infolge der Brandeinwirkung zu weißem Kalk verbrannt worden.

Türfragmente Juwelenzimmer (Nordwandtür zum Wappenzimmer). An der Rückseite des großen Fragmentes hat sich die bauzeitlich polierte Gewändeoberfläche erhalten. Das aufgeschnittene Fragment läßt die ursprüngliche Steinfarbe erkennen.

Rödbruna ådringar. En mörk flodfåra i mitten. Böljande långsträckta åkertegar och över dem glider vita molnfragment som går isär. En brunaktigt fläckig gräns. Gammalt sprucket trä, vitaktigt. Gränserna

mellan tegarna vidgas. Vatten, diken. Mörker och vita åkrar. Sen ett utstruket plan. Ljusa fläckar, prickar mot en mörkare grågrön yta.

Wandverkleidungsfragmente, Silbervergoldetes Zimmer. Sockelbrett des Panels mit verkohltem Bereich. An dieser Stelle ist das Feuer am 13./14. 2. 1945 infolge von Sauerstoffmangel erloschen!

Första steget i rekonstruktionen var en dokumentation av samtliga snickerier. Konsoler, socklar, lister. I en monter ligger ett registerkort, uppgifter att ange: byggnad, sal, åtgärder, visuellt tillstånd. I det andra steget följdes den exakta tecknade rekonstruktionen av rummets arkitektur av utarbetningen av saknade byggnadsdetaljer i skala 1:1. Arbetsprover i rekonstruktionens tredje steg visas upp.

Kanske kan man säga att berättelsen om återuppbyggnaden av August den starkes skattkammare själv blivit ett museiobjekt, som förlagts utanför skattkammaren i klassiska montrar, så att själva skattkammaren ska kunna vara det fulländade konstobjektet ostört av reflektion.

Juwelenzimmer. Rekonstruktion Hinterglasvergoldung. Werkprobe Spiegelpilaster 1971. Erster Rekonstruktionsversuch für die Wiederherstellungsmöglichkeit des Juwelenzimmers!

Har orden autentisk och inautentisk någon innebörd i ett sånt här sammanhang? Om till exempel betong betraktas som inautentiskt i förhållande till originalfragment av, säg, sandsten, beror kanske på vilken berättelsen är. Om man vill reflektera över historien som byggnaden är en del av, dess förflutna, skador och rekonstruktion, skulle betong kunna vara helt autentiskt. Om det handlar om att återställa något så att det ser likadant ut som det en gång gjorde, om det alltså handlar om en icke-berättelse, en s.k. trohet mot originalet, skulle samma betonginslag framstå som inautentiskt. Och när man blandar berättelser?

5 juni

Jag går till Albertinum, museet för yngre mästare. Två salar ägnas åt verk av Gerhard Richter, som föddes i Dresden och studerade vid Konstakademien här innan han lämnade DDR. "Jag kan inte säga något om verkligheten som är tydligare än mitt förhållande till verkligheten, och det har något med oskärpa, osäkerhet, flyktighet att göra", sa Gerhard Richter i en intervju 1972. Efter 60-talets fotobaserade måleri övergick Richter mer och mer till att intressera sig för själva gråskalan, och målade till sist serier med helt abstrakta, grå bilder, bilder av färgen grått. Men i mitten av 70-talet bröt han med sin egen minimalism.

Damals hielt ich mich völlig aus meinen Bildern heraus. Aber dabei fühlte ich mich auch nicht besonders wohl. So kann man nicht leben, und deshalb entschied ich mich, das genaue Gegenteil zu malen. Ganz bewusst, quasi als Erlösung nach all dem Grau, habe ich die Entscheidung getroffen, zu überleben, polychrom zu malen, kompliziert und kitschig.

Richters olika faser är många och pågår ofta parallellt. På Albertinum står nio höga glasrutor uppställda mitt i den ena salen. Runt väggarna löper serien "Aladin", extremt färgrika kvadratiska bilder, Hinterglasbilder. På en stor platta, förklarar Richter, får lackfärger mötas och blandas dels genom slumpen, dels genom vissa av hans egna störningar och spår. En glasplatta läggs ovanpå bilden och ett avtryck uppstår, "die vollständige Übertragung", sånär som på sud-digheter som kan uppstå genom rörelser vid tryckprocessen. När man ställer sig framför de nio glasskivorna och ser igenom dem på motsatta väggen blir sikten lätt otydlig, fastän man ser genom rent glas. När man rör sig runt skivorna med blicken på målningarna uppstår ett visuellt spel där glasrutorna hejdar och förskjuter målningarna så att de ser ut att röra sig längs väggen.

7 April 1933. Es ist nie so viel Schande auf ein europäisches Volk konzentriert worden wie jetzt auf uns. *Jede* Rede des Kanzlers, der Minister,

Kommissare. Und sie reden täglich. Ein solches Gebräu der offensten, plumpesten Lügen, Heucheleien, Phrasen, Unsinnigkeiten. Und immer das Drohen, das Triumphieren und das leere Versprechen.

7 juni

En koltrast sjöng alldeles invid takfönstret i morse och jag lyckades inte vakna, lyckades inte hålla mig kvar i drömmen, nicht wieder integrierbarer Fragmente, något om att koltrasten talar direkt till Mnemosyne, att Mnemosyne talar direkt i form av en koltrast.

8 juni

Anja dyker upp på genomresa från Berlin. Vi äter frukost på kafé Laika. Vi talar om att åka till A. Om jag åker dit kommer jag inte att skriva något mer, säger jag. Men jag har utlovat ett bidrag om Dresden. Och? säger hon. Resan, funderar jag och försöker skjuta undan känslan av hopplöshet. Det är som om vägen dit inte finns här. Men denna brand. Der Brand und die Flut, säger hon.

16 Mai 1936. Die Mehrzahl des Volkes ist zufrieden, eine kleine Gruppe nimmt Hitler als das geringste Übel hin, niemand will ihn wirklich los sein, alle sehen in ihm den außenpolitischen Befreier, fürchten russische Zustände, wie ein Kind den schwarzen Mann fürchtet, halten es, soweit sie nicht ehrlich berauscht sind, für realpolitisch inopportun, sich um solcher Kleinigkeiten willen wie der Unterdrückung bürgerlicher Freiheit, der Judenverfolgung, der Fälschung aller wissenschaftlicher Wahrheit, der systematischen Zerstörung aller Sittlichkeit zu empören. Und alle haben Angst um ihr Brot, ihr Leben, alle sind so entsetzlich feige. (Darf ich es ihnen vorwerfen? Ich habe im letzten Amtsjahr auf Hitler geschworen, ich bin im Lande geblieben – ich bin nicht besser als meine arischen Mitmenschen.)

Anja lånar mitt skrivbord medan jag går Königsbrücker Straße ner till Kunsthalle Lipsiusbau intill Albertinum, här har det skadade ytskiktet fått vara kvar i entréhallen. Besökarna är få, men jag fångas av utställningen med den kinesiske konstnären Xu Jiangs solrosor, objekt, akvareller, olja. Den höga horisonten, den blottade jorden, de dova mörka färgerna får mig att tänka på Anselm Kiefer. Xu Jiang har studerat i Tyskland. Hans målningar insisterar på själva seendet, mellan österländskt och västerländskt. Men vad är det jag ser?

En fotoserie i svartvitt ingår i utställningen, *Looking Back* från 2009, kanske tjugo bilder i en rad. Jag läser den från höger till vänster, i icke-västerländsk riktning. En man står och ser på en gammal kinesisk målning i det traditionella långsmala formatet, som också är fotografiernas format, upphängd på en vägg, ett berg i fonden, i förgrunden en klippa, tror jag, träd, vatten? och så närmar sig kameran målningen mer och mer, bara betraktarens huvud är synligt, sen försvinner det, vi kommer djupare in i målningen, in i naturen, växtligheten och till sist är det bara berget i fonden kvar, närmare och närmare, till sist vet man inte vad det är. Grått, otydliga former. Det målade berget har bländats in i ett fotograferat berg, upptäcker man sen, med små vita detaljer, det är precis i mitten av serien. Man ser inte om det är pappersbitar, tyg, men i bilden efter ser jag att det är vita fåglar, i alla fall en del, bland buskar och träd, och så zoomar vi långsamt ut från berget, betraktarens huvud kommer in i bilden igen och till slut står han framför en dörröppning i ett hus med samma avlånga form som målningen och ser ut mot ett landskap med berg, träd, kanske vatten.

När jag kommer hem måste Anja iväg, hon vill hinna till Pillnitz före kvällen, men dit flyttade ju Ilses föräldrar senare, när Ilse var på anstalt, säger jag, vad är det för mening, kanske ändå, säger hon, slottsparken, kineseriet, kameliorna, i kväll ska hon vidare med tåget mot Krakow. Det är redan sommar.

10 juni

I dagböckerna från 1930-talet kämpar Victor Klemperer för att upprätthålla ett värdigt liv som intellektuell trots att han blir tvångs-emeriterad från sin professur i romanska språk vid Dresdens universitet 1935 och hans medborgerliga rättigheter tas ifrån honom en efter en. Det är han själv som är tysk, hävdar han inför emigrerande vänner och bekanta, och nazisterna som är otyska. Samtidigt ifrågasätter han alltmer sin idé om nationella särdrag hos olika folk. Också Frankrikes agerande gör honom besviken. Han gör anteckningar för en studie i nazismens språkbruk, *Lingua tertii imperii*, han går på lånebiblioteket för att arbeta med sitt *dixhuitième*, en studie i fransk 1700-talslitteratur, tills han utestängs från alla bibliotek. Hans desillusion vad gäller Tyskland, äcklet över hatet, dumheten och brutaliteten. Tanken att antisemitismen ändå är en del av den tyska folksjälén. Som en röd tråd går frågan genom de åtta dagböckerna från 1933 till 1945: Vilken är vox populi? Är uttrycken för förakt och hat mot judar hos människor på gatan, i affärerna osv det sanna uttrycket för folkets röst? Eller är det exemplen, framför allt hos människorna på fabrikerna där han tvingas arbeta, på en distansering från det påbudna hatet och hos några människor en livsfarlig hjälpsamhet?

