

Elin Nesje Vestli
Høgskolen i Østfold

DOI: <https://doi.org/10.58215/ella.17>

Et generasjonsovergripende narrativ. Bianca Schaalburgs *Der Duft der Kiefern* (2021)

Sammendrag

Dette bidraget presenterer en lesning av Bianca Schaalburgs *Der Duft der Kiefern* (2021) som et generasjonsovergripende narrativ. Med utgangspunkt i sin egen familiehistorie tar Schaalburg et oppgjør med hvordan besteforeldregenerasjonen har fortiet sin egen rolle under nasjonalsosialismen. Boka, som sjangermessig kan klassifiseres som en grafisk minnefortelling (graphic memoir), viser hvordan fortielse får ringvirkninger som sprer seg fra generasjon til generasjon. Den er dermed også et aktuelt bidrag til den tyske minnekulturen. Hvordan minnearbeidet kan foregå, viser *Der Duft der Kiefern* gjennom et poetologisk metanivå: Boka kan leses som et kunstnerisk bidrag om hvordan minnearbeid foregår med utgangspunkt i den grafiske romanens formspråk.

Nøkkelord: Bianca Schaalburg, grafisk roman, nasjonalsosialismen, holocaust, Berlin, minnekultur

A Transgenerational Narrative: Bianca Schaalburg's *Der Duft der Kiefern* (The Scent of the Pines)

Abstract

This article presents a reading of Bianca Schaalburg's *Der Duft der Kiefern* (2021) as a transgenerational narrative. Based on her own family history, Schaalburg explores how her grandparents' generation kept quiet about their own role under the Nazi regime. The book, which might be classified as a graphic memoir, shows how the ripple effects of their silence spread from generation to generation. Thus the book is also a relevant contribution to German commemorative culture. *Der Duft der Kiefern* shows how memory work may take place through a meta-poetological level: The book can be read as an artistic contribution about how memory work occurs, using the visual medium of the graphic novel.

Keywords: Bianca Schaalburg, graphic novel, national socialism, holocaust, Berlin, cultural and collective memory

Innledning

Der Duft der Kiefern. Meine Familie und ihre Geheimnisse (2021)¹ er en selvbiografisk grafisk roman, en såkalt graphic memoir eller en grafisk minnefortelling.² Bianca Schaalburg tar – med utgangspunkt i sin egen familiehistorie – et oppgjør med hvordan besteforeldregenerasjonen har fortiet sin egen rolle under nasjonalsosialismen. Et gammelt fotografi som viser morfaren Heinrich i uniform på hesteryggen foran en brakkevegg, datert Latvia 1944, motiverer henne til å gå familiehistorien nærmere etter i sømmene. Resultatet av hennes undersøkelser, som omfatter både arkivbesøk, reiser og samtaler, blir *Der Duft der Kiefern*. Boka forteller imidlertid ikke bare om besteforeldregenerasjonen, men strekker seg over fem generasjoner og omfatter i overkant av 100 år. Den viser hvordan fortielse får ringvirkninger som sprer seg fra generasjon til generasjon. Samtidig synliggjør den hvilke utfordringer vi står overfor når vi – i en tid hvor det knapt lenger fins tidsvitner – skal forsøke å rekonstruere fortida. Dermed er boka

¹ Tittelen kan oversettes med 'Duften av furutrærne. Familien min og dens hemmeligheter'. Alle oversettelser fra tysk til norsk er mine. Boka kommer i 2023 ut i norsk oversettelse (oversatt av Ute Neumann) på Minuskel forlag. Alle illustrasjoner er gjengitt med tillatelse fra Bianca Schaalburg og avant-verlag.

² For en nærmere redegjørelse for begrepet 'graphic memoir' jf. Schröer, 2016, s. 263–265.

et aktuelt bidrag til det som omtales som minne- eller erindringskultur. Den gir ikke bare innblikk i en enkelt familiehistorie, men viser hvordan vi kan – og må – anstrenge oss for at vi ikke skal glemme, verken som enkeltindivider eller som samfunn.

Hvordan erindringsarbeidet kan foregå, viser *Der Duft der Kiefern* gjennom et poetologisk metanivå: Boka kan leses som et kunstnerisk bidrag om hvordan vi rekonstruerer historien dels ved hjelp av en ofte skjør og selektiv hukommelse, dels ved hjelp av møysommelig samlede fakta. Schaalburgs narrativ viser også at ikke alt lar seg rekonstruere, og at våre liv og historier har hvite flekker, tomrom eller hull. Disse hullene har likhetspunkt med det Wolfgang Iser kaller «Leerstellen», tomrom i teksten som leseren kan utfylle ved hjelp av sin kombinasjonsevne (Iser, 1976, s. 284). Rent visuelt kan dette grepet knyttes til det som Scott McCloud omtaler som «closure», nemlig en serie ruter som i utgangspunktet framstår som fragmentariske handlingssekvenser, men hvor vi med utgangspunkt i de ulike delene forsøker å konstruere helheten (jf. McCloud, 1994, s. 63).

Artikkelen starter med å presentere Bianca Schaalburg og hvilke strategier hun bruker når hun tegner og skriver seg selv inn i boka. Deretter beskrives i korte trekk handlingen, og de grunnleggende visuelle komposisjonsprinsippene analyseres med utgangspunkt i den grafiske romanens formspråk. I artikkelens tredje del leses boka som en grafisk minnefortelling med særlig vekt på hvordan den store historien (Tysklands historie) og familiehistorien flettes sammen til et generasjonsovergrepene narrativ. Her brukes tilnærminger fra minneforskningen, i første rekke Aleida Assmanns generasjonskonsept (*Geschichte im Gedächtnis*, 2007), men også hennes analysekategorier kulturell og kollektiv hukommelse.³

Bianca Schaalburg

Bianca Schaalburg ble født i 1968 i Berlin. Hun er utdannet grafiker og arbeider som designer, tegner og forfatter. *Der Duft der Kiefern* er hennes første grafiske roman og ble i 2022 tildelt den prestisjetunge Deutscher Jugendbuchpreis i klassen for sakprosa.⁴ I flere intervjuer (Frank, 2021; Friemel, 2022) forteller hun om hva som ble den utløsende faktor. Selv om det var kjent

³ For en systematisk oversikt over utviklingen av Assmanns konsept se Erll, 2011, s. 30–36.

⁴ At boka ble nominert i klassen for sakprosa, overrasker, men har muligens med det faktum å gjøre at det ikke fins noen egen klasse for grafisk litteratur. I sin begrunnelse legger juryen vekt på at Schaalburg formidler tysk historie på en måte som er godt egnet for unge lesere (jf. Arbeitskreis Jugendliteratur, 2022).

i familien at morfaren hadde vært en såkalt ‘Mitläufer’, en medløper, var det uklart akkurat hva han hadde gjort – og forbrutt – under andre verdenskrig. Etter den tyske kapitulasjonen satt han i fire år (1945–1948) i amerikansk krigsfangenskap i Dachau.⁵ Han døde i 1957, elleve år før Schaalburg ble født. Hennes mor, Edda, hadde forsøkt å finne ut mer om hans historie, men uten særlig hell; hun møtte en mur av taushet. I bakgrunnen lurte angsten for at han skulle ha vært ansvarlig for krigsforbrytelser (jf. Buchholz, 2021). *Der Duft der Kiefern*, dedikert til moren, kan leses som et dobbelt prosjekt: I boka rekonstrueres familiehistorien gjennom rundt 100 år og fem generasjoner, samtidig som et metapoetologisk nivå gir et innblikk i arbeidsprosessen, både når det gjelder research og noen av de kunstneriske valgene som tas.

