

”KANN JEMAND, DER DIESE MUSIK GEHÖRT HAT, [...] NOCH EIN SCHLECHTER MENSCH SEIN?” – OM WIESLERS FORANDRING OG KUNSTENS PÅSTÅTTE ROLLE I DENNE PROSESSEN

Roswitha Skare

Innledning

Florian Henckel von Donnersmarcks spillefilmdebut *Das Leben der Anderen* (*De andres liv*) hadde premiere på tyske kinoer i mars 2006. Filmen nådde et stort publikum i Tyskland, der over én million så filmen i løpet av de første seks ukene på kino.¹ I USA fikk filmen det største publikum en ikke engelskspråklig film hadde oppnådd på lenge.² Allerede før premieren hadde filmen vunnet en rekke priser. Den ble kåret til ”beste europeiske film” på *European Movie Awards* i 2006 og vant i februar 2007 *Oscar* for beste fremmedspråklige film.

Selv om forskere (jf. Knabe 2009, 19 eller Schulz 2007) og ikke minst tidligere ofre for overvåkning og forfølgelse fra det hemmelige politiet Staatssicherheit (Stasi) har kritisert filmens fremstilling av overvåkerne for urealistisk og altfor positiv, er flertallet av kritikerne enig i at *De andres liv* er den første seriøse behandlingen av temaet Stasi i tysk film.³ *De andres liv* blir i denne sammenheng ofte sammenlignet med filmer som *Sonnenallee* (1999) og *Good bye, Lenin!* (2003) og deres påståtte komiske og ikke minst nostalgiske erindring av livet i DDR. I resepsjonen av *De andres liv* blir derimot filmens autentisitet og troverdighet fremhevet. Filmen har fått en plass i det tyske utdannings-systemet der den skal fortelle nye generasjoner om livet i DDR; noe som gir historien som blir fortalt autoritet og en viktig plass i den kollektive fellestyske hukommelsen om DDR og Stasi (jf. Seegers 2008).

Mange filmanmeldelser trekker frem overvåkingen som filmens hovedtema.⁴ Versjonen av filmen som ble vist i Norge innledes da også med teksten:

¹ Jf. tallene fra Filmförderungsanstalt <http://www.ffa.de/>. Frem til april 2009 hadde 2.369.375 personer sett filmen på tyske kinoer.

² For internasjonale salgstall, se www.imdb.com/title/tt0405094/business. På norske kinoer hadde filmen premiere i oktober 2006, men ble bare sett av 41.785 personer. Til sammenligning hadde den tyske filmen *Der Untergang* (2005) 266.550 seere (tall fra *Film & kino*). På norsk TV ble *De andres liv* vist hele tre ganger i 2009 og 2010: 04.11.2009 kl. 21.05 (NRK2), 02.03.2010 kl. 23.15 (NRK1) og 07.05.2010 kl. 21.25 (NRK2).

³ I mange filmer laget etter 1989/90 om livet i DDR er overvåkerne og angivere en selvfølgelig del av handlingen (for eksempel i Frank Beyers *Nikolaikirche* fra 1995 der den ikke usympatiske Alexander Bacher overvåker familien), men de er ikke handlingens midtpunkt som i *De andres liv*.

⁴ Se for eksempel Astrid Sverresdotter Dypvik i *Morgenbladet*: ”[...] *De andres liv* [...] tematiserer den aller mørkaste sida av DDR-regimet: den allstadsnærværende overvåkinga av potensielle stasfiendar.” Også på DVD-omslaget (Sandrew Metronome Norge Warner Bros. Entertainment Norge 2006) blir dette fremhevet: ”Fem år før murens fall. Stasi kontrollerer alt, ingenting er privat.”

1984, Øst-Berlin. Glasnost er langt unna. DDRs befolkning holdes under streng kontroll av Stasi, det øst-tyske hemmelige politiet. 100 000 kollaboratører og 200 000 informanter sikrer proletariatets diktators erklærte mål: "Å vite alt".

Men filmen tegner også et bilde av kunstner- og forfattermiljøet i Øst-Berlin og berører med dette et tema som har blitt gjenstand for gjentatte diskusjoner etter murens fall: litteraturens og kunstens rolle i DDR og i det som skjedde høsten 1989. Jeg vil i denne artikkelen fokusere på måten filmen fremstiller Stasioffiseren Gerd Wieslers forandring og hvilken rolle filmen gir kunsten i denne prosessen.

Filmens handling

Stasioffiseren Gerd Wiesler er én av hovedpersonene i filmen. Wiesler er ikke bare pliktoppfyllende og pålitelig.⁵ I begynnelsen er han også iskald og fullstendig uberørt av andre menneskers lidelser, fordi han betrakter dem som fiender: "Bei Verhören arbeiten Sie mit Feinden des Sozialismus. Vergessen Sie nie, sie zu hassen." (21).⁶

Wiesler får i oppdrag å overvåke dramatikeren Georg Dreyman. Dreyman, som lever sammen med skuespilleren Christa-Maria Sieland, har suksess innenfor DDR-regimets rammer. Han er tro mot systemet og virker fornøyd med de fordelene det gir å ikke være for kritisk mot staten. Som en av landets ledende dramatikere omgås Dreyman både makteliten (Margot Honecker blir nevnt) og personer som har falt i unåde og som derfor blir overvåket eller straffet med yrkesforbud, som favorittregissøren hans Albert Jerska. Men selv om Dreyman er systemtro, blir han offer for overvåkningen: samtlige rom i leiligheten blir avlyttet, og det skrives nøyaktige rapporter med de minste og mest intime detaljene av det som foregår. Men Wiesler skjønner etter hvert at Dreyman først og fremst skal overvåkes fordi minister Hempf er forelsket i Christa-Maria. Overvåkningen skal gi han de nødvendige bevisene for å fjerne Dreyman. Wieslers sjef Grubitz gjør det klart at målet med overvåkningen er å gjøre ministeren fornøyd; dersom Wiesler mislykkes, vil det ha konsekvenser for begge karrierer.