När Victor och Eva Klemperer tvingas lämna sitt nybyggda hus i förorten och flytta in i ett av de överbefolkade "judehusen" i staden, när han måste börja bära stjärna och blir ett villebråd på gatan, när Gestapos husrannsakingar och terror börjar och deportationerna österut blir fler och fler, handlar det om naken överlevnad och motstånd. Att skriva en krönika är efter år om livet i Nazityskland som jude är en motståndshandling som skulle leda till döden om den upptäcktes, inte bara för Victor själv, utan också för Eva, som då och då far iväg till Pirna för att deponera anteckningarna hos en vän, läkaren Annemarie, och sannolikt för en del andra människor som omnämns i dagboken. Han har tagit på sig uppgiften att vittna och står fast vid den trots att han utsätter sig själv och andra för livsfara. Det är ett mod som blir ännu större eftersom skrivandet inte är hundra procentigt försvarbart på det reella plan där denna förvridna

verklighet (diese märchenhafte Gräßlichkeit unserer Existenz) utspelar sig. Däremot på den mänskliga frihetens och värdighetens plan. Vad verklighet är blir ett moraliskt ställningstagande. Att skriva om verkligheten är livsfarligt och därför måste det göras, i namn av en annan verklighet. Rapportrandet om övergreppen, medlöperiet och mordet på andra människor utsätter de utsatta för ännu en fara, men att inte rapportera vore att kapitulera inför mördarna och mista den enda verklighet man kan leva i och vars existens är beroende av att man lever som om den ännu fanns. Med språkets hjälp går Klemperer i en inre exil som möjliggör för honom att genomleva det han utsätts för. Att distansera sig från terrorn genom att berätta om den. Att upprätthålla ett fritt och kritiskt tänkande, en liberal intellektuell tradition, en mänsklig värdighet, också ett sinne för humor – och också, med avgrunds djup osäkerhet, en annan föreställning om tyckhet.

11 juni

När man stiger in i kyrkan tror man nästan att den är det den är, dvs var. Men vi vet att allt här inne är nytt, utom det deformerade svartnade kupolkorset som står uppställt vid en av utgångarna. Vi är alla äldre än den här kyrkan, bortsett från korset och de spridda svarta stenarna på utsidan. Vi rymmer alla fler minnen än denna lysande barockinteriör. Turister från olika länder höjer sina kameror mot altaret, de tar en bild av en bild, en imitation av en imitation. Jag ser altaret i deras kameror när de höjer dem. Där är Frauenkirche.

Nu sätter vi oss motvilligt i bänkarna, någon är på väg till predikstolen framför altaret. Han läser ur Johannesevangeliet om hur allt vad I viljen att människorna skola göra eder, en äldre herre i grå kostym, han ser ut som ett mänskligt olycksfall framför alla guldstrålar, änglar och girlanger. Det ljusa kyrkorummet med sina böljande gallerier, jag menar läktare, första, andra, tredje raden, påminner om en nationalteater. Är altaret ridån? Nu är andakten redan över. Eller var det några museala ord framför den ridå som aldrig går upp, som blivit en del av föreställningen? Det är själva rummet

som är föreställningen och den heter *Återuppståndelsen*, eller kanske *Tysklands återförening*, och är byggd i sandsten och målad i ljusa pastellfärger. Återuppståndelsen är ett faktum och nästan det enda som inte är fiktion i Frauenkirche. Rättare sagt, återuppståndelsen är själva originalfiktionen. Den rekonstruerade barockkyrkan som uppenbarelse. Som konstföremål. Hemkomst. Triumf. En försoning som glider mot glömska. När de nya stenarna mörknat kommer man inte längre att kunna se någon skillnad. Då finns bara det svartbrända kupolkorset kvar som minne invid de brinnande värmeljus. Och stenbumlingen utanför kyrkan, framför kaféerna, ett fragment av den ursprungliga kupolen.

25 Mai 1938. Die Leute sind vollkommen abgestumpft und gleichgültig. Vogel sagte noch: "Es kommt mir alles wie im Kino vor." Man nimmt eben alles als theatralische Mache, nimmt nichts ernst und wird sehr verwundert sein, wenn einmal aus dem Theater blutige Wirklichkeit wird.

Rekonstruerar man inte gamla vackra byggnader överallt i världen och har man inte alltid gjort så, jo. Skulle Dresden bära ett särskilt ansvar att reflektera över historien bakom sin förstörelse? Ja, eftersom bombningen av Dresden har haft eller i vissa kretsar ännu har ett sånt symbolvärde, vilket högerextremisterna i Sachsen utnyttjar i sina offermyter om staden. Är jag ett originalfragment från efterkrigstiden? Nu handlar debatten inte längre om Frauenkirche utan om det nästan färdiguppbyggda Neumarkt, det stora torget runt kyrkan, och i förlängningen hela den gamla stadskärnan. I många fall finns ingenting kvar av de ursprungliga barockbyggnaderna.

"All in all, it is clear that the times we look 'from' are as essential as those we look 'to' and this gives rise to a completely different awareness of our own position in history", skriver arkitekten Rik Nys apropå Venedigdokumentet från 1964 om bevarande och återuppbyggnad av minnesmärken och platser baserat på en respekt för originalmaterial och autentiska fragment.

The problem, however, resides in the fact that we cannot come up with a single unifying theoretical approach any longer. We cannot condemn the rebuilding of the Frauenkirche in Dresden as readily as we may like, understanding that it completes the cultural skyline of a city craving to resuscitate a benign and undeserved past. Pastiche or resuscitation, we live in different times and perhaps there is no common idiom that we can all subscribe to.

Jag tänker på Nidarosdomen i Trondheim, en annan berömd kyrka, som från 1100-talet och framåt egentligen varit ett enda stort nationellt utbyggnads- och återuppbyggnadsprojekt. Den senaste genomgripande rekonstruktionen tog hundra år och var färdig på 1960-talet. Då hade man bland annat byggt upp en västfasad i tre våningar full med skulpturer och med ett jättelikt rosettfönster i mitten. Det var så man antog att den stora pilgrimskatedralen såg ut under gotiken, men några bevarade dokument över det finns inte. Den återuppbyggda Nidarosdomen är en medeltidsfantasi (även om man givetvis studerat jämförbara katedraler etc). Ingen vet hur många skulpturer totalt som smyckar kyrkan, och någonstans uppe bland tornen, osynlig från marken, finns en Bob Dylan huggen i sten. Någonstans finns en skulptur av en murare med en sten i sin lyfta hand och bredvid handen finns ett hål i muren där stenen passar in. Det är den sista stenen. Den kommer aldrig att muras in i hålet, för enligt legenden kommer Nidarosdomen att rasa om den blir färdigbyggd och glida ut i älven nedanför. Pengarna för inträdesbiljetten går till nya renoveringar. Men även om domen kunde bli färdigbyggd kan den inte bli det, tänker jag, för när en restaurering är färdig kommer historien om katedralen att ha ändrats, vilket innebär nya ombyggnader. Det är som om berättelsen och byggnadsverket hela tiden samspekar i domen och bildar dess hemlighet.

Nidarosdomen verkar större än staden som omger den. Men Dresden är inte Trondheim. Den enda byggnad i Dresdens gamla stadskärna som i mina ögon radikalt talar om nuet och historien är den nya synagogan vid randen av Altstadt. Det understa betongskiktet i den kubiska byggnadskroppen orienterar sig efter grunden till den gamla synagogan medan den skikt för skikt vrider sig mot

öster. Finns det något gemensamt minne för den här staden? Inne i synagogan finns minnet av tältet som en arkitektonisk grunderfarenhet inom judendomen. Som om barockstaden med alla sina turister på ena sidan om synagogan och DDR-hyreslångorna längs de tomma raka gatorna på andra sidan plötsligt gled ihop till en öken.

10 Januar 1939. Es gibt keine deutsche oder westeuropäische Judenfrage. Wer sie anerkennt, übernimmt oder bestätigt nur die falsche These der NSDAP und stellt sich in ihren Dienst. /- - -/ Der immer vorhandene Antisemitismus ist *gar kein Gegenbeweis*. Denn die Fremdheit zwischen Juden und "Ariern", die Reibung zwischen ihnen war nicht halb so groß wie etwa zwischen Protestanten und Katholiken, oder zwischen Arbeitgebern und -nehmern, oder zwischen Ostpreußen etwa und Südbayern, oder Rheinländern und Berlinern. Die deutschen Juden waren ein Teil des deutschen Volkes, wie die französischen Juden ein Teil des französischen Volkes waren etc.

Claudia dyker upp med sin man Jan och lilla dottern Zoë. De ska packa om på vägen från Italien till Estland. Claudia berättar att hon hört sägas att en av de speciella sakerna med den här staden är att det hänger en bild av det gamla Dresden i varje hem. Vi har också en, skrattar hon. Men Claudia är från Erfurt och Jan från Jena. De berättar att det finns ett nybyggt hotell i närheten av slottet med ett minnesmärke på fasaden: I det här huset levde Matthäus Daniel Pöppelmann... Men huset totalförstördes under bombangreppet, säger Jan och

ANDRA FÖRSÖKET

Dresden 13 juni 2012

På morgonen när jag går uppför trappan till övervåningen får jag syn på bilden av det forna Dresden på golvet i ett hörn. Ett stort foto bakom glas med billig svart ram lutat mot väggen, bakom dammsugaren. Jag går omkring i familjen Meyer/Böhmes etagelägenhet. Böhme, Böhmen. I språket eller i staden? Vilken stad? Har Dresden en tvilling? Det måste finnas en syster, ligger inte hon vid samma flod?

Dresdens systerstad är Venedig, enligt Durs Grünbein i boken *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* från 2005 som ägnas bombangreppet på Dresden. Det är dikt som en sorts konsthantverk. Jag förstår inte. Till och med körsbärskärnan med de 185 snidade ansiktena från Museum der Schatzkunst finns med, som ett emblem över den förestående undergången, "Augen schreckgeweitet, lauter schreiende Gesichter"... Tiderna, rummen, måtten må bytas ut men versmåttet förblir ända till slutet. Det är bara ljudet som övergår det. Sch...

