



Kleinruppin Forever (2004, inst. Carsten Fiebeler).

Goodbye, DDR!

Genforeningskomedier og østtysk identitet

Af Nele Wollert

Efter at Berlin-muren faldt i 1989, og Tyskland det følgende år blev genforenet efter i 40 år at have været delt i den vesttyske Forbundsrepublik og det østtyske DDR, viste det sig meget mere problematisk at definere, hvad det vil sige at være tysk, at forme en national identitet, end de fleste havde forestillet sig i euforien umiddelbart efter genforeningen. Endnu i dag er der, såvel i Øst som i Vest, mange fordomme og

misforståelser om dem, der tidligere var 'de andre', og tyskhed er stadig langt fra noget homogent eller modsigelsesfrit begreb.

Efter Murens fald var der mange film, der tog både delingen og genforeningen op i et forsøg på at definere fortidens betydning for nutiden, og hvad det ville sige at være tysk. Den østtyske erfaring blev behandlet på tværs af genrer i tysk film, men denne artikel vil fokusere specifikt på

komedien og dens særegenheder. Jeg vil vise, hvordan genforeningskomedierne bidrager til at skabe en ny national identitet, der ikke alene er baseret på vesttysk livsstil og ideologi, men også giver den østtyske erfaring en plads i det forenede Tyskland.

Den ny tyske komedie. Efter genforeningen forandrede det tyske filmlandskab sig markant i løbet af blot få år. Østtysklands eneste produktions- og distributionsselskab, DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft), blev privatiseret i 1992 (Berghahn 2006: 79), og østtysk film skulle nu omstille sig til at fungere på markedskræfternes barske præmisser, uden censur og kvoter. Mange uafhængige østtyske biografer blev opkøbt af vesttyske biografkæder og ombygget til moderne multiplex-komplekser, og samtidig ændrede publikums forventninger sig også. Mange af de tidligere DEFA-instruktører, som førhen havde nydt stor kritisk bevågenhed, fik problemer med at sælge billetter. Selv om der faktisk var visse østtyske film om genforeningens sociale dilemmaer, der kunne trække folk i biografen – som f.eks. film af Andreas Dresen og Andreas Kleinert (ibid.: 86) – foretrak publikum generelt underholdning af den mere eskapistiske slags (ibid.: 82 ff.).

I tiden umiddelbart efter genforeningen oplevede populærfilmen et gevaldigt opsving (Allan 2006: 105), og inspireret af amerikansk populærkultur og Hollywood var der mange filmskabere, der vendte tilbage til efterkrigstidens genrer (Hake 2002: 179). Auteurfilm og det subjektive udtryk, som den ny tyske film havde promoveret i 1970'erne og op igennem 1980'erne, blev forkastet til fordel for et væsentligt mere indbringende kompromis mellem kunstneriske og kommercielle interesser.

I løbet af 1990'erne opstod således en

stærkt kommerciel og anti-intellektuel *Erlebnis-Kultur* (oplevelseskultur), hvor man genopdagede filmens karakter af vare, hvilket resulterede i en lang række film, der blev lavet med det ene formål at underholde et massepublikum. Mange af disse film – som er blevet sammenfattet under betegnelser som 'Den ny tyske komedie' eller 'konsensusfilm' (Richardson 2010: 233) – er skematiske og banale komedier, der ikke afviger nævneværdigt fra Propps narrative modeller og typer (Propp 1928: 32 f.). De har ikke nogen distinkt visuel eller narrativ stil (Hake 2002: 181), er ofte optaget på et meget lille budget, og målrettet specifikt mod det tyske publikum (Allan 2006: 105).

Typiske for genren er de såkaldte *Beziehungskomödien* (parforholdskomedier) – romantiske komedier om udearbejdende kvinder, som for det meste ender med at opgive karriere og feministiske attituder for at redde parforholdet – som f.eks. *Frauen sind was Wunderbares* (1995, instr. Sherry Hormann) eller *Das Superweib* (1996, instr. Sönke Wortmann). De fleste af disse film adopterer genrekonventionerne helt ukritisk og reducerer moderne kvinders problemer til seksualitet og moderskab (Hake 2002: 183).

Andre typiske subgenrer under 'den ny tyske komedie' er småborger-komedien – som f.eks. *Karniggels* (1991, instr. Detlev Buck) om en ung politielever, der sættes til at opklare en række mord på køer i provinsen, og *Manta, Manta* (1991, *Racin' in the Streets*, instr. Wolfgang Büld) om 'Opel Manta-folket' – samt genforeningsroad movies som *Wir können auch anders* (1993, instr. Detlev Buck) om to analfabetske brødre, der rejser fra den ene ende af Tyskland til den anden for at inkassere en (formodet) arv, og *Go Trabi Go* (1991, instr. Peter Thimm), som jeg skal vende

tilbage til om lidt.

