



Universität Zagreb
Philosophische Fakultät
Abteilung für Germanistik

Krešimir Bobaš

**„Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael“.
Die Darstellung der DDR im neueren deutschen Film**

Diplomarbeit

Mentoren:

Ao. Prof. Dr. Svjetlan Lacko Vidulić

Ao. Prof. Dr. Christine Magerski

Zagreb, September 2016

Inhaltsverzeichnis:

0. Methodologie und Zielsetzung	1
1. Einleitung	3
2. Genre: Komödie, Drama und Dichotomie der filmischen DDR-Darstellung	13
2.1. Genre	13
2.1.1. Komödie	16
2.1.2. Drama	18
2.2. Dichotomie der filmischen DDR-Darstellung	20
3. Musik und Miriam: <i>Sonnenallee</i> (1999)	22
4. Spreewaldgurken und Coca-Cola: <i>Good Bye, Lenin!</i> (2003)	30
5. Das Böse des Bürokratischen: <i>Das Leben der Anderen</i> (2006)	40
6. Schlussfolgerung	49
7. Film- und Literaturverzeichnis	55

0. Methodologie und Zielsetzung

In dieser Arbeit soll versucht werden, die filmische Auseinandersetzung mit der DDR-Geschichte in der neue(re)n deutschen Kinematographie mithilfe von Texten aus Literatur- und Filmtheorie sowie den Filmen, die sich mit der DDR-Aufarbeitung befassen, zu analysieren. Ebenfalls soll die Dichotomie zwischen den zwei Filmgenres, die sich auf die in der Arbeit thematisierten Filme beziehen – die Komödien und das Drama – dargestellt werden. Die Ausgangspunkte für dieses Verfahren werden drei Spielfilme aus der „post-Wende“-Ära des deutschen Films sein: Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999) (SA), Wolfgang Beckers *Good Bye, Lenin!* (2003) – beide Komödien – (GBL) und Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006) (DLDA) – ein Drama.

Die Filme werden durch eine Genre-, Szenen- und Themendeutung mittels Sekundärliteratur, die von akademischen Beiträgen bis hin zu Filmkritiken reicht, analysiert. Obwohl es nicht möglich ist, die gesamte Deutungsvielfalt und ihr Ausmaß zu erwähnen, will man doch versuchen, ein abgerundetes Bild und einen Analysevorschlagn zu präsentieren, mittels welchen man diese Filme näher und besser deuten kann.

In Kapitel „Einleitung“ werden die grundlegenden Ausgangspunkte aufgefasst, was eigentlich der Begriff *Ostalgie* ist und wie er in der deutschen Medienlandschaft verstanden wird. Mittels Literatur, Fernsehen und Kino als Massenmedien wird analysiert, auf welche Art und Weise diese vom breiteren Publikum perzipiert und wie sie von ihm verstanden und als kulturelles Phänomen gedeutet werden. Außerdem wird eine kurze chronologische Auflistung der Filme gegeben, die sich wegen ihrer Thematik entweder als Genre der Komödie oder des Dramas in die filmische „post-Wende“-Kinematographie eingliedern lassen.

In Kapitel „Genre: Komödie, Drama und Dichotomie der filmischen DDR-Darstellung“ wird man sich der filmtheoretischen Deutung der Genres der Komödie (für SA und GBL) und des Dramas (für DLDA) zuwenden. Außerdem wird man durch diese zwei Genrearten kurz die Verschiedenheit der Darstellungsweisen der DDR im neueren deutschen Film thematisieren und eine theoretische Basis für die nachfolgende, praktische Analyse der drei Filme geben.

In Kapitel „Musik und Miriam: *Sonnenallee* (1999)“ wird die Handlung und die Symbolik in Leander Haußmanns Film analysiert. Die Darstellung der „sonnigen

Seite“ der DDR und die Intermedialität von Musik werden mit der Erinnerungskultur der *Ostalgie* in Verbindung gebracht. Durch ein intermediales Verfließen von Film, Text und Musik wird gezeigt, wie sich SA als erster Film im das Genre der Komödie und mittels der Stilmittel von Satire und Ironie mit der DDR auseinandersetzt.

In Kapitel „Spreewaldgurken und Coca-Cola: *Good Bye, Lenin!* (2003)“ wird Wolfgang Beckers Film und seine Anlehnung an die (Para)Dokumentaristik, auf der er basiert, analysiert, und es wird ein Deutungsvorschlag gegeben, der das Thema des einzigen der analysierten Filme, dessen Handlung sich hauptsächlich nach dem Mauerfall abspielt, in Verbindung mit *Ostalgie* bringt.

In Kapitel „Das Böse des Bürokratischen: *Das Leben der Anderen* (2006)“ wird Florian Henckel von Donnersmarcks mit dem Oscar-Preis ausgezeichneten Film analysiert, der sich sowohl von der Darstellungsstrategie als auch vom Genre her von den beiden zuvor analysierten Filmen unterscheidet. Dieses Drama will, durch den intertextuellen Bezug auf Theater und Musik, die erzwungene Nähe des Staates zum Privatleben thematisieren und die bespitzelte Künstlerfigur im Totalitarismus darstellen.

In Kapitel „Schlussfolgerung“ wird die Analyse von SA, GBL und DLDA nochmals summiert und es werden die Abschlussüberlegungen zu den im vorigen Verlauf der Arbeit gestellten Thesen und Meinungen dargestellt.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, mittels der oben erklärten Methodologie und der Gegebenheit, dass die DDR im neueren deutschen Film durch zwei Genrearten, die der Komödie und die des Dramas, repräsentiert wird, einen Deutungsvorschlag zu geben, wieso es zu dieser Darstellungsdichotomie gekommen ist in und nach den beiden *Ostalgie*-Wellen, der Zeit also von der Mitte der 1990er Jahre bis heute.

1. Einleitung

Als im Jahre 1974 die damals 19-jährige Nina Hagen mit der Gruppe „Automobil“ über ihre Wut sang, dass ihr Partner Micha/Michael keinen Farbfilm in den Ferientaufenthalt an der Ostsee mitgenommen hätte, war das der größte Hit, den sie in der DDR erzielt hat. In einer Anfang der 2000er Jahre durchgeführten Umfrage haben sogar 40 Prozent der befragten ehemaligen DDR-Bürger ausgesagt, sie könnten die Melodie von „Du hast den Farbfilm vergessen“¹ immer noch summen.² Ein Lied, das DDR-Geschichte schrieb und das als kultureller „Ost-Code“ auch am Ende von Leander Haußmanns *Sonnenallee* vorkommt. Jedoch stellt es zugleich nur eins der vielen Codes dar, die den Alltag, sowohl politischen als auch kulturellen, in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik prägten und die fünfzehn Jahre danach, nach dem Fall der Berliner Mauer und dem politischen Tod der DDR Ende der 1980er Jahre, zu Relikten aus einer vergangenen Epoche werden.

Dieses Ende der 1980er Jahre war für ganz Europa turbulent: Die Rekombination neuer/alter Nationaldiskurse, der Zerfall Jugoslawiens und der UdSSR und die Wiedervereinigung der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik prägten die politische Szene in der Alten Welt zutiefst. Der Fall der Berliner Mauer ist zum Symbol für das Ende des sozialistischen Ostblocks geworden, während die Kriegsszenen aus den neuen Republiken, die einmal Teil Jugoslawiens waren, das neue Antlitz Europas in Staunen versetzten. Der Kapitalismus hielt Einzug in den einst kommunistischen Ostblock. Zu dieser Zeit aber arbeitete man auch mit Vollkraft an der Zusammenbindung der beiden deutschen Staaten, d.h. der „siegreiche“ Westen nahm auf eine Art und Weise den „geschlagenen“ Osten ein. Die DDR wurde nach ihrer 40-jährigen Existenz sowohl von der politischen als auch kulturellen Weltkarte gestrichen.

Damit scheint ein großes Problem gelöst worden zu sein, da man den „unfreien“ und „unmenschlichen“ Osten Deutschlands immer als ein Land hinter einer Ziegelsteinmauer, Drahtzäunen und Wachposten sah – der meistbewachte Staat der Welt³ galt immer als eine Art von gefährlicher *Terra incognita*. Die desillusionierten DDR-Bürger hatten ebenfalls Probleme mit der physischen und metaphorischen Undurchdringlichkeit der Berliner Mauer, während Gorbatschow in der UdSSR die

¹ Erhältlich unter: https://www.youtube.com/watch?v=1CIC0ZhyS_s. Eingesehen am: 11. September 2016.

² Vgl. FINGER, 2003b.

³ Vgl. COURTOIS, 2011.

Perestroika durchführte und die kommunistischen Diktaturen in Europa langsam aber sicher verschwanden. Nach dem Fall der Berliner Mauer und des Einparteienstaats, konnten die Menschen in dem einen Jahr „Umstellung“ viel zu spüren bekommen:

Während sich die einen über den Abbau der Grenzanlagen und den Wegfall der Grenzkontrollen freuten und allenfalls den Verlust der Zonenrandgebietsförderung und die Einführung des Solidaritätszuschlags beklagten, erfuhren die anderen, wie sich ihre bisherigen Lebensverhältnisse schlichtweg völlig umkrempelten: Vom Arbeitsplatz über die Wohnung, das Schulsystem und die Verwaltung bis hin zu den neuen Freiheiten und Unsicherheiten, die die D-Mark mit sich brachte. Hatten sich die Ostdeutschen im Herbst und Winter 1989 als selbstbewusste Akteure der friedlichen Revolution gefühlt, so richteten viele von ihnen spätestens seit den Wahlen im März 1990 ihre Erwartungen vor allem auf die Politiker und Investoren aus dem Westen.⁴

Und durch den Westen ging ein Diskurs und ein Lebensabschnitt für viele Bürger der ehemaligen DDR verloren. Die alte Ostmark wurde zur D-Mark umgetauscht, die Konsumgesellschaft zog auch in die „neuen Bundesländer“ ein und ein Spalt zwischen den ehemaligen ideologischen Rivalen wurde zwar getilgt, verlöschte jedoch nie ganz. Auf die neuen Mitbürger wurde auf eine Art Abgrenzung runtergeschaut, wovon auch die erschwerte Integration ehemaliger DDR-Bürger in das weitaus „besser“ entwickelte kapitalistische System zeugt:

Viele Ostdeutsche sahen sich plötzlich in der Rolle von Verlierern im Systemwettbewerb und meinten, sich für ihr bisheriges Leben in der DDR erklären und rechtfertigen zu müssen. Im Gegenzug stellte sich bei Bürgern der alten Bundesrepublik, selbst wenn sie bis dahin kritisch mit ihrem Staat umgegangen waren, eine Art retrospektive Loyalität und Zufriedenheit mit den eigenen Lebensleistungen ein.⁵

Obwohl der „Wind-of-Change“ eine Zeitlang die Menschen auf beiden Seiten der ehemaligen Mauer zufrieden stellen konnte, sah man ein, dass die kapitalistische Konsumwirtschaft alle wohlbekanntesten Produkte aus der Vergangenheit und somit einen Teil der Identität der einstigen DDR-Bürger verschluckte. Für die Westdeutschen war es eher eine Art Neugier vor dem Unbekannten, die ihr Interesse für Rotkäppchen-Sekt und Mocca Fix Gold erweckte. Für die Ostdeutschen war es die Erinnerung an vergangene Zeiten, die durch das rasante Verschwinden ihrer Erinnerungsorte bedingt war. So wurde kurz nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten und am Anfang der 1990er Jahre ein Wort geschmiedet, das wie

⁴ LEO, 2009.

⁵ EBD.

fast kein anderes das „post-Wende“-Deutschland und den (nostalgischen) Rückblick auf die DDR prägen wird:

Diese Form der Nostalgie, der verklärenden, einseitigen Erinnerung an die DDR, wurde im journalistischen Diskurs mit dem Neologismus „Ostalgie“ titulierte. Anfang der 1990er Jahre kam dieser Begriff auf und benannte einen gesellschaftlichen Gemütszustand, den die Westdeutschen kurz nach der Wende und Wiedervereinigung bei den Ostdeutschen konstatierten. Dieser Trend wurde so wirksam, dass ein eigener Begriff für die (Wieder)-Beschäftigung mit der DDR-Vergangenheit geprägt wurde. „Ostalgie“ thematisiert den Eindruck oder die Mentalität des Verlustes.⁶

Dieses Gefühl von Ostalgie spiegelt sich auch in den kulturellen Gegebenheiten der postsozialistischen Zeit, die in den Medien wie Literatur und Film ihren Ausdruck finden wird. Dieses Phänomen ist dem der Trümmerliteratur, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstand und sich mit dem tristen Alltag des sich in wortwörtlichen Trümmern befindenden Deutschlands auseinandersetzt, vergleichbar mit Ostalgie, obwohl sie sich von ihr in dem Sinne unterscheidet, dass sie keinen nostalgischen Bezug zur NS-Zeit und den Kriegserfahrungen nimmt. Das verbindende Element zwischen diesen beiden deutschen Kulturphänomenen ist jedoch die Erfahrung von Fremdheit, die ihr Erscheinungsbild prägt, wie es Dieter Hoffmann für die Trümmerliteratur sagt: „Die Fremdheitsgefühle erhielten [...] die Dimension einer fundamentalen Orientierungslosigkeit des Menschen in der Welt, die ihren adäquaten Ausdruck in der Philosophie des Existenzialismus fand.“⁷ Was also ein halbes Jahrhundert davor die durch französische Philosophen beeinflusste Denkweise war, wird im „post-Wende“-Zeitalter jetzt zu einer postmodernen Erfahrung. Der orientierungslose Nachkriegsmensch in einer neuen Welt richtet sich, wie bei der Trümmerliteratur, zum Neuen, während sich der ostalgische zum Geschehenen, zum Verlorengegangenen wendet.

Die Kulturlandschaft im wiedervereinten, postsozialistischen Deutschland ist eine zwiespältige und fragmentierte: Während die einen das Ende der Lyotardschen „großen Geschichten“ bejubeln, „weinen“ andere ihnen nach. Dieser Nostalgieausdruck darf jedoch nicht banalisiert verstanden werden, sondern als ein Unterfangen der Verarbeitung, das in der Welt der Literatur und der visuellen Künste vollzogen wird. Die Wendeliteratur hält Einzug in die Kulturlandschaft, Texte wie Thomas Brussigs Romane *Helden wie wir* (1995) und *Am kürzeren Ende der*

⁶ LANGE, 2005.

⁷ HOFFMANN, 2006: 208.

Sonnenallee (1999), Jana Hensels Erinnerungsband *Zonenkinder* (2002) oder Ingo Schulzes Liebesgeschichte *Adam und Evelyn* (2008) zeugen von einer Auseinandersetzung mit den Geschehnissen aus einer Zeit, die ambivalent perzipiert wird. Die DDR-Erfahrungen in diesen Texten werden auf unterschiedliche Art und Weise dargestellt: Während Brussig eher auf eine „sonnige“ Zeit der Pubertät im Arbeiter-und-Bauern-Staat zurückblickt, thematisiert Hensel die adoleszente Verlorenheit im neuen System, und Schulzes Liebesgeschichte ist in einen turbulenten historisch-politischen Kontext der späten 1980er Jahre gesetzt. Obwohl in kurzen Zügen dargestellt, scheint es, wie Nicole Leier sagt, schwer zu sein, einen Grundbegriff und ein einziges Leitmotiv für diese neue Literaturbewegung auszu-sondern:

Eine klare Definition ist schwierig, wenngleich thematische Aspekte bei der Begriffsbestimmung eine wesentliche Rolle spielen: Die Darstellung von Missständen, die zur Wende geführt haben, die Behandlung der Wendeereignisse selbst sowie die Schilderung des Lebens nach der Wende dienen in der Regel als Klassifikationsmerkmale. [...] Und auch die Herkunft und das Alter der Autoren sind bei den unterschiedlichen literarischen Verarbeitungsansätzen nicht ganz unerheblich.⁸

Die Wendeliteratur ist nur ein medialer Gesichtspunkt, der als Kanal für die Auseinandersetzung mit den bisherigen Erfahrungen in der DDR und den neuen Umständen in den „neuen Bundesländern“ dient. Der ostalgische Ausdruck ist dabei nicht der einzige, da zahlreiche Bürgerrechtler und Politiker einen Abbruch mit dem ehemaligen Osten und seinem Erbe wegen der Schikane, Terror und Menschenrechtsverletzung, die in ihm stattfand, fordern. Das in der Literatur und Medien dargestellte, hoch stereotypisierte und verzerrte Bild über die einstigen Umstände in der DDR wird von vielen Seiten angegriffen: Die erste Ostalgie-Welle Mitte der 1990er Jahre – zu einer Zeit, als in der Literatur z. B. Brussigs *Helden wie wir* erschien – ist von einem Revival von DDR-Memorabilien gekennzeichnet, die ihren Ausdruck im Alltagsleben, in Mode, Film und Fernsehen finden. Und obwohl diese erste Phase der Ostalgie-Welle für viel Furore sorgt – und Haußmanns Verfilmung von Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* im Jahr 1999 miteinschließt – erlebt sie erst ein Jahrzehnt nach dem Mauerfall, Anfang der 2000er Jahre, ihren Höhepunkt.

⁸ LEIER, 2010.

Den größten Einfluss auf die „Ostalgiewelle“ [...] haben die „DDR“- oder „Ostalgiewellen“-Unterhaltungsshow, die im Sommer und Herbst 2003 von zahlreichen TV-Sendern ausgestrahlt werden (z.B. DIE OSTALGIE-SHOW am 17.8. im ZDF, DIE DDR-SHOW am 3., 10., 17. und 24.9. bei RTL, DIE ULTIMATIVE OST-SHOW am 23. und 30.8. bei SAT 1 oder EIN KESSEL DDR am 22.8. im MDR). Ehemalige DDR-Bürger und ostdeutsche Prominente sind zu dieser Zeit zudem in zahlreichen TV-Gesprächsrunden zu Gast und erinnern sich dort an ihre Heimat und Vergangenheit.⁹

Das in diesen TV-Shows gezeigte Bild der DDR wird vornehmlich von Ostdeutschen kritisiert und ihm wird vorgeworfen, durch Verzerrung und Banalisierung der Umstände und Geschehnisse, sowie durch die selektive Ausblendung der Tyrannei des Stasi-Staates und der Mauertoten, den ehemaligen Sowjet-Satelliten als ein durch Stereotypen und Mythen am Leben erhaltenes Relikt darzustellen und somit ein Massenpublikum ansprechen zu wollen, das von Jugendlichen bis hin zu Rentnern reicht. Diese neuerschaffene „Erinnerungskultur“ wolle durch Ostsymbole, sogenannte Ost-Codes, eine Verharmlosung der ehemaligen Diktatur, ein einseitiges, subjektivierte Darstellungsbild des Landes jenseits der Mauer aufzeigen. Der ehemalige Bundestagspräsident Wolfgang Thierse mahnt, dass die DDR „in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit“ gezeigt werden sollte. Zwar habe es auch „Alltag, Glück, Sport, Unterhaltung, Westfernsehen“ gegeben, jedoch müsse die DDR auch als Misswirtschaft und Diktatur aufgezeigt werden, „denn“, wie er in einem Spiegel-Interview sagt, „wir wurden bespitzelt und hinter eine Mauer gesperrt“.¹⁰

Das Jahr 2003 stellt eine weitere Zäsur in der Ostalgiewelle dar; zudem ist es das Jahr, in dem Beckers *Good Bye, Lenin!* erscheint und den Terminus Ostalgiewelle auf eine andere Art und Weise darstellt. Während der bis dato – jedoch eher im ehemaligen Osten als im Westen – erfolgreichste Film über die DDR, Haußmanns SA, die zuvor genannte „sonnige Seite“ des untergegangenen Staates zeigt und die von Politikern und Bürgerrechtlern aufgezeigte „dunkle Seite“ parodistisch und satirisch darstellt, bekommt man in Beckers GBL eine andere, der Ostalgiewelle auf gewisse Weise entsprechende, jedoch kritischere Darstellungsweise zu sehen. Kitsch und Klischees finden sich auch in Beckers Verfilmung dieses Kulturphänomens, jedoch ist die im Film gezeigte Ostalgiewelle nuancierter und mehrschichtiger – der britische Germanist Nick Hodgin nennt diesen Film „das Begraben der DDR“¹¹. Der Kinoerfolg des Films, der sogar als deutscher Oscar-Beitrag für die Kategorie

⁹ LANGE, 2005.