Å tegne og skrive om sitt eget liv og sin egen familiehistorie er langt fra uvanlig innenfor grafisk litteratur. Slike framstillinger klassifiseres i forskningen blant annet som grafiske selvbiografier (Ernst, 2017), som ‘life writing’ (El Refaie, 2012) eller som ‘graphic memoirs’ (Schröer, 2016). I den tyskspråklige litteraturen kombineres granskningen av egen familiebakgrunn ofte med den tyske historien. Et flertall av disse undersøker familiemedlemmers involvering i andre verdenskrig og holocaust, hvordan dette har blitt fortiet, og hvilke skygger disse familiehemmelighetene kaster – også i et transgenerasjonelt perspektiv.⁶ Blant de mest kjente grafiske romanene som behandler dette er Nora Krugs *Heimat* (2018), som har blitt oversatt til en rekke språk, deriblant norsk (*Heimat. Et tysk familiealbum* (2019)). Et annet eksempel er Birgit Weyhe, en av de mest framtrede tyske comickunstnerne, som i 2013 tegnet og fortalte sin familiehistorie i *Im Himmel ist Jahrmarkt* (2013).

I disse bøkene tegner og skriver kunstneren seg selv inn i historien. Dette gjør også Bianca Schaalburg. Men i og med at historien strekker seg mange tiår tilbake i tid, blir fortellerfiguren kompleks. Hun opererer med en heterodiegetisk forteller i de sekvensene som forteller om hendelser før hun ble født, samtidig som hun, den historiske forfatteren, figurerer som en homodiegetisk fortellerfigur.⁷ Hun framstår som barn og ungdom som stiller kritiske spørsmål, men framfor alt som voksen, som den som forteller og tegner historien. Som elleve-tolvåring,

⁵ Dachau ved München ble opprettet som konsentrasjonsleir i 1933. Etter den tyske kapitulasjonen ble leiren, som Sachsenhausen ved Berlin, omgjort til alliert krigsfangeleir.

⁶ Dette er ikke spesielt for grafisk litteratur, men gjelder tyskspråklig skjønnlitteratur generelt.

⁷ Begrepet ‘fortellerfigur’ brukes i tråd med Packard, som foreslår dette som et begrep som inkluderer både fortellerstemmen og den tegnede fortelleren (jf. Packard et al., 2019, s. 81–87).

etter at hun har lest Judith Kerrs barnebokklassiker *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl*,⁸ spør hun mormor om hva morfar egentlig hadde gjort under krigen (jf. Schaalburg, 2021, s. 30).⁹ Mormorens avvisende reaksjon, «Was der Hitler da gemacht hat, das haben wir erst viel später erfahren» (BS, s. 31),¹⁰ blir en grunnleggende erfaring med fortielse og løgn, som i ettertid tolkes som en initialopplevelse og som får en framtredd plassering i boka. Dermed skapes en spenning mellom forteller-jeg'et, som både minnes, gjør research og forteller, og seg selv som barn og ungdom, som en del av historien forteller-jeg'et nå undersøker nærmere.¹¹ Det tegnede jeg opptrer i denne boka dermed i flere aldre: som baby i 1968, som elleve-tolvåring rundt 1980, som trettiseksåring i 2004 da mormoren dør og som 50+ fra 2018 til 2020 mens hun skriver og tegner boka. Dette lange aldersspennet synliggjør at det å minnes – i form av å beskjeftige seg med sin egen fortid – er et behov som utvikler over tid (jf. Gansel, 2009, s. 13), samtidig som det dannes en spenning mellom jeg'et som tenker tilbake og som aktivt undersøker fortida og det jeg'et som man mener å huske at man var (jf. Gansel, 2009, s. 22).

Det selvbiografiske er framtredd i boka. Dette understrekes ikke minst gjennom likheten mellom det tegnede jeg og personen Bianca Schaalburg. Den autobiografiske pakten med leseren, et sentralt kjennetegn ved 'graphic memoirs' (jf. Schröer, 2016, s. 267–268), bekreftes paratekstuellt: Overensstemmelser i utseendet mellom det tegnede jeg og personen Bianca Schaalburg dokumenteres gjennom et foto bakerst i boka. Dette understrekes både gjennom flere ruter hvor protagonisten ser seg selv i speilet (jf. bl.a. BS, s. 273) og gjennom at hun tegner seg inn i slektstreet bakerst i boka: «Bianca *1968, 'Ich', Zeichnerin in Berlin-Charlottenburg» (BS, u.s.).¹² Hennes plass i slektstreet er markert med tegninger av seg selv både som barn og som voksen. Også verbalt tydeliggjøres den autobiografiske pakten: Schaalburg skriver inn sitt eget navn flere steder, både fornavnet (f.eks. BS, s. 33, s. 34 og s. 170) og etternavnet (jf. BS, s. 78).

⁸ Kerrs bok kom først ut på engelsk (1971), to år senere kom den første tyske oversettelsen. Boka er en av de mest leste barneøkene om nasjonalsosialismen. Den ble i flere tiår lest i skolen, og har blitt filmatisert to ganger (1978 og 2019). Boka ble oversatt til norsk i 1979 under tittelen *Da Hitler stjal den lyserøde kaninen*.

⁹ I det følgende brukes forkortelsen BS i sidehenvisninger.

¹⁰ Hva Hitler hadde gjort, det fikk vi vite først lenge senere.

¹¹ En slik spenning mellom jeg-figurer i ulike aldre i samme tekst kommenteres nærmere blant annet av Gansel (2009, s. 22) og Kukkonen (2013, s. 59 og s. 65).

¹² Bianca *1968. 'Jeg', tegner fra Berlin-Charlottenburg [Charlottenburg er en bydel i Berlin].

Et historisk minnekart over Berlin

I 2004 dør Schaalburgs mormor, og hun arver et stort og tungt garderobeskap av nøttetre, som morforeldrene fikk da de giftet seg i 1933. Skapet er tomt, men den mørke og glatte flaten – som en ugjennomtrengelig vegg – blir et bilde på det hun ikke vet om familiens rolle under nasjonalsosialismen. I motsetning til mange andre tyske familier, hvor narrativer om at bestefar slett ikke hadde vært noen nazist pleies med omhu (jf. Welzer et al., 2003), er det i familien Schott ingen hemmelighet at morfaren, Heinrich Schott, var stasjonert i Latvia under andre verdenskrig. Schaalburg fester imidlertid ikke lit til vage historier om at han kun hadde vært ansvarlig for forsyninger til troppene, særlig ikke etter at hun fant bildet av ham til hest i uniform. I 2018 begynner hun systematisk å grave i historien og tilbringer mye tid i ulike arkiv i Berlin. Hun reiser også til Riga og besøker museet i gettoen og minnesmerket i Bikernieki-skogen hvor det mellom 1941 og 1944 – da morfaren var stasjonert i Latvia – foregikk masseskytinger av jøder. Schaalburg forteller hvordan hun, basert på det hun vet og kan dokumentere, men også på hypoteser, forestiller seg at historien skjedde: «So könnte es gewesen sein» (BS, s. 84).¹³ Selv om hun til slutt konkluderer med at det ikke er mulig å finne ut akkurat hva morfaren var ansvarlig for (jf. BS, s. 86), lykkes det henne å plassere hans liv i en politisk kontekst som strekker seg fra tidlig 1920-tall (han blir tidlig medlem i NSDAP og SA), som profitør av de nasjonalsosialistiske jødelovene (han blir tildelt en såkalt arisert leilighet, Eisvogelweg 5 i Berlin, sannsynligvis godt hjulpet av sine politiske kontakter), som stasjonert i Riga fra 1942.

En milepæl i Schaalburgs arbeidsprosess er da hun oppdager at det foran Eisvogelweg 5 i Berlin, huset morforeldrene flyttet inn i 1935 og hvor mormoren bodde til en gang på 1970-tallet, nå ligger snublesteiner til minne om tre jøder som bodde der fram til 1935. Gjennom snublesteinene knytter hun an til Günter Demnigs internasjonale snublesteinprosjekt (jf. <https://www.stolpersteine.eu/start>), som representerer en utbredt minnekultur svært mange mennesker har et forhold til, samtidig som dette gir inspirasjon til den visuelle framstillingen. Oppdagelsen får henne til å utvide prosjektet til å omfatte de som ble fortrent da Heinrich og Else Schott fikk tildelt huset. Hun rekonstruerer – så langt mulig – livet til de tre jødiske beboerne, Clara Hipp (1865–1942), Margrete Silbermann (1888–1943) og Carl Loewensohn

¹³ Slik kunne det ha vært.