Mens småborger-komedierne typisk gør nar ad middelklassen ved at fokusere på mænd med lav social og økonomisk status, der forsøger at forbedre deres situation ved småkriminalitet og juridiske smuthuller (Hake 2002: 184), iscenesætter genforenings-road movien gerne protagonister, der hverken vil acceptere middelklassens værdier eller blive voksne, og som derfor også geråder ud i kriminalitet. Et genkommende tema i disse film er således lovløsheden og det kriminelle miljø i Østtyskland. Filmene understøtter derved både vestlige opfattelser af det tidligere DDR som 'det vilde Østen' og gængse klichéer om kulturforskelle mellem Øst og Vest. Men de gør det ofte på en måde, så østboernes overlegenhed og integritet fremhæves (Naughton 2005: 96). Det vil jeg også vende tilbage til senere i denne artikel.

Mange af disse populærfilm fra de første år efter Murens fald blev affærdiget af kritikerne som overfladiske og ukritiske, men dét afskrækkede tilsyneladende ikke det tyske biografpublikum. Det lykkedes således *Go Trabi Go* at trække omkring en million tyskere i biografen, hvilket sikrede filmen en plads som nummer to på box office-listen i 1991. Både dens sequel, *Go Trabi Go 2 – Das war der Wilde Osten* (1992, instr. Wolfgang Büld og Reinhard Klooss), og *Wir können auch anders* var også pæne succeser med omkring en halv million tilskuere hver. Men ellers solgte de fleste genforeningsfilm kun et beskedent antal billetter (Naughton 2005: 119 ff.).

Generelt søgte tysk film i de første år efter genforeningen at undgå politiske emner, med to signifikante undtagelser: Det Tredje Rige og den nylige DDR-fortid. Der blev lavet en lang række film om individuelle skæbner i disse to perioder (Hake

2002: 186), og nogle af 1990'ernes største produktionsbudgetter var viet historiske film om antisemitisme og holocaust, ofte baseret på virkelige historier – som f.eks. Max Färberböcks *Aimée & Jaguar* (1999) om kærlighed mellem to kvinder, den ene jødisk og den anden arisk mor til fire, i Berlin anno 1944, og Joseph Vilsmaiers *Comedian Harmonists* (1997), der følger sekstetten af samme navn fra 1927 til 1934, hvor den bliver forbudt, fordi tre af sangerne er jøder. Og mange af periodens film om den østtyske fortid handlede om spændingen mellem individet og et undertrykkende regime – som f.eks. Frank Beyers tv-drama *Nikolaikirche* (1995), der følger en østtysk familie frem til DDR's kollaps. Filmene formidlede ofte en følelse af tab og fiasko (ibid.: 188 f.), som ikke var ualmindelig blandt østtyskere, da den første genforeningseufori havde lagt sig, og de stod over for sociale problemer som arbejdsløshed og ungdomsvold – fænomener, som de aldrig tidligere havde kendt til.

Den ostalgiske bølge. Efter Berlin-murens fald oplevede Tyskland "et systematisk, næsten patologisk forsøg på at destruere alt, hvad der havde været kulturelt eller på anden måde værdifuldt i det tidligere DDR" (Richardson 2010: 218). I den offentlige diskurs var den eneste accepterede østtyske holdning den, som proklamerede opposition imod og utilfredshed med DDR-regimet, ideologisk såvel som på et mere generelt plan. Paradoksalt nok blev "den eneste gangbare østtyske identitet, som fornægtede sig selv" (ibid.). DDR blev synonymt med 'Stasi-staten' (Cooke 2005: 103), og genforeningen blev implicit en proces, som alene krævede aktiv omstilling fra østtyskernes side, eftersom udviklingen i DDR hele tiden havde været bagud i forhold til Vesttyskland. Østtyskerne



NVA (2005, instr. Leander Haußmann).

skulle derfor nu 'indhente de andre' (ibid.: 107). Resultatet var, at de kom til at føle sig ekskluderede og fremmedgjorte i forhold til det forenede Tyskland (ibid.: 110), og en nostalgisk længsel efter fortiden begyndte efterhånden at gøre sig gældende – en længsel, som man siden har kaldt 'ostalgi' (ibid.: 104). Af frygt for at miste deres unikke identitet (Berghahn 2006: 95) var der i midt-90'erne mange østtyskere, der vendte blikket fra den engang så forjættede vesttyske livsstil tilbage mod "velkendte østtyske forbrugsvarer og kulturobjekter for at forhindre deres 'kultur' (og identitet) i at forsvinde" (Richardson 2010: 219).

Ostalgi-fænomenet mødte skarp kritik og blev kaldt et udtryk for selektivt hukommelsestab (Cooke 2005: 104), der udviskede erindringen om det virkelige

DDR ved at forstørre enkelt-elementer op og fortrænge undertrykkelsen (Berghahn 2006: 95). Som andre manifestationer af østtysk identitet, der ikke fuldstændig forkastede DDR-fortiden, blev ostalgien opfattet som foruroligende og som en mulig fare for genforeningsprocessen – uden at der tilsyneladende var nogen, der tænkte over, at også vesttyskere har gode minder om fortiden i den tidligere Forbundsrepublik (Cooke 2005: 104 f.), og at tyskhed er en identitet under stadig konstruktion.