¹⁰ Wolfgang Thierses Interview-Aussagen zur DDR, zit. nach EBD.

¹¹ Im Original: „burying the GDR“. Übersetzt von K. Bo. Zit. nach BARNEY, 2009: 134.

des besten fremdsprachigen Films zugesandt, letztendlich jedoch nicht ausgewählt wurde, wird in der linearen Auffassung der neueren deutschen Kinematographie von Haußmanns *NVA* (2005) gefolgt, in dem das Leben in der NVA – der Nationalen Volksarmee – und der Endstunde der DDR karikiert wird. Man kann den Film des Drehbuch-Duos Haußmann-Brussig – die in dieser Rolle auch bei SA mitwirkten – als eine direkte Anbindung an SA ansehen, obwohl mit anderen Filmfiguren und einer etwas differenzierten Spielfilmhandlung.

Das Merkmal dieser „post-Wende“-Filme ist ein äußerst postmodernes. Die Postmoderne im Film ist ein eher disparater Begriff, der die Intertextualität und -medialität dieser Kulturprodukte aufweisen soll, ein „verändertes Verständnis von Kunst als Experimentierfeld eher denn als Sinnfindungsdistanz, so daß sich phantastische Handlungselemente, metafiktionale Verweise [...], absurde Sprachspiele und *Genre-Brüche (hybride Genres)* (hervorgehoben von K. Bo.) häufen“¹². Genau bei diesen „Genre-Brüchen“ und der daraus resultierenden Hybridisierung kommt die vorhin genannte Intertextualität und -medialität zustande, bei der es sich um ein direktes Zitat oder mehr oder weniger deutliche Anspielungen oder Verweise auf etwas anderes handelt. Diese Erzählungs- bzw. Darstellungsweise soll dann bedeuten, dass sich ein Film auf einen anderen Film oder gar Filme bezieht, entweder auf visueller oder inhaltlich-narrativer Ebene, also es entsteht eine Kinematographie und ein Schilderungsverfahren, „das das ‚Mythenrepertoire‘ der populären Kultur“, des Repertoires der bis dann bestehenden Kulturprodukte, „anzapft und für seine Zwecke verwendet“¹³. Durch diese Verfahren wird das DDR-Bild, das in diesen Filmen gezeigt wird, zu einer Anhäufung von Mythen, Stereotypen und fragmentieren (Erinnerungs-)Kulturmerkmalen geworden, die aneinandergereiht ein Massenpublikum ansprechen und eine Kollektiverinnerung evozieren sollen. Bei den zwei zuvor genannten Filmen, SA und GBL, handelt es sich dabei noch um satirisch-heitere, teils aber auch schwarze Komödien, die (mehr oder weniger) die subjektiven Erinnerungen an einen vergangenen Lebensabschnitt mit DDR-Memorabilien zieren. Ganz in der Manier der Shows, die zu dieser Zeit der zweiten Ostalgie-Welle auf den größten deutschen TV-Sendern ausgestrahlt wurden, zielen diese

¹² NÜNNING, 2004: 544.

¹³ SCHRECKENBERG, 1998: 122.

nicht auf eine Präsentation adäquater Reflexion der sog. „Wirklichkeit“ der DDR ab, sondern präsentieren stattdessen ewig wiederkehrende Zeichen, Muster, Klischees oder Stereotypen der „DDR“, die – verstreut vorhanden – nun mosaikartig zusammengesetzt werden und aufgrund ihrer Bekanntheit und Vertrautheit ein Déjà-vu-Gefühl bei diversen Zuschauergruppen auslösen.¹⁴

Dieser „Retrotrend“ spiegelt sich also in einer eher humorvollen Darstellung der Geschehnisse wider. Dabei spielt man auf den Vertrautheitscharakter des dargestellten Materials beim Mainstream-Zuschauer sowohl im Westen als auch im Osten an, man will also, dass sich das Individuum die Lücken in der Gesamtstruktur des sowohl Geschehenen als auch Dargestellten mit einer Art von eigenem Sinn füllt. Das Verfahren, welches hierbei verwendet wird, ist der Lachcharakter der Komödie, und durch diese Selbstreferenzialität will bewusst gemacht werden, dass es sich bei der Erzähltechnik der Geschichte um ein Auslösen von Verfremdung beim Zuschauer handelt, die sowohl antiillusionierend als auch gewissermaßen distanzierend wirken soll: Ein „Deckmantel der Komik“, der Enttabuisierung zulässt. Zugleich sind diese Kulturprodukte auch Vorreiter einer Pop-Kultur, die uneingeweihte und eingeweihte Zuschauer durch ihren Massenmedium-Charakter¹⁵ zugleich anspricht: Die einen, die sich am Dargestellten erfreuen, und die anderen, die das Dargestellte verstehen und miteinander kausal verbinden. SA und GBL sind exemplarische Beispiele für eine solche Interpretations-Dichotomie.

Dies sind selbstverständlich nicht die ersten Filmbeispiele, die sich so etwas vornahmen. Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre gab es einige der letzten DEFA-Filmprojekte – Deutsche Film AG, die Zentralanlaufstelle des DDR-Films mit Sitz in Potsdam-Babelsberg – die es auch mit einer letzten filmischen Hommage an den untergehenden Staat versuchten. Filme wie Jörg Foths *Letztes aus der Da Da eR* (1990), Roland Gräfs *Der Tangospieler* (1991) oder Helmut Dziubas *Jana und Jan* (1992), allesamt unter DEFA produzierte Projekte, bieten eine Art letzter Widerspiegelung auf die sozialen und politischen Umstände in der DDR, deren Aufgabe es einerseits war, die sozialistischen Grundideen hervorzuheben, aber auch mit Stasi- und Staatsterror abzurechnen. Diese „Aufarbeitungsfilme“ sind vom Genre her eher (Melo)Dramen, deren Ziel es nicht ist, (nur) zu unterhalten, sondern einen kritischen Rückblick zu geben, während eher heiterere Komödien und Satiren mit der DDR und ihrem Erbe unter dem „Deckmantel von Komik“ abrechnen und sich von ihm abheben

¹⁴ LANGE, 2005.

¹⁵ Vgl. HARMS, 2002.

wollen. Diese zwei (hybriden) Genrekategorien sind in sich äußerst geschichtet und nehmen vielerlei, abhängig vom Zeitgeist und dem zu bearbeitenden Thema, Gestaltungsformen an, jedoch kann man die „post-Wende“-Kinematographie in ihrem Schlüssel, der Dichotomie zwischen Komödie und Drama, betrachten, was im folgenden Kapitel dieser Arbeit beschrieben und in den Analysekapiteln gezeigt werden wird.

SA und GBL gehören zur ersten Kategorie an und nehmen Abschied von einem sowohl geschichtlichen (der realpolitischen DDR) als auch subjektiven (Lebens)Abschnitt (des Regisseurs/Drehbuchautors usw.) und bedienen sich stereotypisierter und mythisierter Elemente, um dies machen zu können. Die andere Filmgenreart, die sich damit auseinandersetzt, das Drama, bedient sich der gleichen Elemente, aber auf eine andere Weise und mit einem anderen Ziel: Die Geschehnisse zu enttarnen und zu entlarven, sich nicht nur von dem Erbe verabschieden sondern es auch als potentiell schlechtes und gefährliches darzustellen. Einer der ersten Filme aus diesem Milieu (der nach der endgültigen Schließung der DEFA im Jahr 1992 gedreht wurde) ist Frank Beyers *Nikolaikirche* (1995), der die gegen Ende der DDR in der Leipziger Nikolaikirche stattfindenden friedlichen Proteste und zugleich den drohenden Stasi-Terror zeigt. Und obwohl die Kinolandschaft der nächsten zehn Jahre von zwei erfolgreichen Komödien geprägt sein wird, erscheint im Jahre 2006 Florian Henckel von Donnersmarcks Meisterwerk *Das Leben der Anderen*, das wie keiner seiner Vorgänger die Stasi-Maschinerie und ihre gefährlichen Machenschaften darstellt. Das Drama nimmt sich vor, indem es sich intertextuell und -medial auf Theater – was bei SA Musik und GBL Filmaufnahmen sind – konzentriert, die gefährliche Nähe des Staates am Privatleben zu thematisieren. Durch detailgetreue Nachstellung der „Memorabilien“ aus den 1980er Jahren, die in einem anderen Licht in den komödien- und satirehaften SA und GBL verwendet werden, will der Regisseur und Drehbuchautor von Donnersmarck einen Wahrheitscharakter bilden, den die beiden anderen in dieser Arbeit aufgegriffenen Filme sowohl entideologisieren als auch ironisch und mit Distanz in Szene setzen. In DLDA sind diese Utensilien Wirklichkeit und Schein zugleich, sie fließen ineinander und postulieren die übergeordnete Frage: Was ist Realität und was (Fehl)Interpretation?

Die Mitte der 2000er Jahre markiert somit den Höhepunkt und dass allmähliche Abschwächen der *Ostalgie*-Welle, jedoch finden sich weitere Beispiele

selbstverständlich auch nach diesen drei Filmen: Christian Petzolds Drama *Barbara* (2012) erzählt die Geschichte einer wegen „kontrarevolutionärer Handlungen“ – da sie sich für ein Ausreisevisum beworben hat – in die DDR-Provinz vertriebenen Berliner Ärztin. In *Barbara* wird in der Manier von DLDA ein unbarmherziger Staatsmechanismus der DDR aufgezeigt, dem die Titelfigur (gespielt von Nina Hoss) durch List und Beharrlichkeit entrinnen will. Das neueste Beispiel stellt die im Jahre 2015 von RTL ausgestrahlte Mini-Fernsehserie *Deutschland 83* dar, in der in acht Episoden die Umstände in der DDR zu Zeiten der Zuspitzung des Kalten Kriegs gezeigt werden. Der junge Grenzsoldat Martin Rauch (gespielt von Jonas Nay) gerät dabei in ein Ost-West-Spionage-Komplott, was ein Genre-Novum in der Darstellung der DDR im deutschen Film und Fernsehen ist.

Trotz der Vielfältigkeit der (Hybrid-)Genre und Diskurse, in denen diese Filme und Fernsehserien entstanden sind, beruhen sie doch alle auf einem Element, das ihren Kern bildet: dem Mythos. Dieser, so Barthes,

[...] schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe [...] Die Menschen stehen zum Mythos nicht in einer Beziehung der Wahrheit, sondern des Gebrauchs. Sie entpolitisieren nach ihren Bedürfnissen. Es gibt mythische Objekte, die für einige Zeit im Schlaf belassen werden, sie sind dann nur unbestimmte mythische Schemata, deren politische Fracht fast gleichgültig erscheint.¹⁶

Eben der Mythos um die DDR ist der Antreiber sowohl der Ostalgie als auch ihrer Negation, indem er im Literatur- und Filmdiskurs – im generellen Kulturdiskurs – verankert ist und von da aus seine Mannigfaltigkeit entwickelt. Der Mythos hängt von einem Kollektivgedächtnis, von „Großgruppen wie Ethnien, Nationen und Staaten“¹⁷ ab, die sich mit ihm auseinandersetzen – oder es zumindest versuchen werden. In der Ostalgie-Welle kommt es zur Wiederbelebung dieser „für einige Zeit im Schlaf belassen[en]“ Objekte, die ihren mythischen Charakter eben durch ihr plötzliches Verschwinden aus dem Alltagsleben bekommen haben, und durch ihre Re-Kontextualisierung zu Relikten, die zum Zweck der Ostalgie ihre Bestimmtheit verloren haben. Mokka Fix Gold und Stasi werden gleichwertige Repräsentanten der DDR, „ohne Widersprüche“ über ihren ehemaligen Wert, dafür aber auch „ohne [historisch-reale] Tiefe“; Sie werden nicht „wahr“ sondern „gebräuchlich“, politisch

¹⁶ BARTHES, 2003: 131f.

¹⁷ ASSMANN, 2006: 188. Zum Thema Gedächtnisstruktur und Kollektivgedächtnis vgl. EBD.: 179-203.

entfrachtet nach „Bedürfnissen“ des jeweiligen Zeitalters, Vorhabens oder Rezipienten, sondern zu (n)ostalgischen Gegenstände oder mahnenden Zeugen der Tyrannei. In dieser Arbeit will man zeigen, wie dies in der neueren deutschen Kinematographie versucht worden ist.

2. Genre: Komödie, Drama und Dichotomie der filmischen DDR-Darstellung

Will man sich mit der Darstellung der DDR im neueren deutschen Film beschäftigen, so muss man sich selbstverständlich in die Sphäre der Kultur- und Filmtheorie begeben, welche die Deutungsgrundlage und den Ausgangspunkt zu diesem Vorhaben bildet. Obwohl jede künstlerische Kategorie für sich selbst existiert und in einem größeren oder kleineren Maß mit anderen, ihr verwandten, verknüpft ist, kann sich jede von ihnen hyperonymisch, aufgrund ihrer Charakteristiken, Erscheinungsweisen und Rezeptionswirkung, in eine ihr übergeordnete Kategorie eingliedern. Somit wurde auch der Film, in seiner rund hundertjährigen Geschichte, in gewisse Genrebereiche unterteilt, die sowohl den seit dem Altertum bestehenden (z.B. Komödie, Tragödie, Drama) als auch neueren Gattungen (z.B. Science-Fiction-Film, Filmparodie, intertextueller/intermedialer Film usw.) entsprechen. Und obwohl das Genre gemeinsam mit dem Massenproduktionswesen des Films und seiner massenorientierten Natur popularisiert wurde, kann man nicht sagen, dass das Genre als exklusiv filmische Gattung angesehen werden kann: „Genres sind jedoch keine genuine Erfindung des Films, sondern entwickelten sich teilweise auch aus bereits etablierten kulturellen Formen und Unterhaltungsformaten in Literatur, Theater und anderen Medien [...]“¹⁸ Obwohl dem so ist, will man sich in dieser Arbeit vorwiegend (obwohl, wie eben kurz erläutert wurde, unmöglich exklusiv) auf das Filmgenre, seine Kategorisierung, seine Komödie-Drama-Auffassung und ihre Wertung als E- und U-Kultur (Ernst- und Unterhaltungskultur) konzentrieren.

2.1. Genre

Die Unterteilung von Genres und der ihnen immanenten Themen und Motive kann nicht als zielgerichtet und exklusiv, sondern vielmehr als situativ und inklusiv verstanden werden. Dieser nie abgeschlossene Prozess der Filmkategorisierung, -systematisierung und -deutung ist gekennzeichnet von Überlappungen und hybriden Ansätzen, die weitestgehend die in dieser Arbeit als Komödien kategorisierten Filme (SA und GBL), jedoch implizit auch das Drama DLDA, prägen. Wie die Autorengruppe Kuhn/Scheidgen/Valeska Weber in ihrer Einführung zur Genretheorie meinen:

¹⁸ KUHN ET AL., 2013: 7.

Heute hat sich in der Filmwissenschaft die theoretische Vorstellung von Genres als dynamische, historisch wandelbare, sich überlappende, kontextabhängige Strukturkomplexe gegenüber einem rein taxonomischen, essentialistischen Genrekonzent durchgesetzt. Genres stellen nicht nur deskriptive Bezeichnungen dar, sondern sind multimediale Konstrukte [...].¹⁹

Das Filmgenre als „multimediales Konstrukt“ kann also auf zweierlei Arten gedeutet werden: Entweder auf einer sogenannten (a) *Textebene*, die den Film *per se* als eine sprachliche²⁰, (inter)textuelle Anordnung von Elementen sieht, aus denen er sich zusammensetzt und die ihn dem einen Genre zuweist oder von anderen Genres abgrenzt. Diese polyvalent aufgefasste Vorstellung vom Filmgenre wird vorwiegend durch die Rezeption eines Films oder einer Filmkategorie gekennzeichnet, die darauf basiert, dass man schon eine Erfahrung von denjenigen Filmen – d.h. von deren inhaltlichen, motivischen, strukturellen, thematischen und/oder semantischen Ansätzen – gemacht hat. Obwohl nicht alle diese Kriterien gleichwertig und gleichgültig sein müssen, um zwei Filme in dieselbe Genrestruktur einzugliedern, sollten der Rezipient und sein Erfahrungshorizont doch über ein Wissen über dieses bestimmte, aber auch über andere Genres besitzen, um einen Film in ein Genre eingliedern, bzw. einen Film als abgegrenzt von einem oder mehreren anderen Genres einsehen zu können. Dies ist, wie schon gesagt wurde, nur begrenzt möglich, da sich das (Hybrid-)Genre – wie zum Beispiel Haußmanns SA – von vielen Aspekten und von ideologisch-historischen Umständen geprägt sieht. Deswegen könnte man in Hinsicht auf ihre Genregliederung sagen, dass Haußmanns SA und Beckers GBL *Komödien* sind, wohingegen von Donnersmarcks DLDA ein *Drama* wäre.

Hiermit kommt man zu einer zweiten Ebene der filmischen Genres, der sogenannten (b) *Kontextebene*, die genauso immanent für die filmische Rezeption, Deutung und Beschreibung wie die textuelle Ebene der Szenarien, Filmbücher u. ä. ist. In dieser Genreauffassung muss auch der diskursive Charakter des immer auf eine Art und Weise ideologisch aufgeladenen Films erwähnt werden. Was auf der *Textebene* der Text ist, auf dem der Film basiert (z.B. Drehbuch), stellen auf der

¹⁹ EBD.: 16.

²⁰ Wie Jean Pivasset sagt: „[D]ie Sprache des Films drückt eine Kultur aus und ist ein Kulturprodukt. Außerdem bietet der Film ein Element der Würdigung des Lebens wie jede Ästhetik oder jedes ästhetische Werk: denn die Sprache des Films ist nicht nur ein Kulturprodukt, sondern ist Teil der Kultur, ein bedeutendes Element eben dieser Kultur, und ist vor allem eine ihrer Bedingungen [...]“ PIVASSET, 1973: 318. Pivasset zitiert hierfür auch Aussagen einiger bekannter Regisseure: „Ich werde eine neue Sprache schaffen“ (Sergei Eisenstein); „Der Film ist kein Schauspiel, er ist eine Schrift.“ (Robert Bresson). Vgl. dazu EBD.: 317f.

Kontextebene der Paratext²¹ (Filmkritiken, Werbeplakate, Titel usw.), Kultur und eine kontextuelle, auch ideologisch-historische Deutung, dar. Da diese Ebene äußerst breit aufgefasst werden kann, sind ihr auch keine Grenzen gesetzt: Einen Film kann man innerhalb eines Œuvre, einer Nationalkinematographie, einer Geschichts- oder Kulturepoche, in politischen und ideologischen Diskursen usw. rezipieren und deuten. Diese *Kontextebene* ist zudem genreübergreifend, d.h. sie verkörpert mehrere Themen und Leit motive, die nicht nur einem Genre entstammen und die auf verschiedene, dem ersten Anschein nach mehr oder weniger unverwandte Genres angewandt werden kann. Deshalb kann man behaupten, dass die *Textebene* und die *Kontextebene* in einem reziproken Wechselverhältnis zueinander stehen, dem nach die *Komödien SA* und *GBL* und das *Drama DLDA* auch als aufarbeitende *politische, Stasiterror thematisierende* oder *(n)ostalgische Filme* zugleich angesehen werden können.

