

Tysk film efter muren

En tudelad historia

Ann-Kristin Wallengren

German cinema after the wall. A story divided into two parts.

This article deals with German films after “die Wende”. The films studied are some of the most domestically successful in Germany, films that seldom found their way into the international market. The discussion shows how the narratives differed in films produced in the former East respectively West Germany, and that, among other things, the films often presupposed that the adaption process to a unified country primarily was an affair for the former East Germans. The article also shows that the narratives have developed from being simplified or drastic (made by former West German companies), depicting the East Germans as childish or naïve, but at the same time incarnating old German ideals, into films and television dramas handling the story of the reunification in a more complex and redeeming way.

Filmens relation till en samhällelig och politisk diskurs har många facetter, och det är troligen en ganska utbredd föreställning att filmer som uttrycker något substantiellt om samhällliga förhållanden oftast gör detta explicit eller med i varje fall en ganska tydlig symbolik. Exempel på sådana filmer finns det givetvis i överflöd, och sträcker sig från rena propagandafilmer över dokumentärfilmer till den europeiska konstfilmen.¹ Exempel på de första två berättarformerna är Leni Riefenstahls *Triumph des Willens (Viljans triumf)* från 1935 som i förföriskt pampiga bilder och med ett kongenialt användande av musik rapporterar från nazistkongressen i Nürnberg 1934. Filmen är ett uppenbart propagandastycke men Riefenstahl själv menade att hon gjort filmen som en dokumentär utan andra anspråk och hävdade till sin död 2003 att berättargreppen inte användes i ett propagandistiskt syfte. Konstfilmer som mycket tydligt förhåller sig till en aktuell politisk samtid är till exempel Vilgot Sjömans nyfikenfilmer, *Jag är nyfiken – gul* från 1967 och *Jag är nyfiken – blå* som kom ett år senare. Intressanta inte minst i det här sammanhanget är de filmer som går under beteckningen ”Den nya tyska filmen”. Inom denna rörelse, vars

1 Konstfilm är ett trubbigt begrepp som inte på något sätt är entydigt eller helt lätt att avgränsa. Men det är ett vedertaget ord som i filmteorin ändå relativt tydligt kan förstås genom till exempel sitt sätt att berätta. Den skiljer sig därigenom från det klassiska berättandet som följer andra lagar. Genrefilm, som återkommer i texten, använder i princip alltid ett klassiskt berättande.

Ann-Kristin Wallengren är professor i filmvetenskap vid Lunds universitet. I hennes forskning står den svenska filmen i fokus, särskilt frågor om filmmusik, nationell identitet, ideologi och representation. Hon har nyligen gett ut *Welcome Home Mr Swanson: Swedish Emigrants and Swedishness on Film* (Nordic Academic Press, 2014). E-post: ann-kristin.wallengren@litt.lu.se

startskott var det så kallade *Oberhausen Manifesto* från 1962, fanns till exempel Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Alexander Kluge och Rainer Werner Fassbinder som strävade efter att göra filmer som var estetiskt nyskapande och samhällskritiska.

Denna sorts förförståelse och inställning är nog inte ovanlig; om någon typ av film ska berätta om politik och ideologi så är det dokumentärfilmer och "auteur"-filmer, eller konstfilmer, och helst göra det förhållandevis öppet och avläsbart; "budskapet" ska ligga på berättelsens översta nivå. Obekant för många är det nog inte heller, att konstfilmer på ett mer symboliskt sätt kan berätta något om sin samtid, vilket ofta går under den populära men missvisande beteckningen "det dolda budskapet", och där man avläser samhälleliga betingelser på en mer formmässig nivå. Genrefilmer – komedi, thriller, skräck – alltså filmer som följer en formel för sin berättelsestruktur, och som har en uppsättning grundkaraktärer vars funktioner återkommer, brukar däremot allmänt betraktas som ren underhållning utan några estetiska eller samhälleliga subtiliteter, vars främsta syfte är kommersiell framgång. Siegfried Kracauer, som 1947 gav ut den inflytelserika boken *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, kan nog sägas vara den som på ett genomarbetat sätt introducerade tanken att film, just på grund av att den gjordes av många och spreds till många, uttryckte sin samtids rådande ideologier och samhälleliga status på ett sätt som man kanske inte uppmärksammat tidigare. Hans exempel var främst den tyska 1920-filmen som även om den idag behandlas som exempel på konstfilm var vitt spridd, och som på sin tid ansågs vara eskapistisk och apolitisk. Kracauer visade hur dessa filmers berättande kunde ses som uttryck för den samhällssituation som rådde under Weimarperioden, och hur de, enligt Kracauer, förebådade den kommande nationalsocialismen, eller rättare, hur det samhälle var beskaffat som kunde göra plats för nationalsocialismen.

Ett steg längre går numera de många filmforskare som i Claude Lévi-Strauss och Roland Barthes efterföljd betraktar populärfilmen eller genrefilmen som vår tids myter, och det var bland annat den sorts forskning som utgjorde basen för Cultural Studies-skolan i Birmingham.² Som bekant utforskade antropologen Lévi-Strauss mytens betydelse i ett samhälle, och fann att myter över hela världen hade liknande grundstrukturer och framför allt samma funktioner. En av de viktigaste av dessa funktioner var att behandla de motsättningar som dök upp i en samhällelig gemenskap, eller som professorn i Cultural Studies Graeme Turner uttrycker det: myter "were used to deal with the contradictions in experience, to explain the apparently inexplicable, and to justify the inevitable. Within myths, contradictions and inequities that could not be resolved in the

2 För tv-analyser som använder dessa teorier på ett grundligt och genomarbetat sätt, se t.ex. Fiske 1987.

real world were resolved symbolically” (Turner 2006:72). Barthes diskuterar också myter i sin berömda bok *Mythologies* från 1957 men vill, till skillnad från Lévi-Strauss, avtäcka myternas ideologiska betydelser. För Barthes var myterna en del av ett maktspråk och en klasstruktur, och i boken analyserar han med hjälp av semiotiska begrepp en rad olika populärkulturella yttringar i syfte att visa hur de är uttryck för kapitalismens och bourgeoisins i grunden politiska retorik. Myterna naturaliserade historien och samhällets värderingar, menade Barthes: myterna ger de förklaringar som passar det borgerliga samhället och skapar essentiella förklaringar till motsättningar eller företeelser. Motsättningar i denna tappning förklaras inte genom samhälleliga och kulturella strukturer och de uppfattas inte som konstruktioner baserade på dessa strukturer. Myternas uppgift var därför i stort sett att osynliggöra och oskadliggöra kulturella och samhälleliga motsättningar.

Att genrefilmer eller populärfilmer är en av vår tids viktigaste mytberättelser, vid sidan av andra medieformer, har i en stor del av den filmvetenskapliga forskningen blivit mer eller mindre ett axiom. Filmer som har stor spridning och som använder sig av igenkännliga berättelsestrukturer, som är populära och framgångsrika, är en idealisk arena för att reproducera och konstruera samtidens föreställningsvärld, och för att där ta upp till förhandling de problem, motsättningar och dilemman som förekommer i samhället. I populärfilmen kan sådant lösas under en sorgfri täckmantel som i komedier, eller i nervkittlande berättelser i skräckfilmen, eller i vad som tycks som enbart underhållande gammalt tjuv- och polisspel i actionfilmer. Skräckfilmer behandlar inte sällan till exempel genusproblematik och sexuell ångest – ett gammalt exempel är *The Exorcist* från 1973 i regi av William Friedkin – och den nästan omåttligt populära actionfilmen *Die Hard* från 1988 (John McTiernan) vänder och vrider på frågor om globalisering, genusmotsättningar, manlighetsångest, etniska relationer, och ytterligare en rad kulturella identitetskomplex (Elsaesser & Buckland 2002). Det svenska 1930-talets pilsnerfilmer avhandlade allt mellan urbaniseringsproblematik, främlingsrädsla, amerikaambivalens och klasskillnader, och löste många av dessa motsättningar med vad som framställdes som det nationella projektets självklara värderingar (Qvist 1995; Wallengren 2013, 2014). Men för åskådaren i gemen var dessa filmer bara en lustifikation som bekräftade och förstärkte strukturer som framställdes som naturliga och självklara. Med det inte sagt att populärfilmer inte kan vara motsägelsefulla eller öppet uppmärksamma en samtida problematik: tvärtom gör de ofta det – *Die Hard* är just ett sådant exempel – men lösningarna är sällan att se orsaken genom de samhälleliga strukturerna och än mindre ge förslag på hur dessa kan förändras, utan trångmålen löses på individuell nivå och i enlighet med konventionella och samhällsbevarande tänkesätt.

