



Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999) er en af mange nyere komedier om livet med Berlin-muren – men en af ganske få, der er produceret i det gamle Østtyskland.

Absolut ikke noget at grine ad

'Genforeningskomedier' og andre tysk-tyske kulturmøder efter murens fald

Af Louise Voss Bendixen

"Der er absolut ikke noget at grine ad – man kan bare ikke lade være." Skudsmålet er fra en *Politiken*-omtale¹ af Peter Schönauf Fogs *Kunsten at græde i kor* (2006), men det kunne lige så godt bruges om en række af de tyske film i den seneste snes år.

Berlin-murens fald i 1989 medførte voldsomme forandringer i Tyskland, da DDR blev opløst, og to slags borgere i et forenet land skulle lære at orientere sig efter de nye grænsedragninger – både på et

individuel og kollektivt plan.

Omstillingen til denne radikalt forandrede virkelighed blev for mange så barsk, at det nærmest forekom absurd. Læg dertil minderne fra en for mange tyskere traumatisk, ja til tider ligefrem hadefuld fortid. Det var bestemt ikke udelukkende broderlige kram og forsoning, der udgjorde billedet efter 50 års adskillelse.

Filmkunsten blev et af de steder, hvor disse blandede følelser kom til udtryk. Ikke

mindst har en lang række film i årene efter murens fald demonstreret, at humor og satire kan være en effektiv måde at bearbejde traumer på. Det gælder ikke mindst de såkaldte 'genforeningskomedier', der har banet vejen for de senere års mere alvorlige sondringer af det indbyrdes forhold mellem tidligere øst- og vesttyskere.

At overleve i junglen. Komedierne var langtfra den eneste filmmæssige reaktion, der fulgte efter 1989. En strøm af forskellige film søgte på den ene eller den anden vis at favne de massive sociale, politiske og identitetsmæssige omvæltninger, det tyske samfund gennemgik. En række tyske dokumentarister spyttede post-mur-dokumentarfilm ud, som i stor stil blev distribueret i undervisningseget pakkeform til omverdenen gennem Goethe-institutterne. I spillefilmene var fronterne trukket skarpt op.

De østtyske filmskabere måtte se deres statsstyrede flagskib DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) afgive monopolet og blive overtaget af vestlige investorer, og det var ikke alle østtyske instruktører, der klarede skærene i en genforenet filmbranche, hvor kommercielle interesser pludselig blev en dominerende faktor.

Forvirring og desillusion ramte mange tidligere DEFA-instruktører, der måtte lægge nye strategier for deres karrierer. Nogle trak sig tidligt tilbage fra filmbranchen, andre gik over til tv-produktion. Andre igen tilpassede sig de nye produktionsformer og glædede sig over, at den statslige censur var væk. Som Andreas Kleinert, en af de mest succesfulde østtyske instruktører, har udtrykt det, så vil han "hellere bo i junglen end i en zoo!" (cit. Berghahn 2005: 222).

En del DEFA-instruktører ønskede at beskæftige sig seriøst med de menneske-

lige konsekvenser af *Die Wende* (tyskernes betegnelse for murens fald), og en del fik mulighed for at føre visionerne ud i livet. Følgelig var mange af de film, der betragtede de geopolitiske forandringer fra en østlig vinkel, præget af tunge temaer og en vis modløshed. Arbejdsløshed, depression, sygdom og mental ustabilitet var hyppige ingredienser, ligesom mord og selvmord ikke var unormalt blandt de desperate østtyskere.

Fortidens spøgelser kunne også stikke hovedet frem. I en af disse 'øst'-film fra tiden efter murens fald, Michael Gwisdeks *Abschied von Agnes* (1994), opsøges en intellektuel forfatter af en tidligere Stasi-agent på flugt fra offentlighedens søgelys. Filmen ender med, at forfatteren myrder Stasi-agenten, og det insinueres kraftigt, at hans egen kone måske led samme grimme skæbne.

