

**Humor als Träger des kulturellen Gedächtnisses in
Leander Haußmanns *Sonnenallee* und Wolfgang Beckers *Good Bye Lenin!***

–

**Humour as a vehicle of cultural memory in
Leander Haußmann's *Sonnenallee* and Wolfgang Becker's *Good Bye Lenin!***

by

Nicole Knapp

A thesis
presented to the University of Waterloo
and the University of Mannheim
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2013

© Nicole Knapp 2013

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Ehrenwörtliche Erklärung

„Ich versichere, dass ich die Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen in schriftlicher oder elektronischer Form entnommen sind, habe ich als solche unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Mir ist bekannt, dass im Falle einer falschen Versicherung die Arbeit mit „nicht ausreichend“ bewertet wird. Ich bin ferner damit einverstanden, dass meine Arbeit zum Zwecke eines Plagiatsabgleichs in elektronischer Form versendet und gespeichert werden kann.“

Brühl, 4. Juli 2013

Nicole Knapp

Ort, Datum

Abstract

The main interest of this thesis lies in the analysis of the German Democratic Republic (GDR), as it is represented in movies. The times before and after the Cold War period in Germany have often been discussed in both literature as well as movies. However, most academic essays which focus on how this time is remembered by current societies are analyzing literature rather than movies. Most analyses of film neglect the exploration of cultural memory, even though there are a variety of different film genres that deal with this topic. This paper will fill this gap in film research by showing that movies set in the GDR can help to convey a cultural memory just as much as literature.

The diversity of movies set in the GDR is great: many movies tell sad and serious stories about families under government surveillance, or of people who were killed by trying to escape to West-Germany. This thesis however, focuses on films with humorous aspects. Although most film reviewers criticise comedies about the GDR as being purely nostalgic, this thesis shows that the humour used in specific movies is able to collect a memory and therefore, can be seen as a vehicle of cultural memory.

The movies *Sonnenallee* directed by Leander Haußmann and *Good Bye Lenin!* directed by Wolfgang Becker are analyzed in this paper because they are comparable insofar that they both show the GDR from a youthful point of view from different time periods. *Sonnenallee* takes place in the 70ies and therefore, 20 years before the fall of the Berlin Wall. *Good Bye Lenin?*, in contrast, covers both the time before and after the fall of the wall. Another reason for selecting these movies is the fact that they are criticized for only portraying the clichés and stereotypes of East-German-figures, which should be reproved.

The first part of the thesis explains the theory and main arguments of Aleida and Jan Assmann's concept of cultural memory. In order to reconstruct their train of thought, it is necessary to summarize the work of their predecessors Maurice Halbwachs, Aby Warburg, and Pierre Nora. The second part moves on to discuss the term 'Erinnerungs-film', coined by Astrid Erll, whose main research interest lies in understanding the different kinds of memories occurring in movies. The following chapter focuses on the use of comedy in the selected films, as it is important to understand how humorous scenes are created in those movies.

The main part of the thesis is the analysis of *Sonnenallee* and *Good Bye Lenin!* found in chapter five. Two different types of approaches are chosen: first, a comparison between Haußmann's movie *Sonnenallee* and Thomas Brussig's book *Am kürzeren Ende der*

Sonnenallee, and then a picture-sound-analysis of selected scenes from Becker's movie *Good bye Lenin!*. The comparison shows the advantages that the movie has over the book in terms of displaying humour as a means to convey cultural memory. The interpretation part of the thesis shows how funny scenes can be critically interpreted and found to be useful in creating cultural memory rather than putting them down as purely nostalgic.

Acknowledgements

Ich bedanke mich herzlich bei Allen, die mich in der Zeit, in welcher ich meine Arbeit geschrieben habe, unterstützt haben. Besonders bei Professor Schmenk, die mir bei der Fokussierung auf das Thema half und bei Professor Fetscher, mit dem ich während des Schreibprozesses zusammen arbeitete.

Danke auch an Pia, die alle meine Fragen zur Filmtheorie beantwortete und an Alexandra für die Anmerkungen und die Kritik beim Lesen der Arbeit.

Table of Contents

1	Einleitung.....	1
2	Theoretischer Hintergrund.....	3
2.1	Maurice Halbwachs.....	3
2.2	Aby Warburg.....	4
2.3	Pierre Nora.....	5
2.4	Jan und Aleida Assmann.....	6
3	Erinnerung im Film: Astrid Erll.....	12
3.1	DDR-Filme.....	15
3.2	Funktion und Inhalt der DDR-Filme.....	19
4	Die Komödie.....	21
5	Filmbetrachtung.....	24
5.1	Sonnenallee.....	24
5.1.1	Titel, Anfang und Ende.....	25
5.1.2	Autoritätspersonen.....	28
5.1.3	Die erste Liebe.....	29
5.1.4	Gegenstände.....	31
5.1.5	„Wessis“.....	33
5.1.6	Musik.....	35
5.1.7	Intertextualität.....	37
5.1.8	Interpretation.....	38
5.2	Good Bye Lenin!.....	41
5.2.1	Transkriptionsanalyse.....	45
5.2.2	Interpretation.....	59
5.3	Gemeinsames Fazit.....	62
6	Schlussbetrachtung.....	66
	Anhang: Transkriptionssystem.....	68
	Literaturverzeichnis.....	70

1 Einleitung

Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele.¹

Oftmals sind gegenwärtige Filmkritiker der Ansicht, Komödien könnten ernstesten Themen wie beispielsweise dem Kalten Krieg nicht gerecht werden. Speziell im Fall der Wiedervereinigung begründen sie diese Auffassung häufig mit der Erklärung, dass noch nicht genügend Zeit vergangen ist, um Humor in diesen Bereich einfließen zu lassen. In dieser gegenwärtig verbreiteten Auffassung, welche auch DDR-Filme einschließt und aufgrund der bislang mangelnden wissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema Erinnerung im Film, liegt die Motivation dieser Arbeit. Viel zu wenig wurde in den vergangenen Jahrzehnten innerhalb der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung mit dem Medium Film gearbeitet; immer wieder standen Literatur und Kunst im Vordergrund und das, obwohl es zahlreiche Dokumentationen, Sendungen und Filme, welche sich mit dem untergegangenen ostdeutschen Staat beschäftigen, gibt. Inwiefern dieses Filmmaterial dazu dienen kann, sich als Kollektiv an eine bestimmte Zeit zu erinnern, ist der Hauptgegenstand dieser Arbeit.

Mit dem Ende des Kalten Krieges, der Auflösung der DDR und der Wiedervereinigung Deutschlands endete eine Periode der Geschichte, in welcher Deutschland 40 Jahre lang in zwei Staaten geteilt war. Viele Ostdeutsche hatten Probleme, ihren Platz in der für sie neuen Welt zu finden.² Zudem machte sich eine steigende Arbeitslosigkeit und Perspektivlosigkeit breit, welche bei den Menschen eine Art Heimweh nach der DDR zur Folge hatte. „Dabei ging es nicht um die nachträgliche Rehabilitierung des politischen Systems, sondern um eine nostalgische Wertschätzung nicht mehr verfügbarer Marken und Konsumartikel, wie dem *Trabi*, *Spreewaldgurken* oder *Rotkäppchen Sekt*.“³ Auch die Filmindustrie nutze diesen ‚Hype‘, um eines neues Filmgenre, nämlich den *Ostalgiefilm*, zu verbreiten.

¹ Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent (1934). In: W.B. Gesammelte Schriften. Hg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.II.2. Frankfurt am Main: 1977, S. 699.

² Vgl. Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989. München: edition text und kritik 2012, S. 14.

³ Ebd., S. 140.

Auch die beiden in dieser Arbeit thematisierten Filme *Sonnenallee* von Leander Haußmann und *Good Bye Lenin!* von Wolfgang Becker stehen unter dem Schirm dieses Genres. Allerdings werden sie hier vor allem deshalb zur Analyse herangezogen, da sie, wie an späterer Stelle gezeigt werden soll, mehr als nur Klischees über den Osten thematisieren. Vielmehr, so soll belegt werden, beanspruchen die Filme einen Platz nicht nur in der Kategorie ‚Komödie‘, sondern auch in der Kategorie ‚Erinnerungsfilm‘.

Ziel dieser Arbeit ist es, herauszufinden, inwiefern Komödien über die DDR dazu beitragen können, ein kulturelles Gedächtnis zu bilden. Dabei werden vorwiegend die kulturwissenschaftlichen Theorien von Jan und Aleida Assmann, aber auch Astrid Erll, welche ihren Forschungsschwerpunkt auf das filmische Erinnern legt, hinzugezogen. Es soll gezeigt werden, dass Film und Fernsehen Einfluss auf die kollektive Erinnerung haben und zudem das kulturelle Gedächtnis der zukünftigen Generationen prägen. Die beiden Filme thematisieren zwei unterschiedliche Zeitabschnitte, nämlich einmal die 70er Jahre und einmal die Umbruchzeit 1989/90 und eignen sich deshalb besonders gut als Vergleichsmaterial. In beiden Filmen soll untersucht werden, inwiefern in den einzelnen Szenen Komik entsteht und wie sich das auf die Erinnerungsbildung auswirkt. Auch der Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* von Thomas Brussig soll im Analyseteil herangezogen werden, allerdings mehr, um zu zeigen, welche Vorteile der Film bezüglich Erinnerung im Gegensatz zum literarischen Werk aufweisen kann und weniger, um eine literarische Analyse vorzunehmen.

Die vorliegende Arbeit wird zunächst in Ausschnitten die kulturwissenschaftliche Forschungsgeschichte aufarbeiten, wobei das Werk der Assmanns im Mittelpunkt stehen wird. Anschließend folgen Astrid Erlls Erläuterungen zum Erinnerungsfilm und die spezielle Einordnung von DDR-Filmen. Das darauffolgende Kapitel erläutert vergangene Traditionen der Komödie und beinhaltet Ansätze einiger theoretischer Werke zum Thema Komik. Diese sollen anschließend dazu dienen, die ausgewählten Filmszenen zu analysieren, indem verschiedene theoretische Ansätze auf Teile des Films übertragen werden.

2 Theoretischer Hintergrund

Schon seit der Antike befassen sich nahezu alle wissenschaftlichen Disziplinen mit dem Thema Erinnerung und Gedächtnis. Während sich viele Theorien mit den psychologischen und neurologischen Schilderungen von Erinnerungsprozessen beschäftigen, sind für die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung, welche in dieser Arbeit zentral sein wird, die kulturellen Aspekte des Gedächtnisses Untersuchungsgegenstand. Genauer wendet sich diese Forschungsrichtung der Funktion des Gedächtnisses innerhalb der Gesellschaft zu, wobei dabei der kollektive Bezug auf Ereignisse in der Vergangenheit im Mittelpunkt steht.

Die ersten kulturwissenschaftlichen Forschungsbeiträge zu diesem Thema entstanden in den 1920er Jahren und sind immer noch bedeutend für die derzeitige Entwicklung der Theorien. Zunächst sollen deshalb folgende Einzeltheorien vorgestellt werden: Maurice Halbwachs' soziologische Studien zum kollektiven Gedächtnis, Aby Warburgs europäisches Bildgedächtnis und Pierre Noras Arbeit zu Erinnerungsorten. Dieser Überblick ist deshalb notwendig, da die genannte Forschung zum Konzept des kulturellen Gedächtnisses von Jan und Aleida Assmann hinleitet. Es sollen deshalb nur die zentralen und für diese Arbeit wichtigen Erkenntnisse der genannten Wissenschaftler zusammengefasst werden. Die Assmanns haben mit ihrer Forschung in dieser Disziplin sowohl in Deutschland als auch international großen Einfluss, nahezu alle aktuellen Arbeiten zu diesem Thema beziehen sich auf die Ansätze des Ehepaars. Anschließend wird auch auf die Arbeit von Astrid Erll eingegangen, da sich Erll einerseits mit den Ansätzen der Assmanns befasst, andererseits aber auch neue Überlegungen zum Einfluss der Medien auf die gesellschaftliche Erinnerung darlegt.