Porzellan – zerbrechlichstes. Warn sie nicht früh verloren,
Diese heiklen Formen. Worum gehts hier? – Einer lauscht,
Was die Töchter Mnemosynes ihm diktieren.
Und er tauscht die Zeiten, Räume, Maße, tauscht und tauscht.

15 juni

Anja mejlar mig en anteckning.

Spärvagnar. Koltrastar. Den sotiga järnvägsbron. Det finns en plats som heter O. Det finns en plats som heter A. Det går att göra ett virtuellt besök. På grund av den stora mängden besökare rekommenderas att man bokar en rundtur minst två veckor innan. A guided visit makes it pos-

sible to understand this unique place more fully. A är ett världsarv sedan 1979. Take an entire day at Birkenau to experience that which cannot be explained, uppmanar Paul A. Donais, Ph.D. from the United States, under rubriken Reviews. Vill du inte förlora ditt språk? This is truly the most disturbing and terrible place on earth, skriver Willem van Altena. Från Nederländerna. Jag har öppnat fönstret. Rummet vetter mot en kyrkogård. Omgiven av en hög stenmur. Trädtoppar och himmel. Bildäck mot kullerstenar. Klockklang. I was here, and I can't explain.

16 juni

Dresdens förstörelse måste ses i sitt historiska sammanhang, i Hegelska termer var den en historisk nödvändighet, poängterar Durs Grünbein och påminner om att Sachsen, inte minst Dresden, var en av de regioner i Tyskland där nazismen hade starkast fäste. Han är född och uppvuxen i Dresden. Han är en av de poeter, alla manliga, som får komma till tals i samtalsboken *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden* från 2005. Staden är ett mentalt, ett estetiskt hypotek, säger han.

Schon als Kind hatte ich den Wunsch, das Stadtbild sozusagen im Traum zu komplettieren. Während die Älteren genau wußten, was fehlte, weil sie immer diesen Kontrast sahen, mußte man als Jüngerer vermittels des Phantomschmerzes sich jenen Kontrast erst erarbeiten. Allmählich wurde einem immer klarer, wo genau die Lücken waren und was wo gestanden hatte.

Är det här översättbart? Att ärva ett tomrum. Att lära sig att se – inte det som en gång fanns, utan frånvaron av det. Att det som nu finns täcker platsen för något oersättligt. Är det något som många uppvuxna under efterkrigstiden känner igen? I min mammas mun där det svenska språket fanns hade det tyska språket funnits. I det västtyska språket hade det en gång funnits ett större tyskt språk som talats av människor med olika bakgrund i olika länder bland andra språk. Ett språk som inte var en stat.

”Schon als Kind hatte ich den Wunsch, das Stadtbild sozusagen im Traum zu komplettieren.” Hur många kan inte känna igen sig i den meningen, om man bara får byta ut ett enda ord: *Stadtbild*? Nu översätter jag Durs Grünbein till Linda Beel:

Redan som barn hade jag en önskan att komplettera den svenska tillvaron så att säga i drömmen. Medan de inhemska inte tycktes känna att det fattades ett språk, därför att svenskan i deras föräldrars munnar funnits där från början, måste jag först erövra en fantomsmärta, en saknad av något jag inte visste vad det var. Först som vuxen blev det klarare för mig vad det var jag saknade. Vad det var jag måste sakna för att inte gå förlorad.

Grünbein förhåller sig distanserat till sin debutsamling, *Grauzone morgens* från 1988 som blev mycket uppmärksam. Återerövringen sedan 1990-talet av Dresden som en hyllning till den ”augusteiska eran” är en följd av slutet på kalla kriget, menar han. Överallt i östra Europa vill människorna återuppväcka ett ursprung, en genius loci. Leningrad blir S:t Petersburg osv. De dikter han själv skrev under DDR-tiden handlar alla om Dresdengrad, säger han. De har i hans ögon bara ett intresse som skildring av en garnisonsstad under rysk överhöghet.

Men dikterna i *Grauzone morgens* är i mitt tycke mycket mer levande än dem i *Porzellan*. I efterföljaren till debutboken, *Schädelsbasislektion* från 1991, finns en storslagen dikt om Dresden.

Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe,
Schwimmend in brauner Lauge, spät fixiert
Taucht sie aus Rotz und Wasser auf, ein Suchbild
Ein Puzzle, königlich, mit dem der Krieg
Die Schrecken der *Zerstörungswelt* entschärfte.
... was diesen Brücken keinen Abbruch tat,
Der Silhouette nicht, den schmalen Türmen

Chiaveris Schwan und dem Balkon Europas, –
Sandstein der alles weichmacht was hier aufwächst.
Das beste Depressivum ist der *genius loci*
An einem Ort, gemästet mit Erinnerungen,
Schwammfäule, schön getönt als Nostalgie
Narkotisch wie die psychotropen Jamben,
Die anglo-sächsische Version von *nevermore*.

Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings
Mit dem in Wien verstümperten Talent
Der halb Europa seinen Stilbruch aufzwang.
In diesem Fall ergab sich wie von selbst
Die Technik flächendeckender Radierung
Durch fremde Bomber, Meister ihres Fachs
In einer Nacht mit schwarzem Schnee im Februar.
Getreu den Plänen seines Kunstfreunds Speer
("Die Zukunft, Albert!") bleibt von *Bausubstanzen*
Nach Tausend Jahren noch, groß im Verfall
Die Schönheit der Ruinen, ihr *Ruinenwert*.
So praktisch kommt Romantik in der Hand
Von Ingenieuren. Ein *Gesamtkunstwerk*
Singt unter Trümmern noch in höchsten Tönen.

Im Futur II wird alles still geworden sein.

Barockvraket vid Elbe var ett annat Dresden, vid tiden för murens fall. Vad är det för grafisk form som dikten bildar? Vi närmar oss futurum II, även kallat futurum exaktum. Vi kommer att ha varit där. När den skendöda staden är alldeles död, alldeles återuppstånden, alldeles ny, när de svävande minnena förkroppsligats och inte längre kan beslöja näthinnan. Jag har också hört historien om den svarta snön, som omgav en by långt utanför Dresden, när jag var barn i en by mellan Mälaren och Bergslagen.

5 April 1938. Wie tief wurzelt Hitlers Gesinnung im deutschen Volk, wie gut war seine Arierdoktrin vorbereitet, wie unsäglich habe ich mich

mein Leben lang betrogen, wenn ich mich zu Deutschland gehörig glaubte, und wie vollkommen heimatlos bin ich.

Att placera Dresden i världens mitt och blunda

FJÄRDE FÖRSÖKET

Dresden 20 juni 2012

Andra dagen i Prag blev jag sjuk. Telefonen till receptionen stod på andra sidan om den tomma sängen intill mig. Först sent på kvällen kunde jag ta mig över till den sängen och sträcka mig efter telefonen. Kan ni komma upp med lite te? Tyvärr, restaurangen har stängt. I want to help you, but I can't.

Att komma till Prag var att komma till en plats skymd av turistsvärmar, tills jag förstod att vi var en del av platsen. Det stora torget i den gamla stadskärnan Stare Mesto, världsarvet, var uppfyllt av reklam för Hyundai i blått och vitt, en stor uppbyggd arena i mitten med gigantiska skyltar och mindre tält runt omkring. De gamla byggnaderna på ena sidan såg överkliga ut, sötaktiga, billiga. Först när jag är tillbaka i Dresden med minnesbilderna på nädhinnan anar jag en stad tät av historia, kulturer, språk. Den gamla stadens oförutsägbart slingrande gränder och valvpassager där jag gick fel gång på gång.

Jag skulle ha tagit tåget vidare österut från Prag. Mitt blinda sätt att skriva: att driva runt och upplåta mig. Det är det som inte går nu. Det är det som blir en lögn. En skam.

Geografin är så överväldigande, resandet så trögt. Kroppen så svag, på rygg i landskapet.

På stationen i Dresden plockade jag med mig en broschyr om Elbe/Labe-biljetten, som man kan resa fritt med i gränsprovinserna mellan Förbundsrepubliken och Tjeckiska republiken. När jag tittrade på kartan i broschyren upptäckte jag att mellan Dresden och Prag, vid bifloden Ohře som löper ut i Labe intill, ligger Terezín.

23 juni

Hilde har skickat mig en kopia av ett brev hon fått från Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der

ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik. Efterforskningar i kartoteken i Berlin och filialerna i Dresden, Erfurt och Rostock har visat att hon fanns registrerad med sina personuppgifter i Stasis arkiv. Hon ombeds invänta närmare upplysningar. På grund av det stora antalet förfrågningar måste hon räkna med en ansevärd väntetid. Jag skriver till henne: Nu har du äntligen hittat ett spår av dig själv i det här landet.

27 Oktober 1937. Ich glaube an keine politische Änderung mehr, und ich glaube auch nicht, daß eine Änderung mir Hilfe bringen würde. Weder in meinen Verhältnissen noch in meinen Gefühlen. – Verachtung und Ekel und tiefstes Mißtrauen können mich Deutschland gegenüber nie mehr verlassen.

Grenzenlos unterwegs: Reisen in den Nationalpark Böhmisches Schiefergebirge. Unberührte Natur – seltene Flora und Fauna. Burgen, Schlösser und Ruinen. Eisenbahnromantik im Böhmisches Mittelgebirge. Det är hopplöst på den tjeckiska sidan, säger de framför datorn på Reisezentrums, det går aldrig att få någon information. Några bussturer från Dresden till Theresienstadt finns inte. Från Prag går det turer varje dag med olika arrangörer.