Die in dieser Arbeit aufgegriffenen Filme können also auf zwei verschiedene, jedoch miteinander zutiefst verknüpfte Weisen interpretiert werden. Die vorhin kurz dargestellten Begriffe der *Textebene* und der *Kontextebene* sind die zwei grundlegenden Anhaltspunkte für die Deutung eines Films; zu den anderen Anhaltspunkten, die ebenfalls die Deutungsstrategie prägen, gehören Begriffe aus der Kinematographie wie Montagefertigkeit des Filmproduktes, seine durch andere Massenmedien (Presse, TV, Internet usw.) verbreitete und teilweise bedingte Rezeption, die textuelle, d.h. nicht-bildliche Deutung durch Filmkritiken usw. Dies alles bedingt die „Vermarktung“ des Produktes (in diesem Fall des Filmes) dem Nutzer (dem Rezipienten). Und dieser (politisch aktive) Rezipient des visuellen Materials muss in einer Art von Beziehung zu ihm stehen:

Die tatsächlichen Differenzen, die unseren Alltag bestimmen, drücken sich in der Distanz zwischen Zuschauersitz und Leinwand ganz konkret aus. Imaginär werden reale Differenzen durch einen Prozeß, der in der Filmtheorie ‚suture‘ (Vernähen) genannt wird, aufgehoben. Der sich identifizierende Leser oder Zuschauer erlebt den im fiktiven Helden figurierten Sinn nicht material als gedeutete Welt, sondern formal als Transparenz von Bedeutung. Suture gibt dem Leser die Illusion, in der Gemeinsamkeit mit dem fiktiven Helden gleichzeitig agonistisch begrenzt und ästhetisch entgrenzt zu sein.²²

²¹ „Paratexte sind [...] mediale Texte, die den Haupttext begleiten und in einem engen, zumeist offensichtlichen Verhältnis zu diesem stehen.“ KUHN ET AL., 2013: 18. Vgl. auch GENETTE, 1989.

²² SCHULTE-SASSE, 2000-2005: 37.

Die Deutung kehrt also überwiegend wieder auf die Textebene des Filmes, sein Thema, die Charaktere, die Handlung usw. sowie sein Genre zurück. Der Filmzuschauer identifiziert sich mit dem Material, das er sich ansieht, er wird aus seinem Ausgangspunkt aus in das Thema des Filmes miteinbezogen, obwohl er sich bewusst ist, dass die dargestellte Welt der realen nicht entspricht und nur eine Deutung (des Regisseurs, der Schauspieler, des Drehbuchautors) darstellt.

So könnte man beispielsweise sagen, dass Leander Haußmanns SA und Charlie Chaplins *Der große Diktator* (1940) von ihrer *Textebene* – ihrem Genre – her weitestgehend Komödien und auf ihrer *Kontextebene* politische Satiren sind, jedoch wäre dies eine Pauschalisierung der historischen Umstände, in denen diese beiden Filme entstanden sind. Ebenfalls würde man auf der im Kontext sich auf den Zuschauer beziehenden Ebene eher von SA als *Komödie* als vom *Der große Diktator* reden, da die Missetaten der „großen Diktatoren“ zum geschichtlichen Zeitpunkt der Filmdrehung (und der Rezeption der Zuschauer) noch nicht völlig offenbart waren. Gerade bei Filmen mit explizit oder implizit politisierenden Elementen ist es auf der *Kontextebene* schwer, die Kategorisierung auf der *Textebene* zu rechtfertigen. Sich auf die in dieser Arbeit aufgegriffenen Filme konzentrierend könnte man sagen, dass auf der *Textebene* SA und GBL *Komödien* sind, jedoch muss man auf der *Kontextebene* erwähnen, dass Mangelwirtschaft, Stasiterror, Hunger- und Geldnot auch in diese Deutung miteinfließen müssen. Ebenfalls kann das auf der *Textebene* aufgegriffene Drama DLDA auf einer *Kontextebene* ohne Opportunismus (die Korruption der DDR-Staatsfunktionäre), Frauenhass (das Frauenbild als das von Regime, [Künstler-]Gesellschaft und Liebespartner unterdrückte) und künstlerischem Elitismus (die Künstlerfigur als „Märtyrer“ des Staatsterrors) nicht zu Ende gedeutet werden, was jedoch mit in das eher disparate Verständnis von Drama miteinfließt und etwas später in dieser Arbeit bearbeitet wird. Was also die *Textebene* für die Kategorisierung ist, wird für das Deuten die *Kontextebene*.

2.1.1. Komödie

Wie wir aufgezeigt haben wird das Filmgenre von zweierlei Kategorien, reziprok und in Wechselwirkung zueinander, geprägt. Essentialistisch kann also schon von einer *Komödie* die Rede sein, wenn es sich, wie in diesem Beispiel, um die „post-Wende“-Filme handelt: Obwohl man in Bezug auf die DDR oftmals die Berliner Mauer und die

Stasi vor Augen hat, weswegen man denken könnte, diese Motive würden keine gängige Grundlage für eine komödienhafte Handlung darstellen, liegt in der Komödie doch alles „im Auge des Betrachters“: „Der komische Effekt ist weniger eine Frage des Gegenstandes, sondern eher der Art und Weise, diesen Gegenstand darzustellen und zu betrachten. Tendenziell kann alles komisch sein, es kommt allein auf die Darstellung an.“²³ Diese eng mit der *Kontextebene* verbundene Vorstellung setzt also jenes voraus, was zu einem kulturgeschichtlichen und gesellschaftlichen Zeitpunkt als komisch empfunden werden kann. Und während SA wahrscheinlich noch ein Jahrzehnt zuvor zensuriert, wenn nicht auch verboten, oder GBL als surreale Darstellung angesehen worden wäre, so sind sie in der „post-Wall“-Kinematographie, durch den Wandel dieser Umstände, zu Ost-Codes geworden, die diese DDR-Zeit einigermaßen (n)ostalgisch darstellen.

Und obwohl SA und GBL per se *Komödien* in einem basalen Sinn sind, so sind sie zugleich auch eine etwas groteskere humoristische Darstellung, sogenannte „schwarze Komödien“, die eine heikle politische Gegebenheit und den (potentiellen) Verlust – sowohl erzwungenen (Republikflucht) als auch natürlichen (Tod) – von Familienangehörigen und Freunden auf eine einigermaßen und mehr oder weniger ausgeprägt komische Weise vorzeigen:

Die Komödie erlaubt es auch, tabuisierte Gegenstände unter dem Deckmantel der Komik auszusprechen. Der Grad kann dabei vom Lachen über Körperflüssigkeiten - wie oft in der zeitgenössischen Komödie - bis hin zu *schwarzem Humor* reichen, durch den Themen wie Krankheit und Tod *der Schrecken genommen wird* (hervorgehoben von K.Bo). Also auch hier wirkt eine Befreiung vom sozialen Druck.²⁴

Dieses „Mindern des Schreckens“ kann sowohl als Entmythologisierung als auch ein Verfremdungseffekt, als Begrenzung des Zuschauers und Entgrenzung der Handlung von „Suture“, dienen und das Komödienhafte in einem auf den ersten Blick tabuisierten Umfeld erlauben. Das Tabuisierte wird unter dem Vorwand von Lachen entschärft, sein Gefahrenpotenzial wird durch die komische Handlung, die sich zugleich an ihn anlehnt und sich von ihm distanziert, zu einer Weltauffassung, die gerade durch das Auseinandersetzen mit seiner (in diesem Fall explizit-politischen) Fracht diese, in einem Bartheschen Sinne, als metaphorisch gesehen „fast gleichgültig“ erscheinen lässt, wozu mehr in den folgenden Analysekapiteln über

²³ DEUTSCHES FILMLEXIKON, KOMÖDIE.

²⁴ EBD.

diese beiden Filme gesagt werden wird. Um den zentralen Punkt der humorvollen Elemente fließen auch (n)ostalgische Ost-Codes ein, die in der Erinnerung an die Industrieprodukte und den „damaligen Alltag“ in der DDR erinnern, wobei sie zu einer Art von Leitmotiv werden, die in die Handlung der Komödie eindringen und sie teils auch generieren. Sie sind hier aber nur als „Mittel zum Zweck“ anzusehen, da sie sich in das breiter gefasste Schema der Komödienstruktur eingliedern und einigen theoretischen Grundelementen dieser Struktur folgen.

Obwohl SA und GBL als „post-Wende“-Filme erst in den letzten rund zwanzig Jahren, wegen der Gesamtheit der historisch-politischen Umstände, entstehen konnten, basiert ihr Komödiencharakter doch auf Elementen, die dieses (Film-)Genre schon seit langer Zeit prägen: zwischengenerationelle Konflikte (Mutter/Vater-Kind[er] sowohl in SA als auch in GBL) und unerwartete witzige Situationen (als in GBL das Coca-Cola-Plakat erscheint), um nur einige von ihnen zu nennen. Diese Elemente und der „Deckmantel der Komik“ könnten demnach als Verfahren gedeutet werden, die im befrachteten Jahrzehnt nach der Wende den „offenen Wunden“ den „Schrecken abnehmen“ sollten, sich mit der neuentstandenen Situation auseinandersetzen und das einstige Zeitalter aufarbeiten sollten.

2.1.2. Drama

Dem Lexikon der Filmbegriffe der Universität Kiel nach wird das Drama, außer seiner Bedeutung in der Theaterwissenschaft, der nach es alle dramatischen Gattungen und Genres miteinschließt, „als Sammelbezeichnung für Filme verwendet, die zwischen Melo- und Sozialdrama angesiedelt sind“²⁵ bezeichnet. Da diese Bezeichnung eher vage ist, umfasst das filmische Dramagenre „neben anderen Subgenres das romantische Drama, den *period film*, zahlreiche historische Melodramen, viele Gerichtsfilme, manche Abenteuerdramen und ähnliches mehr“²⁶. Durch seinen „Ernstcharakter“ und seine „Ernsthandlung“ wird das filmische Drama oft als Gegenstück zur Komödie angesehen, da es seinen Ausdruck mit Figuren und Motiven erlangt, die nicht humorvollen Charakters sind und beim Rezipienten keine „positiven Gefühle“ hervorrufen müssen. Bei dem Erwähnen des Wortes „Drama“ wird beim Rezipienten sofort einschlägig, dass es sich nicht um eine

²⁵ SCHLICHTER, 2012.

²⁶ EBD.

Komödie, jedoch z.B. auch keinen Horror- oder Western-Film handelt, obwohl die Handlung des Dramas dem Ambiente, der Atmosphäre und dem Anschein des als Beispiel erwähnten Horror- und Western-Films ziemlich ähnlich sein könnte, was aber offensichtlich nicht das ausschlaggebende Element für die Genrekategorisierung des Dramas ist.

Das Filmdrama setzt sich also von der Komödie im weitesten Sinne ab und erzielt seinen immanent künstlerischen Wert, seine *Textebene*, durch das Thematisieren von Lebens- und Handlungssituationen, die seine Akteure belasten und von ihnen schmerzhaft, lebensverändernde, unerwartete usw. Reaktionen abverlangen. Das Filmlexikon der Universität Kiel sieht das Filmdrama folgendermaßen:

Im Zentrum des Dramas stehen Figuren, die eine Lebenskrise durchmachen, vor eine lebensverändernde Entscheidung gestellt sind, ihr Leben auf Grund von Verlust, Verfolgung, zufälligem Glück oder ähnlichem neu formieren müssen. Weil es hier immer um Wertorientierungen geht, auf die sich die Hoffnungen und Wünsche, aber auch die Ängste der Akteure richten und in deren Bezugsfeld das Alltagsleben erfahrbar wird, sind die meisten Dramen nicht individuellen Charakteren, sondern sozialen Aggregationen wie Familien, Nachbarschaften, Dorfgemeinschaften, religiösen Gemeinschaften und ähnlichem gewidmet.²⁷

Dieses Antiindividualisierungsvorgehen der dramatischen Handlung bezieht sich auch auf die dramatischen Subgenres. Was bei der Komödie noch die Enttabuisierung heikler Themen und Situationen durch den „Deckmantel der Komik“ war, wird im Drama zum „Wahrheitscharakter“, ohne irgendwelche „Mittelmänner“ der Handlung, und den Akteuren selbst überlassen, obwohl sie durchaus komische Elemente beinhalten kann, die jedoch überwiegend zur Steigerung eines künftigen oder der Entschärfung eines erst geschehenen dramatischen Plots eingesetzt und deswegen nur als Humoreinlage, nicht als ein im Genresinn der Komödie generierendes Element gedeutet wird.

Neben den Komödien SA und GBL wird in dieser Arbeit also auch DLDA thematisiert, das als historisches und romantisches Drama zugleich angesehen werden kann. Auf seiner *Kontextebene* ist es, genau wie die beiden Komödien, in der deutschen „post-Wende“-Kinematographie verankert und entfaltet sein gesamtes dramatisches Potential, indem es aus einer historisch gesehen allwissenden Position vor und nach dem Mauerfall die Handlung erzählt und zum Teil kontrastiert. Dort wo

²⁷ EBD.

die sogenannten Ost-Codes in den beiden Komödien als (n)ostalgische Anhaltspunkte dienen, werden sie in DLDA fast ausschließlich zu Erinnerungselementen des Schreckens. Der historische Kontext, die *Kontextebene* also, wird als „Lebenskrise“ dargestellt, entmythologisiert auf eine Art und Weise, die der dramatischen Handlung keine Aura von (n)ostalgischer Erinnerung sondern makabrer Angst verleihen will. Die Aufarbeitung, zu der es in SA und GBL kam, unterscheidet sich von der, die man in DLDA zu sehen bekommt, weil der Anspruch auf „Wahrheitscharakter“ doch eher dem Drama als der Komödie, die diese Wahrheit auf eine übertragene Weise übermittelt, vorbehalten. Das „ernste“ Drama und die „unterhaltende“ Kultur zielen also auf dasselbe ab – aufzuarbeiten, sich auseinanderzusetzen, aufzuzeigen – bewirken dies jedoch auf (zumindest was die Deutung angeht) verschiedene Art und Weise.

2.2. Dichotomie der filmischen DDR-Darstellung

Auf der Grundlage der vorhin kurz erläuterten Genredichotomie Komödie/Drama, durch welche die DDR fast ausschließlich im neueren deutschen Film dargestellt wird, will man noch vor der Analyse der drei Filme einen kurzen Fazit dieses Theoriekapitels geben. Die real-historische und die fiktiv-filmische DDR-Darstellung bedient sich in der „post-Wall“-Kinematographie überwiegend der Genres der Komödie und des Dramas, um ihre retrospektive Repräsentation des alltäglichen und politischen Lebens in der DDR zu geben. Und obwohl die *Textebene* dieser zwei fast entgegengestellten filmischen Genres eigentlich äußerst verschieden ist, findet man unter dem gleichen Nenner von „post-Wall“, auf der *Kontextebene*, viel mehr Anhaltspunkte, um eine Parallele zwischen ihnen zu ersehen. Ihre Mittel sind verschieden, ihr Ziel ist gleich: Haußmann, Becker und von Donnersmarck bedienen sich verschiedener Film- und Stilmittel, um ihre Repräsentation der DDR auf die Leinwand zu bringen, jedoch werden sie auch von verschiedenen Motivationen angespornt, dies zu tun. Dieser Motivationsunterschied resultiert auch in der unterschiedlichen Darstellungsweise der DDR im „post-Wende“-Zeitalter, und zwar als Komödie und als Drama. Wo die Komödie das Schrecken durch ihre humorvollen Einlagen „mindert“, will es das Drama durch seinen Wahrheitscharakter in all seiner Vielfältigkeit aufzeigen.

Das in der Einleitung zu dieser Arbeit eher dichotomisch perzipierte Bild der „realen“, historischen, politischen, ideologischen und gesellschaftlichen DDR spiegelt sich auch in der filmischen Sphäre wider, wobei die Komödie statistisch gesehen den Vorrang zum Drama oder der Tragödie einbüßen muss (es gibt weitaus weniger Komödien über die DDR als es dramatische Verfilmungen gibt), jedoch pariert ihre Rezeption qualitativ derjenigen der „E-Genres“, der sogenannten „Ernstgenres“, auf allen Ebenen. Das „U-Genre“ der Komödie, sein vermeintlich politisch entschärfter, ideologisch entleerter und auf die „Masse“ der eher nicht-anspruchsvollen Rezipienten gerichteter „Unterhaltungscharakter“ ist somit äußerst fraglich, und zwar nicht in dem Sinne, dass die Komödie als ausschließlich „unernste“ Genrekategorie gekennzeichnet werden muss, sondern dass ihr „Deckmantel der Komik“ dem „Wahrheitscharakter“ des Dramas ebenbürtig, ihrer filmischen Handlungs- und Kunstauffassung entsprechend, entgegenstellt wird.

Die folgenden drei Analysebeiträge zu dieser Arbeit wollen, sich an die Genreeinteilung aus diesem Kapitel anlehnend und zugleich tiefer elaborierend, eben diese Dichotomie zwischen der „humorvollen“ und „ernsten“ Deutung der DDR im neueren deutschen Film thematisieren. Die Erinnerungskultur wird in diesen Filmen auf verschiedene Art und Weise dargestellt, und das Anliegen der Arbeit soll sein, diese Dichotomie der Darstellung in einigen Schlusspunkten zu summieren. Dabei dienen SA, GBL und DLDA als paradigmatische Beispiele, obwohl schon fast zwei Jahrzehnte zurückliegend, die bis zum heutigen Zeitpunkt die DDR als Jugenderinnerung, Terrorstaat, Familienidylle, Zwangsgesellschaft und Künstlerhölle zugleich durch Ost-Codes, Humor und Tragödie wie (fast) keiner ihrer Nachfolger darstellen.

3. Musik und Miriam: *Sonnenallee* (1999)

Will man sich in das „post-Wende“-Zeitalter der deutschen Kinematographie begeben, so stößt man sofort auf einige wichtige Anhaltspunkte, die bis zum Jahr 1999 und zu Leander Haußmanns Verfilmung des im selben Jahr erschienen Romans *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* von Thomas Brussig führen. Bis zum heutigen Tag bleibt Haußmanns *Sonnenallee* (SA) der einzige Film von Ostdeutschen über Ostdeutsche, der einen enormen Erfolg sowohl im „heimischen Osten“ als auch im Westen feiern konnte. Dies könnte zum Teil an dem Umstand liegen, dass SA wegen seines „All-Round-Charakters“ zu vielen Zuschauerschichten durchdringt: Eine Pubertätskomödie, die wie ein moderner Pastiche Spaghettiwestern, amerikanische Sitcoms und romantische Komödien in sich verbindet und Themen aufwirft, die von einigen noch immer als offene Wunden empfunden werden.

Den Anfang des Spielfilms eröffnet die Figur des Protagonisten, Michael „Micha“ Ehrenreich (gespielt von Alexander Scheer). Der junge Erwachsene wächst „am kürzeren Ende der Sonnenallee“ auf, d.h. der Straße, deren längeres Ende nach der Potsdamer Konferenz dem Westen und das kürzere dem Osten übergeben wurde. Mit dem Warnschild „Grenzgebiet“ ständig vor Augen wächst er also in einer ständigen Schwankung zwischen Ost und West auf. Und genau in diesem Zeichen steht die erste Szene im Film, als Micha in seinem Zimmer sagt:

Ich bin hier gerade dabei, einen verbotenen Song zu überspielen. Warum der verboten ist? Es gibt da nichts Offizielles, aber jeder weiß es. Man munkelt von einer Dienststelle, wo die sich den ganzen Tag die heißesten Scheiben reinziehen, um sie uns dann zu verbieten. Denn sie verbieten hier gern. Und viel.²⁸

Mit der „Dienststelle“ ist hier selbstverständlich das Ministerium für Staatssicherheit gemeint, das erst in DLDA, aber ansatzweise auch in GBL, akribisch von seiner dunkleren Seite gezeigt wird. In SA konzentriert sich die Handlung doch eher auf die „sonnige“ Seite der DDR: Rumhängen mit Freunden, mit Mädchen flirten, *Wessi*-Musik hören. Die *Sonnenallee* wird zum sympathischen Hintergrund einer für Micha und seinen Freundeskreis äußerst wichtigen Zeit: Dem Ende der Mittelschul-ausbildung und dem Anfang des Studiums an einer Universität oder dem Dienst in der NVA, der Nationalen Volksarmee. Schon am Anfang des Films sehen wir Micha und seinen besten Freund Mario (gespielt von Alexander Beyer, der vier Jahre später

²⁸ SA, TC: 00:01:39 – 00:01:57.

in GBL die Rolle des Werner verkörpern wird), wie sie sich mit dem DDR-Alltag auseinandersetzen. Im Zentrum steht auch Michas Familienkreis: Vater Hotte (gespielt von Henry Hübchen), Mutter Doris (gespielt von Katharina Thalbach), Schwester Sabine (gespielt von Annika Kuhl) und der *Wessi*-Onkel Heinz (gespielt von Ignaz Kirchner), die durch ihre engverbundene Gemeinsamkeit sowohl an die „besseren Zeiten“ für das Familienleben in der DDR als auch an die fast klaustrophobische Verslossenheit der Staatsgrenzen anspielen. Während in GBL der Alltag retrospektiv *ostalgtisch* und in DLDA trist und gefährlich dargestellt wird, kann man in SA noch die „heikle Welt“ der DDR zu sehen bekommen, aus der unter anderem der Terminus Ostalgie geschmiedet worden ist.

