

Undergångens arkitektur

FILMHANDLEDNING



Denna filmhandledning ingår i projektet "Levande historia"
och finns även publicerad i studiematerialet *Bilden av Förintelsen*.

Svenska Filminstitutet, Box 27126, 102 52 Stockholm. Telefon 08-665 11 00.

REGI Peter Cohen
 PRODUKTION POJ Filmproduktion,
 Svenska Filminstitutet, Sandrew Film,
 Sveriges Television Kanal 1,
 Sverige 1989
 PRODUCENT Peter Cohen
 MANUS Peter Cohen
 RESEARCH Peter Cohen
 FAKTAGRANSKNING Stig Jonasson
 FOTO Mikael Cohen, Gerhard Fromm,
 Peter Östlund
 KLIPPNING Peter Cohen
 MUSIK Richard Wagner, Hector Berlioz
 i bearbetning av
 Sven Ahlin, Peter Cohen
 SPEAKER Rolf Arsenius

ANLITADE FILM- OCH BILDARKIV

Archiv der Stadt Linz, Linz; Archiv Ernst Klee, Frankfurt; Auschwitzmuseet,
 Oświęcim; Ekkerhard Bartsch, Bad Segeberg; Bayrisches Hauptstaatsarchiv,
 München; Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München; Bundesarchiv,
 Koblenz; Centre de Documentation Juive Contemporaine, Paris; Chronos-Film,
 Berlin; Deutsches Theatermuseum, München; Document Center, Berlin;
 Dokumentationszentrum, Wien; Dokumentärfilmarkivet, Warszawa; Fratelli
 Alinari, Florens; Berthold Hinz, Berlin; Imperial War Museum, London; Institut
 für Zeitgeschichte, München; Institut für den Wissenschaftlichen Film,
 Göttingen; Internationale Jugendbibliothek, München; Karl May Verlag,
 Bamberg; Kungliga Biblioteket, Stockholm; Kunstmuseum Bonn, Bonn;
 Landesbildstelle, Berlin; Library of Congress, Washington; National Archives,
 Washington; Preussischer Kulturbesitz, Berlin; August Priesack, München;
 Stadtarchiv, München;
 Stadtarchiv, Nürnberg; Sveriges Televisions Bildarkiv, Stockholm; Sveriges
 Televisions Filmarkiv, Stockholm; Süddeutscher Verlag, München; Transit Film,
 München; Ullstein Bilderdienst, Berlin; Universitetsbiblioteket, Uppsala;
 US Army Center of Military History, Washington; Wiener Library, London;
 Yad Vashem, Jerusalem

TEKNISKA UPPGIFTER

SPELTID 124 minuter
 LÄNGD 3.368 meter (35 mm)
 FORMAT Vidfilm (1:1,66)
 LJUDSYSTEM Dolby Stereo
 CENSUR Tillåten från 11 år
 SVENSK PREMIÄR 13 oktober 1989

BIOGRAFDISTRIBUTION

Sandrew Film, Box 5612, 114 86 Stockholm
 Telefon: 08-762 17 00, Telefax: 08-10 38 50

KLAS VIKLUND

Undergångens arkitektur

FILMHANDLEDNING

Om synen på konst och människor i nazitidens Tyskland handlar Peter Cohens dokumentärfilm *Udergångens arkitektur*. I ett montage av film- och bildfragment beskrivs den tyska nationalsocialismen som ett gigantiskt, estetiskt projekt med syfte att restaurera och försköna det tyska riket.

Filmen berättar om det nationalsocialistiska partiets skönhetskult och visar hur tanken om renhet och ordning kopplas till en samhällsomvandling med förintelselägren som sin yttersta konsekvens. Filmen erbjuder en möjlighet att närma sig nazismen ur ett perspektiv där vi kan se hur vissa av nazisternas ideal i mindre extrem form förekommer också i vårt eget samhälle.

Udergångens arkitektur kretsar kring konstens, propagandans och vetenskapens roll i nazitidens Tyskland. Beskrivningen av dessa teman är länkade till en summarisk redogörelse för andra världskrigets utveckling vilket även aktualiserar allmänna frågor som rör perspektiv och metoder när det gäller att analysera det förflutna.

Filmen är försedd med en svensk berättarröst och innehåller även tyskt tal som textats till svenska. Rekommenderas från åk 9.

FILMENS HANDLING

En dokumentärfilm som skildrar den nazistiska rörelsens framväxt i Tyskland, före och under andra världskriget, utifrån dess

förhållande till konst och arkitektur. Med utgångspunkt från olika dokument, propagandafilmer och konstnärliga alster redogör filmen för ett av nazismens mål: att med våld försköna världen.

Filmen lyfter fram de estetiska ambitionerna som en gemensam nämnare för flera av de personer som i början av 1920-talet bildade det nazistiska partiet: propagandaminister Joseph Goebbels hade publicerat en roman samt skrivit lyrik och dramatik; partiideologen Alfred Rosenberg hade sysslat med måleri och hade litterära ambitioner; ledaren för Hitler-Jugend Baldur von Schirach betraktades som en betydande poet. Adolf Hitler själv hade misslyckats som målare och drömde om att bli arkitekt.

Om Hitler berättas att han i 15-årsåldern besökt stadsteatern i sin hemstad Linz för att se Richard Wagners opera *Rienzi*. Operan utspelas i 1300-talets Rom där en ofrälse, vid namn Rienzi, kämpar för att återupprätta den antika romerska republiken. Rienzi utropas till folktribun, men förgörs av avundsamma adelsmän i ett brinnande Capitolium. Denna operaupplevelse sägs ha gjort ett outplånligt intryck på Hitler och förstärkte tre fixeringar hos honom: hemstaden Linz, antiken och Wagner.

Hitler beundrar antiken, dess arkitektur och dess bild av den mänskliga kroppen. Hans vision är att denna skönhet åter ska ta form i det tyska folket. Detta ska åstadkommas genom att tukta och vårda den tyska folkroppen samt genom att eliminera de sinnessvaga, de ärftligt sjuka och judarna.

Efter Hitlers maktövertagande den 30 januari 1933 blir konstpolitiken ett effektivt verktyg i nazisternas händer. Den moderna konsten, med sina förskjutna perspektiv och abstrakta språk, uppfattades av nazisterna som ett förebud om degeneration. Det kaos som de tyckte sig se var för dem ett bevis för kulturens urartning. Modernisternas alster sades visa tecken på sjukdom och mentala defekter; upphovsmännen ansågs höra hemma på dårhus.

Redan 1931 hade konstteoretikern Paul Schultze-Naumburg inlett en landsomfattande föreläsningsturné där han jämförde foton av sjukdom deformerade människor med exempel från den moderna bildkonsten. Genom detta ansåg han sig kunna påvisa ett samband mellan människans förfall och konstens urartning.

Den 14 juli 1933 offentliggörs en lag som möjliggör tvångssterilisering av sinnessjuka, asociala och ärftligt sjuka. Intentionerna i lagen följs under de kommande åren upp i propagandamässiga utspel. På utställningen *Livets under*, visad i

Berlin 1935, och i propagandafilmer som *Das Erbe*, inspelad 1935, och *Opfer der Vergangenheit*, inspelad 1937, presenteras skräckvisioner där idioter och sinnesslöa utmålas som ett hot mot den friska befolkningen.

Läkarkåren intar en nyckelposition i den nazistiska samhällsomvandlingen. Vid sidan av att bota individens sjukdomar får läkarna också till uppgift att bekämpa de sjuka och mindervärdiga element som enligt nazisterna hotade att förgifta den tyska folkkroppen.

Vid partidagarna i september 1935 offentliggörs de så kallade Nürnberglagarna, "Lagen om skydd för det tyska blodet". I denna lag slogs fast att endast personer av tyskt eller annat ariskt blod kunde vara tyska medborgare. Lagen förbjöd även alla äktenskapliga och utomäktenskapliga förbindelser mellan tyskar och judar.

Under 1930-talet tar Hitler initiativ till att uppföra ett konstmuseum i München, kallat Den tyska konstens hus. Museet invigs 1937 med Grosse Deutsche Kunstausstellung. På utställningen visas den nya och sanna tyska konsten, framför allt skulpturer i klassicerande stil. För att ge relief åt den tyska konstens återfödelse öppnas samtidigt en tvillingutställning med urartad konst, *Entartete Kunst*. Där häcklas verk av avantgardistiska konstnärer som rensats ut från museer och konstsamlingar.

Även människors vardag och arbete skulle förskönas. Denna strävan fick ett av sina organiserade uttryck i Byrån för arbetets skönhet, ett propagandaorgan underställt organisationen Kraft durch Freude vars egentliga syfte var att organisera de tyska arbetarnas fritid. Byrån för arbetets skönhet hade till uppgift att förbättra och försköna arbetsmiljön i industrier och verkstäder. Denna verksamhet presenteras med ett citat ur filmen *Schönheit der Arbeit*, inspelad 1934.

Också stadsbilden omformas för att passa det nya Tyskland. Arkitekten Albert Speer får Hitlers uppdrag att omgestalta Berlin. För mer än fyrtio av Tysklands städer finns liknande ombyggnadsplaner. Enorma byggnadsverk planeras som monument över det Tredje riket, men de flesta hinner inte lämna skissbordet förrän andra världskriget bryter ut.

Utanför Nürnberg byggs massmötesarenor avsedda för de årliga Partidagarna. Delar av anläggningen tas i bruk 1935. I färdigt skick ska området kunna ta emot hundratusentals människor. Byggnadsarbetet avstannar vid krigsutbrottet 1939.

Omdaning av samhället gäller även människorna. Ett av de tidigast kända fallen där Hitler personligen godkände avlivandet av en handikappad person rör ett barn vid namn Knauer. Barnet var fött blint och saknade ett ben och en del av ena armen. I syfte att skapa ett pilotfall och etablera en ny praxis beordrade Hitler i slutet av 1938 sin personlige läkare att informera barnets läkare om att utföra eutanasi – det vill säga avliva barnet.

Den 1 september 1939 går Tyskland till anfall mot Polen. Det andra världskriget är ett faktum. I skydd av den militära mobiliseringen ger Hitler order om att inleda ett systematiskt program för eutanasi. I Berlin inrättas ett kansli för aktionen. Höghälsens adress, Tiergartenstrasse 4, ger organisationen dess täcknamn: T4. Utgallrade patienter på sjukhus och anstalter slussas vidare till för ändamålet inrättade dödsanstalter samtidigt som falska läkarutlåtanden och dödsattester sänds till de anhöriga. Avlivningen sker i särskilda gaskammare genom användande av kolmonoxid. De döda kropparna bränns i anstaltens egna krematorier.