21 maj 1941. Bei Annemarie in Pirna um Geld. Schweren Herzens – sie ist seit zwei Jahren nicht bei uns gewesen. Angst? Untreue? – Aber sie war vollkommen unbefangen, herzlich, leidenschaftlich anti... /.../ ”Die Sonnenstein ist schon längst nicht mehr die Landesirrenanstalt, SS hat ihn. Sie haben ein eigenes Krematorium gebaut. Mißliebige werden in einer Art Polizeiwagen heraufgebracht. Der heißt hier allgemein ’die Flüsterkutsche’. Danach erhalten die Angehörigen die Urne. Neulich hat hier eine Familie zwei Urnen auf einmal erhalten.”

Dresden är alltid minst två texter, skriver Marcel Beyer, inflyttad till staden på 90-talet, i *Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte*. Varje officiell historia från Dresden står i förbindelse med en hemlig historia. Starkare än på andra platser tycks här DDR-erfarenheten ha lett till utvecklingen av ett förborgat samhälle, vars existens den

utomstående bara anar om han har lyckan att råka i samtal med en av dess medlemmar.

Und selbst, wenn ich aufmerksam auf Miß- und Zwischentöne horche – wie kann ich sicher sein, daß ich sie an den richtigen Stellen höre, wie erkenne ich, wo, nachdem ich mir einen Überblick verschafft habe, jenes entscheidende Detail liegt, mit dem das gesamte Gebäude zum Einsturz gebracht wird?

Var är jag? Jag betraktar en mjölkflaska i brunt glas från 1910 i en monter på Stadsmuseet. En sån sorts flaska kanske Ilse köpte mjölk i till föräldrarnas hushåll. Den står i ett rum med alla uppfinningar från Dresden under stadens industriella storhetstid. Spegelreflexkameran, reseskrivmaskinen, stickmaskinen, kassaskåpet, tepåsen, melittan.

I den självbiografiska *Selbst-Porträt mit Turban* av Harry Mulisch finns ett ställe där berättaren betraktar Markusplatsen i Venedig: ”Ich denke: Venedig ist die Maske von Dresden.” Det reala Venedig blir för honom här, en natt år 1960, till konstbild, skriver Marcel Beyer, och lägger sig som magisk ort över die andere Stadt, die keine Stadt mehr ist men

TIONDE FÖRSÖKET

Berlin 15 juli 2012

Ett museum kan vara en hetta. Solen är en tung kropp som trycker mig mot gatstenarna. Jag går runt den gamla judiska begravningsplatsen och letar efter en ingång i muren. Jag håller mig i skuggan. Skuggsidan, skuldsidan. Nu kommer jag ut på 17. Listopadu, en bred gata, där finns ingen skugga, bara enstaka fläckar från de höga träden bakom muren. Att komma ut i solen från en skuggfläck är att skälva till, hjärtat slår snabbare. Jag hittar ingen ingång. Jag måste vända och gå tillbaka längs samma mur i samma sol. Tillbaka in i skuggan på Brehová, tillbaka genom den lilla gränden mellan turiststånden med dunkande musik, golemfigurer, smycken, till No entrance, där gravar skymtar genom grinden. You have to walk around the block. Tillbaka åt andra hållet genom turiststånden, in på Brehová åt andra hållet, Maiselova, Široká. Kvarteret är stort. Jag kommer in på en gård. What language, English? Yes... no, German. You have to walk in that direction, through the synagogue.

Jag går in i en hall med foldern *Das Jüdische Museum in Prag* i handen, Pinkassynagoge, Eingangsportal mit seiner ungewöhnlich reinen Formen der Frührenaissance. Stenvalv, vitkalkade tjocka väggar. Tre stentavlor med tjeckisk, hebreisk och engelsk skrift. Jag kastar en blick ned i själva synagogan, stående på det översta trappsteget, att lägga golvet några trappsteg ned var ett tecken på ödmjukhet.

De vita väggarna är fullskrivna. Jag går ned och ser att det är namn. De står i alfabetisk ordning uppdelade efter församling, och mellan varje familj står en liten gul asterisk. Också församlingens namn är skrivet i gult. Familjenamnet står med röd skrift, familjemedlemmarnas förnamn med röd initial och svart skrift, födelse- och dödsartal med svart skrift. I själva gudstjänstrummet står namnen på alla dem som bodde i Prag, i sidorum och längs läktarväggarna står de som tillhörde församlingar i det övriga Čechy/Böhmen och Morava/Mähren. Det ser ut som om de små bokstäverna

vill vara så lika varandra som möjligt, så att bokstäverna i alla namn ska ta lika mycket plats. Det ser ut som om det lilla avståndet mellan raderna vill vara likadant överallt. Men varje rad är olika, varje familj och församling och namn, och handen som skrev tryckte inte exakt lika hårt överallt med exakt lika mycket färg. Det gör att namnen lösgör sig en liten smula från väggen, det är som om de böljade fram och tillbaka. Som om vi såg dem genom vatten. På båda sidor om platsen där Torarullarna skulle ha funnits står namnen på nazisternas dödsläger och getton.

Det går inte att läsa den här boken. Det går inte att läsa en enda vägg. Om man ändå försöker betyder läsa något annat.

Konstnärerna Jiří John och Václav Boštík skrev – målade – namnen på de judiska offren på 1950-talet. Sjuttiosjuttusen tvåhundra nitiosju människor.

Efter den sovjetiska arméns invasion i Prag 1968 stängdes synagogan och namnen utplånades nästan. Wurden fast vernichtet. Jag läser senare att vatten hade trängt in i byggnadens grund. Man upptäckte lämningar av ett rituellt bad. Först efter järnridåns fall kunde man så småningom, 1996, öppna byggnaden igen med namnen tillbaka skrivna på väggarna.

På andra våningen, i ett sidorum, finns en samling barnteckningar från Theresienstadt. Jag ser på alla bilder och läser barnens namn. Jag börjar läsa en text om Friedl Dicker-Brandeis, som i hemlighet undervisade barnen i gettot i teckning och målning och såg konst som en väg för barnen att förstå sina känslor och sin omgivning. Hettan dallrar i rummet trots att ett fönster står öppet, det värker i huvudet trots allt vatten jag dricker. Jag måste gå ut ur rummet, går in igen, läser ett stycke till. Jag går ut till den gamla begravningsplatsen där stenarna står tätt, tätt, lutar sig mot varandra, och marken böljar, längre bort är en kulle, de döda begravdes i skikt efter skikt. Till slut bildades ett kuperat litet landskap, så överbefolkat att man bara kan gå runt det, på en liten gångväg avskild från landskapet med en enkel lina.

Ett museum kan vara något som inte är där. Vi som besöker Judiska museet i Prag måste gå runt på gator och leta oss fram med

hjälp av en särskild karta i foldern. Vi befinner oss i eleganta kvarter.
På kartan är alla kvarter grå och alla gator vita, och här och var

FEMTE FÖRSÖKET

Dresden 28 juni 2012

På natten ligger jag vaken och antecknar snedstreck: karta/territorium, Elbe/Labe, Vltava/Moldau. Jag antecknar: grind.

30 Mai 1942. Die Umkehr der Assimilierten-Generation – Umkehr wohin? Man kann nicht zurück, man kann nicht nach Zion. Vielleicht ist es überhaupt nicht an uns *zu geben, sondern zu warten*: *Ich* bin deutsch und warte, daß die Deutschen zurückkommen; sie sind irgendwo untergetaucht. (V 105)

Enligt Annemarie i Pirna, Klemperers vän, visste ”man” att det var farligt att lämna anhöriga psykiskt sjuka i anstaltsvård. Hon berättar det i maj 1941. Vad var Dresden för stad när Ilse levde här på 1930-talet?

Jag skrev till Elise: Ich bin steckengeblieben. Diese Gedanken vom Alphabet.

29 juni

Att läsa Klemperers dagböcker är att långsamt vänja sig vid de förhållanden han skildrar, liksom han själv. Man måste dela det han skriver om, från nazisternas språkbruk till medmänniskors dödsångest, Gestapos terror, deportationerna, hungern och tvångsarbetet, samtidigt som man orubbligen är någon annanstans, aldrig kan leva sig in helt, dels på grund av att förhållandena är så outhärdliga, dels på grund av att man sitter med historiens facit – och också vet att *han* överlevde. Man måste läsa varje sida i hans långa dagbok lodrätt för att förstå, för att verkligen ta in vad där står, låta det räta ut sig till sin fulla betydelse – men man vänder blad i stället. Krönikans omfång och notisernas knapphet bidrar till den vågräta läsningen. Klemperer skriver inifrån en gettoexistens i staden Dresden som

gradvis blir alltmer osynlig. Efter förordningen i september 1941 att judar måste bära stjärna undviker han så långt möjligt att visa sig i staden. Allt fler gator och platser får inte beträdas av judar. "Arier" och judar ska inte komma i beröring med varandra. Han skriver inifrån en ständig kamp, en kamp som ibland förutsätter en viss avtrubning. En avtrubning för att kunna förbli oavtrubbad.

Elbe är så smal på vissa ställen men blir aldrig en å, vattnet är för strömt. Floden har skapat en dalgång mellan allt högre berg, efter Pirna går vägen genom Sächsische Schweiz, märkliga, nakna bergsformationer. Tåget följer floden uppströms nästan hela tiden. Att än en gång checka in på U Stare Pani/At the Old Lady.

30 juni

Återvänder till Militärhistorisches Museum för att se samlingarna, men bara Dresden Blick bryr jag mig om. Samlingarna är deprimerande, konceptet med ambivalenta presentationer av föremål kopplade till krig och militärväsen lider av generaliserandets risk: urvattning och allmänheter. Det smittar av sig på Libeskind's schakt, och alla olika perspektivförskjutningar kan inte förlösa originalarkitekturen. Sett underifrån blir schaktet tyngre och tyngre.

Jag är en av alla minnesspinnare som söker sig till museerna, tänker jag när jag går därifrån. En av de minsta, ett kartfly. Och Prag är ingen syster, snarare en moder. Jag vet ingenting om Prag. Dresden kunde kanske vara en tysk dotter till Prag, som i så fall har både tjeckiska, judiska och tyska barn. Är Dresden ett museum, i så fall är det verkligt. Vad kan jag göra som inte är symboliskt.