Diese im Film gezeigte Welt unterscheidet sich jedoch wesentlich von den bisherigen Errungenschaften der DEFA, insbesondere in der Repräsentation von Frauenbildern, die in der bisherigen ostdeutschen Kinematographie als „einfache“ Frauen aus der Arbeiterklasse gezeigt wurden.²⁹ In SA geht es anders zu sich: Micha ist in Miriam Sommer (gespielt von Teresa Weißbach) verliebt, die im gegenüberliegenden Gebäude wohnt und als schöne Blonde, ganz in der Manier amerikanischer Filme, in Zeitlupe und mit Rückbeleuchtung bei ihrem Erstauftritt im Film gezeigt wird. Michas Mutter Doris, obwohl als eher typische Hausfrau geschildert, unterscheidet sich doch von der archetypischen Darstellung der fürsorglichen und vom Manne abhängigen Hausverwalterin, die kontrarevolutionär sogar mit einem auf der Straße gefundenen Pass versucht, die schwerbewachten Grenzen der DDR zu passieren.

Anstelle von Stasi-Alltag und Nahrungsmittelreduktion spielen in SA Pop- und Rockmusik sowie jugendliche Liebesproblematik die Hauptrolle. Der Hintergrund der DDR wird fast überhaupt nicht regimekritisch kommentiert oder denunziert, ihre Problematik wird nur auf eine komische Weise aufgegriffen und so Teil des Handlungsstranges. So zum Beispiel in der Szene, als sich die Clique im Freien ein verbotenes Westlied anhört, worauf ihnen der Obermeister Horkefeld (gespielt von Detlev Buck) eine Warnung erteilt, Wuschel (gespielt von Robert Stadlober) sich jedoch mit dem Argument wehrt, englische Texte gar nicht verstehen zu können, da sie ja nur Russisch in der Schule lernen würden. Oder in der Szene, als Micha und Mario einem westdeutschen Bus nachrennen und wie filmische wilde Eingeborene

²⁹ Vgl. RINKE, 1995.

„Hunger! Hunger!“ schreien, worauf eine britische Passagierin im Bus zur anderen sagt: „Those boys! Just like those we saw in Africa!“³⁰. Dies sind nur einige Beispiele, die sich im Film anhäufen und auf eine ironische Art den Umstand thematisieren, wie *Wessis* die damaligen *Ossis* gesehen haben und wie man mit Humor die Hürden des Alltags bewältigen könne. Dies sagt auch der Filmregisseur Haußmann in einem Interview über die herrschende Atmosphäre im Film aus:

Der Ausgangspunkt war, dass wir die ersten sein wollten, die etwas über die DDR erzählen, was darüber hinausgeht, dass es Schießbefehle und Opfer gegeben hat. Wir wollten einen Film machen, der Alltagsgeschichten zu einem Kinoerlebnis macht.³¹

In SA wird eine Ostberliner Nachbarschaft wieder zum Leben erwacht, seitdem sie zehn Jahren zuvor für immer verschwunden war. Ihre Bewohner schauen sich Westfernsehen an und bewegen sich im Rhythmus der Gitarrenriffe der Rolling Stones und Elvis Presley. Und obwohl die Alltagsgegenstände detailgetreu und präzise nachgemacht und gesammelt wurden, handelt es sich hierbei nicht um eine Glorifizierung der DDR-Vergangenheit und dem alleinigen Anschluss an die *Ostalgie*-Welle, die in den 1990-er Jahren tobte³², sondern eher um ein Lebensgefühl, das man den Bewohnern der „alten Bundesstaaten“ präsentieren wollte. Und das mit einem Hauch (Selbst)Ironie und viel Humor. Am Anfang kann man sehen, wie ein Steppenläufer die Sonnenallee überquert und das Image des „Wilden Ostens“ noch mehr verdeutlicht. Von einem Plateau aus schauen interessierte Westdeutsche über die Mauer, wie in einen ZOO, in eine Welt, die hinter deren Ziegelsteinen und Drahtzäunen gefangen ist. In einer der ersten Szenen im Film, in der Micha die Mauer entlang spaziert, hört er von den *Wessis* vom Plateau her:

„Guck mal, 'n Ossi! Oh, ist der süß! Da könnt' man sich ja gleich verlieben! 'Huhu, Ossi, mach mal winke-winke! Willste 'n Mars? Ich schmeiß' runter!' 'Mensch, füttern verboten!' 'Uns geht's gut, und dir?'“³³

Dass man vom tristen Alltag in der DDR wegkommen und in SA einen anderen Ton anläuten wollte beweist Michas Antwort – wenn auch nur in seinem Kopf und im Off

³⁰ SA, TC: 00:09:03 – 00:09:06.

³¹ Zit. nach RINKE, 2006.

³² Vgl. EBD.

³³ SA, TC: 00:02:45 – 00:03:00.

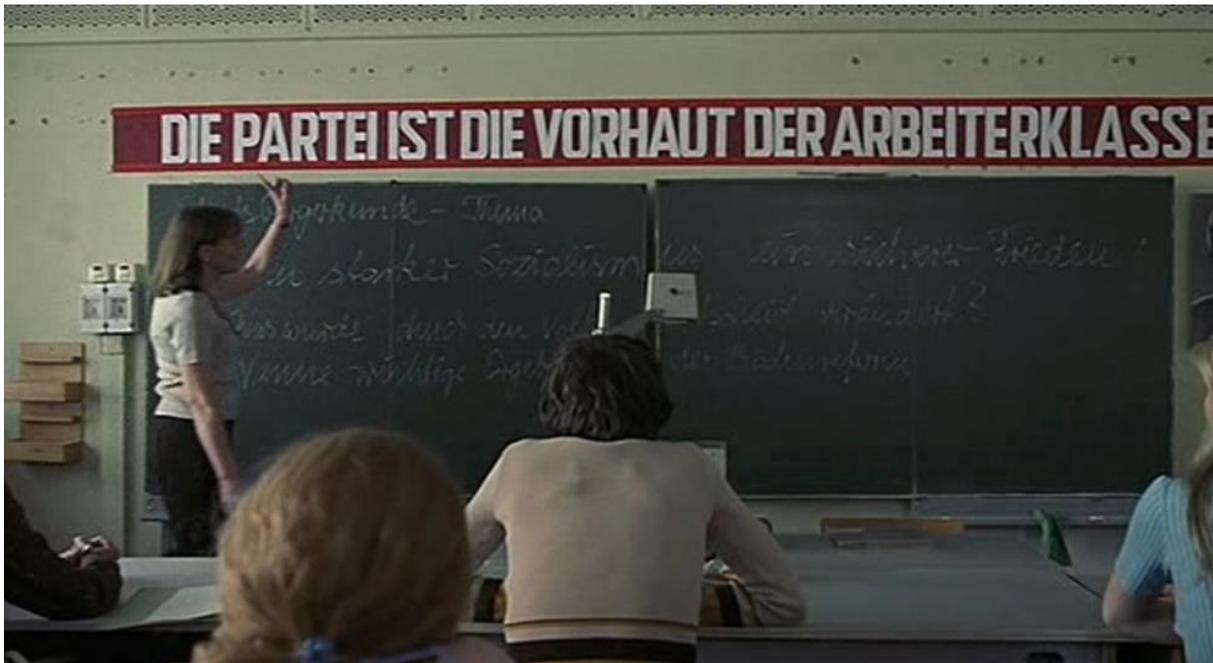


Abbildung 1: Leander Haußmann: *Sonnenallee* (1999) (SA), Standbild, TC: 00:24:38.

des Films³⁴ – dass es in der DDR keine Obdachlosen gäbe und niemand verhungern müsse. Kontaktaufnahme existiert also nicht, zumindest was die direkte und abhörbare angeht, jedoch kommunizieren die Jugendlichen der filmischen 1970er in der DDR mit Musik und Kultureinflüssen mit dem kapitalistischen Imperialismus. Offiziell ist dies jedoch selbstverständlich verboten, was Schule und Staat(sicherheit) immer wieder betonen. In Anlehnung an seine beiden „Nachfolger“, GBL und DLDA, erlebt man auch in SA die ständige Nähe der staatlichen Repression. Im Film wissen alle, dass der Nachbar der Ehrenreichs, Herr Fromm, ein Stasi-Agent ist. Als Vater Hotte zu seinem Schwager, Onkel Heinz, sagt, dass ihr Nachbar bei der Stasi wäre, fragt er den Vater, wie er sich so sicher sein könne. „Na weil der 'n Telefon hat“³⁵, antwortet Mutter Doris anstatt ihrem Ehemann aus dem Off und macht eine Anspielung auf das innere Klassensystem und die Misswirtschaft der vermeintlich klassenlosen Gesellschaft. Als Micha Herrn Fromm später im Treppenhaus fragt, wo er arbeite, interveniert wieder Mutter Doris und lenkt vom Gesprächsthema ab. Nachdem Herr Fromm zufriedengestellt zu sein scheint, kehrt sie in die Familienwohnung zurück und sagt zu Micha: „Na den hab' ich schön reingelegt. Ja

³⁴ In Andrea Rinkes Studie über den Film *Sonnenallee* schreibt sie, Micha würde den *Wessis* direkt antworten, obwohl er selbst im Film sagt: „Mir geht's nicht so schlecht. Aber das muss ich denen ja nicht auf die Nase binden. *Außerdem ist Kontaktaufnahme schwerst verboten* [hervorgehoben von K. Bo.]. Obdachlose gibt's bei uns jedenfalls nicht, und verhungern muss auch keiner.“ SA, TC: 00:03:01 – 00:03:12. Vgl. RINKE, 2006.

³⁵ SA, TC: 00:26:46.

Micha, so muss man das machen. Was meinst du, was der jetzt für 'nen guten Bericht über uns schreibt an seinen Führungsoffizier?“³⁶ Die quirlige Hausfrau und Mutter bricht somit endgültig mit den Arche- und Stereotypen in Bezug auf Frauen aus vergangenen Zeiten ab.

Anders als bei GBL und DLDA folgt die Handlung in SA keiner strengen Linie. Obwohl es einige Grundanhaltspunkte gibt – Michas Verliebtheit in Miriam, das Auftreiben von Musikschallplatten usw. – die sich durch den gesamten Spielfilm erstrecken, ist SA eher eine Aneinanderreihung von Episoden, Sketcheinlagen und situativem Humor. Diese sind von denselben Leitmotiven durchdrungen, die auch das Thema des Films bilden: DDR-Leben, Kultureinflüsse, Familien-, Freundschafts- und Liebesbeziehungen. Die Geschehnisse, die um diese Leitmotive gebildet werden, sind äußerst ironisch und satirisch, manchmal auch grotesk, dargestellt und üben Kritik an den sozio-politischen „Errungenschaften“ der ehemaligen DDR aus. So zum Beispiel die Szene, in der Micha einen FDJ-Vortrag halten muss und sich vor dem Spiegel im Badezimmer der Familienwohnung vorbereitet. Der „selbstkritische Beitrag“ soll die Strafe für das Unterfangen sein, als er im Klassenzimmer in die mit Plakatbuchstaben geschriebene Lenin-Parole „Die Partei ist die Vorhut der Arbeiterklasse“ in das Wort „Vorhut“ noch einen „A“-Buchstaben eingesetzt und somit das Wort „Vorhaut“ kreierte hat. Die als Strafe auszuübende Selbstkritik dient jedoch nur zur Begeisterung Miriams, die bei der Veranstaltung auch einen Vortrag halten wird. Neben ihm im Bad übt seine Schwester Sabine, in der Badewanne liegend und mit Badeschaum bedeckt, mit ihrem neuen theaterliebhabenden Freund eine Szene aus Georg Büchners *Dantons Tod* (1835): „Sterben! Sterben!“³⁷ ruft sie dabei theatralisch aus, worauf die Familie Ehrenreich und Onkel Heinz ins Bad kommen und alle gemeinsam anfangen zu reden. Obwohl diese Szene vor allem die humorvolle Verbundenheit evozieren will, so kann sie beim Ostzuschauer auch Erinnerungen auf ein schon erwähntes klaustrophobisches Zusammenleben in den kleinen Plattenbauwohnungen und dem durch die Berliner Mauer gefangen gehaltenen Staat hervorrufen.

Diese humorvolle Szene mündet in einer Groteske, die bei der FDJ-Vorführung zustande kommt. Die theatralische Nachahmung der Ostblock-Politiker am Rednerpult erlebt ihren Höhepunkt, als die Austauschstudentin aus dem

³⁶ SA, TC: 00:38:15 – 00:38:23.

³⁷ SA, TC: 00:27:04.

sozialistischen Bruderstaat Vietnam einen Vortrag über das Leben unter der amerikanischen Okkupation geben will. Da sie die deutsche Sprache nur in kleinen Maßen beherrscht, hält sie ihren Vortrag auf Vietnamesisch, einer Sprache, die nur sie von den Beiwohnenden versteht. Dem Lehrerstab macht dies jedoch nichts aus, weil dies ja nur als Paravent dienen soll, um die Verknüpfungen der DDR im sozialistischen Ausland zu bestätigen. Die DDR wird also als eine Gegebenheit dargestellt, welche nur durch ihre Autoreferenzialität und als ein „Perpetuum mobile“ die Fortbestehung seiner Komintern-Existenz erhält. Diese Auffassung versteht auch Fredric Jameson unter seinem Begriff der Pastiche, was dem Darstellungsbild der DDR einigermaßen entspricht:

Die im Pastiche-Begriff gefaßte permanente Imitation bezeugt [...] eine Konsumgier auf eine Welt, die aus nichts als Abbildern ihrer selbst besteht und versessen ist auf Pseudoereignisse und „Spektakel“ jeglicher Art. Für diese Erscheinungen bietet sich Platons Begriff des „Simulakrum“ an: die identische Kopie von etwas, dessen Original nie existiert hat.“³⁸

Und die Pastiche ist ebenfalls von Klischees durchdrungen, die in SA zuhauf existent sind. Außer dem Komintern-Klischee, eine aus dem Fernen Osten kommende Schülerin habe mehr mit der (ost)deutschen Kultur als der „Klassenfeind“ an der anderen Seite der Mauer zu tun, häufen sich auch andere an, die wie Fugen die lose Miriam- und Musikhandlung aus Michas Standpunkt aus zusammenhalten. Vor allem ist dies das Westfernsehen, das sich der Vater die ganze Zeit anschaut und dem zwei ahnungslose FDJ-ler aus Dresden beiwohnen. In der Spielshow *Am laufenden Band* mit Rudi Carrell wird die Essenz des „imperialistischen Westens“ aufgezeigt, indem sich die Show-Teilnehmer die am Laufband an ihnen vorbeifahrenden Gegenstände merken müssen, um diese dann später als Gewinne nach Hause nehmen zu können. Durch die filmtechnische Parallelmontage versucht die Mutter genau zu diesem Zeitpunkt, mit Schminke auf dem Gesicht und dem gefundenen Pass die Grenze zum erträumten Westen zu überqueren. Im benachbarten Zimmer schreibt Micha währenddessen seine teils aus Phantasie teils aus Erinnerung gewonnenen Erlebnisse ohne Zensur als Tagebücher auf, die er Miriam später „zu Füßen legen wird“. Fluchtgedanken, Meinungsfreiheit, Konsum, Westkultur – diese Klischees fließen in die Parallelhandlungen ein, um den satirischen Charakter des Films nochmals hervorzuheben.

³⁸ JAMESON, 1997: 61ff.

Jedoch ist diesen Klischeeauffassungen definitiv die Musikmetapher übergeordnet. Von der Eröffnungsszene bis hin zum Ende des Films, als aus dem sich entfernenden Bild die Farben herausfließen und Nina Hagens *Du hast den Farbfilm vergessen* („Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael!“) im Hintergrund spielt, dreht sich alles um die meist verbotene Frucht der (West)Töne. Jede Begegnung von Micha und Miriam wird mit einem musikalischen Hintergrund begleitet, die so sehr ersehnten Schallplatten retten auch Wuschels Leben, als die Pistolkugeln während des Schießerei-Tumultes an der Grenze von dem Rolling-Stones-Doppelalbum abprallen. Und obwohl sich Micha im Film entscheiden muss, ob er Revolutionär oder NVA-Rekrut werden will, will er nur eins sein: Popstar. Vor Nina Hagens Musikhintergrund spielt sich noch die surreale Szene am Spielfilmende ab, als Micha und Wuschel auf den Balkon klettern und über der Sonnenallee Luftgitarre spielen. Alle Filmfiguren werden von der Musik mitgerissen – Michas Familie und Freunde, Nachbarn, Obst- und Gemüsehändler, sogar der suspendierte Obermeister Horkefeld und die FDJ-Funktionärinnen – und tanzen unter- und miteinander und überqueren so, musikalisch begleitet von *The Letter* von The Box Tops, die lästige Grenze.

Was in GBL der Film/Filmaufnahmen und in DLDA sowohl Musik als auch Theater werden, ist in SA zweifelsohne die Universalmetapher der (westlichen) Töne. Alle anderen intermedialen und -textuellen Einflüsse fließen sporadisch ein und vertiefen seine Bedeutungsebene. Außer der Realitätsverzerrung und -metaphorisierung kann gesagt werden, dass SA auch durch sein Äußeres keinen direkten Bezug zum Realen der DDR-Vergangenheit nehmen will. Der Film wurde fast ausschließlich im Studio Babelsberg in (Ost)Berlin gedreht, und dieses Studioaussehen wollte ganz und gar nicht camoufliert werden. Wie es der Regisseur selbst sagt: „Wenn man genauer hinguckt, wird man sehen, dass der Film vollkommen unrealistisch ist. Das Dekor, die Straße – das sieht alles gebaut aus. So soll es sein.“³⁹ Der ostalgische Rückblick auf ein Geschichts- und Lebenszeitalter soll so übertragen wie möglich erscheinen: Als eine Hommage auf eine Zeit, in der auch eine Jugend durchlebt wurde. Obwohl sich Brussigs Handlung des *Sonnenallee*-Romans in den 1980-er Jahren abspielt und mit dem Mauerfall endet, setzte Haußmann seine filmische in die 1970-er, in eine Zeit also, in der er selbst aufwuchs. Auch die Schauspielerin Katharina Thalbach, die die Rolle der Mutter Doris

³⁹ HAUßMANN, 1999: 12.

verkörpert, sagt (n)ostalgisch über den Film aus: „Es ist eine Begegnung mit zu Hause ... Von der Cremebüchse angefangen bis zur Straße, *die dann extra gebaut wurde für* Sonnenallee (hervorgehoben von K. Bo.), weht mich einfach meine Kindheit, meine Jugend, mein zu Hause an.“⁴⁰

Genau dieses äußert auch die Figur des Micha am schon erwähnten mehrschichtigen Ende des Films. „Es war einmal ein Land, und ich hab‘ dort gelebt. Wenn man mich fragt, wie’s war? Es war die schönste Zeit meines Lebens, denn ich war jung und verliebt.“⁴¹ Haußmann betont in SA die Erfahrungen von jungen Menschen im Allgemeinen, ungeachtet dessen, ob sie aus dem Osten oder dem Westen stammen, und dieser Universalcharakter trägt auch zur gelungenen Rezeption des Films bei. Als sich Micha also im letzten gesprochenen Satz im Film aus dem Off und der Gegenwart meldet, so rundet er den Satirecharakter des Films ab und erinnert sich an einen Lebensabschnitt, der zwar in einem gewissen Land – der DDR – er- und durchlebt worden, jedoch nicht an das Land selbst gebunden ist. Die warmen Gefühle, die er für die vergangene Zeit spürt, sind zugleich nur sporadisch und beiläufig die für die DDR. Am Ende des Films wird die Mauer nicht fallen, sie wird weggetanzt – Tanz, als Resultat von Musik, ist auch im übertragenen Sinne das Tanzen mit dem (einst) Verbotenen, das wie kein anderes Medium die Landschaft des Arbeiter-und-Bauern-Staates prägte.