Tragiske skæbner. Den kvindelige øst-instruktør og tidligere dokumentarist Helke Misselwitz var i tiden efter *Die Wende* en af de markante kritikere af den nye samfundsorden, og i hendes film er det genforenede Tyskland et gudsforladt sted med mange menneskelige ofre. *Herzsprung* fra 1992 behandler eksempelvis xenofobi, højrefløjs-racisme og vold, der kulminerer i selvmord i et lille østtysk lokalsamfund. Og i *Engelchen* (1996) skildrer hun den psykisk nedbrudte Ramona, der forsøger at tage sit liv for dernæst, efter at have mistet sit eget barn, at stjæle en fremmed kvindes baby.

I samme kritiske spor undersøger foromtalte Andreas Kleinert i *Wege in die Nacht* (1999), hvordan skiftende magtstrukturer og ændrede samfundsforhold kan ødelægge folks liv. Filmen fortæller historien om en direktør, der efter at have mistet sit job på grund af genforeningen

starter en voldelig selv-tægtsskandale. Egentlig er tanken blot at opretholde lov og orden, men tingene løber ham af hænde, og i desillusion over sin nye rolle som voldsmanager ender han med at tage sit eget liv.

Eksemplerne på tragiske historier er utallige. Som filmhistorikeren Leonie Naughton konstaterer:

Østtyskere er næsten uden undtagelse dårligt tilpassede eller sociale outsiders i disse film. De er udstødt af de samfund, de lever i, eller de er sindsforvirrede. Det er de konsekvenser af genforeningen, de østtyske figurer må leve med." (Naughton 2002: 226)



Helke Misselwitz' *Engelchen* (1996).

Vestlig konsensus-komik. Den dystre østtyske formular var dog ikke noget hit blandt vestligere biografgængerne, der – hvis man skal dømme efter billetsalget – ikke følte dybere trang til at deltage i en østligt funderet identitetsdiskussion. I modsætning til de tidligere DDR-borgere havde murens fald ikke betydet de store reelle forandringer for langt størstedelen af den vesttyske befolkning, bortset måske fra en let skattestigning. Få betragtede den negative østtyske erfaring som en del af en fælles historie, det var nødvendigt at forholde sig til.

Hvad der til gengæld gik som varmt brød i biografen i starten og midten af 90'erne, var de vest-producerede og af anmelderstanden stærkt udskældte parforholdskomedier (*Beziehungskomödien*). Disse film var fyldt med unge, urbane professionelle fra den kreative klasse, og typisk handlede de ikke om meget andet end knas i parforholdet. Det var underholdende, lækkert produceret og inderligt harmløst².

Også ideologikritisk har filmene modtaget drøje hug. Det er især blevet påpeget, hvordan et dybt reaktionært kønsrollemønster går igen i de fleste af parforholds-

komedierne: Præmissen lader til at være, at kvinden først opnår sand lykke, når hun overgiver sig til den heteroseksuelle to-somhed³. Singlepigernes variant af komedierne understreger denne tendens. Katja von Garniers debutfilm, den romantiske komedie *Abgeschminkt* (1993), handler om tegneserieforfatteren Frenzy – tilsyneladende den perfekte moderne heltinde. Med sin økonomiske uafhængighed, drengede charme og karriere-kvindelighed kommer hun gentagne gange i konflikt med de 'besværlige' mænd. Ved filmens slutning ender hun dog som den arketypiske romantiske heltinde, der (måske?) finder lykken ved at droppe den aggressive stil og indtage den feminine rolle i forholdet til den amerikansk-tyske soldat Mark. Frenzy spilles i øvrigt af Tysklands svar på Meg Ryan, Katja Riemann.

Også den tyske kritiker Eric Rentschler har langet ud efter komediegenren, som han betegner som konsensussøgende (Rentschler 2000). Rentschler længes tilbage til de hedengangne 70'ere, da den nye tyske filmbølge med auteurs som Fassbinder, Wenders, Schlöndorff, Herzog og Straub tog fat om politiske og sociale

emner og opfordrede det tyske publikum til at påbegynde en påkrævet *Vergangenheitsbewältigung*, dvs. en bearbejdelse af fortiden.