Der var stadig film, der tematiserede det tidligere DDR's totalitære styre – som f.eks. Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006, *De andres liv*) – men samtidig med, at ostalgi-bølgen skyllede ind over Tyskland, kunne man konstatere et markant fokus-skift fra un-

dertrykkelse og opposition til hverdagsliv og 'normalitet' (Cooke 2005: 103). Nu blev dagligdagen i DDR også fremstillet i komedier – som f.eks. *NVA* (Leander Haußmann 2005) og *Kleinruppin Forever* (Carsten Fiebler 2004), der forener de ovenfor beskrevne hovedtendenser i post-genforeningsfilmen. *NVA* er en slags 'soldaterkammerater'-parodi på den østtyske hær, den såkaldte Nationale Volksarmee, *Kleinruppin Forever* en komedie om to tvillingebrødre, der er vokset op på hver sin side af grænsen, men som på grund af forskellige tildragelser bytter tilværelse i en periode.

På grund af deres mere sorgløse tilgang til den nyere historie blev instruktørerne af disse komedier ofte anklaget for at promovere et revisionistisk, ukritisk syn på DDR-

tiden. Der var imidlertid også film – som *Sonnenallee* (1999, *Sonnenallee – Udsigt til frihed*, instr. Leander Haußmann) og Wolfgang Beckers *Goodbye, Lenin!* (2003) – der bidrog til at normalisere den almindelige forestilling om de tysk-tyske relationer ved at forsone østtyskerne med deres fortid og dermed hjælpe dem til at genvinde et positivt billede af deres egen historie (Berg-hahn 2005: 95).

I det følgende vil jeg diskutere fremstillingen af Østtyskland og den østtyske erfaring i såvel de tidlige genforeningskomedier som i de bedste af de ostalgi-prægede komedier, der dukkede op cirka ti år senere. *Go Trabi Go* vil tjene som eksempel på de første, mens jeg vil analysere *Sonnenallee* og *Goodbye, Lenin!* som eksempler på de sidste.



Go Trabi Go (1991, instr. Peter Thimm).

Go Trabi Go. *Go Trabi Go* bygger hovedsagelig på klichéer og undgår omhyggeligt ethvert følsomt politisk emne (Allan 2006: 106). Den adskiller sig fra de fleste andre genforeningskomedier ved i hovedsagen ikke at udspille sig i Tyskland, men i Italien. Det er en road movie, der følger familien Struutz fra Bitterfeld i Østtyskland på deres rejse sydpå. Efter Berlin-murens fald udnytter de den nyvundne frihed til at køre til Italien i deres Trabant – som de kalder Schorsch – og således følge i fodsporene på far Udos yndlingsforfatter, Goethe. På vejen besøger de mor Ritas søster og hendes familie i Regensburg i Bayern. Trods utallige uheld og bilreparationer og takket være såvel de nye venner, de møder på deres vej, som deres egen evne til at få det bedste ud af enhver situation, lykkes det familien at fortsætte turen sydpå og langt om længe nå til først Rom og siden Napoli.

Helt fra filmens begyndelse skildres Østtyskland og dets indbyggere som noget fremmedartet. Bitterfeld, Struutz-familiens hjemby, ligner western-genrens forladte byer: grå, forfaldne huse med småfolk og får løbende frit omkring på vejen. Senere, da Schorsch må transporteres til et værksted, skaffer familien penge til reparationen ved at tilbyde et 'Trabi peepshow' til nysgerrige vesttyskere, der er villige til at betale for at tage Trabant-fænomenet i nærmere øjesyn. To af dem kører endog Schorsch på en måde, der minder om et rodeo. En anden fremhævelse af familien som anderledes sker, da mor Rita og datteren Jacqueline tager til et indkøbscenter for at købe en badedragt og øjeblikkeligt bliver udpeget som 'ossier'¹ af nogle af de tilstedeværende.

Det mest fremtrædende kendetegn ved Struutz-familien er imidlertid deres godhertethed, deres ærlighed og ukuelige optimisme. Efter hvert eneste af deres mange

opgør, udløst af uheld med bilen eller jalousi mellem mor og datter, finder de sammen igen og fremstår forenede. Da Rita ved filmens slutning bliver gravid igen, er det et udtryk for deres store forhåbninger til fremtiden – som kan overføres til østtyskernes store forhåbninger generelt efter Murens fald.