(1871–1942), som alle ble deportert og drept i Theresienstadt (Hipp og Silbermann) hhv. Treblinka (Loewensohn). Med dette kopler hun sitt familieprosjekt sammen med Demnigs store minnesmerkeprosjekt som har som målsetting ikke bare å minnes alle som ble deportert, men som også gjennom sin lokale forankring konkret viser hvor de enkelte menneskene levde før de ble fratatt både eiendeler og menneskeverd.

I tillegg kartlegger Schaalburg nabolaget til Eisvogelweg 5, tegnet av arkitekten Bruno Taut (1880–1938).¹⁴ Bruno Taut hørte med til de toneangivene arkitektene i Bauhaus-skolen, hvis arbeid ble erklært som uønsket og forbudt av nasjonalsosialistene. Husene han tegnet, og som står den dag i dag, viser hvordan også arkitektur transporterer erindring (jf. Assmann, 2007, s. 96). Selv om Taut måtte i eksil, og hans ideer om boligbygging ble karakterisert som ‘kulturbolsjevisme’, ble husene stående som stumme vitner. I dag er de igjen en anerkjent del av den tyske arkitekturhistorien og dermed den kulturelle hukommelsen. Schaalburg ser imidlertid ikke kun på det umiddelbare nabolaget til Eisvogelweg 5, men utvider sitt kartografiske perspektiv gjennom å se nærmere på boligblokkene der slektninger bodde. Ved å studere gamle adressebøker og lese selvbiografier skrevet av jøder som overlevde andre verdenskrig som ubåter i Berlin, finner hun blant annet ut at i samme bygård som oldemoren bodde, Neanderstraße 12,¹⁵ skjulte Otto Weidt (1883–1947)¹⁶ Alice Licht (1916–1986)¹⁷ og hennes foreldre. Med dette koples familiehistorien opp mot en av de mest kjente historiske personlighetene som hjalp jøder i Berlin, nemlig Otto Weidt. Schaalburg inkluderer både Neanderstraße 12 og Weidts verksted i Rosenthalerstraße (Hackesche Höfe), et museum som Schaalburg besøker i forbindelse med sin research. Gjennom å innlemme Weidt-museet i sitt

¹⁴ Bruno Taut ble erklært som ‘kulturbosjevik’ av nasjonalsosialistene og døde i eksil. I dag kan man følge i Tauts fotspor gjennom Berlin for å minnes arkitekten: Bruno-Taut-Tour (<https://www.kulturreise-ideen.de/architektur/architekten/Tour-bruno-taut-in-berlin.html>).

¹⁵ I 1960 ble gata omdøpt til Heinrich-Heine-Straße.

¹⁶ Otto Weidt drev et verksted for blinde midt i Berlin. I verkstedet bygde han et skjulested for jøder. Også gjennom andre dekkleiligheter reddet han mennesker fra deportasjon, blant andre det kjente tidsvitnet Inge Deutschkron (1922–2022). I 1971 ble han posthumt tildelt hedersbevisningen ‘De rettferdige’, og navnet hans står oppført i Yad Vashem.

¹⁷ Otto Weidt skjule Alice Licht og foreldrene hennes mellom 1941 og 1943. I 1943 ble de oppdaget og deportert, først til Theresienstadt, deretter til Auschwitz. Foreldrene ble drept i Auschwitz, mens Alice Licht overlevde.

narrativ kopler hun familiehistorien sammen med en av de mange institusjoner som bidrar til vår felles kulturelle hukommelse.¹⁸

Som disse eksemplene viser, skaper Schaalburg, med utgangspunkt i sin egen morfar og adressen Eisvogelweg 5, et historisk minnekart over Berlin hvor gjerningsmenn og ofre, medløpere og motstandsfolk, lever og dør side om side. De lever på samme tid, på samme sted, men har gjennom sine ulike valg helt forskjellige rammer for sine liv. Med utgangspunkt i familiehistorien som sin personlige tilnærming til verdenshistorien (jf. Assmann, 2007, s. 70) utvikler hun en kompleks struktur som består av ulike elementer som inngår i vår felles minnekultur, blant annet arkitektur, som Assmann karakteriserer som historiske minnesmerker i det offentlige rom (jf. Assmann, 2007, s. 96), og av ulike eksempler på det Assmann omtaler som iscenesatt historie, for eksempel snublesteiner, museer og minnesmerker (jf. Assmann, 2007, s. 136–137).

Puslebiter og snublesteiner

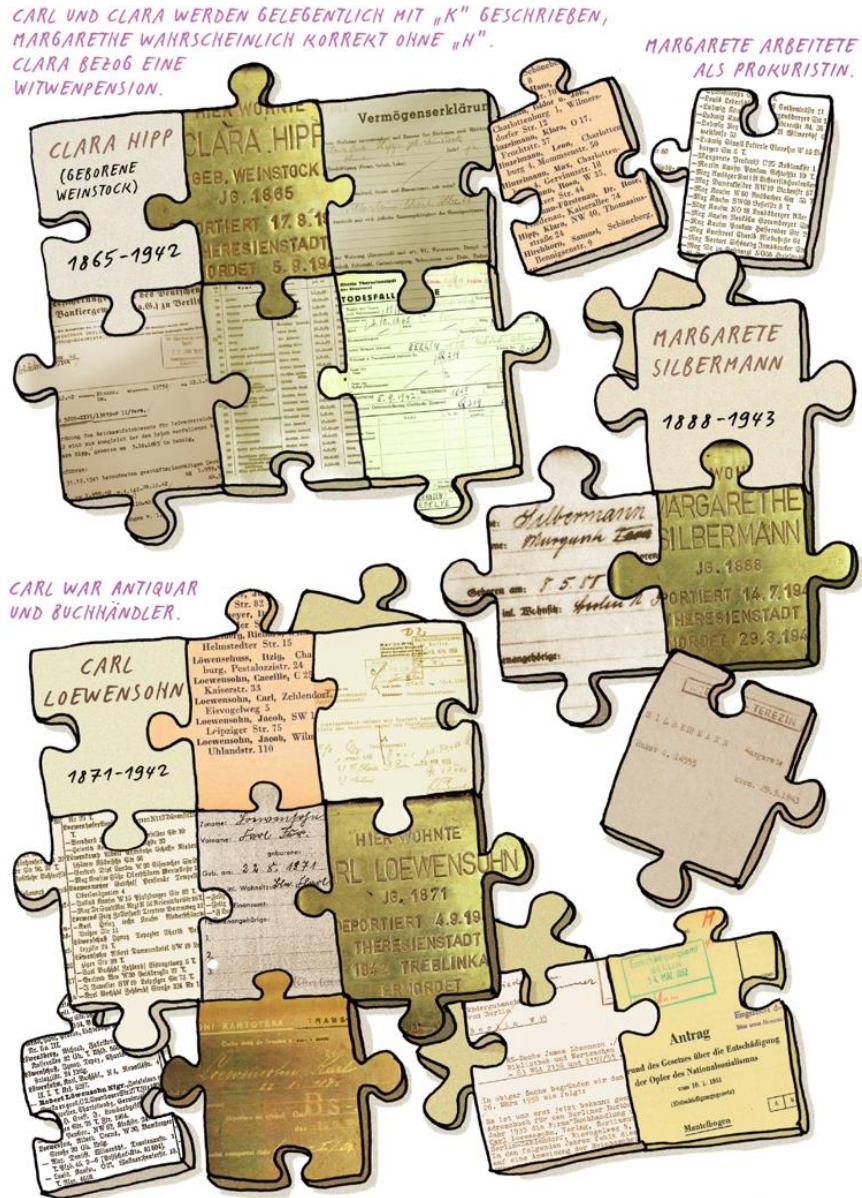
Det visuelle uttrykket kan ved første blick oppfattes som noe uoversiktlig. Det er stor variasjon i utforming av rutene, som har ulik størrelse og form, og som er arrangert i et vekslende antall etasjer kombinert med helsideruter (splashsider). Det samme gjelder hvordan snakke- og tankeoblene er utformet. Den tilsynelatende uoversiktlige komposisjonen korresponderer imidlertid med hvordan vi som individer husker og minnes, nemlig assosiativt og spontant, som puslespillbiter vi kombinerer mentalt – ikke alltid i samsvar med slik ting egentlig skjedde. Komposisjonen illustrerer ikke kun den individuelle hukommelsesprosessen, men visualiserer også ulike former for minnekultur og tilnærminger til det å minnes, det å tradere og det å føre ulike minnekulturer sammen. Med det for øye analyseres bokas grunnleggende visuelle komposisjonsprinsipp med utgangspunkt i den grafiske romanens formspråk.