Kryssklippingen mellom leiligheten og loftet der overvåkningsutstyret er satt opp gjør at vi som tilskuere ser Wiesler på den ene siden og Dreyman og Christa-Maria på den andre. Kontrasten mellom disse to verdener kunne ikke være større: Wiesler lever et enkelt og ensomt liv, han tror på oppdraget sitt og utfører jobben svært grundig uten å bli følelsesmessig engasjert i sine offer. Dreyman og Christa-Maria derimot lever et liv omgitt av kunst, litteratur og ikke minst kjærlighet. Etter hvert blir vi vitner til små forandringer hos Wiesler. Det blir tydelig at han litt etter litt blir dratt inn i livet til dem han overvåker, i de andres liv. Samtidig som Wiesler blir mer og mer desillusjonert av den kyniske opportunisten til for eksempel Grubitz ("Sind wir dafür angetreten?", 69), blir han tydelig berørt av det han ser og hører. Dette har konsekvenser for han og de andre: han adlyder ikke lenger bare ordrene han får, han tar etter hvert egne valg som til

⁵ Navnet Wiesler kan på tysk leses som allusjon til dyret "Wiesel/røyskatt", et lite rovdyr som lever alene og som jobber jevnt og trutt; "flink wie ein Wiesel".

⁶ Samtlige sitater er hentet fra *Das Leben der anderen*. Filmbuch von Florian Henckel von Donnersmarck.

slutt får han til å handle. Men selv om han prøver å gripe inn i handlingen, får det ikke de ønskede resultatene, men fører til tragiske konsekvenser for han selv og flere involverte. Christa-Maria kaster seg foran en lastebil i fortvilelse over å ha angitt Dreyman og dør i armene hans. Wiesler blir degradert og sitter frem til murens fall i en kjeller hvor han åpner brev.

Etter murens fall lever Wiesler et like ensomt og enkelt liv som tidligere. Dreyman, som ikke visste at han var blitt overvåket, får informasjon om dette og oppsøker arkivene. Her får han også vite om Wiesler og hans gjerninger. Filmen slutter med at Wiesler går forbi en bokhandel der Dreymans første roman *Die Sonate vom guten Menschen* er utstilt. Boka er tilegnet Wiesler eller "HGW XX/7".⁷ Filmen slutter på mange måter optimistisk: Dreyman har overvunnet skrivevegringen, og romanen kan leses som tegn på at tilgivelse er mulig og riktig. Wiesler, som blir omtalt som det gode mennesket, har dessuten vist at enkeltmennesket kan velge å handle rett.

Wieslers forandring

Selv om filmen kanskje først og fremst handler om overvåkingen og hvilke konsekvenser denne får for forholdet mellom Dreyman og Christa-Maria, er forandringen som skjer med Wiesler minst like sentral i filmen.⁸ Wieslers forandring må sees i sammenheng med motivet av det gode mennesket som går som en rød tråd gjennom filmen. Allerede i begynnelsen av filmen, på premiefesten, kommer samtalen mellom Dreyman og minister Hempf inn på hvorvidt mennesker er i stand til å forandre seg. Hempf proklamerer at en slik forandring ikke er mulig, og at heller ikke litteraturen kan gjøre noe med det:

"Aber das lieben wir ja auch alle an Ihren Stücken: die Liebe zum Menschen, die guuten [sic] Menschen; den Glauben, daß man sich verändern kann. Dreyman, ganz gleich, wie oft Sie es in Ihren Stücken schreiben, Menschen verändern sich nicht ..." (34)

Selv om Hempf her påstår at mennesket ikke er i stand til forandring, og at heller ikke litteraturen har noe innflytelse på det, var det offisielle synet på litteratur i DDR en annen: ordets makt ble tatt svært alvorlig av makthaverne som derfor også kontrollerte

⁷ HGW XX/7 er Wieslers kodenavn som består av hans tjenestegrad (Hauptmann), hans navn (Gerd Wiesler) og hans enhet (XX/7).

⁸ Jeg vil her ikke gå inn på diskusjonen hvorvidt denne forandringen er realistisk eller ikke, men fokusere på måten forandringen blir sannsynliggjort for tilskueren. I boka til filmen skriver Manfred Wilke, som fungerte som vitenskapelig rådgiver for filmen, om Wieslers forandring. Jf. Wilke 2008, 201: "Es gab nicht viele, aber es gab MfS-Angehörige, die opponierten oder ausstiegen." Wilke konkluderer at filmen med Wiesler "rückt [...] eine gebrochene Biographie aus der DDR in den Mittelpunkt und zeigt in überzeugender Weise die Mechanismen der Repression im SED-Staat und wie in seiner Endzeit ein Kommunist erkennt, daß er nicht für einen Menschheitstraum Feinde jagt, sondern im Interesse einer zynischen Clique an der Spitze von Partei und Staat Menschen verfolgt, die ihr eigenes Leben selbstbestimmt gestalten wollen" (213).

og sensurerte det;⁹ forfattere skulle – sammen med andre kunstnere – ta rollen som folkets oppdragere og opplysere. Stalins krav om at forfattere skulle være "Ingenieure der menschlichen Seele" (jf. Meyer-Gosau 1990) blir da også nevnt i talen til Hempf der han betegner Dreyman som "einer der bedeutendsten Ingenieure unseres Landes" (31).

Selv om litteraturen var kontrollert og sensurert,¹⁰ fantes det i DDR – og da særlig siden slutten av 1960-tallet – ikke bare konform partilitteratur. Enkelte forfattere – ofte de eldre, etablerte og internasjonalt anerkjente¹¹ som for eksempel Christa Wolf, Volker Braun og Christoph Hein – tok opp temaer som ellers kunne være tabu. Forfattere og til dels også forlagene brukte forskjellige strategier for å få tekstene gjennom sensuren. Leserene var dessuten godt skolert i å lese mellom linjene og til å forstå antydningene.

Måten sensuren arbeidet på og hvordan eventuelle regelbrudd ble straffet, forandret seg gjennom årene; etter forholdsvis liberale perioder kunne det følge innstramninger og omvendt. På 1980-tallet er det vanskelig å få øye på en enhetlig kulturpolitikk i DDR, noe som faktisk kunne gjøre prosessen frem til publiseringstillatelsen enda vanskeligere fordi den ble ugjennomskuelig og på mange måter vilkårlig (jf. Jäger 1995, 187-263). "Vanskelige" bøker kunne bli publisert dersom de for eksempel allerede hadde kommet ut på et vesttysk forlag eller når vesttysk presse rapporterte over vanskelighetene rundt utgivelsen. Andre bøker kunne bli tillatt av "forfatterpolitiske grunner".¹² Temaer som var tabu eller forbudt kunne forandre seg på grunn av innen- eller utenrikspolitiske forhold i løpet av kort tid; det som var tillatt i dag, kunne være forbudt i morgen eller omvendt:

⁹ Hvor alvorlig litteraturen ble tatt også mot slutten av DDR-perioden viser for eksempel publiseringshistorien til Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman* fra 1985. Etter at romanen var blitt utgitt fikk noen partifunksjonærer advarsler, mens andre mistet posisjoner fordi de ikke hadde vært oppmerksomme nok til å forhindre publikasjonen (jf. Mix 1993).