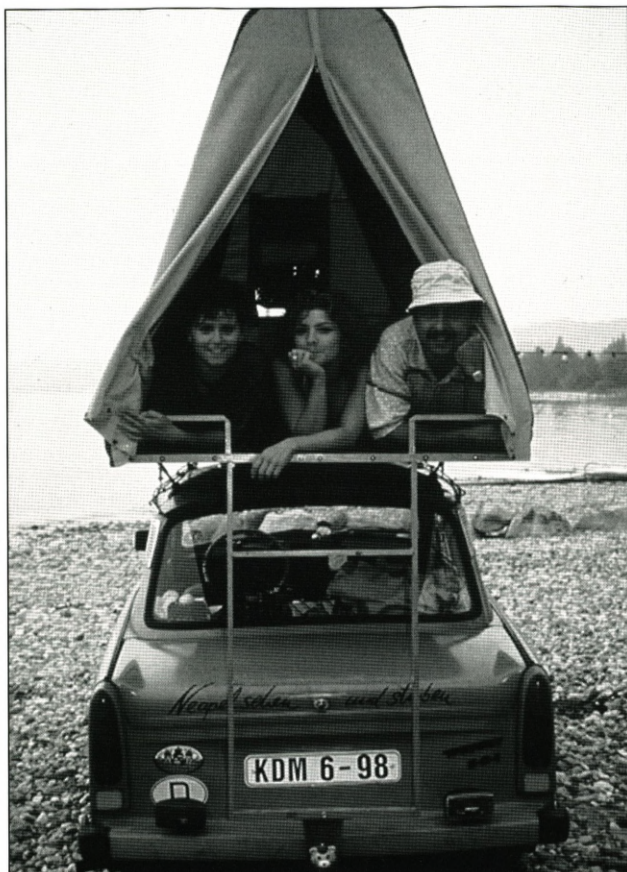
De løser altid deres problemer sammen. Hvad enten det drejer sig om at organisere en lastbil til at transportere dem over Alperne, om moderens kamp for at få det kamera tilbage, som blev stjålet fra datteren – hvilket også giver familien lidt ekstra penge, som moderen tager fra tyven – eller om datterens jagt på de dæk, som bliver stjålet fra Schorsch en nat på en campingplads, så bidrager de alle sammen til at gøre ferien så vellykket som muligt. De ville aldrig tage noget, som ikke tilhører dem – Rita forsøger faktisk at give de penge, hun tog fra tyven, til politiet og indvilger først i at bruge dem, da politiet nægter at tage imod dem. De har let ved at finde nye venner og bærer ikke nag. Rita bliver aldrig vred på sin søster over ikke at blive behandlet som et sandt medlem af familien. Udo bliver gode venner med den lastbilchauffør, som tager dem med over bjergene, trods dennes konstante jokes om Trabanten, og han stifter også bekendtskab med et par piger i Rom, efter at han er kommet væk fra familien under jagten på tyven. Jacqueline bliver venner med to italienske fyre på campingpladsen og tilgiver dem, at de har danset med hendes mor.

Struutz-familien er provinsiel, men sætter pris på kunst og kultur. Igennem hele filmen citerer de fra Goethes *Italienische Reise*, og de værdsætter den romerske arkitektur. Men de omfavner samtidig entusiastisk enhver form for luksus, vestlige forbrugsvarer og ditto populærkultur. I en af filmens første indstillinger panorerer

kameraet hen over Jacquelines værelse, der er udsmykket med store Michael Jackson- og Culture Club-plakater. Og en stor del af filmens lydspor består i diegetisk musik fra hendes transportable kassettebåndoptager, som hun kun modvilligt slukker for, når faderen mister besindelsen. De sætter også så stor pris på deres nye japanske kamera – som kan tage farvebilleder! – at de er villige til at udsætte sig for fysisk overlast i forsøget på at få det tilbage fra tyven i Rom. Og tyvens penge bliver brugt på en overnatning på et dyrt hotel, dyrt tøj og en klipning.

Vesttyskerne, derimod, skildres på en helt anden måde. De er vulgære – som lastbilchaufføren, der diverterer Struutz-familien med endeløse jokes, som han burde vide er sårende – nærige – som Ritas søster, der skjuler kagen for sin egen familie og i stedet tilbyder dem en kurv gammel frugt, og oven i købet lader dem overnatte i den campingvogn, der ellers bruges som hundehus, selv om hun kunne have indkvarteret dem meget mere komfortabelt. Og de er grådige og ondskabsfulde – som værkstedsejeren, der forsøger at presse så mange penge ud af familien, som han kan, og således udnytter deres ulykke.

Endelig er der Trabanten, Schorsch. Trabant har længe været en slags symbol på DDR-staten. Skønt et eftertragtet forbrugsgode i det tidligere Østtyskland, har Trabant aldrig været et kvalitetsprodukt, eftersom bilerne i høj grad var lavet af plastic. Men Struutz' Trabant er af stor værdi for familien. Den har et navn, og de passer godt på den, rensen den med de samme servietter, som far Udo tørrer ansigtet med. Men det betyder ikke, at Udo ikke er klar over bilens ringe kvalitet. Når den nægter at starte, råber han: "Scheiß Plaste!" ('lorte-plastic!'). Og uden lastbilchaufførens hjælp er det uvist, om Struutz-familien ville have



Go Trabi Go (1991, instr. Peter Thimm).

været i stand til at forcere Alperne. Ikke desto mindre kan Udo ikke få sig selv til at kassere bilen. Han reparerer den efter hvert uheld, men hver reparation udføres med dele, som ikke passer sammen, hvilket efterhånden får Schorsch til at se temmelig latterlig ud.

Bilens tilstand under rejsens forskellige stadier kan læses som en metafor for på DDR-staten i løbet af dennes eksistens: Hverken bil eller stat var som udgangspunkt gjort af det bedste råmateriale, og når de overlevede så længe, som de gjorde, var det kun, fordi folk så værdier i dem trods deres mangler. Ved et par lejligheder var DDR på randen af totalt sammenbrud,

men befolkningens moral og hjælp fra større allierede holdt systemet i live, uden at dets fejl og mangler dog var skjult for nogen.