Som allerede vist, ble oppdagelsen av snublesteinene utenfor Eisvogelweg 5 et vendepunkt i prosjektet. Det er nærliggende å anta at Demnigs velkjente snublesteiner – kvadratiske, messingplater i brosteinstørrelse – også ga inspirasjon til den visuelle framstillingen, hvor ulike former for steiner, brikker og klosser framstår som et gjennomgående visuelt element. Dette

¹⁸ At den kulturelle hukommelsen er internasjonalt forankret, synliggjør Schaalburg gjennom ytterligere forgreininger, blant annet til Bikernieki-skogen ved Riga og Yad Vashem i Jerusalem, minnesteder som hun besøker under arbeidet med boka.

gjenspeiles i tegneseriens karakteristiske ruter, som blir byggesteinene som utgjør historien, mens de brede, hvite rennene mellom dem viser til det fragmentariske og til det som ikke lenger lar seg rekonstruere. Rennene mellom rutene er i hovedsak brede og tydelige. Dette kan minne om avstanden mellom fotografier i et gammeldags fotoalbum, samtidig som det knytter an til puslespillmetaforen som inntar en gjennomgående og meningsbærende funksjon i boka (jf. Figur 1). Schaalburgs research framstår som et gedigent puslespill hvor enkelte brikker mangler og er borte for godt. Disse brikkene kombineres enkelte steder med snublesteiner og brosteiner, slik at brikker av ulik form og størrelse går igjen som et ledemotiv gjennom hele boka. Dette understrekes gjennom en spread (spredning) over to sider med puslespillbrikker (jf. BS, s. 58–59). Noen av brikkene er satt sammen, men fargekombinasjonene viser at enkelte egentlig ikke hører sammen; andre ligger løst utover, noen delvis skjult av andre brikker. Noen er uleselige, noen viser utsnitt av gamle dokument. Mellom brikkene er det hvite felt, tomrom. Håndskrevne kommentarer rundt og mellom bitene gir innblikk i hvordan Schaalburg har jobbet med å sette sammen de få opplysningene hun klarte å få tak i. Men det gjenstår permanente huller, fakta som er tapt for alltid.¹⁹

¹⁹ Scott McCloud bruker uttrykket «non-sequitur» (McCloud, 1994, s. 72) for ruter hvor det i utgangspunktet ikke ser ut til å være noen sammenheng. Han mener at det også i disse tilfellene oppstår «closure» fordi det er et grunnleggende prinsipp for tegneserieformen. Gjennom sitt visuelle formspråk understreker Schaalburg grensene for hva vi kan finne ut – og hva vi kan forestille oss.



Figur 1. © Bianca Schaalburg & avant-verlag, 2022

Teksten, gjennomgående håndskrevet med versaler, er delvis i snakke- og tankebobler, med tydelige kantlinjer og kantbølger, delvis blokktekst. Særlig snakkeboblene har svært lange haler. Flere steder strekker halene seg over flere bilder på en side, sågar over på neste side, og mange av halene – særlig der hvor handlingen utspiller seg på 1960- og 1970-tallet – sklir over i tegnet sigaretttrøk (mormoren var storrøker). Slik framstår et inntrykk av at fortida røklegges, skjules bak floskler og klisjeer, som gjentas, som et ekko flere ganger i løpet av boka: «Hier gab es keine Juden» (BS, s. 30),²⁰ «Was der Hitler da gemacht hat, das haben wir erst viel später erfahren» (BS, s. 30),²¹ «Ich kannte keine Juden. [...] Wir wussten nix» (BS, s. 89).²² Samtidig danner sigaretttrøken et mønster som gir assosiasjoner til et bevegelig nett med store og små huller i, hvor man kan få et glimt av det blir forsøkt holdt skjult – men før man får grepet tak i det, har det igjen forsvunnet bak røkskyene (jf. Figur 3).

I motsetning til andre graphic memoirs-kunstnere, for eksempel Nora Krug, bruker Schaalburg relativt lite originaldokumenter i sitt visuelle uttrykk. På bakgrunn av det faktum at svært mye av Schaalburgs research foregår nettopp i arkiver, er dette ved første øyekast overraskende. Det hun velger å inkludere av originaldokumenter, er primært memorabilia som allerede var i familiens eie: noen få familiefotografier og dokumenter, delvis kombinert med tegnede varianter av samme motiv. En prominent plass i bokas visuelle uttrykk får imidlertid de tre snublesteinene til minne om Clara Hipp, Carl Loewensohn og Margrethe Silbermann. På bakgrunn av det beskjedne omfanget av originaldokumenter framstår gjengivelsen av disse som et sterkt autentisk uttrykk. Steinene er gjengitt nærmest som fotografier montert inn i en tegnet brolegging (jf. BS, s. 35), uthevet gjennom en blank messingfarge, som skiller seg fra øvrig fargebruk i boka (jf. Figur 2). Deres visuelle utforming bidrar dermed til å understreke det autentiske og det ugjenkallelige faktum som holocaust betydde.

²⁰ Det fantes ingen jøder her.

²¹ Hva Hitler hadde gjort, det fikk vi vite først lenge senere.

²² Jeg kjente ingen jøder. [...] Vi visste ingen ting.



Som mange andre historiske minnefortellinger veksler *Der Duft der Kiefern* mellom ulike tidsnivåer: Sekvenser som viser research, blant annet arkivbesøk eller reiser til åsteder, flettes inn i sekvensene som forsøksvis rekonstruerer hva som kunne ha hendt – for eksempel i Berlin i 1938, i Riga og Theresienstadt i 1944, i Berlin i 1968 eller i 1974. Gjennom rutenes komposisjon illustreres visuelt hvordan de ulike hendelsene griper inn i hverandre, hvordan tidligere ugjerninger fortsatt kaster skygger og hvordan Schaalburg forsøker å kombinere de ulike brikkene til å bli et plausibelt narrativ. Et eksempel er en splashside som viser skyggen av et fly, først mot havet, senere mot bakken: «Eine fremde Landschaft unter Wasser. Eine Parallelwelt, die wieder verschwindet, als wir über Land fliegen und uns Riga nähern» (BS, s. 80).²³ Ruta i lillatoner viser Schaalburg og sønnen Emile på vei til Riga, men skyggen flyet kaster mot bakken har et svakt brunstikk, som et gammelt bombefly på tokt. Brunfargen tas opp igjen i nedre hjørne av siden, hvor det er skravert noen rektangulære markeringer som kan minne om en leir sett ovenfra.

De forskjellige kronologiske sjiktene er uvanlig komplekst kombinert, og er – nok også for å hjelpe leseren med å orientere seg – markert gjennom ulike farger, som ulike lesestier. Disse fargene har, til en viss grad, en symbolsk betydning. Nazitida er naturlig nok kjennetegnet gjennom bruntoner. Mens 1950-tallet er fargelagt med grønn- og 1960-tallet med blåtoner, kjennetegnes 1970-tallet av retro oransje. Ulike fiolette nyanser er brukt på det tidsrommet hvor Schaalburg arbeidet aktivt med sin research og utformingen av boka, mens vedlegget, som inneholder faktaark (også disse er tegnet og fortalt av kunstneren selv) om historiske hendelser og personligheter, er i gult, som assosieres med den gule jødestjernen. Kun åtte sider er i svart-hvitt. Disse sidene inneholder en fiktiv rekonstruksjon av livene til Hipp, Loewensohn og Silbermann. Disse sidene skiller seg ut, både gjennom fargebruk, «diese verschwundene Welt in Schwarzweiß» (BS, s. 61),²⁴ og gjennom utformingene av rutene. Disse sidene er roligere komponert. Hver side består av maksimalt to ruter, teksten sentralt plassert med symbolsk ladede motiver, blant annet en menora, et istykkerrevet perlekjede og små steiner som legges på jødiske gravsteder, anordnet som en bord eller en ramme på sidene. Formen gir assosiasjoner til gravstøtter. Gjennom konturene av de tre personene som det ikke eksisterer fotografier av,

²³ Et fremmed landskap under vann. En parallellverden som forsvinner igjen, da vi igjen flyr over land og nærmer oss Riga.