När Paris faller i tyskarnas händer är Hitler på plats för att beundra byggnaderna och beslagta konsten. I sin hemstad Linz har Hitler långtgående planer på att inrätta ett världskulturcentrum. För detta projekt hemförs konstskatter från flera av de ockuperade länderna.

Den 22 juni 1941 anfaller Tyskland Sovjetunionen. Offensiven mot Sovjetunionen möter ett motstånd som nazisterna inte förutsett. Hitlers ambition att förslava det ryska folket präglar tyskarnas krigföring. Städer och byar bränns och jämnas med marken. Den tyska armén överraskas av den kalla vintern. Innan tyskarna når fram till Moskva är deras anfallskraft uttömd. I december kan den sovjetiska armén gå till motoffensiv.

Den 7 december 1941 anfaller Japan den amerikanska flottbasen Pearl Harbor och drar därmed in Förenta Staterna i kriget. Trots sitt trängda läge förklarar Hitler krig mot Amerika den 11 december 1941. I och med detta når Hitlers offensiva krigföring en vändpunkt. Ett reducerat krigsmål tar form: utrotningen av judarna.

På en konferens i Wannsee, utanför Berlin, beslutas den 20 januari 1942 om de europeiska judarnas öde. Med Reinhard Heydrich som ordförande upprättas vid detta möte en plan för en slutgiltig lösning av judefrågan.

Under fälttåget mot Sovjet arbetade under SS:s ledning särskilda Einsatzgruppen med uppgift att skjuta judar, zigenare, partisaner

och politiska kommissarier. Det skedde via avrättningar direkt i massgravar. Hösten 1941 genomfördes punktinsatser med gasbilar i Kulmhof, utanför Łódź i Polen. Offren fick stiga in i en skåpbil där de avlivades genom att motorns avgaser leddes in i lastutrymmet.

I mars 1942 inrättas det första stationära utrotningslägret i Belzec i Polen. Lägret utformas enligt samma princip som tillämpats i eutanasianstälternas gaskammare, men med mångdubbel kapacitet.

Parallellt experimenterar man i Auschwitz med en teknik som senare ska ställa de andra metoderna i skuggan: ett insektsgift baserat på blåsyra, kallat Zyklon B. Redan den 3 september 1941 hade man provgasat en mindre grupp ryska krigsfångar.

Omedelbart efter den tyska inmarschen i Polen 1939 hade ett filmteam avrest till de ockuperade områdena för att göra en propagandafilm om "judens rätta natur". Filmen spelades in bland de judar som levde i de polska städernas slumkvarter. Filmen fick titeln *Der ewige Jude* och hade premiär den 28 november 1940. I filmen jämförs judarna med sjukdomsalstrande skadedjur.

Ett par år tidigare hade en annan film producerats, *Kleinkrieg*, inspelad 1938. Filmen handlade om hur man med gas bekämpar skadeinsekter. Den produkt som demonstreras i filmen är blåsyrepreparatet Zyklon B. Ett avsnitt ur denna film illustrerar ett citat från SS-chefen Heinrich Himmler, daterat april 1943, där han jämför utrotningen av judarna med avlusning.

Från och med 1942 blir avlivning i gaskammare med Zyklon B den dominerande utrotningsmetoden. Den medicinska auran upprätthålls genom att läkare ges den avgörande rollen vid avlivningsprocessen.

Hitlers brist på verklighetskontakt exemplifieras av hans relation till den tyske pojkboksförfattaren Karl May. Hitler beundrade hans förmåga att i sina skildringar av exotiska miljöer kunna levandegöra främmande folkslag och kulturer utan att själv ha tagit del av detta folkliv på ort och ställe. För Hitler blev Karl May ett bevis på att fantasin kunde vara en pålitlig kunskapskälla. Utifrån detta synsätt förvandlades fördomarna om judarna till reella hot, vilket kan ha påverkat Hitlers prioriteringar under kriget: ju sämre kriget mot de allierade gick, desto mer intensifieras utrotningen av judarna.

Den 27 januari 1945 når sovjetiska trupper Auschwitz. De allierade närmar sig snabbt det inre av Tyskland. Den 30 april 1945 tar Hitler sitt liv i en bunker under riksdagshuset i Berlin. Med Hitlers död störtar den nazistiska rörelsen samman.

I en avslutande sekvens visas den porträttsamling av nazismens ledare som idag återfinns i arkiven hos andra världskrigets segrarmakter: gauleadare och partifunktionärer, men också läkare, utrotningsexperter och arkitekter; människor uppfyllda av en absurd ambition att med våld försköna världen.

PERSPEKTIV PÅ HISTORIEN

Ungångens arkitektur inleds med en flygbild av en tysk by i Bayern. Speakerrösten berättar att när kvinnorna i byn i början av 1930-talet först hörde talas om nationalsocialismen trodde de att nazism hade med renhet och sexuell avhållsamhet att göra. De enda som, enligt byborna, möjligen skulle kunna leva efter dessa höga mål var skolläraren och frisören.

Bybornas till synes kuriösa uppfattning sammanfattar det nazistiska projektet som det beskrivs i filmen *Ungångens arkitektur*: drömmen om att genom renhet och offer bygga en skönare värld. Nazisterna menade att världen en gång hade varit vacker, men genom rasblandning och degeneration förstörts och förfulats. Bara en återgång till forna ideal kunde få samhället att åter blomstra.

Bilden av den lilla byn ger en antydning om hur *Ungångens arkitektur* närmar sig nazismen. Filmen tar sin utgångspunkt i ett försök att presentera nazismens idéer så som vanliga människor i 1930-talets Tyskland kan tänkas ha mött denna rörelse. Samtidigt ger flygperspektivet en signal om att filmen vill förmedla en överblick och en förståelse för de tankar och idéer som låg till grund för nazismen.

Inledningssekvensen är fotograferad i färg och den lilla byn omges av en lövskog klädd i höstens rödbruna färgskala. Även om bilderna tycks helt moderna leder speakertexten våra tankar till 1930-talets Tyskland och till de strömningar som vid den tiden fanns i det tyska samhället: förnedringen efter nederlaget i första världskriget, längtan efter att bygga något nytt och förhoppningen om att samhället åter ska "blomstra".

Samtidigt associerar valet av årstid till titeln på författaren Stig Dagermans insiktsfulla och medkännande reportagebok *Tysk höst* (1947), där han skildrar situationen i Tyskland ett år efter andra världskrigets slut. Hösten får symbolisera det tillstånd av förtvivlan och självrannsakan som drabbade Tyskland efter Tredje rikets sammanbrott. Inledningsbilderna slår därmed en brygga mellan de båda världskrigen, mellan då och nu.

Vid sidan av detta rymmer inledningssekvensen också en förhoppning om framtiden. Bilderna är fotograferade tidigt på morgonen: byn ligger öde och tyst, morgondimman håller på att lättas. Sekvensen berättar om att vi står inför en ny dag där alla möjligheter ännu ligger öppna. *Undergångens arkitektur* försätter oss i ett tillstånd där vi på en gång befinner oss i det ögonblick där vi skapar framtiden och samtidigt i olika skeden av det förflutna.

Med andra världskriget som facit är det enkelt att ta avstånd från nazismens terror och brutalitet. Det är lätt att glömma bort den attraktion som vissa av nazismens ideal utövade på många människor i början av 1930-talet och som under andra paroller lever kvar även idag: skönhetskulten, dyrkan av tapperhet och folket som en stor familj underordnad en stark ledare.

Undergångens arkitektur belyser nazismens irrationella sida. Denna dimension av nazismen kom till uttryck i den skickligt utformade propagandan, i suggestiva massmöten och i det system av föreningar och organisationer genom vilket medborgarna knutits till nazismen. Med dessa metoder lyckades det nazistiska partiet skapa delaktighet och gemenskap kring sin aggressiva nationalism.

Som antyds i inledningen till *Undergångens arkitektur* kan man inte utgå ifrån att den tyska allmänheten till fullo förstod eller delade alla aspekter i den nazistiska läran – utrymmet för missuppfattningar var stort. Ingen kan dock ha undgått att påverkas av tidsandan, av nazisternas återkommande tal om det tyska folkets överlägsenhet och av deras hatfyllda propaganda mot judarna och andra grupper av befolkningen som ansågs mindre värda.

En återkommande fråga hos de historiker som försökt utreda nazismen och Förintelsen brukar vara: Hur kunde det hända? De olika vägarna att ta sig an denna fråga beror delvis på hur man ser på historieforskningens roll i stort. Något förenklat kan man säga att den historievetenskapliga debatten präglats av två perspektiv. Det ena perspektivet gör gällande att historien kan förklaras genom en skildring av de viktigaste händelserna i det förflutna, till exempel genom studier av politiska beslut. Det andra perspektivet utgår från att historiker i första hand bör studera strukturer i det förflutna och analysera de processer som ligger bakom skeendet, till exempel sociala och ekonomiska förändringar i samhället.

Anhängarna av det första perspektivet, ofta kallade intentionalister, ser ett direkt samband mellan ideologi, planering och beslutsfattande i Tredje riket. Man anser att Hitler som ledare var avgörande för nazismens utveckling och att nationalsocialismen

kan förklaras genom en beskrivning av Hitlers ideologiska föreställningsvärld. Hitlers politik ses som ett förverkligande av det ideologiska program han formulerade redan i början av 1920-talet och som finns beskrivet i hans bok *Mein Kampf*, utgiven 1925–26.

Mot detta synsätt står anhängarna av det mer strukturellt inriktade perspektivet, ofta kallade funktionalister. De menar att Hitlers beslut och handlingar måste sättas in i ett mer komplext sammanhang där man också tar hänsyn till andra aspekter, till exempel sociologiska, ekonomiska, kulturhistoriska och religiösa faktorer. De anser att Hitlers makt byggde på ett samspel, både med folket och med andra beslutsfattare, samt att nazisternas planmässiga agerande i hög grad är en efterhandskonstruktion. Funktionalisterna menar till exempel att förintelselägren tillkom efterhand, för att lösa problemet med de massor av judar som fördes till östra Europa. Beslutet togs vid den så kallade Wannsee-konferensen den 20 januari 1942. Dessförinnan hade nazisterna bland annat diskuterat en plan där judarna skulle förvisas till ön Madagaskar, som vid den tiden var en fransk koloni.

