

Den tyske filmbølge

Af MIKAEL BUSCH

I den magiske sommer 2006, hvor Tyskland var værtsland for VM i fodbold (fig.1), gik det omsider op for både udenlandske tysklandsskeptikere og tyskerne selv, at dagens Tyskland – to generationer efter den anden verdenskrig og næsten 20 år efter murens fald – skal betragtes som et helt almindeligt land. Overvindelsen af det forrige århundredes to store traumer – nazismen og DDR-kommunismen - er det perspektiv, de senere års succesfilm som *Der Untergang* og *Das Leben der Anderen* skal ses i.

Tyskland, et sommereventyr

Selvom Tyskland har vundet hele 3 verdensmesterskaber i fodbold og dermed hører til i den absolutte internationale elite, har onde tunger hæftet betegnelser som 'maskinfodbold' på den tyske fodboldkultur. Ikke nogen rar metafor. Men i sommeren 2006 blev dette billede med et slag ændret. Tyskerne snublede ganske vist i semifinalen mod de senere verdensmestre fra Italien, men det velspillende og fandenivoldske tyske fodboldlandshold fik pludselig fans i hele verden. Tyskerne blev en slags "Weltmeister der Herzen". Men også folk, der ikke interesserer sig en døjt for fodbold, fik øjnene op for, at der var noget nyt i gærde i Tyskland. Tyskerne begyndte nemlig til manges overraskelse at vise flaget. I bogstaveligste forstand. På de officielle VM-arenaer, foran storskærmen på Brandenburger Tor, på bilerne, om halsen på teenagepigerne; overalt så man farverne sort, rød og gul. Tyskerne selv var nok de mest overraskede. En del ældre tyskere var faktisk også noget forargede. Gik det nu an? Der er trods alt udgået to verdenskrige fra Tyskland. Men selvom mange ældre europæere, som har oplevet Tyskland som besættelsesmagt på egen krop, formentlig heller ikke ligefrem var begejstrede for de mange millioner flag, må man alligevel sige, at den nyvakte tyske patriotisme intet har med tidligere tiders militarisme at gøre. Også tyskere har ganske enkelt lov til at være glade. 61 år efter den sidste verdenskrig og næsten 20 år efter murens fald, skal Tyskland ikke længere opfattes som et særtilfælde. Landet skal helt ud af skammekrogen. Også i den tysklandsskeptiske omverdens bevidsthed. Hvis man vil danne sig et indtryk af den magiske sommer 2006, hvor solen skinnede hver dag, og også tyskerne selv igen begyndte at opfatte deres eget land som normalt, bør man se Sönke Wortmanns fodbolddokumentar *Deutschland, ein Sommermärchen* (2006, figur 2).

Den tyske bølge

Der er næppe nogen sammenhæng mellem den frigjorte spilleglæde, det tyske fodboldlandshold pludselig demonstrerede under VM i fodbold, og den grøde, der kendetegner det aktuelle tyske spillefilmsmiljø. Det er bare som om de unge tyske instruktører – efter en årtier lang ørkenvandring – med et slag lader mindst 1000 blomster blomstre. *Lola Rennt* (1998) markerer begyndelsen på filmopblomstringen (figur 3).

Instruktøren Tom Tykwer demonstrerer en smittende glæde ved et rent formelt eksperiment: en film om en rødhåret pige, der løber gennem Berlin. Man vil lede forgæves efter en dybere mening. Tom Tykwer er ikke en mand med et budskab. Faktisk kan hans første film virke demonstrativt indholdstomme. I filmen *Der Krieger und die Kaiserin* (2000), en slags *Gøgereden* møder *Lola Rennt*, udfordres tilskuerens



Fig. 2: Tværfagligt topmøde: Fodboldtræner 'Joggi' Löw, instruktøren Sönke Wortmann, forbundskansler Angela Merkel og fodboldstjernen Bastian Schweinsteiger til gallapremiere på *Deutschland, ein Sommermärchen*.



Fig. 3: Lola (Franka Potente) løber den tyske filmbølge i gang.

tålmodighed til det yderste. Alligevel må man overgive sig. En spektakulær sekvens, der udspiller sig i højbanen i Wuppertal, Tykwers fødeby, er i sig selv hele filmen værd. Tom Tykwer er nok den største visuelle begavelse på den tyske filmscene. Men der er mange andre. Foromtalt Sönke Wortmann, Tysklands fremmeste fodbolddokumentarist og erklærede tilhænger af det sentimentale, har skabt mesterværket *Das Wunder von Bern* (2003), hvor det tyske fodboldmirakel ved VM i 1954 går op i en højere enhed med den begyndende økonomiske genopretning af den unge Forbundsrepublik. I *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) – se 16:9 nr. 16 – giver Hans Weingartner Per Fly baghjul og får *Drabet* til at fremstå som en tungsindig anakronisme. I Detlef Bucks ungdomsfilm *Knallhart* (2006) iscenesættes den socialt belastede bydel Neukölln effektivt som Berlins svar på The Bronx (figur 4).