¹⁰ På grunn av sensuren ble offentlighetsforholdene i DDR ofte beskrevet som iscenesatte og kontrollerte (jf. Löcher 1983, 545) eller også som totalitære (jf. Habermas 1992, 455).

¹¹ For yngre forfattere kunne det være vanskelig å få publisert tekstene sine, selv om etablerte forfattere som for eksempel Christa og Gerhard Wolf prøvde å hjelpe til i denne prosessen. Flere av forfatterne født på 1950- og 1960-tallet valgte dessuten bevisst å ikke publisere i de offisielle forlagene. For disse forfatterne var troen på forandring og på opplysning som middel til forandring ikke lenger til stede. I motsetning til forfattere som Christa Wolf, Volker Braun eller Christoph Hein hadde disse yngre forfattere en ny "Lebensgefühl der Isolation, der Unzugehörigkeit und der Verweigerung gegenüber dem eigenen Land" (Emmerich 1996, 405). Født inn i DDR ble de derfor ofte betegnet som "Hineingeboren und Ausgestiegen" (jf. Emmerich 1996, 401ff.).

¹² Jf. for eksempel Berger 1996, 287 til Christoph Heins roman *Horns Ende* fra 1987: "Der Roman 'ist im übrigen sehr gut geschrieben und bis ins letzte durchgestaltet. Uns scheint, daß Christoph Hein auch künftig nicht anders schreiben wird, so daß sich die Frage erhebt: Was machen wir mit den literarischen Arbeiten dieses begabten Autors?' [...] Selbig [Mitarbeiter der Hauptverwaltung Verlage] sieht – und das Wort verrät die absurd gewordene Lage seiner Behörde – höchstens 'autorenpolitische Gründe' für eine positive Entscheidung." Jf. også Sigrid Töppelmanns kommentar til Christa Wolfs Cassandra-forelesning: "Ihr [Christa Wolf] liegt gerade an der Veröffentlichung der dritten Vorlesung in der DDR, und sie möchte die Texte in der BRD und in der DDR identisch haben. Unbestreitbar gehört Christa Wolf zu den namhaftesten Erzählern in der DDR, ihre Anhängerschaft ist sehr groß. Teile der Vorlesungen bei uns nicht zu drucken, würde sicher beträchtliches Aufsehen erregen und uns eher schaden, ganz zu schweigen von den Auswirkungen auf Christa Wolfs Haltung zu DDR, die bisher ja doch recht verantwortungsbehaftet war, und zum Verband (Kongreß)." (Altenhein: 1998, 292)

Niemals gab es ein wirklich geschlossenes System der Genehmigungen und Verbote. Die Entscheidungen über Editionen, Ehrungen, Verfilmungen und ähnliches fielen aufgrund eines unentwirrbaren Knäuels ästhetischer, literaturgeschichtlicher, ideologischer, tagespolitischer und rein zufälliger Kriterien. (Wolle 1998, 148)

Fordi litterære tekster kunne ta opp vanskelige temaer som ikke kunne nevnes i massemediene, ble den kritiske DDR-litteraturen¹³ hyppig lest som informasjonskilde om virkeligheten i DDR, og forfattere ble brukt som samtalepartnere også for andre temaer enn de litterære:

Sie [die DDR-Belletristik, R.S.] sprach, wie immer eingeschränkt und zensiert, von Mißständen, ja zunehmend auch Grundübeln im Staate DDR, von denen sonst nicht öffentlich gesprochen werden konnte. Kritische DDR-Literatur schuf und vollzog eine Ersatzöffentlichkeit anstelle einer nicht zugelassenen Presse- und Medienöffentlichkeit, wie sie für demokratisch verfaßte Gesellschaften konstitutiv ist. (Emmerich 1996, 13)

Selv om det er omstridt hvorvidt litteraturen i DDR kunne fungere som "Ersatzöffentlichkeit" eller bare hadde en slags ventilfunksjon som holdt systemet lenger i live, kan enkeltteksters resepsjon vise hvordan litterære tekster blir brukt som utgangspunkt for politiske diskusjoner.¹⁴ Litteraturvitere, men også forfatterne selv, så før 1989/90 benevnelsen av problemer som én av den kritiske litteraturens viktigste funksjoner:

Angesichts der Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der traditionellen politischen Ausdrucksmittel (Medien, politische Versammlungen, Parteilehrjahre usw.) für die Artikulation sozialer Bedürfnisse und Erfahrungen waren es vor allem die Künste, die als lebenswichtige Ausdrucksmittel weiterhin zur Verfügung standen, [...]. (Bathrick 1983, 59)¹⁵

¹³ Kritikken var rettet mot feilene innenfor systemet; ingen av disse forfatterne ville avskaffe sosialismen, men gjøre den bedre ved hjelp av reformer. Jf. Bathrick 2000, 240: "Auf eine fundamentale, aber auch komplizierte Art und Weise fungierten viele der bekanntesten Autoren, die fortführen, innerhalb der offiziellen sozialistischen Öffentlichkeit zu publizieren und zu 'sprechen', letztlich als angestrebten Reformen verpflichtete 'Staatsdichter'. [...] Ihnen ging es vor allem darum, die Zensur zu eliminieren und eine Meinungspluralität innerhalb einer sozialistischen Machtstruktur aufzubauen."

¹⁴ Christa Wolfs *Störfall* (1987) er et slikt eksempel. Skrevet i kjølvannet av reaktorkatastrofen i Tsjernobyl som først ikke ble nevnt og senere ufarliggjort i DDRs massemedier, tematiserer denne teksten bruken av atomenergi og dens sikkerhet. Teksten ble utgangspunkt for en diskusjon blant naturvitere i DDR som ble offentliggjort i tidsskriftet til vitenskapsakademiet i DDR *spectrum*. Jf. Skare 2008, 57-62.