2 juli

Går Königsbrücker ned mot centrum som vanligt. Jag vet ju vad som hände dig, Ilse. Nej, det vet jag inte. Men jag har vissa yttre fakta. Ska jag än en gång uppsöka gator, anstalter, parker? Tänka: här gick du kanske, just här?

Jag kan inte följa dig.
En mask är ingen system.

3 juli

5 Februar 1943. Ich sagte ihm eindringlich, Deutschland müsse von vorn anfangen, in kleinen Verhältnissen, und mit dem A-b-c der Moral, ohne die Macht, zu schaden.

Att samtidigt vilja se kartan och riva sönder den. Vilken karta är det jag har i kroppen?

4 März 1944. Ich ließ mich hinreißen, ihr zu sagen: "Wenn ich den Krieg überlebe und mein Haus wiederbekomme, was freilich beides ganz unwahrscheinlich, dann sollen Sie einmal bei uns den schönsten echten Kaffee trinken." Wenn Frau Loewe diesen Satz auch nur andeutungsweise weitergibt, bin ich ein toter Mann. Denn wie viele Todsünden sub specie tertii imperii enthält er! Greuelpropaganda, Zweifel am Sieg, Verführung zur Rassenschande!

Någonstans skriver Klemperer att dagboken är hans balansstång över avgrunden.

1 März 1942. Vor etwa 14 Tagen hieß es: der Zigarettenfabrikant Müller, 72 Jahre alt, mit Estreicher zusammen ins KZ. Vor drei Tagen: Er ist der Gemeinde als verstorben gemeldet. Es liegt jetzt so, daß KZ offenbar identisch mit Todesurteil ist.

I Nazityskland var också Klemperers konstaterande identiskt med en dödsdom, en död med hjälp av ett språk som utsläcker liv, som utsläcker sig själv – den operativa baksidan av det retoriska Lingua tertii imperii, dess treklang av självförsvar, självförgudning, attack.

31 März 1942. LTI. Die Sprache bringt es an den Tag. Bisweilen will jemand durch Sprechen die Wahrheit verbergen. Aber die Sprache

lügt nicht. Bisweilen will jemand die Wahrheit aussprechen. Aber die Sprache ist wahrer als er. Gegen die Wahrheit der Sprache gibt es kein Mittel. Ärztliche Forscher können eine Krankheit bekämpfen, sobald sie ihr Wesen erkannt haben. Philologen und Dichter erkennen das Wesen der Sprache; aber sie können die Sprache nicht daran hindern, die Wahrheit

SEXTONDE FÖRSÖKET

Stockholm 1 oktober 2012

Jean Baudrillards studie *Simulacra and Simulation* börjar hos Jorge Luis Borges fabel *Om exakthet i vetenskapen* där kartografin uppnår en sådan fulländning att kartan över riket till slut är lika stor som riket självt. Baudrillard fortsätter utan att tveka:

Today abstraction is no longer that of the map, the double, the mirror, or the concept. Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory – *precession of simulacra* – that engenders the territory, and if one must return to the fable, today it is the territory whose shreds slowly rot across the extent of the map. It is the real, not the map, whose vestiges persist here and there in the deserts that are no longer those of the Empire, but ours.

Ours, jag vet genast att min nästa text ska heta det.

The desert of the real itself.

Reste sig Baudrillard till de här orden? Eller satt han kvar vid sitt skrivbord? Är det här en filosofisk eller en politisk betraktelse? Politikernas språk är alltid kartor, men bildar inte filosofernas språk också en sorts kartor, även om de talar om motsatsen? Berättelser är inte hierarkiska, tänker jag mig, de är territoriella.

2 oktober

Är hela Dresdens nyuppsygda barockstadskärna ett *simulacrum*? "It is no longer a question of imitation, nor duplication, nor even parody. It is a question of substituting the signs of the real for the

real”. Samtidigt som Dresden fortfarande känns som en efterkrigsstadsstad, är det kanske en av de mest postmoderna städerna i Europa. Jag vet inte vad det är för tid vi lever i nu.

Behind the baroque-ness of images hides the éminence grise of politics.
(Baudrillard)

En skillnad, ändå. Ett snedstreck.

The museum, instead of being circumscribed as a geometric site, is everywhere now, like a dimension of life.

Jag tar fram en kortlek jag köpte på ett museum för två år sen till en brevvän vars släkt lämnade Polen i slutet av 1800-talet. Jag ska ge den till honom den dag vi träffas. Hälften av korten visar färgbilder på säregna fjärlar och insekter. Längst ned, på en liten vit ram runt bilden, står det latinska namnet med minimala bokstäver. De övriga korten visar förstörade detaljer av samma djur. Delar av spröt och skal. Fläckar. Linjer. Vingars ådernät. Färgerna lyser.

6 oktober

Jag slår ihop Baudrillard och öppnar Borges, tittar på titlarna på de fiktiva essäerna som utkom första gången 1941. Jag väljer en jag inte har läst, *Trädgården med gångar som förgrenar sig*. Nu är jag i en berättelse.

Doktor Yo Tsun, fd docent i engelska, är agent för Tyska riket i Tsingtao, en tyskkontrollerad hamn i Kina som belägrades av Japan och Storbritannien under första världskriget. Hans chef sitter i Berlin på ett ödsligt kontor och väntar på information från sina två agenter i Tsingtao. Han vet inte att den ene redan är oskadliggjord och att den andre, Yo Tsun, vet att han kommer att gripas inom några timmar. Yo Tsun tar tåget till en station vars namn inte ropas ut. Ashgrove, frågar han några barn på perrongen. Ashgrove, svarar de. Detta är en plats, besvarad. Barnen frågar om han ska till doktor

Stephan Alberts hus. ”Ni behöver inte gå vilse, om ni tar vägen till vänster, och sedan till vänster vid varje vägkorsning.” På vägen tänker Yo Tsun på sin farfarsfar Ts’ui Pên som ville skriva en aldrig förut skådad roman och en labyrint där alla människor skulle gå vilse. En främling mördade honom, romanen var vansinnig och labyrinten hittades aldrig. ”Under de engelska träden funderade jag över denna förlorade labyrint!” står det. Ashgrove. Och han glömmer att han är förföljd. ”Kvällen var innerlig och gränslös.” Jag dröjer vid den korta meningen. Han kommer fram till en grind. En okänd man öppnar och undrar på hans eget språk, kinesiska, om han vill se trädgården med gångar som förgrenar sig. Det är engelsmannen Stephan Albert, sinolog. Yo Tsun bjuds in i hans bibliotek och de samtalar om Ts’ui Pêns roman, en hög kaotiska manuskript som publicerades mot familjens vilja, berättar Yo Tsun. Romanens oreda gav mig idén att det var den som var labyrinten, säger Stephan Albert, som själv översatt hela verket. Ts’ui Pêns efterlämnade ord *Åt några av de kommande tiderna (inte åt alla) efterlämnar jag min trädgård med gångar som förgrenar sig* kom honom att tänka på en förgrening inte i rum utan i tid. ”Ibland sammanlöper gångarna i labyrinten: till exempel, ni kommer till detta hus, men i en av de möjliga förflutna perioderna är ni min fiende, i en annan min vän.” I alla tider tackar jag er för att ni återskapat Ts’ui Pêns trädgård, säger Yo Tsun och får till svar: ”Inte i alla.” Den engelske kaptenen som ska gripa honom kommer uppför trädgårdsgången. Yo Tsun avlossar ett skott mot Stephan Albert som dör omedelbart. ”Resten är överkligt och utan betydelse.” Yo Tsun grips och döms till döden, ”men jag hade fått min vidriga seger: Jag hade förmedlat till Berlin det hemliga namnet på den stad som de skulle anfälla. I går bombades den”. Chefen har löst den gåta som tidningarna rapporterat om: att den lärde sinologen Stephan Albert mördats av en okänd Yo Tsun. I en av de möjliga tiderna är Yo Tsun agent, hans uppgift är att för sin tyska chef utpeka staden där den nya brittiska artilleriparken ligger. Därför skjuter han den man vars efternamn är identiskt med stadens namn. I samma ögonblick faller skillnaderna samman. Mellan alfabet och kropp, mellan karta och territorium, mellan språk och trädgård. Berättelserna

ÅTTONDE FÖRSÖKET

Prag 8 juli 2012

Jag blir sittande framför en teckning av Bedrich Fritta på nätet. Två vacklande husfasader längs en gata lutar sig mot störrar bakom. LEBENSMITTEL står det ovanför en ingång och ett skyltfönster på den ena fasaden, PARFUMERIE på den andra. Bakom kulisserna ligger en hög döda människor på ett fält som breder ut sig bort mot en mur. I hörnet på andra sidan gatan lutar ett hus med ett gallerfönster där någon skymtar, i skydd av huset pressar sig en man och en kvinna med ögon som stora svarta hål mot varandra, kanske i en viskning eller en kyss. Först nu ser jag att takfönstren i kulisserna mitt emot inte är fönster, utan ögon.

Bedrich Fritta från Prag arbetade på tekniska kansliet i Theresienstadt där konstnärerna var tvungna att göra ritningar och propagandamaterial som skulle användas i SS strategi att "försköna" lägret, fiktionalisera det till en självförvaltd judisk mönsterstad som skulle visas upp för Röda korsets delegation. I hemlighet gjorde konstnärerna helt andra bilder för att skildra verkligheten i lägret, vilket upptäcktes av SS i juli 1944. Fritta greps tillsammans med målarna Felix Bloch, Leo Haas och Otto Ungar, anklagades för "skräckpropaganda" och sattes i Gestapos fängelse med sina familjer. Innan de fördes dit hann de gömma sina illegala verk. Några månader senare deporterades Bedrich Fritta och

FJORTONDE FÖRSÖKET

Stockholm 10 september 2012

I *Dresdner Hefte* nr 84 läser jag om hur myten om Dresden lösgör sig från den verkliga staden. Legenderna och platsen började glida isär redan efter August den starkes tid när Sachsen förlorade i politisk betydelse. Dresden förlorade sin rang som europeisk residensstad och försökte kompensera den genom kultur. I och med bombningen av Dresden 1945 separerades myten och platsen slutgiltigt, vilket i hög grad förstärkte myten. Den befästes av platsens förstörelse. Att förnimma Dresden är också att förnimma en stad som inte längre finns, skriver Karl-Siegbert Rehberg, som visar sig vara Claudias handledare. Myten om Dresden som en karta som man ska hålla i handen eller lämna kvar hemma när man går omkring i den verkliga staden, dessa grönområden som inte är natur. Gräs betyder glömska. Utopi betyder ingenstans. Skönhetens ortlöshet, skriver Rehberg, som en av alla röster i samma kör. Ortlöshet: likt skillnaden mellan namnet Silbervergoldetes Zimmer och rummet med samma namn.

