

En engel i Berlin?  
av Erik Dæhlin

En kveld i november blir jeg formålsløst sittende i sofaen. Øynene føles uttømte, men inni hodet går tankene til alle disse mennene som i begynnelsen av forrige århundre skulle ut å erobre land, utforske hvite flekker på kartet og områder fjernt der ute i horisonten. Vel så mye som et eventyr i ukjente og kalde landskap var det kanskje en erobring av selvet i møte med det sublimе?

Det slår meg at jeg stadig oppsøkes, eller kanskje heller: hjemseskes, av disse eventyrerne fra isødet. Er det min oppvekst med turer i fjellet som åpner for dette sporet av gjenkjennelse? Min egen trang til å ville forsvinne i det hvite? Der kroppen – pakket inn i lag med klær, pusten innenfor tovet ull og en tett innsnørt hette, hørselen dempet innfor disse lagene – opplevdes stoisk og jevnt bevegende. Som om den var i en slags merkelig mellomtilstand mellom det *der* utenfor og det *der* innenfor. Og at dette *der* og *der* ble til nettopp en syntese, et *her*: et sted å være, med en ansats av noe overjordisk jeg var en del av. Et langstrakt evigvarende øyeblikk som åpnet en av grunn like mye som et mektig imperium. Bevisstheten min pendlende mellom disse øyensynlige ytterpunktene i en delvis tilstedeværende, delvis erindrende meditasjon over egen eksistens. Samtidig var jeg ikke alene. Far var der. Alltid et stykke foran meg. En mørk silhuett som nå og da ble visket ut av snøføyken. Den røde luen dansende på toppen av hodet hans. Og snøen som pisket ansiktet mitt rødt. Tvang porene i huden til å åpne seg og vinden til å blåse gjennom kroppen.

I kraft av alenegang og landskapets tomhet, tredje mennesker jeg hadde møtt frem i bevisstheten. Fantasien begynte å spinne tråder ut av historiene, vekslende mellom bilder og stemmer, steder og sansninger, men ledet også inn på nye veier av helt klart *ikke hendt*, men likevel så sterkt tenkt at det ble til virkelighet eller våkne drømmer, andre muligheter.

Ute i isødet: kanskje er det slik den tynne hinnen, den umerkelige overgangen mellom tanker og hallusinasjoner begynner. Når vinden gradvis har trukket inn i muskelfibre og frosset blodet tilstrekkelig, kommer en snikende varme av lykke, og en fata morgana brer om seg.

Ble ideen om å legge ut på slike strabasiose turer innprentet i meg som barn? Som et kulturhistorisk banesår? Ikke bare ved å gjennomføre disse turene – ha teknisk overskudd, rasjonere mat, velge riktige klær, tolke vinden og lyset, lytte seg inn på snøens lyder idet skiene beveget seg på underlaget – men kanskje først og fremst i å mestre egen psyke i sammenheng med kroppen. Hva *var* og *er* målet med slike reiser? Overvinnelse? Gjenfinnelse av noe? Å spore opp noen? Kan det simpelthen være slik at jeg er en del av kulten rundt disse glemte norske polarheltene? Eller handler det først og fremst om å være i bevegelse, kansellere ut sivilisasjonens larm og tre inn i det evige og grenseløse?

Det kan virke som om ideen om *dette enkle, autentiske livet* alltid er tilstede i kulturen vår. Enten som en uttrykt lengsel inne i de trange bygårdene, eller som stadige realiseringer av eksepsjonelle bestigninger. Det er ikke rent få av oss som trekker ut i naturen på grunn av disse, kanskje så romantiske, men likevel vitale holdningene. Kulturhistoriske så vel som andre typer reiseskildringer, både dem du selv kan forfølge, og dem som kun er ment for de få, finnes i hopetall, enten på et tilfeldig loppemarked eller i en bokhandel.

Disse mennene som dro ut rundt århundreskiftet – hvor mye kunne de se av sin egen plass i historie og overskue sammenhengen med valgene de tok og storpolitiske anliggender? Hvordan knyttet de seg til stormaktenes spill om herredømme over ulike kolonier og andre biopolitiske spørsmål? Og reflekterte de over måten de selv vurderte for eksempel inuitter som mer eller mindre «civiliserte», som høyere- eller «laverestaaende» individer? Var det et enkelt skille mellom den såkalte sivilisasjonen og de primitive befolkningsgruppene? Og hva la hver og en av dem i disse begrepene?

Tidligere på dagen hadde jeg vært på Nasjonalbiblioteket og undersøkt deler av arkivet etter den norske eventyreren, organisten, komponisten og senere 'raseforskeren' Christian Leden. I mappen med glassdiaser, kom jeg over to motiver som hadde klare likhetstrekk. På begge fotografiene er to inuitter avbildet, og de virker å være tatt ved to forskjellige anledninger. På det første bildet står begge personene oppreist. En mann til høyre i bildet og en yngre jente til venstre. Bildet er litt uskarpt, men det kan se ut som om mannen, med litt halvåpen munn, ser mot kameraet og fotografen, mens jenta ser ned til venstre for seg. På det andre bildet, som er skarpere, sitter en annen mann på bakken. Han har mørkt halvlangt hår, hårvekst rundt munnen, det ene benet strukket ut, mens det andre er bøyd. En yngre jente, dog ikke så ung som jenta på det foregående bildet, står bak mannen. Hun har skinnvottene halvveis på hendene. Jeg husker vi gikk slik i barnehagen, med vottene dinglende ned fra hendene. De var fastspente med en anordning bestående av en kort gummistrikk og en metallklype i hver ende av strikken. Én klype bet om vottens linning, den andre om ermet på parkdressen. Jenta har klare åpne øyne og ser rett i kameraet. Mannen derimot myser, men ser også mot fotografen. På det første bildet står de på hver sin side av en steinhaug. På det andre bildet sitter mannen lent inntil den samme haugen; jenta bak lener seg kanskje også inntil. Er det egentlig de samme to personene, bildene tatt med noen års mellomrom?

Steinhaugen er mer å regne som en varde eller minnested. Kanskje begge deler. For midt inne blant de oppsatte steinene står en lyst farget minneplakett, også i stein, med inskripsjonen «Eivind Astrup 1891–1892 1893–1894».



Etterhvert som øynene mine og bevisstheten min igjen nærmer seg mitt faktiske oppholdssted: stuen i mitt eget hjem, begynner jeg å lete frem litt informasjon om denne Eivind Astrup. Navnet har jeg hørt før, kanskje på en av de obligatoriske skoleturene til Fram-museet som barn, eller at jeg en eller annen gang har sett skiene hans på Skimuseet. Noe mer kjennskap til denne mannen har jeg ikke: Historiens glemsel eller min manglende oppmerksomhet?

Bragdene til Astrup viser seg å være imponerende, ikke minst de 2000 kilometerne han tilbakela sammen med Robert Peary fra 1891 til 1892. Likeledes notatene fra reise og møtene med inuittene samt tegningene hans, slik de er å finne i boken «Blandt nordpolens naboer». Astrups død og omstendighetene rundt den i romjulen 1895 er det mange spekulasjoner rundt, og svaret må nødvendigvis finnes hos ham selv: Endte du livet på egen hånd med en revolver, eller sklei du på isen der oppe på Hjerkin? Ble kontrasten og det vemod som kanskje oppstod mellom det moderne livet i byen og fraværet av det autentiske livet i isødet for stor? Eller var det skuffelsen over at kroppen din allerede nå, i en alder av 24 år, ikke ville klare flere strabasiose turer? Jeg tar med hunden og går ut for å finne Eivind Astrups grav like ved.