2.1 Maurice Halbwachs

Eine der Hauptaussagen der Arbeit *La mémoire collective* des Soziologen Maurice Halbwachs ist, dass jede individuelle Erinnerung sozial bedingt ist. Laut Halbwachs ist Erinnerung ohne den Rückgriff auf einen sozialen Bezugsrahmen nicht möglich. Zu diesem Bezugsrahmen zählt er auch Denkmuster, welche sich der Mensch durch Kommunikation und Interaktion mit anderen Personen aneignet. Jede persönliche Erinnerung ist nach Halbwachs ein kollektives Phänomen, zu welchem man nur als Teil eines Kollektivs Zugang hat. Im Kreise anderer Personen macht der Mensch Erfahrungen, an welche er sich mit Hilfe genau dieser Personen erinnern kann. Das Individuum erinnert

sich laut Halbwachs also, indem es den Standpunkt der Gruppe einnimmt. Da man stets zu unterschiedlichen Gruppen gehört und aus diesen Zugehörigkeiten verschiedene Dinge erinnert, formt sich hieraus ein individuelles Gedächtnis.⁴

Auch die Trennung zwischen Gedächtnis und Geschichte ist zentral im Werk Halbwachs'. Er beschreibt die Geschichte als universal und dementgegen das Gedächtnis, dessen Träger er als räumlich und zeitlich begrenzte Gruppen definiert, als partikulär und subjektiv:

Das kollektive Gedächtnis unterscheidet sich von der Geschichte in zumindest zweierlei Hinsicht. Es ist eine kontinuierliche Denkströmung – von einer Kontinuität, die nichts Künstliches hat, da sie von der Vergangenheit nur das behält, was von ihr noch lebendig und fähig ist, im Bewußtsein der Gruppe, die es unterhält, fortzuleben. Per definitionem erstreckt sich das kollektive Gedächtnis nicht über die Grenzen dieser Gruppe hinaus.⁵

Während es laut Halbwachs nur eine Geschichte gibt, gibt es mehrere kollektive Gedächtnisse, so beispielsweise das intergenerationale Gedächtnis, bei welchem ein Erinnerungsaustausch innerhalb verschiedener Generationen stattfindet. Hier, so Halbwachs, tritt kollektiv konstruiertes Wissen an die Stelle von gelebter Erinnerung.⁶

2.2 Aby Warburg

Im Gegensatz zu Halbwachs hat der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg keine eigene Theorie zum kollektiven Gedächtnis veröffentlicht. Er beschäftigte sich hauptsächlich mit der Sternsymbolik und dem Nachleben der Antike. Genauer entdeckte er die Wiederkehr von künstlerischen Formen der Antike in verschiedenen späteren Kulturräumen. Aus der Wiederaufnahme kleiner Details schließt er, dass bestimmte kulturelle Symbole eine erinnerungsauslösende Kraft besitzen. Die entsprechenden Werke der Kunst versteht er als Archiv für menschliche Ausdrucksformen. „Solche Symbole, in denen sich das antike Pathos (als heidnische emotionale Intensität) niedergeschlagen hatte, bezeichnete Warburg als Pathosformeln.“⁷ Pathosformeln sind kulturelle Engramme, die Energie speichern und zu einem späteren Zeitpunkt wieder auftreten. Dies bedeutet, dass Aspekte einer früheren Kultur durch materiale Vergegenständlichung

⁴ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2005, S. 14ff.

⁵ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Mit einem Geleitwort von Heinz Maus. Aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1967, S. 68.

⁶ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 16f.

⁷ Ebd., S. 19.

festgehalten werden. Vergleichbar sind Halbwachs und Warburgs Ansätze insofern auch, da bei ersterem Aspekte einer früheren Kultur durch soziale Interaktion festgehalten werden. Warburg nennt dieses kollektive Bildgedächtnis soziales Gedächtnis.⁸

2.3 Pierre Nora

Beide vorangehenden Ansätze, die Jahrzehnte lang nahezu in Vergessenheit geraten waren, bilden die Grundlage für die Arbeit des Geschichtswissenschaftlers Pierre Nora in den 1980er Jahren. Zusammenfassend stellt Nora die Ablösung des kollektiven Gedächtnisses durch die Geschichte und die sogenannten *Erinnerungsorte* fest. Laut Nora gibt es im 19. Jahrhundert ein nationales Gedächtnis, welches kollektive Identität stiftet. Dieses Gedächtnis zerfällt im 20. Jahrhundert, da sich die Gesellschaft, gemäß Nora, in einem Übergangsstadium befindet, in welchem jegliche Verbindungen zur identitätsbildenden Vergangenheit abreißen. Die Platzhalter für dieses nicht mehr vorhandene kollektive Gedächtnis nennt er Erinnerungsorte. Unter Erinnerungsorten versteht Nora nicht nur geographische Orte, sondern alle kulturellen Phänomene, die eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herstellen. Diese Orte verweisen auf ein abwesendes lebendiges Gedächtnis und somit auf erinnerungswürdige Aspekte der Geschichte. Zwischen Geschichte und Gedächtnis sieht er eine Lücke, in welche das Konzept der Erinnerungsorte als neue Form des Vergangenheitsbezugs hineinpasst. Allerdings kann laut Nora nicht jedes kulturelle Phänomen ein Erinnerungsort sein. Zunächst muss er eine materielle Funktion erfüllen, sprich ein fassbarer Gegenstand im weitesten Sinne sein. Des Weiteren muss der Ort auch eine symbolische Dimension besitzen, was Nora als Bedeutungsaufladung oder Bedeutungsüberhöhung beschreibt. Zuletzt muss der Ort eine funktionale Dimension aufweisen, das heißt er muss ehemals einen Zweck in der Gesellschaft erfüllt haben.⁹

Diese drei Theorien sind bedeutende Ausgangspunkte für die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann und Astrid Erll, welche im Folgenden erläutert werden und die Grundlage dieser Arbeit sind. Auch bei der Analyse der beiden Filme *Sonnenallee* und *Good Bye Lenin!* werden Aspekte dieser vorangehenden Theorien wiederaufgenommen.

⁸ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 21.

⁹ Vgl. ebd., S. 23ff.

2.4 Jan und Aleida Assmann

Während nun das Konzept des Heidelberger Ägyptologen Jan Assmann und seiner Frau Aleida Assmann, einer Anglistin aus Konstanz, vorgestellt wird, sollen aufgrund des Themas dieser Arbeit die Differenzen zwischen den jeweiligen Theorien der Ehepartner außenvorgelassen werden. Allgemein haben die Assmanns eine neue Theorie innerhalb der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung begründet. Dabei beziehen sie sich auf die zuvor erläuterten Theorien ihrer Vorgänger und ergänzen die bereits bestehenden Ideen.

Für Kulturnationen, die vor, jenseits von oder über Staatlichkeit hinaus existieren, sind die Besonderheiten der eigenen Kultur, der Sprache, mitunter der Religion, aber auch gemeinsamer Traditionen die verbindenden Elemente – Dinge, durch die diese Nation in der Vergangenheit verwurzelt sind.¹⁰

Da in dieser Arbeit zwei Filme des DDR-Diskurses thematisiert werden, ist dieses Zitat zu Beginn der grundlegenden Theorie von Bedeutung. Sowohl die deutsche Nation, als auch andere Nationen haben Erinnerungen an die Zeit des Kalten Krieges. Vor allem Deutschland selbst hat zwei unterschiedliche Vergangenheiten und somit verschiedene Erinnerungen. Es soll deshalb untersucht werden, ob und in welchen Zusammenhängen die beiden ehemals getrennten Staaten auch eine getrennte Erinnerung aufweisen.

Allgemein gelangt die Vergangenheit durch Kommunikation in das Bewusstsein der Menschen. Indem sowohl in den Medien als auch in Familiengesprächen, in öffentlichen Institutionen oder Gedenkstätten die Vergangenheit thematisiert wird, wird sie ins Gedächtnis zurückgerufen und dadurch sinnstiftend für das Kollektiv. Im Gedächtnis werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbunden, wobei einzig die Vergangenheit *nur* in Verbindung mit dem Gedächtnis existieren kann, denn nur im Zustand der Erinnerung besteht der Zugang zur Vergangenheit.¹¹

In den meisten Fällen sind es historische Gründungsakte, historische Personen und ihre Taten oder schwere Zeiten, die die Nation nur gemeinsam bestehen konnte, die in der Erinnerung funktional mit der Nation in der Gegenwart verbunden werden.¹²

Gibt es also eine gemeinsame Erinnerung einer Nation oder Kulturgemeinschaft an die Vergangenheit, wird das Erinnernte Teil der Kultur. Solche Erinnerungen nennt Jan

¹⁰ Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität, S. 48.

¹¹ Vgl. ebd., S. 48f.

¹² Ebd., S. 49.

Assmann kollektive Erinnerungen und diese haben, laut ihm, ihren *Ort* im kollektiven Gedächtnis. Dieser Begriff wurde, wie bereits erwähnt, von Maurice Halbwachs eingeführt und ist nach Astrid Erll der weiteste Begriff oder auch Oberbegriff im Bezug auf das Gedächtnis. Laut Jan Assmann beinhaltet Maurice Halbwachs' Entwurf des kollektiven Gedächtnisses einen zu engen Parallelismus zwischen Individuum und Gesellschaft. Deshalb unterscheidet Assmann zwischen dem kommunikativen Gedächtnis, welches auf Alltagskommunikation beruht, und dem kulturellen Gedächtnis, welches sich auf kulturelle Objektivationen stützt. Letzteres kann auch als Langzeitgedächtnis beschrieben werden, wohingegen das kommunikative Gedächtnis, dessen Träger Zeitzeugen sind, nur ungefähr drei Generationen überlebt.

Kollektives Gedächtnis	
Kommunikatives Gedächtnis	Kulturelles Gedächtnis
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Geschichtserfahrungen im Rahmen individueller Biographien ▪ Informell, wenig geformt, naturwüchsig, entstehend durch Interaktion ⇨ ‚Alltag‘ ▪ Lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen; Erfahrungen und Hörensagen ▪ Umfasst 80-100 Jahre, mit der Gegenwart mitwandernder Zeithorizont von 3-4 Generationen ▪ Unspezifische Träger, Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mythische Urgeschichte, Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit ▪ Gestiftet, hoher Grad an Geformtheit, zeremonielle Kommunikation ⇨ ‚Fest‘ ▪ Feste Objektivationen, traditionelle symbolische Kodierung/Inszenierung in Wort, Bild, Tanz usw. ▪ Absolute Vergangenheit einer mythischen Urzeit ▪ Spezialisierte Traditionsträger

13

Laut Jan Assmann zählt das kommunikative Gedächtnis zum Gegenstandsbereich der Forschungsrichtung *Oral History*, welche untersucht, inwiefern bestimmte Erinnerungen von Zeitzeugen wiedergegeben werden.¹⁴ Wie in der Tabelle ablesbar, entsteht das kommunikative Gedächtnis durch alltägliche Interaktion, was darauf schließen lässt,

¹³ Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2006, S. 70.