¹⁵ Jf. for eksempel Christa Wolfs beskrivelse av en lesning i september 1979 (Wolf 2003, 263ff.). Jf. også Bathrick 1995, 34 der han beskriver offentlighetsforholdene i DDR som tredelte: en offisiell offentlighet under partikontroll, den vesttyske medieoffentligheten som andre offentlighet innenfor DDR og deloffentligheter – litteratur, den evangeliske kirken, fredsbevegelse og lignende – som begynner å danne seg innenfor den private sfæren. Stefan Wolle beskriver i tillegg den interne offentligheten i apparatene og

Selv om litteraturens virkninger er vanskelig å måle og lesningen av én eller flere konkrete tekster neppe har ført til demonstrasjonene høsten 1989 med bl.a. krav om ytrings-, forsamlings- og ikke minst reise frihet,¹⁶ vil jeg påstå at lesningen av litterære tekster og samtaler om disse har bidratt til å forberede disse forandringene. På lignende måte som Habermas beskriver den litterære offentligheten som et område der borgerne kunne øve seg i det kritiske resonnement (jf. Habermas 1996, § 4), kunne det i DDR ved hjelp av litterære tekster oppstå møte- og samtaleplasser som kunne forberede borgerne på den politiske offentligheten, til tross for kontroller og sanksjoner.¹⁷ Det er derfor ikke overraskende at også filmen *De andres liv* viser hvordan én av hovedpersonene, Wiesler, blir berørt og sensibilisert i sitt møte med litteratur og kunst. Men filmen går et stykke videre: den viser at Wiesler forandrer seg fra å være trofast og overbevist kommunist, som gjennomfører alle oppdrag til punkt og prikke i begynnelsen, til en person som tar egne avgjørelser og som velger å handle moralsk riktig. Filmen vektlegger med dette litteraturens og kunstens potensiale og motbeviser minister Hempfs utsagn fra premierefesten.

Det er særlig to scener som forklarer denne forandringen for tilskueren: Scenen der Wiesler ligger på sofaen og leser et kjærlighetsdikt og scenen der Dreyman setter seg til pianoet for å spille "Die Sonate vom guten Menschen".

"Erinnerung an die Maria A."

Når Wiesler i begynnelsen av filmen er i teatret, er han der i embetes medfør. Han er der for å observere og ikke opptatt av å se teaterstykket. Han observerer utenfra, uten emosjoner og uten egne interesser. Ut fra hvilken motivasjon leser han så plutselig et kjærlighetsdikt?

Når vi ser han i scenen der han leser diktet (ca. 49 minutter inn i filmen), har det skjedd flere ting: Wiesler har oppdaget affæren mellom minister Hempf og Christa-Maria, og vi som tilskuere har blitt vitne til voldtekten i bilen til ministeren. Wiesler bestemmer seg for å avsløre sannheten for Dreyman ("Zeit für bittere Wahrheiten!", 65), men Dreyman reagerer med kjærlighet. Han stiller ingen spørsmål, men omfavner Christa-Maria når hun ber om det. Et nærbilde viser begge i tett omfavnelse på senga, før kryssklippet tar oss til loftet, der vi ser Wiesler i samme posisjon som Dreyman:

Wiesler sitzt genauso da wie Dreyman, auf seinem Stuhl, den er auf genau die Stelle in seinem Kreideschlafzimmer gestellt hat, wo Dreyman gerade sitzt. Durch das lange Kabel des Kopfhörers ist er wie durch eine Nabelschnur mit

kommer frem til at det fantes fire kommunikasjonskretsløp i DDR, "die nicht unabhängig voneinander funktionierten, sondern auf komplizierte Art aufeinander einwirkten und reagierten" (Wolle 1998, 135). Jf. også Judersleben 1994 som beskriver hvordan borgerne opplevde at offentligheten var delt i en offisiell og i en uformell offentlighet.

¹⁶ Jf. for eksempel Wolle 1998, 154ff. om politiske vitser, rykter, kneiper og kaffehusene som "Ersatzöffentlichkeit". Jf. også Schiewe 2000, 32ff. om vitser i DDR som "inoffizielle Gegenöffentlichkeit" og Kowalczyk 2009 om kirkelige, økologiske og borgerrettslige grupper i DDR.

¹⁷ Jf. Skare 2008 om hvordan Christa Wolfs tekster bidro til å skape diskusjoner og møteplasser.

seinem Überwachungspult verbunden. In diesem Moment ist er Dreyman und Christa so nahe wie noch nie zuvor. (68f.)

Ved å parallellisere Dreyman og Wiesler på denne måten blir Wieslers innlevelse og sympati med det han nettopp har blitt vitne til gjort tydelig for tilskueren. Når Wiesler like etterpå har sex med en prostituert og ber henne om å bli litt til (71), kan vi som tilskuere forstå at Wiesler savner nærheten han har opplevd mellom Dreyman og Christa-Maria. Neste dag oppsøker han Dreymans leilighet og tar med seg hjem – uten at vi ser det – Brecht-boka.

Når vi ser at Wiesler ligger med en bok i handa på sofaen i leiligheten sin og hører Dreymans stemme som leser den første delen av Brechts berømte kjærlighetsdikt "Erinnerung an die Maria A." (Brecht 1988, 92), skjønner vi at noe er i ferd med å skje med Wiesler. Wiesler er i denne scenen ikke den som observerer utenfra, det er tilskueren som ser på Wiesler. Han er i sivil, i sine private omgivelser, og ligger avslappet på sofaen med boka i hendene. Tilskueren vil gjenkjenne boka som den samme som Jerska satt i hendene med på Dreymans bursdagsfeiring. På Dreymans spørsmål om Jerska virkelig var kommet for å lese, svarer Jerska: "Immerhin ist es Brecht." (53) og viser med dette til den viktige posisjonen Brecht hadde i DDR. Etter denne samtalen skifter kameraet raskt fra leiligheten til loftet, og vi ser at Wiesler noterer Jerskas utsagn, før kameraet igjen tar oss tilbake til leiligheten. Gjennom denne raske kryssklippingen trekkes tilskuerens oppmerksomhet nettopp til Brecht.

Diktet Wiesler leser handler om kjærligheten som har blitt borte som en sky på himmelen: i det ene øyeblikket er den der, og i det neste er den borte – kanskje også et bilde på livets forgjengelighet og en antydning av forandringene som kommer til å skje.

Kameraet viser oss først et nærbilde av Wieslers hode, før det kjører sakte tilbake og viser oss Wiesler fra litt større avstand. Dette perspektivet ufarliggjør Wiesler. Vi får øye på privatpersonen Wiesler i en så langt ukjent setting; den mektige offiseren virker liten og sårbar. Vi ser Wiesler som en person med følelser og ikke den iskalde og uberørte forhørseksperten fra filmens begynnelse. Voice-overen med Dreymans stemme¹⁸ dominerer denne scenen, men vi hører også musikk i bakgrunnen: Melodien "HGW XX/7" er melankolsk og understreker med dette diktets tekst og Wieslers stemning. Scenen slutter med at musikken blir høyere og mer dominerende, samtidig som kameraet holder forholdsvis lenge fast ved dette bildet, før det igjen tar oss med til Dreymans leilighet.