⁴⁰ Zit. nach RINKE, 2006.

⁴¹ SA, TC: 01:20:24 – 01:20:34.

4. Spreewaldgurken und Coca-Cola: *Good Bye, Lenin!* (2003)

Die deutsche Filmproduktion nach der Wende zu thematisieren und dabei *Good Bye, Lenin!* nicht zu erwähnen ist schier unmöglich. Wolfgang Beckers im Jahre 2003 auf den Kinoleinwänden erschienener Film – „zum ersten Mal im deutschen Kino nach 1990!“⁴² – ist der erste eigentliche Kinokassenschlager, der das Publikum, noch mehr als SA, sowohl im Osten als auch im Westen, in seinen Bann gezogen hat. Der bis dato erfolgreichste Film über die Wende- und Wiedervereinigungszeit zeigt, anders als SA, die untergegangene Deutsche Demokratische Republik in einem Licht, das von Traum(a) und Beharren bis hin zu Ostalgie und Pop-Kultur reicht und das ganze Geschehen um 1990 in einem medial-sozio-kulturellen Pastiche münden lässt.

Im Gegensatz zu den Filmprodukten des vorhergegangenen Jahrzehnts basiert GBL auf einer Idee, der die DDR lediglich als szenischer Hintergrund dient, um den die Artefakte aus der Vergangenheit wie Bernstein um Insekten fließen. Alles fängt mit dem 40. Jahrestag der Gründung der DDR an, als sich der Arbeiter-und-Bauern-Staat entschließt, diesen Anlass mit einer gewaltigen Parade zu würdigen. Dabei gerät die Plattenbauwohnung der Kleinfamilie Kern ins toben, als vor ihren Fenstern eine rote DDR-Fahne den Blick nach Draußen unmöglich macht. Die Mutter, Christiane Kern (gespielt von Katrin Sass), scheint dies nicht zu stören, da die staatstreue Lehrerin und sozialistische Mehrzweckfrau die Fortbestehung des ihr so geliebten ostdeutschen Staates begrüßt. Ihren pubertierenden und apolitisch orientierten Sohn Alexander, „Alex“ (gespielt von Daniel Brühl), der den Enthusiasmus seiner Mutter nicht entsprechend teilen kann, nerven die Geschehnisse und er beschließt, an einem Demokratieprotest teilzunehmen. Als seine vorbeifahrende Mutter sieht, dass ihr Sohn von den Volkspolizeikräften niedergeknüppelt wird, erleidet sie einen Herzinfarkt und fällt ins Koma.

Somit fängt die eigentliche Handlung des Films an, da es fast an seinem Anfang zum Mauerfall kommt, was Mutter Christiane jedoch nicht bei Bewusstsein miterleben kann. Die Turbulenz dieser Monate spiegelt sich auch in der filmischen Zeit wider: Während Konsum, Kapitalismus und Coca-Cola in die ehemalige DDR eindringen und ihr Darstellungsbild ein für alle Mal verändern, erlebt auch Familie Kerner am Krankenbett ihrer Mutter eine Veränderung in ihrem Alltagsleben. Archiv- und Spielfilmmaterial fließen ineinander, Standaufnahmen von Zeitungsschlagzeilen

⁴² SCHENK, 2005.

vermischen sich mit tatsächlichen Aufnahmen der feiernden Menschenmasse, die das sowohl politische als auch physische Abschaffen der Berliner Mauer feiern. Die hektische Euphorie steht im Film im Kontrapunkt zu der friedlichen Atmosphäre im Krankenhauszimmer, in dem die mittels Apparaten am Leben gehaltene Christiane tief in ihrem Unterbewusstsein schlummert und nichts davon mitkriegt.

Die Steigerung der Handlung fängt erst dann an, wenn sie aus dem Koma erwacht. Dem ärztlichen Rat gemäß darf die Schwerkranke nichts allzu sehr aufregen, da es in ihrem gebrechlichen Zustand für sie fatale Auswirkungen haben könnte. Ihre Kinder Alex und Ariane (gespielt von Maria Simon), jedoch primär ihr Erstgeborener, nehmen diesen Rat ernst und widmen sich der Umgestaltung ihrer mittlerweile durch IKEA- und Westgegenstände dekorierten Wohnung in eine dem Realsozialismus entsprechende. Fast in Zeitlupentechnik wird aus der neuwestlichen eine altöstliche Einrichtung, und auf die senffarbenen Tapeten kehren Che-Guevara-Bilder und FDJ-Auszeichnungen zurück – eine kommunistische Heterotopie⁴³ inmitten des kapitalistischen Booms. Windeln, Kleidung und Supermarktprodukte ordnen sich völlig dem schönen Schein unter, nichts habe sich verändert: „Die DDR lebt weiter - auf 79 qm“, wie es im Untertitel von GBL heißt.

Diesen Schein aufrecht zu erhalten wird den Protagonisten, von denen Alex der engagierteste ist, mit der Zeit immer schwerer. Das Schlafzimmer ist mit einigen Fallen versehen: Fenster und Fernseher, einer als eigentliches, der andere als metaphorisches „Visier nach außen“, vergrößern die Gefahr, das Geplante als Täuschung zu entlarven. Alexander und sein von Stanley Kubrick beeindruckter Arbeitskollege, der *Wessi* Denis (gespielt von Florian Lukas), nehmen sich vor, das kompliziertere von beiden Visieren unschädlich zu machen: Nämlich das Fernsehen. Hobby-Filmemacher Denis hilft, die *Aktuelle Kamera*, den einstigen DDR-Nachrichtendienst, wieder zum Leben zu erwecken. Die filmische Realität von GBL erhält damit noch eine Ebene, die in ihrer artifiziellen inneren Wahrheit die tatsächliche äußere sowohl nachahmt als auch verzerrt. Der westliche Klassenfeind wird zum östlichen Informationslieferer, was in der Scheinwelt des „post-Wall“-Deutschlands⁴⁴ nicht besser hätte manifestiert werden können:

⁴³ FOUCAULT, 1984.

⁴⁴ BERDAHL, 2010: 177.

Wenn Denis sich ins Dederonjacket zwingt und die unglaublichsten politischen Tauwettermeldungen unter seinem albernen Schnauzer hervorfistelt, wenn dieser grundgütige Hanswurst mit der Abgeklärtheit eines späten Lenin den Festspielcharakter der Revolution preist, dann nimmt der „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“, die lahme Chimäre aus den 89er Rundtischgesprächen, für einen Augenblick Gestalt an.⁴⁵

Somit fließt der Charakter des Absurden in das Filmgeschehen ein, woran diese dem Genre nach Komödie jedoch nicht leidet, sondern was ihr zum gelungeneren semantischen Entfalten ihres Potenzials hilft. Das Entrollen des roten Coca-Cola-Plakats auf einem benachbarten Gebäude – welches die Mutter aus dem zweiten Visier, dem Fenster zu sehen bekommt – und welches noch vor einigen Monaten das Rot der kommunistischen Fahne – wie vor dem Wohnungsfenster während der letzten DDR-Parade – zierte, stellt ein äußerst aussagekräftiges Symbol für den politischen Wandel dieser Zeit dar. Dies wird in der nächsten Ausgabe der auf Videokassette gedrehten *Aktuellen Kamera* von Alex und Denis damit gerechtfertigt, dass die Formel für das so typisch westliche Getränk eigentlich ostdeutschen Ursprungs ist. Die Neuinterpretation der Wirklichkeit ahmt die Techniken des einstigen Regimes nach – Zensur, Realitätsverzerrung, Zweideutigkeit – und serviert so eine Realitätsauffassung, die keinen Raum für Zweifel übrig lässt. Mutter Christiane bemerkt dabei nichts, das neuartige Geschehen in ihrer geliebten Republik scheint eigentlich nur das zu bestätigen, was sie seit jeher gewusst hat: Die Überlegenheit des Ostens scheint nach wie vor unbestreitbar zu sein.

Die schöne Scheinwelt zieren auch Alltagsgegenstände und -geschehen, die weit über die Grenzen der Kernerschen Familienmitglieder reichen. FDJ-Vorträge, Spreewaldgurken und Mocca Fix Gold – die Ost-Codes – sind nur auf den ersten Blick real: In Wahrheit sind sie das Resultat von Bestechungen der Nachbarn und Christianes ehemaligen Schülern und des Auffüllens von Ostpackungen mit Westnahrungsmitteln. Obwohl alle außer der Mutter wissen, dass die ganze Vorführung nicht real ist, fangen sie an zu denken – vor allem Alex – dass diese Interpretation der DDR die eigentlichen hätten sein sollen: In dieser Traumrepublik würde man den ganzen Tag Kinderchören zuhören und Rotkäppchen-Sekt trinken. Die Filmstruktur ähnelt dabei auch den Produktionsschwierigkeiten, die bei der Aufführung von Theaterstücken und dem Drehen von Filmen bestehen: Unerwartete Begegnungen und Geschehnisse spielen sich „hinter den Kulissen“, in den anderen Wohnungszimmern und der realen Stadt des wiedervereinigten Berlins, ab, während

⁴⁵ FINGER, 2003a.

auf der Bühne – in Christianes Schlafzimmer – alles perfekt für das Ein-Frauen-Publikum sein muss.

Mit Christianes zunehmender Genesung wird es für Alex immer schwerer, den Schein aufrecht zu erhalten. Die bis gestern ans Bett gefesselte Mutter will nach und nach aus diesem heraus und wieder als aktive Bürgerin ihren gesellschaftlichen und sozialistischen Beitrag leisten. Alexanders sorgfältig erschaffene Märchenwelt gerät dabei etwas ins Wanken, jedoch gibt er nicht auf und erfindet immer waghalsigere und bizarrere Wege, seine Mutter vor der „fürchterlichen“ Realität zu schützen. Deborah Berdahl sieht dieses Unterfangen wie folgt:

[Es] ist die zentrale Prämisse des Films, die anfängt, die Resonanz zu erklären, indem sie ein anderes Lesen und Rezeptionen zulässt. Zum einen ist die DDR nichts als eine Fassade und eine Kindheitsphantasie – eine Interpretation, die wohl viele Perzeptionen und Stereotype unter Ost-, aber vorwiegend Westdeutschen bestätigen würde. Zum anderen greift das Gefühl von Versprechen und Möglichkeit, enthalten in Alex' phantasmagorischer Rekreation einer niemals existierenden DDR, auf die gemeinsamen Gefühle von Verlust und Sehnsucht vieler Ostdeutschen, im Kontext gebrochener Versprechen und Enttäuschungen in Hinblick auf die Wiedervereinigung, zu. Mit nur wenigen Ausnahmen spiegelte diese Nostalgie nicht die Sehnsucht nach einer Wiederkehr der DDR sondern ein Gefühl verlorener Möglichkeiten und Gegenwarts kritik wider.⁴⁶

Im Zuge dessen stößt Alex auch auf einige „Leichen im Keller“, die nicht mit der DDR sondern mit der Familiengeschichte verbunden sind. Die Vorzeigebürgerin Christiane scheint mit ihrem Ex-Ehemann, dem Vater ihrer Kinder, eine Republikflucht geplant zu haben. Alexanders und Arianes Auffassung, ihr Vater hätte sie im Stich gelassen und wäre mit einer anderen Frau in den Westen abgehauen, scheinen unbegründet und nur eine Interpretation, und zwar Christianes, der Wahrheit zu sein.

All dies geschieht in einer Zeit, in der sich die zwischendeutsche Frage noch in einer Art Vakuum befindet. Die realpolitischen Gegebenheiten, wie der Wechsel von Ostmark zur Deutschen Mark, die eigentliche politisch-wirtschaftliche Vereinigung Deutschlands unter dem Bundeskanzler Helmut Kohl und deren Feier vor dem Brandenburger Tor machen es umso schwerer, den schönen Schein der neugeschmiedeten DDR aufrecht zu erhalten. Dies dient als Hintergrund, als

⁴⁶ Im Original: „It is the film's central premise, however, that begins to explain its resonance by allowing for different readings and receptions. On the one hand, the GDR is nothing but a façade or a childhood phantasy – an interpretation that would arguably confirm many perceptions and stereotypes among Eastern but mostly Western Germans. On the other hand, the sense of promise and possibility contained in Alex's phantasmagorical recreation of a GDR that never existed accesses for many Eastern Germans shared sentiments of loss and longing in the context of the broken promises and disillusionments of reunification. With very few exceptions, this nostalgia did not reflect a longing to return to the GDR, but a sense of lost possibilities and critiques of the present.“ Übersetzt von K. Bo. BERDAHL, 2010: 181f.



Abbildung 2: Wolfgang Becker: *Good Bye, Lenin!* (2003) (GBL), Standbild, TC: 00:59:34.

Fassade zur Familiengeschichte, die ihre Offenbarung einige Jahrzehnte nach dem tatsächlichen Geschehen erhalten. Alexanders und Arianes Vater Robert (gespielt von Burghart Klaußner) lebt mit seiner neuen Familie am Wannsee in (West)Berlin. Nachdem seine nie geöffneten Briefe an die Familie Kerner hinter dem Küchenschrank in der Ostberliner Familienwohnung gefunden wurden, macht sich Alex auf den Weg, seinen verschollenen Vater mit deren Zurücklassung zu konfrontieren. Zum ersten Mal im Film taucht der Taxifahrer-Astronaut Sigmund Jähn (gespielt von Stefan Walz) auf, eine Heldenfigur aus Alexanders Kindheit, die er zum Zeitpunkt der Berichterstattung über die Flucht seines Vaters im Fernseher im Weltall sieht und die ihn metaphorisch aus dieser zum gegenwärtigen Vater transportiert. Nach der Ankunft stellt man fest, dass es Christiane nach dem Abschied mit Robert an Mut fehlte, ihren Plan der Republikflucht mit ihren Kindern durchzuführen. Hiermit wird man zum Anfang des Spielfilms gebracht, wo man in kurzen Ausschnitten aus der Familiengeschichte sehen kann, wie Stasibeamte die mittlerweile allein-erziehende Mutter befragen. Das berüchtigte Ministerium für Staatssicherheit dient in GBL lediglich als eine Hintergrundfigur, die der Regisseur und Ko-Szenarist Becker nicht ausführlicher thematisiert und die erst mit von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* zum zentralen Thema des ehemaligen DDR-Terrors wird. In GBL ist sie nur ein am Rande erwähntes Element, welches lediglich als Auslöser für das Allgemein-

wissen über die Tätigkeiten des Ostdeutschen Geheimdienstes der Zuschauer agiert und deren Terror, obwohl ausschlaggebend für die Gestaltung der Geschichte, nur sporadisch in die Handlung einfließt.

Trotz dieser verschiedenen Parallelen wie Ost-West, Mutter-Vater, Vergangenheit-Gegenwart, Politik-Familie und deren ständiger Dynamik und Fusionierung scheint gerade Mutter Christiane der Anhaltspunkt zu sein, der sie alle miteinander verbindet. Im Film agiert sie als Knotenpunkt, ihretwegen entwickelt sich auch die gesamte Spielfilmhandlung und sie ist diejenige, deren körperliche und psychische Gesundheit bewahrt werden muss. Sie ist auch diejenige, die über den finanziellen Zustand herrscht, d.h. in ihrem Gedächtnis steckt die Information, wo sich das behutsam gesparte Ostgeld befindet. Seinem Genre der Komödie wird dieser Film gerecht z.B. als Christianes Kinder listig von ihr erfahren wollen, wo sie die Banknoten versteckt hat, da die Frist zum D-Mark-Umtausch langsam aber sicher ausläuft. Als Alex sie im Sperrmüll, in einer Kommode aus der ehemaligen Wohnungsgarnitur auffindet, dann aber erfährt, dass die Umtauschfrist ausgelaufen ist, wirft er sie wie buntes, wertloses Konfetti von der Spitze eines Gebäudes – sein einziger und letzter Beitrag zu den Paradedeuerlichkeiten der DDR.

In der Nacht, in der Alexander seinen verschollenen Vater ausfindig macht, wird Christiane wegen Gesundheitsverschlechterung ins Krankenhaus geliefert. Am selben Tag fuhr die Familie mit einem Trabant zu ihrer Datsche aufs Land, wobei die mit verbundenen Augen mitfahrende Mutter nichts auf dem Weg dorthin zu sehen bekam. Im ehemaligen Zufluchtsort der Familie Kerner, wovon Videoaufzeichnungen wiederum am Anfang des Spielfilms zeugen, enthüllt sie ihren Kindern die Wahrheit über ihre Familie: Die Westflucht des Vaters, die Ohnmacht der Mutter, die Drohung des Stasischreckens. „Euch hätten sie mir wegnehmen können!“⁴⁷, verteidigt sie sich, sich sporadisch auf den Stasi-Terror beziehend, vor den traurigen Augen ihrer Kinder. Die Rückkehr in die Vergangenheit bekommt ihr nicht gut und Mutter Christiane wird in die Obhut von Krankenschwester Lara (gespielt von Tschulpan Chamatowa) gebracht, die sie schon bei ihrem ersten Aufenthalt pflegte und mit der sich Alexander in ein romantisches Verhältnis einließ. Lara, eine Austauschschwester aus der Sowjetunion, fungiert als Ausländerin auch als die Offenbarungsgestalt für Christiane. Während sich Alexanders Schwester Ariane mit dem *Wessi* Reiner

⁴⁷ GBL, TC: 01:33:00 – 01:33:33.

(gespielt, genauso wie die Figur von Mario in SA, von Alexander Beyer) einließ, ihr Studium abrupt beendete und bei Burger King zu arbeiten anfang, entschied sich Alexander für eine „Genossin aus dem Osten“. Lara ist diejenige, die trotz ihres infantilen Aussehens die Reifste zu sein scheint und die Scheinwelt, die vor allem Alexander und Daniel aufrechterhalten, beurteilt und ihnen von ihr abrät. Letztendlich ist sie die Filmfigur, die Christiane die Wahrheit über die Wiedervereinigung mitteilt, während alle anderen Familienmitglieder beschäftigt sind, noch einen anderen Beitrag zur Aufrechterhaltung der Scheinwelt leisten.

Das endgültige „Auf Wiedersehen“ dem realsozialistischen Alltag winkt der vom Hubschrauber getragene, mit ausgestrecktem Arm versehene Torso der Lenin-Statue zu. Christiane gelingt es, die Wohnung am schlafenden Alex vorbei zu verlassen und unbeaufsichtigt in eine Welt zu treten, in der die Konsumkultur schon volle Züge angenommen hat und die DDR nur noch im herumliegenden Sperrmüll sichtbar ist. Christianes Ernüchterung und Epiphanie wohnt der durch CGI-Effekte generierte Abtransport der Lenin-Statue vom Lenin-Platz (dem heutigen Platz der Vereinten Nationen) in Berlin bei, mit dem eindeutig klar wird, dass es mit der DDR vorbei ist: „Ein Stück Denkmal, am Hubschrauber hängend, auf dem Weg in die Versenkung, noch einmal den Arm ausstreckend, die Richtungweisend in eine nun endgültig unerreichbare Ferne.“⁴⁸ Diese ikonoklastische Tat verkörpert die Zerrüttung der Grundauffassungen der ehemaligen Ostrepublik und zugleich ein ausdrucksvolles und eindeutiges Zeichen, dass sich das neue, kapitalistische Zeitalter anbahnt.