To englevinger er spent ut og imellom disse to er et englehode. Nedenfor står navn og under det igjen tall. Dette utgjør en tavle laget i kobber. Den er så satt inn i et hulrom i steinen. Fire slike tavler på den ene siden, den som vender mot øst. På den andre siden av steinen, mot Ullevålsveien, er det også minnetavler, men uten englehoder. Eivind Astrup ligger i en familiegrav. Ulikt de andre gravene på Vår Frelsers gravlund, antar denne graven form av en stor steinkiste. Avgrenset mot omgivelsene.

*Mais au-dedans, plus de frontières! – Men innenfor, ingen flere grenser!* skriver Jean Tardieu i «Les témoins invisibles».

Dette lille, sarkofagliggende gravkammeret – de avdøde er hegnet inn, som i det latinske *immurement* – utmerker seg i landskapet av andre mer vertikale steiner. Mellom kobberet og granitten er det enkelte steder oppstått smale sprekker, og jeg forsøker å se inn og bak kobberinnsatsen med lyset fra smarttelefonen. Disse åpningene gir en gjennomstrømning – en svak kontakt mellom utenomverdenen og *der inne*. Jeg legger øret inntil kobberet. Han svarer ikke når jeg spør hvorfor han avsluttet det hele.

Istedenfor hører jeg for mitt indre det kvintolmotivet som åpner, men også avslutter den siste satsen i «Stele» av György Kurtág. Jeg fikk tak i innspillingen med Claudio Abbado, dirigenten min mormor syntes var av de aller kjekkeste, og Berlinfilharmonien en gang på slutten av 90-tallet. Jeg kjøpte den egentlig for å høre «Gruppen» av Karlheinz Stockhausen. En komponist og kollega hadde spurt meg hvordan jeg forsto verket ved å kun høre innspillingen – uten muligheter til å gå på flere konserter og

høre forskjell på stykket fra den ene gangen til den andre. Kort og godt ville han frem til at konseptet ved verket ikke holdt mål slik verket ble presentert på innspillingen. Jeg hørte vel på Stockhausens store anlagte orkesterstykket én eller to ganger, men CD-spillere fortsatte videre til verket av Kurtág, som festet seg til min hørsel. Førstnevnte verk fremstod som totalt formålsløst for meg, mens «Stele» hadde både en formmessig og klanglig tydelighet, og ikke minst hensikt, som jeg umiddelbart knyttet meg til. Den kroppslige gestikken som dette uttonende motivet utgjør, har forfulgt meg siden og følger meg også hjem fra Astrup sin grav denne novemberkvelden.

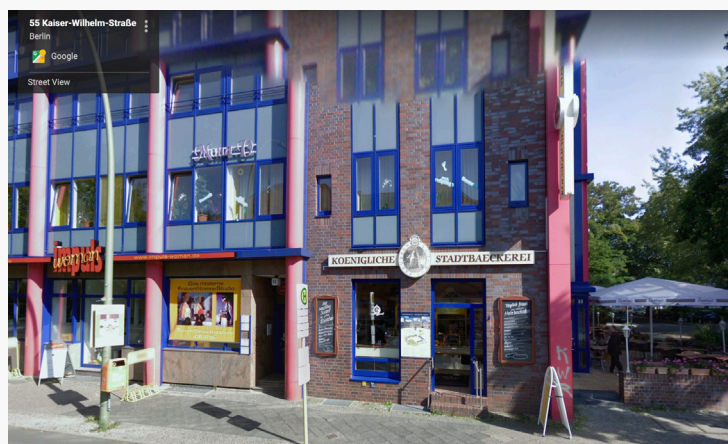
I løpet av de første årene av 1890-tallet ble Astrup kjent med etah-inuittene. Disse bodde innerst i Smithsundet, nordvest på Grønland, et område Christian Leden skulle oppsøke omlag 20 år senere. For da minnesmerket over Eivind Astrup ble avduket 4. august 1909 på Nord-Grønland, holdt den dansk-grønlandske polarforskeren Knud Rasmussen tale. Ved siden av stod den norske komponisten Refsaas, altså Christian Leden. Etter talen til Rasmussen, takket Leden på vegne av Norge.<sup>1</sup>

På Skillebekk i Oslo, nederst i Gabels gate, en gate som er oppkalt etter sønnen til Christoffer Gabel, som i 1660-årene med hard hånd drev handelsmonopol på Færøyene, ble det lagt en vei ut til siden og over til Bjørn Farmanns gate. Det bor ingen i Eivind Astrups gate på Skillebekk.

Noen helt andre gatenavn dukker opp i arbeidet mitt med fotografiene etter Christian Leden. På kanten av glassdiasene står det adresser. Tre av disse er i Berlin. Jeg forsøker å finne en av adressene ved hjelp av Google Street View. Jeg stusser umiddelbart over det jeg ser. En ting er bygget. Det stemmer på mange måter ikke med det jeg hadde sett for meg. En annen ting er at gaten er plassert såpass langt utenfor bykjernen. Kanskje jeg skulle følge i Leden sine fotspor til Berlin for å finne akkurat disse stedene?

Jeg forfølger innskytelsen og befinner meg noen dager senere ombord på morgenflyet til Berlin. I lommen i setet foran meg ligger det en avis der jeg kommer over et bilde som viser et hundspann som, etter alt å dømme, ser ut til å bevege seg over vannet et sted på Grønland. Middelttemperaturen ligger i disse junidagene på mer enn 20 grader over normalen for måneden. Isen smelter raskt, står det i artikkelen. Jeg tenker på hvilke katastrofale følger det får på sikt, om all isen på Grønland smelter. Den ligger jo hovedsakelig på land, til forskjell fra isen i de arktiske strøk.

Dagen etter nærmer gradestokken seg 40 grader celsius allerede før lunsj, og den svarte asfalten under skoene mine virker myk og nylagt. Det er en av de varmeste dagene i Berlin på lenge. Ikke siden 1917 har det vært målt en gjennomsnittstemperatur på over 21 grader i juni. På et ark foran meg har jeg notert «Dr. Franz Stodtner Insitut



f. wissensch. Projektionsphotographie. Berlin NW. 7» og «Verlag Dr. Franz Stoedtner Berlin NW. 7 Wissenschaftliche Projection und Stereoskopie». Disse to opplysningene er påskrevet nesten 50 av fotografiene og diasene etter Leden som jeg har sett igjennom til nå. Jeg har funnet ut at Dr. Franz Stoedtner holdt til i Kaiser Wilhelm Straße 55, Berlin C 2, med *das Institut für wissenschaftliche Projection* som han etablerte i 1895. Et av bildene til Leden er datert med påskriften 1908.