I sammanhanget är det inte heller fel att sammankoppla dessa diskussioner med det inflytelserika begreppet *banal nationalism* som Michael Billig

introducerade i sin bok med samma namn (Billig 1995). Som bekant avser Billig med detta begrepp att uppmärksamma alla de dagliga företeelser av nationalism som finns, men som vi inte lägger märke till just för att de är så all dagliga. Sättet som väderrapporter presenteras, hur vi tilltalas av våra folkvalda, hur skolböckerna är utformade; i vår vardag finns ständigt något som påminner oss om att "vi" är svenskar, och på vilka sätt vi ska vara det. Filmen som konst-
art och medium är en given del i denna arsenal av banala nationalismuttryck. Men i relation till den nyblivna tyska staten efter murens fall 1989 och den tyska återföreningen 1990 blev just frågan om nation och nationalism det fenomen som om och om igen stod på dagordningen i de tyska filmerna.

Den tudelade historien

I Sverige och andra länder utanför Tyskland är det enbart några få filmer gjorda efter *die Wende* som blivit kända. Succéfilmerna *Goodbye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) och *Das Leben die Anderen* (*De andras liv*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) rönte mycket stor uppmärksamhet då de kom. På senare år har också filmer som *Barbara* (Christian Petzold, 2012) haft viss framgång i Sverige, och nyligen drog tv-serien *Weissensee* (Friedemann Fromm, 2010–2013, ytterligare säsonger är under inspelning) stora tittarskaror till tv-rutorna. Dessa filmer och tv-serier var populära även i Tyskland, inte minst *Weissensee* som fick många prestigefyllda priser. Men den tyska filmen efter murens fall kan, med en viss generalisering, sägas ha två historier – en inhemsk och en utanför Tyskland. Till yttermera visso skilde sig filmproduktionen också inom Tyskland, och skiljelinjen gick i murens tecken. Det vill säga, filmerna som producerades av filmarbetare som kom från de forna staterna BRD respektive DDR hade olika sätt att förhålla sig till utvecklingen efter återföreningen.

En betydande del av den tyska filmproduktionen från 1980-talet och framåt samlas under benämningen Den nya tyska komedin, eller konsensusfilm som Eric Rentschler kallar den i sin uppgivna karakterisering av tysk film strax före och efter *die Wende* (Cooke 2005; Rentschler 2000). Enligt Paul Cooke och andra var det främst hos de tidigare östtyska regissörerna som man kunde finna en fortsättning av en äldre kritisk auteurtradition med filmer som handlade om social exklusion och alienation i det forna DDR efter återföreningen, speciellt de regissörer som tränats av DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) (Cooke 2005). Självklart tematiserade inte all tysk film återföreningen utan man gjorde som vanligt film av allt möjligt slag, i alla fall i det gamla väst – det gamla östtyska filmbolaget DEFA:s produktion minskade snabbt och man stängde helt 1992 samtidigt med tv-bolagen (Naughton 2002).³ Några titlar från dessa före

3 En intressant detalj är att DDR inte använde samma tv-system som västeuropa, PAL, utan ett annat som omöjliggjorde att Östtysklands befolkning skulle kunna ta in tv-program från väst.

detta östtyska regissörers produktion är *Die Architekten* ("Arkitekterna") av Peter Kahane från 1990, Andreas Dresens *Stille Land* ("Tyst land") från 1992 och från samma år kommer Helke Misselwitz *Herzprung* ("Staden Herzprung"). Inte minst Andreas Dresen fortsatte att göra film med en kritisk hållning mot hur livet blivit för medborgarna i det forna Östtyskland i filmer som *Nachtgestalten* ("Nattens gestalter", på engelska är titeln *Night Shapes*) från 1999 och *Halbe Treppe* ("Halvtrappa", på engelska är titeln *Grill Point*) från 2002, liksom exempelvis Andreas Kleinert i *Wege in der Nacht* ("Nattvägar", på engelska är titeln *Paths into the Night*) från 1999.

En del anser dessa här nämnda produktioner vara de viktigaste, och någon anser att de är de enda filmerna man egentligen bör ta i beaktande (Rentschler 2000; Schenk 2005). Men filmerna fick ingen publik vare sig i det gamla öst eller i det gamla väst och har inte heller avsatt någon forskning och analys i en omfattning att tala om, vilket delvis kan bero på att de flesta av dem inte är tillgängliga i digital form. De här filmerna var därmed, och har blivit, helt marginella. Ett par av den gamla vågens mest välkända företrädare, Margarethe von Trotta och Volker Schlöndorff, gjorde filmer om tiden före murens fall. von Trottas *Das Versprechen* (*Löftet*) från 1995 handlar om hur två älskande i Östtyskland skiljs åt då de ska fly till väst. Kvinnan kommer till väst och mannen stannar i öst. Vi får följa dem under de kommande åren då de träffas med ojämna intervall ända fram till murens fall. *Die Stille nach dem Schuss* (*Tystnaden efteråt*, på engelska är titeln *The Legend of Rita*) som Schlöndorff gjorde år 2000 handlar om hur Rita, en roll som tydligt hänvisar till medlemmar i *Rote Armee Fraktion*, erbjuds en fristad i DDR med en konstruerad identitet. Filmen visar enligt litteraturprofessor Rolf G. Renner en ambivalent bild av det forna Östtyskland, och människors inställning till socialism. Rita tror på socialismen men landet är ändå inte ett alternativ för henne (Renner 2010). Ett annat exempel på en mycket intressant film som handlar om svårigheten att förena ideal och verklighet är filmen *Die Unberührbare* (*Den oberörbara*, Oskar Roehler, 2002) som berättar om en västtysk författare, Hanna Flanders, som efter murens fall blir deprimerad eftersom hennes idealbild inte längre finns. Hon var en mycket populär författare i Östtyskland och ser nu sina inkomster försvinna. Kontrasterna mellan hennes ord och hennes handlingar är genomgående i filmen – hon bor på de flottaste hotellen, klär sig i dyra märkeskläder och kan inte finna sig tillrätta i typiska östtyska miljöer. Hennes syn på vad som var Östtyskland och vad som var kommunism är alltså bara en idé utan några konsekvenser för Hanna Flanders livsstil. Hennes förmåga att identifiera sig med östtyskarnas tänkesätt är obefintlig. Här finns alltså en tydlig motivisk likhet med Schlöndorffs film.