Kritikken er svær at afvise, men den har også en dogmatisk klang, hvor *arthouse*-prædikatet synes at være en kvalifikation i sig selv. Det bør også tages med i diskussionen, at Tyskland er et filmland, hvor finansieringsmulighederne i stigende grad kommer fra private fonde og tv-stationer, og hvor mange instruktører tidligt i karrieren må slå ind på en kommerciel vej for sidenhen at skabe mulighed for at lave personlige auteurfilm (Clarke 2006: 3).

Det Vilde Østen. De vestligt baserede producenter kunne naturligvis andet end at lave parforholdskomik, og de øjnede hurtigt det kommercielle potentiale i *genforeningskomedier*, der lukrerede på tyskeres gensidige fordomme om hinanden. At dømme efter en række af de genforeningskomedier, der blev produceret, var det tidligere DDR set med vestlige øjne et ruralt, lettere tilbagestående samfund, hvis befolkning ikke var i stand til at tilpasse sig de nye tider. Karakteristisk for mange af filmene var, at Østtyskland blev portrætteret som Det Vilde Østen, hvor lovløshed, manglende dannelse og ineffektive arbejdsmetoder satte dagsordenen. Ensiddigheden blev understreget af, at filmene vrimlede med stereotypificerede karakterer (Naughton 2002: 143).

I Detlev Bucks ekstremt populære genforeningskomedie *Wir können auch anders* (1993) tager to naive brødre, Rudi og Moritz Kipp, ud på en rejse gennem det nyligt genforenede Tyskland. De rejser ud for at gøre krav på deres retmæssige arv – en ejendom efterladt af deres bedstemor. Med deres kiksede fysiske fremtoning og provinsielle manerer ligner de mest af alt en

østlig pendant til Gøg og Gokke.

Undervejs slår de følge med Victor, en russisk afhopper fra den røde hær, og det lille trekløver udvikler sig til en lovløs bande, der plyndrer sig gennem det østtyske landskab. Det tidligere DDR fremstår, som en kritiker har formuleret det, som et *terra incognita*, hvor vestlige pionerer og investorer står på spring for at kolonisere (Allan 2006: 111).

Trods de tre hovedpersoners godmodige naivitet og ubehjælpsomme navigeren i samfundet lykkes det dem (til hest!) at undslippe den vestlige ordensmagt og flygte til Victors idylliske russiske hjemstavn, hvor den står på fællessang og landlig tryghed. Man kan med lidt god vilje tolke moralen i *Wir können auch anders* derhen, at de rurale, traditionelle værdier sejrer over det teknologisk overlegne, men kyniske Vesten. Den læsning kæntres dog noget af det forhold, at de to Kipp-brødre faktisk er vesttyskere! To vesttyske knoldesparkere, der ikke engang kan læse de vejskilte, de passerer på ruten – jo, *Wir können auch anders* er i al sin joviale folkekomik med til at nuancere stereotyperne og deres funktion.

Østtyskere on the road. *Wir können auch anders* er i mangt og meget en klassisk roadmovie, og genren viser sig her som et oplagt redskab til at illustrere de åbne grænser og kulturmøder. Flere lignende film skulle snart følge.

Peter Welz' hæsbælende roadmovie-spoof, *Burning Life* (1994), er historien om to kvinder fra øst, der i næsten *for* rendyrket Thelma & Louise-stil droner gennem Tyskland på flugt fra fortiden, mens de trækker et spor af lovovertrædelser efter sig. I social indignation over den vestlige kapitalismes indtog røver kvinderne bl.a. banker. Nogen Robin Hood-gestus er der

Peter Timms folkelige kæmpesucces *Go, Trabi, Go!* (1991)

dog ikke tale om, for de to vælger at beholde pengene selv. Også i denne film bliver det tidligere DDR portrætteret som et uudforsket, primitivt område.

Den skamløst kommercielle *Go, Trabi, Go!* (1991) af Peter Timm er en roadmovie med et twist. Befordringsmidlet er her, som titlen lader ane, en østtysk Trabant, som efter murens fald skal fragte familien Struuntz til Italien – et rent euforitrip som fejring af deres nyvundne rejsefrihed. Og her er sympatien klart på østtyskernes side. Godt nok tøffer Trabanten kun gennem det tidligere Østtyskland på sin vej sydover, så kulturmøderne undervejs gælder hovedsageligt udlændinge, men i filmen refereres der til familiens vesttyske slægtninge som vulgære, overfladiske og griske. Struuntz-familien fremstilles derimod som varme og hjælpsomme mennesker – dog stadig med et solidt kvantum provinsiel naivitet.

