

obemärkt förbi. Naturligtvis recenserades den i de stora drakarna och under loppet av det första halvåret strömmade en halv miljon besökare dit. Men i ljuset av andra tilldragelser av samma slag under de senaste årtiondena – statsbesöket på soldatkyrkogården i Bitburg, den kringresande Wehrmacht-utställningen, Förintelsemonumentet i Berlin och otaliga andra – utlöstes inget fränt historiepolitiskt meningsutbyte i offentligheten denna gång. Är det ett underbetyg för en permanent utställning om Tysklands kontroversiella historia att så få finner den kontroversiell? Eller är det ett förebud om att de stora kraftmätningarnas tid är förbi, att den tyska historien i framtiden kommer att vara som vilken europeisk historia som helst?

## Tysk offerdiskurs som historytainment

*Kinder der Flucht* (Flyktens barn), Dramadokumentär för tv i tre delar, (red.) *Guido Knopp*, ZDF, Mainz, 2006

*Jan Selling*

Tv-serien *Kinder der Flucht* (Flyktens barn) sändes innan jul 2006 och behandlar några civila tyskers upplevelser i det stortyska rikets östra provinser i samband med krigsslutet 1945. Serien är redigerad av Guido Knopp, mångsäljande populärhistoriker och redaktör för tv-kanalen ZDF:s samtidshistoriska avdelning. Under det senaste årtiondet har Knopp etablerat sig som massmedialt ledande historiker inom genren *oral history*.

Dramadokumentären om de flyende barnen är ett montage av intervjuer med tidsvittnen gjorda på 1990-talet, dokumentära krigstidsbilder med nutida speakerröst och spelfilmssekvenser, vilka ofta ackompanjeras av film-musik. I den första delen, "Eine Liebe an der Oder" (En kärlek vid Oder), behandlas hur den schlesiska staden Bärwalde 1945 intas av Röda Armén, den tyska befolkningen tvångsförflyttas och staden blir polsk. Berättelsen kretsar kring dottern till en tysk fabrikkör som blir förälskad i en polsk ung man, vilken framgångsrikt gömt sig från tvångsrekrytering till Röda armén. Genom evakueringar och fördrivning skiljs paret åt för att i filmens slut återförenas och 2005 gifta sig. Temat för den andra delen, "Wolfskinder" (Vargbarn), är de tusentals tyska barn som under krigsslutets kaos skiljdes från sina föräldrar och i flera år irrade omkring mellan Ostpreussen och Litauen innan de – i bästa fall – via sovjetiska barnhem skickades tillbaka till Tyskland. I filmen följs en ostpreussisk godsägares fem barns irrvägar tillbaka till Tyskland. Den

tredje delen, "Breslau brennt" (Breslau brinner), behandlar konsekvenserna av Nazitysklands vägran att ge upp "fästningen Breslau" inför den sovjetiska övermakten våren 1945. Tusentals civila invånare dör under belägringen och de sovjetiska attackerna mot bygget av en militärflygplats mitt inne i stadskärnan. I denna del är identifikationsfiguren änkan till Breslaus viceborgmästare, som i januari 1945 arkebuserades för sin ovilja att ställa sig bakom den utsiktslösa försvarsstrategin. I filmens slutscen skakar hon hand med en polsk kvinnlig före detta tvångsarbetare. De betygar ömsesidig förståelse och den polska kvinnan avslutar trilogin med orden: "Alla har lidit förfärligt i detta krig. Inte bara vi polacker. Också tyskarna."

Tekniken att tonsätta och blanda dokumentära bilder, rollspel och intervjuupptagningar förenar element från dokumentärfilm och melodram: både en känsla av autenticitet och emotionell identifikation eftersträvas. Denna genre, som träffande kallats "historytainment"<sup>3</sup>, är självklart inte unik för Knopp. Inom svensk film har den på senare tid använts för ett näraliggande tema i Lena Einhorn's prisbelönta "Ninas resa".<sup>4</sup> Det i sammanhanget intressanta är i stället vilken historiebild som Knopp väljer att förmedla med denna effektiva filmteknik.

Själva har Knopp beskrivit den aktuella serien som en polsk-tysk samproduktion i försoningens tecken, men ambitionen att visa de fördrivna tyskarnas lidande står utan tvekan i förgrunden. Hans påstående att det tog 60 år för de överlevande tyska offren att få gehör är en grov överdrift – i själva verket var de fördrivna tyskarna i Västtyskland en inflytelserik grupp som starkt tematiserades i den kristdemokratiskt präglade minnespolitiken.<sup>5</sup>

Men i ett avseende kan det stämma: med 60-årsminnet i backspeglarna har den tyska offerdiskursen ett större genomslag än någonsin. Det kan förvisso tyckas motsägelsefullt med ett nyligen invigt Förintelsemonument i Berlin och med tanke på att termen "befrielsens dag" inför den 8 maj 2005 etablerades som dominerande historiepolitisk formel. Tio år tidigare hade nationalistiskt orienterade konservativa beskrivit dagen som "början på fördrivningens terror".<sup>6</sup>