Jeg leter opp adressen på nytt og markerer den på kartet. Igjen stusser jeg over plasseringen. Får det ikke helt til å stemme med det jeg vet om den bymessige utstrekning av Berlin ved århundreskiftet. Jeg blir sittende og tenke på noe Joe Dilworth i Bild Band sa kvelden i forveien da jeg stakk innom hans galleri og bokhandel i en sidegate til Prenzlauer Allee. Vi snakket om boken med fotografier av Valery Faminsky<sup>2</sup> som han hadde gitt ut i fjor. Faminsky jobbet offisielt som fotograf for Den røde armé, og fra april til august 1945 var han i Berlin for å dokumentere for de russiske myndighetene den pleien og omsorgen deres egne soldater fikk i den beseirede byen. Faminsky hadde akkreditering og kunne bevege seg fritt rundt i byen. Dette ga han mulighet til å ta en rekke bemerkelsesverdige fotografier av hverdagslivet i det istykkerbombede Berlin. Disse «uoffisielle» bildene ble siden liggende urørte, aldri publisert eller forstørret, før Arthur Bondar, en russisk fotograf, tilfeldigvis kom over dem i en skoeseke på et marked i Moskva for tre år siden. Bildene viser ikke en tom og istykkerrevet by, slik jeg husker det fra bildene i skolebøkene, men mennesker i ulike situasjoner, alene eller ventende i klynger mellom ruinene og bygningene.

Joe fortalte at det på en rekke av Faminskys bilder fra den sommeren i Berlin var skrevet adresser som skulle korrespondere med byggene som var avbildet. Men adressene viste seg sjelden å stemme med stedet for det faktiske motivet. «Kanskje ikke så rart», sa jeg til Joe, «jeg mener, hvor blir det av adressene i en fullstendig utbombet by?» Joe hadde selv gjort undersøkelser for å finne ut hvor disse bildene faktisk var tatt. For eksempel kunne en på et bilde skimte en kiosk som fortsatt finnes, men da han fikk tak i telefonkatalogen fra den tiden, kunne han konstatere at adressen Faminsky hadde skrevet var feil. Gjennom lignende undersøkelser og i samarbeid med bymuseet, flere historikere, og ved selv å gå rundt i byen med fotografiene – lik en detektiv legge visuelle og historiske opplysninger sammen, hadde de klart å lokalisere hvor alle fotografiene var tatt.

Varmen gjør det vanskelig å holde tankene fokusert. Minst av alt vil jeg begynne å traske rundt i de glohete gatene i Berlin Mitte. I denne zombie-lignende tilstanden står det likevel klart for meg at Kaiser Wilhelm Straße 55 ikke lenger finnes. Eller riktignok, gaten befinner seg

et godt stykke utenfor sentrum. Jeg begynner å planlegge hvordan jeg skal komme meg sørover og ut av byen med S-Bahn til Lankwitz. Men raskt glir tankene inn på det å være tilstede på et gitt tidspunkt, slik Faminsky var i Berlin, og Bondar, som plukket opp disse fotografiene 70 år senere. Hvor mye 'timing' kan ha å si, eller det vi ofte omtaler som tilfeldigheter. Etterlevningenes egen sirkulasjon danner en komposisjon for hvordan «forviste fortellinger» på et tidspunkt kan stige til overflaten.<sup>3</sup>

Og videre: hvordan disse fortellingene trenger seg frem og blandes med de utallige hendelsene som har skjedd i etterkant. For her sitter jeg, i Karl-Liebkecht-Straße, og drikker kaffe. Karl Liebkecht som sammen med Rosa Luxemburg ble drept av medlemmer av Freikorps i januar 1919.

Tresnittet til Käthe Kollwitz trer frem for meg. Jeg så det igjen i Oslo bare noen dager før jeg dro til Berlin. De dratte ansiktene i bildets øvre del. Alle de ulike blikkene. Åpne som lukkede øyne. De fire mennene som over det lange hvite feltet langs bildets nedre kant, den døde kropp innpakket i hvitt stoff, gradvis bøyer seg nærmere og nærmere brystpartiet til den drepte, utgjør nærmest en oppstykket bevegelse som ender ytterst til høyre, mannen igjen, nesten oppreist, men nå med luen i hånda og underarmen trykket inn mot øynene. Hva ser han der inne i mørket? Vokser sinnet hans, eller stilner hans avmektighet overfor det livet som brått ble avsluttet eller de minnene som snart skal oppta han resten av livet?

Kommunismens historie kommer til syne rundt meg i den varme hovedgaten, som en «Arterial Road» ut og inn av bykjernen. Veier som arterier. Blodbaner. Kuttet. Trafikkårer. Gatekamper. Dertil kampen om hvilke navn gatene skal få, og hvilken adresse som skal knyttes til de ulike bygningene. De skifter navn i ulike veikryss og under ulike omstendigheter gjennom historien. Ved maktskiftet i 1947 endret denne gaten navn til Liebkechtstraße, for deretter å bli hetende Karl-Liebkecht-Straße fra 1969. Før det, fra 1887 og frem til 1947, het gaten nettopp Kaiser Wilhelm Straße. For på et eller annet tidspunkt etter andre verdenskrig ble Kaiser Wilhelm Straße flyttet 13 kilometer ut av bykjernen.

Gater er som mennesker i historien. De flyttes rundt på, alt etter hva historiens hovednarrativ prediker. Hvis de ikke motsetter seg, da. For da inngås avtaler og kanskje kompromisser. Eller det utkjemper kamper. Makthaverne eller den rådende situasjonen legger for dagen den symbolske bruk som i det gitte historiske øyeblikket virker hensiktsmessig. Byens maktakser. Fra sentrum ut mot periferien. Jo lenger ut, jo mindre representativ. Geografi og hukommelse er knyttet sammen i de daglige turene vi tar til butikken eller for å luften hunden.

Etter å ha overvintret med nunamiutene fra 1949–1950 sitter Helge Ingstad, en annen norsk eventyrer, i teltet sammen med Paneaq timene før tilbakereisen til



Norge. Paneaq sier: «Vi vil gi deg fjellet som går opp ved begynnelsen av 'Kjempenes dal'. Det skal få ditt navn, og vi vil huske deg». Så tilføyer han saklig: «Slike ting husker vårt folk i mange slekter.» Dette skriver Ingstad i boken «Nunamiut», som jeg fikk av han en gang på midten av 1980-tallet. Slik jeg husker det, en tykk lyseblå bok, med Ingstad selv portrettert skuende mot horisonten. Han mente en ung gutt som meg burde lese den. Jeg kan ikke huske at han oppgav noen grunn, men jeg antok svaret var å finne i boken. Om det var ett svar eller flere, er ikke godt å si. Kanskje var det først og fremst en oppfordring om å gå. Gå ut og utforske. Komme i kontakt.

Jeg forsøker å gå opp traséen for Kaiser Wilhelm Straße slik den en gang var etter beskrivelsen fra Wikipedia: «Kaiser-Wilhelm-Straße går fra Spree-øya, over den nye Kaiser-Wilhelm-Brücke gjennom Alt-Berlin, svinger litt mot nord ved St. Marienkirche, passerer under Stadtbahn sporene og ender ved Münzstraße i det tilstøtende Scheunenviertel nabolaget. I 1892 ble gaten forlenget til Hirtenstraße.»