I samma tidskriftsnummer skriver Matthias Neutzner att ett uttryck som "like Dresden" i engelskan knappast behöver någon förklaring, det betecknar ett tillstånd av massiv förstörelse. Hur kommer det sig att just det bombade Dresden blivit en symbol, och för vad? Både Köln och Hamburg förlorade fler invånare i upprepade luftangrepp. Neutzner prövar att frilägga berättelsens kärna. *Der erzählerische Kern*. Direkt efter luftangreppet mot staden den 13 och 14 februari 1945 började den nazistiska propagandans instrumentalisering av förstörelsen av staden med dess redan existerande kulturella myt. Bilden av den oskattbara kulturstaden som över en natt utplånades genom västmakternas barbari spreds med stor framgång också i de allierade länderna. Berättelsens hårda kärna formade de drabbades minnen. Delvis. Kampen om minnet pågår ju fortfarande.

Propagandamyten om Dresdens oskuld, fredlighet och avsaknad av militär betydelse levde vidare under efterkrigstiden. Mytens livskraft var också en följd av att den övertogs och omfunktionaliserades

av den unga DDR-statens ledning, menar Neutzner. Den socialistiska modellen framhövdes i de ritualiserade minnesceremonierna som en förutsättning för en varaktig fred, som hotades allt starkare av den västliga imperialismen, alltså bland annat av dem som låg bakom bombningen av Dresden.

Sorg och skuld förträngs gång på gång i de mytiska berättelserna om staden. Individuella erfarenheter av Dresden under andra världskriget och i DDR osynliggörs eller förnekas när de inte passar in i den av makten sanktionerade bilden. Men naturligtvis fanns det motbilder, till exempel i poesin som skrevs i Dresden efter kriget, visar Renatus Deckert i sin essä i samma tidskriftsnummer. Han nämner en dikt av Volker Braun om ruinhögarna som blev en provokation för den föreskrivna framtidsoptimismen. De nya styrande i Dresden visade med vissa undantag ingen vilja till återuppbyggnad av den gamla innerstaden. Det gamla gatunätet utplånades på många ställen till förmån för en helt annan stadsbild med höga friliggande lamellhus och breda gator. DDR-staten ville bygga upp en socialistisk utopi, en ny arbetarstad.

Poeten Heinz Czechowski upplevde natten mellan den 13 och 14 februari i Dresden som tioåring – han var lika gammal som min mamma när staden bombades – och återkom till branden genom hela sin diktning. Han varnade tidigt för att förtränga historien och ersätta den med en lögn. ”Det finns ingen grund att beklaga sig. Det var vi som började med Coventry och Rotterdam.”

Inte heller bland senare födda poeter kan de utbombade räkna med överseende, skriver Renatus Deckert. ”Om inte annat så genom sin tystnad bär de skuld till: ’Att hela städer / ur vilka tågen for mot förintelse / blev övergiven mark vid Lethes stränder’, som det heter i en dikt av Durs Grünbein.” Deckert är född och uppvuxen i Dresden på 70- och 80-talet och bor nu i Berlin. Liksom Grünbein, liksom Braun, som skriver 1995: ”Dresden är min hemstad, den hemliga grunden, den övervuxna avgrunden.”

Om man drar upp ett minne ur glömskans flod hänger det fast andra minnen vid det, i en lång rad, alltmer suddiga. Och det översta minnet minns det som är under, eller förnekar det, men det som är

under kan inte minnas det som är över. Bara ana. De nät man kastat ut. De har fastnat i varandra. Hela städer. Grönområden.

17 september

Jag drömmer att någon visar mig stadens inre på en mobilskärm. Och vi är där inne. Ett hårstrå lägger sig över bilden.

19 september

Att i "Dresdengrad" hålla kvar en tillbakablickande utopi om skönhet, en vision av det gamla Dresden, behövde inte betyda en förträngning utan kunde också rymma ett motstånd. Ett minnesarbete som stod mycket närmare framtiden än den socialistiska retoriken. Frauenkirches ruin, där de årliga minnesritualerna över den 13 februari hölls, blev under 80-talet mer och mer en minnesplats där man också kunde ge uttryck för en subtil politisk protest.

I förordet till tidskriftsnumret skriver Hans-Peter Lühr om att när myten om staden lossnat från underlaget och börjat föra ett egenliv, provocerade den också fram kritisk-ironiska betraktelser, Grillparzer lär ha varit en av de första. Här visar sig dubbelkaraktären hos legenden om Dresden, skriver Lühr. Ju mer myten om den oskuldsfulla skönheten strålar, desto mer förutsägbart blir angreppet på den. Den här essän ingår i en berättelse som redan berättats. En kliché.

23 september

Att upplåta sig för en plats kan vara att öppna sig för platsens vittnesbörd. Att bli plats är att tappa förmågan att röra sig, tänka fritt, tala fritt. Att inte kunna tänka karta och byta ut den. Att bli identisk. Att vittna på ett språk som ingen upplåter sig för.

Jag måste låta näten gå sönder. Sjunka tillbaka

ARTONDE FÖRSÖKET

Stockholm 30 oktober 2012

I slutet av 1943 tvingas paret Klemperer flytta till ett tredje "judehus" på den lilla Zeughausstraße mellan den nedbrunna synagogan och Albertinum. I september 1944 skriver Victor Klemperer att de får veta genom ett brev från en bekant att Königsberg, Evas födelsestad, förstörts.

Han ser upp från diskbaljan, skriver han, ut genom fönstret mot Carolabrücke, mot östra sidan av Elbe, mot Neustadt. Den glödande morgonrodnaden. Han föreställer sig hur husen på motsatta stranden faller ihop. Blicken ur Altstadt från en som knappt får beträda den och som väntar varje dag på sin egen utrotning. Han har redan branden på näthinnan.

1 november

På eftermiddagen den 13 februari 1945 skriver Klemperer en anteckning som börjar: "Odysseus bei Polyphem." Klemperer ombeds hjälpa till att dela ut brev och det visar sig att det handlar om order om arbetsinsats utanför Dresden, dvs deportation, mord. Han måste dela ut ordern till flera av sina vänner och bekanta, själv omfattas han – för tillfället – inte av den. Äktenskapet med Eva, som inte är judinna, har hela tiden skyddat Victor Klemperer i viss mån, men han har sett många vänner och bekanta i s.k. blandäktenskap gripas och deporteras. Varför Polyfemos sparar honom som en av de sista vet han inte.

Först den 22 februari återkommer Klemperer till sin dagbok. Sent på kvällen den 13 februari, berättar han, kom det första bombanfallet, men huvudattacken kom efter midnatt. Han förlorar Eva ur sikte i tumultet och kan inte hitta henne, källaren erbjuder inget skydd, hettan och bomberna driver honom från plats till plats, till sist hamnar han på Brühlsche Terrasse, kallad Europas balkong,

förbjuden att beträda för judar, ovanför Elbe där det är lite lättare att andas. Med det senaste dagboksmanuskriptet i en väska i ena handen och en filt svept om sig med andra handen för att dölja stjärnan på sin rock står han timme efter timme som bedövad, ”utan tidskänsla”.

Menschengruppen standen und saßen, das Belvedere brannte, die Kunstakademie brannte, überall in der Ferne war Feuer – ich war durchaus dumpf. Ich dachte gar nichts, es tauchten nur Fetzen auf. Eva – warum Sorge ich mich nicht ständig um sie – warum kann ich nichts im Einzelnen beobachten, sondern sehe nur immer das Bühnenfeuer zur Rechten und zur Linken, die brennenden Balken und Fetzen und Dachsparren in und über den steinernen Mauern? Dann machte mir wieder der ruhige Denkmalsmann auf der Terrasse seltsamen Eindruck – wer war es? Aber die meiste Zeit stand ich wie im Halbschlaf und wartete auf die Dämmerung.

Till slut, när det dagats och terrassen börjar tömmas på folk, tar sig Klemperer ned, och vid muren återfinner han Eva. En judisk granne dyker upp och säger att han borde ta bort stjärnan från rocken. Och med sin fickkniv sprättar Eva bort den gula stjärnan. Namnet Israel som identifierade honom som måltavla faller bort. Livet som flykting börjar. När som helst kan Gestapo komma honom på spåren.

Der ruhige Denkmalsmann, den lugne minnesmärkesmannen i eldstormen och regnet på Brühlsche Terrasse, var Gottfried Semper, skaparen av operan och synagogan, han håller en till hälften utrullad pappersrulle i händerna, kanske en ritning, men han ser inte på papperet utan åt sidan, snarast tankfullt, ena foten är uppställd på en liten dekorerad sockel, en liten maktpose, en skulptur i brons.

Victor Klemperer höll hårt i sin subjektivitet, i sin underjordiska tyska professur. Arbetet med självbiografen, LTI och dagboken är hans livlina, men också den praktiska solidariteten mellan Eva och honom. Dagboken är också en historia om en livslång kärlek. Men den berättelsen skymtar bara ibland.