Intentionalisternas synsätt har länge dominerat historieforskningen. De har framför allt inriktat sin analys på utrikespolitik och militär upprustning. Funktionalisterna har i huvudsak ägnat sig åt sociala förhållanden, inrikespolitik och ekonomi. Funktionalisternas synsätt har växt i betydelse de senaste decennierna sedan man insett värdet av ett mer sociologiskt arbetssätt för att öka förståelsen av det moderna samhällets historia.

Udergångens arkitektur är en dokumentärfilm som närmar sig nazismen genom att försöka smälta samman dessa båda perspektiv. Fokuseringen på Hitlers skönhetsideal och kulturpolitiska ambitioner överensstämmer med intentionalisternas perspektiv. Det är Hitler som med sina idéer sätter igång och kontrollerar händelseförloppet. Samtidigt lyckas filmen, i sin beskrivning av nazismens estetik, visa hur den nazistiska rörelsen fängade upp och formulerade en dröm om ett bättre och vackrare samhälle som många medborgare kunde sympatisera med. Denna strävan att omvandla och återupprätta den tyska nationen är en del av en större samhällsomvandling och genom sin betoning av konstens roll i denna process intar *Udergångens arkitektur* ett funktionalistiskt perspektiv.

Öppningssekvensens bilder av den lilla byn står i kontrast till filmens slutsekvens som visar den porträttsamling av nazismens ledare som idag återfinns i arkiven hos andra världskrigets segrarmakter: gauleddare och partifunktionärer, men också läkare,

utrotningsexperter och arkitekter. Speakerröstens avslutande ord ger en antydning om hur samspelet mellan folket och ledarskiktet kan ha sett ut.

”Dunkelt tankegods, bisarra politiska idéer som utgjort ett slags undervegetation i den europeiska kulturen, steg med Hitler plötsligt till ytan. Hitlers avgörande insats var att han gick från tanke till handling. Med dekor och propaganda skapade han av dessa traditioner ett gångbart politiskt budskap. Utan betänkligheter och utan hämningar omsatte han en absurd ideologi i en fasansfull verklighet.”

Under denna avslutande sekvens sveper kameran sakta över de porträtt som finns placerade i ett mörkt arkivutrymme i ett källarvalv. Till skillnad från inledningssekvensen, där kvinnorna i den lilla byn presenterades för oss, konfronteras vi här med makthavarna och ledarna. Ljuset från vad som ser ut att vara en ficklampa lyser upp de uniformerade och kostymklädda herrarna på porträtten.

Sekvensen med porträtten är fotograferad i nutid. Liksom i filmens inledning upplöses gränsen mellan då och nu. Vi befinner oss inte längre i Tyskland. Nazismens idéer har trängts tillbaka från samhällets scen. Nazismen har bildligt och bokstavligt gått under jorden. Den mardröm som tagit sig igenom till verkligheten har sjunkit tillbaka i överklighet. Uttalat formulerar filmen i denna avslutande sekvens en fråga om nazismens eventuella möjligheter att åter göra entré i dagsljuset.

- I den avslutande speakerkommentaren i *Unergångens arkitektur* beskrivs Hitler som en katalysator för tendenser och strömningar som länge funnits latent i den europeiska kulturen. Försök att definiera några av de faktorer som banade väg för Hitler och den nazistiska rörelsen.
- Kan en överdriven fixering vid Hitlers person leda till en förenklad tolkning av den nazistiska rörelsen där vi undviker att se det tyska samhällets delaktighet genom att hävda att Hitler ensam var ansvarig för allt? Är det möjligt att tala om nazismen utan att nämna Hitler? Vari består i så fall själva kärnan i nazismen?
- Vad krävs för att nazismens ideal åter ska ta form i samhället? Hur kommer dessa idéer och ideal att vara förpackade och uniformerade nästa gång de dyker upp? Och vilka drömmar och förhoppningar

har den allmänhet som i framtiden eventuellt skulle kunna föra ledarna för denna ideologi till makten?

ATT NÄRMA SIG NAZISMEN

Den nazistiska rörelsens framväxt, genombrott och utveckling är ett av vår tids stora mysterier. Inom historieforskningen har det gjorts olika försök att förklara nationalsocialismen och övriga fascistiska rörelser som växte fram i Europa före och under andra världskriget. Bland de historiker som engagerat sig i denna fråga har det utkristalliserats ett antal olika tolkningsmodeller:

För det första har man försökt beskriva nationalsocialismen utifrån dess organisation: en totalitärt inriktad rörelse som upprättade en totalitär stat, en diktatur. Genom en analys av den totalitära statens struktur och arbetsätt har företrädarna för detta förhållningssätt trots sig kunna förklara nazismens väsen. Forskningen har koncentrerats på analyser av den nationalsocialistiska maktapparaten med särskild inriktning på de avdelningar som svarat för terror och propaganda.

En annan infallsvinkel har varit att försöka förstå nazismen och övriga fascistiska rörelser utifrån deras funktion i det kapitalistiska systemet. I de tidigare socialistländerna var detta länge den dominerande infallsvinkeln. Samtliga fascistiska rörelser betraktades enligt denna modell som generella tendenser i det kapitalistiska samhället. Denna infallsvinkel har efterhand kommit att nyanseras. Det var aldrig så att den nationalsocialistiska rörelsen finansierades av storkapitalet, även om många företag drog nytta av nazisternas politik. Företagen förstatligades aldrig, ändå var nazisternas ekonomiska politik från 1936 baserad på viss planhushållning där krigsmaktens intressen prioriterades.

En tredje förklaringsmodell utgår från den nationalsocialistiska rörelsens sociala bas. Genom att försöka fastställa vem som blev nazist och varför har man försökt förklara nazismens framväxt. Man har särskilt pekat ut småborgarna som en viktig rekryteringsbas för nationalsocialismen. Det var denna samhällsklass som hotades av de ekonomiska omvälvningarna i 1920-talets Tyskland. De ville inte betrakta sig som arbetarklass men kunde heller inte identifiera sig med företrädarna för storkapitalet. Nazismen skulle enligt detta synsätt kunna förstås genom en analys av småborgarnas intressen och socialpsykologiska situation. Också denna förklaringsmodell har nyanserats under senare år sedan forskningen visat att det

nationalsocialistiska partiet förmådde attrahera anhängare från samtliga befolkningsgrupper.

En fjärde utgångspunkt har varit att försöka förstå nationalsocialismen utifrån dess ideologi, världsåskådning och propagandamässiga utspel. Här har man speciellt kommit att understryka nationalsocialismens paradoxala förhållande till det moderna industrisamhället. På ett motsägelsefullt sätt förenas i nationalsocialismen en tillit till det moderna industrisamhället med en romantisering av bondekulturen. Framväxten av den moderna staden förenas med en hyllning av de lantliga idealen. Den ökade sekulariseringen förenas med en förvrängd aspekt av den kristna läran i form av antisemitismen.

Ungångens arkitektur är en film som försöker finna ett sätt att förklara nazismen och Förintelsen utifrån denna fjärde infallsvinkel: nationalsocialismens världsåskådning. Filmen avstår från att beskriva nazismens yttre villkor. Här finns ingen presentation av de politiska strömningarna i Tyskland under mellankrigstiden och inte heller ges någon analys av bakgrunden till andra världskriget. *Ungångens arkitektur* tar konsekvent sin utgångspunkt i nazismens inre drivkrafter där Hitlers kulturella ambitioner lyfts fram som en hörnsten i den nazistiska ideologin.

Vad innebär då den nazistiska ideologin? Någon definition lämnas inte i *Ungångens arkitektur*. I filmen beskrivs kortfattat nazismens kamp för att upprätta en ny värld: "Renat och botat från förfallet skulle ett nytt Tyskland resa sig, starkare och vackrare än någonsin." Denna ambition har delvis sin grund i de stämningar som rådde i Tyskland åren efter första världskriget då den nazistiska rörelsen växte fram.

Det tyska nationalsocialistiska arbetarpartiet, NSDAP, Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, bildades formellt den 25 februari 1920 vid ett massmöte i München. I samband med detta möte antogs ett partiprogram i 25 punkter. Ideologin baserades på en blandning av folkloristisk romantik och stortysk nationalism i kombination med antisemitism. Redan från början präglades rörelsen av ett antidemokratiskt synsätt.

Den nazistiska ideologin kan lätt framstå som ett sammelsurium av godtyckligt sammanfört idégod. Ett intressant perspektiv öppnas om man avstår från att definiera nazismen som en politisk rörelse, för att istället betrakta nazismen som en religiös åskådning. Den amerikanske historikern Robert A. Pois har i en analys av nazismen som religion visat hur man kan finna ett

sammanhängande mönster i den nazistiska ideologin och i dess praktiska politik.

Nazismen ses som en revolt mot den skarpa gränsdragning mellan människa och natur som präglade den judiska och den kristna traditionen. Människan stod enligt nazisterna inte över naturen, vilket både judar och kristna hävdade då de betonade människan som Guds avbild och skapelsens krona. Nazisterna menar istället att människan är en del av naturen.

Nazisterna såg naturens innersta princip som evig kamp. Kampviljan är identisk med livsviljan. Den individ eller det folk som inte kämpar går under. Detta är naturens ordning och således något positivt. Det var denna "naturliga ordning" som nazisterna ville återupprätta. När denna ordning etablerats skulle det tyska folket träda in i ett "tusenårigt rike" där evig trygghet och harmoni rådde.

Att handla utifrån ett medvetande om en naturlig ordning var att befärma livet. Arbetet med att utrota det orena och det onaturliga var därför en plikt för varje nazist. Idén om "människovärde" var helt främmande för nazisterna. En människa hade inget värde i sig. Det fick hon endast genom sin kampförmåga och sin rastillhörighet. Eftersom raserna hade olika värde var underkuvandet eller utrotandet av lägre stående raser en positiv handling i enlighet med naturens ordning. Medlidande och humanitet blev därmed en absurditet.

Ur nazisternas perspektiv var kriget en självklar nödvändighet. I kriget bevisade folket sin livsduglighet. På detta sätt blev nazismen en självuppfyllande profetia: ett livsdugligt folk som kämpar och erövrar ett livsrum bevisar på detta sätt att de tillhör den i naturen högst stående rasen.

- Fundera över konsekvenserna när vi närmar oss nazismen utifrån okonventionella infallsvinklar, till exempel genom att studera dess konstpolitik eller då vi tolkar nazismen som religion. Vilka aspekter riskerar att falla bort? Vilka nya förståelseramar öppnas?