Så går jeg opp Karl-Liebknecht-Straße etter følgende beskrivelse: «Gaten starter ved Schloßbrücke på Spree-øya som del av den tyske føderale motorveien B2 og B5. På venstre side ligger Lustgarten, på høyre Schloßplatz ved restene etter Palast der Republik. Gaten går nordøstover, krysser Liebknechtbrücke, forlater Spree-øya og møter så Spandauer Straße hvor Bundesstraßen går til høyre. Karl-Liebknecht-Straße fortsetter mot nordøst, forbi Fernsehturm og Alexanderplatz gjennom det gamle Königsstadt kvartalet til grensen for Mitte bydel. Der, ved gamle Prenzlauer Tor, krysser den Torstraße og Mollstraße og fortsetter som Prenzlauer Allee nordover i byen.»

I dag har gaten hverken den samme lengden eller den samme traséen, slik at å gå disse to strekningene er som å gå to ulike veier i historien. Omtrent alle byggene i dette området ble dessuten bombet i stykker av engelske og amerikanske bombefly mellom 1943 og 1945. Bygningene langs disse gatene har på grunn av verdenskrigen, etableringen av DDR og senere gjenåpningen av et gjenforent Berlin dermed blitt revet, bygget opp igjen, for så å bli revet igjen, endret osv. En perpetuum mobile av konstruksjon og dekonstruksjon, endringer og rehabiliteringer. Gjentatte overskrivninger av den samme, men likevel stadig endrede byen.

Jeg leter meg frem til to historiske fotografier fra Kaiser Wilhelm Straße 55 på Stadtmuseum Berlin. Det første viser kontor- og forretningsbygget Dierig-Haus som fikk ny tidsriktig ytterbekledning i 1928, tegnet av den sveitsiske arkitekten Otto Rudolf Salvisberg. Nå er adressen Karl-Liebknecht-Straße 7.

I det andre bildet mener jeg å kjenne igjen det samme femetasjes høye hjørnebygget. Strukturen står igjen med sin tydelige rytmikk skapt av de gradvis smalnede

vindusdragerne som ender i en karakteristisk buet bevægelse med ordet Dierig øverst oppe. Mot venstre fra det buede hjørnevinduet går det fem rader med vinduer. Hver rad er avgrenset med et svart felt. De fire første radene er hver for seg seksjonert horisontalt med fire mindre vinduer, mens det siste feltet bare med to.

I dette fotografiet, som er tatt fra sovjetisk sektor en gang i 1945 eller 1946, sees Marienkirche sørvest i midten av bildet. Til høyre skimtes bygningen i Heiligegeiststraße 39/40 og til venstre bygningen i Spandauer Straße som går over til hjørnet av Kaiser-Wilhelm-Straße 55.

Så det var altså hit, til Dierig-Haus, Christian Leden gikk for å fremkalle og montere bildene sine? Var det i dette bygget fotograf og kunsthistoriker Franz Stoedtner hadde sitt fotolaboratorium – «das Institut für wissenschaftliche Projection»? Stoedtner var en av de viktigste pionerene innen dokumentarfotografi og drev etter både pedagogiske og vitenskapelige formål en utstrakt kommersiell distribusjon av fotografier fra 1895 frem til 1940. Det viser den systematiske sammenstilling av de nær 200 000 glassnegativene som det såkalte Marburg-arkivet inneholder, enten det dreide seg om kulturhistorie, naturvitenskap eller etnologi. Stoedtner var forøvrig tidligere elev av Herman Grimm ved Friedrich Wilhelms Universität, hvis onkel utgjorde den ene halvparten av Brødrene Grimm. Slik stod Stoedtner i forbindelse med Herman Grimm, som blant annet hevdet at tyskerne var helter som beveget historien fremover. I kunsthistorisk sammenheng befestet dette seg i et syn hvor bare de virkelig store heroiske mesterne var av betydning.

Nå, en formiddag i juni, er disse delene av historien øyensynlig forsvunnet. I det travle gatekrysset har helt andre historier og hendelser overtatt. Jeg blir nødt til å legge opplysningene på som et filter, et historisk lag, slik at jeg kan eksponere en form for historisk dybde og ikke oppslukes helt av de kontinuerlige hendelsenes 'nå'. Hendelser som reguleres jevnlig av det store lyskrysset. For selv om Karl-Liebknecht-Straße er en forkjørsv vei, må alt reguleres strengt for å unngå det totale kaos. Elektriske sykler, sparkesykler, trikker, busser, fargesprakende rickshaver, hvite varebiler, turistbusser med åpne tak, drosjer som personbiler, for å ikke snakke om alle menneskene: Alle må vente på tur før de slipper over. Som en historisk innskyttelse dukker en hvit Trabant stasjonsvogn opp blant moderne Mercedeser og Porscher. Den er fylt med to store kosedyr: en slags badeand og en brun figur med en hvit dott på hodet, en stabel med hvite capser og andre fargerike gjenstander. Samtidig, i dette mylderet av barnefamilier, asiatiske turister med store hatter, unge gutter med slapt hengende sekker på ryggen, mødre med barnevogn – flere har festet ballonger til vognen, en mann med en gåstol fylt opp av tomflasker, turister som drikker vann fra samme type plastflasker, dukker det opp to eldre damer.









De er likt antrukket, med grå bukser, joggesko og pikéskjorter – den ene har lyseblå, den andre har rosa – og på ryggen bærer de små svarte tusekker. Begge bøyer seg fremover for å skygge over et kart de holder mellom seg, slik at de grå luggene deres møtes. Slik blir de stående bak et stativ fullt av plakater, med Marx-Engels Forum bakenfor. Et stativ som kanskje var ment som en provisorisk løsning, men over tid ble permanent. Kan det være at damene er på utkikk etter den samme adressen som jeg forsøker finne frem til? De blir stående en god stund å diskutere på et språk jeg ikke forstår. En kirkeklokke slår i det fjerne.

Jeg ser over kanten av stativet og mot fasaden til Karl-Liebknecht-Straße 7. De markerte etasjene fra Dierig-Haus er på et vis overført til det bygget som står der nå. Men istedenfor kontorer og fotolaboratoriet, er det nå leiligheter. I oversikten over beboerne: Zimmermann, Yaziciociv, Szymanski, Pomeranski, Oliveria, Nguyen, Ileman, osv., finner jeg Happy Thinking People. Jeg blir stående ved det sprukne vindusglasset på hjørnet av restauranten Nordsee og tenker på hva disse personene anser som «happy thinking» og hva slags parasoll de har på balkongen sin. To menn diskuterer ivrig og passerer på baksiden av et snurrende reklametårn. Har noen filmet eller tatt bilde av meg fra den andre siden av gaten? Minutt for minutt – som innledningen på filmen «Caché» av Michael Haneke. Er jeg fanget i disse bildene, eller unndro jeg meg overvåkingen? Forble jeg skjult fordi det var jeg som filmet? Jeg kjenner meg sliten av varmen, lukten av schnitzel og støyen fra trafikken.