De östtyska filmarbetarna var tvungna att ställa om sig till en västlig typ av filmproduktion och detta visade sig erbjuda stora svårigheter, skriver filmforskaren Daniela Berghahn (Berghahn 2005). På DEFA hade man inte den träning i genreproduktion som genomsyrar en stor del av västvärldens

filmberättande, även om man naturligtvis gjort genrefilmer även i Östtyskland: komedier, musikalerna och annat. Men de formler och värderingar som styrde dessa var av annat slag än de västliga, och de var nu hopplöst inaktuella. I det forna Västtyskland lyckades man publikt bättre med att snabbt ta de omvälvande händelserna upp till behandling, men inte i konstfilmens form utan just i genrefilmens, och här som komedi eller snarare som fars. Peter Timm gjorde mycket tidigt ett par filmer som fick ett otroligt genomslag i Tyskland men som aldrig kommit utanför dess gränser. Dessa två filmer *Go Trabi Go* ("Kör Trabi kör") från 1991 och *Das war der Wilde Osten* eller *Go Trabi Go 2* ("Den vilda östern") från 1992 är två komedier utan några större finesser som handlar om en östtysk familj, och deras Trabant, direkt efter återföreningen. Rent filmiskt kan det vara svårt att förstå att filmerna nådde sådan framgång – historierna är enkla och skådespeleriet är på en mycket basal nivå.

Med utgångspunkten att populära och publikt framgångsrika filmer har något väsentligt att säga om sin samtid kommer jag att diskutera *Go Trabi Go* lite närmare, liksom ett par andra filmer som knappast omtalats alls utanför Tyskland. Den andra filmen är *Sonnenallee* ("Solallén") som gjordes av Leander Haussmann 1999. Det var genom den filmen som begreppet *Ostalgie* fick spridning, och till skillnad från *Goodbye Lenin!* som gjordes helt och hållet av filmarbetare från det gamla väst, gjordes *Sonnenallee* av före detta östtyskar (kan detta vara en del av förklaringen till att den aldrig distribuerades utanför Tyskland?). *Goodbye Lenin!* använde en hel del av de grepp och idéer som fanns i *Sonnenallee*, inte minst utnyttjandet och diskussionen av *Ostalgie*. Om *Go Trabi Go* använde den farsartade komedins genregrepp, så utnyttjade *Sonnenallee* den romantiska komedins och uppväxtdramats formler, också på ett distanserat sätt. En del av komiken i filmen ligger just i det delvis ironiska användandet av för genren karakteristiska drag. Möjligen kan detsamma sägas om filmen *Der Deutsche Kettensägemassaker* ("Den tyska motorsågsmassakern") som gjordes av västtysken Christoph Schlingensiefel 1990, direkt efter återföreningen. Schlingensiefels film betraktas av många som en betydande konstfilm, men han använder sig förstås av mycket välbekanta populärkulturella grepp från skräckfilmens kultlager. Det han berättar om återföreningen genom sin film går tvärs emot tankar om assimilation, integrering eller en fredlig samvaro. Slutligen diskuteras den nyligen timade tv-serien *Weissensee* kortfattat.

***Go Trabi Go* – Sällskapsresan på tyska**

Filmerna *Go Trabi Go* och dess uppföljare *Das war der Wilden Osten* blev omåttligt populära i Tyskland. De var finansiellt mycket framgångsrika och är kanske de som hade allra störst spridning bland den tyska befolkningen.⁴

4 Båda finns att se på Youtube, den första också med engelska undertexter.

Regissören Peter Timm var född och uppvuxen i Östtyskland men som 23-åring 1973 förvisades han från landet på grund av systemkritiskt tänkande.⁵ Dessa två filmer var bland de absolut första filmerna med publik spridning som på något sätt tog upp vad som hände i Tyskland i återföreningens kölvatten. Filmerna är närmast excentriska komedier och knappast några konstverk, men som måste tas på allvar på grund av den exceptionella framgången. Erik Rentschler menar att det är förståeligt att de inte var möjliga att visa utanför Tyskland: tematik, humor, skådespelare var av alltför internt slag och de använde sig av ett genreformulär som egentligen realiserades bättre inom andra produktionskulturer. Men det är ju så mycket av den nationella filmproduktionen fungerar: den är svår att distribuera transnationellt (Rentschler 2000). Inte heller den svenska filmen *Sällskapsresan* (Lasse Åberg, 1980) har ju gått att exportera. Denna typ av filmer bygger ofta på en igenkänningskomik som inte alltid är överförbar utanför de nationella kulturerna.

Peter Timms tidigare filmer innehåller bland annat satirer över livet i det delade Tyskland, kanske främst i filmen *Meier* från 1986 som var hans första spelfilm och som erhöll flera tyska filmpriser. Timm var framgångsrik inom den västtyska filmindustrin, och i fallet med *Trabi*-filmerna använde han sig av en säljande genre med en helt kommersiell avsikt, och de distribuerades, till skillnad från de mer seriöst syftande filmerna från det forna Östtyskland, av ett stort och välkänt bolag (Naughton 2002). Denna infrastruktur var förstås viktig för filmernas framgång, men de berättelsestrukturer som filmen skapade var förmodligen än mer avgörande.

Den första filmen, som är den enda av de två jag närmare diskuterar, handlar om den östtyska familjen Struutz – pappa, mamma, tonårsdotter – som strax efter återföreningen i glädje över den nyvunna friheten beger sig på en resa till Italien i sin gamla Trabant. Denna glädje uttrycks i inledningsbilderna inte minst genom ljudbandets förstärkta glamrock. I filmen får vi följa deras vedermödor och glädjeämnen på resan. Komiken ligger på en enkel, närmast buskisliknande, nivå men under den glättiga ytan finns motiv och strukturer som berättar en del om filmens förhållningssätt mot återföreningen. Det fanns andra komedier om förenandet, men dessa var gjorda i öst i ett mer konstfilmsaktigt berättande, och de fokuserade på de socioekonomiska konsekvenserna. De hade inte heller någon distribution att tala om, det vill säga, de hade inte tillgång till bolag med ett utbyggt nätverk vilket innebar att de i princip blev nästan oåtkomliga. *Go Trabi Go* handlar inte alls om de socioekonomiska konsekvenserna – det tycks som ett alltför seriöst motiv för den här filmen. Istället använder den sig också av *roadmoviens* formler, för att egentligen komma så långt bort från Tyskland som möjligt.

Paul Cooke, som är en av de få som skrivit om de här filmerna, framhåller att den Nya tyska komedin fanns även innan murens fall, och att dess fortsättning

5 http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Timm access 11 oktober 2014.

efter återförenandet innebar att den konsensusfilm som Rentschler skriver om, medförde att man i filmerna inte berättade något om den prekära situationen i Östtyskland före 1990 utan att man bara tecknade en framtid i ljusa färger (Cooke 2005; Rentschler 2000). Emellertid är det kännetecknande för alla filmerna, och det gäller även de tidigare omnämnda konstfilmerna, att integrationsfrågan framställs som en angelägenhet främst för östtyskar, inte som gällande alla tyskar vilket var politikernas strävan. Filmerna berättar om det forna Östtyskland och dess invånare som kulturellt, tekniskt och samhälleligt efter i utvecklingen, men att det snart förväntas blomstra och komma ifatt. Här finns dock ett annat återkommande berättarelement, vilket blir tydligt i *Go Trabi Go*: om denna "efterblivenhet" troligen har negativa associationer så framställs invånarna, enligt Cooke och andra, som positiva i bemärkelsen att de är mer autentiska och att de omfattar gammaldags tyska värderingar (Cooke 2005). Genom denna personteckning anses filmerna konstruera en försäkran om att allt kommer att bli bra med den tyska nationen, en försäkran som enligt Leonie Naughton främst har för avsikt att lugna östtyskarna i detta tidiga stadium efter murens fall (Naughton 2002).