Fortsættelsen, *Das war der wilde Osten*

(1994) af Wolfgang Büld og Reinhard Klooss, understreger alene i kraft af sin titel, at den udbygger forestillingen om Østtyskland som et barskt og ukultiveret sted. Denne film er mindre roadmovie og mere western-pastiche. Filmen slår en mere dunkel tone an end etteren, idet familien efter deres italienske eventyr returnerer til hjembyen Bitterfeld blot for at erfare, at stedet er blevet til en spøgelsesby. Deres hus er blevet pløjet væk af en bulldozer og erstattet af et nyt golfkompleks.

Her knyttes handlingen i højere grad end i forgængerer an til de socio-økonomiske realiteter i det forenede land. Med sine dystopiske scenarier er *Das war der wilde Osten* lidt af en outsider i genforeningskomedie-genren.

Gensyn med hjemstavnen. Et tilbagevendende træk ved de tidlige genforeningskomedier er deres tydelige referencer til

efterkrigsårenes såkaldte *Heimat*-film eller 'hjemstavns-film', som i ren Morten Korch-ånd dyrkede det landlige og det idylliske. Filmene fungerede som et harmonisk fikspunkt for et folk, der var traumatiseret af krigens rædsler og tynget af kollektiv skyld, og de var ekstremt populære.

I de fleste vestlige genforeningskomedier bliver det tidligere DDR gjort synonymt med en slags fælles Heimat, der symboliserer verden af i går for *Ossies* såvel som for *Wessies* (de tyske kælenavne for hhv. øst- og vest-borgere). Det er en uspoleret helle, der fortsat minder om den fælles arv, de fælles prioriteter og værdier i en verden i omvæltning.

Arv og ejendomsret er tematikker, som traditionelt forbindes med Heimat-genren, og de går igen i både *Wir können auch anders* og Vadim Glownas *Der Brocken* (1992), hvor den aldrende Ada forhandler med skrupelløse vestlige ejendomsinvestorer om sit lille landsted på øen Rügen. Ada håber at kunne skabe profit og vækst i lokalsamfundet – og kunne i øvrigt ikke drømme om at sælge.

På tilsvarende vis må Udo Struuntz i *Das war der wilde Osten* kæmpe for at sikre overlevelsen for det lille havenisse-firma, som han har arvet efter onklen. Glipper det, står det til vestlig overtagelse. Havenissen er et prototypisk Heimat-ikon, og Struuntz-familiens problemer med afsætningen bliver her symbolet på DDR's tabte produktionskapacitet og devaluerede varer efter genforeningen.

Det tidligere DDR fremstilles i disse film som den nye Heimat: måske nok et sted, der er traditionsbundet og teknologisk underlegent, men som udgør et ønskeligt alternativ til det moderne Vesten, hvor kapitalisme, urbanitet og progressivitet hersker.

Ostalgien længe leve. Op igennem 90'erne blev publikum således vænnet til, at det var tilladt at more sig over den kulturelle kløft. Filmenes humor og fortegninger gjorde det sandsynligvis også lettere at diskutere de forskelle og ligheder, der reelt eksisterede. Som udviklingen skred frem, blev genforeningskomedien også mere raffineret. Det vender vi tilbage til senere.

Samtidig opstod et fænomen, der kom til at præge den kollektive tyske erindring i særlig grad – nemlig den såkaldte *Ostalgie* (en sammensmeltning af de tyske ord for øst og nostalgi). Ostalgien er en ukritisk hyldelse af DDR, som det var før murens fald, og ironisk nok er den blevet dyrket af både *Ossies* og *Wessies*. For østtyskerne gælder det bl.a., at de i desillusion over nye, komplekse livsvilkår længes tilbage til en enklere tilværelse. Men tendensen har udviklet sig til et modefænomen, der får selv unge mennesker, som ikke kan huske livet før 1989, til at samle på øst-kitsch og opkalde in-steder efter østtyske lokaliteter og fænomener.