²⁴ Denne fordums verden i svart-hvitt.

antydes grensene for det vi kan fatte, det som egentlig er umulig å holde fast i ord eller tegning, det usigelige. Den strenge svart-hvite fargebruken understøtter det uopprettelige.

Et tysk familienarrativ

Der Duft der Kiefern kan leses som en grafisk minnefortelling med særlig vekt på hvordan den store historien (Tysklands historie) og den lille historien (familiehistorien) flettes sammen til et generasjonsovergripende narrativ. Generasjonsperspektivet som Schaalburg anlegger kan tolkes i lys av Aleida Assmanns arbeid *Geschichte im Gedächtnis* (2007). Assmann går her ut fra at hver generasjon deler visse grunnleggende erfaringer og tolkningsmønstre (jf. Assmann, 2007, s. 12); hver generasjon og hvert enkelt individ får sin biografi formet gjennom historien (jf. Assmann, 2007, s. 32). På bakgrunn av dette lager hun en historisk inndeling basert på hvilke felles erfaringer de ulike generasjonene deler og hvordan de har blitt sosialisert (jf. Assmann, 2007, s. 36). Blant de generasjonene hun framhever, fordi de deler spesielt pregnante erfaringer, er 1933-generasjonen (kullene mellom 1900–1920), 1968-generasjonen (kullene mellom 1930 og 1945) og 1985-generasjonen (kullene mellom 1965 og 1980) (jf. Assmann, 2007, s. 60, s. 62 og s. 64). Generasjonene kan forstås, skriver Assmann, som bruddpunkter som kan iscenesettes som historiske vendepunkt (jf. Assmann, 2007, s. 68). Schaalburgs utgangspunkt er en tilsvarende generasjonsinndeling med besteforeldre- og foreldregenerasjonen samt sin egen som de tre viktigste kronologiske nivåene. Men gjennom å kontekstualisere familiebiografien i et historisk minnekart over Berlin setter hun egne aksenter; det samme gjør hun gjennom å inkludere en rekke tegnede møter mellom familiemedlemmer og historiske personligheter.

Slektstreet Schott

Som en del av det omfattende vedlegget i boka finner vi et tegnet slektstre som strekker seg over to sider, altså en spread (spredning). Dette slektstreet viser Bianca Schaalburgs familie på morssiden. I sentrum står morfaren Heinrich og mormoren Else Schott samt deres fire barn: døtrene Gisela, Helga og Edda (Bianca Schaalburgs mor) og sønnen Heinrich, Schaalburgs onkel, den eneste som fortsatt er i live. Men også en rekke andre slektninger har funnet plass i slektstreet, blant andre oldemødrene Martha og Berta samt grandtantene Ursula og Erna. Videre har hun tegnet inn sine to sønner, Emile og Jules. Dermed omfatter familiehistorien hele

fem generasjoner og strekker seg fra rundt 1900 til 2021: Fra det tyske keiserriket (1871–1918) til det gjenforente Tyskland etter 1990.

Dette omfattende historiske bakteppet levendegjøres gjennom tegnede møter mellom familiemedlemmer og historiske personligheter. Eksempler på dette er barnelegen Fritz Demuth (1892-1944),²⁵ sosialdemokraten og motstandsmannen Julius Leber²⁶ og studentlederen Rudi Dutschke (1940-1979).²⁷ Selv om dette er møter av hypotetisk karakter, er de – ut fra tidspunkt og sted – ikke usannsynlige og skaper en forsterket autentisk effekt. Schaalburg kan ikke vite om hennes mormor faktisk møtte doktor Demuth i Eisvogelweg etter novemberpogromen (9. november) i 1938. Men det er et historisk faktum at han var barnelege i bydelen fram til oktober 1938.²⁸ Motstandsmannen og sosialdemokraten Julius Leber bodde i samme gate som familien Schott. At Else Schott og fru Leber hilste på hverandre hos bakeren i 1943, er fullt mulig. Det samme gjelder møtet mellom Bianca Schaalburgs far og Rudi Dutschke på fødeklinikken i Berlin i 1968.²⁹ Gjennom slike scener, hvor familien Schott krysser veier med historiske personligheter, framstår framstillingen plausibel, autentisk og tett knyttet opp mot historiske hendelser. Disse scenene, i kombinasjon med det historiske minnekartet over Berlin, retter dessuten oppmerksomheten mot et annet forhold, nemlig hvilke veivalg vi tar. Schaalburg viser hvordan de som støttet Hitler og profitterte på det nye regimet, levde side om side med de som stod opp mot nasjonalsosialismen og som, i mange tilfeller, betalte for dette med livet. På samme tid, i samme gate to diametralt motsatte virkeligheter: For mormor Else er Sachsenhausen et naturskjønt utfluktsmål, for Demuth betyr Sachsenhausen leiren hvor han ble innesperret, ydmyket og mishandlet.³⁰ Gjennom dette perspektivet differensierer

²⁵ Fritz Demuth var barnelege i nærområdet til Eisvogelweg 5. Som alle andre jødiske leger ble han tvunget til   stenge praksisen sin i 1938, og i kjølvannet av novemberpogromen (9.11.1938) ble han holdt som fange i konsentrasjonsleiren Sachsenhausen i fem uker.

²⁶ Julius Leber ble henrettet i fengselet Pl tzensee i Berlin.

²⁷ Rudi Dutschke var en av de viktigste lederskikkelsene i den tyske studentbevegelsen. I 1968 ble han utsatt for et attentatsfors k på gata i Berlin og skutt. Han døde i 1979 av senskadene.

²⁸ Da ble jødiske leger tvunget til   stenge sin praksis, de fikk imidlertid fortsatt behandle jødiske pasienter.

²⁹ Rudi Dutschkes s nn ble født i januar 1968, det samme gjorde Bianca Schaalburg (jf. BS, s. 166).

³⁰ Et annet eksempel er en kort ordveksling om den populære barnebokforfatteren Else Ury (1877–1943), som i januar ble deportert til Auschwitz og drept. Også denne scenen konstruerer en parallellverden: to Else'r fra Berlin med svært ulik skjebne.

Schaalburg generasjonstilknytningens betydning. Det å tilhøre samme generasjon betyr ikke nødvendigvis at man gjør samme erfaringer.³¹

Besteforeldregenerasjonen

Else og Heinrich møter hverandre i 1931 og gifter seg i 1933. Romantikken viker raskt for den politiske realiteten. Framstillingen av familielivet synliggjør hvordan utviklingen i Tyskland legger stadig nye føringer for enkeltmenneskene. En scene som får bred plass – også visuelt gjennom to store halvsider ruter med en omfattende dialog mellom ektefellene i store snakkebobler – viser en ekteskapelig krangel om dr. Demuth, som få dager etter at Else møtte ham på gata har flyktet til Holland. Mens Else bekymrer seg over hvordan hun nå skal finne en god barnelege og opplever forfølgelsen av de tyske jødene som et praktisk problem for seg selv, svarer Heinrich, som sitter i brun skjorte og med hakekorsmerke på jakkeslaget: «Die Juden haben doch alle Dreck am Stecken» (BS, s. 19).³² Heinrich Schott er – også ved frokostbordet – politisk på linje. Gjennom rekonstruksjonen av hans politiske biografi finner Schaalburg ut at han tidlig sluttet seg til den nasjonalsosialistiske bevegelsen. Fotografier viser at han hadde den karakteristiske hitlerbarten allerede i 1929, noe som kan tyde på at han tidlig så på Hitler som et politisk forbilde. I et arkiv i Berlin³³ får hun innsyn i de fire permene som hans politiske mappe utgjør. Hun finner ut at han ble partimedlem så tidlig som i 1926 og i flere år var aktiv i SA (jf. BS, s. 25–27). Dette tyder på at hans ideologiske identifikasjon med nasjonalsosialismen gikk utover bare det å være en passiv medløper. Arkivbesøket, et eksempel på hvordan Schaalburg benytter seg av museenes rolle som lager for vår kulturelle hukommelse (det Assmann kaller «Speichergedächtnis», jf. Assmann, 1999), vies stor plass og strekker seg over tre sider. Her veksler brunt fargelagte ruter med fiolette; gjennom fargebruken veves fortid og nåtid sammen. Hvordan fortidas hemmeligheter og forbrytelser kaster skygge over nåtida og over barnebarn- og oldebarngenerasjonen (sønnen Emile er med), markeres visuelt med små brune detaljer i rutene som viser arkivbesøket: Enkelte av de gamle arkivmaterialene og mappene er farget brune (jf. BS, s. 25). To serier med mindre ruter viser familielikheten mellom

³¹ I Assmanns generasjonskonsept er basert på det som er «generationstypisch» (Assmann, 2007, s. 47), altså typisk for en generasjon.