"Die Sonate vom guten Menschen"

Wieslers forandring får sitt høydepunkt i den påfølgende scenen der Dreyman får vite at Jerska har begått selvmord. Wiesler sitter som vanlig på loftet og hører via hodetelefoner hva som foregår i leiligheten. Når Dreyman får nyheten om Jerskas død, er han tydelig berørt og setter seg til pianoet:

¹⁸ Dette er eneste plassen i filmen med bruk av voice-over. Selv om voice-overen ikke brukes til å avsløre Wieslers tanker, blir forbindelsen mellom han og Dreyman – en forbindelse som oppstår ved hjelp av diktet – gjort tydelig for tilskueren. Dreyman er bokstavelig talt til stede i Wieslers liv.

Er [Dreyman] beginnt sie [die Sonate] zu spielen, in ihrer vollen Schönheit und Melancholie. Christa kommt aus dem Schlafzimmer. Sie merkt seine Erschütterung, stellt sich neben ihn, ohne zu fragen, und hört seinem Spiel zu. (76)

Når Dreyman spiller "Die Sonate vom guten Menschen", hører Wiesler musikken på loftet som off. Denne scenen skiller seg ut og trekker tilskuerens oppmerksomhet til seg fordi det er den eneste plassen i filmen der det spilles klassisk musikk som on-musikk, samtidig som vi opplever pianoet som soloinstrument. Wiesler hører musikken og vi ser først bare Wieslers rygg, før kameraet sakte kjører rundt han i en halvsirkel og til slutt viser oss ansiktet hans i et nærbilde. Wieslers ansikt viser en tydelig reaksjon; han er beveget av det han blir vitne til og gråter: "Wiesler von vorne. Auf seinem Gesicht liegt ein vorher noch nie gesehener Ausdruck." (77) Frem til denne scenen har vi sett Wiesler som liten og grå person; en person nesten uten mimikk og gestikk. Når vi nå ser at en tåre triller ned i ansiktet på han gjør det derfor enda større inntrykk på oss.¹⁹

Tittelen på musikkstykket, som var en gave fra Jerska til Dreyman, er en allusjon på Bertolt Brechts stykke *Der gute Mensch von Sezuan*. Mens Brecht viser i en dobbeltfigur den gode Shen Te og den onde Shui Tha som én og samme person, hvor vanskelig det er å være god og fokuserer på ondskapens og godhetens gjensidige betingelse, viser *Das Leben der Anderen* at den menneskelige psyken og adferden ikke bare er svart eller hvit, og at personers valg ikke bare trenger å være avhengig av ideologiske skjemaer (jf. også Stein 2008, 576).

Selv om filmen ellers kan ha den samme kamerainnstillingen over lengre tid, skifter kameraet her raskt mellom Wiesler og tilbake til leiligheten. Kunst og litteratur, og ikke minst musikk, har blitt motvekt til ideologi og undertrykkelse. Dreyman kommenterer musikken når han har spilt ferdig:

Ich muß immer daran denken, was Lenin von der Appassionata gesagt hat: "Ich kann sie nicht hören, sonst bringe ich die Revolution nicht zu Ende." Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein? (77)²⁰

Hans spørsmål viser ikke bare til minister Hempfs påstand fra filmens begynnelse, den viser også frem mot det som kommer til å skje, samtidig som han relaterer musikken til

¹⁹ Jf. med denne scenen også With 2008, 129: "Stilbruddet er markant både med hensyn til kamerabruk og mise-en-scène (ansiktsuttrykket), og forteller oss at Wiesler er i bevegelse, at noe skjer i og med ham."

²⁰ Von Donnersmarck forklarer hele filmidéen med en egen musikkopplevelse: "Ich erinnere mich noch genau, wie ich mich in meiner Verzweiflung in meinem Gästezimmer auf den Boden legte, direkt neben meinen Kassettenspieler, und einer Emil-Gilels-Aufnahme der 'Mondschein-Sonate' zuhörte. Einen Moment lang dachte ich nicht daran, daß mir jetzt zumindest eine von 14 Geschichten einfallen müßte, sondern lauschte nur der Musik. Da plötzlich kam mir etwas in den Sinn, was ich einmal bei Gorki gelesen hatte, daß nämlich Lenin über die 'Appassionata' gesagt habe, daß er sie nicht hören könne, weil er sonst 'liebevoller Dummheiten sagen und den Menschen die Köpfe streicheln' wolle, auf die er doch 'einschlagen, mitleidslos einschlagen' müsse, um seine Revolution zu Ende zu bringen." (169f.)

Lenin og revolusjonen og med dette direkte til Wieslers ideologiske bakgrunn. Men Dreymans utsagn poengterer også musikkens makt til å påvirke et menneske, eller som von Donnermarck formulerer det: "Manche Musik zwingt einfach dazu, das Menschliche über die Ideologie zu stellen, das Gefühl über die Prinzipien, die Liebe über die Strenge." (170)

Når Christa-Maria sier til Wiesler i kneipen at han er et godt menneske (87), er det like før vi blir vitne til hvordan Wiesler går veien fra iskald overgriper til å bli personlig involvert i de personer han er satt til å overvåke. Han adlyder ikke lenger bare ordre, han foretar egne valg og prøver å hjelpe dem han er satt til å overvåke. Samtidig ser vi at Wiesler ikke bestemmer seg plutselig; forandringen han gjennomgår er en prosess. Valgene han gjør er ikke lette, men den opportunistiske holdningen til Grubitz gjør til slutt utslag: Wiesler velger å ikke avsløre Dreyman.

Men ikke bare Wiesler bestemmer seg for å handle. Også Dreyman, som til å begynne med lever godt innenfor systemets rammer, mister etterhvert tålmodigheten og kanskje også troen på å kunne innrette seg innenfor systemet. Hans venner er i forskjellig grad berørt av overvåkning og trakassering, men med unntak av Jerska ser alle ut til å kunne leve med forholdene. Jerska får ikke lenger jobbe som teaterregissør, men filmen antyder bare årsaken: "Er kann seine Unterschrift von dieser Erklärung nicht zurückziehen." (34).²¹ Først når Dreyman opplever at vennen begår selvmord, bestemmer han seg for å gå mot systemet ved å skrive en artikkel som skal publiseres anonymt i det vesttyske magasinet *Der Spiegel*. I filmen får vi høre at dette kunne ha konsekvenser som fengsling dersom han ble oppdaget.²²

Christa-Maria på sin side avslutter affæren med minister Hempf. Mens tilskueren blir vitne til denne prosessen i tidsforkortet filming, hører vi sangen "Stell dich mitten in den Regen" av DDR-gruppa *Bayon*. Denne sangen er den eneste DDR-musikken som vi hører fra off. Teksten er viktig siden den er i forgrunnen og styrer på denne måten enda tydeligere tilskuerens tolkning av bildene vi ser:

Versuch es
Stell Dich mitten in den Regen,
glaub an seinen Tropfensegen,
spinn Dich in das Rauschen ein
und versuche, gut zu sein!