¹⁴ Vgl. Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung, S. 70.

dass man hier mit sehr vielen Lücken rechnen muss, denn jeder Mensch gehört unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen an und erinnert somit Unterschiedliches.

Every individual memory constitutes itself in communication with others. These others, however, are not just any set of people, rather they are groups who conceive their unity and peculiarity through a common image of their past. Every individual belongs to numerous such groups and therefore entertains numerous collective self-images and memories. The communicative memory offers no fixed point which would bind it to the ever expanding past in the passing time. Such fixity can only be achieved through a cultural formation and therefore lies outside of informal everyday memory.¹⁵

Das kulturelle Gedächtnis beinhaltet eine generationenübergreifende Speicherstruktur und hat somit eine institutionelle Rolle, da keine Abhängigkeit von individueller Vergangenheitserfahrung besteht. Dennoch kann es laut Assmann keineswegs mit der Geschichte gleichgesetzt werden. Um ein besseres Verständnis dieser Gedächtnisform zu schaffen, ordnet ihr Jan Assmann sechs Merkmale zu: *Identitätskonkretheit, Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit* und *Reflexivität*. Das kulturelle Gedächtnis ist identitätskonkret, da es das Wissen einer Gruppe beinhaltet, welche aus ihm ihre Eigenart bezieht. Es ist rekonstruktiv, da es allgemeines Wissen stets mit einer aktuellen Situation in Verbindung bringen kann und geformt, da sich kollektiv geteiltes Wissen in Objektivierungen zeigt, was Assmann als Bedingung für die Wiederkehr von Ausdrucksformen in einer Gesellschaft sieht. Organisiertheit bezieht sich hier auf die Institutionalisierung innerhalb der Gesellschaft und Verbindlichkeit auf die hierarchische Ordnung der Erinnerungen nach Werten und Relevanz. Das kulturelle Gedächtnis ist zudem reflexiv, da es sowohl gesellschaftliche Gruppen und deren Selbstbild als auch sich selbst reflektiert.¹⁶

Vereinfacht kann man mithilfe der genannten Merkmale festhalten, dass die ständige Aktualisierung durch Medien und anderen Trägern wichtig ist, um für die Erhaltung der Vergangenheit im kulturellen Gedächtnis zu sorgen. „In der Erinnerung wird die Vergangenheit aus dem aktuellen Kontext heraus *selektiv rekonstruiert* und sowohl den augenblicklichen Intentionen und Bedürfnissen wie der Kommunikationssituation angepasst.“¹⁷ Der Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis ist fließend,

¹⁵ Assmann, Jan: Collective Memory and Cultural Identity. In: New German Critique 65 (1995), S. 126.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 130ff.

¹⁷ Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität, S. 53.

denn es gibt immer Gegenstände, wie beispielsweise den Zweiten Weltkrieg, welche zu einem bestimmten Zeitpunkt in beiden Gedächtnisformen bestehen.¹⁸

Aleida Assmann ergänzt diese Konzeption ihres Mannes, indem sie das kulturelle Gedächtnis weiter in *Funktions-* und *Speichergedächtnis* unterteilt, welche sie in ihrem Werk *Erinnerungsräume* beide als Modi der Erinnerung beschreibt. Dabei schließt Assmann zunächst an die Debatte um die Trennung von Geschichte und Gedächtnis an, betont aber auch, dass sich diese beiden Erinnerungsformen keineswegs ausschließen müssen. Für sie gibt es, entgegen der Ansichten einiger ihrer Vorgänger, keine neutrale Geschichtsschreibung, weshalb Geschichte und Gedächtnis nie völlig getrennt werden können. Zunächst unterscheidet sie deshalb zwischen den zwei Leitoppositionen *bewohnt* und *unbewohnt*: „Das Gedächtnis gehört lebendigen Trägern mit parteiischen Perspektiven, die Geschichte dagegen ‚gehört allen und niemandem‘, sie ist objektiv und damit identitätsneutral.“¹⁹ Während das unbewohnte Gedächtnis strikt zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft trennt, gibt es laut Assmann eine Verbindung der Dreien im bewohnten Gedächtnis. Zudem sind im unbewohnten Gedächtnis alle Inhalte gleich wichtig und im Zentrum steht die Ermittlung der Wahrheit, wohingegen im bewohnten Gedächtnis manches erinnert und anderes vergessen wird und im Zentrum die Ermittlung von Werten steht.²⁰ Mit dieser Unterscheidung zeigt Assmann, dass sich die völlige Trennung von Geschichte und Gedächtnis nicht vertreten lässt. Sie taufte das bewohnte Gedächtnis in das Funktionsgedächtnis und das unbewohnte Gedächtnis in das Speichergedächtnis um. Im Funktionsgedächtnis werden die verschiedenen Erinnerungen von Gruppen funktionalisiert, das heißt die Gruppe kann einer Erinnerung Bedeutung beilegen. Im Speichergedächtnis werden Erinnerungen ohne jeglichen Bezug zur gegenwärtigen Gemeinschaft erhalten, sie befinden sich ausschließlich in der Vergangenheit und haben keine Verbindung zur Gegenwart.²¹ Die folgende Tabelle soll zum besseren Verständnis der beiden Begriffe dienen:

¹⁸ Vgl. Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität, S. 52f.

¹⁹ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 1999, S. 133.

²⁰ Vgl. ebd., S. 133.

²¹ Vgl. ebd., S. 138-142.

Kollektives Gedächtnis		
Kommunikatives Gedächtnis	Kulturelles Gedächtnis	
	Speichergedächtnis	Funktionsgedächtnis
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Das Andere, Überschreitung der Gegenwart ▪ Anachron: Zweizeitigkeit, Gestern neben dem Heute, kontrapräsentisch ▪ Unantastbarkeit der Texte, autonomer Status der Dokumente ▪ Literatur, Kunst, Museen, Wissenschaft als Medien und Institutionen ▪ Individuen innerhalb der Kulturgemeinschaft als Träger 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Das Eigene, Fundierung der Gegenwart auf einer bestimmten Vergangenheit ▪ Diachron: Anbindung des Gestern an das Heute ▪ Selektiver = strategischer Gebrauch von Erinnerungen ▪ Feste und öffentliche Riten kollektiver Kommemoration als Medien und Institutionen ▪ Kollektivierte Handlungssubjekte als Träger

22

Assmann nennt das Speichergedächtnis auch Gedächtnis der Gedächtnisse, denn alles, was keinen aktuellen Bezug zur Gegenwart hat, soll durch historische Wissenschaften und Institutionen gestützt werden. In unterschiedlichen Zeiten wird jedoch Unterschiedliches erinnert und dadurch kann es vorkommen, dass auch Inhalte des Speichergedächtnisses irgendwann aktualisiert werden und somit in die Gegenwart und in das Funktionsgedächtnis gelangen. „Bei der Überführung vom Speicher- in das Funktionsgedächtnis werden kollektive Erinnerungen in eine narrative Form überführt und innerhalb von Diskursen kommuniziert.“²³ Folglich hängt es vom Diskurs ab, wie die Erinnerung formuliert oder gar gedeutet wird.

Zusammenfassend gilt es demnach zu beachten, dass es immer auf die gegenwärtigen Gesellschaften und deren Bedürfnisse ankommt, inwiefern die Geschichte erzählt und wahrgenommen wird. Jede Generation und Gesellschaft erinnert sich an für sie wichtige Aspekte und vergisst andere völlig. Weiterhin werden auch Elemente der Vergangenheit

²² Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung, S. 71.

²³ Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität, S. 59.

umgedeutet oder anders beschrieben. Da jedes Medium, egal ob Film, Literatur oder Kunst, eine andere narrative Struktur hat, verändert sich dessen Auswirkung auf den Rezipienten. Jede Art der Vergangenheitserzählung leistet eine Verknüpfung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

3 Erinnerung im Film: Astrid Erll

In diesem Kapitel wird die Arbeit von Astrid Erll, welche sich einerseits auf die Ideen der Assmanns stützt, andererseits aber ihren Schwerpunkt auf Erinnerungsformen im Film setzt, zentral sein. Dieses Kapitel dient als theoretischer Rahmen für die Analyse von Erinnerungsfilmern des DDR-Diskurses. Folgendes Zitat von Erll steht zusammenfassend für ihre Perspektive auf die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung:

Erinnerungspraxis und deren Reflexion ist um die Jahrtausendwende zu einem gesamt-kulturellen, interdisziplinären und internationalen Phänomen geworden. [...] Der Zusammenhang von Kultur und Gedächtnis kann von keiner Einzeldisziplin aus allein bearbeitet werden.²⁴

Unter gesamt-kulturell versteht Erll die Rolle des Erinnerns, welche sie als überall präsent beschreibt. Da die Erinnerungsforschung auch in der Psychologie, Erziehungswissenschaft und in anderen Wissenschaften bedeutend ist, ist sie interdisziplinär. Zuletzt handelt es sich auch um ein internationales Phänomen, da verschiedene Forscher in unterschiedlichen Ländern zugleich diesem Komplex ihre Aufmerksamkeit widmeten und immer noch widmen. So hat sich zum Beispiel, neben deutschen Wissenschaftlern, auch der Franzose Pierre Nora schon früh mit diesem Phänomen auseinandergesetzt, was zeigt, dass allgemein großes Interesse an der Untersuchung der kollektiven Erinnerung besteht.

Erll gibt in ihrem Werk *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* mehrere Gründe für den Erinnerungsboom in unserem Jahrhundert an.

Zunächst bestehe vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg ein großes Interesse an der Verarbeitung der Vergangenheit. Verarbeitung bestehe nicht nur in dem Prozess des Vergessens, sondern auch des Erinnerns. Da allerdings die Generation, welche den Krieg überlebt hat, allmählich ausstirbt, könne keine mündliche Überlieferung der Lebenserfahrung mehr stattfinden, weshalb andere Formen der Erinnerung benötigt werden. Hier bezieht sich Erll auf Jan Assmanns Begriff des kollektiven Gedächtnisses und dessen Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis. Des Weiteren sieht sie den Drang zur Erinnerung in der Gesellschaft auch in der neuen Medientechnologie begründet. Es gebe neue Formate wie Kinofilme oder Dokumentationen im Fernsehen, welche die Speichermöglichkeiten enorm erhöhen würden. Laut Erll handelt es sich beim Gedächtnis um ein diskursives Konstrukt, welches in den unter-

²⁴ Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 1f.

schiedlichsten Wissenschaften und Kontexten konstituiert wurde und immer noch wird.²⁵

Wie bereits zuvor erwähnt, beschreibt Erll das kollektive Gedächtnis als „Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenen und Gegenwärtigem in sozio-kulturellen Kontexten zukommt.“²⁶ Für sie sind Erinnern und Vergessen Prozesse des Gedächtnisses, wobei das Ergebnis des Erinnerungsprozesses Erinnerungen seien und das Gedächtnis die Fähigkeit zum Erinnern darstelle. Wie die Assmanns sieht auch Erll Erinnerungen als subjektiv, gegenwartsbezogen und selektiv konstruiert an.²⁷

Allgemein weisen kollektive Erinnerungsakte laut Erll eine mediale Dimension auf, da sie durch Rede, Schrift und audiovisuelle Medien verfestigt werden. Nur durch Medien sei es möglich, dass mehrere Menschen ein gemeinsames Wissen über vergangene Ereignisse haben. Erll beschreibt Medien als „Schnittstellen zwischen psychischer und sozialer Ebene des kollektiven Gedächtnisses [...]“.²⁸

Medien, Symbolsysteme und Ausdrucksformen [...] sind die drei Koordinaten, die maßgeblich daran beteiligt sind, in welchem Modus eine Erinnerungskultur die Vergangenheit erinnert.²⁹

Speziell im Bezug auf Medien übersieht Erll nicht, dass es heutzutage eine Pluralität von kulturellen Erinnerungsprozessen gibt. Verschiedene Medien eröffnen unterschiedliche Deutungen bezüglich vergangener Ereignisse. Dabei werden nach Erll einige Inhalte, beispielsweise von Filmen, in das Funktionsgedächtnis aufgenommen, während andere, häufig politische Inhalte, im Speichergedächtnis bleiben. Speziell im filmischen Erzählen, welches ihr zufolge von allen Medien der Alltagswahrnehmung am nächsten kommt, werden gleichzeitig visuelle und akustische Reize übermittelt, was dazu führt, dass nicht alles gleichermaßen aufgenommen werden kann. Was aufgenommen wird, hänge vom Zuschauer ab, denn er könne dem Film letzten Endes Sinn verleihen. Da jeder Filmemacher sich dessen bewusst sei, würden geschichtliche Ereignisse stets auch mit fiktionalen Momenten im Film ergänzt, um die Bedürfnisse des Zuschauers zu befriedigen.