³² Ingen jøder har rent mel i posen.

³³ Det dreier seg om Landesarchiv Berlin, <https://landesarchiv-berlin.de/> Navnet på arkivet nevnes i boka. Også her fyller arkivets lett gjenkjennelige fasade (arkivet holder til i den tidligere ammunisjonsfabrikken til Borsig) ei av rutene.

Heinrich Schrott og Bianca Schaalburg. Den første serien, som består av fire små ruter plassert i vannrett rekke, fokuserer på munnpartiet som går fra brunt til rødt, fra hitlerbart til leppestift, nesten som et interaktivt bilde hvor betrakteren kan skyve på en markør for å se et motiv før og nå (jf. BS, s. 25). Den andre serien består av to ruter med utsnitt som viser øyenpartiet: Til venstre Heinrich med et blødende sår på kinnet, kanskje resultat av en av de mange SA-slåsskampene han må ha vært involvert i, til høyre Bianca Schaalburgs ansikt (jf. BS, s. 27). Bildene framprovoserer at Schaalburg plutselig husker at hennes mor kalte sitt barnebarn humoristisk for «Rabauke» (BS, s. 27),³⁴ et uttrykk som under nasjonalsosialismen ble brukt nettopp om SA i Berlin (jf. Sauer, 2006, s. 107) og som hun ganske sikkert hadde hørt i sin oppvekst. I forbindelse med rekonstruksjonen av morfarens politiske biografi kombineres historiske dokumenter med familiebilder og -erindringer. Til sammen gir dette et innblikk i hvordan dette kunne ha vært, samtidig som den rent fysiske familielikheten åpner for refleksjoner over hvordan man selv hadde forholdt seg om man hadde levd den gangen.

Stedet hvor Heinrich og Else Schott møtes for første gang er ikke uten symbolikk: badestranda ved innsjøen Wannsee (jf. BS, s. 15).³⁵ De bosetter seg ikke veldig langt derfra, ved sjøen Krumme Lanke, og de bruker de store grøntområdene rundt sjøene til turer. Det gjør Else og barna også 20. januar 1942 (jf. BS, s. 54–55), en dato som er skrevet inn i tysk historie som dagen da Wannseekonferansen begynte. Mens Heinrich er stasjonert i Riga, hvor massedrapene på jødene i Bikernieki-skogen allerede er i gang, går Elsa søndagstur med barna i Berlin. Få kilometer unna planlegges utryddelsen av de europeiske jødene i detalj: «Etwa fünf Kilometer weiter südwestlich wurde in einer Villa am Wannsee auf einer Konferenz die ‘Endlösung der Judenfrage’ organisiert» (BS, s. 54).³⁶ Denne scenen er et av flere eksempler på hvordan Schaalburg kombinerer familiehistorien med storpolitikk, ikke bare gjennom å sette familiebegivenheter i en generell historisk kontekst, men i flere tilfeller også eksplisitt lagt til datoer med storpolitisk betydning. I dette tilfelle understrekes dette gjennom å konstruere to simultanhandlinger.³⁷ Gjennom å trekke kronologiske og geografiske linjer mellom det private

³⁴ Pøbel.

³⁵ Den store badestranda ble åpnet i 1907 og ble raskt et populært utfluktsmål.

³⁶ Rundt fem kilometer lenger mot sørvest ble ‘den endelige løsningen på jødeproblemet’ diskutert på en konferanse i en villa ved Wannsee.

³⁷ Simultanhandling er et dramaturgisk grep som forbindes med blant annet middelalderens moraliteter og mysteriespill og med pasjonsspill: Handlingen foregår på flere parallelle scener, noe som skaper et inntrykk av simultanitet.

(en søndagstur) og storpolitikk (planleggingen av holocaust) vises to vidt forskjellige virkeligheter parallelt. Dette understrekes gjennom tydelige visuelle markører: Snødrevet i Berlin mot mørke trestammer denne januardagen, slik som det vises gjennom flere ruter, tegnes identisk med snødrevet i Bikernieki-skogen, som monteres inn som ei enkeltstående rute nederst på siden (jf. BS, s. 54). Denne relieffaktige skyggeskraveringen finner vi igjen få sider videre i rutene som viser minnesmerket i Bikernieki-skogen: på steinstøttene, i barken på trærne, som krakelert gammelt porselen. Gjennom skraveringen antydes også visuelt at forbrytelsene som ble begått, kaster lange skygger, konturene er fortsatt synlige for de(n) som vil se og forsøke å forstå.

1968-generasjonen

1968-generasjonen er en helt spesiell generasjon, som er kjennetegnet gjennom en høy grad av politisk bevissthet, både i forhold til sin egen samtid og til det historiske bruddet som nasjonalsosialismen og holocaust innebar, skriver Assmann (jf. Assmann, 2007, s. 43–44). I motsetning til alle andre generasjoner emansiperte den seg fra historiske forbilder og satte sin egen politiske agenda (jf. Assmann, 2007, s. 53). Med tanke på at denne generasjonen til en stor del ble utgjort av kullene født under krigen (jf. Assmann, 2007, s. 63), oppdratt i tråd med nasjonalsosialismens ideologi, er det politiske bruddet oppsiktsvekkende. Dette viser Schaalburg tydelig i framstillingen av sin mor og sin onkel. Moren Edda (oppkalt etter Heinrich Görings datter, jf. BS, s. 16) ble født i 1939, samme år som Tyskland invaderte Polen. Schaalburg viser i sin rekonstruksjon av barndommen blant annet hvordan forestillingen om 'jøden' blir brukt for å skremme barn, hvordan barna læres opp til å hilse 'Heil Hitler' og hvordan ideologien systematisk innprentes gjennom oppdragelse, skole og fritidsorganisasjoner, som for eksempel Hitlerjugend (jf. BS, s. 5). En scene viser lille Edda som har mareritt om 'jøden', som er tegnet med trekk som minner om den antisemittiske karikaturen 'den evige jøden' (jf. BS, s. 47).³⁸ Heinrich er fascinert av kniven som Hitlerjugend bærer hvor det er risset inn ordene «Blut und Ehre» og omtaler familien Leber foraktfullt som «SPD-Bonzen, linkes Gesocks» (BS, s. 92–93).³⁹ Foran dette bakteppet er utviklingen av søsknene etter andre verdenskrig spesielt interessant og i tråd med hvordan Assmann beskriver

³⁸ Her bruker Schaalburg trekk fra antisemittiske karikaturer som ble vist i utstillingen «Der ewige Jude» i 1937: <https://www.yadvashem.org/de/holocaust/about/nazi-germany-1933-39/antisemitism.html>.

³⁹ Blod og ære. Sosialdemokratisk partipamp, venstrevridd pakk.

denne generasjonen som i motsetning til foreldregenerasjonen frigjør seg ettertrykkelig fra de idealene de har blitt innprentet, og som bidrar aktivt til å ta et oppgjør med nasjonalsosialismen. Eddas politiske utvikling er eksemplarisk: Hun jubler til John F. Kennedy under hans besøk i Berlin i 1963, sørger over drapet på Benno Ohnesorg (1940–1967)⁴⁰ og beundrer Rudi Dutschke.