ESTETIK OCH SOCIAL INGENJÖRSKONST

Undergångens arkitektur redogör för nazisternas strävan att skapa ett idealsamhälle med rena och sunda människor i en välplanerad miljö fylld av skön konst och storslagen arkitektur. Det är få dokumentärfilmer, vid sidan av *Undergångens arkitektur*, som

försökt skildra nazismen utifrån dess självpåtagna roll som världsförbättrare. Ändå har denna sida av nazismen efterlämnat dokumentation i betydande omfattning.

Den nazistiska rörelsen hade starka drivkrafter utanför vad man vanligen menar med politik. Detta är en av förklaringarna till att det kan vara svårt att ringa in nazismen med traditionella politiska begrepp. Det som gör den nazistiska brutaliteten så svårgripbar är bland annat dess estetiska inslag, dess ambition att med våld försköna världen. En av den nazistiska propagandans huvuduppgifter var att skapa ett klimat där brutaliteten kunde accepteras, att överbringa budskapet att skönheten var ett mål som rättfärdigade grymheten.

Skönhetskulten var märkbar i det tyska nazistpartiet redan på 1920-talet. Den utvecklades med en märklig konsekvens och var en av de drivkrafter som utmynnade i den nazistiska utrotningspolitiken. En viktig länk i den kedja av händelser som ledde fram till nazisternas utrotningsläger utgjordes av det nazistiska eutanasiprogrammet som inleddes 1939 och där över 70.000 tyska mentalpatienter fördes till särskilda dödsanstalter där de mördades. Nazisterna ansåg inte att det fanns plats för dessa handikappade och avvikande i det samhälle som de ville skapa. Eutanasiaktionen kom att bilda bryggan mellan nazismens primitiva estetik och det slutliga barbariet.

Från de första morderna på mentalpatienter till massmorden på judar saknas reella politiska motiv. Det var inte fiender som likviderades, inte heller motståndare till regimen. Det var oskyldiga människor vars blotta existens stod i konflikt med nazismens föreställningsvärld; med Hitlers bild av hur världen skulle se ut. De nazistiska massmorden hade en civil karaktär som skiljer dem från vad som brukar kallas krigsförbrytelser; det var civila mord under militär täckmantel. När de nazistiska krigsförbrytarna efter andra världskriget ställdes till svars vid rättegången i Nürnberg introducerades en ny åtalspunkt vid sidan av "brott mot freden" och "krigsförbrytelser" – nämligen "brott mot mänskligheten". Med detta avsågs förföljelse av etniska grupper och folk samt olika typer av utrotningsaktioner.

Nazisterna såg judarna som representanter för en ras snarare än en religion. Enligt Hitler var juden en undermänniska som lyckats bevara sin ras genom årtusenden och som likt cancer spred sig över världen. För arierna utgjorde därför juden den farligaste rivalen om världsherraväldet. Antisemitismen var en avgörande drivkraft inom

nazismen och i *Ungångens arkitektur* betonas hur estetiken och skönhetskulten används som viktiga argument i den antisemitiska propagandan. I den estetiska nyordningen, där också handikappade, ärftligt sjuka och andra avvikande rensas ut, intar förintelsen av judarna en särställning.

Tendensen att låta de politiska idéerna skena iväg var ett av nazismens starkaste särdrag. I *Ungångens arkitektur* förklaras detta med en hänvisning till Hitlers person och hans störda verklighetsbild. Som exempel nämns den betydelse Hitler tillmätte författaren Karl May och hans pojkböcker om hur man krigar mot indianer. En urspårad estetisk ambition, jämte oförmågan att hålla isär fantasi och verklighet, präglade den nazistiska politiken ända till slutet. Det är kontinuiteten i dessa omständigheter som filmen *Ungångens arkitektur* skildrar.

Hitler kom till makten i en tid då Tyskland var förödmjukat efter nederlaget i första världskriget. Tysklands skulder från kriget och segrarmakternas stora krigsskadestånd bidrog till att i början av 1920-talet driva fram en inflation av tidigare okänd omfattning. Läget stabiliserades, men Tyskland drabbades hårt av den ekonomiska världskrisen 1929–30. Tyskland saknade en demokratisk tradition och folket längtade efter en stark ledare.

Det är välkänt att Hitlers politik snabbt ledde till stora förbättringar i samhället. Arbetslösheten sjönk tack vare de stora byggnadsprojekt som inleddes. I kraft av att framtidstron växte stärktes Hitlers ställning.

I nazisternas omvandling av det tyska samhället spelade konstpolitiken en viktig roll. Med kraft lanserade nazisterna sitt konstideal: skulpturer i klassicerande stil och ett romantiskt landskapsmåleri, ofta med nostalgiska bondemotiv. Detta ideal går stick i stäv med de huvudriktningar som präglade konsten under 1900-talet där de moderna konstnärerna ofta valt att framhäva det icke-föreställande och det uppbrutna. Dessa tendenser har ibland setts som en reaktion på fotografiets genombrott. Konstnärerna behöver inte längre naturalistiskt återge verkligheten – det gör kameran lika bra. Istället kan de konstnärliga uttrycksformerna användas för att kommentera verkligheten. Attraktionskraften i den nazistiska konsten kan möjligen förklaras av att den inte är intellektuell, utan lättfattlig och känslöbetonad. Den erbjöd en befrielse från den modernistiska konstens komplikationer och nazisterna var inte främmande för att exploatera den skepsis som

fanns mot den avantgardistiska konsten.

Den konst som rensades ut hade i många fall ett politiskt innehåll som inte behagade nazisterna. Flera av de konstverk och böcker som rensades ut beskrev smärtsamma erfarenheter av första världskriget. Pacifistiska romaner som till exempel *På västfronten intet nytt* (1929) brändes samtidigt som man ropade ut besvärjelser: "Mot litterärt förräderi mot världskrigets soldater, för folkets uppfostran i försvarsmedveten anda! Jag överantvadar åt lågorna Erich Maria Remarques skrifter."

Bland de konstnärer som drabbades av utrensningarna fanns bland andra George Grosz och Otto Dix. De hade båda deltagit i första världskriget och deras konst präglades av ursinne och sorg över den kortsynthet och brist på moral som de upplevde i samhället. Deras målningar och bilder visar lemlästade och tiggande frontsoldater i total förnedring och övergivenhet. De försökte med sin konst förmå sin samtid att se och reflektera över vad som skett för att förhindra en upprepning av krigets vansinne. Deras bilder betraktades som urartad konst och de båda konstnärerna fick fly landet.

De ansvariga för de kulturella utrensningarna hade ingen svår uppgift. En stor del av allmänheten gav dem sitt tysta bifall. Det fanns många som önskade något oförargligt att titta på, något som inte var stötande. *Undergångens arkitektur* visar hur nazismen vädjar till en folklig längtan efter skönhet, renhet och ordning. Filmen skildrar konsekvenserna då denna i högsta grad personliga strävan tilläts bli styrande för kulturpolitiken och senare överförs som norm för en hel samhällsorganisation.

Varje person har förmodligen en idealbild av hur man vill ordna det trivsamt i sin bostad. De flesta av oss hyser även en uppfattning om vilka människor vi är beredda att ta emot i vårt hem. Det nazistiska projektet löser upp gränsen mellan hur man privat vill organisera sin tillvaro och hur man vill styra samhället i stort. Nazisterna menade inte bara att de hade rätt att bestämma över den konst som skulle göras tillgänglig. De ansåg sig också ha rätt att avgöra vilka som skulle tillåtas vara våra medmänniskor.

Undergångens arkitektur beskriver en total kollaps i det gränsland som skiljer privata åsikter och värderingar från den offentliga sfär där vi måste forma ett samhälle i dialog med våra medmänniskor. Ett demokratiskt samhälle bygger på att det finns en respekt för alla människors lika värde. Att omforma samhället till en diktatur var

därför en förutsättning för att denna gräns mellan det privata och det offentliga skulle kunna överskridas i nazitidens Tyskland.

En viktig del av den nazistiska propagandan bestod i att hos medborgarna ingjuta känslan av att vara *ett folk*: ett herrefolk med överlägsen styrka som underordnats en ledare vars normer och ideal tilläts prägla hela samhället. I propagandan upplöstes gränserna mellan ledaren och folket, vilket bland annat kommer till uttryck i slagordet: "Ein Volk! Ein Reich! Ein Führer!" Ledaren och folket smälte samman. Ledarens vilja var också folkets.

Det var Hitler själv som bestämde reglerna för hur konsten skulle se ut och han fungerade själv som den främste uppköparen vid de årliga utställningarna på Tyska konstens hus i München, kallade Grosse Deutsche Kunstausstellung. I *Ungångens arkitektur* rapporteras vid upprepade tillfällen hur många verk Führern inhandlar under dessa utställningar. Denna information blir en påminnelse om att utställningarna pågår mitt under ett brinnande världskrig samtidigt som den ger en vink om att det är Hitler personligen som är i färd med att dekorera sitt hem och sitt land.

Hitler betraktar det utvidgade Tyskland som ett privat rum som han själv ägde rätt att organisera och utsmycka. Han visar stor respekt för konstskatter och arkitektur i västra Europa och gör en utflykt för att beundra operan i Paris. Kriget i öst utvecklas till ett förintelsekrig. Nedkämpandet av motståndarens styrkor var inte tillräckligt; utplåningen av hela städer och befolkningar var ett krigsmål i sig. Hitler befäller att Leningrad helt ska jämnas med marken och på den plats Moskva legat ska en jättelik regleringsdamm anläggas. För Hitler handlar det om att göra rent hus med de lägre stående kulturer som inte har något existensberättigande i hans vision om ett bättre och radikalt annorlunda samhälle.

Hitlers ambition att med våld skapa ett fulländat samhälle har jämförts med synsättet hos en trädgårdsmästare, överfört till världssamhällets skala. Det gäller att avlägsna ogräset, inte för att ogräset representerar något speciellt, utan för att främja den vackra och välordnade trädgården. Sociologen Zygmunt Bauman förklarar i sin bok *Auschwitz och det moderna samhället* att hela vår civilisation präglas av en trädgårdskultur. I denna vision av samhället som trädgård definieras delar av det sociala landskapet som mänskligt ogräs. På samma sätt som andra ogräs måste dessa delar hållas tillbaka eller avlägsnas för att förhindra spridning.