²⁵ Vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 5.

²⁶ Ebd., S. 6.

²⁷ Vgl. ebd., S. 7.

²⁸ Vgl. ebd., S. 103.

²⁹ Ebd., S. 104.

In ihrem gemeinsam herausgegebenen Sammelband *Film und kulturelle Erinnerung* sprechen Astrid Erll und Stephanie Wodianka von dem Erinnerungsfilm als einem internationalen und aktuellen Phänomen:

Kulturelle Erinnerung stellt zurzeit offensichtlich ein Leitthema des Films dar; und zugleich ist der Film unübersehbar zum Leitmedium der Erinnerungskultur avanciert.³⁰

Vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg, so Erll und Wodianka, sei der Film zu einem machtvollen Medium der Darstellung von vergangenen Ereignissen geworden, wobei er das Radio oder gar die Literatur keineswegs vollständig ablöse. Erinnerungsfilme im Allgemeinen treten sowohl im Fernsehen als auch im Kino immer häufiger in den Mittelpunkt; Dramen der Vergangenheitsdarstellung sind dabei besonders beliebt. In der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung spielt der Film allerdings auch heute noch eine eher untergeordnete Rolle. Den Grund dafür sieht Erll darin, dass die Gedächtnisforschung sich bisher hauptsächlich auf das Leistungsvermögen und die Funktionsweisen verschiedener Speichermedien konzentriert hat. Ihr zufolge besitzen Filme eher die Eigenschaft, Informationen zu verbreiten, und weniger, diese zu speichern. „Der Erinnerungsfilm ist ein dem Hier und Jetzt verpflichtetes Medium.“³¹

Wie bereits erwähnt, ist allerdings nicht jeder Film, der über Vergangenes berichtet, ein Erinnerungsfilm. Er bekommt diese Zuschreibung erst innerhalb der Gesellschaft, weshalb oft eine einfache Filmanalyse nicht ausreicht, um herauszufinden, wie und warum die Filme im Einzelnen als Erinnerungsfilme wirken.³² Mit der Filmanalyse könne man, so die beiden Autorinnen, vor allem Aspekte des Erinnerungsprozesses untersuchen, wie beispielsweise die Inszenierung von individueller oder kollektiver Erinnerung. Hierdurch könne man aber keineswegs bestimmen, inwiefern durch den jeweiligen Film eine gesellschaftliche Erinnerungsdimension entsteht. Um solche filmtranszendierenden Aspekte zu analysieren, muss man laut Erll und Wodianka den öffentlichen Diskurs, das heißt die Aufnahme der Filme in der Öffentlichkeit, untersuchen. Denn je stärker solche an die Vergangenheit erinnernden Filme, in der Öffentlichkeit auftreten, desto eher erfüllen sie den Status eines Erinnerungsfilms.

³⁰ Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie: Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. In: Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008, S. 1.

³¹ Ebd., S. 4.

³² Vgl. ebd., S. 1f.

Nicht der Gegenstand des im Film Erinnerten, sondern das durch den Film ‚um den Film herum‘ Erinnerte macht seinen Status als Erinnerungsfilm aus. Deshalb liegen prinzipiell alle Filmgattungen im Interessebereich der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, von fiktionalen Kinofilmen und TV-Spielfilmen bis zu Dokumentationen und Doku-Dramen.³³

Da das Interesse dieser Arbeit auf zwei Komödien des DDR-Diskurses liegt, ist der oben genannte Gesichtspunkt bezüglich der Filmgattungen besonders wichtig. Daran wird deutlich, dass beispielweise das Genre keineswegs dafür verantwortlich ist, ob ein Film letzten Endes zum Erinnerungsfilm wird.

Grundsätzlich stellt Erll das filmische Erinnern als ein Nachvollziehen dar, in welchem verschiedene Praktiken angewendet würden, um Aspekte der Vergangenheit an das kollektive Gedächtnis weiterzugeben. Dieses ist ihrer Meinung nach ohne Medien nicht denkbar, denn sowohl Schriftlichkeit als auch Mündlichkeit sieht sie als „Basismedien zur Speicherung fundierender Mythen für nachfolgende Generationen [...]“.³⁴ Massenmedien wie der Film haben Einfluss auf die Bildung von Denkmustern eines Individuums, sind allerdings keine neutralen Träger von Informationen, da sie immer Werte und Normen erzeugen. „Alles, was über die Welt gewußt, gedacht und gesagt werden kann, ist nur in Abhängigkeit von den Medien wißbar, denkbar und sagbar, die dieses Wissen kommunizieren.“³⁵ Nach Aleida Assmann bekommt man nur durch diese mediale Konstruktion überhaupt einen Zugang zur Vergangenheit und auch der Welt im Allgemeinen.

Im folgenden Teil dieses Kapitels wird zunächst nochmals Bezug auf Erinnerungsfilme genommen, bevor eine Unterscheidung der Filme der letzten Generation der *Deutschen Film AG* (DEFA)-Regisseure vorgenommen wird. Anschließend werden die Hauptfunktionen und zentralen Inhalte der DDR-Filme vorgestellt.

3.1 DDR-Filme

[...] [d]er Film ist ein Teil soziokultureller Diskurse, insofern er diese abbildet, perpetuiert und nachhaltig im kollektiven Gedächtnis verankert oder, indem er Ge-

³³ Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie: Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, S. 8.

³⁴ Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, S. 123.

³⁵ Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Schrift – Kognition – Evolution. In: Havelock, Eric A.: Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution. Weinheim: VCH 1990, S. 2.

generierungen schafft, die soziokulturellen Erinnerungs- und Identitätskonstruktionen zu wider laufen.³⁶

Die beiden hier behandelten Filme bilden einen Ausschnitt des Alltags innerhalb der DDR ab. In dieser Arbeit soll untersucht werden, inwiefern sie dazu beitragen, Erinnerungen hervorzurufen und aufrechtzuerhalten. Besonders zentral ist hierbei die Frage nach der Rolle des Humors für die Herausbildung der Erinnerung einer ehemals geteilten Nation. Inwiefern haben *Good Bye Lenin!* und *Sonnenallee*, die beide vergangene Ereignisse darstellen, Einfluss auf die Erinnerung einer Gesellschaft bzw. einer Nation? In dieser Arbeit gehen kommunikatives und kulturelles Gedächtnis Hand in Hand, da das Bestehen der DDR und die Wiedervereinigung noch nicht weit genug zurück liegen, um das kommunikative Gedächtnis, dessen Träger Zeitzeugen sind, völlig ausgrenzen zu können.

Für die Ausbildung des kulturellen Gedächtnisses spielen, wie mehrfach erwähnt, Medien eine zentrale Rolle. Sowohl Literatur und Film als auch jede andere Form von Kunst verleihen der Erinnerung Dauer, indem sie Ausschnitte der Vergangenheit thematisieren und dadurch eine Zirkulation von Wissen innerhalb einer Gesellschaft ermöglichen. Dabei ist der Film besonders ausschlaggebend, da er durch die Speicherung und Bereitstellung von Erinnerung dafür sorgt, dass das Gezeigte Anlass zur Erinnerung wird. Beide hier behandelten Filme konnten in Deutschland großen Erfolg verbuchen, gewannen aber auch im Ausland einige Preise, was zeigt, dass sie aus Sicht der Zuschauer Erinnerung bewirkten.

Allgemein haben Filme aufgrund ihrer Vielzahl an Bildern und deren Bündelung eine hohe Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis. Sie sind elementar für das Speicher Gedächtnis und können auch in das Funktionsgedächtnis überführt werden. Bei dem Erscheinen eines Films hat dieser noch keine Bedeutung für die Erinnerung, diese bekommt er erst bei der Überführung vom Speicher- in das Funktionsgedächtnis. Gerade die Bilder bleiben meist anstelle des eigentlichen Inhaltes im Gedächtnis. Laut Aleida Assmann muss ein Bild hierbei drei Anforderungen erfüllen, um Eingang in eine kollektive Gedächtnisform zu finden: Stilisierung, Auswahl und Wiederholung.³⁷

Durch die Stilisierung, so Assmann, erhält ein Bild erst seine Prägnanz. Das, was es repräsentieren soll, wird hervorgehoben, wird deutlicher erkennbar gemacht und außerdem wird seine emotionale Wirkmacht erhöht. Nebensächliches wird eliminiert, das Wesentliche wird fokussiert und in emotionalen Momenten repräsentiert.

³⁶ Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität, S. 15.

³⁷ Vgl. ebd., S. 77-80.

[...] Mit Auswahl meint Assmann sowohl die Selektion eines Bildes als auch seine Kontextualisierung im Zusammenhang mit anderen Bildern oder einem bedeutungsschwangeren Umfeld.³⁸

Aby Warburg erkannte als Erster die Verbindung von Medien und Erinnerung. Mit seiner Theorie über die Wiederkehr künstlerischer Formen schuf er die Grundlage für Assmanns und Erlls Konzepte bezüglich des Mediums Film. Wir treffen in der Gegenwart auf Filme, die uns an Ereignisse oder Menschen in der Vergangenheit erinnern. Wie die von Warburg beschriebenen Pathosformeln, welche Energie speichern und diese später hervortreten lassen, weisen auch Erinnerungsfilme bedeutungstiftende Strukturen auf, welche die historische Vergangenheit repräsentieren. Dadurch entsteht ein realer Bezug zur Vergangenheit.³⁹

Die deutsche Teilung in Ost und West, der Kalte Krieg und die DDR wurden von ostdeutschen Filmregisseuren lange vernachlässigt. Das liegt vor allem daran, dass viele Filme, vor allem diejenigen, welche sich kritisch mit dem Leben in der DDR auseinandersetzten, in der DDR verboten wurden. Dennoch gab es auch berühmte Filme wie *Die Legende von Paul und Paula*⁴⁰, welche trotz ihrer Beliebtheit abgesetzt wurden, weil deren Hauptdarsteller in den Westen gingen. Generell waren eher Filme, die sich von der Wirklichkeit entfernten, gestattet, besonders Filme ohne politischen Inhalt. Erst gegen Ende des Jahres 1989 war es allmählich möglich, kritische Filme in der DDR zu drehen und zu zeigen.