Alexanders und Denis' letztes und größtes Unterfangen ist es, eine Sendung der *Aktuellen Kamera* zu drehen, in der sie die bevorstehende Wiedervereinigungszeremonie in etwas tarnen müssen, was sowohl der Realität als auch dem zuvor gedrehten Material entspricht. Hier kommt Sigmund Jähn ins Spiel, die TV-Persönlichkeit, die so viele Familienergebnisse der Familie Kerner gekennzeichnet hat. Als Staatsratsvorsitzender und Nachfolger Erich Honeckers, des bisherigen Staatsführers der DDR, wollen Alexander und Denis den dem „Kosmonauten“ äußerst ähnlichen Taxifahrer als Sigmund Jähn vor die Kamera stellen und anlässlich des Geburtstags der DDR, jedoch in Wahrheit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten, folgendes verkünden lassen:

⁴⁸ FINGER, 2003a.

Liebe Bürgerinnen, liebe Bürger der Deutschen Demokratischen Republik. Wenn man einmal das Wunder erlebt hat, unseren blauen Planeten aus der Ferne des Kosmos zu betrachten, sieht man die Dinge anders. Dort oben in den Weiten des Weltalls kommt einem das Leben der Menschen klein und unbedeutend vor. Man fragt sich, was die Menschheit erreicht hat, welche Ziele hat sie sich gestellt und welche hat sie verwirklicht. Unser Land hat heute Geburtstag. Aus dem Kosmos gesehen ist es ein sehr kleines Land und doch sind im letzten Jahr Tausende Menschen zu uns gekommen. Menschen, die wir früher als Feinde gesehen haben und die heute hier mit uns leben wollen. Wir wissen, dass unser Land nicht perfekt ist. Aber das, woran wir glauben, begeisterte immer wieder viele Menschen aus aller Welt. Vielleicht haben wir unser Ziel manchmal aus den Augen verloren, doch wir haben uns besonnen. Sozialismus, das heißt nicht, sich einzumauern. Sozialismus, das heißt auf den anderen zuzugehen, mit dem anderen zu leben. Nicht nur von einer besseren Welt zu träumen, sondern sie wahr zu machen. Ich habe mich daher dazu entschlossen, die Grenzen der DDR zu öffnen.⁴⁹

Die gesamte (Para)Dokumentaristik, mit der das Duo Alexander-Denis, aber auch der Filmregisseur Becker spielen, erfährt ihren Höhepunkt genau in diesem Beitrag. In dem Krankenhauszimmer, in dem sich Christiane befand als sich im Jahr davor die beiden deutschen Staaten tatsächlich vereinten, spielt sich jetzt die Szene ab, wo sie es auch in Alexanders Scheinwelt machen. Die Aufzeichnungen der Menschenmenge, die jubelnd dem Fall der Mauer beiwohnen, werden in der *Aktuellen Kamera* als vom Kapitalismus desillusionierte Westdeutsche gezeigt, die ihr Glück im Arbeiter-und-Bauern-Staat finden wollen. Der wirtschaftliche Ruin der DDR wird als neues Wirtschaftswunder dargestellt und die Öffnung der Grenzen der DDR scheint mehr die Menschen aus dem Westen als ihre „Gastgeber“ im „wohlhabenden Osten“ zu freuen. Und doch ist die letztjährige Menschenmenge der diesjährigen gleich, da außerhalb des Krankenhauszimmers die Glocken ertönen und Feuerwerke erglühen, die die Endgültige Todesstunde der DDR verkünden. Die Re-Interpretation der historischen Geschehnisse ist sowohl kennzeichnend als auch immanent für GBL, denn ohne diese Wahrheitsverzerrung könnte keine filmische Alternative zur historischen Retrospektive existieren.

Die gesamte Filmhandlung mündet in Christianes Tod drei Tage nach dem Ableben ihrer geliebten Republik. Die Familiengeschichte der Kerners war so ineinander verflochten mit der Geschichte der DDR, dass die Symbolik dessen selbsterklärend ist. Das Ende ist ebenfalls die Fusion all jener Leitmotive, die sich den ganzen Film über in den Aussagen und der unmittelbaren Umgebung der Protagonisten anhäufen. Die DDR wurde letztendlich in der Figur der Mutter Christiane personifiziert, dessen Leben dem Aufstieg und Fall der Ostrepublik glich, ein Leben voll von Selbsteinredung und Aufopferung, aber auch Zuneigung und

⁴⁹ GBL, 01:51:21 – 01:52:43.

Optimismus. Die Scheinwelt, der Mythos, den ihr Sohn sorgsam um sie herum aufgebaut hat, wurde letztendlich von einer Fremden, der Krankenschwester Lara, zunichte gemacht, jedoch kriegte der Sohn nichts davon mit und erschuf mit seinem Gesellen eine letzte Hommage an das verlorene Land und die verflossene Zeit, in der mal „alles anders war“. Letztendlich stellt sich heraus, dass die Scheinwelt eher für ihn und nicht seine Mutter bestimmt war. In einer kleinen Zeremonie im Familien- und Freundeskreis wurde ihre Asche in eine Weltraumrakete gesteckt, die jener ähnelte, mit der Alexander als Kind gespielt hat, und in den „Himmel über Berlin“ geschickt – ein würdiger Abschied von einem Zeitalter, einem Land und einer Mutter, die beide verkörperte.

Wolfgang Beckers *Good Bye, Lenin!* erscheint zu einem Zeitpunkt, in dem mittlerweile fast fünfzehn Jahre vom Mauerfall vergangen sind. Die DDR, obwohl ein politisch-historisches Relikt, spielt zu dieser Zeit immer noch eine große Rolle zwischen dem heimischen Publikum von GBL. Obwohl dieser Spalt weitaus weniger destruktiv ist als der zwischen den ehemaligen jugoslawischen Republiken, so kann man trotzdem einsehen, dass vierzig Jahre Trennung ihre Spuren hinterlassen haben:

Die komplizierten und oftmals widersprüchlichen Gefühle von Euphorie, Fassungslosigkeit, Möglichkeit und Verlust sind in der Liebe zum Detail des Films eingefangen, die von dem Verschwinden von Spreewaldgurken bis hin zu den Reklametafeln reicht, auf denen sich Trabanten in Westautomobile verwandeln. Wie ein Publikumsmitglied bemerkte: „Ich hoffe, dass sich unsere Mitbürger aus den alten Bundesstaaten [Westdeutschland] ebenfalls diesen Film ansehen werden, um zu verstehen, *wie es uns tatsächlich ging* [hervorgehoben von K. Bo.]“ Ein anderes Publikumsmitglied kommentierte ebenfalls: „Ein Film für jeden *Ossi* und diejenigen, *die mehr über uns erfahren wollen* [hervorgehoben von K. Bo.]“⁵⁰

Die Re-Präsentation der DDR scheint gerade durch die paradokumentaristische Verzerrung und die Re-Interpretation und Metaphorisierung geschichtlicher Geschehen noch aussagekräftiger zu sein, als es die Geschichte selbst ist (Suture!). GBL wird von den ehemaligen Staatsbürgern der DDR als didaktischer Stoff empfunden, der Interessierten, „die mehr über uns [Ossis] erfahren wollen“, erklären soll, „wie es uns [Ossis] tatsächlich ging.“ Die Geschichte der Familie Kerner scheint die Geschichte vieler anderer Menschen zu widerspiegeln, zumindest in dem Sinne,

⁵⁰ Im Original: „The complicated and often contradictory feelings of euphoria, bewilderment, possibility, and loss are captured in the film's careful attention to detail, ranging from the disappearance of *Spreewaldgurken* to billboards in which Trabants morph into Western cars. As one audience member remarked, „Hopefully our fellow citizens from the old federal states [Western Germany] will also see this film in order to understand how it really was.“ Similarly, another commented: „A film for every *Ossi* and those who want to learn more about us.“ Übersetzt von K. Bo. BERDAHL, 2010: 183f.

wie die Nachrichten in der *Aktuellen Kamera* vor dem Mauerfall hätten aussehen sollen. Evelyn Finger schließt ihre im Kinostartjahr von GBL erschienene Filmkritik mit den Worten ab:

Aus dem Off erzählt die Stimme der Hauptfigur [Alexander, K. Bo.] in kurzen Zügen gut zehn Jahre DDR-Geschichte, verkürzt auf eine Familientragikomödie. Zuschauen ist hier, als blätterte man im Fotoalbum und hörte dazu Kommentare in Thomas Brussigs schnoddrigem Helden-wie-wir-Ton. Aber das Possierliche der Erzählsituation wird konterkariert durch den liebevollen Ernst, mit dem Becker seine Figuren führt. Die großartigen Darsteller kippen die Burleske in eine angenehme Schräglage: zwischen Trauer und Zorn, Galgenhumor und Hysterie.⁵¹

Becker ist mit GBL jenes gelungen, was Regisseure ein ganzes Jahrzehnt davor anders gemacht haben: Einen Film zu drehen, in dem die DDR durch ihre Re-Interpretation die Wirklichkeit in einem solchen Maß nachahmt, dass sie Realer als die Realität selbst wird, zu einem Land, wie Alexander am Ende des Films sagt, „dass es in Wirklichkeit nie so gegeben hat“⁵². Der „liebevolle Ernst“, wie Finger Beckers Unterfangen bezeichnet, scheint die Ineinander-Schmelzung von E- und U-Film, aber auch wie ein gutgemeinter elterlicher Kommentar zu sein – von einem Land, das im letzten Satz des Films in Alexanders Erinnerung „immer mit meiner Mutter verbunden sein wird“⁵³, Mythos und Geschichte zugleich, während Mutter und Sohn den Zuschauer von einem farbigen Standbild aus der Vergangenheit aus betrachten.

⁵¹ FINGER, 2003a.

⁵² GBL, TC: 01:56:28.

⁵³ GBL, TC: 01:56:35.

5. Das Böse des Bürokratischen: *Das Leben der Anderen* (2006)

Von allen drei Filmen, die in dieser Arbeit thematisiert werden, ist Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006) sicherlich der Kontroverseste: Entweder lobte die Filmkritik die filmische Gelungenheit, mit der von Donnersmarcks Regie- und Drehbuchleistung zur Intensität der Filmhandlung und des -aussehens beiträgt, oder sie warf ihm vor, den DDR-Terror zu trivialisieren und die Geschichte zu verfälschen. Zugleich ist DLDA auch der einzige in dieser Arbeit thematisierte Film, der seinem Genre nach nicht eine Komödie sondern ein Drama ist. Seine Art der Geschichtsdarstellung scheint somit auch eine didaktische zu sein, da ihn „Deutsche Politiker als pädagogisch nützlich und historisch aufklärend“⁵⁴ klassifiziert haben. Deswegen ist das Repräsentationsbild des Films janusköpfig: Entweder heilt es Ostalgie, da es die repressiven Mechanismen des Stasi-Staats enttarnt, oder es trägt, um Hannah Arendt zu paraphrasieren, mit seiner „Banalisation des Bösen“ zu ihrer Fortbestehung bei.

Von Donnersmarcks Film gehört, genauso wie *Sonnenallee* und *Good Bye, Lenin!*, zur „post-Wall“ oder „post-Wende“-Kinematographie, jedoch stellt er zugleich ein Novum dar: Wo sich die akademischen Kreise und die Filmkritik bei SA und GBL eher mit dem historisch-realen Kontext dieser Filme befassten, konzentrieren sie sich bei DLDA auf das filmische Innere, auf seine Intertextualität und -medialität, auf die Geschichte, die er repräsentiert bzw. repräsentieren soll. Diese Kombination verschiedener Kulturrealien nutzten sowohl Haußmann (Drehbuch nach Thomas Brussigs literarischem Text *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* sowie Westmusik) in SA und Becker (Hommage auf Regisseure wie Federico Fellini und Stanley Kubrick) in GBL, jedoch stehen im Zentrum von DLDA vorwiegend Theater und Literatur⁵⁵. In Abgrenzung mit seinen „Vorgängern“ erhebt DLDA sowohl Anspruch auf die dokumentaristische Wahrheit seines Inhaltes, da es eher einem Drama als einer Komödie oder Satire gelingen wird, wahren politischen Terror und Verfolgung darzustellen (E- und U-Kultur!). Dies bestätigt auch die Tatsache, dass DLDA bis dato der einzige die DDR thematisierende deutsche Film ist, der den Oscar-Preis für den besten ausländischen Film gewonnen hat. Vor DLDA erschienen zwei deutsche

⁵⁴ Im Original: „German politicians as pedagogically useful and historically enlightening“. Übersetzt von K. Bo. KOLB, 2014: 315.

⁵⁵ Martina Kolb thematisiert in ihrer Arbeit die intertextuelle und -mediale Verflochtenheit von DLDA mit der Theaterauffassung von Aristoteles und Bertolt Brecht, wobei die Theorie und Werke des Letzteren die Filmhandlung insbesondere prägen. Vgl. KOLB, 2014.

Filme, die eine Oscar-Nominierung erhielten und sich jedoch mit der NS-Zeit auseinandersetzen: Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004) und Marc Rothemunds *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005).

Die DDR in DLDA ist ein grauer, kafkaesker Bürokratiestaat der vor nichts und niemandem Halt macht, um seine absolute Kontrolle zu bewahren – sogar nicht vor der Kunstszene, mit der er im direkten Kontrast steht. Seine Sehnsucht nach absoluter Macht wird sofort am Anfang des Films verdeutlicht: In der Berliner Untersuchungshaftanstalt Hohenschönhausen wird man mit den Methoden der Beamten des Ministeriums für Staatssicherheit, der Stasi, bekanntgemacht. Jegliche Art kontrarevolutionärer Tätigkeit, die von dem Konsum westlicher Kulturgüter bis hin zur Republikflucht reicht, wird aus den vermeintlichen Missetätern in langen Untersuchungsverfahren herausgequetscht. Zuständig dafür ist unter anderem auch Hauptmann Gerd Wiesler (gespielt von Ulrich Mühe), dessen Verhörtechniken ausgereift und ausgeklügelt sind. Nach einem Besuch im Theater stellt er fest, dass man den angeblich so linientreuen Theaterschriftsteller Georg Dreyman (gespielt von Sebastian Koch) überwachen sollte, was er auch persönlich machen würde. Sein Vorgesetzter, der Karrierist und Opportunist Oberstleutnant Anton Gruber (gespielt von Ulrich Tukur) meint zuerst: „Für ihn [Dreyman] ist die DDR das schönste Land der Welt!“⁵⁶, stimmt Wieslers Vermutung jedoch zu, und Wiesler macht sich auf, Dreymans Wohnung zu verwanzen. Dies geschieht auch nach der Erteilung des Segens des korrumpierten Kulturministers Bruno Hempf (gespielt von Thomas Thieme), der es auf Dreymans Geliebte, die bekannte Theaterschauspielerin Christa-Maria Sieland (gespielt von Martina Gedeck), abgesehen hat. Evelyn Finger hebt in ihrer Filmkritik hervor:

Denn im Grunde glaubt er [Wiesler] nicht an gute Sozialisten. Er ist ein Defätist, der sich für den einzig wahren Idealisten hält. Ein Kämpfer an der unsichtbaren Front, die er und seinesgleichen errichtet haben. Argwöhnisch beobachtet er, wie das Paar sich am Fenster küsst, schreibt den verdächtigen Vorfall auf und vergisst auch nicht, die Uhrzeit zu notieren.⁵⁷

Der Beginn des Spielfilms ist symbolisch in Orwells Jahr, 1984, verankert. Wiesler ist nur ein Apparatschik der den Willen des paranoiden Staates durchführt. Situiert oberhalb von Dreymans Wohnung hört er durch die Mikrofone alles ab, was ein Stockwerk unter ihm passiert. Dabei ist Dreyman nicht *per se* verdächtig, sondern er

⁵⁶ DLDA, TC: 00:07:33 – 00:07:35.

⁵⁷ FINGER, 2006.

wird erst dann verdächtig, wenn man an seiner allzu großen Linientreue zu zweifeln anfängt. Hebt doch Dreyman hervor, als man ihn fragt, ob seine Wohnung überwacht wäre: „Bei mir ist keine Staatssicherheit! Persönlicher Freund von Margot Honecker, Nationalpreisträger, wenn ich daran erinnern darf...“⁵⁸ Somit kann Wiesler, die Verkörperung des paranoiden DDR-Staates, mit seinem Unterfangen ungestört fortfahren.

Dabei entstehen zwei Parallelwelten, die so ineinander verflochten sind, dass die eine kaum mehr von der anderen zu unterscheiden ist. Jeder Schritt und jedes Wort werden mitverfolgt und minutiös per Schreibmaschine notiert. Auch Dreymans Freunde, die sich schon vorher mit dem Paranoia des Arbeiter-und-Bauern-Staates auseinander setzen mussten, fließen in diese Parallelwelten mit ein. Der Theaterregisseur Albert Jerska (gespielt von Volkmar Kleinert) und Journalist Paul Hauser (gespielt von Hans-Uwe Bauer) haben schon den repressiven Mechanismus an eigenem Leibe gespürt: Auf den einen wurde Berufsverbot verhängt, der andere hat eine lange Verhörsession hinter sich. Auf Dreymans Rehabilitationsfragen über Jerskas Zukunft als Theaterregisseur antwortet der Kulturminister Hempf zweideutig, jedoch macht selber Witze über Stalin und „proviziert, aber nicht wie andere“. Das Kasten- und Hierarchiesystem der ehemaligen DDR wird in kurzen, jedoch sehr effektvollen Szenen und Dialogen beschrieben und dabei wird auch sichtbar, dass niemand vor niemandem sicher ist. Dem Staat geht es dabei nicht um die Überwachung der Überwachung wegen, sondern eher um seine Bürger daran zu erinnern, dass die potenzielle ständige Kontrolle ebenfalls Disziplin bedeutet – im gravierenden Gegensatz zu SA und GBL ist DLDA tatsächlich der erste und einzige Film, der „ohne Trabi-Nostalgie, Spreewaldgurken-Romantik und anderen folkloristischen Klamauk“⁵⁹ die angsteinflößende Seite der DDR zeigt.

Die Parallelwelten der Protagonisten werden auch in Kontrast zueinander dargestellt: Die Wohnungen und Zimmer der Künstler Dreyman und Jerska sind voll von Büchern, Zeichnungen, Postern, während Wieslers Plattenbauherberge einer Katalogwohnung entspricht: steril, sauber, stillos. Dorthin geht er nur, um seine biologischen Bedürfnisse nach Schlaf und Geschlechtsverkehr zu tilgen. Ansonsten ist er vollkommen seiner Aufgabe gewidmet, das „Leben der Anderen“ für die Sicherheit des Staates auszuspionieren und aufzuzeichnen. Die in die Ecke

⁵⁸ DLDA, TC: 01:11:40 – 01:11:48.