Stell Dich mitten in den Wind,
glaub an ihn und sei ein Kind –
laß den Sturm in Dich hinein
und versuche, gut zu sein!

²¹ I boka til filmen blir Jerska presentert som "berühmter Theaterregisseur, mit Berufsverbot belegt, seit er 1976 die Petition gegen die Biermann-Ausbürgerung unterschrieb" (11). De som undertegnet oppropet fikk forskjellige reaksjoner (jf. *Judersleben*).

²² Jf. Wilke 2006, 206 for noen av paragrafene som Dreyman kunne straffes etter.

Stell Dich mitten in das Feuer –
 liebe dieses Ungeheuer
 in des Herzens rotem Wein –
 und versuche, gut zu sein! (Borchert 1973, 268)

Teksten som ble skrevet av Wolfgang Borchert i 1940 oppfordrer til å være god eller til å prøve å være god. Tidsdifferansen gjør det å være god samtidig til en utfordring som ikke er knyttet til DDR-systemet eller Stasi-overvåkningen. Handlingene vi ser blir ved hjelp av denne teksten satt i en nærmest DDR-uavhengig kontekst, samtidig som de blir tolket som moralske og gode.

Litteraturens og kunstens virkning er vanskelig om ikke umulig å måle. I filmen brukes kunsten for å motivere og forklare Wieslers forandring. Selv om årsaken til denne nok er sammensatt og kan forklares på ulike måter (kjærlighet til Christa-Maria, desillusjon), virker både litteraturen og musikken tydelig på han. Tilskueren får presentert en forholdsvis enkel sammenheng mellom årsak og virkning når vi ser at Wiesler begynner å reagere emosjonelt. Emosjonene hjelper han til å se de andre som mennesker som han kan ha sympati og medfølelse med. Sympatien og medfølelsen får han faktisk til å beskytte Dreyman ved å ikke rapportere at han skriver på en artikkel som skal publiseres i *Der Spiegel*. Han dikter derimot opp et stykke til DDR-jubileet som Dreyman angivelig skriver sammen med vennene sine. Dette stykket eksisterer kun i Wieslers rapporter. For å ikke bli avslørt, må han "dikte" videre og blir på denne måten selv til en slags forfatter. At rapportene Wiesler skriver blir mer og mer fiktive, sier kanskje også en del om hvor troverdige eller korrekte disse rapportene var. Når Dreyman mot filmens slutt får innsyn i materialet om seg selv, blir han for det første overveldet over mengden og detaljene.

Lesningen gjør at han husker hendelser, men den får han også til å forstå hva som egentlig skjedde: nemlig at HGW XX/7 beskyttet han og at Christa-Maria ble presset til å avsløre han. Lesningen fører også til at Dreyman begynner å skrive igjen. For første gang skriver han en roman. Romanen får tittelen *Die Sonate vom guten Menschen* og en dedikasjon til HGW XX/7 eller Wiesler. Romanens tittel og dedikasjonen slutter ringen: Wiesler er det gode mennesket som fortjener en takk i romanform. Når han kjøper boka, svarer han på spørsmål om den skal pakkes inn som gave at han kjøper den til seg selv ("... es ist für mich", 158). For første gang i filmen møter vi blikket hans direkte, kanskje ser vi antydningen av et smil. Denne siste kamerainstillingen holdes forholdsvis lenge.

Vi ser nærbildet av Wieslers ansikt som avslører hans emosjoner, noe som åpner opp for emosjoner hos tilskueren også. Carl Plantinga kaller slike scener for "scenes of empathy" som kan beskrives som

[...] scenes, typically towards the end of films, that dwell on a close-up of an emotional face. The spectator's attention is focused on the character's experience. The scene is longer than necessary merely to communicate the

character's emotional state to the spectator. The scene of empathy is intended to elicit an empathic response, argues Plantinga. (Vaage 2009, 169)

Mens vi ser denne sluttscenen, hører vi musikk som tidligere i filmen har blitt brukt i kjærlighetsscenene mellom Dreyman og Christa-Maria. Melodien "Gesichter der Liebe" understreker på denne måten at tilgivelse og forsoning er mulig for offer så vel som for overgriper: "Die Szene erscheint sowohl als nachträgliche Anerkennung für den 'guten Menschen' Wiesler als auch als Entlastung und Versöhnung mit seiner Täterschaft." (Seegers 2008, 24) Sluttscenen anerkjenner Wiesler som et godt menneske og viser dessuten at det er kunsten – her representert ved Dreymans roman – som har gitt han styrke og kanskje for første gang i livet nok selvtillit til å møte tilskuernes blick. Det er neppe tilfeldig at filmen slutter i en bokhandel, mens den begynte i korridorene til Stasi-fengselet.

De andres liv som historisk fortelling?

Selv om filmen bruker en rekke virkemidler for å fremstå som historisk korrekt (jf. Skare 2012), legges det utenfor filmens univers ikke skjul på at filmen forteller en fiktiv historie. Det fantes ingen Stasioffiser som gjennomgikk denne forvandlingen, og det fantes ingen forfatter Dreyman og ingen artikkel om selvmord i *Der Spiegel*. Likevel formidler filmen et bilde av DDR som har blitt beskrevet av mange som ekte og realistisk.²³ Om filmen oppleves som realistisk vil være avhengig av tilskuerens personlige erfaringer med DDR, men også av hvorvidt filmen lykkes i å trekke tilskueren inn i filmhandlingen og får den til å identifisere seg med hovedpersonen(e).

Filmens suksess i Tyskland og ikke minst i USA kan forklares med måten filmen er laget på: Oppbygningen er tradisjonell med eksposisjon, en konfrontasjon der konflikten oppnår sitt høydepunkt og til slutt en løsning av konflikten (jf. Wehdeking 2007, 129). Selv om tilskueren observerer Dreyman og Christa-Maria sammen med Wiesler, observerer tilskueren også Wiesler. Vi ser derfor ikke bare offiseren Wiesler som utfører sine oppdrag; vi ser også privatpersonen Wiesler som lever et ensomt liv uten kjærlighet, kun i sakens tjeneste. Samtidig som tilskueren på en måte er med på overvåkingen – vi ser og hører det samme som Wiesler – vet vi samtidig mer enn Stasi, fordi vi også blir vitne til tanker, samtaler og handlinger utenfor det som blir fanget opp av Wiesler. Vi får innsikt i valgene personene gjør og skjønner på denne måten bedre motivasjonen bak handlingene. Vi forstår at personene ikke nødvendigvis handler fordi de er onde, men fordi omstendighetene tvinger frem visse handlinger.