Während der Teilung Deutschlands gab es im Osten die DEFA, die in Potsdam-Babelsberg ihren Sitz hatte und für das Fernsehen und jegliche Form von Filmen zuständig war. Auch Filme der DEFA Regisseure wurden teilweise verboten oder zensiert, was die Entwicklung des Mediums im Osten Deutschlands stark verlangsamte. Die beiden hier behandelten Filme wurden in der Zeit der letzten DEFA Generation gedreht. Kurze Zeit später wurde die *Deutsche Film AG* dann verkauft. Die meisten Filme aus der Zeit nach 1989 setzen sich ausschließlich kritisch mit der Wiedervereinigung auseinander. Oft steht die Familie im Mittelpunkt, welche quasi als Abbild der gesamten Gemeinschaft zu verstehen ist. Um die Auswirkungen auf alle Altersgruppen darzustellen, sind meist Personen jeder Generation vertreten. Des Weiteren gibt es viele Ostkomödien, welche ausschließlich Klischees anstelle von Politik in den Mittelpunkt rücken.

³⁸ Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität, S. 79.

³⁹ Vgl. ebd., S. 82ff.

⁴⁰ Anmerkung: Heiner Carows Film *Die Legende von Paul und Paul* erschien im Jahr 1973 und wird an späterer Stelle bei der Analyse eine wichtige Rolle spielen.

Dieses Genre ermöglicht allerdings keinen wirklichen Rückblick auf das Vergangene, sondern dient ausschließlich der Unterhaltung. Neben weiteren melancholischen Rückverfilmungen gibt es auch Filme, die unter die Rubrik *Ostalgie-Film* fallen.

In 1999, during the media coverage of the 10th anniversary of the fall of the Berlin Wall, ‘Ostalgie’ – nostalgia for former East Germany – was leapt on by journalists looking for new angles on an old story. There was evidence for a trend, to be sure.⁴¹

Hierzu zählen sowohl der Film *Sonnenallee*, welcher den Anfang bezüglich der Thematisierung von Ostalgie machte als auch *Good Bye Lenin!*. Anders als Ostkomödien haben Ostalgie-Filme eine Aussage und Funktion, die im Bezug zur Wiedervereinigung oder zum Leben in der DDR steht. Sie sind einerseits weitaus gegenwartsbezogener und realistischer als reine Komödien, vermeiden aber auch andererseits die fortwährende Darstellung des DDR-Staats als Unrechtsstaat, wie es in Melancholie-Filmen der Fall ist.⁴² Die meisten Ostalgie-Filme sind Komödien und für diese Arbeit deshalb zentral, da sie einen Mehrwert gegenüber reinen Komödien besitzen.

Während der gesellschaftliche *Ostalgie*-Diskurs ein Indikator für die verlorene ostdeutsche Identität und gleichzeitig der Versuch war, diese wiederzugewinnen, wird der *Ostalgie*-Film interpretiert als Bemühung, über das Massenmedium Spielfilm eine Versöhnung mit der durch Abgrenzung, Aufarbeitung oder Verdrängung kontaminierten Vergangenheit zu erreichen – und zwar bei Ost- und Westdeutschen.⁴³

Der Ostalgie-Diskurs begann in der Literatur und anderen Medien der frühen 90er Jahre schon vor der Publikation der Filme. Generell wird die Ostalgie als popkulturelles Phänomen angesehen, welches häufig mit der Erinnerung an die Jugend in der DDR verbunden ist. Auch in Beckers und Haußmanns Filmen werden diese Jugendzeit und auch das Erwachsenwerden beschrieben. Dabei ist *Good Bye Lenin!* thematisch deshalb interessant, weil der Film die Zeit vor und nach der ‚Wende‘ abdeckt. In *Sonnenallee* ist besonders auffällig, dass kein wirklich negatives oder positives sondern eher ein amüsanteres Bild der DDR und auch der BRD gezeigt wird. Inhaltlich wird das alltägliche Leben von Jugendlichen dargestellt. Die genauere Analyse wird an späterer Stelle erfolgen.

⁴¹ Marshall, Lee: Good old bad old days Good Bye Lenin! – the film all Germany has been queuing to see – indulges the new passion for Trabants, empty supermarkets and Communist propaganda. In: Sunday Telegraph (London) vom 6.06.2003, S. 7.

⁴² Vgl. ebd., S. 210-234.

⁴³ Ebd., S. 235.

3.2 Funktion und Inhalt der DDR-Filme

Generell lassen sich zwei Funktionen ausmachen, welche Erinnerungsfilme über die DDR und speziell die Ostalgie-Filme gemeinsam haben. Zunächst sollen die Filme laut Aleida Assmann die Vergangenheit innerhalb der Gesellschaft am Leben erhalten. Seit dem Mauerfall sind mehr als 20 Jahre vergangen; der größte Teil der damaligen Bevölkerung lebt noch, allerdings ist der DDR-Staat nicht mehr am Leben und auch dessen ‚Kinder‘ werden älter, sodass deren Erinnerungen verblassen. Obwohl sie zum Genre der Ostalgie-Filme gehören, kritisieren die Filme die nostalgischen Erinnerungen ihrer Bürger. Zugleich zeigen sie aber auch, dass der Mensch eine Vergangenheit braucht. Das Gedächtnis wird durch die Filme für die Nachwelt übersetzt, wobei das lebendige Gedächtnis zu einem mediengestützten Gedächtnis wird.

Der Übergang vom lebendigen individuellen zum künstlerischen Gedächtnis ist allerdings problematisch, weil er die Gefahr der Verzerrung, der Reduktion, der Instrumentalisierung von Erinnerung mit sich bringt.⁴⁴

Natürlich sind Spielfilme immer fiktional. Es ist aber weniger wichtig, ob der Inhalt eines Films vollkommen der Realität entspricht oder nicht, solange er eine Aussage verbreitet, die von den Menschen aufgenommen und nachvollzogen werden kann.

Eine wichtige Funktion der Filme besteht darin, die mit der Auflösung der politischen Grenzen einhergehende kulturelle Vereinigung zu thematisieren. Von den ehemaligen DDR-Bürgern wurde erwartet, dass sie sich an das westliche Leben anpassen, was mit großen Schwierigkeiten verbunden war. Vor allem ältere Menschen konnten sich nur schwer auf die Veränderungen einlassen. Die jüngere Generation, die den größten Teil ihres künftigen Lebens in dem vereinten Deutschland verbringen musste und sich dessen durchaus bewusst war, stand vor einem Identitätsproblem, wie vor allem in *Good Bye Lenin!* deutlich wird. Der Film zeigt die Unterschiede zwischen den jungen Menschen; manche hatten keinerlei Probleme sich an das westliche Leben anzupassen, andere versuchten, sich dem ‚Neuen‘ anzupassen, wollten das ‚Alte‘ aber auch nicht völlig loslassen.

Doch nicht nur die einzelnen Menschen, auch das gesamte vereinte Land musste sich der Identitätsfrage stellen. Es gab seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges keine vereinte Geschichte Deutschlands mehr. Man hatte keine gemeinsame Erinnerung aus dieser Zeit.

⁴⁴ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume, S. 15.

So sieht sich auch das vereinigte Deutschland neu vor das Identitäts- und Gedächtnis-Problem gestellt. Welche gesamtdeutschen Erinnerungen wird man behalten, an welche wird man sich halten?⁴⁵

Der Zusammenhang zwischen Erinnerung und Identität spielte also vor allem seit dem Fall der Mauer eine große Rolle. Jugendliche, die in der DDR aufgewachsen sind, fiel es schwer, sich sofort einzugliedern und anzupassen. Für diese Arbeit sind die zwei sehr unterschiedlichen Filme gewählt worden, weil sie beide die oben beschriebene Situation thematisieren. Während der Hauptprotagonist in *Good Bye Lenin!* auf der Suche nach seiner Identität im vereinten Deutschland ist und dabei dennoch an der Vergangenheit festhält, sind die Jugendlichen im Film *Sonnenallee*, welcher in den 70er Jahren spielt, auf der Suche nach ihrer Identität innerhalb der DDR.

Es fällt auf, dass beide Filme Orte im Sinne von Pierre Noras Konzept der Erinnerungsorte verwenden. Wie anfangs beschrieben, sind Erinnerungsorte gemäß Nora nicht nur im geographischen Sinne zu verstehen. Sie umfassen alle kulturellen Phänomene, die eine Art Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit herstellen. Sie verweisen laut Nora auf eine Zeit, in der es noch ein bewohntes Gedächtnis gab, und sind deshalb wichtig für die kollektive Erinnerung. Jedes Land und jede Kultur hat ihre eigenen Orte und verbindet mit ihnen eine gemeinsame Erinnerung. „Erinnerungsorte eines Landes, einer Nation, einer sozialen Gruppe zu kennen, bedeutet die Realität dieser Gemeinschaft zu kennen.“⁴⁶ Auch wenn jede Gemeinschaft ihr eigenes Verständnis davon hat, was für sie ein bedeutender und somit erinnerungswürdiger Ort ist, so wird das kollektive Gedächtnis dieser Gemeinschaft doch immer gleichzeitig von Institutionen, Medien usw. beeinflusst. „Entscheidend ist, dass sich [mit einem Erinnerungsort] Erinnerungen verbinden, die über das individuelle hinausgehen, die das Einzelleben mit der sozialpolitischen Realität einer Gemeinschaft verbinden.“⁴⁷ Erinnerungsorte stiften Identität. Da diese aber nicht von ewiger Dauer ist, sind Filme und andere Medien nötig, um sie aufrechtzuerhalten. Erinnerungsorte sind allerdings immer Neuinterpretationen unterworfen, wodurch die Bedeutung eines Ortes verändert und an die Gegenwart angepasst wird. Die an späterer Stelle erfolgende Analyse wird Beispiele von Erinnerungsorten in den beiden Filmen geben und die Bedeutung dieser Orte erläutern.

⁴⁵ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume, S. 63.

⁴⁶ Röhling, Jürgen: Erinnerungsorte und Archivarbeit. In: De Matteis, Mario/Kadzadej, Brikena/ Röhling, Jürgen: Interkulturalität in Forschung und Lehre. Oberhausen: Athena 2010, S. 211.

⁴⁷ Ebd., S. 212.

4 Die Komödie

Da zwei Komödien den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit darstellen, soll vor der Analyse zunächst ein kurzer Blick auf die Herkunft der Filmkomödie geworfen werden. Auffällig bei der Geschichte des Films im Allgemeinen ist, dass bis 1908 70% aller fiktionalen Filmproduktionen Komödien waren. Grund hierfür ist vor allem der überschaubare Kapitelaufwand, den eine Komödie damals erforderte und die Tatsache, dass die Komödie generell als risikoarm für Filmemacher galt. Zudem hatte dieses Genre einen weiteren Vorteil gegenüber anderen Filmgattungen, nämlich dass es weniger an Generationen und Geschlechter gebunden war und sich an einen sehr großen Zuschauerkreis richtete.⁴⁸ Dennoch gab es, im Vergleich zu anderen Genres, weniger offizielle Preise für Komödien, da man ihnen weniger Ernsthaftigkeit zuschrieb.⁴⁹

Wissenschaftlich wird auch heute eher selten mit Komödien gearbeitet. Wo doch zu dieser Thematik gearbeitet wird, lässt sich feststellen, dass sich nahezu alle Arbeiten auf drei frühe Theorien der Komik stützen: Henri Bersons Essay *Das Lachen* (1900), Michael Bachtins Werk *Rabelais und seine Welt* (1930) und Sigmund Freuds Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), welche auf seine bekannte Traumdeutungstheorie folgte. Die Untersuchung von Komödien wird dadurch erschwert, dass sich diese drei Theorien widersprechen. Während beispielsweise Berson dem Lachen eine soziale Funktion zuschreibt, indem er sie als Mittel zur Beförderung gesellschaftlicher Flexibilität betrachtet, sieht Bachtin das Lachen und generell die Komik als eine ordnungsgefährdende Macht. Laut ihm überschreitet der Mensch, indem er lacht, eine Grenze und kehrt sich somit von der herrschenden Ordnung der Gesellschaft ab. Freud zieht eine Verbindung zwischen Traum und Witz, indem er feststellt, dass beide mit einer Art Wunscherfüllung zusammenhängen. Der Witz besitzt, Freud zufolge, das Merkmal der Beseitigung von Hemmungen durch die Freimachung von Lust. Der Mensch habe in gewissen Situationen Hemmungen, seine Wünsche zu befriedigen und der Witz ermögliche ihm, die innerliche Unfreiheit zu umgehen.⁵⁰

Freud ist allerdings auch einer der wenigen, der eine genaue Trennung zwischen Komik und Witz vornimmt. „Bei Freud ist das Komische – im Unterschied zum Witz, der sich über Sprachhandlungen realisiert – Resultat einer unmittelbar sinnlichen Wahrnehmung

⁴⁸ Vgl. Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia: Einleitung. In: Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Fink 2008. S. 7ff.