⁵⁹ MOHR, 2006.

gedrungenen Künstler suchen Unterschlupf bei Dreyman, dem „persönlichen Freund Margot Honeckers“ – die ihm auch Westliteratur zuliefert! – nicht wissend, dass Wiesler ein Stockwerk über ihnen lauert. Die Räder des repressiven Staatsmechanismus fangen an, Dreymans Freunde zu zermahlen; Jerska als ersten, der Dreyman noch einige Zeit zuvor die Notenpapiere zur *Sonate vom Guten Menschen* schenkte und die Dreyman auf dem Rönisch im Wohnzimmer spielt, als er erfährt, sein Freund habe Selbstmord begangen. Dabei fragt er sowohl sich als auch Christa-Maria: „Kann jemand, der diese Musik gehört hat, ich meine wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?“⁶⁰ Davor erwähnt er noch Lenin und was er über Beethovens Klaviersonate *Appassionata* gesagt haben soll: „Ich kann sie [die Sonate, K. Bo.] nicht hören, sonst bringe ich die Revolution nicht zu Ende.“⁶¹ Und in diesem Moment, als Wiesler ein Stockwerk darüber eine Träne durch das Gesicht hinunter fließt, merkt er, wieso er weint:

Doch am wahrscheinlichsten ist, dass Wiesler über sich selber weint. Er weint, weil er gerade einen entscheidenden Moment der Selbsterkenntnis erlebt, und begreift, an was er da eigentlich beteiligt ist, was das für ein Staat ist, für den er seine schmutzige Arbeit tut. Und wie fern er selbst dem ist, was eigentlich das Leben ausmacht: Anstand, Loyalität, Vertrautheit, Intimität, Gefühle, Mut. Dieses Leben, das leben die anderen, doch erst durch den »OV Lazlo« erfährt Wiesler, was ihm fehlt. Er wird von nun an sein Leben ändern. Es ist keine Entscheidung, die auf einen Schlag kommt, sie hatte sich schon zuvor bei einem Theaterbesuch angekündigt, und noch lange wird er mit sich ringen, wird Gutes tun, und dann wieder das, was seine Organisation von ihm verlangt.⁶²

Genau dies ist der Wendepunkt im gesamten Spielfilmgeschehen: Wiesler merkt, dass er nicht die Staatsfeinde ausspioniert sondern dies *für* diese tut. Der sonst so entschiedene Hauptmann will jedoch nicht aufhören, dies zu tun, will es jetzt aber machen, um „Lazlo“ und seine Geliebte auf eine Weise zu beschützen. Und während er seine Epiphanie erlebt, fangen Dreyman und Christa-Maria zu verstehen, dass das System nicht mal vor ihnen Halt machen wird. „Brauch ich dieses ganze System nicht?“⁶³, fragt sich Christa-Maria als Dreyman sie bittet, sich nicht mit dem Kulturminister Hempf zu treffen, der, wie schon gesagt wurde, romantisch an ihr interessiert ist. Sie erklärt Dreyman, wieso sie es einfach tun muss: „Weil sie dich genauso zerstören können, trotz deines Talents, an dem du noch nicht mal zweifelst.“

⁶⁰ DLDA, TC: 0:54:34 – 0:54:41.

⁶¹ DLDA, TC: 0:54:25 – 0:54:27.

⁶² SUCHSLAND, 2006.

⁶³ DLDA, TC: 0:59:08.

Weil sie bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf und wer inszeniert.“⁶⁴ Die Protagonisten lassen sich in einen teuflischen Tanz mit der Tyrannei des Staates und deren Auswirkungen ein. Sie sind zugleich seine Opfer und seine Geiseln, die seinem Mutwillen entrinnen können nur indem sie sich ihm völlig übergeben. Jedoch beschließt Dreyman nach Jerskas Beisetzung, dieses System mit einer heiklen Schrift anzuprangern, die der Welt die schon fast zehn Jahre geheim gehaltene Selbstmörderzahl in der DDR – in Europa die größte nach der ungarischen – offenbaren wird. Somit wird der Nationaldichter zum stillen Dissidenten, wovon nur sein engster Freundeskreis, der Spiegel-Redakteur Gregor Hessenstein (gespielt von Herbert Knaup), der diese Geschichte veröffentlichen will, und Wiesler wissen.

Jedoch scheint dieses Vorgehen das Riskanteste zu sein, was sich Dreyman und seine Künstlerposse je vorgenommen haben. „Mit der Stasi ist nicht zu scherzen“⁶⁵, sagt Hessenstein und bezieht sich wiederum auf den allgegenwärtigen langen Arm der DDR-Agenten. Jedoch sind hier, außer den möglichen strafrechtlichen, auch moralische Folgen zu erwähnen: Ändern sich Menschen, Gemeinden, Staate? Wann sind Menschen nur zu ungewollten Zahlen geworden? Genau dieses Verfahren der Realisierung der Fiktion scheint in von Donnersmarcks Regie-/Drehbuchführung das ausschlaggebendste und zugleich jenes zu sein, welches die gesamte Auffassung der Donnersmarckschen DDR von Anfang an zu prägen und im Moment der Berichterstattung in den Westen die theatralische Struktur zu unterstreichen scheint:

Die Handlung von *Das Leben der Anderen* stellt eine Welt dar, in der jede wahrgenommene „Realität“ der Figuren von den Fakten und tatsächlichen Geschehnissen abweicht. Auf der einen Seite hat von Donnersmarck für seinen Film akribisch die DDR als eine authentische „Bühne“ nachgebildet, die mit realen Requisiten und szenischen Darstellungen gefüllt ist – ein visuelles Korrelat zur wahren Vergangenheit. Auf der anderen Seite enttarnen die Handlung des Films und seine hyperrealistische Ästhetik die eigentlichen Konzepte von „Wahrheit“ und „Realität“ als zumindest schwer erfassbare Ideale.⁶⁶

⁶⁴ DLDA, TC: 0:59:25 – 0:59:37.

⁶⁵ DLDA, TC: 01:19:10.

⁶⁶ Im Original: „The plot of *Das Leben der Anderen* shows a world in which each character's perceived 'reality' deviates from the facts of the actual events. On the one hand, von Donnersmarck has meticulously recreated the GDR as an authentic 'stage' filled with real props and settings for his film – a visual correlate to the real past. On the other, the plot of the film and its hyperreal aesthetics expose the very concepts of 'truth' and 'reality' as, at best, elusive ideals.“ Übersetzt von K. Bo. WESTPHAL, 2012: 106.

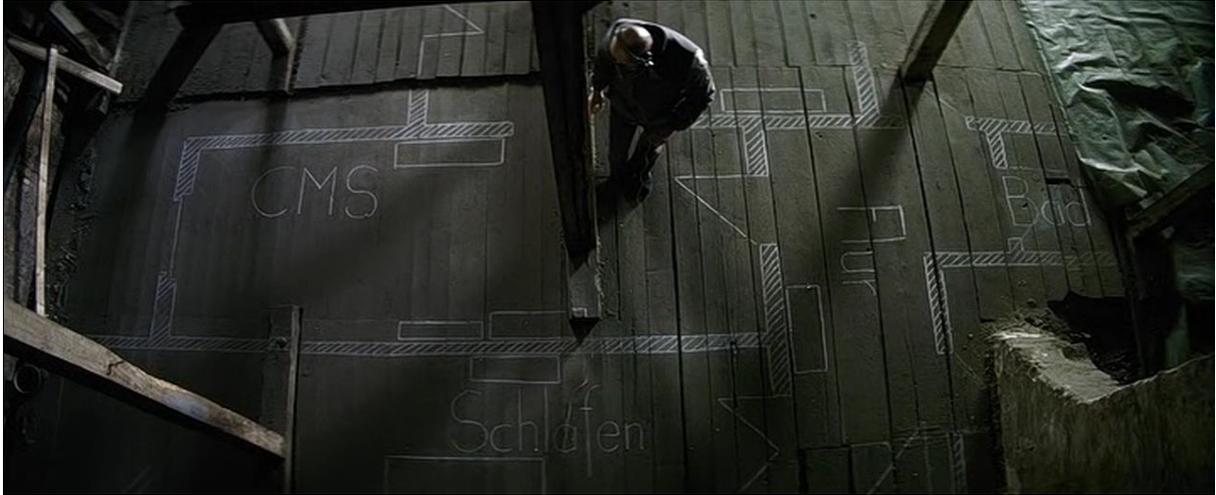


Abbildung 3: Florian Henckel von Donnersmarck: *Das Leben der Anderen* (2006) (DLDA), Standbild, TC: 00:40:22.

Dass die DDR eine äußerst hohe Selbstmordrate hat ist wahr, dass ein anonymes Schriftsteller aus dem Osten diese in einer literarisierten dokumentaristischen Fassung im westdeutschen *Spiegel* veröffentlicht hat ist es nicht. Jedoch spielt das für die Glaubwürdigkeit des Films keine allzu große Rolle, da es sowieso scheint, dass Ostberlin zu einer Theaterbühne geworden ist. Als sich Dreyman und seine Kameraden in der Wohnung vor seiner Veröffentlichung über den Selbstmordbericht unterhalten, schreibt Wiesler sogar, sie würden sich über das „Jubiläumstück“ unterhalten, dass Dreyman angeblich anlässlich des Feiertags der DDR schreiben wolle. Und tatsächlich, von den Sorgen von Christa-Maria und Dreyman über das Theater und ihre Theatergenossen bis hin zu Wieslers Berichterstattung scheint alles fiktives Theater zu sein, jedoch nur um die Realität so zu bewahren, wie sie ist. Als Paul Hauser bezüglich der Sicherheit von Dreymans Wohnung sagt: „Diese Wohnung ist der letzte Ort in der DDR, wo ich ungestraft sagen kann, was ich will“⁶⁷ scheint dies tatsächlich der Wahrheit zu entsprechen, da Wiesler als allwissender Theaterregisseur und Stasi-Agent zugleich aus dem Hintergrund die Fäden dieses „Stückes im Stück“ in seinen Händen hält und durch sein Still-schweigen die Fiktion realer macht, als es die paranoide Realität selbst ist.

Die Protagonisten in DLDA sehen also die Wahrheit nur fragmentär und in ihrem eigenen Kontext. Die einzigen, die während der Spielfilmhandlung einigermaßen die Wahrheit über die gesamte Situation erfahren sind Wiesler und

⁶⁷ DLDA, TC: 01:20:14 – 01:20:17.

Christa-Maria. Ihre Begegnung in einer Bar nahe der Dreyman-Wohnung ist ebenfalls äußerst aufschlussreich für das Innenleben der Handlung. Als Wiesler auf die zerstreute Christa-Maria zukommt, fragt sie ihn, wer er sei. „Sie kennen mich nicht, aber ich kenne Sie“⁶⁸, erwidert Wiesler so wahrheitsgemäß wie es Christa-Maria zu diesem Zeitpunkt nicht mal vermuten kann. Nach einem kurzen Gespräch, in dem Wiesler die Schauspielfähigkeiten der bekannten Schauspielerin lobt, sagt Christa-Maria zu ihm: „Und Sie sind ein guter Mensch.“⁶⁹ Dieser Moment inmitten der Spielfilmhandlung tönt zugleich die restliche an, denn das Motiv vom „guten Menschen“ wird Wiesler bis zum Ende verfolgen, als er die aus dem Westen geschmuggelte Schreibmaschine Dreymans mit der „trügerischen roten Tinte“ vor seinen Stasi-Kollegen versteckt und damit den ehemaligen Nationalbarden rettet. Der „Theaterregisseur“ Wiesler dringt somit in die Handlung ein, der er bis dato – bis auf das Entnehmen des Brecht-Bandes aus der Dreyman-Wohnung – nur zugeschaut und ihr Endresultat seinen Bestimmungen nach passiv verändert hat. Seine ungeahnte Komplizin, Christa-Maria bzw. Marta, wie sie später als Informantin für die Stasi umgetauft wird, schaut zwar der „Theaterhandlung“ zu (Selbstmordbericht, andauernde Liebesaffäre mit Hempf, Verrat an Dreyman), unternimmt jedoch nichts, um deren Ausgang zu modifizieren, bis sie als Stasi-IM gezwungen wird, dies zu machen, indem sie sich völlig unterwirft. Ihr Deckname „Marta“ entspricht auch der Theaterfigur, die sie am Anfang des Films verkörpert und in der sie der Filmzuschauer zum ersten Mal sieht. In Dreymanns Theaterstück spielt sie eine mit hellseherischen Fähigkeiten bescherte Frau, die qualvoll und ungewollt in die Zukunft schauen kann. „Das große, starke Rad hat ihn zermahlen“⁷⁰, verkündet sie ihrer Fabriksgenossin in Bezug auf den Tod ihres „Geliebten Arthur“. „Ich sehe es, und würd‘ doch jeden Schrecken lieber sehen.“⁷¹ Genau dies scheint das Urteil für Christa-Maria zu sein, die „jedem Schrecken“ im Film als ungewollte Zeugin zusehen muss, bis sie selbst unter dem „großen, starken Rad“ – der Staatsstruktur – zermahlen wird. Sie und Wiesler sind diejenigen, die Dreyman zugleich verurteilen und retten: Sie als Informantin, die ihn verrät, er als *Deus-ex-Machina*-Figur, die ihn rettet. Christa-Maria hält den Druck nicht aus und wird zu einem Teil von Dreymans

⁶⁸ DLDA, TC: 01:03:35.

⁶⁹ DLDA, TC: 01:05:35.

⁷⁰ DLDA, TC: 00:08:19 – 00:08:20.

⁷¹ DLDA, TC: 00:08:22 – 00:08:27.

Statistikbericht – sie begeht nämlich Selbstmord, umgefahren vom nicht-metaphorischen „Rad“ eines vorbeifahrenden Lastwagens.

Wieslers verfälschte Berichte fliegen auf und auf den „Theaterregisseur“ wird, genauso wie auf Jerska zuvor, ein „Berufsverbot“ verhängt. „Deine Karriere ist vorbei“, sagt Grubnitz letztendlich zu ihm. „Du wirst höchstens noch in einem Kellerloch Briefe aufdampfen bis zu deiner Rente. Das sind die nächsten zwanzig Jahre. Zwanzig Jahre! Eine lange Zeit!“⁷², sagt Grubnitz zu ihm von einem kleinen Spalt in Wieslers Autofenster aus, während sich auf dem Beifahrersitz neben ihm eine Zeitung mit dem Titelblatt befindet, Michail Gorbatschow wäre zum Generalsekretär des ZK der KPdSU gewählt worden⁷³. Die im Orwellschen Jahr 1984 angefangene Handlung schließt ihren Zyklus ab, die Perestroika-Zeit und der Mauerfall verkürzen Grubnitzs „lange zwanzig Jahre“ auf nur vier. Nach der Wende sehen wir Dreyman als anerkannten Theaterregisseur im wiedervereinten Deutschland, während Wiesler Reklameblätter in Postfächer verteilt. Die „Sonata vom Guten Menschen“ und Christa-Marias/Martas Weissagung erfüllen sich, als Wiesler im Schaufenster der Karl-Marx-Buchhandlung Dreymans neues Buch mit dem Sonata-Titel sieht, das dem „guten“ Stasi-Agenten „HGW XX/7“ – also Wiesler – „in Dankbarkeit“⁷⁴ gewidmet ist.

Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* stellt ein ästhetisch und inhaltlich gelungenes Meisterwerk der neueren deutschen Kinematographie dar. Der Regisseur und Szenarist hat sich nach langer und gründlicher Recherche in ein Filmprojekt eingelassen, das sich wie keiner seiner Vorgänger mit einem Thema auseinandersetzt, welches die Menschen sowohl im ehemaligen Westen als auch im Osten anspricht und angeht. Im Drama wurden Farbcollagen und Gegenstände aus der ehemaligen DDR eingesetzt, weil sie nach Donnersmarcks Realitätsauffassung „Erinnerungen“ beinhalten würden, durch die der Film erst seinen „Wahrheitscharakter“ erhalten konnte:

[W]o auch immer wir konnten haben wir versucht, die originale Ausstattung zu bekommen – von den Abhörgeräten bis hin zum Gerät ... mit dem Ulrich Mühe [Wiesler] am Ende des Films die Briefe aufdampft. Selbst dieses ist das Originalgerät, mit dem Ulrich Mühes Briefe aufgedampft wurden. Für mich war es wichtig, sehr authentisch zu sein, sogar in solch kleinen Details. Selbstverständlich hätten wir auch nur nachgemachte Kopien dieser Geräte einsetzen können, aber ich glaube, dass man durch diese wirklich etwas spüren kann. Man spürt, dass

⁷² DLDA, TC: 01:57:03 – 01:57:21.

⁷³ DLDA, TC: 01:57:33.

⁷⁴ DLDA, TC: 02:11:35.

diese Geräte mit vielen wahren Erfahrungen und wahren Leiden durchdrungen sind. Und dies hilft dann, die Atmosphäre des Films zu intensivieren.⁷⁵

Somit wird die DDR in DLDA mit ihren wahrheitsgetreuen Gegenständen und, wo es möglich war, auf tatsächlichen Ortschaften gefilmten Szenen dargestellt. Und obwohl Dreyman, Christa-Maria und Wiesler vielleicht nie in der wahren DDR hätten existieren können – zunehmende Paranoisierung des Staatsmechanismus in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, als Resultat der zunehmenden Liberalisierung des Ostblockes und dem drohenden Fall der Ostregime durch Gorbatschows Perestroika – wollte von Donnersmarck mit diesen Film einen Zeit- und Lebensabschnitt anders thematisieren, als es seine Vorgänger wie z. B. Haußmann in SA und Becker in GBL taten. Als Dreyman am Ende des Spielfilms seine Stasi-Akten zu Gesicht bekommt, merkt er, dass „Fiktion“ und „Realität“ nur im Auge des Betrachters sind: Der Blickwinkel ist ausschlaggebend, da „Wahrheit“ nur ein tatkräftiges Konzept zu sein scheint, solange man es nicht als etwas anderes entlarvt.

DLDA endet – genauso wie GBL – in einem Standbild, in dem Wieslers blaue Augen etwas vom Fokus der Kamera entfernt den Zuschauer dazu einladen, das Geschehene zu betrachten. Während von Donnersmarck eine wahrheitsgetreue Kopie der DDR nachmachen will, will er zugleich fast sagen, nichts sei wie es scheint und alles befände sich „im Auge des Betrachters“. Diese Geschichte musste fast zwei Jahrzehnte nach ihrem „tatsächlichen Entstehen“ erzählt werden, als die Wunden etwas geheilt waren und das Trauma einigermaßen verarbeitet wurde. „Das Leben der Anderen“ kann ja auch nur ein Außenseiter mitverfolgen, die „Wahrheit“ und „Fiktionalität“ der Akteure, die es durchleben, hängt von ihm ab.

⁷⁵ Florian Henckel von Donnersmarcks Audiokommentar auf der Deutschen DVD-Ausgabe. Im Original: „wherever we could, we tried to obtain the original equipment—from the wire taps to the device . . . with which Ulrich Mühe [Wiesler] steams open letters at the end of the film. Even that is the original device with which Ulrich Mühe’s letters were steamed open. It was important to me to be very authentic even in these small details. Of course we could have also just made copies of these devices, but I believe that one really does sense something. One senses that these devices are imbued with many real experiences and real suffering. And that then helps one intensify the mood of the film.“ Übersetzt von K. Bo. Zit. nach WESTPHAL, 2012: 101.

6. Schlussfolgerung

Mit dem Fall der Berliner Mauer und dem Abschluss der für Deutschland und ganz Europa äußerst turbulenten 1980er Jahre kam es auch zum Abschluss eines Kapitels, welches Deutschland seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs prägte. Der abrupte, unerwartete Untergang der Deutschen Demokratischen Republik und das Ende der „großen Geschichten“ vom Kommunismus und Sozialismus in ganz Europa à la Lyotard haben Spuren im Kollektivgedächtnis hinterlassen, mit denen sich die „post-Wende“- und postsozialistischen Menschen in (Massen-)Medien wie Literatur und Film noch Jahr(zehnt)e später auseinandersetzen werden.

Die gesamte Staats- und Machtstruktur der DDR codierte ihre Existenz und Vorgehensweise in einer Art modernistischem Monopol: Der Einparteienstaat wollte durch die Zensur der westlichen Medieneinflüsse sein Primat innerhalb seiner durch Mauern und Drahtgitter manifestierten Grenzen bewahren, jedoch kam es dabei zur Erschaffung eines inneren Widerstandes, der erst nach dem Ende dieses Staates als solcher angesehen werden konnte. Das Kollektivgedächtnis sowohl der West- als auch der Ostbürger tragen zur Rezeption dieses Vorhabens bei, wobei es sich bei den ersten meist um Neugier und Verständigungsversuche, bei den zweiten um (N)Ostalgie und/oder Aufarbeitung handelt. Die fragmentierte Auffassung von Stereotypen und Mythen des Alltags wird zu „Ost-Codes“, um die sich ansatzweise eine Geschichte bildet und ein filmischer Versuch unternommen wird, diese durch komödien- oder dramenhafte Darstellung zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten. Diese Ost-Codes müssen gar nicht aus dem „Osten“, sondern können auch aus dem Westen kommen, sind jedoch so mit dem Alltagsleben der DDR verflochten, dass sie auch als Teil und Anhaltspunkt der DDR-Kultur angesehen werden.