Mens det meste af filmen ikke overskrider stereotype fremstillinger af øst- og vesttyskere og deres særegenheder, rummer *Go Trabi Go* således også et meta-niveau, der inviterer såvel øst- som vesttyskere til refleksion. Mens de førstnævnte er nødt til at sætte spørgsmålstegn ved deres holdning til det tidligere DDR, tilbydes sidstnævnte en forklaring på, at mange østtyskere trods systemets indlysende svagheder nægtede at forkaste alle aspekter af DDR – hvilket ellers var en udbredt holdning i 1991. Dette meta-niveau er dog ikke særlig udtalt i filmen.

Sonnenallee. Mere ligefremme opfordringer til at reflektere over personlige hverdags erfaringer i DDR kom med ostalgi-bølgen i slutningen af 1990'erne, og med Leander Haußmanns *Sonnenallee* (Hake

2002: 189). *Sonnenallee* er den første komedie om Berlin-muren – et emne, man blot et par år før premieren i 1999 ikke havde kunnet forestille sig at se behandlet komisk på film – og som *Go Trabi Go* er den ikke en egentligt politisk film. I stedet undersøger den en hel generation af DDR-borgeres kollektive erindringsmateriale (Allan 2006: 112 f.).

Handlingen i *Sonnenallee* udspiller sig midt i 1970'erne. I hvad der på mange måder er en universel *coming of age*-historie, følger filmen protagonisten Micha Ehrenreich og hans venner igennem deres sidste år i gymnasiet. Micha og hans venner står over for de samme problemer som alle andre teenagere: at invitere piger ud, træffe beslutninger vedrørende fremtiden, forelske sig. De ungdomsproblemer, de oplever, er ikke specifikke for DDR (ibid.: 114). Det, der trods alt gør dem specifikke, er blot, at de bor et meget specielt sted: i den østlige ende af *Sonnenallee* – en gade, der gik igennem både Øst- og Vest-Berlin –

Sonnenallee (1999, *Sonnenallee* – Udsigt til frihed, instr. Leander Haußmann).



klos op ad Muren, så de fra deres stuer kan skue direkte ind i 'det forjættede Vesttyskland'.

Hele DDR-sceneriet er bygget op som en zoologisk have (Cooke 2005: 114). Ved flere lejligheder fokuserer kameraet på en slags platform bag Muren – et sted, som vestberlinerne valfarter til for at se på 'ossierne' og kommentere deres handlinger. På et tidspunkt er der endda en af de vestlige tilskuere, der vil smide en Mars-bar over på den anden side, men han bliver holdt tilbage af sin ven med ordene "Husk, at fodring ikke er tilladt." En anden scene bringer minder om en safari: En bus fra Vesten er på vej over grænsen fra øst til vest, og passagererne ser ud på Micha og hans ven Mario, der for sjov løber efter bussen og råber "Sult! Sult!", mens de suger kenderne ind – hvilket får en af damerne på bussen til at bemærke, at situationen i DDR er "ligesom i Afrika". Desuden spiller filmen på opfattelsen af DDR som 'det vilde Østen', når vinden i en western-kliché blæser *tumbleweeds* hen ad gaden.

Men Haußmann gør det klart, at østtyskere hverken er så naive, som folk ofte tror – og som de er blevet fremstillet i komedier som f.eks. *Go Trabi Go* – eller accepterer deres rolle som ofre, der kalder på medlidenhed fra vesttyskerne. I stedet gør de konstant nar ad sidstnævnte mange vrangforestillinger om livet i Østtyskland (Cooke 2005: 114) ved som nævnt at løbe efter bussen eller lade Michas onkel Heinz smugle fuldstændig legale varer fra Vesten. Vestlige tilskuere inviteres således til at revurdere deres egne billeder af og fordomme om livet i Østtyskland. *Sonnenallee* fungerer som en 'hyperreel simulation' af DDR (Richardson 2010: 225). Den præsenterer en overdrevet perfekt rekonstruktion af østtyskernes liv med flere originale rekvisitter, end man nogensinde ville have kun-

net finde i et gennemsnitligt DDR-hjem. I gadebilledet spankulerer *Jungpioniere* rundt i fuld uniform uden på noget tidspunkt at slippe fanen, og de ledsages af en ikke-diegetisk sang, som man forbandt med denne østtyske ungdomsorganisation, der kan sammenlignes med drengespejdere. Hver detalje er ført ud i det ekstreme.

Overdrivelsen giver tilskuere fra det tidligere Østtyskland mulighed for identifikation ved at minde dem om deres fælles og særegne fortid, men samtidig forhindrer den tilskuere fra såvel Øst som Vest i at godtage filmen som en realistisk rekonstruktion af østtysk hverdagsliv. Ved sit konstant ironiske blik inviterer filmen til eftertanke, hvilket forstærkes yderligere af de utallige jokes med udvalgte DDR-genstande. Som f.eks. det ikke fungerende 'Mu-Fu-Ti'², ophidselsen, da Ehrenreich-familien får telefon, og der faktisk er nogen, der prøver at ringe til dem, samt de to gæster fra Dresden, der bliver så fascineret af endelig at kunne se vesttysk tv³, at de ikke vil gå i seng, når det sidste program er rullet over skærmen, og kun prøvebilledet står tilbage.