Den andre adressen jeg har notert meg, er lettere å finne. Zimmerstraße går tvers igjennom det velkjente Checkpoint Charlie. Nummer 68 ligger et lite stykke unna hordene av turister som er her for å se på det historiske krysningspunktet mellom øst og vest. I dette området er det også få eldre bygninger å se, men de nye husene her ruver på langt nær så høyt som i Karl-Liebknecht-Straße. 7–8 etasjer er nok til å danne sidene av gaten hvor Wafo Berlin S.W. 68, Zimmerstraße 68: «Projektion – Photographie – Kinematographie» en gang lå.

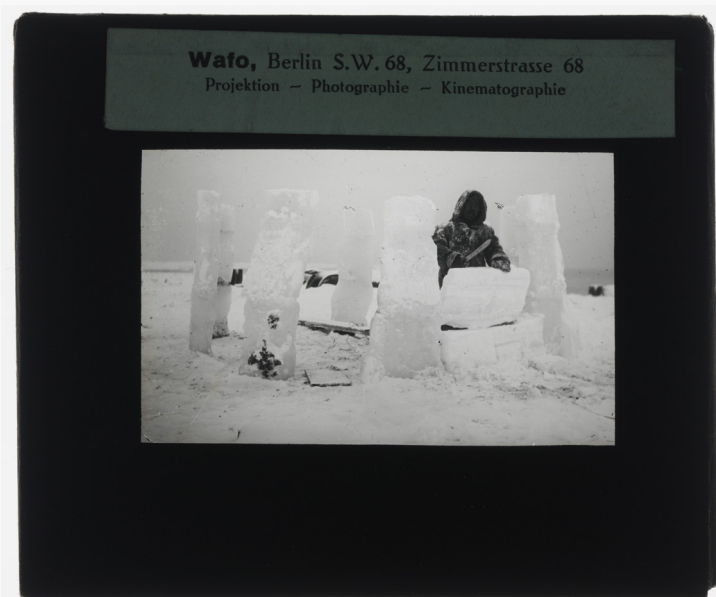
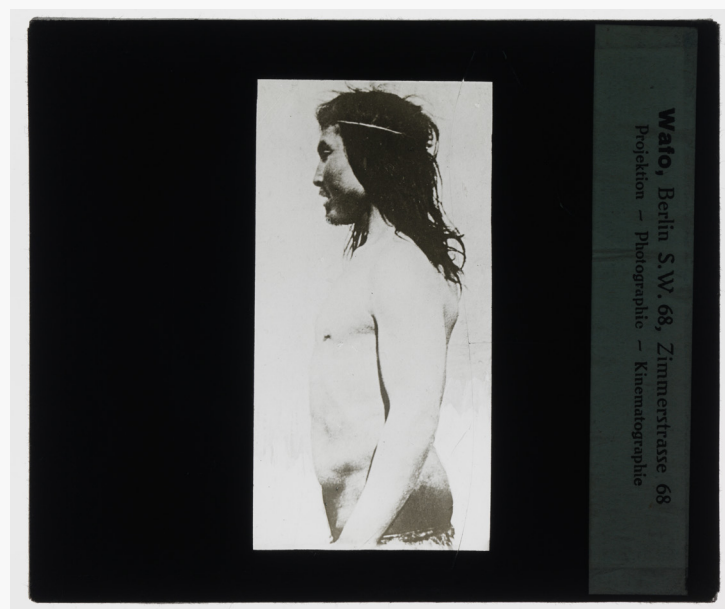
På fasaden til nummer 68 er det markert hvem som holder til i bygget. Brand.it driver med logoer og lignende, mens Spie.de forstår jeg ikke hva driver med. Derimot kjenner jeg godt til Harmonia Mundi som er et plateselskap delt i én fransk og én tysk avdeling etter de to grunnleggerne, og nå datterselskap av Pias, som selv sier de er «[...] champions and supports the best independent music in the world across our unrivalled international network». Rart kanskje, men det faller meg ikke inn å ringe på. Istedenfor tar jeg inngangspartiet nærmere i øyesyn. Det består av tre åpninger og innenfor er det tykke firkantede søyler i teglstein. De er organisert på rekker og oppleves som et ekko av tidligere tiders monumentale portikoer. Denne moderate og moderne overgangen fra



utside til innside endrer gradvis den bygningsmessige atmosfæren henimot bakgården gjennom en enkel passasje i midten. Innenfor er det overveldende stille, og byen blir til en dempet larm. Fuglene i de små trærne i bakgården akkompagneres tidvis av biler som suser forbi i gaten utenfor. En svak og jevnt pulserende tone, kanskje fra et luftteanlegg, høres i det fjerne. Denne lyden skaper sammen med fuglenes kvitring et kontinuum av uforbeholden lydlig eksistens som de andre lydene dukker opp i relasjon til. En rød- og hvitstripet Trabant passerer utenfor på gata. Motoren gir fra seg en særegen mørk lyd med en rask tikking et sted i midten av støyspekteret. Jeg ser for meg nærmere 200 000 slike små biler, med en agent i hver, kjørende rundt for å kartlegge og rapportere om nær sagt alt innbyggerne i Øst-Tyskland foretok seg, hvorpå det ble lagret i det gigantiske arkivet *Stasi – Ministerium für Staatssicherheit*. Et arkiv som endret drastisk funksjon da regimet gikk i oppløsning: fra å være en undertrykkende kontrollmekanisme i kjernen av regimets mistillitsideologi, til å bli en frigjørende kraft for rettferdighet og oppreisning.

Kort tid etter at Trabanten har passert, hører jeg en stemme som gradvis øker i intensitet. Det er en kvinne i følge med en mann, og av samtalen er det bare ett ord som slås inn i portrommet og når meg akkurat idet de passerer: «Angst», sier hun. Et barn sutrer et eller annet sted i bygningsmassen. Er jeg en engel som, lik Bruno Ganz i filmen «Vinger over Berlin», går usynlig rundt i byen og lytter til andre mennesker? Eller en agent som betrakter, noterer og loggfører hendelser jeg innerst inne ikke egentlig vet hvorfor jeg lytter til eller forfølger? Avstanden virker kort mellom å være en nysgjerrig agent, eller for dens saks skyld detektiv, og en kunstner som utforsker. Litt slik jeg husker «Gater i mørke» av Patrick Modiano. Hovedpersonen, en detektiv, lider tilsynelatende av hukommelsestap, og lik Marlowe i «Den store søvnen» av Raymond Chandler, begir han seg ut i den dunkelt opplyste byen, riktig nok ikke for å nøste i andres intrikate forbindelser, men for å spore opp seg selv og sin egen fortid. Et levd liv som viser seg å være dramatisk nok.

Litt fortumlet over disse tankene setter jeg meg på en hvit benk inne blant en klynge med trær. Lytter til det som, kanskje i kontrast til området ved Marienkirche, fortoner seg å være stillhet. Så begynner jeg å gjøre opptak av denne stillheten med en harddiskopptaker jeg har i sekken. [I ettertid forstår jeg ikke hvorfor jeg gjorde nettopp det. Men jeg husker impulsen til å gjøre det: dokumentere en atmosfære som opplevdes sterk der og da, med en påfølgende tanke om at hvis noe alvorlig plutselig skulle hende meg her på benken, ville jeg ha et lydlig bevis for hva som hadde skjedd. Men ikke noe vesentlig skjedd. Ikke på det ytre plan. Selv om disse minuttene med stillhet var aldri så flotte, virket det i



ettertid meningsløst å ha dem arkivert. Kunne opptaket heller høres som et avtrykk av min væren og sinnsstemning akkurat da, som i situasjonen var et *nå*? Om det på noe som helst vis er mulig å dokumentere noe slikt. Eller var det heller for å gi et lydlig bilde av dette *innenfor* kontra dette *utenfor*?