Osv. Formelle eksperimenter, sentimentale film, politiske film, etniske film, dokumentarfilm. Det er som om tyskerne kan det hele i øjeblikket. Men de nybølgefilm, der tematiserer forrige århundredes to store traumer - Nazismen og DDR-kommunismen – påkalder sig af gode grunde en særlig international interesse. Disse - til dels tabunedbrydende - film er derfor hovedsageligt i det følgende. Først vil det dog være på sin plads med et kortfattet overblik over det historiske perspektiv.

Den gyldne tid og den katastrofale parentes

I de gyldne 1920'ere – mellem to katastrofale verdenskrige - har Berlin sin storhedstid som international kulturel metropol. Babelsberg i Berlins sydvestlige udkant er stedet, hvor den globale filmdagsorden bliver sat. I Ufa-studierne, Europas svar på Hollywood, instruerer Fritz Lang mesterlige film som *Dr. Mabuse* (1922) og *Metropolis* (1927) (figur 5).

"Den tyske ekspressionisme" er den dag i dag et begreb, der dukker op, når feinschmeckerne diskuterer filmæstetik. Navne som Friedrich Wilhelm Murnau, Josef von Sternberg, Marlene Dietrich, Emil Jannings og Ernst Lubitsch vækker stadig genklang. Hvis man vil have et indtryk af, hvor stor tysk film engang var, skal man ubetinget besøge filmmuseet på Potsdamer Platz i Berlin.

Mange af de største navne – f.eks. de fleste af de ovennævnte – har allerede forladt Tyskland, inden nazisterne overtager magten. Og det lykkes ikke propagandaminister Joseph Goebbels at overtale den visuelt begavede Fritz Lang til at stille sig i spidsen for den tyske filmindustri. Også han flygter til Hollywood. Det betyder på ingen måde, at der bliver lavet færre film i årene 1933-1945. Tværtimod. Goebbels og Hitler har blik for filmmediet som propagandamiddel. Det er netop i løbet af den tyske histories 12 år lange og katastrofale parentes, at alle tiders mest ondartede og i dag stadig forbudte propagandafilm, Fritz Hipplers *Der ewige Jude* (1940), bliver skabt. Der bliver dog også lavet ganske seværdige film. Leni Riefenstahl (1902-2003!) er vel hovednavnet (figur 6).

Hun har aldrig villet indrømme, at hun stillede sig i et menneskeforagtende regimes tjeneste, men man må lade hende, at hun var en fremragende filmhåndværker. Hvis man kan tale om nazistiske kunstværker, har hun skabt dem: *Triumph des Willens* (1935) og olympiadefilmene *Fest der Völker* og *Fest der Schönheit* (1938) er – uanset hvad man måtte mene om Riefenstahls moralske habitus – ganske uafviselige i deres innovative æstetik og filmsprog.

Den lange ørkenvandring

Tiden er "Stunde Null". Tyskland ligger i ruiner efter endnu en verdenskrig. Men i kraft af Marshall-hjælpen kommer den unge nye vestligt orienterede Forbundsrepublik, der etableres i 1949, forbløffende hurtigt ovenpå. I hvert fald økonomisk set. Man taler ligefrem om "Das Wirtschaftswunder", det tyske økonomiske mirakel. Man taler ikke om noget filmmirakel. Det er der heller ingen grund til. Tyskland har udspillet sin rolle som filmisk foregangsland. Både i øst og vest: de østtyske filmkunstnere skulle helt frem til murens fald i 1989 groft sagt løse en bunden opgave; de skulle fremstille socialrealistisk kunst. Og den vesttyske filmindustri henfalder – med enkelte markante undtagelser – i de første mange år af efterkrigstiden til at producere folkelige og sentimentale film. I Danmark har vi *Far til fire*-filmene med den øretæveindbydende Lille Per. Vesttyskerne har den østrigsk fødte Romy Schneider i rollen som *Sissi*, den purunge kejserinde af Østrig (figur 7).



Fig. 4: 15-årige Michael (David Kross) må lære at klare sig på den hårde måde i Berlin/Neukölln.