Vi ser ansiktene til Dreyman, Christa-Maria og Wiesler i nærbilder og blir med dette delaktig i deres gleder og sorger. Vi opplever både overgriperen og ofrene som hele og sammensatte mennesker som vi kan ha sympati med; vi kan forstå hvorfor de handler slik de gjør eller hvorfor de lar være å handle. I tillegg til nærbildene og at vi ofte opp-

²³ Jf. for eksempel Wolf Biermann: "Ich gehörte zu denen in unserer verfreundeten Expertenrunde, die solche Unschärfen in diesem Spielfilm für nebensächlich hielten. Die Grundgeschichte in 'Das Leben der Anderen' ist verrückt und wahr und schön – soll heißen: ganz schön traurig. Der politische Sound ist authentisch, der Plot hat mich bewegt." (Biermann 2006)

lever disse i kombinasjon med diegetisk lyd som forsterker ansiktsuttrykkene, bidrar kryssklippingen mellom Dreyman og Christa-Maria på den ene og Wiesler på den andre siden til at vi føler å kjenne disse tre like godt.²⁴

Wiesler blir på denne måten ikke bare én av mange overvåkere; han får for oss ett ansikt og ett navn og én personlighet. Når vi ser Wiesler sittende sammenkrøllet på stolen på loftet eller gråtende, blir han for oss et mennesket av kjøtt og blod. Vi ser at han har medfølelse for sine ofre, noe som gjør at han fremstår ikke som et monster. I motsetning til minister Hempf som vi først og fremst ser som overgriper og Grubitz som kynisk opportunist, opplever vi Wiesler som en mann med idealer. Musikken understreker bildene på en svært effektiv måte slik at hovedpersonenes emosjoner blir enda tydeligere for oss: sorg, melankoli, men også raseri og ikke minst kommende trusler blir formidlet ved hjelp av musikken til Yared og Moucha.

Mens Brechts stykke slutter med en oppfordring til tilskueren om å finne på en happy ending selv ("Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß! Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!"), slutter *Das Leben der Anderen* med tilgivelse og forsoning. Og selv om dette er en happy ending med bismak – Christa-Maria er død, Dreyman sørger fortsatt, Wiesler er fortsatt ensom og Hempf har også i det gjenforente Tyskland en posisjon – slutter filmen med å vise at det fins gode mennesker og at enkeltpersonen har mulighet til å ta riktige avgjørelser. Litteratur og musikk blir i filmen fremstilt som sterke krefter som bidrar vesentlig i denne prosessen der selv stasioffiseren kan bli menneskelig (jf. Dueck 2008).²⁵

Det er påfallende at Wiesler leser et kjærlighetsdikt av Brecht og hører en klassisk sonate som kan minne om Beethoven. Dette plasserer Wieslers dilemma og valg ikke nødvendigvis innenfor DDRs grenser; kampen mellom det gode og det onde blir med dette tidløs og gjør at både øst- og vesttysk historieforståelse kan kjenne seg igjen i filmen og finne et felles referansepunkt:

Der Film setzt [...] auf die Versöhnung des westdeutschen und ostdeutschen kommunikativen Gedächtnisses, indem er die Arbeit der Staatssicherheit zwar dokumentiert, aber zugleich mit der Vom-Saulus-zum-Paulus-Geschichte von Hauptmann Wiesler ein entlastendes Konversionsnarrativ bereithielt. [...] Zugleich bietet der Film damit ein gesamtdeutsches Narrativ an, das an die Kon-

²⁴ Jf. til dette også Eder 2006 som beskriver hvordan nærbilder bidrar til at tilskueren føler seg nær karakteren(e). Denne nærheten blir forsterket nå vi blir vitner til intime situasjoner. Jf. dessuten Pötzsch 2011 for virkemidler "that frame and predispose audience engagement with depicted characters" (50) i krigsfilmer. Mens fienden i krigsfilmen som oftest blir presentert indirekte som objekt, altså uten navn, uten ansikt og uten følelser, opplever vi Wiesler som individ med ansikt, navn og følelser. Filmene bruker dialogen, musikken og bildene for å gjøre det tydelig for tilskueren at Wiesler prøver å handle rett og prøver å være et godt menneske.

²⁵ Dueck viser i denne sammenhengen til Friedrich Schillers *Die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Von Donnersmarck har selv snakket om musikk som den mest emosjonelle kunstformen: "Deshalb war mir Musik so wichtig. Weil sie die emotionalste Kunstform ist. Sie enthält keine Wertung." (Gansera/Göttler 2006)

struktion der Bevölkerung als Leidensgemeinschaft in der Erinnerung an den Nationalsozialismus anschlussfähig ist. (Seegers 2008, 46)

Litteratur

- Altenhein, Hans, "Christa Wolfs *Kassandra*. Eine Fallgeschichte", i: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte* 8 (1998), 275-294
- Bathrick, David, "Kultur und Öffentlichkeit in der DDR", i: *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*, red. av Peter Uwe Hohendahl og Patricia Herminghouse. Frankfurt/M. 1983, 53-81
- Bathrick, David, *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln u. London: University of Nebraska Press 1995 (Modern German Culture and Literature Series)
- Bathrick, David, "Die Intellektuellen und die Macht. Die Repräsentanz des Schriftstellers in der DDR", i: *Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg*, red. av Sven Hanuschek, Therese Hörnigk og Christine Malende. Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 73), 235-248
- Berger, Christel, "*Horns Ende* – Entstehungsgeschichte: eine Farce in drei Akten", i: Christoph Hein: *Horns Ende*, Leipzig 1996 (Die DDR-Bibliothek 8), 271-298.
- Biermann, Wolf, "Die Gespenster treten aus dem Schatten", i: *Die Welt*, 22. März 2006, <http://www.welt.de/print-welt/article205348/Die-Gespenster-treten-aus-dem-Schatten.html> 10.7.2012
- Borchert, Wolfgang, *Das Gesamtwerk*. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz, Hamburg: Rowohlt Verlag 1973
- Brecht, Bertolt, *Gedichte I. Sammlungen 1918-1938*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar; Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1988 (Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 11)
- Calhoun, Craig, "Introduction: Habermas and the Public Sphere", i: *Habermas and the Public Sphere*, red. av Craig Calhoun. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1992, 1-48
- Das Leben der anderen. Filmbuch von Florian Henckel von Donnersmarck*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006
- Dueck, Cheryl, "The Humanization of the Stasi in 'Das Leben der Anderen'", i: *German Studies Reviews* 3 (2008), 599-609
- Dypvik, Astrid Sverresdotter, "Sonaten om det gode mennesket", i: *Morgenbladet*, 6. oktober 2006. Hentet fra http://morgenbladet.no/kultur/2006/sonaten_om_det_gode_mennesket 10.4.2012
- Eder, Jens, "Ways of Being Close to Characters", i: *Film Studies* 8 (2006), 68-80
- Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe, Leipzig: Reclam 1996
- Gansera, Rainer og Fritz Göttler, "Welt der Leere. Ein Gespräch mit Florian Henckel von Donnersmarck", i: *Süddeutsche Zeitung* 23. 3. 2006, 12