Paradoxen har sin förklaring. Under det senaste decenniet har ett nytt nationellt samförstånd om det förflutna etablerats som bygger på en tvåstämmighet: en moralisk-politisk diskurs om Tysklands historiska ansvar för Förintelsen och en emotionellt identitetsskapande diskurs om tyskarna som offer. I den nationella identitetskonstruktionen är sambandet mellan de historiska skeenden som behandlas i de två diskurserna en närmast oöverbärlig komplikation, som ständigt riskerar att lösas genom avkontextualisering och abstraktion.<sup>7</sup>

Knopps trilogi representerar den nationalkonservativa offerdiskurs som inför den 8 maj 1995 mobiliserades som opposition och 2005 blivit accepterad

beståndsdel i statlig minnespolitik – under förutsättning att Förintelsen tematiseras och inga tvivel lämnas om det tyska ansvaret för andra världskriget. Knopp lever inte upp till denna förutsättning. I intrigen till varje avsnitt hävdas, utan varje hänvisning till andra världskrigets upprinnelse och förlopp, att det tyska lidandet började med Röda arméns angrepp och inträngande på tyskt territorium. Medan sovjetiska krigsförbrytelser gång på gång ges konkreta beteckningar (mord, våldtäkt, plundringar) nämns tyska krigsförbrytelser i öst en enda gång i trilogin och då på följande abstrakta sätt: ”många ryska soldater har förlorat familjemedlemmar genom Wehrmachts angreppskrig. Nu söker de hämnd.”

Med denna tendens finns anledning att ställa frågan i vilken mån Knopps trilogi relativiserar nazismen. Den tyske direktörens tvångsarbetare i första delen uttrycker tacksamhet mot dennes medmännisklighet på ett sätt som innehåller filmiska referenser till *Schindlers List*. Framställningen av de fördrivna tyskarnas resor i godsvagnar leder tankarna till den amerikanska filmen *The Holocaust*. Dessa referenser tonar ned tysk skuld (framhäver ett humant undantag ur tvångsarbetsystemet) och förstärker bilden av det tyska lidandet (suggererar en analogi mellan fördrivning och Förintelsen). Än tydligare förhåller det sig med den dialog i första delen, där Knopps manusförfattare lägger det nazistiska uttrycket ”Volksschädling” i munnen på en sovjetisk officer. Detta kan knappast tolkas annat än som ett likhetstecken mellan kommunist och nazist. I sista delen sker en grov relativisering av Förintelsen som inte kan förbigås: speakerrösten betecknar den nazistiska evakueringen av tyska kvinnor och barn från Breslau som ”Breslau-mödrarnas dödsmarsch”. Det tyska uttrycket ”Todesmarsch” har i allmänhet betecknat den tvångsmässiga evakueringen av koncentrations- och förintelseläger undan framryckande allierade trupper 1944–1945, med syfte att kunna fortsätta mördandet. I fallet Breslau är uttrycket vilseledande, eftersom evakueringen syftade till att rädda den egna befolkningens kvinnor och barn, även om många miste livet till följd av köld och andra yttre omständigheter. Denna typ av språklig analogi syftar antingen till att förminska Förintelsen, eller till att med Förintelsen som metafor förstärka bilden av tyskt lidande. Resultatet är en relativiserande historiebild.

Men den verkliga provokationen ligger i vad Knopp inte behandlar. Tidsvittnen talar om en ”obekymrad barndom” i Ostpreussen och att tyskar var omtyckta av det litauiska folket. Bortsett från ett fåtal fanatiska nazistfunktionärer tycks ingen ha varit nazist i Knopps framställning. Ingenstans behandlas nazisternas program för etnisk rensning och folk mord i Östeuropa (”Generalplan Ost”).<sup>8</sup> Att Wehrmachts envetna och utsiktslösa försvarskamp 1945 inte bara förlängde civilas tyskars umbäranden utan även möjliggjorde ett fortsatt industriellt mördande i förintelselägren ägnas inte en tanke.

Trilogin förtydligar riskerna med det minnespolitiska paradigmet som i



Reklamaffisch för Östtyska konsum.

Tyskland etablerat sig sedan 1990-talet. Om den tyska politiska elitens minnespolitik – så som den tar sig uttryck i statliga minnesceremonier och retoriska formler vid minnesdagar förmår förena Förintelsens minne och diskursen om tyskarna som offer i en nationellt identitetsskapande syntes, är det inte fallet för det populärhistoriska alster som här diskuterats.

## Vardagens diktatur

DDR Museum Berlin

*Marie Cronqvist*

Ungefär tio år efter kalla krigets slut och det som tyskarna kallar "die Wende" fanns plötsligt utrymme för en populärkulturell, nostalgisk bearbetning av historien om det gamla Östtyskland. Fenomenet känner vi som "Ostalgie". En rad filmer och tv-serier erinrade sig inte bara en nation som inte längre