På vilket sätt fungerar då berättandet för att framhålla gamla "äkt tyska värderingar"? Här spelar i överförd mening inte minst Trabantens en betydelsefull roll. I Östtyskland fick man ju vänta väldigt länge för att få kapitalvaror och teknisk utrustning, och när man väl fått det tvingades man att vara oerhört aktsam för att tinget inte skulle förfaras. Trabin blir därför i filmen mer en karaktär än en bil, den är döpt till George och den omhuldas kärleksfullt av både familjen och av den östtyske bilreparatör de träffar på under sin resa. En varsamhet om materiella ting, och familjens egentliga ointresse för saker, är en del i konstruktionen av en sorts ursprunglig tysk karaktär vilket blir ännu tydligare då den ställs mot bilden av tidigare västtyskar. Pappa Struutze har ett mycket positivt sinne vilket hjälper familjen att komma över alla de olägenheter de möter under resan, något som betraktas som en sorts okuvlig tysk anda. Detta möter vi också hos dottern och modern, vilka båda, inte minst dottern, möter allt med en enorm optimism och livsglädje, i en sorts överförd bild av vilken attityd de har till det nya Tyskland. Ytterligare ett betydelsefullt exempel på ett gammaltyskt förhållningssätt är bruket av Johann Wolfgang Goethes bok *Italienische Reise (Italiensk resa, 1816–1817)* som vägvisare under resan.

Många vill relatera dessa komedier från 1990-talet till de västtyska Heimatfilmer som producerades inte minst under 1950-talet. Om filmerna framför allt försäkrade de tidigare östtyskarna om att utvecklingen mot ett enande säkert skulle gå bra, på grund av just deras inherent egenskaper, så fanns det också något attraktivt för de forna västtyskarna att se dessa karaktärsdrag uppförda i filmerna:

Once again Heimat is resurrected in western features to provide a society in ruins facing a complete political orientation with

reassuring images of harmony and integration. A genre whose *Weltanschauung* was anathema to the sociopolitical values and priorities of the ex-GDR has been recycled to shape impressions of what life in the east has become and what East has to offer. A Western framework is imposed on the east to define it in western terms. At a popular cultural level, this could be viewed as a further disconcerting instance of the colonization of the east (Naughton 2002: 138).

Flera uttolkare framhåller alltså hur dessa, och andra, filmer ger östtyskarna drag som bär positiva associationer. Samtidigt vill jag hävda att det är svårt att bortse från att skildrandet också har en starkt negativ sida. Det genuint tyska tycks här implicera en barnslighet och naivitet vilket är ganska vanligt att använda i patroniserande skildringar av människor man på något sätt vill förminska. Så framställs till exempel de svenska kvinnliga migranterna till USA som stora barn i amerikansk film långt in på 1940-talet, och ett otal filmer visar ofta personer, som har sitt ursprung utanför den vita västerländska kulturen, med karaktärsdrag som vi främst kopplar till en barnslighetsdiskurs (Wallengren 2013, 2014). Den västtyska karakteriseringen av östtyskar har alltså detta mycket betydelsefulla förbehåll som riskerar att dekonstruera den positiva bild som en del forskare lyfter fram.

Å andra sidan framställs den tidigare västtyska befolkningen som alltigenom osympatisk. Familjen Struutz hälsar för första gången på sina släktingar i det tidigare Västtyskland, men släktingarna är helt ointresserade av besöket och gömmer den stora tårtan de kalasar på för att istället sätta fram några nötter. De har ingenting att säga eller fråga, utan berättar enbart om pengar, vilka skatteavdrag de får göra, hur de hyrt ut sin husvagn i trädgården till gästarbetande turkar för att tjäna pengar (och de framhåller på ett vardagsrasistiskt sätt hur de precis lyckats vädra ut vitlöksdoften) och att de nu istället ska hyra ut den åt östtyskar, och sonen är bara intresserad av sin dator vilket dottern Struutze blir uttråkad av i sitt ointresse för det materiella. Även andra före detta västtyskar i filmen framställs främst som pengafixerade och avhumaniserade: respektfulla mänskliga relationer är raderade i den västtyska kulturen. Den västtyska mannen i huset har aldrig hört talas om Goethe utan skakar bara på huvudet och fortsätter tala om sina skatteavdrag. Att på detta sätt ställa två delar i berättelsen mot varandra i ett slags binära oppositioner är typiskt för de myter som Lévi-Strauss undersökte, och som övertogs av melodramteatern under 1800-talet och filmen under 1900-talet. Den enas förtjänster blir inte fullt synliga förrän de ställs mot den andras avigsidor, en åtskiljande praktik som ständigt används i berättelser om identiteter av olika slag.

Att denna film skulle ha funktionen av att intyga tyskarna, och kanske främst östtyskarna, om att framtiden är ljus och att allt kommer att gå bra, visar sig alltså vid närmare betraktande vara en tolkning som kan diskuteras. Det

finns betydligt mörkare lager i denna fars, och kanske är konsensusinslaget inte så betydande vid detta närmare betraktande. Även Naughton har framhållit att återföreningen egentligen inte alls fungerar i *Go Trabi Go*. Filmen visar en motvilja mot att utveckla relationer mellan de forna östtyskarna och västtyskarna; de finner inget gemensamt och inga egentliga mänskliga möten äger rum (Naughton 2002). Till yttermera visso är familjen Struutzes primära önskan inte att återförenas med sina släktingar i väst, utan att åka till Italien, i filmen en geografiskt mer "neutral" plats än Tyskland och det första stora turistmålet både för västtyskar och för svenskar under 1950-talet – inte förrän nu har denna resa möjliggjorts för östtyskarna. På ytan kan denna mer neutrala plats vara en förklaring till den publika framgången. Den möjliggjorde att man inte närmare behövde diskutera den problematiska föreningen och assimileringen av de båda tyska länderna. Men här finns förstås också en inneboende kritik – man kan inte mötas i det egna landet och ingen assimilering tycks möjlig.

Vill man ge filmen en övergripande positiv tolkning kanske den snarare ligger just i de binära oppositionerna och därmed erbjuder också filmen en lösning enligt mytens grundfunktion. Öst och väst har båda viktiga bidrag till ett nytt Tyskland: öst har kvar sina mänskliga relationer och respekt för den tyska traditionen och väst har ett tekniskt kunnande och en kulturell frihet. Om dessa förenas kan en integration bli verklighet. Kanske Trabins öde i filmen är en enkel sinnebild för just detta. Bilen rullar iväg på egen hand för att sjunka djupt ner i en flod, men den återuppstår längre ner i floden, nu utan sitt tak vilket gör att den får ett utseende som en cabriolet vilket dottern åstundat. Bilen är nu en sliten gammal hederlig Trabant med ett nytt tillskott av västligt utseende. Å andra sidan dekonstrueras detta redan i film två vilken börjar med att Trabin kommer åter till hemstaden lagad med färgglada "västliga" plåtdeklar. I slutet av filmen har den dock återtagit sitt forna östtyska utseende till allas glädje och lättnad. Även i de enklaste komedier är en assimilering mellan de två tyska staterna problematiserad och i princip ogenomförbar.

***Sonnenallee* – DDR med försoningens glasögon**

Den film som vände på alla perspektiv och som var en av de första som utspejade sig i ett förgånget DDR var Leander Haussmanns *Sonnenallee*. Filmen fick ett mycket stort genomslag i Tyskland, men främst bland tidigare östtyskar. Det var genom denna film som begreppet *Ostalgie* – en kombination av Ost/Öst och nostalgi – fick ett brett genomslag och Anthony Enns hävdar att det är den första tyska filmen som skildrade DDR på ett nostalgiskt sätt (Enns 2007). Fenomenet *Ostalgie* i sig och huruvida just *Sonnenallee* är naivt ostalgisk eller ej har debatterats av flera skribenter och är en av de punkter jag ska diskutera här. Den andra infallsvinkeln är filmens bruk av rock n' roll och vilka betydelsemässiga konsekvenser detta får.