Jeg forsøker å lytte etter min egen væren i dette bakrommet hvor jeg sitter avsondret fra resten av byen. Bygningsmassen er en vernende borg som slår ring rundt meg, lik alle plaggene som hindret vinden og den kalde porøse isen i å trenge inn i meg. Jeg lukker øynene rett etter at tankene til Gaston Bachelard i «The Poetics of Space» melder seg: «Sight says too many things at one time. Being does not see itself. Perhaps it listens to itself. [...] And if we want to determine man's being, we are never sure of being closer to ourselves if we 'withdraw' into ourselves, if we move toward the center of the spiral; for often it is in the heart of being that being is errancy. Sometimes, it is in being outside itself that being tests consistencies. Sometimes, too, it is closed in, as it were, on the outside» (The Dialectics of outside and Inside, s. 230–231).<sup>6</sup>

Teksten er like krystallklar som den er diffus, og jeg tenker at det er nettopp derfor det korresponderer så godt med tenkningen min her på den hvite benken. Det er ikke en eneste klar tanke som nødvendigvis må fremkomme av denne tenkningens sansning, men heller det feilbarlige som hele tiden ligger i søken etter væren mens en nettopp er. For målet er vel heller å forbli i en urolig fluktusjon forårsaket av tankebanene mens en tester konsekvensene for værensformene? Stadig hit. Stadig dit. Stadig levende.

Et av de drømmelivets poetiske bilder Bachelard fremkaller i den samme boken, og som binder bro med det foregående, oppstår i møte med diktet «Skyggehjemstøkt rom», «L'espace aux», av Henri Michaux. Ut ifra diktets innsirkling, skriver Bachelard: «We absorb a mixture of being and nothingness. [...] Intimate space loses its clarity, while exterior space loses its void, void being raw material of possibility of being. We are banished from the realm of possibility».

Og endelig stilles spørsmålet: «In this drama of intimate geometry, where should one live?» (s. 233). For frykten er i selve eksistensen. Det Michaux gir oss som eksistensens *a priori*, er ifølge Bachelard nettopp eksistensens tveydighet i tid og rom, hvor sinnet «has lost its geometrical homeland and the spirit is drifting» (s. 234).

Er det ikke dette som skjer med meg her jeg sitter på benken? Overrumplet av tider og steder, historiske som pågående hendelser, oscillerer min værensform mellom det indre og ytre. I møte med det jeg konfronteres med, kan alle disse lagene av minner, som for meg opptrer samtidig med at de to pikékledde damene lener seg over kartet, komme til uttrykk eller sanses. Og er det slik at byens istykkerbombede landskap og kropper er redusert

til det Michaux beskriver som en tordnende larm? Kan jeg høre restene av den dundrende støyen? De som en gang var her, befinner de seg som hørbare spor i byens svake summing? Er det denne støyen som gradvis forsvinner og brer ut en stille ny mulighet for dem som krysser over Checkpoint Charlie akkurat nå?

Kanskje kommer det fortidige til syne for den *flytende ånden* som Bachelard skriver om, når nysgjerrigheten og bevisstheten min eksponerer ulike tider samtidig. Da er kanskje nettopp det å overlagre ulike bilder i «cinematisk dobbelteksponeeringer» eller «sette sammen fortid og nåtid» en nostalgisk posisjon, slik Svetlana Boym påpeker i boken «The Future of Nostalgia».<sup>7</sup> Men er det først og fremst en tilbakeskuende posisjon med ønske om å gjenopprette det forgagne eller en fremoverlent utforskning?

På de andre hvite benkene rundt meg er det som om stadig flere personer tar plass for å undersøke de spørsmålene jeg turnerer. En svak vind drar gjennom bakgården og forplanter seg i de små trærne. Jeg kommer på jeg-personen i Jack Falaos bok som møter sin lille avdøde sønn til samtaler om intrikate kvantefysiske temaer. Er det slik at bevisstheten min beveger seg frem og tilbake mellom to posisjoner, eller er jeg egentlig tilstede minst to steder samtidig? At min bevissthet, derav min eksistens, er som Schrødingers katt, levende og død på samme tid, tilstede i det hele tiden pågående og samtidig forgangne. Et kvantepartikkel, her på benken og samtidig et annet sted. Men hvem kan eventuelt verifisere det ene eller det andre? Teksten jeg skriver – fremtrer og forsvinner den på samme tid i eller mellom punktene da den ble skrevet og da den blir lest?

Eller ligger noe av det jeg vil frem til nærmere det historiesynet som Walter Benjamin maner frem noen år før denne byen ble lagt i ruiner? Kanskje tangerer min opplevelse av totaliteten av de historiske hendelsene, det historiens engel basker med i «Theses on the Philosophy of History».<sup>8</sup> Der han står, med ryggen mot fremtiden, og ser opphopningen av hendelser som en eneste stor katastrofe, blåser stormen – det såkalte fremskrittet – vingene hans ut i en posisjon der de ikke kan foldes tilbake.

Historiens engel er kanskje traumatisert ved at fortiden nekter å forsvinne. Den blusser opp og kommer tilbake, om og om igjen, lik den katastrofen som lå i emning for Benjamin selv. Et av hans hovedpoenger, og som på ulike måter fremkommer i tekstene hans, er det subversive potensialet i minnets kraft: «To articulate the past historically [...] means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger».<sup>9</sup> Sannheten om historien som progressivt utviklende gjennom lovmessigheter, slik enkelte hevder i higen etter en fremtidig revolusjonær epoke, er både falsk og ubrukkelig. Teksten til Benjamin påpeker dette og er således en advarsel. Samtidig er det også et

postulat om en mulig messiansk forløsning, enten det sees i menneskets knappe tid i universet, eller i det dialektiske bildets topos. For slik Giorgio Agamben beskriver denne forløsningen som «it is the time it takes for time to come to an end, to accomplish itself»<sup>10</sup> (s. 3), retter Benjamin oppmerksomheten mot de kritiske øyeblikkene. Med andre ord: Det er ikke via de utenforstående prinsippene en skal fortolke hendelsene og intensjonene ved hukommelsen, men heller henvende seg mot de innvendige bildene. Disse fremtrer som resultat av både det individuelle og det kulturelle langtidsmminnet – en hukommelse som er diakron og hele tiden omrokkerende. Minnets iscenesettelse foregår hurtig i flyktige bilder og må, om vi skal bruke Benjamin, gripes umiddelbart av forestillingsevnen før de forsvinner.