⁴⁹ Anmerkung: Natürlich gab es auch Ausnahmen, so beispielsweise der Film *Forrest Gump* von Robert Zemeckis, der 1994 erschien und mit sechs Oscars und drei Golden Globes ausgezeichnet wurde.

⁵⁰ Vgl. Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia: Einleitung, S. 10f.

des Körperlichen.⁵¹ Dies bedeutet, dass, während der Witz gemacht wird, die Komik innerhalb eines Prozesses gefunden werden muss, beispielsweise an Personen oder in Situationen. Freud sieht den Ursprung der Komik im Vergleich von anderen Personen mit der eigenen. Überträgt man diese Feststellungen auf den Film, so lässt sich festhalten, dass nicht das, was wir sehen, sondern wie wir etwas wahrnehmen, zu Komik wird. Dementsprechend ist die Komik eines Films immer an die verwendete Technik gebunden. Diese entscheidet, was der Zuschauer genau und wie er es zu sehen bekommt, denn „[d]er Blick durch das Objektiv und die ihm eingeschriebene Wahrnehmung sind die Basis für die Entstehung und Erzeugung komischer Effekte.“⁵²

Die Gattung von Witzen, über welche Freud hier spricht und die er von der reinen Komik unterscheidet, sind vorwiegend Wortwitze. Von solchen Wortwitzen grenzt er sogenannte tendenziöse Witze ab, welche über erstere hinausgehen und auf etwas Vergessenes verweisen. Tendenziöse Witze seien mit einer Absicht verbunden und quasi Reaktionen auf psychische Verdrängungsleistungen. Freud beschreibt diese Form von Witzen als ein Mittel, um etwas Vergessenes oder Verdrängtes wiederzugewinnen.⁵³ Diese Erkenntnisse des Begründers der Psychoanalyse lassen sich, obwohl sie sich zunächst auf Alltagssituationen beziehen, ebenso auf Filme anwenden. Auch wenn Freud seine Untersuchungen meist mit sexuellen Witzen exemplifiziert, sind sie für die Analyse in dieser Arbeit von Bedeutung. Wie später gezeigt wird, spielt die Wiedergewinnung von etwas Verlorenem vor allem in *Good Bye Lenin!* eine große Rolle, was sich demnach mit Hilfe von Freuds Ansatz analysieren lässt.

Viele Filmkritiker sind, vermutlich wegen bislang mangelnder wissenschaftlicher Ausarbeitung des Gegenstandes, der Meinung, Komödien würden Themen wie der Teilung oder der Wiedervereinigung Deutschlands nicht gerecht werden. Diese Annahme lässt sich, wie an späterer Stelle gezeigt wird, vor allem mit Hilfe Freuds Erläuterung zur Funktion tendenziöser Witze widerlegen.

Natürlich sind auch andere Elemente, wie beispielsweise O-Töne, Musik oder Dialoge, zentral für die Entstehung von komischen Effekten. Während in der Zeit des Stummfilms vorwiegend einzelne Typen wie Charles Chaplin für den Inhalt der Komödie zentral waren, wird die Filmkomik heutzutage meist durch die Interaktion von Personen

⁵¹ Heller, Heinz-Bernd/Steinle, Matthias: Einleitung. In: Heller, Heinz-Bernd (Hg.): Filmgenres: Komödie. Stuttgart: Reclam 2005. S. 12.

⁵² Ebd., S. 14.

⁵³ Vgl. Cornils, Kerstin: Die Komödie von der verlorenen Zeit: Utopie und Patriotismus in Wolfgang Beckers *Good Bye Lenin!* In: Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Fink 2008. S. 265.

konstruiert. Stereotypisch sind vor allem die Verletzung von Normen oder das absichtliche lächerlich Machen von Autoritäten, welche schon in der bürgerlichen Kultur als amüsan galten und diesen Status in allen folgenden Epochen beibehielten. In den vergangenen Jahrzehnten gab es dennoch immer wieder Wechsel bezüglich dessen, welche Aspekte im Mittelpunkt der Filmkomik stehen. Woody Allen's *Comedian Comedy*, bei welcher es häufig um soziale Geflechte ging, galt als besonders populär in der Nachkriegszeit. In den 60er Jahren wurden hingegen alte Traditionen à la Charles Chaplin neu verarbeitet.⁵⁴ Somit wird „[d]as selbstreferentielle und selbstparodistische Spiel mit ihrer eigenen Mediengeschichte [...] zu einer unverkennbaren Signatur der Filmkomödie in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.“⁵⁵

Der Rückblick auf Komödien der Vergangenheit und die Betrachtung der Filme heute zeigen, dass es keine klare Definition der Komödie an sich gibt, denn fast alle - in welcher Form auch immer - komischen Filme lassen sich in dieses Genre einordnen. Der Übergang zu anderen Genres ist oft fließend, wobei komische Elemente heutzutage in nahezu jedem Film präsent sind.

Gegenwärtig wird die Komödie meist als Möglichkeit gesehen, die Wirklichkeit zu entlarven und einen Mangel aufzuzeigen. Mit Blick auf das Thema dieser Arbeit ist es auch wichtig, dass die Komödie es ermöglicht, verschiedene Geschichtserzählungen aufzubrechen, wodurch sie einen anderen Blick auf die Vergangenheit eröffnet. „Komik ist ein Versuch, individuelle Lösungen für kollektive Probleme zu finden [...], und in diesen Lösungen spiegeln sich auch gesellschaftliche Probleme.“⁵⁶ Es geht hierbei vor allem um alltägliche Erfahrungen, welchen ‚unalltäglich‘ begegnet wird. Die filmische Realität kann somit als Abbild der wirklichen, außerfilmischen Realität gesehen werden. Sie hat dennoch den Vorteil, eigenen Gesetzen folgen zu können.

⁵⁴ Vgl. Heller, Heinz-Bernd/Steinle, Matthias: Einleitung, S. 17ff.

⁵⁵ Ebd., S. 20.

⁵⁶ Seeßlen, Georg: Klassiker der Filmkomik: Geschichte und Mythologie des komischen Films. Reinbek: Rowohlt 1982, S. 10.

5 Filmbetrachtung

In diesem Kapitel wird die Analyse der beiden Filme *Sonnenallee* und *Good Bye Lenin!* erfolgen. Hierzu werden zunächst jeweils deren Inhalte kurz wiedergegeben, wobei bei *Sonnenallee* der Vergleich zwischen Roman und Film zentral sein wird und somit auch auf deren Unterschiede eingegangen wird. Hierfür werden komische Aspekte des Films ausgewählt und mit den passenden Szenen im literarischen Werk verglichen. Bei *Good Bye Lenin!* liegt der Analyseschwerpunkt auf einer Bild-Ton-Untersuchung der für die Komik zentralen Szenen. Die Betrachtung einiger Rezensionen soll zu den für die Untersuchung ausschlaggebenden Szenen des Films führen.

5.1 Sonnenallee

Leander Haußmanns Film *Sonnenallee* spielt in den 70er Jahren und somit fast zwanzig Jahre vor dem Fall der Berliner Mauer. Erzählt wird die Geschichte des siebzehnjährigen Michael Ehrenreich („Micha“) und dessen Freunden, welche in der Sonnenallee, einer Straße, die durch Ost- und Westberlin führt, leben. Micha, seine Freunde und Familie leben auf der kürzeren Ostseite der Straße. Die Jugendlichen begeistern sich allgemein für Künstler und Musik des Westens und beschließen, das östliche und für sie öde System von innen aufzumischen. Der Film beinhaltet deren Alltag und ihre jugendliche Entwicklungsphase. Sie versuchen, Westartikel wie Schallplatten von Schmugglern abzukaufen, haben ihre ersten Erfahrungen mit Mädchen und Drogen und werden dabei stets von einem im Film konventionell und spießbürgerlich dargestellten Abschnittsbevollmächtigten beschattet. Micha selbst ist in das beliebteste Mädchen der Schule, Miriam, verliebt, diese ist zunächst allerdings noch mit einem Jungen aus Westdeutschland liiert.

Michas Familie lebt in einer kleinen Wohnung nahe der Mauer und wird regelmäßig von Onkel Heinz aus dem Westen besucht. Dieser hat die Angewohnheit, Dinge zu schmuggeln, die in der DDR erlaubt sind. Am Ende des Films stirbt er an Lungenkrebs und Frau Ehrenreich schmuggelt seine Asche in den Osten. Generell ist in der Familie das Interesse an Politik sehr gering, was diese nicht davon abhält, fortwährend über sämtliche Dinge zu klagen. Michas Mutter plant sogar ihre Flucht nach Westberlin, bekommt im letzten Moment aber Angst und kehrt zu ihrer Familie zurück.

Die Komik im Film entsteht vor allem durch die vielen Kleinigkeiten, mit welchen die Protagonisten in ihrem Alltag innerhalb der DDR konfrontiert werden. Allgemein neh-

men die Erwachsenen und Autoritätsfiguren eine nicht ernst zu nehmende Rolle ein. Viele Szenen sind zudem ironisch und lassen sowohl ‚Westler‘ als auch ‚Ostler‘ absurd wirken.

Der Film wurde 1999 und somit im gleichen Jahr wie Thomas Brussigs Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, welcher sich inhaltlich kaum vom Film unterscheidet, veröffentlicht. Die Besonderheit liegt vor allem in der untypischen Adaption des Films.

Adaption meint zum einen die Anpassung eines Werkes eines bestimmten Genres an ein anderes mittels Transformation. [...] Adaption meint zum anderen die Anpassung eines Werkes von einem Medium, an ein anderes, ebenfalls mittels Transformation.⁵⁷

Untypisch ist die Adaption in diesem Fall deshalb, da in den häufigsten Fällen Literatur verfilmt und somit adaptiert wird und nicht umgekehrt. Zudem haben Thomas Brussig und Leander Haußmann zusammen das Drehbuch für den Film geschrieben, was auf eine enge Zusammenarbeit beider Medien schließen lässt.

Durch eine vergleichende Analyse von Roman und Film soll zunächst gezeigt werden, inwiefern die Komik für den Zuschauer in beiden Medien entsteht und welche unterschiedliche Rolle dabei das jeweilige Medium spielt. Anschließend wird untersucht, inwieweit die komischen Elemente des Films zur Erinnerungsbildung beitragen können.