Sonnenallee hade alltså premiär 1999 och var helt producerad av filmarbetare från det forna Östtyskland.⁶ Filmens regissör Leander Haussmann hade tidigare arbetat främst inom teatern, både som skådespelare och regissör, och *Sonnenallee* blev hans genombrott som filmregissör. Det är inte överord att säga att filmen blev en av de absolut mest populära filmerna bland den tyska befolkningen (enbart *Star Wars: Episode I – the Phantom Menace* och filmen *The Mummy* hade fler åskådare premiäret 1999) men kom inte utanför landets gränser. Haussmann använde den romantiska komedins olika genresärdrag, ofta på ett ironiskt sätt, i berättelsen om några tonåringars vardag och uppväxt i Östberlin under 1970-talet.

I centrum står den 17-åriga Micha vars värld i stort sett handlar om två saker: hans kärlek till rock n' roll och hans förälskelse i flickan Miriam. Micha och hans vänner använder allehanda uppfinningsrika sätt för att få tag på illegal musik av till exempel Beatles och Rolling Stones och filmen slutar med en drömliknande sekvens där murens fall blir en direkt konsekvens av rock n' roll. Muren som delar gatan *Sonnenallee* rivs ner och Tyskland enas.

Det är bland annat i skildringen av relationen till Miriam som berättandet förhåller sig ironiskt till genren. Ett tydligt exempel är när Micha vid ett tillfälle ser Miriam komma på gatan på väg hem och vi får se hur han upplever detta i ett subjektivt berättande som både ironiskt men också med värme lätt överdrivet använder ett av den romantiska komedins mest igenkännbara berättargrepp. Världen går plötsligt i slow motion och Miriam står i centrum för allas uppmärksamhet, men i filmen går det överstyr. Allt stannar av, alla tittar på henne, bilar krockar, människor tappar vad de bär. Den musik som ackompanjerar denna scen är en sång med titeln *Stay* som framförs av den svenska musiker- och komikergruppen *Lars Vegas trio* med en sångare som lyckats låta förvillande lik Elvis Presley. Låten är framförd med en lätt överdrift som ger den en klar ironisk touch, och i texten framförs kärleken till en flicka som kallas Angel. Men slow motion-scenen avbryts abrupt för Micha då Miriam går in i sitt hus utan en blick mot honom. Scenen är också ett exempel på ett av flera sätt som musik används i filmen: i det forna Östtyskland hade man egna musikstjärnor som i mångt och mycket försökte härma de stora rockikonerna i väst, och gruppen *Lars Vegas trio* har i någon mening just en sådan efterlikande status. Samtidigt framhäver scenen en av filmens huvudpunkter, nämligen att upplevelse av förälskelse ter sig likadan oavsett statsskick. Att ungdomar i öst och väst hade delvis samma typ av erfarenheter under sin uppväxt blir tydligt i filmen.

I marknadsföringen av filmen drog man fram att man ville visa ett annat Östtyskland, ett land som inte enbart tyngdes av muren, Stasi och Centralkommittén (Cooke 2005). Filmens strävar efter att visa den vanliga medborgarens

6 Filmen *Sonnenallee* går att se på Youtube, dock utan undertexter. Den går också att beställa genom Amazon.de.

liv, den vill avexotisera Östtyskland och dess medborgare. Filmen är på detta sätt en motsats till Trabifilmernas sätt att skildra östtyskar som naiva och lite barnsliga, och man visar också hur väst skapade uppfattningar om öst som inte alltid stämde särskilt överens med verkligheten. Ett exempel på detta är en scen där en turistbuss från väst kör genom Sonnenallee och pojarna springer efter bussen, suger in sina kinder och skriker att de är hungriga. Turisterna tittar förskräckt på dem och då ändras filmen från att vara färgfilm till att vara svart-vit. Detta grepp, som plötsligt framställer filmen som om den vore en dokumentär eller ett tv-reportage gjord av någon av personerna i turistbussen, satiriserar hur västmedia har framställt öst och att sådana skildringar kanske inte alltid var helt sanningsenliga.

Filmen var alltså den kulturella produkt som lyfte fram termen Ostalgie i den allmänna diskursen. Fenomenet och begreppet uppstod som en sorts reaktion på östtyskarnas upplevelse av en snabb och påtvingad assimilation som hotade deras sociala och kulturella identitet. En nostalgisk längtan efter det gamla hemlandet uppstod, eller som Thomas Elsaesser uttrycker det: "Ostalgie represents a genuine response to the 'social and psychic dislocation' experienced by many East Germans" (Elsaesser 1999: 14). Filmens visuella representation har ju en särskild förmåga att materialisera detta, och *Sonnenallee* och filmer som följde på denna, till exempel *Goodbye Lenin!*, vinnlade sig om att innehålla ting som för den forna östtyska publiken innebar ett stort mått av igenkännande. Men även en film som Schlöndorffs *Die Stille nach dem Schuss* bygger upp en vardag där man använder sig av en scenografi med omisskännlig öststatskänsla.

Många kritiserar fenomenet Ostalgie och menar att det framställer Östtyskland genom rosafärgade glasögon och att det representerar en sorts selektiv minnesförlust. Ostalgin visar och berättar om ett idealiserat samhälle med stor gemenskap och utan arbetslöshet och bortser från alla de negativa aspekterna som fanns i Östtyskland, framhäver kritikerna. Många anser ostalgien vara en skymf mot de som lidit under DDR:s totalitära regim (Cooke 2003). Författare som skrivit om nostalgi i allmänhet, som Linda Hutcheon, framhåller att nostalgi innebär att det förgångna inte granskas kritiskt utan att man fastnar i ytlighet (Hutcheon 1993). De som anser att ostalgien innebär ett felaktigt sätt att förhålla sig till minnena av Östtyskland framhåller att "Ostalgie catalogues the images, smells, sounds, words, and gestures of the past rather than analyzing the internal contradictions of the GDR, the omnipresent Stasis, and the garrison state that also, and arguably more accurately, represented the state" (Jowziak & Mermann 2006: 783).

Filmen *Sonnenallees* syfte är dock inte att skildra Östtyskland som nation, utan primärt vill filmen berätta om ungdomarnas liv, deras vuxenblivande och deras kärlek till musik. Filmmakarna försöker berätta en mer universell historia och visa att livserfarenheter är sig lika oavsett om de upplevs i Östtyskland

eller Västtyskland. Fokus tas bort från Östtyskland som en stat som bara ska skildras som en stat. Staten som subjekt förminskas. Men det finns kritik även mot att filmen framställer ungdomarnas privata liv som viktigare än den politiska kontexten: "Several reviewers criticized the film for precisely this reason, arguing that *Sonnenallee* presented life behind the wall as a virtual 'petting zoo', and that the young protagonists were not in touch with the realities of everyday life in the GDR" (Enns 2007: 481). Det förefaller rimligt att föreställa sig att de som kritiserar detta förhållningssätt hos filmen bland annat skulle motivera detta med hur soldater och Stasimän framställs: som ganska förlöjligade, lättlurade och fyrkantiga män. Men denna sorts kritik är ju samtidigt också ett sätt att tvinga in alla berättelser och representationer av de forna öststaterna i en form som tycks lika tillrättalagd som den regim man kritiserar: är det rimligt att det politiska alltid måste stå i centrum just i berättelser om de statsskick väst betraktar som totalitära, och varför kräver man att dessa ungdomar ska vara mer i kontakt med verkligheten än ungdomar i västvärlden? Det tycks som ett mycket ensidigt och alltför normerande sätt att förhålla sig till hur dessa berättelser ska vara konstruerade.