I *Sonnenallee* er der en udbredt fetichering af musik og genstande fra Vesten (Richardson 2010: 225). Ligesom i *Go Trabi Go* får vi i en af filmens første indstillinger en panorering over Michas værelse, hvis vægge er plastret til med plakater af vestlige popgrupper. Wuschel, en af Michas venner, er besat af the Rolling Stones og forsøger igennem hele filmen at få fingre i et eksemplar af deres *Exile on Main Street*-album. Da det endelig lykkes ham, sætter han livet på spil for at beholde det – og ender med at blive skudt af grænsepolitiet. Selv politibetjenten Horkefeld kan ikke modstå fristelsen til at spille en forbudt vestlig sang til en fest, hvilket resulterer i en hård straf. Og de to dresdeneres fasci-

nation af vestligt tv forstærkes af, at de ser et show, der konstant fremviser vestlige forbrugsvarer. Alt sammen med henblik på at demonstrere, at trods de tilsyneladende forskelle mellem Øst og Vest, så er folk fra de to sider faktisk ret ens.

Haußmann er blevet voldsomt kritiseret for at skjule de virkelige problemer i DDR under billig ostalgi (Cooke 2005: 111). Men skønt filmen ganske rigtigt ikke begiver sig ud i en dyb diskussion af DDR-borgernes problemer, så kan man på ingen måde beskyldte den for omvendt at præsentere en overdrevet positiv fremstilling af tilværelsen i Østtyskland. Allerede Michas allerførste replik giver et godt indtryk af, hvad han mener om DDR: "Mit navn er Micha Ehrenreich, jeg er sytten år gammel, og jeg bor i DDR. Bortset fra dét har jeg ingen problemer." Et af de spørgsmål, der rejses i filmen, er, hvorvidt Micha og hans venner er villige til at gøre militærtjeneste i tre år, vel vidende, at deres muligheder for at studere vil blive væsentligt forringet, hvis de nægter. Micha bliver desuden konstant overfuset af den lokale politibetjent. Wuschel bliver skudt, fordi grænsepolitiet fejlagtigt tror, at han forsøger at krydse grænsen til Vesten. Og efter at være blevet fotograferet, mens han tissede på Muren, bliver Mario smidt ud af skolen. Han har netop fået at vide, at han skal være far, og for at kunne forsørge sin familie ser han ingen anden mulighed end at gå ind i Stasi, den organisation, han hader af hele sit hjerte. Så trods filmens overordnede *feel good*-stemning overser Haußmann ikke, at DDR-borgernes udfoldelsesmuligheder på mange måder var begrænsede, og i løbet af filmen minder han gentagne gange tilskuerne om det.

Endvidere beskæftiger filmen sig med overordnede spørgsmål som erindringens karakter og forvanskning over tid, bl.a.

som følge af nostalgi (Cooke 2005: 112). Micha genskriver sine dagbøger for at vinde den attråede Miriams hjerte, hvorved han genopfinder sin identitet igennem en reevaluering af egne erindringer. Han er ikke i stand til at give en realistisk redegørelse for sin barndom, fordi hans erindringer er tågede og konstant genfortolkes gennem hans erfaringer i nutiden. Og fordi han ønsker at bibringe Miriam, der er tydeligt fristet af Vestens løfter, en fordelagtig opfattelse af ham, fremstiller han sig selv som et mere kritisk barn, end han sandsynligvis har været. Men da han i slutmonologen ser tilbage på teenage-årene, kalder han dem den bedste tid i hans liv, fordi han var "ung og forelsket".

Ligesom Micha var der mange østtyskere, som efter genforeningen pludselig følte, at de i overensstemmelse med den ændrede diskurs var nødt til at udvise en højere grad af utilfredshed, end de måske i virkeligheden havde følt før 1990. Men ligesom Micha havde de også behov for at genkalde sig lykkelige minder uden hensyn til den stat eller det politiske system, der havde dannet ramme om disse erfaringer (Cooke 2005: 112). Ved ikke kun at vise dramatiske begivenheder, men også små lykkelige hverdagsstunder fra livet i DDR inviterer Haußmann østtyskerne til at genopleve deres egne erfaringer og forsikrer dem om deres ret til en egen identitet. Samtidig minder han vesttyskerne om, at Tyskland ikke består af to distinkte dele, men er sammensat af mennesker med en mængde forskelligartede erfaringer (Richardson 2010: 217).

Goodbye, Lenin! En af DDR's mest svorne støtter, Christiane, får et hjerteanfald i chok over at se sin søn Alex ved en af de demonstrationer, der gik forud for genforeningen. Hun ligger otte måneder i

koma, og da hun vågner, er hun uvidende om alt det, der er sket, siden hun mistede bevidstheden – inklusive Murens fald og genforeningsforhandlingerne. Da lægerne advarer Alex om, at et nyt chok vil kunne tage livet af hende, undlader han at fortælle hende om begivenhederne og holder i stedet DDR kunstigt i live i hendes soveværelse. Han får hjælp af sin ikke særlig entusiastiske søster Ariane og hendes vesttyske kæreste Rainer, samt af vennen og kollegaen Denis.