Utrotandet av ogräset är inte att betrakta som förstörelse, utan en skapande handling för att åstadkomma en effektivare, vackrare eller bättre värld. Detta är en del av mentaliteten i den sociala ingenjörskonst som format det moderna samhället.

Bauman menar att planeringen och effektiviteten i de industrialiserade förintelselägren har sin grund i de ekonomiska och rationella överväganden som förekommer i ett modernt samhälle. Det handlar om en resultatriktad verksamhet där tekniska lösningar och byråkratisk samordning styrs av en kostnadseffektiv hantering under sträng regel tillämpning.

Det är lätt att tro att vi står fria från nazism därför att vi känner avsky inför gaskamrarna. Vi glömmer att de var slutprodukten av en människosyn vars mål var att bekämpa det mindervärdiga och beskydda det sunda och livsdugliga. För att förklara nazisternas brott och för att kunna förebygga liknande brott i framtiden, måste vi blottlägga de attityder och tänkesätt som frambringade dessa handlingar. De rashygieniska idéerna låg i tiden och förekom i den civiliserade världen långt innan nazisterna kom till makten i Tyskland. Också i Sverige intresserade man sig för rashygien, eller eugenik, och 1922 etablerades Statens institut för rasbiologi i Uppsala.

Rashygien är alltså inte entydigt knuten till nazism. De rashygieniska idéerna ska heller inte förbindas med konservativ politik utan har ofta burits fram av reformvänliga krafter inom olika politiska läger.

Ett av de första stegen i den nazistiska samhällsomvandlingen var den lag som möjliggjorde tvångsterilisering av sinnessjuka, asociala och ärftligt sjuka som infördes i Tyskland den 14 juli 1933. Inte heller detta var unikt för Tyskland. En liknande lag hade 1907 genomdrivits i Indiana i USA.

Den 8 maj 1934 antog också Sverige en lag, kallad "lag om sterilisering av vissa sinnessjuka, sinnesslöa eller av annan rubbning av själsverksamheten lidande personer". Precis som i Tyskland och i övriga världen var det drömmen om ett framtida välfärdssamhälle som motiverade lagen. Även här var det tänkt att läkarna skulle stå till samhällets förfogande för att minska de sociala problemen och kostnaderna för dem. En skärpning av den svenska steriliseringspolitiken gjordes 1941 då lagen utvidgades till att vid sidan av de ärftligt sjuka även omfatta allmänt asociala personer som inte ansågs kunna anpassa sig till samhället.

Positiv och negativ rashygien betraktades alltså som helt legitima

politiska instrument för att forma det svenska "folkhemmet". Med negativ rashygien avsåg man att hindra individer med dåliga arvsanlag från att föra dem vidare, med positiv rashygien ville man underlätta för män och kvinnor med goda anlag att bli föräldrar. Mer än 60.000 människor steriliserades i Sverige under åren 1935–1975. Denna verksamhet inleddes parallellt med att de stora välfärdsreformerna genomfördes i Sverige.

Precis som i nazitidens Tyskland präglades det svenska samhället i detta fall av en ideologi där "samhällsnyttan" fick styra. Det vill säga: statens bästa och summan av medborgarnas bästa gavs ett överordnat värde vilket innebar att den enskilda individens integritet fick stå tillbaka för samhällsintresset.

- Rekapitulera innehållet i *Ungångens arkitektur* genom att sammanfatta de utspel som stegvis ledde fram till den systematiska utrotningen av människor i förintelsläger. På vilket sätt låter nazisterna kulturpolitiken och utrotningspolitiken samspela med varandra?
- Försök att definiera var gränsen går där samhällsintresset och integriteten hos enskilda medborgare riskerar att krocka. I vilken utsträckning kan idealen hos en enskild person, eller en majoritet av medborgarna, tillåtas dominera ett samhälle? Varför är det viktigt att hålla isär privata och offentliga intressen? Vad kan det finnas för skäl till att de svenska satsningarna på rasbiologi aldrig drevs till samma ytterligheter som i Tyskland?

PROPAGANDA, KULTUR OCH BILDNING

Ungångens arkitektur baseras till stor del på en sammanställning av nazisternas egna bilder och propagandafilmer. Det kan därför vara av intresse att reflektera över propagandans funktion och uppmärksamma dess relation till den övriga opinionsbildning som brukar förekomma i ett samhälle. På samma sätt kan det vara givande att fundera över synen på kultur och bildning, både i nazitidens Tyskland och i vår egen tid.

Propaganda och reklam används ibland som synonyma begrepp även om det finns en definitionsnärlig skillnad. Reklamens uppgift brukar sägas vara att sälja tjänster och produkter, medan propagandans uppgift är att föra fram idéer och åsikter. Antagandet om att reklamen skulle stå fri från (ideologiska) värderingar eftersom den framför allt har en kommersiell karaktär är dock något

förenklad. De kommersiella budskapen är inte neutrala. Kommersialismen i sig inkluderar en ideologi; en uppfattning om hur samhället ska organiseras – också reklamen bidrar därmed till att påverka värderingarna och normbildningen i samhället.

Både reklam och propaganda är relativt laddade ord. Begreppet propaganda används numera ofta i nedsättande sammanhang. Att inrätta en post som propagandaminister förefaller idag otänkbart. Samtidigt har medvetandet om betydelsen av politiska utspel och mediekontakter ökat och de flesta politiska partier, myndigheter och företag håller sig numera med informationsavdelningar eller särskilda informationssekreterare – som om verksamheten därmed skulle vara neutral eller rent av objektiv.

Ordet propaganda kommer av latinets "propagare" som betyder sprida ut. Till propagandaverksamhet räknas olika former av agitation och ideologisk förkunnelse. Propagandan gestaltar ofta en onyanserad bild av verkligheten i en strävan att göra sammanhang och omständigheter enkla och begripliga. Propagandan skönmålar det den finner positivt och svartmålar det den finner negativt.

Under krigsförhållanden har propagandan varit ett välutnyttjat instrument för att styra opinioner. I fredstid används propagandan framför allt till samhällsangelägna kampanjer, till exempel för att motverka drogmissbruk, förbättra trafiksäkerhet, hindra spridning av farliga sjukdomar, skapa opinion mot rasism och främlingsfientlighet och så vidare. Propagandan utnyttjas även för att nå ut med partipolitiska åsikter i valrörelser. Möjligen har valpropagandan under senare år blivit mindre demagogisk och i form allt mer kommit att efterlikna den traditionella reklamens slätstrukna och allmängiltiga uttryck.

All propaganda är inte öppen. Det är därför viktigt att beakta den propaganda som kan förekomma dold, integrerad i nyhetsförmedling, underhållning eller politiska utspel.

Propagandan i sig behöver inte vara negativ. Den kan fylla en positiv funktion genom att den skapar engagemang och riktar människors uppmärksamhet mot viktiga gemensamma mål. Propagandan kan dock vara destruktiv när den blir allena rådande i ett samhälle och om dess innehåll och metoder inte får motsägas eller kritiseras. Om propagandan ska fungera på ett dynamiskt och utvecklande sätt behövs en motkraft som erbjuder ett alternativt tänkande eller handlande. Till denna motkraft brukar räknas den fria vetenskapen, den fria konsten, de öppna samtalen och den undersökande journalistiken; det vill säga alla de verksamheter som

tillsammans utgör en garanti för en allsidig syn på verkligheten och samhällsbildningen.

Användningen av propagandan i Nazityskland under 1930-talet utgör ett tydligt exempel på hur en allenarådande propaganda kan utformas och realiseras. Propagandan som politiskt vapen var inte ny i och med nazismen men i kombination med det politiska styrelseskicket skapade nazisternas propaganda ett samhällsklimat som vid denna tid saknade motstycke i historien.

Efter Hitlers maktövertagande den 30 januari 1933, som innebar att Hitler blev Tysklands rikskansler, togs flera beslut som inskränkte både pressens och medborgarnas frihet. En anlagd brand i riksdagshuset i Berlin den 27 februari 1933 fick en viktig betydelse när det gällde att legitimera ytterligare repressioner på olika områden. Den dåvarande tyske presidenten Paul von Hindenburg utformade ett dekret rörande såväl pressfrihet som personlig frihet. Det blev sedan Hitlers sak att verkställa restriktionerna. Genom att hänvisa till riksdagshusbranden kunde nazisterna hävda att åtgärderna genomdrevs för att skydda rikets säkerhet.

Den 13 mars 1933 grundade Hitler en myndighet kallad Riksmministeriet för folkupplysning och propaganda. Det var första gången i historien som ett sådant departement skapades inom en statsförvaltning. Till propagandaminister utsågs Joseph Goebbels som gavs full kontroll över samtliga medier och all väsentlig information och åsiktsbildning i landet: press, radio, film, konst och litteratur.

Den 10 maj 1933 genomfördes bokbål i Tysklands största universitetsstäder där nazistiska partifunktionärer, studenter och professorer brände litteratur som nazisterna ansåg olämplig. Bokbålen föreföll ha uppstått spontant, men var väl planerade från propagandaministeriets sida. Liknande utrensningar drabbade kort därefter även musiken och den moderna konsten.

Det stora genomslaget för den nazistiska propagandan kan alltså delvis förklaras av att den kom att arbeta i ett vakuum, där det inte fick förekomma alternativa tankar eller åsikter. Ett annat skäl var att innehållet i propagandan ofta vädjade till människors behov av sammanhang, förklaringar och framtidsdrömmar i ett allt mer kaotiskt Tyskland. Hitler lyckades i den nazistiska ideologin på ett skenbart sätt sammanfatta ett flertal motsatta tendenser och formulera dem på ett effektivt och slagkraftigt sätt.

Hitlers antisemitiska utfall uppfattades av storstädernas många arbetslösa som en kritik mot samhällets överklass. Inför

småborgarna kastade Hitler skulden på de tidigare regeringarna vars politik lett fram till att småborgarnas besparingar ätits upp av inflationen. Ämbetsmän och det förmögna borgerskapet slöt upp bakom nazisternas kamp mot kommunismen. För de soldater som slagits i första världskriget och för alla tyskar vars självkänsla drabbats av nederlaget 1918 och den därefter följande Versaillesfreden, spelade Hitler ut den så kallade "dolkstötslegenden" som innebar att de tyska arméerna aldrig blivit besegrade i kriget utan att kapitulationen var ett administrativt och politiskt förräderi från deras egna: ett knivhugg i ryggen.