Filmen gisslar dock själv den ostalgie den samtidigt med tydlig värme förvisar. Här finns en ambivalens mot fenomenet. Filmen kritiserar som nämnts de kulturella stereotyper om Östtysklands invånare som uppstått i väst – exempel med bussen och de "hungriga" ungdomarna – vilket också ställer ostalgien i en annan dager. På samma överdrivna och satiriserande sätt fetischerar filmen östtyska produkter, till exempel i en scen med ett *Multifunktionsstisch*, ett multifunktionsbord som vid ett tillfälle ska sättas upp i filmen. Pappan i familjen kämpar med det motsträviga bordet och får slutligen upp det. Det fyller på ett satiriskt sätt upp hela rummet och tycks knappast kunna fylla någon funktion överhuvudtaget. En polis som kommer på besök fylls dock av beundran, och för att åter uppmärksamma oss på den lätt bisarra möbeln låter sig polisen imponeras av bordet medan mamman skruvar obekvämt på sig. Filmen ifrågasätter här fetiseringen av östprodukter, i detta fall ett bord som måste vara multifunktionellt för att kunna användas i de små östtyska bostäderna, men som ändå tog upp all plats. Ironiseringen i denna scen är tydlig, eller, berättandet är överkodat, som Paul Cooke uttrycker det (Cooke 2003). Man kan med Elizabeth Nijdams ord säga att: "*Sonnenallee* simultaneously deconstructs the negative connotations formal history associates with growing up in the shadow of the Wall, while simultaneously exploring and dismantling the Ostalgie phenomenon" (Nijdam 2010: 118).

Inte minst genom musiken uttrycker filmen kritik mot öst på ett sådant sätt att ostalgien bara därigenom blir avvärjad. Det vill säga, i en mycket större omfattning än representation av gamla östtyska ting berättar filmen om musikens betydelse för ungdomen i öst, och det kulturella motstånd denna kunde användas för. Större betydelse än det materiella har alltså det ideologiska, och

musiken är inte en ostalgisk hyllning utan det är ofta samma musik som de västtyska ungdomarna lyssnade på. Det är alltså genom musiken som filmen ger en väg in mot integration genom att visa dess lika betydelse för ungdomar i väst såväl som i öst. Och den används i filmens berättelse både som ett motstånd mot samhällets förtryck och mot den äldre generationen, i alla fall det sistnämnda i likhet med västungdomarnas sätt att ideologiskt använda tidens populärmusik.

Ungdomarna i filmen, med Micha i spetsen, har rockmusik som sitt största intresse och drömmer om att bli rockstjärnor. På allehanda vis försöker de få tag på lp-skivor från väst, och deras största favoriter är Rolling Stones som ju var totalförbjudna i Östtyskland. Musiken används i filmen som ett uppror, som ett sätt att försöka behålla sin personliga frihet i ett totalitärt system. Musik som symbol för en sorts frihet finns också i *Go Trabi Go* och i *Der Stille nach dem Schuss*, och just i Tyskland har populärmusik av annat slag tidigare använts som ett politiskt motståndsvapen. I rörelsen "Swing Jugend" användes den amerikanska swingmusiken som en protest mot nazismen, vilket är förtjänstfullt skildrat i filmen *Swing Kids* (Thomas Carter, 1993) (Svensson 2014).

Om swingen användes som en demonstration mot nazismen, så användes populärmusik som jazz och tidig rock n' roll av efterkrigstidens (väst)tyska ungdom för att visa sitt avståndstagande till föräldragenerationens nazistiska värderingar. Den östtyska ungdomen utökade detta till att omfatta även en protest mot den upplevda föräldraloyaliteten mot DDR:s socialistiska system (Nijdam 2010). Att använda Rolling Stones som protest mot Östtysklands statsskick i filmen är väl genomtänkt med tanke på gruppens associationer med avståndstagande till "etablissemangen". Också under denna manifesta yta finns en rad små tecken som mer än bara ett allmänt användande av rockmusikikonernas rebelliskhet specifikt pekar på det gamla Östtysklands rädsla för västkultur vilken parades med en dubbelhet som ibland kunde bli parodisk. Detta uttalas inte explicit i filmen utan det sker genom små diskreta fingervisningar. En sådan detalj är det nätverk av betydelser som kopplas till Rolling Stones skiva *Exile on Main Street* som pojkarna i filmen försöker få tag på. På denna skiva, vilket inte sägs i filmen men som underförstås, finns en sång med titeln "Sweet Black Angel" som var tillägnad aktivisten Angela Davis och denna sång var ett av Rolling Stones få politiska ställningstaganden. Detta kan kopplas till en hastigt berättad scen i filmen där några personer samlar pengar för att hjälpa Davis bli fri från fängelset, och till yttermera visso besökte Angela Davis DDR på 1970-talet. Här finns alltså en dubbelhet som filmen uppmärksammar: Rolling Stones var förbjudna, men de sjöng om Angela Davis som var omhuldad i landet och genom att kort visa denna pengainsamling drar filmen uppmärksamheten mot dubbelmoralen. Det tycks inte alltför långdraget att se även *Lars Vegas trios* sång *Stay* som ytterligare ett musikaliskt grepp för att betona namnet Angela så att vi ska observera det.

Det är i filmens slut också musiken som blir nyckeln till murens fall, om inte annat så som symbol för ett folkligt motståndarbete. Om musiken de facto var

ett medel för motstånd och används som ett sådant berättarelement i filmen, så finns här också symboliska bruk av rockmusiken. Inte minst sker detta genom att en av de unga männen faktiskt räddas till livet av musiken – ett skott avlossas mot honom av polisen men eftersom han har Rolling Stones lp-skiva innanför rocken förhindrar den kulan att tränga in i hjärtat. Och framför allt är symboliken tydlig i slutscenen. Micha och hans kompis har först svårt att hantera den besvikelse som uppstår då de upptäcker att en skiva de köpt på svarta marknaden är falsk, men de löser problemet genom att själva låtsas spela på luftgitarrer och dansa till. Musiken som de hör i sin fantasi är den amerikanska gruppen *Box Tops* hit från 1960-talet, *The Letter*. Men det är inte *Box Top* som spelar i filmen utan bandet *Dynamo 5* vilket bildades enkom för filmen *Sonnenallee* och som har en av huvudpersonerna som medlem. *Dynamo 5* fungerar alltså som ett av de verkliga band som fanns under kommunisttiden i Östtyskland som försökte efterlikna västbanden, och bandets namn är en ironisk återspeglning av detta (men refererar även till *Sportvereinigung Dynamo* – en sportorganisation i Stasis regi med flera kända fotbollsklubbar). Pojkarna får med sig alla människor på *Sonnenallee* i dansen, och till och med gränsvakterna ansluter sig, någon med att skjuta i takt med sin k-pist. I samlad trupp dansar folket målmedvetet mot gränsstationen mitt på gatan och i nästa ögonblick är muren borta. Färgfilmen blir svartvit och Michas vuxna röst säger att detta var hans land och gata, här växte han upp och här var han kär.