Fig. 5: Fritz Langs visionære *Metropolis*. Instruktøren ville dog ikke stille sig til rådighed for Hitlers vision om et 'tusindårigt' 3. rige.



Fig. 6: Leni Riefenstahl i sin legendariske kran under optagelsen af hovedværket *Triumph des Willens*.



Fig. 7: Romy Schneider i rollen som Sissi,

1960'ernes ungdomsoprør, som i Tyskland ikke gik stille af, betyder, at der også bliver plads til smallere og mere intellektuelle film. Det største navn er selvfølgelig Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), som i løbet af en 13 år lang kokainrus – fra 1969 til sin død i 1982 - når at producere næsten ufatteligt meget: 33 spillefilm og 31 teaterstykker + det løse: tv-serier og kortfilm mv. For mange er RWF stadig synonym med den nyere tyske filmkunst, selvom det altså er 25 år siden, han døde. En markant internationalt orienteret filmkunstner er Volker Schlöndorff, som fra et fransk inspireret nybølgeudgangspunkt udvikler sig til et toneangivende talerør for den tyske 68-generation. Endelig skal der lige være plads til at nævne Uli Edels yderst seværdige kultfilm, *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981), som er kendt af tysklærere og tyskelever over hele verden (figur 8).

Konklusionen kan der dog ikke rokkes nævneværdigt ved: sammenlignet med de gyldne 1920'ere, har tysk film siden 2. verdenskrig været noget af en ørkenvandring. Det vil sige indtil for nylig.

Evigt ejes kun det tabte: den personlige sandhed om DDR-tiden

Wolfgang Beckers (figur 9) *Good bye, Lenin!* (2003) er langt fra den eneste film, der skildrer DDR-tiden. Der er opstået en hel genre, der tematiserer murens fald. I flæng kan nævnes film som Margarethe von Trotts *Das Versprechen* (1994) og Sebastian Petersons *Helden wie wir* (1999). Ingen anden "Wende"-film har dog haft tilnærmelsesvis den samme gennemslagskraft som *Good, bye Lenin!* Det skulle da lige være Florian Henckel von Donnersmarcks Oscar-vindende film *Das Leben der Anderen* (2006). Disse to mesterlige film, som betegende nok begge er instrueret af *wessier*, er grundlæggende forskellige i deres syn på DDR; hvor Wolfgang Becker - uden på nogen måde at hylde det gamle regime - tager en værdig afsked med en epoke, som er forbi - afslører Florian Henckel skånselsløst den småtskærne og åndløse provinsialisme, som var fremherskende i den hedengangne arbejder- og bondestat.

Hemmeligheden bag *Good bye, Lenins* enestående succes er nok, at den integrerer 'den store historie' – historien om forløbet mellem murens fald den 9. november 1989 og den officielle genforening den 3. oktober 1990 – i 'den lille historie': den rørende og universelle historie om en søns kærlighed til sin mor. Alex' mor, den rettroende kommunist, var som bekendt ikke stærk nok til at komme sig over DDR's forsvinden. I filmens afsluttende voice over siger Alex, at for ham vil DDR altid være forbundet med mindet om hans mor. Dette er Alex' personlige sandhed. Men millioner af tyskere har det på samme måde. Med andre ord: selvom DDR fundamentalt var en uretsstat, boede der mennesker, hvis liv havde betydning og hvis minder havde værdi. Derfor kan jagten på den helt ægte Spreewald agurk – *Good bye, Lenins* svar på Marcel Prousts madeleine-kage – antage nærmest eksistentielle dimensioner. Mellem latterbrølene, fældes en vemodig tåre. For evigt ejes som bekendt kun det tabte (figur 10).

Ostalgie eller sandhed

Men dyrkelsen af 'de gode gamle dage' kan også tage overhånd. I hvert fald indvarslede *Good bye, Lenin!* den hidtil største bølge af 'Ostalgie', (figur 11), der hurtigt udviklede sig til skamløs spekulation. Enhver tysk tv-kanal med respekt for sig selv skulle pludselig have sit eget DDR-show, der svælgede i alt fra *Die Olsenbande* til systematisk dopede DDR-atleters forbløffende medaljehøst ved De Olympiske Lege. Der blev lavet katastrofale filmiske makværker som Carsten Fiebelers *Kleinruppin forever* (2003) om to unge tvillingebrødre, der vokser op på hver sin side af muren, men 'pludselig' – i kraft af et fantasiløst manuskript – kommer til at bytte identitet engang i midten af 1980'erne. Efter at have opholdt sig et stykke tid i DDR indser Wessien og tennistalentet Tim selvfølgelig, at tilværelsen ikke kun drejer sig om at erhverve sig det gængse yuppie-tilbehør.