Ostalgi-kritikere ser tendensen som et udtryk for social eskapisme, som opstår på baggrund af en virkelighed, der er for svær at se i øjnene. Den høje arbejdsløshed, der især er udtalt i det tidligere Østtyskland, nynazistiske bevægelers trivsel, integrationsproblemer og stigende social ulighed er alle sammen medvirkende faktorer til, at ostalgien er blomstret op. Men det er også en form for alternativ erindringsstrategi for mennesker, hvis fortid, ideologiske standpunkt og kultur er blevet diskvalificeret i takt med, at den vestlige levevis er blevet implementeret som standard i det ganske land.

Rockmusik og teenagedrømme. Ostalgien blev sidst i 90'erne et dagligdags begreb, som både fyldte i nyhedspressen, tv-under-

holdningen, musikken – og ikke mindst i filmen.

Den 7. oktober 1999, på 50-årsdagen for grundlæggelsen af DDR, fik en rendyrket ostalgi-komedie premiere. Denne gang var handlingen rykket helt tæt ind til muren. Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999) har manuskript af den populære østtyske forfatter Thomas Brussig og er i øvrigt en af de få øst-producerede komedier. Filmen fortæller historien om teenagedrengen Mischa, som bor i den korte og dermed østtyske ende af Sonnenalle – en gade i Berlin, der var overskåret af muren. Begivenhederne udspiller sig i 1970'erne, hvilket adskiller denne film fra de fleste andre genforeningskomedier, der foregår efter murens fald.

Mischa har hovedet fuldt af rock'n'roll, hip mode og klassens smukke pige, Miriam, som han gør alt for at imponere. Der er i grunden ikke meget, der adskiller hans hverdag og erfaringer fra de vestlige jævnaldrendes, som han af og til kan spotte på sightseeing i det 'arme og eksotiske' Østberlin. Mischa lider heller ikke afsavn, da de fleste fornødenheder (læs: popmusik) kan købes på det sorte marked, og når bare musikken spiller, så gør det ikke noget, at verden udenfor er grå og præget af restriktioner.

Sonnenallee rummer lovlige meget faldepå-halen-komik, og nogle scener virker næsten pinagtige i deres forsøg på at skabe 70'er-retro-stemning, men filmens ærinde er ikke, som visse kritikere har ment, at normalisere og romantisere den kollektive erindrings billede af datidens DDR. Snarere rummer *Sonnenallee* det budskab, at den individuelle erfaring farver den historie, der fortælles, og at det også er tilladt at fortælle positive historier om fortiden.

Mischas voice-over konstaterer i slutreplikken: "Der var engang et land, og jeg



Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999).

levede der. Hvis du spørger mig, hvordan det var? Det var den skønneste tid i mit liv, for jeg var ung og forelsket." Erindringen bliver således relativ; det er de individuelle behov og den subjektive oplevelse af hverdagen, der maler billedet af virkeligheden. Og det er jo noget andet end et forsøg på at skabe et rosenrødt billede af Østtyskland, som det var engang.

Filmens skabere har med et glimt i øjet givet komedien undertitlen "– nu i farver!"; og hen over rulleteksterne synger Nina Hagen "Du hast den Farbfilm vergessen"

(‘Du har glemt farvefilmen’) som en ironisk kommentar til det traditionelle grå og triste billede, der tegnes af socialiststaten.

Denne *feelgood*-film markerer samtidig et skift i bølgen af ostalgi-film. *Helden wie wir* (1999) af Sebastian Peterson (og også med manuskript af Brussig) rummer mere af samme skuffe. Her er der også tale om en ung mand, Klaus, hvis kærlighedseventyr udspiller sig i et absurd DDR-univers, hvor faderens planer om, at sønnen skal videreføre hans Stasi-virke besværliggør livet for den unge drømmer.

Coming of age-tematikken er fællesnævneren for disse film, der lader publikum længes tilbage til ungdommens på én gang naive idealisme og sødmefyldte oprørskhed. Strategien lader til at være møntet på et publikum, der har fået begivenhederne så tilpas meget på afstand, at det kan til-lade sig at mindes de glade dage, de svære og dejlige forelskelser og de vilde fester, der trods alt også fandtes under Honeck-ers socialisme. *Helden wie wir* begejstrede dog hverken publikum eller anmeldere i samme grad som *Sonnenallee*.