Dette understrekes gjennom at Schaalburg også i denne generasjonen legger inn et tegnet møte mellom et familiemedlem og en politisk personlighet. I januar 1968 befinner Klaus (Bianca Schaalburgs far) og Rudi Dutschke seg i korridoren på fødeavdelingen Waldfriede i Berlin.⁴¹ Gjennom to ruter bygges det inn både et tilbakeblikk til et tidligere møte mellom Klaus og Dutschke i Marga Schoellers bokhandel⁴² og et frampek tre måneder fram i tid, nemlig til attentatet mot Dutschke (jf. BS, s. 167). Også ved dette møtet stemmer de kronologiske og geografiske koordinatene: Ektefellene til Klaus og Dutschke fødte faktisk barn på samme fødeavdeling i januar 1968.

Et særtrekk ved studentopprøret var at de unge stilte kritiske spørsmål til sine fedre. I tysk litteraturhistorieskriving omtales dette gjerne som 'Väterbücher', det vil si litterære tekster hvor forfatteren, ofte med selvbiografisk utgangspunkt, tar et oppgjør med fars forsømmelser under nasjonalsosialismen og fortielsen etter krigen.⁴³ Men ikke alle som spurte fikk svar. Ønsket om dialog ble i stor grad møtt med taushet av foreldre- og besteforeldregenerasjonen. Som så mange andre stiller også Edda kritiske spørsmål til foreldregenerasjonen. Men fordi faren døde allerede i 1957, gjenstod kun moren, som skjulte både seg og fortiden effektivt bak sigarettroken. Et eksempel på dette er julefeiringen 1967. Familien Schott har invitert til julefeiring. Det er god plass rundt det store bordet, som i sin tid Hipp, Loewensohn og Silbermann satt rundt. Da Edda, høygravid, spør «Ich möchte wissen, was mein Vater eigentlich in Riga gemacht hat, im

⁴⁰ Benno Ohnesorg var en student som 2. juni 1967 deltok i demonstrasjonen mot besøket av sjahen av Iran i Berlin. Han ble skutt og drept av politibetjenten Karras. Drapet på Ohnesorg ble en milepæl for den tyske studentbevegelsen.

⁴¹ Hosea-Che Dutschke er sønnen til Rudi og Gretchen Dutschke, ble født i januar 1968.

⁴² Marga Schoellers bokhandel er en av Berlins eldste og mest kjente bokhandlere, frekventert av den intellektuelle elite på venstresida. Dutschke var en av stamkundene. At deres veier tidligere skulle ha krysset hverandre i Marga Schoellers bokhandel, en møteplass for studenter og intellektuell på venstresida, er ikke usannsynlig.

⁴³ Blant de mest kjente Christoph Meckels *Suchbild. Über meinen Vater* (1980). Etter hvert som nye generasjoner har kommet til har interessen flyttet seg over mot den bredere anlagt familieromanen, jf. Assmann, 2007, s. 72–76.

Krieg?», blokkerer moren: «Kommt gar nicht in Frage. Es ist Weihnachten, da reden wir nicht über sowas!» (BS, s. 164).⁴⁴ De tre tverrgående, rektangulære rutene, holdt i 1960-tallets blåtoner med islett av brunt, fylles mer og mer av tegnet sigaretttrøk som tåkelegger rommet, til det på det nederste bildet på siden kun er få ansikt som skimtes gjennom røken. Mer enn ti år senere gjentas en tilsvarende sekvens, variert i 1970-tallets retro oransjetoner (jf. Figur 3). Da er det datterdatteren som stiller samme spørsmål (jf. BS, s. 30), men heller ikke hun får noe annet svar enn et ekko av floskler («Ich kannte keine Juden. [...] Wir wussten nix» (BS, s. 89)⁴⁵) som skjuler seg bak røkleggingen.

⁴⁴ Det er helt uaktuelt. Nå er det jul, da snakker vi ikke om slikt.

⁴⁵ Jeg kjente ingen jøder. [...] Vi visste ingen ting.

HOLOCAUST ... ALS KIND INTERESSIERTE MICH NUR EINES : PFERDE, PFERDE, PFERDE!



MIT 11 JAHREN ÄNDERT SICH DAS. ICH LESE "ALS HITLER DAS ROSA KANINCHEN STAHL".
UND DANN "DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK". ICH SEHE FOTOS VON AUSCHWITZ.



Figur 3. © Bianca Schaalburg & avant-verlag, 2022

Den transgenerasjonelle samtalen

Også onkel Heinrich, født i 1936, frigjør seg raskt fra det tankegodset som preget barndommen og gjør opprør mot farens mange forbud (jf. BS, s. 134). Han inntar, som den eneste gjenlevende fra sin generasjon, rollen som diskusjonspartner for Schaalburg. Han svarer – i den grad han kan – på hennes spørsmål, og stiller memorabilia til rådighet, blant annet farens ‘Soldbuch’ (tjenestebok som soldat). Mens han representerer forrige generasjon, inntar Schaalburgs sønner neste generasjons blikk på historien. Sammen forsøker i denne fasen (researchfasen) altså tre generasjoner å sette sammen de bitene de har til et plausibelt narrativ; alle funn ledsages av samtaler. Et eksempel er dokumentene som Schaalburg og sønnen Emile finner i de fire mappene i Landesarchiv Berlin, og som får Schaalburgs ansikt til å gløde av skam (jf. BS, s. 25). Hva disse innebærer, formidles primært gjennom tegninger og gjennom samtalene mellom Schaalburg, hennes sønner og onkelen. På denne måten flyttes oppmerksomheten fra de håndfaste bevisene mot selve familiehukommelsen, som Astrid Erll definerer som et intergenerasjonell hukommelse (jf. Erll, 2011, s. 18). Denne bæres av alle familiemedlemmene som deler familiens erfaringshorisont, og konstituerer seg gjennom sosial interaksjon og kommunikasjon: «wiederholtes gemeinsames Vergegenwärtigen des Vergangenheit» (Erll, 2011, s. 18), det vil si at man gjentatte ganger sammen gjenopplever fortida. I dette tilfellet er det imidlertid ikke snakk om bestemte hendelser som gjenoppleves – ikke vet man akkurat hva som skjedde, og de som opplevde det, lever ikke lenger –, men det dreier seg om en generasjonsovergripende samtale, basert på sparsomt materiale, om hva som kunne ha skjedd. Det er slike situasjoner som ligger til grunn for det som Harald Welzer, Sabine Moller og Karoline Tschuggnall analyserer i sin studie «*Opa war kein Nazi*». *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Her undersøker de transgenerasjonelle eller generasjonsovergripende samtaler som ikke utelukkende har som målsetting å finne ut hva som skjedde, men også hvordan hendelsene er tradert i den enkelte familie. Slik får prosjektet en klar nåtidsdimensjon. Den generasjonsovergripende samtalen er en forutsetning for å skape åpenhet og bevissthet rundt nasjonalsosialismens forbrytelser: Den handler vel så mye om vår egen samtid som om nasjonalsosialismen (jf. Welzer et al., 2003, s. 12).

Generasjonsperspektivet som Schaalburg anlegger viser gjenkjennelige og tidstypiske strukturer: fra fortielse og røklegging over 1968-generasjonens kritiske spørsmål og anklager

til dagens åpenhet. Samtidig vises utviklingen av dokumentasjon og offisiell minnekultur. Mens 1968-generasjonen til en stor grad kapitulerte foran en mur av taushet og manglende tilgjengelig dokumentasjon, har Schaalburg selv og hennes sønner en nær sagt uendelig informasjonstilgang. Dermed kan hun utvide det som Erll kaller den intergenerasjonelle familiehukommelsen (jf. Erll, 2011, s. 18) med materiale som er tilgjengelig gjennom vår tids kulturelle hukommelse. Det er dette materialet som gir Schaalburg mulighet til å utvikle sitt historiske minnekart, gjennom sine besøk i arkiver, museer og ulike minnessteder.