På denne baggrund er det ikke overraskende, at der på et tidspunkt måtte komme en film, der fortæller sandheden om systemet i DDR: at landet i bund og grund var en systematisk overvågningsstat, som fortjener at blive foragtet. *Das Leben der Anderen* er netop sådan en film. Det nødvendige korrektiv til *Good bye, Lenin!* Tyske kritikere har påpeget, at der ikke er noget historisk belæg for hovedkarakteren, Gerd Wiesler, den forbenede stasi-fundamentalist, der som en moderne Oskar Schindler pludselig stiller sig på humanismens side. Det skal nok passe, at der ikke har været en eneste autentisk stasi-funktionær, som



Fig. 8: Tid til ømhed i kultklassikeren *Christiane F.*



Fig. 9: Wolfgang Becker, manden bag *Good bye, Lenin!*



Fig. 10: Farvel til en epoke.



Fig. 11: Ostalgie. Længslen efter de gode gamle dage.



Fig. 12: Ulrich Mühe som Gerd Wiesler, stasi-fundamentalisten, der udvikler sig til et rigtigt menneske.

har taget et sådant eksistentielt kvantespring, men ikke desto mindre er figuren en narrativ nødvendighed for – på et overordnet niveau – at fortælle sandheden om regimet. *Die Zeits* anmelder kalder den narrative manøvre for en form for 'metaforisk hyperrealisme'. Man kan kalde det, hvad man vil: Ulrich Mühes formidable troværdighed som skuespiller er næsten hele filmen værd (figur 12).

Alt i alt fremstår *Good bye, Lenin!* og *Das Leben der Anderen* som en slags DDR-filmenes yin og yang. De er lige 'sande', om end på hver sin måde.

Det store tabubrud: nazismen

Bortset fra Wolfgang Staudtes film *Die Mörder sind unter uns* (1946) – den første tyske spillefilm, der tematiserer den anden verdenskrig – må det konstateres, at tyske film meget længe forbigår den betændte fortid med nærmest larmende tavshed. Faktisk indtil Wolfgang Petersen med sin spektakulære ubådsfilm *Das Boot* (1981) tilsyneladende bryder tabuet med et brag. Men netop ubådskrigen er jo – sammenlignet med krigsforbrydelserne på østfronten – nærmest en krig mellem gentlemen. På denne baggrund er det knap så uohørt at fremstille en tysk ubåds-kaptajn som en slags mytologisk helteskikkelse (figur 13).

Det er først nu, der for alvor sker noget. Til gengæld kan man tale om en veritabel bølge af tabunedbrydende film: ca. 60 år efter verdenskrigen ser unge talentfulde filminstruktører på den anden verdenskrig og nazismen med nye øjne. De lider ikke af tidligere tiders berøringsangst. Krigsgenerationens børn, groft sagt 68-generationen, ønskede ikke at beskæftige sig så meget med deres fædres og mødres – "Auschwitzgenerationens" – synder og undladessynder i fortiden. De ville hellere nøjes med at lave verden om. Først børnebørnene ønsker, at forstå, hvad der egentlig skete. Hvordan det 3. rige overhovedet var muligt. Det har ført til en række seværdige og for alvor tabunedbrydende film, der også har vundet genklang uden for Tyskland. Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004) er således den første tyske spillefilm, der går så vidt som til at gestalte 'mennesket' Adolf Hitler, hvilket den schweiziske skuespiller Bruno Ganz gør så overbevisende, at tilskueren får en fornemmelse af endelig at have forstået den psykologiske umulighed, som Adolf Hitler ret beset er. Man får ingen sympati for *der Führer*, knap nok medlidenhed, bare fornemmelsen af, at 'ja, sådan var han' (figur 14).

Det ultimative tabubrud, at genopfinde føreren som komediefigur, har allerede fundet sted. Dermed ikke være sagt, at Dani Levys film *Mein Führer – die wirklich Wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) er noget mesterværk.

"Männer machen Geschichte. Aber wir machen die Männer!"

Dennis Gansels *Napola – Elite für den Führer* (2004) er til gengæld en mesterlig film, der ifølge israelske filmfolk er den første tyske spillefilm, der anskueliggør, hvordan det 3. rige overhovedet var muligt på et psykologisk plan. Derfor er den værd at opholde sig lidt ved. Dennis Gansel iscenesætter sin film således, at tilskueren ser positivt på den unge hovedperson, Friedrichs projekt – at blive optaget på en Napola, (Nationalpolitische Erziehungsanstalt), en nazistisk eliteskole, der har fået øje på hans boksetalent (figur 15).