Hitler utvecklade en enastående förmåga att i sina tal utgå från vad han antog att publiken ville höra. Denna taktik grundlades efter den så kallade Ölkällarkuppen i München den 8–9 november 1923 då Hitler och hans män med utomparlamentariska metoder försökte erövra makten i Tyskland. Kuppen misslyckades och det nationalsocialistiska partiet förbjöds. Hitler anklagades för högförräderi och dömdes till fem års fängelse. Han släpptes fri redan i december 1924. Av det misslyckade kuppöversöket drog Hitler slutsatsen att nazisterna endast kunde tillgripa makten på legal väg. 1925 tilläts åter det nazistiska partiet. Fram till maktövertagandet 1933 var därför nazisternas mål att göra partiet till en maktfaktor inom konstitutionens ram. Istället för att ta makten med våld gällde det för Hitler att sälja in sig själv hos publiken – sina väljare.

Hitler insåg tidigt möjligheten att vid sina politiska möten använda strålkastare och högtalare. Nazisternas massmöten utformades till gigantiska skådespel. Dessa iscensättningar blev för nazisterna en medveten metod för att gestalta politiken och föra fram det ideologiska budskapet. Folkmassan var inte bara mottagare av Führerns tal, utan blev själva en del i en väldig rituell händelse fylld av musik, talkörer och koreograferade marscher. I massmötet glorifierades underkastelsen samtidigt som det känslomässiga engagemanget förhärligades. I filmen *Triumph des Willens* (1935) har filmskaparen Leni Riefenstahl dokumenterat förberedelserna och ritualerna vid de massmöten som organiserades under partidagarna i Nürnberg 1934.

Via propagandan och suggestiva teatrala utspel besegrade Hitler sina väljare. Ingen kan idag säga hur många som i 1930-talets Tyskland valde att följa Hitler på grund av hans personliga framtoning, på grund av hans argument eller på grund av personlig övertygelse vunnit under kritiskt skärskådande av den nazistiska

ideologin.

Tack vare ett effektivt utnyttjande av två relativt nya medier, filmen och ljudradion, kunde nazisternas budskap snabbt nå ut till en masspublik. Goebbels betraktade filmens roll i propagandans tjänst som mer betydelsefull än något annat medium. Möjligheten att placera hundratals människor i ett mörkt rum där alla har sin uppmärksamhet riktad åt samma håll appellerade till hans uppfattning om att via likriktning skapa samhörighet. Han drog de logiska konsekvenserna av dessa tankar och anslog statliga bidrag till filmproduktionen.

Under 1934 utgick ett särskilt påbud om att politiskt värdefulla filmer skulle visas i Tysklands alla skolor och under de följande två åren utrustades 70.000 skolor med filmprojektorer. För skolbruk producerades ett par hundra "undervisningsfilmer" som i de flesta fall syftade till att förbereda den unga generationen för ett kommande krig.

Av de dokumentära propagandafilmer för biografbruk som nazisterna producerade är *Der ewige Jude* en av de mest omtalade. Filmen är en förvirrad faktasamling som på ett synnerligen manipulativt sätt utger sig för att beskriva det judiska folkets rätta natur. Retoriken i filmen utgår från att publiken accepterar den givna förutsättningen att juden är en sämre sorts människa. För filmens regi svarade Franz Hippler, chef för propagandaministeriets filmavdelning.

Filmen spelades in omedelbart efter det tyska intåget i Polen 1939. I de polska storstädernas slumkvarter, bland annat i Łódź, kunde filmskaparna finna ortodoxa judar som överensstämde med den nazistiska judestereotypen. Problemet för nazisterna var att de tyska judarna i de flesta fall var alldeles för assimilerade i samhället för att tydligt kunna pekats ut i hatpropagandan. Filmen inleds med ett konstaterande: "De civiliserade judar, som vi känner från Tyskland, ger oss bara en ofullständig bild av deras rasliga egenart. Denna film visar oss, med originalinspelningar från de polska gettona, hur judarna ser ut i verkligheten, innan de döljer sig bakom européens civiliserade mask."

I *Der ewige Jude* visas bilder av judiska män med stora skägg och underliga blickar. Filmen uppehåller sig vid judarnas påstådda brist på hygien och förevisar smutsiga hemmiljöer med flugor på väggarna. Det betonas att juden är lat och ogillar kroppsarbete. Istället för att arbeta ägnar sig judarna åt gatukommers. Genom ohederliga affärsmetoder förväntas judarna inom kort överta

lyxvillor i de finaste kvarteren. Judarnas förmodade inflytande över börser i New York förespeglas. I ett associativt bildmontage jämförs juden med besmittade råttor som brer ut sig över världen. Det förekommer bilder av gudstjänster i synagogor och även ett avsnitt med rituell slakt. Filmen avslutas med ett tal av Hitler och närbilder av hans folk: uppmärksamma, unga, blonda ansikten.

Der ewige Jude fick sin premiär den 28 november 1940. Filmen var naziregimens offentliga kungörande om vad som var att vänta i kriget mot judarna. Tendenserna hade varit synliga sedan lång tid tillbaka. Många av de judar som inte lämnat landet förlitade sig på att Tyskland trots allt var en civiliserad och kulturellt högtstående nation. De satte sitt hopp till det Tyskland som representerades av Goethe och Schiller, det sena 1700-talets stora diktare. Den tyska kulturens ideal uppfattades som en sista spärr mot barbariet. I *Udergångens arkitektur* symboliseras judarnas tilltro till "det goda Tyskland" av ett tyskt talesätt som visas på en textskylt:

Där man sjunger, kan du
lugnt slå läger;
onda människor inga
sänger äger.

Det finns en föreställning om att de kulturella uttrycksformerna gör människan god. Tanken är att konst, musik, litteratur, teater och film kan förädla människan. Dels vill vi gärna tro att människan kan och bör förädlas, dels vill vi gärna tro att konsten förbinder oss med en positiv utveckling av människan. Nazismen har dock bevisat att det inte finns någon motsättning mellan konst och barbari. Kulturen är inte god i sig själv. Konst, musik, litteratur, teater och film kan också användas i destruktiva syften, för att skapa splittring och legitimera orättvisor och mord. I nazitidens Tyskland underordnades konsten helt och hållet de politiska behoven samtidigt som politiken lade beslag på konstens retorik i sin propaganda. Politiken gjordes till en fråga om estetik snarare än moral.

När nazisterna kom till makten betraktades Tyskland som ett av världens intellektuella och konstnärliga centrum. Tyskland hörde vid denna tid till de länder som hade världens mest välutbildade befolkning. Redan vid slutet av 1700-talet var mer än hälften av tyskarna läs- och skrivkunniga och under 1800-talet utvecklades ett

system för högre utbildning. De tyska universiteten var högt respekterade över hela världen.

Under Weimarrepubliken (1918–33) fick den moderna konsten sitt genomslag inom måleri, arkitektur och film. På ett öppet sätt utforskades konstens yttersta möjligheter. Bland de intellektuella diskuterades nya och utmanande rön från forskare som den österrikiske läkaren Sigmund Freud och den tyske fysikern Albert Einstein – båda två judar.

Det var i denna miljö som nazismen växte fram, bland bildade människor av sin tid. Det dröjde inte länge förrän det akademiska livet politiserades. Den akademiska världen blev ett drivhus för nationalsocialismens mytologi. Istället för att uppmuntra självkritik och skepsis intog professorer och lärare sin plats i ledet.

Det var människor från samhällets övre skikt som i många fall ledde arbetet med att förverkliga nazismens utrotningspolitik. Ledarskiktet inom SS rekryterades bland jurister, medicinare, arkitekter och andra akademiker. Förintelsen genomfördes inte i ett tillfälligt utbrott av raseri. Den planerades med noggrannhet och beräkning under vetenskaplig täckmantel. Vetenskapsmän som bortsåg från de moraliska konsekvenserna av sitt arbete blev effektiva verktyg åt skrupelfria makthavare. Med entusiasm utprovades de effektivaste metoderna för massterilisering eller massmord. Man såg också unika möjligheter att i vetenskapens och mänsklighetens namn utföra medicinsk forskning på de fångar som vistades i koncentrationslägren.

När vi talar om värdet av utbildning och forskning måste vi också diskutera vad dessa verksamheter ska syfta till och vilka värderingar vi vill att utbildningen och forskningen ska främja. Ibland talas också om bildning, vilket inte främst syftar på utbildning för ett bestämt mål eller yrke, utan avser en intellektuell förädling av hela människan. Begreppet bildning riskerar ofta att förtylligas då det likställs med ett anständigt och förfinat beteende. Tyvärr har även den mest välutvecklade civilisation visat sig oförmögen att utgöra en garanti för moral och etik.

- Beskriv propagandans funktion i nazitidens Tyskland. Fundera över i vilken utsträckning medborgarna i 1930-talets Tyskland kan ha uppfattat propagandan som osaklig och i vilken utsträckning dess budskap trots allt förefallit relevant.

- Kan kultur och bildning i sig utgöra en garanti för ett gott och

rättvist samhälle? Med vilka instrument åstadkommer man en demokratisk och etiskt god samhällsorganisation?

- Fundera över hur Förintelsen kunnat äga rum i vår civilisation. Är Förintelsen ett bevis för civilisationens bräcklighet eller ett bevis för den moderna civilisationens fruktansvärda kapacitet?
- Hur styrs opinionsbildningen i vår moderna medievärld? Vilka budskap presenteras i medierna? Vi lever i ett samhälle med i det närmaste total yttrandefrihet. Samtidigt fylls en stor del av mediernas utbud av trivialiteter. Hur ser samspelet ut mellan publiken och medieindustrin som skapat detta förhållande? Vilken roll spelar den "fria" konsten – om den alls finns?

ATT TOLKA TIDENS TECKEN

Ungångens arkitektur baseras på nazisternas egna bilder och propagandafilmer där nazisterna själva förklarar och legitimerar sin utrotningspolitik. Den nazistiska propagandans framgångar byggde i hög grad på förmågan till suggestiv gestaltning av triviala och ibland ytterst osammanhängande budskap. För att förstå hur dessa krafter såg ut och verkade, hur nazisterna framkallade stämningar och känslor hos sin publik, måste man i viss mån återskapa dem. Dokumentärfilmen *Ungångens arkitektur* lyckas inom ramen för sin kritiska analys också förmedla något av den fascination som 1930-talets människor kan ha förmodats upplevt i mötet med nazisternas budskap.