Overfor Benjamin må jeg innrømme at jeg ikke har troen på at fortiden kan reddes gjennom en slik opphøyd, nærmest usynlig, blinkende kraft. Jeg klarer heller ikke se at den skal kunne bringe med seg en monumental og revolusjonær vending, ikke minst i forhold til større biopolitiske konflikter. Skifter vi kontekst og ser på de ulike sannhetskommisjonene som har vært operative de siste tiårene, spesielt i enkelte afrikanske og sør-amerikanske land, står minnets kraft i et tvetydig lys (Jean og John Comaroff s. 35).<sup>11</sup>

Likevel, slik jeg tar til meg Benjamin sine tanker, er det i disse glimtenes potensiale, hvor sementerte historiske forståelser negeres, at en form for hukommelsens tittesprekk i tiden kan åpne seg og nye ansatser til erkjennelse kan oppstå. Det er det som kanskje skjer her på benken. Det er det jeg forsøker fremprovosere ved å overlagre minner, gjennom å sanse og utforske. Men kan jeg oppnå et klarsyn ovenfor de katastrofale konsekvensene av fremskrittet som Benjamin sikter til? Jeg husker en annen benk jeg har sittet på. Det må ha vært høsten 1989. En gymbenk i gymsalen på Eiksmarka skole utenfor Oslo. Jeg hadde fått i oppdrag å passe på møblene som stod ute i skolegården frem til loppemarkedet korpset arrangerte åpnet lørdag morgen. Det hendte nemlig at voksne fra konkurrerende skolekorps i kommunen dro ut fredag natt for å stjele andres loppemarkedsmøbler. I løpet av natten hadde jeg gått ned i salen for å titte litt rundt, og i en av haugene med bøker dro jeg nærmest på impuls ut en som jeg åpnet. Sittende på gymbenken leste jeg på en av de første sidene: «Det eneste vi lærer av historien, er at vi ikke lærer av den». Utsagnet rystet meg umiddelbart og ble stående som en nærmest uforløst gåte i mange år. Det ble ikke minst aktivert når noen sverget til denne posisjonen, enten det var en politiker som holdt appell eller en i familien som sukket da de på nyhetene meldte om nok en konfrontasjon et eller annet sted i verden. Jeg tenkte også på sitatet da jeg som marsjerende korpsgutt stod ved de ulike minnesmerkene i tilknytning til Grini fengsel

og hørte variasjoner over: *De som ikke kan huske historien, er dømt til å gjenta den.*

Aleida Assmann tematiserer i «Impact and Resonance» to svært ulike måter å forholde seg til historien på. Den ene blokkerer for nye historiske muligheter, gjennom å se på de historiske hendelsene som en nærmest selvoppfyllende ubrytelig sirkel. En tidligere historisk og traumatisk hendelse overskriver en nåtidig hendelse og gjør den til en repetisjon av det foregående. Dette kommer eksempelvis til uttrykk i et segment av den jødiske befolkningen og deres syn på Holocaust som en del av en større generisk katastrofe. Den andre måten er å forstå folkemordet som et totalt brudd med historien og erfaringene, og betraktes i liten grad som formativt for fremtiden (s. 65).<sup>12</sup> Ut fra disse forståelsene av historien, dannes det to helt ulike kulturelle mønstre som den kollektive hukommelsen kan fortolke på grunnlag av. For måten vi skaper nye minner på formes av tidligere minner, enten de er individuelle eller delte. De gir oss maler som styrer vårt indre mentale kosmos (s. 43).<sup>12</sup> Med mine maler – hvordan beveger jeg meg gjennom historien og gjennom gatene i Berlin?

Foreløpig sitter jeg på denne hvite trebenken, men snart skal jeg reise meg opp og gå videre. Da trår jeg på mange måter i W. G. Sebald sine fotspor, der han i sin møysommelige oppsporing av menneskelig eksistens, i likhet med sine karakterer er «ghosts of repetition» (Sebald, *The Rings Of Saturn*, s. 187), «enigmas without resolution, let alone redemption»<sup>13</sup> (Hal Foster s. 16). Hvor hukommelsen, slik Sebald ser det, heller enn å opptre som en gjenopprettende kraft, er den instans som ødelegger de siste restene av det som er igjen. Men min bevegelse minner også om Günther Grass sin hurtige sidelengse gange gjennom historien. I romanen «Im Krebsgang», som umiddelbart henleder oppmerksomheten min mot det musikalske begrepet retrograd, altså å gå baklengs i en tidsenhet som jo på sett og vis ikke finnes, er det tosidigheten ved å bevege seg fremover samtidig som en ser bakover Grass er ute etter: «[...] gå på skrås eller tvers i tiden, omtrent som på krabbers vis, når de får det til å se ut som de skjener baklengs ut til siden, men likevel kommer seg ganske fort av gårde» (s. 7).

Kanskje risikerer jeg uansett, som Foster påpeker overfor kunstneren Tacita Dean, å havne i en romantisk fascinasjon for «human failing»<sup>13</sup> (s. 16). En romantiisering som forsterkes av det Foster ser som en speiling av Dean selv som kunstner i de feilende figurene.

Er det slik jeg nå oppsporer Christian Leden i Berlins topografi? Leden som på flere måter og av flere grunner forsvant ut av historien. Speiler jeg meg i hans beskjefteigelse og samtidig i hans forsvinning?

Jeg reiser meg fra benken og går ut til høyre og videre langs Charlottenstraße. Det brå skiftet fra den rolige



atmosfæren i bakgården til støyen fra byen og den tiltagende tettheten av mennesker, gjør at jeg lukker meg om meg selv samtidig som jeg forsøker finne skygge fra solen i ly av bygningene. Gangen min er helt normal og rettet fremover, og etter en kort stund finner jeg Hausvogteiplatz hvor jeg setter meg på U2 i retning Nollendorfplatz.

På Nollendorfplatz lå Ufa-paviljongen, eller Cines Nollendorf-Theater, en stor kinosal som i 1914 ble bygget kloss inntil den amerikanske kirken. Med ett ben i den arkitektoniske historisismen og det andre plantet i et mer moderne formspråk, kunne arkitekten Oskar Kaufmann eksperimentere frem et patosfylt og luksuriøst uttrykk som fremviste et «erotically overloaded sacrilege, the rhythmical dissonance of solemnity and dance». <sup>14</sup> Fronten var preget av et halvmåneformet inngangsparti med tre store dører, og over var en stor sittende figur av skulptøren Franz Metzner. Noen år i forveien hadde Metzner fullført skulpturelle elementer til det gigantiske restaurantkomplekset Weinhaus Rheingold. Bygget huset en rekke spisesteder med bankettsalen øverst og Odinsalen nederst. I fasaden mot Bellevuestraße kunne en mellom de buede vinduene betrakte nakne, poserende og muskuløse kropper. Med betegnelser som «forfengelighet», «kunst», «musikk» og «skjønnhet» stod de alle med bøyd underdanige nakker innenfor strengt begrensede rektangler. Stoffer hengende ned fra armene og bena, drapert i ulike vifteformer. Både Weinhaus Rheingold og Ufa-paviljongen ble bombet i stykker i 1943–1944. Av fotografier <sup>15</sup> tatt i 1945, kan en skimte avtrykket av den sittende figuren i veggen, lik et engleaktig relieff. Da Fritz Lang premierte den første og eneste fullengdevisningen av «Metropolis» en våt januarkveld i 1927, ble hele bygget dekket i skimrende sølvmalning, og skulpturen ble skjult av en replika av gongen som sees henimot slutten av filmen. <sup>16</sup> Samme måned fem år senere, viste Leden filmen «INNUIT, die Nachbarn des Nordpols» i samme sal, med påfølgende «Foredrag av den kjente ekspedisjonslederen». I be-dømmelsen fra fagpressen ble det sagt at filmen var «av nesten uvurderlig verdi», «vitenskapelig – etnologisk svært viktig» og «merkelig spennende». <sup>17</sup>

Nå står det en blokk fra 1960-tallet der Ufa-paviljongen lå. I første etasje er det et apotek og en bank. På venstre side av bygget er det en parkeringsplass og på høyre side et større ny-funksjonalistisk leilighetskompleks. Som et ekko av 20-tallet står fortsatt nabobygget Neues Schauspielhaus, med utestedet Metropol. I filmen «Vinger over Berlin» går Bruno Ganz inn i salen og hører Nick Cave and the Bad Seeds.