Friedrich kan dermed komme væk fra sit berlinske arbejdermiljø i Berlin/Wedding. Gansel, der blev opslugt af sit tema gennem samtaler med sin egen bedstefar (som var tidligere Napola-elev), tager sig tilmed den frihed at fremstille Friedrichs far, der er modstander af Hitlers regime og dermed også af sønnens projekt, som en negativ figur.

Filmæstetikken i *Napola* har klare mindelser om Leni Riefenstahls. Den nazistiske eliteskole iscenesættes på en sådan måde, at mange af nutidens unge formentlig vil tænke: "Wauw; der kunne jeg godt tænke mig at gå". Gansel tillader sig at vise hagekors, samtidig med at underlægningsmusikken tydeligt signalerer håb og optimisme. Nøgleordet er 'forførelse'. Først et langt stykke inde i filmen, går det gradvist op for Friedrich – og dermed for nutidens unge tilskuere – at han er ved at blive en del af et menneskeforagtende system. Ligesom vennen Albrecht, den lokale Gauleiters spinkle og følsomme søn, vælger Friedrich at sige fra. Men tilskueren tvinges til at stille sig selv de pinagtige men afgørende spørgsmål: Hvordan ville jeg selv have



Fig. 13: *Das Boot*. Selvom Ubådskrigen – sammenlignet med østfronten – var en slags krig mellem gentlemen, ligner rigtige søulke alt andet end klassiske gentlemen.



Fig. 14: 'Mennesket' Adolf Hitler i skikkelse af skuespilleren Bruno Ganz.



Fig. 15: Ingen rundkredspædagogik på en nazistisk eliteskole. Det handler om forførelse.



Fig. 16: Dennis Gansel, manden bag *Napola – Elite für den Führer*.

handlet? Ville jeg have sagt fra?

Mens *Der Untergang* skildrer det logiske endepunkt for det 3. rige, anskueliggør *Napola* altså det pædagogisk/psykologiske grundlag for det menneskeforagtende system. Som skolelederen, 'Karl der Grosse', siger i sin velkomsttale til den nye årgang af Napola-elever: "Männer machen Geschichte. Aber wir machen die Männer!"

I disse år er det unge talentfulde tyske filminstruktører som Dennis Gansel (figur 16), der skaber filmhistorie. Det er næppe sandsynligt, at den tyske filmkunst ligefrem igen vil komme til at sætte den globale filmdagsorden. Men man har vel lov at se frem til den dag, hvor der vil være mere end to-tre tyske filmtitler at vælge imellem i den lokale Blockbuster.

Fakta

Film

Tyske film, i den rækkefølge de nævnes i artiklen:

Deutschland, ein Sommermärchen, Sönke Wortmann (2006)
Lola Rennt, Tom Tykwer (1998)
Der Krieger und die Kaiserin (2000)
Das Wunder von Bern, Sönke Wortmann (2003)
Die fetten Jahre sind vorbei, Hans Weingartner (2004)
Knallhart, Detlef Buck (2006)
Dr. Mabuse, Fritz Lang (1922)
Metropolis, Fritz Lang (1927)
Der ewige Jude, Fritz Hippler (1940)
Triumph des Willens, Leni Riefenstahl (1935)
Fest der Völker, Leni Riefenstahl (1938)
Fest der Schönheit, Leni Riefenstahl (1938)
Wir Kinder vom Bahnhof Zoo, Uli Edel (1981)
Good bye, Lenin!, Wolfgang Becker (2003)
Das Versprechen, Margarethe von Trotta (1994)
Helden wie wir, Sebastian Peterson (1999)
Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck (2006)
Kleinruppin forever, Carsten Fiebeler (2003)
Die Mörder sind unter uns, Wolfgang Staudte (1946)
Das Boot, Wolfgang Petersen (1981)
Der Untergang, Oliver Hirschbiegel (2004)
Mein Führer – die wirklich Wahrste Wahrheit über Adolf Hitler, Dani Levy (2007)
Napola – Elite für den Führer, Dennis Gansel (2004)

Drejebøger

På Tyskforlaget (www.tyskforlaget.dk) kan købes drejebøger til følgende titler:

Lola Rennt, Tom Tykwer (1998)
Der Krieger und die Kaiserin (2000)
Das Wunder von Bern, Sönke Wortmann (2003)
Die fetten Jahre sind vorbei, Hans Weingartner (2004)
Good bye, Lenin!, Wolfgang Becker (2003)
Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck (2006)
Napola – Elite für den Führer, Dennis Gansel (2004)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)