Filmen är i första hand avsedd för biografvisning och medvetet utformad för att dra nytta av biografens stora duk och goda ljudresurser. Den avskärmning och koncentration som biograflokalen erbjuder gör att filmen kan åstadkomma suggestiva effekter också med små medel: nedtoningar i svart mellan olika bilder och filmavsnitt; tystnad eller ytterst svaga effektljud – som till exempel de dova tonerna från ett blåsinstrument som återkommer vid olika tillfällen i filmen. Detta ljud för tankarna till de sirener som användes under kriget för att ge ljudalarm till allmänheten i händelse av flyganfall eller annan fara. Vi hör varningen på visst avstånd.

Ungångens arkitektur är uppbyggd kring korta filmavsnitt och stillbilder. Filmens form kan liknas vid en traditionell föreläsning med diabilder där speakerrösten talar till bilder som tänds upp och

släcks ned. Detta grepp ger en viss distanseringseffekt där åskådaren uppmanas att se och reflektera över varje enskild bild i den större komposition som presenteras.

Undergångens arkitektur har i huvudsak tillkommit genom en sammanställning av ett redan existerande bildmaterial som hämtats från olika arkiv. Detta material har fogats samman genom en medveten montage teknik. I andra dokumentärfilmer kombineras ibland denna metod med intervjuer och nyinspelade reportage eller rekonstruktioner. I *Undergångens arkitektur* används arkivbilder samt avfotograferade konstverk och dokument. Utifrån detta material skapar filmen ett slutet universum. Det finns inga intervjuade personer som kommer till tals vid sidan av berättaren. Tolkningen av de bilder vi ser styrs helt och hållet av berättarens ord.

När man i en montagefilm som *Undergångens arkitektur* ställer samman bilder, som ursprungligen inte har med varandra att göra, skapas nya sammanhang och betydelser. Innebörden i de olika bilderna kommenterar och fördjupar varandra. Filmen ger därmed nya perspektiv på verkligheten, men också på de enskilda bilder som ingår i filmen.

I *Undergångens arkitektur* utgör användningen av ett utdrag ur filmen *Kleinkrieg* ett exempel på hur innebörden i ett filmavsnitt kan förändras. Filmen *Kleinkrieg* gjordes 1938 för att informera om hur man med gas bekämpar skadedjur och ohyra. I *Undergångens arkitektur* används delar ur denna film för att knyta samman ett händelseförlopp som rör förintelsen av judarna. Avsnitt ur *Kleinkrieg* binder ihop analysen av *Der ewige Jude*, där judarna utpekats som skadedjur, med ett omnämnande av Auschwitz, där man senare med gas kom att verkställa utrotningen av judarna. En märklig omständighet är att både *Der ewige Jude* och *Kleinkrieg* pekar ut det hot som judarna respektive skadedjuren sägs utgöra för den tyska nationens konstskatter.

Det är viktigt att komma ihåg att *Kleinkrieg* inte är producerad som en del av den antisemitiska propagandan. När filmen spelades in 1938 var planerna på en total utplåning av judarna ännu outvecklade. Trots detta lyfter *Undergångens arkitektur* fram *Kleinkrieg* som en del av ett större sammanhang som rör den nazistiska utrotningspolitiken.

Den förskjutna tolkningen av *Kleinkrieg* åstadkoms dels genom det sammanhang i vilket filmen placeras in, dels genom att bilder ur filmen används för att illustrera ett citat från SS-chefen Heinrich

Himmler, daterat april 1943: "Med antisemitismen är det som med avlusning. Det är ingen världsåskådningsfråga att undanröja lössen. Det är en fråga om renlighet. På samma sätt har antsemitismen för oss inte varit en fråga om världsåskådningsfråga, utan en renlighetskur som ju snart har genomlidits. Vi är snart avlusade. Det finns bara 20.000 löss kvar, sedan är det slut på dem i hela Tyskland."

Utan den inramning som *Udergångens arkitektur* ger skulle förmodligen *Kleinkrieg* betraktats som relativt ovidkommande, om det inte vore för en detalj. Filmen handlar om preparatet Zyklon B, det gift som tre år senare skulle testas som avlivningsgas i Auschwitz. Beteckningen Zyklon B nämns aldrig i filmen *Kleinkrieg* men på en kort bild kan etiketten på giftbehållaren uttydas. Med kunskap om det propagandakrig som pågick mot judarna vid tidpunkten för filmens tillkomst, där kampen mot judarna liknades vid skadedjursbekämpning, blir filmen *Kleinkrieg* betydelsefull. Filmen ger bakvägen en inblick i den idévärld som formade utrotningspolitiken och tillsammans med filmen *Schönheit der Arbeit*, som handlar om förbättringar av arbetsmiljön, speglar *Kleinkrieg* den estetiserande renlighetsmani som var så typisk för nazismen.

På detta sätt lägger *Udergångens arkitektur* pussel med konstverk, filmbilder och övrigt arkivmaterial. På ett associativt sätt uppstår ett mönster: Utrensningarna inom konstpolitiken tycks förebåda förintelsen av människor. En informationsfilm om skadedjursbekämpning med gas blir ett varsel om den tekniska metod som senare används för att utrota judarna. Hitlers intresse för undergångsromantiken i Wagners operor pekas ut som förebilden för det slut Hitler iscensätter i sitt eget liv.

Något tillspetsat kan man säga att regissören Peter Cohen i *Udergångens arkitektur* till det yttre tillämpar samma teknik som konsteoretikern Paul Schultze-Naumburg i sina ljusbildsföredrag. I filmen berättas hur Schultze-Naumburg vid 1930-talets början sammanställde en föreläsning med ljusbilder där han jämförde avantgardistiska målningar med bilder av människor som deformerats av sjukdom och handikapp. Genom detta påstod han sig kunna påvisa ett samband mellan människans förfall och konstens urartning. Också i *Udergångens arkitektur* skapas en spänning genom att olika paralleller mellan konst och verklighet pekas ut.

Det är självklart att man med utgångspunkt från konstbilder och mediematerial kan presentera analyser som visar hur konsten och

medierna samspelar med tendenser och strömningar i tiden. Slutsatserna kan dock uppfattas som mer eller mindre tendentiösa, mer eller mindre relevanta. I grunden handlar det om vilken tes man vill leda i bevis, hur man formulerar sin frågeställning och vilka antaganden man gör när det gäller samspelet mellan konst och verklighet. Medan Schultze-Naumburg använder bildernas likhet för att påvisa ett (falskt) samband mellan konsten och verkligheten bygger Peter Cohen sin framställning på en analys av verkliga förhållanden som sedan illustreras med ett anslående bildmaterial.

Peter Cohen visar i *Undergångens arkitektur* hur den inskränkta konstsynen i 1930-talets Tyskland senare låg till grund för utrensningar av avvikande människor. Fixeringen vid skönhet och renhet inom den nazistiska konsten blir i denna analys ett vittnesbörd om en intolerant inställning som senare kom att präglade normen för ett helt samhälle. Utifrån en liknande analys har sociologen Siegfried Kracauer närmast sig de tyska spelfilmer som producerades under mellankrigstiden. Genom att studera de filmer som gjordes i Tyskland fram till Hitlers maktövertagande 1933 kan man, enligt Kracauer, avläsa det psykiska tillståndet i den tyska folksjälens och i det närmaste förutspå det tyranniska skräckvälde som komma skulle. Eftersom Kracauers filmanalyser omfattar samma tid som *Undergångens arkitektur* beskriver kan det vara intressant att dröja något vid Kracauers synsätt och tolkningar.

Kracauer presenterade sina idéer i en banbrytande och omdiskuterad bok som utkom 1946, kallad *From Caligari to Hitler*. Hans huvudtes är att ett lands filmproduktion speglar nationens själ. Man bör notera att Kracauer skrev sin bok med facit i hand och de invändningar som framförts mot hans resonemang riktar sig mot dess karaktär av efterhandskonstruktion. Kracauer anses i vissa fall ha anpassat sitt material efter den tes han vill driva och man menar att han försummat att behandla filmer och publikkategorier som inte faller in i mönstret.

Redan bokens titel, *From Caligari to Hitler*, lyfter fram sambandet mellan verklighetens Hitler och den imaginära filmfiguren Caligari, huvudkaraktär i filmen *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Handlingen utspelar sig i en expressionistisk mardrömsvärld. Doktor Caligari arbetar som överläkare på ett sinnesjukhus och uppträder även som hypnotisör vid varietéforeställningar. I hemlighet iscensätter Caligari sadistiska lustmord som utförs av en hypnotiserad patient. I doktor Caligari

ser Kracauer en förebild till Hitler. Det är Hitler som förkroppsligar filmens Caligari och blir den maktfullkomliga tyrann som med sin utstrålning får det tyska folket att sömngångaraktigt bli marionetter som mördar i hans tjänst.

Det är på detta sätt Kracauer anser att film ska läsas. Vita dukens drömlika fantasier skvallrar om vårt psyke och varslar om vad som rör sig i samtiden – och framtiden. Att det går så bra att använda biograffilmen som spegel eller kristallkula beror enligt Kracauer på att ingen annan konststart på samma sätt som filmen är resultatet av kollektiva beräkningar; både som teamwork, under produktionen, och vid mötet med publiken, där filmen av ekonomiska skäl måste innehålla en slags minsta gemensamma nämnare för att nå en så stor publik som möjligt.

Kracauer sätter den tyska filmproduktionen i relation till de stämningar som rådde i Tyskland mellan världskrigen: den misslyckade Weimarrepubliken nedtyngd av krigsskadestånd och förödmjukad i fredsfördraget, utlandsberoendet, depressionen, arbetslösheten och förvirrade småborgare som förlorat sitt sparkapital. I denna kaotiska värld växte nazismens diktatur fram som det enda alternativet till anarki, menar Kracauer. Hellre än att utstå kaos i en gryende demokrati valde folket att underkasta sig den emotionellt tilltalande nazismen.

Redan före första världskriget gjordes *Der Student von Prag* (1913) som handlar om en student som i utbyte mot lycka och rikedomar ger bort sin spegelbild till djävulen. För Kracauer är detta en bild av hur den tyska småborgerligheten uppfattade sin relation till den auktoritära regim som styrde landet före Weimarrepubliken. Trots att de ogillade ordningen i kejsarriket före 1918 gav det konservativa styret vissa privilegier som denna grupp inte var beredd att släppa ifrån sig. Dödade de "djävulen" så dog de själva.