- Habermas, Jürgen, "Further Reflections on the Public Sphere", i: *Habermas and the Public Sphere*, red. av Craig Calhoun. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1992, 421-461
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp⁵1996 (Unveränderter Nachdruck der zuerst 1962 im Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied, erschienenen Ausgabe, ergänzt um ein Vorwort zur Neuauflage 1990)
- Jäger, Manfred, *Kultur und Politik in der DDR. 1945-1990*, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1995
- Judersleben, Jörg, "'Ich muß es vielen Leuten sagen'. Casus belli: Öffentlichkeit", i: *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, red. av Roland Berbig, Berlin: Ch. Links Verlag 1994, 29-43
- Knabe, Hubertus, "Einführung", i: *Gefangen in Hohenschönhausen. Stasi-Häftlinge berichten*, red. av Hubertus Knabe. Berlin: List Taschenbuch 2009, 7-19
- Kowalczuk, Ilko-Sascha, *Endspiel. Die Revolution von 1989 in der DDR*, München: Verlag C.H.Beck 2009
- Löcher, W. u. Blaum, V., "Öffentlichkeit", i: *Kulturpolitisches Wörterbuch Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Vergleich*, red. av Wolfgang R. Langenbacher, Ralf Rytlewski u. Bernd Weyergraf. Stuttgart: J.B. Metzler 1983, 542-546
- Meyer-Gosau, Frauke, "Die Ingenieure der menschlichen Seele. Anmerkungen zum Verhältnis von Literatur und 'Stalinismus'", i: *MachtApparatLiteratur. Literatur und 'Stalinismus'*, red. av Heinz-Ludwig Arnold. München 1990 (Text + Kritik. Heft 108), 3-11
- Mix, York-Gothart, *Ein "Oberkunze darf nicht vorkommen". Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des Hinze-Kunze-Romans von Volker Braun*, Wiesbaden 1993 (Schriften und Zeugnisse zur Buchgeschichte 4)
- Pötzsch, Holger, *Between Constitutive Absence and Subversive Presence. Self and Other in Contemporary War Film*, Dissertation for the Degree of Philosophiae Doctor: University of Tromsø 2011
- Rosenstone, Robert A., "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age", i: *The Historical Film: History and Memory in Media*, red. av Marcia Landy. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 2001, 50-66
- Schiewe, Andrea og Schiewe, Jürgen, *Witzkultur in der DDR. Ein Beitrag zur Sprachkritik*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000
- Schulz, Werner, "'Das Leben der anderen' hat keinen Preis verdient", i: *Die Welt*, 25. februar 2007. Hentet fra <http://www.welt.de/politik/article734960/Das-Leben-der-anderen-hat-keinen-Preis-verdient.html> 22.8.2012
- Seegers, Lu, "Das Leben der Anderen oder die 'richtige' Erinnerung an die DDR", i: *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. av Astrid Erll og Stephanie Wodianka. Berlin: de Gruyter 2008, 21-52
- Skare, Roswitha, *Christa Wolfs Was bleibt. Kontext – Paratext – Text*, Münster: LIT Verlag 2008

- Skare, Roswitha, "Das Leben der Anderen (2006): Paratekstens betydning for filmens autentisitetetskrav", i: *Norsk medietidsskrift* 1 (2012), 41-54
- Vaage, Margarethe Bruun, "Self-Reflection. Beyond Conventional Fiction Film Engagement", i: *Nordicom Review* 30 (2009), 159-178
- von Donnersmarck, Florian Henckel, "'Appassionata': Die Filmidee", i: *Das Leben der anderen. Filmbuch von Florian Henckel von Donnersmarck*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, 169-170
- Wehdeking, Volker, *Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007
- Wilke, Manfred, "Wieslers Umkehr", i: *Das Leben der anderen. Filmbuch von Florian Henckel von Donnersmarck*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, 201-213
- With, Anne-Lise, "De Andres Liv: Moralfilosofisk og politisk dramatik i overvåkingens DDR", i: *Filmanalytiske tradisjoner*, red. av Eva Bakøy og Jo Sondre Moseng. Oslo: Universitetsforlaget 2008, 122-131
- Wolf, Christa, *Ein Tag im Jahr. 1960-2000*, München 2003
- Wolle, Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1998

Filmografie

DAS LEBEN DER ANDEREN

Produksjonsland: Tyskland

År: 2006

Lengde: 137 minutter

Regissør og manusforfatter: Florian Henckel von Donnersmarck

Produksjon: Max Wiedemann und Quirin Berg

Musikk: Gabriel Yared und Stéphane Moucha

Kamera: Hagen Bogdanski

Klipp: Patricia Rommel

Forfatterbiografi

Roswitha Skare er professor i dokumentasjonsvitenskap ved Institutt for kultur og litteratur, Universitetet i Tromsø. Hennes forskningsinteresser er dokumentteori og paratekstens betydning i litteratur og film. Hennes nyeste publikasjoner er artiklene "Nanook of the North (1922) – en reise etter den autentiske utgaven" i antologien *Reiser og ekspedisjoner i det litterære Arktis* (2011) og "Das Leben der Anderen (2006): Paratekstens betydning for filmens autentisitetetskrav" i *Norsk medietidsskrift* (2012). E-post: roswitha.skare@uit.no

English summary

The Life of Others (2006) has been a successful film, winning the Oscar for Best Foreign Feature in 2007. It is a film about surveillance, but also about the lives of artists and writers in East Berlin in the middle of the 1980s, and about what role literature and art

played in the GDR and in the events of autumn 1989. The article focuses on the way the film portrays Wiesler’s transformation from hard-boiled Stasi officer into the guardian angel of his target, and shows how art – both literature and music – plays an important role in this process.

Nøkkelord

De andres liv, DDR, offentlighetsforhold, litteratur og kunst som deloffentlighet, film, historiefortelling