6 november

I Falkenstein byter Victor och Eva efternamn – ett efternamn som uppstod genom en slump: doktor Katz i Dresden hade skrivit ”Klemperer” lite slarvigt på en medicinflaska. Det äkta paret Kleinpeter, ursprungligen från Landsberg an der Warthe (Victors födelsestad), utbombade från Dresden, söker nu en tillflyktsort. I egenskap av ”som om-ariet” (även Eva blir, tänker jag, först nu en ”ariet”) tar de sig under krigets sista veckor med överfulla tåg och på långa fotvandringar ner i Bayern. De tar sig igenom bombanfall, beskjutning från lågt flygande flygplan, ständigt återkommande alarm och lever på soppa som delas ut av NSV, Nationalsozialistische Volkswohlfahrt. I skydd av sin fiktiva identitet kan Victor Klemperer betrakta det sönderfallande tyska imperiet. De flesta människor väntar upp-givet på att amerikanerna ska komma.

Victor och Eva Kleinpeter är tyskarna som gick under jord och som nu kommit tillbaka. De vandrar runt i ett bombhärjat München och söker efter en övernattningsplats som inte är en bunker. Trots ruinerna uppfattar man Münchens karaktär, skriver Klemperer. Staden präglas av antikiserande byggnader och har något romerskt mäktigt över sig. De flesta klockor har stannat.

7 november

Om ordet Dresden någon gång uttalades hemma i Vad var det min pappas ord. Ordet A uttalades nästan aldrig. Det fanns i rummet. De sammetsröda gardinerna, mitt ute på landsbygden. Och innanför dem de tunna vita spetsgardinerna. De stora fönstren, hembyggda av snickaren mina föräldrar köpte huset av, gap ut i det gatljuslösa mörkret. Bokhyllorna fäste vardagsrummet vid väggarna, serier av Goethe, Schiller, Strindberg, Heidenstam, Thomas Mann, Shakespeare. Den Svenska Lyriken. Vem av alla dessa författare tycker du mest om? frågade jag honom en gång. Kafka, svarade han. Vad betydde ordet D? Han berättade aldrig.

10 november

15 april 1945. Wir gingen zur Stadt zurück. Um wieviel Uhr? Die intriganten Uhren Münchens. Die allermeisten (auch fast alle auf dem Bahnhof) sind zu verschiedenen Zeiten stehengeblieben und ganz außer Kurs. Einige wenige gehen und gehen richtig. Aber welche?

Wir suchten nach Unterkunft

TRETTONDE FÖRSÖKET

Stockholm 24 augusti 2012

En sommardag i Dresden 1932 ligger lille Gerhard, kanske ett halv-år gammal, på några kuddar på ett litet trädgårdsbord. Hans 14-åriga moster Marianne står bakom honom och håller honom. Båda tittar mot något vid sidan om kameran, hon ler ett smittande leende. Trettio-tre år efter sommardagen i trädgården målar Gerhard Richter av fotot. ”Tante Marianne” är en pendang till Dresdens Gemäldegalleries stolthet, Rafaels ”Den sextinska madonnan”, och hänger på Albertinum, ett av de verk från åren på 1960- och 70-talet då Richter utgick från fotografier och skapade målningar av en vibrerande osäkerhet och gripbar politisk laddning.

Som konststudent i Dresden i början av 50-talet förälskade sig Gerhard Richter i modestudenten Ema, dotter till gynekologen Heinrich Eufinger, fd. SS-Obersturmbannführer, professor och chefsläkare på Stadtkrankenhaus Dresden-Friedrichstadt där den övervägande delen av tvångssteriliseringarna i staden av psykiatripatienter och funktionshindrade utfördes på 30- och 40-talet. Även Ilse skulle ha steriliserats där, det var redan beslutat. Efter kriget sätter ryssarna Eufinger i interneringsläger i tre år, men väl tillbaka ute i samhället bygger han snabbt upp sin karriär som läkare igen. Familjen bor i en obombad stadsvilla på Wiener Straße i Dresden, där Richter snart flyttar in. Han gifter sig med Ema 1957 och de lämnar DDR för Västtyskland 1961. Drygt tjugo år senare separerar de.

När Richter målar bilden av Tante Marianne och sig själv vet han inte att Marianne tvångssteriliserades som ”ärftligt sjuk” på hans svärfars klinik och att hon dog av svält och vanvård på Heil- und Pflegeanstalt Großschweidnitz i februari 1945. Han tror att hans svärfars SS-medlemskap, som det ryktades om, var ett hedersmedlemskap som Eufinger som uppburen läkare inte rädde för. Det ska gå nästan fyrtio år till innan Richter får full vetskap. I boken *Ein Maler aus Deutschland* gräver journalisten Jürgen Schreiber fram Gerhard Richters familjeförlutna. Boken kom ut 2005. På framsi-

dan ett utsnitt av målningen ”Tante Marianne”. På baksidan ett citat av Richter: ”Mina bilder är klokare än jag.”

Marianne Schönfelder fick diagnosen schizofreni. Hon och Ilse kom till Arnsdorf samma år, 1937. Ilse var där i tre år, Marianne i sex. De måste ha träffats där.

Anstalten var en av spelplatserna för ”dokumentären” *Erbkrank*, den nazistiska propagandafilmen om sterilisering av ”genetiskt mindervärdiga”, berättar Schreiber. Jag tror inte att Greta visste det när hon skrev om den filmen.

26 augusti

Heil- und Pflegeanstalt Arnsdorf anlades 1912 kring en liten åttkantig kyrka, berättar Schreiber. Altarbilden i kyrkan föreställer botandet av en lam man. Innan nazisternas raspolitik tog över, var Arnsdorf en humanistisk mönsteranstalt med vackra, bekväma och modernt utrustade hus. En egen värld avskild från det övriga samhället, en liten trädgårdsstad med parkanläggningar, frukt- och biodlingar. 1936 planterade man fem tusen mullbärsträd vars blad utgjorde föda för silkesmaskar. Schreiber berättar att han under läsningen av W.G. Sebalds *Saturnus ringar* stöter på skriften ”Deutscher Seidenbau” från 1939 av Friedrich Lange. Där kan man bland annat läsa att silkesmasken lämpar sig väl för ett studium av ”rasmässig urartning” och följderna av ”bristande utsortering” liksom ”urval, utrensning, prestationskontroll och arvsfaktorer”, och skulle kunna utgöra underlag för ett pedagogiskt material för skolornas ”arvsbiologiska undervisning”. Schreiber gör en annan analogi:

Mögen sich die Kranken an dem Kreuchen und Fleuchen erfreut oder sich vor den nackten Raupen und den plumpen, haarigen Faltern geekelt haben, sie finden ihr Ende, noch ehe 1941 die Bäume gestutzt und diesmal von 20 Gramm neuer Brut sogar 63,7 Kilo Frischkokons gesammelt worden waren. Die Puppen werden stundenlang über Wasserdampf gesotten, bis sie tot sind. In grausiger Analogie nahm die Seidenraupenzucht vorweg, was den Geisteskranken bald selbst geschah.

Marianne Schönfelder skickades inte till Sonnenstein utan till Heil- und Pflgeanstalt Großschweidnitz 1943. Den viktigaste behandlingsformen på anstalten mellan 1939 och -45 var kort och gott mord, skriver Schreiber och hänvisar till chefsläkaren Holm Krumpolts avhandling om anstaltens funktion under kriget. Jag minns min korta korrespondens med Krumpolt, jag ville veta allt om hur Ilse kunde ha haft det på Großschweidnitz, han kunde ingenting säga om hennes fall, bara det jag redan visste. Marianne ligger begravd i samma massgrav som Ilse. I Schreibers bok finns ett foto på samma sorts förteckning över kläder och tillhörigheter, *Sachenverzeichnis*, som i Ilses journal.

Jürgen Schreiber har gjort ett researcharbete som jag beundrar. Men han kan inte avhålla sig från retoriska vändningar. Som om han gång på gång måste tala om för läsaren hur monstruöst och paradoxalt händelserna fogat sig. Hur verklig denna överklighet hela tiden varit. Är det, undrar jag, för att allt det här fortfarande ligger oss så nära? För att det var nästan nyss som Gerhard Richter inte kände till grundläggande fakta om sin egen släkt? I sina 60-talsmålningar av fotografier av Tante Marianne, Onkel Rudi, Werner Heyde, familjen Eufinger vid havet målar Richter den tyska oförmågan att sörja, föreslår Schreiber och anspelar på titeln på psykoanalytikerparet Mitscherlichs banbrytande bok från 1967.

Är det så att berättandet tenderar att bli dåligt ju närmare det inte förut berättade det kommer? Att själva berättandet lätt brister under tyngden av det oberättade, under nödvändigheten att berätta, att visa: Så här var det! Det är sant! Och snabbt – som om allt plötsligt kunde försvinna igen – hugger man det färdiga berättandets klichéer för att kunna meddela das noch nie Dagewesene. Kanske också för att kunna presentera det som igenkännbart. Som om det därmed skulle bli mer trovärdigt. Karl Ove Knausgaard skriver i första delen av *Min kamp*:

Är något av litteraturens övriga element starkare än formen, det kan vara stilen, intrigen, tematiken, lägger något av dessa formen under sig blir resultatet svagt. Det är också därför författare med en stark tematik så ofta skriver svaga böcker. Det starka i tematiken och i stilen måste brytas

ner innan litteratur kan uppstå. Det är den nedbrytningen som kallas "att skriva". Att skriva handlar mer om att ödelägga än att skapa. Ingen visste det bättre än Rimbaud. /.../Frihet är detsamma som ödeläggelse plus rörelse.