Efterhånden som det bliver vanskeligere at holde liv i illusionen, bliver Alex mere og mere opfindsom: Han om-etiketterer dåser med vestlige produkter, laver falske udgaver af DDR-nyhedsprogrammet *Aktuelle Kamera*, overtaler den berømte astronaut Sigmund Jähns dobbeltgænger til at optræde som DDR's nye præsident, og finder på alle mulige forklaringer på, at der pludselig er vestlige biler og produkter overalt. Gradvis konstruerer han det DDR, han ville have ønsket sig, i stedet for det virkelig eksisterende DDR. Christiane opdager efterhånden sandheden, men beslutter ikke at fortælle ham det. I stedet fortæller hun Alex og Ariane, hvorfor deres far forlod familien, og afslører dermed, at det var meningen, at de alle sammen skulle være flygtet til Vesttyskland, men at hun ikke turde følge efter ham. Efter denne genforening med familien får Christiane et nyt hjerteanfald og dør. Alex, der ikke længere er nødt til at holde DDR kunstigt i live, accepterer forandringerne og kan derpå komme videre med sit liv.

Ligesom *Sonnenallee* fremhæver *Goodbye, Lenin!* betydningen af både den kollektive og den individuelle hukommelse (Allan 2006: 117). Alex har store problemer med at tilpasse sig de forandringer, som genforeningen har medført. Jo længe han holder genforeningen skjult for sin

mor, jo mere har han selv brug for et soveværelse, hvor alt er, som det var en gang – et sted, hvor han kan lukke virkeligheden ude. Men hvor *Sonnenallee* feticherer genstande fra Vesten, er det i *Goodbye, Lenin!* østtyske genstande, der bliver en besættelse for Alex. Han nyder at være omgivet af velkendte produkter, også selv om han ved, at de er falske, eftersom det er ham selv, der har forfalsket dem.

Skønt han før Murens fald deltog i demonstrationerne mod SED-regimet (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), savner Alex nu DDR, samtidig med at han føler sig fremmedgjort i det genforenede Tyskland. Dette bliver helt tydeligt, da han forsøger at veksle de penge, som hans mor havde sparet op og gemt, og opdager, at fristen for at veksle Ostmark til D-Mark er overskredet, og at pengene derfor ikke længere er noget værd. Den pludselige devalorisering af noget, der tidligere var af værdi for både ham og mange andre, kommer som et chok for ham. Og chokket er endnu større for ældre mennesker. Da naboerne bliver bedt om at være med til at fejre Christianes fødselsdag, bliver de oprigtigt glade for at se en ung pige i *Jungpionier*-uniform og nyder at synge de gamle sange og dele de gamle historier. Ariane, derimod, som er endnu yngre end Alex, har mindre svært ved at tilpasse sig et nyt system og omfavne den vestlige kultur. Hun dropper ud af studierne for at få job på Burger King; det er hende, der smider de gamle møbler ud af lejligheden og erstatter dem med nye, og hun kommer sammen med en vesttysk fyr.

Goodbye, Lenin! følger et nyt aspekt til ostalgi-debatten: Vesttyske tilskuere stilles over for den kendsgerning, at mange DDR-borgere faktisk ikke var utilfredse med den stat, de boede i. Da de begyndte at demonstrere i slutningen af 80'erne, var



Goodbye, Lenin! (2003, instr. Wolfgang Becker).

der mange, der ikke krævede genforening, men blot reformer. Disse reformer eller det DDR, som befolkningen kunne have ønsket sig, fremstilles i Alex' konstruktion af en falsk virkelighed for moderen. Det er i orden, at der er østtyskere, der kunne lide og sluttede op om deres land trods dets fejl, for måske de troede på dets potentiale.

Filmen fremhæver, hvordan man godt kunne være ivrig tilhænger af SED og samtidig et varmt og medfølelse menneske. Christianes begejstring for socialismen skildres i filmen tydeligvis som ren idealisme, en manifestation af hendes tro på det gode, som hendes land kunne udrette. Hun er imidlertid ikke blind for problemerne og udviser en pæn portion pragmatisme, f.eks. ved at hjælpe naboerne med at skrive klager.

Når Becker viser hende på denne måde,

som det modsatte af klichéen om en SED-tilhænger, kan det ses som en umiddelbar reaktion på den heksejagt, SED-medlemmer har været udsat for siden begyndelsen af 1990'erne. En heksejagt, som har tvunget tilskuere fra både Øst og Vest til at tage de dominerende opfattelser op til revision.

Selv om Alex har svært ved at forlige sig med genforeningen og udviser en slags nostalgi, prøver *Goodbye, Lenin!* ikke at sælge et nostalgisk billede af Østtyskland. Snarere fremhæver Becker Tysklands 'hybrid-status' som sammensat af to forskellige stater med to forskellige fortider og traditioner, der begge kalder på respekt og forståelse, hvis man skal opnå en sand forening (Cooke 2005: 128). Han udstiller også SED-propagandaens overfladiskhed – f.eks. når han lader Denis sige, at det alligevel hver dag var det samme lort på *Aktuelle*



Goodbye, Lenin! (2003, instr. Wolfgang Becker).