5.1.1 Titel, Anfang und Ende

Zunächst auffällig sind die unterschiedlichen Titelnamen von Roman (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*) und Film (*Sonnenallee*). Der Buchtitel deutet aufgrund des Zusatzes ‚Am kürzeren Ende‘ deutlicher auf die Eingeschränktheit des kleinen Teilstaates Deutschlands hin. Zudem hat Brussig einige Namen in seinem Werk geändert, beispielsweise den Familiennamen Ehrenreich in Kuppisch.

Generell ist Brussigs Roman in 14 Kapitel unterteilt, wobei das erste Kapitel noch einmal auf den Titel des Gesamtwerks verweist. Ein auktorialer Erzähler beschreibt, wie es gemäß Micha wohl dazu kam, dass die Straße Sonnenallee geteilt wurde.

⁵⁷ Feldmann, Charlotte: *Erzähltechniken in Literatur und Film: medien-spezifische Möglichkeiten und Grenzen*; „Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders“ (Patrick Süskind, Tom Tykwer). Marburg: Tectum 2012, S. 11.

Michael Kuppisch konnte sich gut vorstellen, daß auch auf der Potsdamer Konferenz im Sommer 1945, als Josef Stalin, Harry S. Truman und Winston Churchill die ehemalige Reichshauptstadt in Sektoren aufteilten, die Erwähnung der Sonnenallee etwas bewirkte. Vor allem bei Stalin; Diktatoren und Despoten sind bekanntlich prädestiniert dafür, poetischem Raunen anheimzufallen. Die Straße mit dem so schönen Namen Sonnenallee wollte Stalin nicht den Amerikanern überlassen, zumindest nicht ganz.⁵⁸

Normalerweise, so Micha, hätte Churchill, der eher auf Seiten der Amerikaner stand, Stalins Bitte verneint, allerdings muss es kleine Zufälle, wie Churchills ausgehende Zigarre und Stalins Hilfe mit Feuer gegeben haben, die ihn dazu bewegten, dem Russen einen kleinen Teil der Straße zu geben.

So muß es gewesen sein, dachte Michael Kuppisch. Wie sonst konnte eine so lange Straße so kurz vor dem Ende noch geteilt worden sein? Und manchmal dachte er auch: Wenn der blöde Churchill auf seine Zigarre aufgepaßt hätte, würden wir heute im Westen leben.⁵⁹

In diesem Einführungskapitel liegt der Schwerpunkt zwar auf dem Straßennamen, allerdings erfährt der Zuschauer hierdurch auch von Michas Vorliebe für die westliche Kultur und seinem Wunsch, im Westen wohnen zu können. Diese Ironisierung zeigt, wie lächerlich und willkürlich die Teilung Deutschlands von Micha empfunden wird. Dieser Aspekt ist zentral für den Verlauf der Handlung und wird auch im Film, allerdings auf andere Weise anfänglich verdeutlicht.

Die Kamera schwenkt durch Michas Zimmer, das Auge des Zuschauers wird auf ein Poster der Rolling Stones gelenkt. Micha, der auch die Rolle des Sprechers bzw. Kommentators übernimmt, ist gerade dabei, einen verbotenen Song zu überspielen. Immer wieder wird deutlich, wie groß das Interesse der Jugendlichen an verbotenen Dingen ist. Im Gegensatz zum Romananfang erwähnt Micha hier nur nebenbei, dass er am kürzeren Ende der Sonnenallee wohnt und beendet die gesamte Szene mit dem Satz: „Ich lebe in der DDR. Ansonsten habe ich keine Probleme.“⁶⁰ Die Komik entsteht an dieser Stelle, aber auch in vielen anderen Szenen, durch die Mischung von Bild und Text und Michas ironischen Aussagen.

⁵⁸ Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. 2. Auflage. Berlin: Volk und Welt 1999, S. 7.

⁵⁹ Ebd., S. 8.

⁶⁰ *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 1.

Conveying the visual impression of a typical adolescent, the skinny, pimple-faced Micha and his oddly festive bedroom might fetch a few laughs on their own, but the interaction of picture and narrative contributes to producing a more potent comic formula, just like a carefully placed speech balloon in a comic strip world.⁶¹

Immer wieder wird die Handlung im Film musikalisch untermalt, weshalb der Musik an späterer Stelle dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Da ihre Wirkung im Roman natürlich völlig entfällt, wurden hier vor allem sprachliche Aspekte betont. Brussig verwendet vorwiegend Parataxen und Wortspiele, um die Zugehörigkeit der Jugendlichen hervorzuheben. Dabei legt er besonderen Wert auf den Gebrauch von Sprachmerkmalen, die zwar auch im Film bedeutend sind, allerdings durch die vielen Bilder etwas an Gewicht verlieren. Indem Brussig sowohl Umgangssprache als auch Berliner Dialekt integriert, erhalten die Protagonisten, welche nicht wie im Film durch Kleidung und Aussehen hervorstechen können, eine Individualität, die gleichzeitig noch mit dem verwendeten DDR-Wortschatz untermalt wird.

Vielmehr noch unterscheidet sich das Ende des Romans von dem des Films. Das literarische Ende ist ein symbolisches. Die Frau von Michas bestem Freund Mario, die auch als Existentialistin beschrieben wird, bekommt in der letzten Szene in einem Trabi und mit einem russischen Geburtshelfer das gemeinsame Baby. Bisher waren sowohl Mario als auch seine Frau feindlich gegenüber dem sozialistischen Staat eingestellt, der Trabi und vor allem auch der Russe stehen somit als Symbole der Friedensschließung. Im Film hingegen wird die Schwangerschaft nur kurz erwähnt, generell spielt Marios Freundin dort eine kleinere Rolle als im Roman. Dennoch gibt es auch im Film eine Friedensschließung mit der DDR im letzten Kapitel. Nach seinem ersten Drogenversuch, seiner erfolgreichen Ablehnung der Waffe und des Militärs und seiner ersten sexuellen Erfahrung mit Traumfrau Miriam, schließt Micha endlich Frieden mit seinem Land und fühlt sich angekommen in seinem Leben. Er bringt alle Bewohner der Sonnenallee dazu, mit ihm gemeinsam auf der Straße zu tanzen und bemerkt dabei, dass es eigentlich gar nicht so schlecht in seiner Heimat ist. Der Film endet mit dem Satz: „Es war einmal ein Land und ich hab dort gelebt. Wenn man mich fragt, wie es war: Es war die schönste Zeit meines Lebens, denn ich war jung und verliebt.“⁶², im Hintergrund

⁶¹ Kutch, Lynn-Marie: The Comic Book Humor of Leander Haußmann's *Sonnenallee*. In: Twark, Jill E. (Hg.): *Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media*. Cambridge: Scholars Publishing 2011, S. 207.

⁶² *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 15.

läuft der Song *The Letter* von Dynamo 5, welcher gleichzeitig auch der Soundtrack des gesamten Films ist.

Die Enden beider Medien, so unterschiedlich sie auch sein mögen, können als nostalgische Erinnerungen und rückblickende Versöhnung mit der DDR gedeutet werden. Diese Enden können nur so stattfinden, da sich der Film und der Roman in den Diskurs von Nostalgie und Verdrängung bezüglich der DDR-Erinnerung einschreiben. So endet auch Thomas Brussigs Roman passend mit folgendem Satz: „Glückliche Menschen haben ein schlechtes Gedächtnis und reiche Erinnerungen.“⁶³ Dieser Satz ist zentral und unterstützend für diese Arbeit und wird an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen.

5.1.2 Autoritätspersonen

Sowohl Roman als auch Film bedienen sich an Klischees, welche, durch ihre Übertreibung ins Paradoxe, Komik erzeugen. Dabei verwenden sie verschiedene DDR-Stereotypen wie beispielsweise die böse Schuldirektorin, die ‚DDR-Mutti‘ und den Grenzbeamten. Generell wird diesbezüglich in beiden Medien ähnlich vorgegangen, die Autoritäten werden ins Lächerliche gezogen und von den Jugendlichen nicht ernst genommen.

Angefangen bei den Eltern Michas, welche keine Staatssympathisanten sind, gleichzeitig aber stets versuchen, den Schein ihrer Familie als Befürworter des Staatsapparates zu wahren. Michas Mutter versucht beispielsweise, beim Nachbarn, von welchem sie glaubt ein Stasi-Mitglied zu sein, der sich aber letzten Endes als Bestatter erweist, ein gutes Bild zu hinterlassen. Hierbei geht sie für den Betrachter völlig tollpatschig vor, erkennt dies allerdings in ihrer Selbstwahrnehmung nicht und denkt stattdessen, dass sie die Situation gewieft gemeistert hat.

Eine besondere Rolle im Film nimmt auch der Abschnittsbevollmächtigte (ABV) ein, welcher im Grenzgebiet und somit direkt in der Sonnenallee angestellt ist. Da dort nicht besonders viel passiert, sind vor allem die Jugendlichen sein Objekt der Observation. Er kennt Michas Familiennamen und Adresse, hält ihn allerdings jedes Mal an, wenn er sich im Grenzgebiet aufhält, nur um ihn an seine Ausweispflicht in dieser Gegend zu erinnern. Einmal hat er großes Glück und Micha hat tatsächlich seinen Ausweis zu Hause vergessen, woraufhin dieser zehn Stunden inhaftiert wird. Die Jugendlichen nehmen den ABV nicht als Autoritätsperson an, sondern machen sich im Gegenteil über ihn lus-

⁶³ Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee, S. 157.

tig. Beispielsweise beschlagnahmt er den Kassettenrekorder der Teenager, als diese das Lied *Moscow* von Wonderland hören. Auf die Frage, ob sie denn wüssten, was sie da hören, antworten die Jugendlichen ironisch, sie würden kein Englisch verstehen, da sie ja Russisch in der Schule lernen.⁶⁴

Ähnliche spießig und weltfremd wie der ABV werden auch die lilientreue Direktorin und die gesamten FDJler, die vom Rest der Schule nicht ernstgenommen werden, dargestellt. Letztere werden im Film häufig so übertrieben abgebildet, dass sich daraus ebenfalls eine ironische Darstellung des Systems ableiten lässt. „[They] are presented as desperately naive, fundamentalist communists, an image which is underlined by the fact that they are dressed as grotesque ‚goody-goody‘ school-girls in knee length white socks and uniforms.“⁶⁵ Die Direktorin hingegen präsentiert sich durch schlechte Witze und merkt nicht, wenn sie an der Nase herum geführt wird.⁶⁶

Im Allgemeinen sind die Passagen, in welchen diese Figuren vorkommen, inhaltlich identisch in Roman und Film. Allerdings sind im Film die humoristischen Möglichkeiten viel größer, da die Figuren vor allem auch optisch lächerlich dargestellt werden können. Durch zu kurze, altmodische und unpassende Kleidung und seltsame Frisuren kann der Film zusätzliche komische Momente erzeugen.

Durch die entstehende Komik bei dieser Art der Abbildung der Autoritätspersonen wird Kritik an der DDR-Gesellschaft und dem DDR-System geübt. Diesbezüglich wird der Komik eine entscheidende Funktion übertragen, da die Protagonisten kaum kritisch dem Staat gegenüberstehen. Vielmehr sind diese mit Problemen des Heranwachsens beschäftigt. Dabei spielt vor allem das andere Geschlecht eine wichtige Rolle, dessen Eroberung erst die Motivation zur Rebellion gegen Autoritäten und das System wird. Hierdurch entlarven sie die gespielte Wirklichkeit.