Diese fragmentierten Anhaltspunkte bestehen aus westlichen und östlichen Kulturrealien wie Musik und Videoaufzeichnungen, Literatur und Alltagssprache, Konsumgütern und historischen Archivaufnahmen zugleich. Sie wachsen zu einem Konglomerat zusammen, welches dem tatsächlichen sozio-kulturellen und geschichtlichen Kontext der Umstände, in dem sie entstanden sind und innerhalb dessen sie einst gedeutet wurden, nicht mehr entspricht. Sie werden zu Stereotypen und Mythen in einer Assmannschen Auffassung von Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis, die es nach Barthes' Theoriepostulaten zu entmythologisieren gilt, „für einige Zeit im Schlaf belassen[e], [...] unbestimmte mythische

Schemata“⁷⁶, die ihr volles, aber auch neugewonnenes semantisches Potenzial erst in ihrer ort- und zeitversetzten Deutung erhalten werden.

Eine solche Vorgehensweise spiegelt sich, wie schon gesagt, in den Kulturgütern einer neuen, postmodernen Zeitauffassung wider. Unter Postmoderne wird hier nicht alle Mannigfaltigkeit der Bedeutung dieses Begriffes verstanden, sondern vor allem die Genre-Hybridisierung, die so charakteristisch für ihre, nach einer kulturellen, politischen und geschichtlichen Moderne kommende Verständnisweise ist, die sich in der Deutung von Kultur und ihren Produkten widerspiegelt. Die Archetypen, Mythen und Stereotype, die nach der DDR entstanden sind, wurden in literarischer und filmischer Form aufgegriffen und (erneut) dargestellt, dabei aber auch mit einer gewissen sowohl subjektiven als auch realpolitischen Fracht, die der einstigen DDR innewohnte.

Diese ort- und zeitversetzte Deutung der fragmentierten historischen Relikte, der Ost-Codes, wurde ebenfalls in der Analyse der in dieser Arbeit thematisierten Filme angewandt. Die Genre-Hybridisierung, die Vielfältigkeit der meist subjektiv betrachteten Deutungsrichtungen und der Versuch, die einstige „große Geschichte“ im Rahmen der Pluralität darzustellen, münden dabei in einem Pastiche, in Intertextualität und -medialität, in Nachahmung von Stil, Ideen und Fakten, die durch sowohl neue als auch verzerrte filmische Darstellungsweisen („Suture“) Bezug auf das Einstige nehmen und sich zugleich von ihm distanzieren will. Haußmanns *Sonnenallee*, Beckers *Good Bye, Lenin!* als Komödien und von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* als Drama stellen dabei exemplarische Beispiele in der neueren deutschen Kinematographie dar, die sich alle zeitlich zwar in die „post-Wende“-Kinematographie eingliedern, vom Stil her aber ziemlich verschiedene Ausdrucksstrategien haben.

In Haußmanns SA wird man vom kulturellen Kontext her an das Ende der ersten Ostalgie-Welle und den Anfang der zweiten gebracht.⁷⁷ Zusammen mit der (westlichen) Musik, dem ausschlaggebendsten Motiv in Haußmanns Auseinandersetzung und Aufarbeitung, sowohl mit einem vor erst zehn Jahren geschehenen Ereignis als auch mit (s)einer Jugend und dem Aufwachsen im „Grenzgebiet“, wird man mit dem Umstand konfrontiert, dass sich die erste satirische Komödie, die einen Erfolg an den Kinokassen der späten 1990er Jahre feierte, zwar mit den kultur-

⁷⁶ BARTHES, 2003: 131f.

⁷⁷ Vgl. LANGE, 2005.

geschichtlichen Memorabilien der DDR, jedoch nur sporadisch und nebenbei mit dem Negativen auseinandersetzt. Die „sonnige“ Seite der DDR fängt an, sich von der archetypischen und stereotypen Auffassung zu distanzieren, indem sie verzerrt und entschärft, unter dem „Deckmantel von Komödie“, dargestellt wird, jedoch kann hier nicht die Rede von einem „Aufarbeitungsfilm“ in dem Sinne sein, wie es seine thematischen „Nachfolger“ – sogar die Komödie *NVA* (2005) desselben Regisseurs, die von einigen Autoren als direkter Nachfolger von SA angesehen wird – einige Jahre später sein wird. Auch die postmodern aufgefasste Genre-Hybridisierung wird in diesem Beispiel nicht völlig entwickelt, der satirische und ironische Ton des Films wird jedoch vor allem durch Intermedialität, durch das Beziehen auf andere (DDR-)Filme und (westliche) Musik, realisiert.

Bei Beckers GBL, der wie Haußmanns SA dem Genre der Komödie zugeordnet werden kann, kommt es zu einer weiteren Zuspitzung der postmodern verstandenen Darstellungstechniken und -elemente. Was bei Haußmann die Musik war, wird in GBL zu Videoaufzeichnungen und als Pop-Kultur verstandenen Alltagsgegenständen, die im „post-Wende“-Berlin eine Fata Morgana der DDR bilden. Und obwohl der situative Humor in der Familie Kerner und die satirische Darstellungsweise der vergangenen Zeit, sowie ihres neuen Kontexts, künstl(er)i(s)ch ist – die existenten Kulturgegenstände und -produkte werden neu aufgegriffen und neuinterpretiert, getarnt oder gar neu erfunden – schlägt das Genre von GBL auch implizit in die Tragikomödie um, da auch, anders als es bei SA der Fall ist – wo es ebenfalls solche Elemente gibt (Tod von Familienangehörigen, Stasi-Terror), sie jedoch als sporadische „Aufzeichnungen am Rande“ nur am Anfang und Ende in die Spielfilmhandlung einfließen – das Negative der ehemaligen DDR expliziter thematisiert wird: Stasi-Staat, Zensur, Freiheitseinschränkungen. Am Höhepunkt der zweiten *Ostalgie*-Welle, die nach Kathrin Lange⁷⁸ in diesen Jahren in Literatur, Fernsehen, Kinematographie und Mode zu spüren ist, spielt GBL eine äußerst wichtige Rolle in der Entmythologisierung der DDR, indem es, genau wie SA, ihre Memorabilien und Realien aufgreift und, verzerrt und versetzt zugleich mit ihnen – mit dem Tod von Mutter Christiane, die sie im übertragenen Sinne verkörperte und aus deren „Schlaf“ beschwor – abrechnet.

⁷⁸ Vgl. EBD.

Mit GBL wurde die nach Kathrin Lange gedeutete zweite *Ostalgie*-Welle abgeschlossen. Mit Haußmanns *NVA* zwei Jahre später (2005) erhielt sie noch eine letzte Hommage, bis drei Jahre nach GBL Florian Henckel von Donnersmarcks Drama *DLDA* eine neue (Deutungs-)Zeit der DDR im Film einschlug. Wo die beiden zuvor genannten Filme durch ihren komödienhaften und satirischen Charakter die „Ost-Codes“ zum Leben erweckten, um sich mit ihnen mehr oder weniger auseinanderzusetzen, macht *DLDA* dies, indem es das Negative und den Schrecken des ehemaligen Stasi-Staates im Genre des Filmdramas zum Leben erweckt. Stereotype werden zu Archetypen, die „gefährliche Nähe“ des Staates am Privatleben wird durch den intertextuellen und -medialen Bezug auf das Theater, auf Brecht und eine Teichoskopie – jedoch nicht jenseits der Berliner sondern der Mauern des menschlichen Privatlebens – erzielt. Die DDR wird in *DLDA* als tyrannische Diktatur aufgezeigt, jedoch erhält der despotische Sozialismus „ein menschliches Antlitz“ in der Figur von Hauptmann Wiesler, der in seiner katharsischen Bekehrung zur „Seite des Guten“ eine positive, wenn auch einigermaßen umstrittene Darstellung des Staatsapparates darstellt. Im Gegensatz zu SA und GBL ist es *DLDA* gelungen, ohne allzu intrusive Stereotypen und von einem in der „post-Wende“-Kinematographie innovativen Standpunkt her, sich mit dem mittlerweile vor mehr als fünfzehn Jahren vergangenen Ende der DDR sowohl auseinanderzusetzen als auch einen neuen Ton in der filmischen Thematisierung und Darstellung im „post-Wende“-Film anzukündigen, der über Christian Petzolds *Barbara* und die RTL-Fernsehserie *Deutschland 83* noch bis heute erkennbar ist. Dabei spiegeln das Genre der Komödie und des (filmischen) Dramas die Meinungsspaltung in Bezug auf die Erinnerung an die DDR, die sowohl aus folkloristischen Elementen und Trabi-Nostalgie als auch aus Stasi-Staat und Bespitzelung besteht.

Abschließend kann konstatiert werden, dass die DDR in den letzten zwei Jahrzehnten, die nach ihrem Ende vergangen sind, auf verschiedene Art und Weise in Literatur, Film, Fernsehen und Alltag dargestellt worden ist. Klischee und Stereotyp, Archetyp und Pastiche, Mythos und Postmoderne zugleich: Die DDR wird aus ihren „schlafenden“, fragmentierten Bestandteilen zu einer neuen Wirklichkeit geformt, die sie in dieser Form – ungeachtet dessen, wie diese im übertragenen Sinn oder angeblich wahrheitsgetreu dargestellt wird – niemals gab. Die in dieser Arbeit thematisierten Filme, die sicherlich zu den wichtigsten Repräsentanten der „post-

Wende“-Kinematographie gehören, bestehen aus „Ost-Codes“, die in ihrer Ganzheit den vergangenen Alltag und die jetzige Erinnerung an ihn, sei sie (n)ostalgisch oder nicht, evozieren. Dabei sind die Zeichenwelten der Moderne zu Anhaltspunkten der Postmoderne geworden, es kommt zu ihrer Umdeutung und Rekombination, jedoch lehnt sich dieser Verfremdungseffekt zugleich an die wahrheitsgetreue Darstellung und einen neuen Deutungsversuch an, der im Terminus der *Ostalgie* verankert ist.

Diese Genredifferenz – die *Textebene* – der Filme korrespondiert also mit dem Deutungsunterschied – der *Kontextebene* – die sich in den zwei Jahrzehnten nach dem Mauerfall ereignet hat. Mit dem Ende der ersten und zweiten *Ostalgie*-Welle (ca. 1995 – 2005) endete ebenfalls die komödienthafte Auseinandersetzung mit und Aufarbeitung der DDR. Danach folgten Filme (ca. 2006 –), die sich mit der DDR auf eine „ernstere“ Art und Weise auseinandersetzten und das Geschehene und Erlebte aufarbeiteten. Dabei spiegelt die Genredifferenz im erinnerungskulturellen Sinne auch das heikle Thema der DDR-Aufarbeitung in Politik, Gesellschaft und Geschichte wider. Die Genredifferenz, obwohl ersichtlich und unfraglich, dient dabei lediglich als anderes „Mittel zum Zweck“, die DDR aufzuarbeiten und sich mit ihrem Erbe auseinanderzusetzen, entweder romantisiert durch Ost-Codes oder ermahmend durch Stasi-Terror, aber der „Zweck“ ist der gleiche: Durch das Erwähnen den „Schrecken“ nehmen, ihn zu veranschaulichen, über ihn zu lachen oder ihm gespannt zuzuschauen.

Wenn man sich also mit der DDR und ihrem Erbe konfrontieren will, so muss man dies sowohl ausschließlich in deren Kontext als auch in Abgrenzung zum „Klassenfeind“, dem kapitalistischen Westen, machen. Durch diese Abgrenzung erhielt die DDR erst ihren Deutungscharakter, ihren *Raison d'Être*, was in die „post-Wall“-Deutung miteinbezogen werden muss. Burger King und Rolling Stones waren ein ebenso wichtiger Begriff im Alltagsleben des Arbeiter-und-Bauern-Staates wie Mangelwirtschaft und Ministerium für Staatssicherheit. Filme wie SA, GBL und DLDA führen das exemplarisch vor Augen des „neuen“, „postmodernen“ Zuschauers, der in dieser Rekombination der Koordinaten aus der DDR ihr distanzierteres, völliges Ganzes, die „Suture“ erkennen will. Die ausschließlich politische und geschichtliche Deutung wird dabei nur eine Seite der Medaille bilden, da die postmoderne Deutung als Fuge, als Addierung von Sinn, betrachtet werden sollte. Ungeachtet dessen, ob man (n)ostalgisch auf die DDR zurückblickt oder sie als ein fehlgeschlagenes Experiment einer sich ihrem Ende nahenden Diktatur ansieht, so muss man sich

doch auf ihre postmoderne Deutung und Erklärung stützen, in dem der „nicht zu vergessende (Farb-)Film“, sei er durch das Prisma der Komödie oder des Dramas dargestellt worden, eine ausschlaggebende Rolle spielt. Wie es Nina Hagen im Refrain ihres Liedes sagt, nachdem sie ihren Micha tadelt, den Farbfilm vergessen zu haben: „Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael / nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war!“. Schön oder nicht, Komödie oder Drama, zum Glück haben Haußmann, Becker und von Donnersmarck daran gedacht, ihren Film „mitzunehmen“.

7. Film- und Literaturverzeichnis

Filme:

1. **Sonnenallee**. R.: HAUBMANN, LEANDER. D 1999. [SA]
2. **Good Bye, Lenin!**. R.: BECKER, WOLFGANG. D 2003. [GBL]
3. **Das Leben der Anderen**. R.: DONNERSMARCK, FLORIAN HENCKEL VON. D 2006. [DLDA]

Literatur:

1. ASSMANN, ALEIDA. 2006. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Feststellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
2. BARNEY, THOMAS. 2009. „When We Was Red: *Good Bye Lenin!* and Nostalgia for the “Everyday GDR”“. In: *Communication and Critical/Cultural Studies*, Vol. 6., Nr. 2. S. 132-151.
3. BARTHES, ROLAND. 2003 [1964]. *Mythen des Alltags*. Frankfurt: Suhrkamp.
4. BERDAHL, DAPHNE. 2010. „Good Bye, Lenin! Aufwiedersehen GDR. On the Social Life of Socialism“. In: TODOROVA, MARIA; GILLE, ZSUZSA (Hg.). *Post-Communist Nostalgia*. New York-Oxford: Berghahn Books. S. 177-189.
5. COURTOIS, STÉPHANE. 2011. *Komunizam i totalitarizam*. Zagreb: Alfa.
6. DEUTSCHES FILMLEXIKON, KOMÖDIE. <http://www.film-lexikon.de/Kom%C3%B6die>. Eingesehen am: 11. September 2016.
7. FINGER, EVELYN. 2003a. „Die unsinkbare Republik. Wolfgang Beckers Tragikomödie *Good Bye, Lenin!* kennt viele Arten von Gelächter“. In: DIE ZEIT, Vol. 7. Erhältlich unter: http://www.zeit.de/2003/07/Die_unsinkbare_Republik. Eingesehen am: 11. September 2016.
8. FINGER, EVELYN. 2003b. „Unter Verdacht“. In: DIE ZEIT, Nr. 13. Erhältlich unter: <http://www.zeit.de/2003/11/farbfilm>. Eingesehen am: 11. September 2016.
9. FINGER, EVELYN. 2006. „Die Bekehrung. *Das Leben der Anderen*: Florian Henckel von Donnersmarck setzt mit seinem Film über die DDR Maßstäbe“. In: DIE ZEIT, Vol 13. Erhältlich unter: http://www.zeit.de/2006/13/Leben_der_anderen. Eingesehen am: 11. September 2016.

10. **FOUCAULT, MICHEL.** 1984. „Of Other Spaces, Heterotopias“. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, S. 46-49. Erhältlich unter: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>, Eingesehen am: 11. September 2016.
11. **GENETTE, GÉRARD.** 1989. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main/New York: Campus.
12. **HARMS, RUDOLF.** 2002. „Film als Kollektivkunst“. In: HELMES, GÜNTER; KÖSTER, WERNER (Hg.). *Texte zur Medientheorie.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. S. 142-145.
13. **HAUBMANN, LEANDER** (Hg). 1999. *Sonnenallee: Das Buch zum Farbfilm.* Berlin: Quadriga.
14. **HOFFMANN, DIETER.** 2006. *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 2.* Tübingen; Basel: A. Francke.
15. **JAMESON, FREDRIC.** 1997 [1986]. „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“. In: HUYSEN, ANDREAS, SCHERPE, KLAUS R. (Hg.). *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels.* Reinbek: Rowohlt, S. 45-102.
16. **KOLB, MARTINA.** 2014. „'Immerhin Brecht': Literacy and Theatricality in *Das Leben der Anderen*“. In: *Oxford German Studies*, September 2014, 43.3. S. 314-333.
17. **KUHN, MARKUS; SCHEIDGEN, IRINA; VALESKA WEBER, NICOLA (Hg).** 2013. *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
18. **LANGE, KATHRIN.** 2005. „Postmoderne-Diskurs und „Ostalgie“ im Kino – Studie zu den Filmen *Sonnenallee* und *Good Bye, Lenin!*“. Erhältlich unter: http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=92. Eingesehen am: 11. September 2016.
19. **LEIER, NICOLE.** 2010. „Wendeliteratur – Literatur der Wende? Der Mauerfall in ausgewählten Werken der deutschen Literatur. Vortrag von Nicole Leier. Deutschlehrertag der Académie Montpellier am 20. Januar 2010“. Erhältlich unter: http://pedagogie.ac-montpellier.fr/disciplines/allemand/pdf/Publikation_Wendeliteratur_Acad-mie.pdf. Eingesehen am: 11. September 2016.

20. **LEO, ANNETTE.** 2009. „Die DDR im Museum. Geteilte Erinnerungen an einen untergegangenen Staat“. Erhältlich unter: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/deutsche-teilung-deutsche-einheit/43810/die-ddr-im-museum>. Eingesehen am: 11. September 2016.
21. **MOHR, REINHARD.** 2006. „Das Leben der Anderen: Stasi ohne Spreewaldgurke“. Erhältlich unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/das-leben-der-anderen-stasi-ohne-spreewaldgurke-a-406092.html>. Eingesehen am: 11. September 2016.
22. **NÜNNING, ANSGAR** (Hg.). 2004. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage.* Stuttgart; Weimar: Verlag J.B.Metzler.
23. **PIVASSET, JEAN.** 1973. „Ideologie, Politik und Filmkunst“. In: WITTE, KARSTEN (Hg.). *Theorie des Kinos.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 313-325.
24. **RINKE, ANDREA** (1995). „From Motzki to Trotzki: Representations of East and West German cultural identities on German television after unification“. In: DURRANI, OSMAN; GOOD, COLLIN; HILLIARD, KEVIN (Hg.). *The New Germany: Literature and Society after Unification.* Sheffield: Sheffield University Press, S. 231-252.
25. **RINKE, ANDREA.** 2006. „Sonnenallee – ‘Ostalgie’ as a Comical Conspiracy“. Erhältlich auf: <http://www.gfl-journal.de/1-2006/rinke.html>. Eingesehen am: 11. September 2016.
26. **SCHENK, RALF.** 2005. „Die DDR im Deutschen Film nach 1989“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Vol. 44. Erhältlich unter: <http://www.bpb.de/apuz/28734/die-ddr-im-deutschen-film-nach-1989?p=all>. Eingesehen am: 11. September 2016.
27. **SCHLICHTER, ANSGAR.** 2012. *Drama, Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel. Erhältlich unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7008>. Eingesehen am: 11. September 2016.
28. **SCHRECKENBERG, ERNST.** 1998. „Was ist postmodernes Kino? Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage“. In: ROST, ANDREAS; SANDBOTHE, MIKE (Hg.). *Die Filmgespenster der Postmoderne.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. S. 118-130.

29. **SCHULTE-SASSE, JOCHEN.** 2000 – 2005. „Medien/medial“. In: BARCK, KARLHEINZ (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch.* Band IV. S. 1 – 38. Stuttgart: Weimar.
30. **SUCHSLAND, RÜDIGER.** 2006. „Das Leben der Anderen. Ohne Leben“. Erhältlich unter: <http://www.artechock.de/film/text/kritik/l/ledean.htm>. Eingesehen am: 11. September 2016.
31. **WESTPHAL, WENDY.** 2012. „'Truer than the Real Thing': 'Real' and 'Hyperreal' Representations of the Past in *Das Leben der Anderen*“. In: German Studies Review, Vol. 35, Nr. 1, Februar 2012, S. 97-111.