Till dessa sista svartvita bilder på en öde *Sonnenallee* med skräp som virvlar runt hör vi nu istället Nina Hagen sjunga *Du hast den Farbfilm vergessen* (Du har glömt färgfilmen). Sången producerades i öst innan Hagen flyttade till Västtyskland, och gjordes med stöd av landets ledare för att demonstrera att kritiska röster kunde tolereras. Dessa slutbilder har nästan lika många tolkningar som uttolkare även om tolkningarna delvis går samman. Germanisten Elizabeth Nijdam vill se det som att färgförändringen representerar sätt att minnas DDR: hur dokumentärfilmer och historieböcker har gett en förenklad bild av landet (Nijdam 2010). Kulturvetaren Anthony Enns tolkar det som att solen för alltid har gått ner över *Sonnenallee* och att framtiden, efter återföreningen, är öde och blek. En dystopi snarast alltså, där han vill framhäva att det på en del sätt, vad gäller arbetslöshet och kriminalitet, har blivit sämre i det gamla DDR efter återföreningen (Enns 2007). Germanisten och filmvetaren Ken Woodgate menar att precis på samma sätt som filmarna i färg har kunnat visa det man föreställer sig vara ett grått och trist DDR, kan de ta bort färgerna igen från dessa fantasier, och ”sanningen” ligger någonstans mittemellan: ”Somewhere between the coldness of exterior views of history so critical of the regime’s repressions and interior memories of youth and love lies the reality of daily life in the GDR” (Woodgate 2005). Kanske dessa olika tolkningar är lika rimliga. Vad man kan hävda att dessa slutbilder visar är också ett metadiskursivt sätt att visa hur minnen fungerar; hur vi själva skapar våra minnen. Men också

genom att svartvita bilder är ett filmiskt tecken för något förgånget och autentiskt, att minnenas tid nu är förbi och att något annat tar vid. Murens fall och återföreningen har lämnat verkligheten i ett tillstånd av ovisshet – detta utstrålar i alla fall bilderna – samtidigt som livet i DDR måste få bli ihågkommet som inte enbart av ondo. Och det är ju faktiskt i någon mening det östtyska som får slutordet genom Nina Hagens sång.

Motorsågsmassakern på tyska och en försonande tv-serie

Inte alls en sådan publikdragare som *Go Trabi Go* eller *Sonnenallee*, och med en berättelse och sätt att berätta som många förmodligen skulle uppfatta som en ren lågbudgetfilm gjord enbart i provocerande syfte är Christoph Schlingensiefs *Das deutsche Kettensägermassaker* från 1990. Tillsammans med det senaste bidraget, tv-serien *Weissensee*, kan den sägas inrama de olika slags skildringar och förhandlingar om återförenandet som presenterats under dessa tjugofem år, från *Das deutsche Kettensägermassaker* extrema sätt att förhålla sig till händelserna fram till *Weissensees* betydligt mer komplicerande och nyanserade syn på dessa skeenden. *Das deutsche Kettensägermassaker* är förstås en parafra på den amerikanska *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), och här finns även tydligt inflytande från Alfred Hitchcocks *Psycho* från 1960. Filmen, med Paul Cookes ord, "fly directly in the face of Rentchler's 'cinema of consensus'" (Cooke 2005: 108). Trots denna uppseendeväckande användning av en av populärfilmens allra mest betydelsefulla slasherfilmer och en många gånger återanvänd stilbildare, arbetar Schlingensief snarare inom ett auteurfack, där ju under de senaste decennierna filmare och andra konstnärer arbetat gränsöverskridande inte minst genom användningen av populärkultur. Christoph Schlingensief (nu avliden) var och är en välkänd person i tyska och internationella konstkreter och hans verk – filmer, opera- och teaterföreställningar, performanceföreställningar, ljud-, video- och konstinstallationer – var sommaren 2014 föremål för en stor utställning på Museum of Modern Art i New York. Filmen spelades in bara fjorton dagar efter murens fall och har under senare år kommit att betraktas som en kultfilm om den allra första tiden efter murens fall och den tyska återföreningen. Den var alltså ingen publikdragare, utan har framför allt varit en festival- och gallerifilm. Den är, trots dess skrala framgång hos den allmänna publiken, intressant eftersom den bryter totalt mot alla andra berättelser (även om både andra skräckfilmer och thrillers gjordes, även de utan större spridning) och också för att den kanske förmedlar något om återförenandet som vi inte finner hos några andra filmer.

Filmen handlar om hur några av alla de östtyskar som enligt skildringen vällde över till väst, aldrig kommer fram. Fyra procent av denna ström anländer aldrig till det gamla Västtyskland enligt filmens text, och inom kort får vi

veta varför. De fångas upp precis vid gränsen av några västtyskar som slaktar dem och maler ner dem till korv, i lika blodiga scener som någonsin *The Texas Chainsaw Massacre*. Detta öde kan uppfattas både metaforiskt och materiellt, framhäver Kris Thomas-Vander Lugt. Dessa personer kommer verkligen aldrig fram utan försvinner i korvfabrikens slaktgrytor, en tydlig metafor för det korv-älskande och industriella Västtyskland, men Lugt vill också tolka detta som att många människor mentalt får svårt att landa i det nya Tyskland (Thomas-Vander Lugt 2007).

Korvslakten implicerar därutöver flera andra innebörder och associationer, inte minst om kommersialism i sin koppling av våld och kapitalism. Allt ska bli varor, allt ska förtingligas. Denna betydelsesfär förstärks genom andra berättelseinslag såsom den skylt som gör reklam för "Café Porsche" man lockar östtyskar med, eller den något mindre skylt som proklamerar "Business comes first". Östtyskarna lockas enligt filmen av västs kapitalvaror, men de blir bara nermalda i systemet, de äts upp. Kapitalism är att våldföra sig på människor, tycks filmen berätta, och detta symboliseras också av hur kvinnorna i filmen tycks eggas sexuellt av våldet och de varor som detta resulterar i, vilket likaväl kan läsas som hur snedvridet kvinnliga kroppar exploateras i det kapitalistiska systemet.

Schlingensiefs sympatier tycks alltså tydligt ligga hos dessa före detta östtyskars godtrogenhet, vilket också i filmen visas genom att de kommer och, naivt, upprepar måndagsdemonstrationernas slagord "Wir sind das Volk", "Vi är folket", vilket som bekant hade innebörden att en demokrati måste styras av folket. Men lika lite som DDR var en demokrati, lika lite är BRD och västvärlden det genom kommersialiseringens förtingligande syn på tillvaron och utnyttjande av människor. Den som högst ropar "Wir sind das Volk" i filmen får huvudet bryskt avhugget. De lyckliga bilder som kablades ut över världen från förenandets festligheter i Berlin den 3 oktober 1990 inleder filmen *Das deutsche Kettensägemassaker*, men dessa bilder dekonstrueras snart av Schlingensiefs motbilder, av hans dystopi. I detta ligger också en mediekritik, menar Anthony Enns, genom vilken regissören vill klandra den alltför glättiga rapporteringen om återförenandet (Enns 2012).

Måndagsdemonstrationerna i Leipzig, sedermera också i andra delar av Östtyskland, återkommer i tv-serien *Weissensee* som nyligen visats i Sveriges television. I serien liksom i verkligheten leddes dessa bland annat av en präst, och en av seriens huvudrollsinnehavare, Katrin Sass (som för övrigt spelade modern i *Goodbye Lenin!*) var en av dem som i verkligheten deltog i dessa, vilket hon också som sångerska gör i serien. Serien är en berättelse om två familjer i 1980-talets DDR: en där fadern och en son arbetar inom Stasi, och en som består av just Katrin Sass karaktär Dunja Hausmann, en sångerska vars protestsånger tystats genom att hon tvingats samarbeta med Stasi för att hjälpa

sin dotter bli fri från fängelse. Hon har också en kärleksrelation till fadern i den andra familjen.