Kamera, og at Christiane derfor ikke vil lægge mærke til, at de bånd, de bruger, er forældede.

Trabanten, der anvendes som metafor for DDR i *Go Trabi Go*, er i *Goodbye, Lenin!* erstattet af moderen som et måske mere passende symbol. Ligesom Christiane ikke var en dårlig mor, var DDR ikke i sig selv en dårlig stat. Den mente det godt, men var forblændet af ideologi og præget af angst. Og i lighed med Christianes hjerteproblemer truedes og svækkedes DDR efterhånden af dels en kollapsende økonomi dels sine egne borgere. Christiane dør i slutningen af filmen, men hendes aske bliver skudt op i himlen af hendes familie, der er samlet på taget af deres ejendom. DDR-myndighederne har langt om længe givet efter for folkets vilje og indvilget i genforening, men ligesom tabet af en

mor er også tabet af hjemlandet traumatiserende, og såret kan kun heles efter en vis sørgetid.

Den universelle historie om en familie, der oplever et tragisk tab, er forståelig for både øst- og vesttyskere og gør det lettere at formidle Alex' følelser – også til tilskuere, der måske ikke har et indgående kendskab til den østtyske erfaring. Ved at vælge analogien moder – hjemland gør Becker det muligt for vesttyskere at få en forståelse af, hvorfor østtyskernes genforeningsentusiasme var iblandet en vis angst. Og filmen giver samtidig østtyskere mulighed for at genopleve deres egen erfaring af tiden omkring genforeningen.

I skildringen af venskabet mellem Denis og Alex, forholdet mellem Ariane og Rainer og Arianes graviditet såvel som i genforeningen med deres far udtrykker

Becker et optimistisk syn på den tysk-tyske fremtid – en følelse, som både øst- og vest-tyskere delte efter Murens fald.

Intelligente brobyggere. Ved at tilbyde øst-tyske tilskuere øjeblikke af identifikation og genkendelse inviterer film som *Go Trabi Go*, *Sonnenallee* og *Goodbye, Lenin!* tilskuere fra det tidligere DDR til en form for genkaldelse. Med deres realistiske eller, bedre, hyper-realistiske fremstillinger af DDR forsøger filmene ikke at idealisere fortiden. De er ikke ude i et revisionistisk ærinde, men søger tværtimod at bekræfte eksistensen af en specifik østtysk identitet, såvel i kollektiv som i individuel forstand. Den dominerende historiske forståelse af det grå hverdagsliv i DDR undermineres, og førstehåndsoplevelsen tilskrives ny værdi i dagens tyske samfund (Richardson 2010: 217).

Dette modvirker den følelse af fremmedgørelse, som jeg nævnte tidligere, og inviterer østtyskere til at finde og kræve deres plads i det forenede Tyskland og i en identitetsdannelse, hvor fortiden hverken negligeres eller glorificeres.

Samtidig konfronteres vesttyske tilskuere med deres egne fejlagtige opfattelser af tilværelsen i DDR og anspores til en bedre forståelse af den østtyske erfarings særegenhed.

De her omtalte genforeningskomedier bekræfter med andre ord forskellen på præ-genforeningserfaringen i hhv. Øst og Vest uden dermed at gøre sig til talerør for en essentiel forskel på øst- og vesttyskere. Men i og med, at de dekonstruerer den opfattelse, at der er tale om de samme erfaringer og følelser i forhold til fortiden, bliver disse komedier intelligente bidrag til opbygningen af den ny, forenede tyske nation.

Oversat af redaktionen.

Noter

1. 'Ossier' er en noget nedsættende betegnelse for østtyskere, svarende til termen 'wessier' for folk fra Vesttyskland.
2. 'Mu-Fu-Ti' står for Multifunktionstisch, et bord, som kunne slås op og ned og frem og tilbage og bruges til stort set alt. De fleste østtyske hjem havde et Mu-Fu-Ti.
3. Dresden, der ligger i en dal, kunne længe ikke modtage vesttysk tv og blev derfor i folkemunde omtalt som 'Ignoranternes dal'.

Litteratur

- Allan, Séan (2006). "Ostalgie, Fantasy and Normalization of East-West Relations in Post-Unification Comedy". In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.
- Berghahn, Daniela (2006). "Eastern German Cinema After Unification". In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.
- Clarke, David (2006). "In Search of Home: Filming Post-Unification Berlin". In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.
- Cooke, Paul (2005). *Representing East Germany Since Unification: From Colonization to Nostalgia*. Oxford og New York: Berg Publishers.
- Hake, Sabine (2002). *German National Cinema*. London og New York: Routledge.
- Naughton, Leonie (2005). *That Was the Wild East. Film Culture, Unification, and the "New" Germany*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Palfreyman, Rachel (2006). "The Fourth Generation: Legacies of Violence in Post-Unification Terrorism Films". In: Clark, David (red.): *German Cinema Since Unification*. London og New York: Continuum.
- Propp, Vladimir (1928). *Morphologie du conte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Richardson, Michael D. (2010). "A World of Objects. Consumer Culture in Filmic Reconstructions of the GDR". In: Fisher, Jamey og Brad Prager (red.): *The Collapse of the Conventional German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century*. Detroit: Wayne State University Press.