I krisen efter första världskriget tröstar sig den tyska biopubliken med lätt erotiska filmer och med historiska spektakelfilmer. Framgången för de historiska skådespelen förklarar Kracauer med att filmerna korresponderade med tyskarnas då rådande uppfattning att historien var en tummelplats för blinda och grymma lekar som gång på gång gäckar förhoppningen om frihet och lycka. En mindre grupp filmer om sensationella äventyr i exotiska miljöer blir med Kracauers ögon hoppfulla dagdrömmar för ett tyskt folk som efter nederlaget i första världskriget utestängts från världen sedan det frantagits sina kolonier.

Under efterkrigsperioden kommer ett antal filmer som gestaltar olika tyranner: *Nosferatu* (1922), *Vanina* (1922) och *Dr. Mabuse – der Spieler* (1922). Sviten med tyrannhistorier avrundas tillfälligt med *Das Wachfigurenkabinett* (1924) där en ung poet får i uppdrag att skriva historier kring tre tyranner av vax som finns på ett skräckkabinett vid ett nöjesfält. Den imaginära symbolen för diktatur, tyrannen, tågar självframkallad in i tyskens medvetande, hävdar Kracauer.

Under perioden före Hitlers maktövertagande kan man enligt Kracauer urskilja två typer av filmer där vissa framstår som mer profetiska än andra: För det första kommer en serie filmer som bekräftar vissa antihumanistiska tendenser i samhället. I filmen *M* (1931) och *Berlin Alexanderplatz* (1931) skildras massmördare och brottslingar som begår kriminella handlingar på grund av yttre tryck. För det andra rör det sig om filmer som tacklar grundproblemet med auktoriteter. Ett exempel på en sådan film är *Der blaue Engel* (1930) där en gymnasielärare faller offer för sina elevers trakasserier. Elevernas elakheter utförs under tyst överinseende av en skolvaktmästare. Enligt Kracauer är detta en bild av hur passiva åskådare kan legitimera de övergrepp som sker i ett samhälle.

Samma år som Hitlers maktövertagande äger rum gör Fritz Lang *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933). Filmen fick inte premiär i Tyskland förrän efter kriget. Verklighetens tyrann hann ikapp fiktionen och Hitler förbjöd filmen. Lang visade sin film i utlandet och försåg den med en inledningstext där han förklarar att filmen i allegorisk form beskriver Hitlers skräckvälde.

När man läser Kracauer kan man lätt få en känsla av att han vill bevisa hur historien styrs av ett lagbundet öde. Kracauers poäng ligger istället i hans demonstration av hur filmen som medium i symbolisk form exploaterar för publiken viktiga moraliska, psykologiska och sociala frågor. I filmberättelserna utforskas dessa frågor och inom ramen för dramat beskrivs olika handlingsalternativ. Sensmoralen i filmerna blir därmed en kommentar till den rådande tidsandan och till de strömningar och tendenser som präglar vårt samhälle.

På 1930-talet var filmen det dominerande populärmediet. Idag har filmen fått konkurrens av en rad andra medier där televisionen intagit en framskjuten plats. I medierna uppläts numera en stor del av utrymmet för reklam. I reklamen och i det övriga medieinnehållet förmedlas föreställningar om hur vi ska se på oss

själva, våra roller och handlingsmönster, vår identitet och livsstil. Medierna ger på detta sätt en bild av hur vi bör vara och hur olika saker i livet värderas. I hög utsträckning är det dessa värderingar som formar de politiska beslut som styr samhällsutvecklingen.

Undergångens arkitektur är en mångtydig filmtitel. Dels kan titeln syfta på nazisternas destruktiva samhällsbygge i stort, dels kan den anspela på de alternativa skisser som Hitler lär ha framställt för de monumentala byggnadsverk som planerades i nazitidens Tyskland; den ena versionen visade byggnaderna i färdigt skick och den andra som ruiner. Hitler föreställde sig att dessa ruiner inför eftervärlden skulle få samma funktion som antikens ruiner och vittna om det Tredje rikets storhet.

De ruiner Hitler avsåg blev aldrig den vallfärdsplats som han drömde om. Istället har de övergivna och delvis raserade koncentrations- och förintelslägren blivit angelägna minnesmärken som människor kommer från hela världen för att besöka. Själva försökte nazisterna utplåna dessa läger innan krigsslutet. Idag har bilden av koncentrationslägren delvis kommit att skymma det som en gång gjorde nazismen attraktiv. Det har därför blivit allt viktigare att öka förståelsen för nazismens övriga sidor. Med ett fördjupat perspektiv på det förflutna kan vi förbättra våra möjligheter att hantera de utmaningar som framtiden ställer oss inför.

- Försök att kartlägga vilka värderingar som präglar vår samtida medievärld. Vilka frågor är relevanta att ställa för att kunna avläsa tendenser i samtiden? Diskutera vilka värderingar och ideal som speglas i populärfilm, TV-program, tidningar och reklam. Finns det några tendenser som vi skulle kunna kalla "vår tids tecken"?

- Ibland kan man lägga märke till hur vissa av nazismens estetiska ideal dyker upp i vår egen tid – i reklamen, i modet, i spelfilmerna eller i den politiska retoriken. Hur bör vi bemöta dessa yttringar? Finns det risk för att vi förblindas av hakkors och andra nazistiska symboler så att vi försummar att ta itu med de samhälleliga faktorer som föder nazismen? Diskutera också om innebörden i olika uttryck och symboler förskjuts eller förändras beroende på sammanhanget.

MER ATT LÄSA

Olika forskningsperspektiv på andra världskriget och nazismen

presenteras i översiktsverket *Den nazistiska utmaningen – Aspekter på andra världskriget* av Alf W. Johansson (Bokförlaget Rabén Prisma, Stockholm, fjärde utvidgade upplagan 1997). Alf W. Johansson refererar Robert A. Pois analys *National Socialism and the Religion of Nature* (St. Martin's Press, New York 1986) där nazismen beskrivs som en religion.

En idéhistorisk skildring av nazismens framväxt i Tyskland ges av Paul Johnson i den historiska krönikan *Moderna tider – Tjugotal till åttiotal*, se särskilt kapitlet "I väntan på Hitler" (Ratio/Timbros, Stockholm 1987).

Den nazistiska ideologin och dess koppling till den sociala ingenjörskonst som präglar det moderna kapitalistiska samhället beskrivs av Zygmunt Bauman i boken *Auschwitz och det moderna samhället* (Daidalos, Göteborg 1989).

För den som vill veta mer om nazismens ideologi och människosyn rekommenderas Harald Ofstads bok *Vårt förakt för svaghet: Nazismens normer och värderingar – och våra egna* (Prisma, Stockholm 1972).

Ingemar Karlsson och Arne Ruth redogör för nazismens skönhetskult och suggestionskraft i sin bok *Samhället som teater – Estetik och politik i tredje riket* (Liber Förlag, Stockholm 1983). Arkitekturen i Tredje riket presenteras av Bo Bergman i *Nazismen som byggherre* (Bokförlaget Korpen, Göteborg 1976).

Tredje rikets konstpolitik och Hitlers ambition att beslagta konst i samtliga ockuperade länder finns beskriven i boken *The Rape of Europa – The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War* av Lynn H. Nicholas (Vintage Books/Random House Inc, New York 1995).

Roy Andersson diskuterar konstens roll och konstnärens samhälleliga ansvar i sin bok *Vår tids rädsla för allvar* (Göteborg Filmfestival/Filmkonst Nr 33, 1997) och exemplifierar med nazismens utrensningar av konstnärer som George Grosz och Otto Dix som i sitt måleri ville synliggöra sina erfarenheter av första världskrigets vansinne.

I sin essä "Fascinerande fascism", publicerad i samlingen *I Saturnus tecken* (Brombergs bokförlag, Stockholm 1981) ringar Susan Sontag in nazismens dragningskraft utifrån Leni Riefenstahls filmer och fotografier och gör även en analys av den erotiska laddningen i nazisternas uniformer.

Gunnar Broberg och Mattias Tydén har skrivit boken *Oönskade i folkhemmet – Rashygien och sterilisering i Sverige* (Gidlunds,

Stockholm 1991) där de skildrar rasbiologin och steriliseringspolitiken i Sverige. Maija Runcis tar upp samma ämne i boken *Steriliseringar i folkhemmet* (Ordfront förlag, Stockholm 1998) där hon visar hur steriliseringsaktionerna framför allt drabbade kvinnor.

Avsnittet om propaganda i nazitidens Tyskland bygger på kapitlet "När propagandan blir allenarådande" i Gert Z. Nordströms bok *Bilden i det postmoderna samhället* (Carlsson Bokförlag, Stockholm 1989).

Ingvar Holm analyserar Hitlers roll som politisk ledare och visar hur Hitler bygger upp sin image som politiker i boken *Politik som teater – Från Bastiljen till Helgeandsholmen* (Carlsson Bokförlag, Stockholm 1991).

Den nazistiska propagandan, med särskild inriktning på filmen, finns beskriven i boken *Politik och film* av Leif Furhammar och Folke Isaksson (Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1971). Ett kapitel ägnas propagandaminister Joseph Goebbels och i särskilda kapitel analyseras tyska propagandafilmer som *Triumph des Willens* och *Der ewige Jude*. Den nazistiska filmen är också belyst av Erwin Leiser i boken *Dö för Hitler? Film i Tredje riket* (Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1968).

De nazistiska propagandafilmer som understödde eutanasiaktionen, *Das Erbe* och *Opfer der Vergangenheit*, presenteras i kapitlet "The killing films of the Third Reich" i boken *Death and Deliverance – Euthanasia in Germany 1900–1945* av Michael Burleigh (Cambridge University Press, Cambridge 1994).

Konkreta exempel på den nazistiska propagandan och dess politiska agitation finns i sammanställningen *Nazismen i dokument* av Stig Jonasson (Bokförlaget Prisma, Stockholm 1965). Boken omfattar bland annat citat ur flera av Hitlers tal samt en avskrift av de besvärjelser som lästes upp i samband med bokbålen den 10 maj 1933.

Siegfried Kracauer presenterar sina teorier om den tyska filmen och den tyska folksjälen i boken *From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film* (Princeton University Press, Princeton 1947). En essä från 1928 där Kracauer analyserar biopubliken, "Små butiksflickor går på bio", har publicerats i svensk översättning i antologin *Filmens ledbilder – Marxistiska filmanalyser i urval* av Olle Sjögren (Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1976).

Kracauers teorier kommenteras av Björn Häggqvist i en essä