Serien fick en enorm publik i Tyskland – den andra säsongen gjordes till stora delar på grund av publikens efterfrågan – och har också dragit till sig en hel del uppmärksamhet i Sverige. En del har liknat serien vid den likaledes framgångsrika filmen *Das Leben die Anderen*, men tv-serien lyckas skickligt blanda populär tv-dramatik med en fördjupad, komplicerande och mångfaceterad behandling av livet i det forna Östtyskland. Det är förstås övervaknings-samhället som tematiseras, liksom i *Das Leben die Anderen* och *Barbara*, men även en del av de personer, främst fadern, som innehar höga poster inom Stasi tecknas inte alls så entydigt negativt som i dessa tidigare filmer. Många kritiker menar att man nu för första gången lyckats att relativt autentiskt skildra DDR och livet där, och att östtyskarna har återfått sin värdighet (Connolly 2010). Regissör och producent kom från det gamla Västtyskland, men alla skådespelare kom från Östtyskland och flera hade erfarenheter som påminner om dem som utspelas i filmen, inte minst genom att de var starkt kontrollerade av Stasi-medlöpare eller till och med satt fängslade (Connolly 2010).

Från den första tidens blodiga skildringar genom *Das deutsche Kettensägenmassaker* och förnedrande behandling genom att skildra östtyskarna som stora barn i dåliga bilar i *Go Trabi Go*, har den tyska filmen – och möjligen då också det tyska samhället – kanske äntligen nått fram till en mer försonande inställning till både livet i det gamla Östtyskland och tillståndet i Tyskland efter återföreningen. De första årens filmer, i alla fall de som producerades i det gamla Västtysklands filmindustrier, närmade sig den nya tidens problematik både drastiskt och förenklande, men tecknade folket i båda de forna länderna på ett reducerande sätt: östtyskarna var naiva och väldigt okomplicerade medan västtyskarna enbart var intresserade av pengar eller möjligen också materiella ting. En del uttolkare har dock framfört att östtyskarna samtidigt förkroppsligade gamla östtyska ideal medan västtyskarna egentligen inte kunde uppvisa några positiva egenskaper. Liknande karaktärsdrag återkommer i parodin på motorsågsmassakern: västtyskarna drivs av en omättlig pengahunger och konsumtionsdrift medan östtyskarna aningslöst kastar sig in i väst i tron att man nu ska förbrödras.

Flera skribenter kritiserade *Sonnenallee* och andra filmer som handlade om livet i det gamla DDR för en *Ostalgie* som bortsåg från det förtryck medborgarna utsattes för under den kommunistiska regimen. Att med en nostalgisk känsla använda filmerna för att så att säga återvända till sitt gamla liv genom att i filmerna materialisera objekt, vardagsföremål och mat sågs som en skymf mot de som lidit och blivit förföljda. Andra såg dock ostalgin från en annan vinkel och menade att det snarare var ett mentalt försvar mot att det land som en hel generation var född och uppväxt i, så gott som över en natt förkastades och demonterades. Också filmen uppvisar denna tudelning gentemot förhållandet

till det gamla Östtyskland: man både gisslar och gillar. Samtidigt lyckas filmen mildt kritisera hur västliga medier konstruerade bilderna och uppfattningarna av öst, men också skildra hur likartad en tonårings uppväxt var i de båda länderna, inte minst genom förhållandet till rockmusik. Filmen, en produktion alltigenom gjord av före detta östtyskar, förmådde alltså tidigt ge en nyanserad skildring av det som förevarit. Det var kanske symtomatiskt att filmen rönt sina största framgångar bland tidigare östtyskar.

Flera av de senaste årens filmer visar ett alltmer försonande förhållningsättet, menar Anthony Enns, som några år före *Weissensee* såg hur detta mönster växte fram och anser att det etablerats som "the 'official' narrative of German reunification" (Enns 2012: 130), men vi ser det redan i *Sonnenallee*. Det är emellertid påfallande att denna stora förändring som återförenandet innebär framför allt betraktas som en angelägenhet för östtyskarna, och hur få filmer det finns som berättar om komplikationerna och omdaningen för *alla* tyskar. Därigenom kan man hävda att de allra flesta filmer, och även en sådan nyanserad skildring som *Weissensee*, bidrar till att exotisera det forna öst, att ta för självklart att livet i väst är normen, och att östtyskarna är "de andra". Så benämns de också i *Das Leben die Anderen*, en titel där *die Anderen* får en mångbottnad betydelse.

Referenser

- Barthes, Roland, 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. Till svenska första gången 1969 under titeln *Mytologier*. Staffanstorp: Cavefors.
- Berghahn, Daniela, 2005. *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester: Manchester University Press.
- Billig, Michael, 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Connolly, Kate, 2010. "Weissensee, a cold war 'Romeo and Juliet' drama grips Germany", *The Guardian*, 3 okt 2010, online.
- Cooke, Paul, 2003. "Performing 'Ostalgje': Leander Haussmann's *Sonnenallee*", *German Life and Letters*, 56 (2), s 156–167.
- Cooke, Paul, 2005. *Representing East Germany since Unification: From Colonization to Nostalgia*. Oxford: Berg.
- Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren, 2002. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- Elsaesser, Thomas, 1999. "German Cinema in the 1990s", i Thomas Elsaesser & Michael Wedel (red.), *The BFI Companion to German Cinema*. London: BFI Publ.
- Enns, Anthony, 2007. "The Politics of Ostalgje: Post-Socialist Nostalgia in Recent German Film", *Screen*, 48(4), s 475–491.
- Enns, Anthony, 2012. "Post-Reunification Cinema: Horror, Nostalgia, Redemption", i Terri Ginsberg & Andrea Mensch (red.), *A Companion to German Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Fiske, John, 1987. *Television Culture*. London: Methuen.

- Hutcheon, Linda, 1993. "Beginning to Theorize Postmodernism", i Joseph Natoli & Linda Hutcheon (red.), *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press.
- Jozwiak, Joseph F. & Elisabeth Mermann, 2006. "'The Wall in our Minds'? Colonization, Integration, and Nostalgia", *Journal of Popular Culture*, Volume 39, Issue 5, s 780–795.
- Kracauer, Siegfried, 1947. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Lugt, Kris Thomas-Vander, 2007. "Better Living through Splatter: Christoph Schlingensiefel's Unsightly Bodies and the Politics of Gore", i Steffen Hantke (red.), *Caligari's Heirs: The German Cinema of Fear after 1945*. Lanham: Scarecrow press.
- Naughton, Leonie, 2002. *That was the Wild East: Film Culture, Unification, and the "New" Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nijdam, Elizabeth, 2010. "Rock statt Marx: Rock and Roll Narratives in Leander Haußmann's *Sonnenallee*", *GFL German as a foreign language*, no 3, s 117–136.
- Qvist, Per Olov, 1995. *Folkhemmet's bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*. Lund: Arkiv
- Renner, Rolf G., 2010. "1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm", *Pandaemonium germanicum* 16/2010.2, s 22–52.
- Rentschler, Eric, 2000. "From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus", i Mette Hjort & Scott MacKenzie (red.), *Cinema and Nation*. London: Routledge.
- Schenk, Ralf, 2005. "Die DDR im deutschen Film nach 1989", *Aus Politik und Zeitgeschichte*, nr 44, s 31–38.
- Svensson, Conny, 2014. "Swing Jugend – jazzungdom mot nazismen", *Svenska Dagbladet*, 12 oktober.
- Turner, Graeme, 2006. *Film as Social Practice*. 4. ed. London: Routledge.
- Wallengren, Ann-Kristin, 2013. *Välkommen hem Mr Swanson: svenska emigranter och svenskhet på film*. Lund: Nordic Academic Press. På engelska 2014. *Welcome Home Mr Swanson: Swedish Emigrants and Swedishness on Film*. Lund: Nordic Academic Press.
- Woodgate, Ken, 2005. "'Young and in Love': Music and Memory in Leander Hausmann's *Sun Alley*", *Screening the past*, Issue 18, online journal <http://www.screeningthepast.com/>.