Samtidig trekker Schaalburg veksler på det som Assmann omtaler som den kommunikative hukommelsen (Assmann, 1999; Welzer 2005): den hukommelsen som oppstår gjennom samtale. Schaalburg søker imidlertid ikke bare den generasjonsovergripende samtalen i egen familie, men utvider denne. Hun tar kontakt barnebarnet til Alice Licht (jf. BS, s. 99–100). Yermi Brenner⁴⁶ bor nå i Berlin, og de møtes på café. I motsetning til de tegnede møtene tidligere i boka, som er plausible, men hvor vi ikke kan vite helt sikkert om de faktisk har funnet sted, er møtet med Yermi Brenner en del av hennes research. Cafémøtet fører Schaalburg, hvis oldeforeldre bodde i Neanderstraße 12, og Yermi Brenner, barnebarnet til Alice Licht som i åtte måneder skjulte seg i samme hus, sammen. Samtalen bygger bro over generasjoner, over nasjonsgrensener (Brenner er israeler), mellom etterkommere av ‘Täter’ (gjerningsmenn) og ‘Opfer’ (offer), og den avsluttes med en omfavelse (kapitlet heter «Die Umarmung»). Møtet åpner en dør til fortida, noe som også visualiseres: Caféveggene der de treffes er dekorert med gamle dører (jf. BS, s. 99). Gjennom dette bildet, gamle dører, noen av dem kan åpnes, andre forblir lukket og fører i intet, knyttes narrativet an til den mørke og glatte døra til garderobeskapet Schaalburg arvet etter sin mormor.

Avsluttende kommentarer

I den transgenerasjonelle samtalen setter tidligere generasjoners fortellinger⁴⁷ sine spor som tomrom og huller. Visuelt synliggjør Schaalburg dette framfor alt gjennom puslespillmetaforen, som varieres visuelt blant annet gjennom snublesteiner, brusteiner og småsteiner som legges på jødiske gravsteder, men også gjennom motiv som dører, esker og skuffer. Hun viser at skyggene

⁴⁶ Yermi Brenner ble født i Israel i 1980. Nå arbeider han som journalist i Berlin (jf. Brenner, 2018).

⁴⁷ Ikke bare gjerningsmenn, men også ofre har tidd stille om hva de har opplevd. Dette tematiseres gjennom samtalen mellom Schaalburg og Brenner. Alice Licht fortalte lenge verken sønnen eller barnebarnet noe om hva hun hadde opplevd.

etter det tidligere generasjoner har forbrutt, enten gjennom aktive gjerninger eller gjennom å se bort og utnytte fordelene for seg selv, fortsatt ligger i krokene, for eksempel som brune mapper i arkivet (jf. BS, s. 25), som brune sjokoladekakesmuler på den hvite duken på det store bordet «der einst den drei Juden gehörte» (BS, s. 75)⁴⁸ eller som silhuetten av Auschwitz som kan skimtes bak mormorens røklegging (jf. BS, s. 31). Samtidig åpner hun familienarrativet og kopler det til historiene til de menneskene som ble fortrenget av familien Schott: Margrete Silbermann, Clara Hipp og Carl Loewensohn.⁴⁹ Og hun tar kontakt med Yermi Brenner for å høre slutten på Alice Lichts historie. Slik føres, ved hjelp av både den kommunikative og den kulturelle hukommelsen, de ulike historiene og skjebnene som utspilte seg side om side sammen igjen. Visuelt vises dette gjennom parallellruter, som for eksempel i historien om Clara Hipp (jf. Figur 4). Den første ruta, i bruntoner, viser en gammel trikkevogn hvor hennes silhuett er tegnet på benken mellom to andre passasjerer, som en ledig plass på trikken etter at Berlins jøder hadde blitt deportert. Den neste ruta, i lillatoner, viser Bianca Schaalburg på vei til Senefelderplatz, hvor det i sin tid lå et jødisk aldershjem. Det ble Hipp siste bosted i Berlin. I 1942 ble alle beboerne sendt til Theresienstadt. En tredje rute forener de to tidsnivåene: til venstre i ruta står Bianca Schaalburg i fiolett, til høyre silhuetten av Clara Hipp foran den brune mursteinsbygningen (jf. BS, s. 38). Slik konstrueres ulike typer parallellverdener: To kvinner på samme sted, men til ulik tid. Den tomme plassen etter Clara Hipp er fortsatt synlig.

⁴⁸ Som en gang tilhørte de tre jødene.

⁴⁹ Også her søker Schaalburg den generasjonsovergrepene samtalen, men det viser seg at den eneste slektningen av de tre som hadde overlevd, Loewensohns nevø James, døde i 1997. I fjorten år hadde han forsøkt å få erstatning fra den tyske staten; i 1966 ga han opp (jf. BS, s. 72–73) Gjennom denne sekvensen gir hun et innblikk i hvor vanskelig det har vært for ofrene å få erstatning.



Figur 4. © Bianca Schaalburg & avant-verlag, 2022

Litteraturliste

Arbeitskreis Jugendliteratur. (2022, 17. mars). *Nominierungen*.

<https://www.jugendliteratur.org/nominierungen-2022/c-103>.

Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C.H. Beck.

Assmann, A. (2007). *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. C.H. Beck.

Brenner, Y. (2018, 27. desember). *How My Grandma Became a Holocaust Celebrity and I Emigrated from Israel to Berlin*. Medium. <https://medium.com/@yermibrenner/how-my-grandma-became-a-holocaust-celebrity-and-i-emigrated-from-israel-to-berlin-1a9c52080a76>

Buchholz, B. (2021, 29. oktober). Der Großvater war Nazi, die Enkelin forschte nach : «Da war auch manchmal diese Angst, Schlimmstes zu entdecken». *Der Tagesspiegel*. <https://plus.tagesspiegel.de/berlin/der-grossvater-war-nazi-die-enkelin-forschte-nach-da-war-auch-manchmal-diese-angst-schlimmstes-zu-entdecken-288172.html>

El Refaie, E. (2012). *Autobiographical comics: Life writing in pictures*. University Press of Mississippi.

<https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617036132.001.0001>

Erl, A. (2011). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. J.B. Metzler Verlag.

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05190-5>

Ernst, N. (2017). *Att teckna sitt jag: grafiska självbiografier i Sverige*. Apart Förlag AB.

Frank, N. (2021, 8. oktober). *Comic: «Der Duft der Kiefern»*.

Friemel, M. (2022, 27. januar). *Bianca Schaalburg über ihr Buch «Der Duft der Kiefern»*.

<https://www.sr.de/sr/sr3/themen/kultur/der-duft-der-kiefern-bianca-schaalburg-interview-100.html>

- Gansel, C. (2009). Rhetorik der Erinnerung – Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur. I C. Gansel & H. Korte (Red.), *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie* (s. 11–38). Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens*. UTB, W. Fink.
- Kerr, J. (2004). *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl* (A. Böll, Overs.). Ravensburger Buchverlag. Oprinnelig utgitt 1973.
- Kukkonen, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. John Wiley & Sons.
- Krug, N. (2018). *Heimat: Ein deutsches Familienalbum*. Penguin Verlag.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Perennial.
- Meckel, C. (2005). *Suchbild. Über meinen Vater*. S. Fischer Verlag.
- Packard, S., Rauscher, A., Sina, V., Thon, J.-N., Wilde, L. R. A. & Wildfeuer, J. (2019). *Comicanalyse: Eine Einführung*. Metzler Verlag.
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04775-5>
- Sauer, B. (2006). Goebbels' «Rabauken». Zur Geschichte der SA in Berlin-Brandenburg. I *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin*, 107–164.
- Schaalburg, B. (2021). *Der Duft der Kiefern*. Avant-Verlag.
- Schröer, M. (2016). Graphic Memoirs – Autobiografische Comics. I J. Abel & C. Klein (Red.), *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung* (s. 263-275). Metzler Verlag.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05443-2_15
- Stolpersteine. (u.å). Hentet 1.oktober 2022 fra <https://www.stolpersteine.eu/start>
- Welzer, H. (2005). *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. C.H. Beck.
- Welzer, H., Moller, S. & Tschuggnall, K. (2003). «Opa war kein Nazi». *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Fischer Taschenbuch Verlag.

Weyhe, B. (2013). *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Avant Verlag.