«Erotically overloaded sacrilege, the rhythmical dissonance of solemnity and dance» synes å beskrive området bakenfor Nollendorfplatz. Klokken nærmer seg åtte

på kvelden, og varmen er fortsatt intens. Jeg får en melding fra I. på telefonen om hvordan jeg kan finne frem til et glass martini og en håndfull oliven noen kvartaler lenger inn.

Nedsunket i en kaféstol på hjørnet av Fuggerstraße og Welslerstraße blir jeg sittende og betrakte fasaden på den andre siden av gaten. På en bakgrunn av mørk rosa maling – hele bygget er dekket i denne fargetonen – fremtrer en rekke mennesker malt på veggen i gult. Fra venstre mot høyre: en kvinne i lårkort skjørt med åpen munn, et direkte blick og armene ut til siden. Det kan virke som musikken hun hører på, lik Sjakkyrkeren, bestemmer kroppens bevegelser. En større figur viser en mann hvis hode kuttet av utspringet på bygningen som utgjør starten på andre etasje. Den høyre skulderen når opp til vannrøret som kommer ned langs siden av husveggen. Overkroppen er naken, og med et lys som ser ut til å komme ovenfra, tegnes markerte muskler. Som karyatidene Agnes Varda finner begravd i den Parisiske arkitekturen, <sup>18</sup> er det akkurat som om han med nakken og skuldrene holder bygningens reisverk oppe. Litt bak og til siden for han igjen: to andre menn i dongeribukser, nakne overkropper. Den ene med et svart bind foran øynene, den andre ser ut til å ha dratt t-skjorten over hodet: han lar plagget henge rundt halsen, lik et barn som ikke orker kle av seg om kvelden. Enda to menn, den ene vender ansiktet bort, ryggen avkledd. Et drapert klede dekker han delvis, men er kanskje i ferd med å skli helt av. Den andre hever armene over hodet og legger nesen inn mot den hårete armhulen. En svartkledd mann, proporsjonalt mindre enn de andre, har begynt å dra av seg en singlet med to hvite striper på midten, mens nestemann 'flexer' overarmsmuskulaturen. Den siste, ute på høyre flanke og med armene ut til siden, lokkende øyne og en åpen demonisk munn, minner meg om den nylig avdøde vokalist Keith Flint. Regnbuefargede flagg henger på hjørnet av bygget over inngangspartiet og lager i den svale brisen svake «flapp, flapp». På veggen på motsatt side står det med hvit skrift «Connection», «Garage» og «Movie». Ingenting kaller på noe som helst. Ikke enda. Figurene bare står der enn så lenge og venter på andre levende kropper som skal komme dit og starte den lange ferden mot neste dag. Kropper som ekko av århundreskiftets heroiske og sensuelle 'Wilhelminism' og jugendstil.

Kan jeg som figurene på veggen henvende meg i alle hukommelsens retninger på en gang? Eller må jeg nagle blikket mitt fast i ett punkt for å fokusere på noe? Skal jeg la meg blinde, for med hørselen å forstå verden? Og er det et spill jeg må spille? Hvem er det i så fall som fastsetter reglene? Inviteres jeg inn på dansegulvet for å utspørre historien, eller er både figurene på veggen og jeg i ferd med å bli løftet opp med vinden og blåst bort?

- 1 Ivar Stokkeland siteres:  
<https://sites.npolar.no/astrup2018/05/21/hva-skjedde-med-astrups-minnesmerke/>
- 2 Valery Faminsky – Berlin May 1945  
<https://bildbandberlin.com/product/valery-faminsky-berlin-may-1945-special-edition/>
- 3 Helene Sommer Det falske spill  
(The Fake Game) (2014–15), HD 31 min.)
- 4 Dierig-Haus, Bildarchiv Foto Marburg
- 5 Dr. Franz Stoedtner-Archiv, Marburg.
- 6 Gaston Bachelard i The Poetics of Space.
- 7 Svetlana Boym, The Future of Nostalgia, 2001.
- 8 Walter Benjamin, Theses on the  
Philosophy of History, 1940.
- 9 Walter Benjamin, Theses on the  
Philosophy of History Tese VI
- 10 Giorgio Agamben. The Time that Is Left.  
University of Verona. 2002. *Epoché*. Vol. 7, No. 1,  
Fall 2002. ISSN 1085–1968.
- 11 History on Trial: Memory, Evidence, and the  
Forensic Production of the Past, Theory from the  
South Or, How Euro-America is Evolving Toward  
Africa. Jean Comaroff, John L. Comaroff. 2012
- 12 Aleida Assmann, Impact and Resonance –  
Towards a Theory of Emotions in Cultural Memory 2011.
- 13 Hal Foster, An Archival Impulse, 2004
- 14 Kreimeier 1999, side 35, siterer Brennicke &  
Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms,  
1910–1930* (Munich, 1983), side 241, muligens sitert  
*Die Schaubühne*, 2 October 1913.
- 15 [https://www.akg-images.de/archive/-  
2UMDHUWQZEBW.html](https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUWQZEBW.html)
- 16 Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Ufa-  
Pavillon\\_am\\_Nollendorfplatz#cite\\_note-FOOT-  
NOTEIlsaesser200078-125](https://en.wikipedia.org/wiki/Ufa-Pavillon_am_Nollendorfplatz#cite_note-FOOT-NOTEIlsaesser200078-125)
- 17 Informasjonskort fra filmen. Christian Leden,  
opplagsreisende, forsker, antropolog og  
musiker. Ragna Priddy 2006.
- 18 Agnes Varda, Les dites cariatides 1984.



«En engel i Berlin?» av Erik Dæhlin er utgitt i forbindelse med hans kunstneriske forskningsprosjekt «Minner som materiale» ved NordART – Musikkhøgskolen 2016–2020.

Fotografier av minnesmerke over Eivind Astrup er tatt av Christian Leden. Diasene er tatt av Christian Leden. De to fotografiene fra Kaiser Wilhelm Straße er gjengitt med tillatelse fra hhv. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte Bildarchiv Foto Marburg og Stadtmuseum Berlin. De øvrige fotografiene er tatt av Erik Dæhlin.

Design av Johannes Barlaup Jellum  
Trykket hos Merkur Grafisk  
Papiret er Munken Pure 100g og 170g