Farvel, barndom! Også i biografbaskeren *Goodbye, Lenin!* fra 2003 møder vi en ung mand, Alex (Daniel Brühl), der må lære at stå på egne ben, i takt med at verden omkring ham ændres, og de trygge rammer sprænges.

I Wolfgang Beckers charmerende fortælling oplever Alex’ østberlinske familie ikke blot murens fald. De to store børn må samtidig håndtere den tragedie, at deres mor efter et hjertestop går i koma. Da hun otte måneder senere vågner op, er det til en verden, der ikke længere er delt i to. Alex går nu med glødende entusiasme i gang med at genskabe det gamle Østtyskland for at undgå, at den stærkt DDR-tro kvindes helbredsmæssige tilstand forvær-

res af chokket over de samfundsmæssige omvæltninger. Han gør alt for at opretholde øst-normaliteten inden for hjemmets fire vægge og foran vinduerne – til trods for at den nye verden udenfor forsøger at trænge ind.

Alex’ bestræbelser på at skabe en surrogat-virkelighed for sin mor er ikke blot en kærlighedsgestus, men kommer også til at fungere som en modningsproces for den unge mand, som langsomt må erkende, at han i sin higen efter at rekonstruere en forsvunden fortid i nutiden faktisk er i gang med at opbygge en ønskeversion af sin egen barndom. I filmens voice-over konstaterer han, at ”det DDR, jeg skabte for min mor, begyndte efterhånden at ligne det DDR, jeg havde ønsket for mig selv”.

Kommentaren rammer ostalgien lige i solar plexus og understreger, at erindringen og de historier, vi fortæller om os selv, i høj grad er påvirket af nutidens personlige behov og ønsker.

Alex’ iscenesættelse af virkeligheden bliver en spejling af forholdet mellem historie, fiktion og erindring, og det meta-tekstuelle niveau i filmen – en række (re)konstruerede fjernsynsudsendelser, som Alex og vennen foranstalter for at holde moderen ’opdateret’ – minder publikum om, at erindringen i høj grad også er formet af de mediebilleder, vi udsættes for.

Til dato har over seks millioner tyskere grinnet og grædt over Wolfgang Beckers originale blik på murens fald, og succesen er fortsat langt ud over Tysklands grænser.

At smile på trods. *Goodbye, Lenin!* er ikke fri for klichéer, men karaktertegningen er meget mere nuanceret end i de tidlige genforeningskomedier. Alex romantiserer måske fortiden, men trives samtidig i nutiden. Moderen er ikke kun glødende idealist, men viser sig ved filmens slutning at være



Daniel Brühl med Erich Honecker under armen i *Goodbye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003).

mere realist end først antaget. Identitet er til konstant forhandling, mens de fysiske og mentale grænser nedbrydes.

Ligeledes er det bemærkelsesværdigt, at der i filmen optræder et øst/vest-parforhold: Alex' søster forelsker sig i vest-tyskeren Rainer. At det tysk-tyske møde udvikler sig i romantisk retning, er kuriøst nok noget af en sjældenhed i genforeningsfilm. Leonie Naughton finder tendensen så påfaldende, at man i en vis forstand kan tale om seksuel og kulturel 'apartheid' (Naughton, 2002: 112). I så henseende er det nærmest, som om muren fortsat stod.

Genforeningskomedien har, ikke mindst i kraft af populære film som *Sonnenallee* og *Goodbye, Lenin!*, utvivlsomt været med til at flytte grænserne for, hvordan man italesætter det tysk-tyske kulturmøde og de fortsatte identitetsdebatter. Med sin

afvæbnende charme og intelligente satire bidrager genren til en fælles forståelse af fortiden og nutiden – og til et langt mere nuanceret syn på den tyske virkelighed både før og efter murens fald.

Tyskerne har med disse film fået mulighed for at grine både ad og med hinanden, og det er ingen ringe bedrift i et land, der traditionelt opfattes som temmelig humorforladt.