Fast Jürgen Schreiber är kanske helt enkelt ingen stilist. För övrigt är han journalist, vilket jag också föreställt mig att jag var, ett yrke där man måste kunna resa utan gränser, utan

TRETTIOFÖRSTA FÖRSÖKET

Stockholm 7 december 2012

Natten innan jag tar mig till Terezín drömmer jag under takfönstret om ett stort, stenlagt torg. Fyrkantigt och tomt, på alla sidor kantat av gamla byggnader. Och jag hade känslan av att det var infogat i andra torg – verschachtelt. Som tomrum staplade i varandra. Jag står vid kanten av torget och ser. Någon som står intill mig frågar: Varför kom du inte tidigare? och jag svarar: Jag kunde inte komma tidigare. Att

TREDJE FÖRSÖKET

Dresden 18 juni 2012

Jag har hittat ett rum här. Jag ser ned i schaktet under mina fötter, gallergolvet. Jag litar fullständigt på det här rummet, vet det fastän jag ännu inte lyft blicken. Det heter Dresden Blick. Jag lyfter blicken. En stad som dyrkar sin smärta och inte vill ha den, infogad i en ofattbart mycket större smärta, ofattbart mycket mer ofattbar än de 185 snidade ansiktena i en körsbärskärna. Jag svävar. Olika vinklar skär i varandra riktningar som gör ont när de löper så långt ut så utan rakt igenom utan att döda skär som blickar. En människa har varit här och sett, spåren är varma och seende. De genombrutna smala skivorna. När jag rör mig förskjuts byggnaderna utanför som plan som blir större mindre, luften genom hålen springorna genom smala stegar med genomborrade pinnar jag kan titta långsamt. Skyddad, erkänd. Allt jag ser är sant. Äntligen kan jag se Altstadt. Spjälorna öppnar sig gradvis, olika vinklade och över staden blåa låga berg, das ehemalige Tal der Ahnungslosen dit västtyska tevesändningar inte nådde, den nya barockens glänsande glömska, turisterna som vill se hur det var = är, likhetstecknet Altstadt som inte vill ha sina skillnader, bara vara, det svävande schaktet ser vem jag är.

Speglingen av ett annat museum i en annan stad, ett schakt som kallades the voided void.

En kil av glas, stål och aluminium spränger ut från den historiska arsenalsbyggnaden på Militärhistoriska museet som ligger i 1800-talsstadsdelen Albertstadt, då en av Tysklands största sammanhängande kasernanläggningar. Dresden var en gång en stor garnisonsstad. Kilens spets, får jag veta sen, riktas rakt mot det område nordöst om Altstadt där Royal Air Force släppte ned sin markering för de tunga bombplanen. Kilen är byggd i samma vinkel som Royal Air Force formerade sina flygplan i när de flög in över staden. Daniel Libeskind bekantade sig noga med platsen innan han ritade sin byggnad i byggnaden. Jag läser en intervju med honom om Judiska

museet i Berlin på United States Holocaust Memorial Museums hemsida. Arkitektur är berättande, säger han.

As you walk through spaces, you're informed by light, by proportions, by echoes, by the void, which is really a central feature of the building. It's, I think, the only building that has ever been built where in the center is not an atrium to bring the public together but is a space of absence. And I wanted to really present there in the echoes of those footsteps the fact that much of the story cannot be told in any exhibit because the spiritual carriers of the story are not there. It's about the absence, the extermination. At the same time, of course, around you are the exhibits that continue to sort of view the city and Germany in a new way.

To me, the most ironic part of my experience was that I worked in Berlin for many, many years on the Jewish Museum. And it opened on September 11th, 2001. /.../ The museum opened and, of course, the museum closed almost immediately. There was such uncertainty in Germany and what that attack meant. And I thought, you know, you can never just say something is over. As Faulkner said, "History is not in the past."

Det nya militärhistoriska museet i Dresden med Daniel Libeskind's kil öppnade den 15 oktober 2011. Vad som hände den dagen vet vi kanske inte än.

The sites cannot be allowed to die because the sites continue to speak, and they have to be nurtured in order to be able to tell their story by rooting a building in its genius loci so to speak. In its embeddedness, and in the fact it cannot be transposed to another site. /.../ I think architecture is a dialogue. It's not a monologue. It's not just an artifact of stone and concrete and glass. It's a device, which, like all classical buildings, it does tell you a story, and it has to have many layers. It's more like a book. /.../ It has to be able to communicate. And, you have to make sure that what is built is responsive to people's deepest hopes and deepest aspirations.

För Durs Grünbein tycks besinnandet av platsens ande ha med ett återvändande till något mer ursprungligt att göra. Kanske med en återuppbyggd Frauenkirche, även om han själv förhåller sig kallsin-

nig till "rekonstruktionseufori". Kanske med en förlust. I vilket fall som helst ett Dresden befriat från tillägget *-grad*, det ryska ordet för stad, *gorod*. Daniel Libeskind talar om historien som aldrig tar slut, berättelser som måste berättas, en dialog som kan inspirera människor att röra sig framåt. Det är intressant att författaren talar om en sorts restaurering, och arkitekten om berättelser. Men kanske är skillnaden skenbar. I Dresdengrad kunde vissa berättelser inte berättas. Vad är en berättelse? Vad är en byggnad?

Vad är en stad

NIONDE FÖRSÖKET

Berlin 10 juli 2012

För sista gången åker jag över Carolabrücke och ser in mot den gamla stadskärnan, den lilla barockensemblen som bildar en stad mindre än Theresienstadt. Vattnet är en spegelyta denna morgon, Katholische Hofkirches och slottets sotsvarta byggnadskroppar nedsjunkna, det finns något dröjande, drömskt och dansant i formerna, i utrymmena mellan formerna, floden och staden på andra sidan, Neustadt. a, b, c, d...

Berätta historierna för mig, då blir vi verkliga.

Sie haben das richtig eingeschätzt, säger en konsthistoriker som jag delar kupé med på tåget till Berlin. Sie wollen nichts davon wissen, sind ja alle gute Antifaschisten gewesen, als Antifaschisten in der DDR-Gesellschaft aufgewachsen. Nazisterna, det var ju de andra, hela det kapitalistiska Västtyskland var fullt av dem. Vilket ju i och för sig var sant. Men de fanns ju i DDR också. Där fanns ingen bearbetning av den tyska skulden. Sind alle Opfer der Bomben. Det behövs tid, säger han, för reflektion och bearbetning, för att något ska växa samman. Jag frågar honom: Har Dresden någon systerstad? Coventry, säger han genast. Och kanske Rotterdam. Han tänker på bomberna.

Konsthistorikern är från Bremen, har bott i München och Berlin, och bor nu sedan länge i Dresden. Men han har kvar en övernattningslägenhet i Berlin, det måste man ha, säger han. Jag berättar för honom hur jag hittade ett tyskt språk. Han berättar om när han studerade litteratur för Péter Szondi, som var god vän till Paul Celan. Han säger att han inte riktigt vet i vilken stad han hör hemma. Vid Südkreuz stiger han av. Jag glömmer att fråga honom om hans namn.

Om man mitt i Dresdens Altstadt kunde skapa ett centrum för dokumentation och diskussion kring stadens historia och återuppbyggnaden, hade jag kunnat säga om han inte stigit av tåget. Sätta in allting i ett sammanhang med en brännpunkt i historien mel-

lan 1933 och 1990 och sen diskutera historierna. Låta alla som vill berätta sina minnen och minnen av minnen. Det skulle inte bara komma att handla om Dresden utan också om andra städer i andra länder, världsdelar. Inte ett museum, utan ett stads-rum öppet för alla med samtal, konst, kritik. Ett annat torg. Vad skulle du säga om det? Varifrån är du?

Jag vet bara vad jag blev i Dresden, hade jag kunnat säga till honom.

Hade du förstått om jag sagt att jag är en människa i en stad. Att

Litteratur

ERINNERUNGSLANDSCHAFT

Sabine Bode, *Kriegsenkel. Die Erben der vergessenen Generation*, Klett-Cotta Verlag 2009

Adrian von Buttlar, *Neues Museum Berlin. Architekturführer*, Staatliche Museen zu Berlin, Deutscher Kunstverlag 2010

David Chipperfield, "Die Sehnsucht nach dem Verlorenem. Das architektonische Konzept für den Wiederaufbau der wohl prominentesten Museumsruine" i *architektur + bauphysik* 13/09

Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, utg. Klaus Vogel, Michael Sandstein Verlag 2003

Wir waren Nachbarn. Biographien jüdischer Zeitzeugen, red. Klaus Wiese, Jochen Thron, Ilona Zeuch-Wiese, Verlag Hentrich & Hentrich 2008

Aris Fioretos, *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm. Eine Bildbiographie*, övers. Paul Berf, Suhrkamp Verlag 2010

Irina Liebmann, *In Berlin*, Kiepenheuer & Witsch 1994

Irina Liebmann, *Stille Mitte in Berlin*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2002

Orte des Erinnerns (utg. Kunstamt Schöneberg, Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz), Edition Hentrich, Band 1

Christine Wahl, "Idomeneus-Premiere in Berlin: Einfach alles, knallhart" i Spiegel Online, 29.4 2009

http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen_redeVollstaendigRichardVonWeizsaecker8Mai1985/index.html

<http://euthanasiegeschaeDIGte-zwangssterilisierte.de/dokumente/bt-protokoll-13-04-1961.pdf>

DRESDENDOKUMENT. ETT TERRITORIUM

Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, övers. Sheila Faria Glaser, Michigan 1994

Marcel Beyer, "Riß im Bild. Dresden als Leseschule" i *Dresdner Hefte* 84, 4/2005

- Jorge Luis Borges, *Fiktiones*, övers. Sun Axelsson, Marina Torres, Johan Laserna och Ingegerd Wiking, Albert Bonniers förlag 2007
- Renatus Deckert, "Auf eine im Feuer versunkene Stadt'. Dresden im Gedicht seit 1945" i *Dresdner Hefte* 84, 4/2005
- Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, red. Renatus Deckert, Insel Taschenbuch Verlag 2005
- Gerhard Richter in der Dresdener Galerie*, red. Dietmar Elger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Sandstein Verlag 2010
- Durs Grünbein, *Schädelbasislektion*, Suhrkamp Verlag 1991
- Durs Grünbein, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Suhrkamp Verlag 2005
- Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1945*, band I-VIII, Aufbau Taschenbuch Verlag 1999
- Matthias Neutzner, "Die Erzählung vom 13. Februar" i *Dresdner Hefte* 84, 4/2005
- Rik Nys, "The Treachery of the Fake" i *Neues Museum Berlin*, red. Rik Nys och Martin Reichert, Verlag der Buchhandlung Walther König 2009
- Jürgen Schreiber, *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*, Pendo Verlag 2005
- <http://www.usmmm.org/>