Ostalgien på retræte? Men hvad er så status i dag, hvor bifaldet efter *Goodbye, Lenin!* for længst har lagt sig? Har genforeningskomedien sejret sig ihjel? Er ostalgien på retræte?

Mit bud er, at genren næppe vil uddø, så længe der er historier at fortælle, men at der bagved komikken vokser nogle stærke og foruroligende fortællinger frem, som

det tyske publikum er ved at være modne til at tage imod. Med murens fald på behørig afstand og med en række gode fælles grin i bagagen kan der nu tages hul på så vigtige og dystre historier som Florian Henckel von Donnersmarks succesdebut *Das Leben der Anderen* (2006, *De andres liv*).

Das Leben der Anderen er en barsk film om overvågning, angst og social forkroblethed. Men dybt inde i filmens mørkeland er det interessant at finde små lyspletter af humor. Den ellers så brutale Stasi-agent Wiesler forsøger eksempelvis gradvist at nærme sig den 'virkelige' verden, men ender i ufrivilligt morsomme situationer på

grund af sine sociale hæmnings. Når de unge Stasi-rekrutter fortæller Honecker-vittigheder, nægter Wiesler i sin bureaukratiske afstumpethed ganske enkelt at forstå humoren, og på et tidspunkt er han på nippet til at afkræve en lille dreng navnet på hans far – i ren og skær automatiseret paranoia.

Måske er det ligefrem disse lejlighedsvis smil midt i al desillusionen, der gør historierne nærværende og begribelige. Og måske havde hverken filmen eller disse smil været der, hvis det ikke var, fordi de tyske genforeningskomedier havde kridtet banen op.

Noter

1. Citatet skyldes Hans Jørgen Møller (*Politiken* d. 22. december 2006).
2. Disse parforholdskomedier appellerede generelt mest til kvinder og var ofte en slags tysk *Sex and the City* på det store lærred. En række kvindelige instruktører markerede sig inden for genren, bl.a. Dorris Dörrie med *Keiner liebt mich* (1996) og Sherry Horman med *Frauen sind was Wunderbares* (1994) og *Irren ist Männlich* (1996). De mandlige instruktører var nu også flinke til at slutte op om normalitetsforestillingen, som i eksempelvis Rainer Kaufmanns *Stadtgespräch* (1995), Detlev Bucks *Karniggels* (1991) og Sönke Wortmanns internationale biografhit *Der Bewegte Mann* (1994, *Den følsomme mand*), der med den populære Til Schweiger i front vandt publikums gunst. Schweiger spiller her den utro mand, hvis gravide kæreste (igen Katja Riemann) smider ham på porten. Efter en masse forviklinger og den unge mands (ufrivillige) flirt med homoseksuelitet, forbarmer hun sig dog og tager ham tilbage i den trygge hetero-havn, hvor kernefamilien lokker med bleskift og onsdagssex.
3. En af kritikerne, Dickson Copsey, påpeger dog samtidig, at ikke alle filmene kan leve op til denne præmis, og at de forfejlede og kuldsejlede romancer, der tegner en del af filmene, er med til at åbne for en tvetydighed og en genforhandling af den 'heteronormative' diskurs, der kendetegner den klassiske romantiske komedie (Copsey 2006: 203).

Litteratur

- Allan, Seán (2006). "East-West Relations in Post Unification Comedy". In: David Clarke (red.): *German Cinema since Unification*. London, Continuum.
- Bergfelder, Tim, Erica Carter og Denis Gokturk (red.) (2002). *The German Cinema Book*. London, BFI.
- Berghahn, Daniela (2005). *Hollywood Behind the Wall. The cinema of East Germany*. Manchester University Press.
- Berghahn, Daniela (2006). "The cinema of East Germany." In: David Clarke (red.): *German Cinema Since Unification*. London, Continuum.
- Copsey, Dickson (2006). "The New German Comedy and the Failed Romance". In: David Clarke (red.): *German Cinema Since Unification*. London, Continuum.
- Naughton, Leonie (2002). *That Was the Wild East, Film Culture, Unification, and the "New" Germany*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Rentschler, Eric (2000). "From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus". In: Mette Hjort og Scott MacKenzie (red.): *Cinema and Nation*. London, Routledge.