5.1.3 Die erste Liebe

Michas große Liebe Miriam ist auch gleichzeitig das schulschönste Mädchen. Zwischen Roman und Film gibt es diesbezüglich einen großen inhaltlichen Unterschied, denn im literarischen Werk ist Micha auf der Suche nach einem an ihn adressierten Liebesbrief, welcher möglicherweise von Miriam stammen könnte. Während der gesamten Hand-

⁶⁴ Vgl. *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 2.

⁶⁵ Cook, Paul: Performing ‘Ostalgie’: Leander Haussmann’s *Sonnenallee*. In: *German Life and Letters* (2003) Vol. 56, No. 2, S. 159.

⁶⁶ Vgl. *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 6.

lung versucht Micha den Brief, welcher in den Todesstreifen geflogen ist, wiederzubekommen, was ihm letztendlich allerdings nicht gelingt.

Beide Medien beschreiben das Auftreten von Miriam mit dem Stillstand der Welt.

Sie war *das* Ereignis der Sonnenallee. Wenn sie auf die Straße trat, setzte ein ganz anderer Rhythmus ein. Die Straßenbauer ließen ihre Preßluftschlämmer fallen, die Westautos, die aus dem Grenzübergang gefahren kamen, stoppten und ließen Miriam vor sich über die Straße gehen, auf dem Wachturm im Todesstreifen rissen die Grenzsoldaten ihre Ferngläser herum, und das Lachen der westdeutschen Abiturklassen vom Aussichtsturm erstarb und wurde durch ein ehrfürchtiges Raunen abgelöst.⁶⁷

Bezüglich der Komik hat der Film an dieser Stelle einen großen Vorteil gegenüber dem Roman, denn was hier zwar nachvollziehbar und sehr genau beschrieben wird, wird im Film durch Musik und Zeitlupenaufnahmen so übertrieben unterstützt, dass es keineswegs mehr romantisch sondern nur noch absurd erscheint.

Miriam wird, neben ihrem Aussehen, auch deshalb von allen bewundert, da sie einen ‚Wessi‘ zum Freund hat und gegen das sozialistische System ist. Micha möchte das Mädchen beeindrucken und gibt deshalb vor, seit seiner Kindheit Tagebuch über seinen Hass gegenüber der DDR zu schreiben. Die Tagebuchszenen, in welchen sich Micha in seinem Zimmer einschließt und tagelang seine Jugend neu entwickelt, haben wichtige Funktionen für die Gesamtaussage des Films.

The diary writing sequence has a double effect in the film. Firstly, although individual events in the diary are made up, the overall image of life in the GDR is actually far more hard-hitting than in the rest of the film. [...] Secondly, the diary sequence shows how the past has always been, and is always, used as a means of bestowing meaning on the present.⁶⁸

Die Tagebuchszene grenzt den romantischen und kitschigen Part, welcher sich durch die gesamte Handlung zieht, etwas aus und sorgt dafür, dass sich Zuschauer und Leser auch dadurch von dem Eindruck der Ostalgie entfernen. Micha diskutiert die unmenschliche Seite des Staates, wodurch der Film in seiner Gesamtbetrachtung eine Brücke zwischen Ostalgie und kultureller Erinnerung aufbaut, da nicht nur positive Elemente im Mittelpunkt stehen. Dies deutet wieder auf Brussigs Romanende hin, in welchem er erläutert,

⁶⁷ Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee, S. 17.

⁶⁸ Cook, Paul: Performing ‘Ostalgie’: Leander Haussmann’s Sonnenallee, S. 165f.

dass der Mensch nun mal eine schlechte Erinnerung bezüglich politischer Tatsachen hat und stets versucht, nur das Gute zu behalten.⁶⁹

Am Ende der Erzählung kann Micha seine Traumfrau endlich für sich gewinnen. Er geht zu ihr und erfährt seine ersten sexuellen Erfahrungen mit dem weiblichen Geschlecht. Die gesamte Liebesgeschichte ist komisch aufgebaut, selbst als sich die beiden im Bett befinden, verhält sich Micha gewohnt ungeschickt. Er bekommt ihren BH nicht auf und da sie sich in einem DDR-typischen Bett befinden, welches sich im Schrank platzsparend verstauen lässt, kippen sie schließlich auch um. Diese Szene ist allerdings in dieser Form nur im Medium des Films wirkungsvoll, da die bloße Beschreibung weniger komisch wäre.

Allgemein verhält sich Micha in Miriams Gegenwart während des gesamten Films tollpatschig, bekommt in ihrer Gegenwart kein Wort heraus und macht sich dadurch immer wieder lächerlich. Zudem scheint er optisch nicht der passende Partner des schönen Mädchens zu sein. Mit großer Brille und Pickeln himmelt er das Mädchen in aller Öffentlichkeit an. Doch gerade solche Elemente sind typisch für das Genre Liebeskomödie.

Es ist eigentlich die Geschichte aller Geschichten: Bevor Mann und Frau sich kriegen, gibt es Verwicklungen. Probleme müssen gelöst, Nebenbuhler ausgeschaltet, Eltern überzeugt werden. Ins Komische wird diese Konstellation schon dadurch gewendet, daß einer der Partner – zumeist der Mann – auf Grund seiner Erscheinung und seines Verhaltens im Widerspruch zur Rolle des romantischen Liebhabers steht.⁷⁰

5.1.4 Gegenstände

Innerhalb der Handlung wird Gegenständen oft eine übertriebene und dadurch unangemessene Bedeutung verliehen, was zu komischen Situationen führt. Angefangen beim ‚Mufuti‘, dem Multifunktionstisch, welcher, so unbedeutend er auch sein mag, immer wieder am Rande der Handlung seine Aufmerksamkeit bekommt. Im Film sieht man den Vater ständig mit dem Tisch herumhantieren, so praktisch sein Name auch klingt, er ist es keineswegs. Während Michas Vater im Roman ständig betont, wie praktisch so ein Ausziehtisch ist, schimpft er im Film pausenlos über das „Scheiß Ostding.“⁷¹ Auch als der ABV zu Gast bei der Familie ist, richtet dieser das Gespräch auf den Tisch,

⁶⁹ Vgl. Cook, Paul: *Performing 'Ostalgia': Leander Haussmann's Sonnenallee*, S. 165.

⁷⁰ Seeßlen, Georg: *Klassiker der Filmkomik*, S. 31f.

⁷¹ *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 2.

wodurch jener wieder im Zentrum der Unterhaltung steht. So sehr die Familie den Tisch hasst, so sehr beteuert sie vor dem Beamten, wie praktisch dieser doch sei, als würden sie bestraft werden, wenn sie etwas an einem ‚sozialistischen Gegenstand‘ auszusetzen hätten.

Ein weiterer Gegenstand, den die Familie nahezu heilig behandelt, ist das Telefon. In beiden Medien hat die Familie zu Beginn kein Telefon, da man, selbst wenn man sich in der DDR ein Telefon leisten konnte, meist keinen Telefonanschluss besaß. Die Familie beneidet alle Personen, die ein Telefon besitzen und überlegt, wie sie ebenfalls eines bekommen könnte. Die Familienmitglieder diskutieren und kommen zum Entschluss, eine Krankheit erfinden zu müssen, denn durch Krankheiten kommt man bekanntlich an ein Telefon. An späterer Stelle gelingt es der Familie tatsächlich, durch eine Eingabe und ein Attest, welches besagt, dass Herr Ehrenreich Epilepsie hat, ein Telefon zu bekommen. Und plötzlich geschieht etwas für die Familie völlig Ungewohntes: Das Telefon klingelt. Im Film kommt diese Szene besonders stark zum Ausdruck, da die Kamera auf das weiße Schnurtelefon heran zoomt und sich dabei im Hintergrund die erstaunten Gesichter der Familie nähern. Das Telefon steht zudem auf einem kleinen roten Tuch, was ein starker Kontrast zu den sonst grauen und braunen Farben des Wohnzimmers darstellt. Die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers wird somit auf den Gegenstand gelenkt. Bei der Familie kommt es zudem zu völlig absurden Vermutungen über den möglichen Anrufer. Sie vergisst beinahe, das Telefon zu beantworten, bis schließlich Onkel Heinz den Hörer abnimmt und verkündet, dass Miriam an der anderen Leitung ist. Während Micha in seiner Aufregung versucht, Miriam zu verstehen, redet der Rest der Familie in ihrer Aufregung über das neue Gerät ununterbrochen auf ihn ein.⁷²

Durch die hohe Bedeutung, die den Gegenständen hier zukommt – egal ob negativ, wie im ersten Beispiel oder positiv wie in letzterem – „erhält das Ding, das Objekt, eine Bedeutung, die ihm nicht zusteht; es erscheint beseelt.“⁷³ Diese Aufmerksamkeit gegenüber Gegenständen kann im Film aufgrund der bildlichen Illustration einfacher umgesetzt werden, denn der Zuschauer kann die Dinge sehen und registriert automatisch den Umgang der Personen mit ihnen. Auch im Roman wird den Gegenständen große Aufmerksamkeit geschenkt, allerdings sind die Handlungen schwerer darzustellen. Dennoch entsteht in beiden Fällen die Komik durch absurde Handlungen und Gespräche mit und um die Gegenstände.

⁷² Vgl. *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 9.

⁷³ Seeßlen, Georg: *Klassiker der Filmkomik*, S. 29.

5.1.5 ‚Wessis‘

Es gibt mehrere Situationen innerhalb der Handlung, in welchen die Westdeutschen von Bedeutung für die Interpretation sind. Zunächst trifft der Zuschauer auf Westdeutsche, als sie im Film auf einem Balkon auf der anderen Seite der Mauer stehen. Sie schauen, zum Teil sogar mit Ferngläsern von oben auf die kürzere Seite der Sonnenallee herab und nutzen jede Gelegenheit, etwas über die Mauer zu rufen. Die DDR, so scheint es, dient den Westdeutschen hier als Unterhaltungsprogramm. Mit Bier in der einen und der Kamera in der anderen Hand, machen sie sich über die Kleidung und das ihrer Ansicht nach erdrückende Leben im Osten lustig.

Sonnenallee capitalizes on the peripheral status of the East by focusing on the wall gazers, tourists, and photographers standing on a platform and looking across the wall, watching Easterners like animals in a zoo, shouting at the laughing teenagers in the streets and asking smugly, ‘Gibt’s bei Euch überhaupt was zu lachen?’⁷⁴

Dieses im Film so satirisch ausgedrückte Bild stellt die Westdeutschen als Unwissende dar, die größtenteils durch ihre Ignoranz unwissend bleiben. Die Komik entsteht hier vor allem durch die Mischung aus Bild und Ton. Micha ist mit seinen Freunden verabredet und läuft im Grenzgebiet von einer fröhlichen Musik begleitet an dem Balkon der Wessis vorbei. Die Musik scheint symbolisch für sein inneres Befinden zu stehen, er läuft gut gelaunt durch die Straße, bis ihn die Jugendlichen auf der anderen Seite ansprechen. Die Musik verstummt und Micha muss die Kommentare der Gruppe über sich ergehen lassen. Er antwortet allerdings nicht und zeigt damit eine gewisse Reife wie auch Wissen und Intelligenz gegenüber dieser Gruppe. Die Kamera ist auf die Jugendlichen gerichtet, welche sich zwar über Michas Kleidung lustig machen, sich selbst aber äußerlich keineswegs von ihm unterscheiden. Nach wenigen Sekunden, in welchen die Musik stoppt und Micha zum Balkon aufblickt, setzt der Rhythmus wieder ein und er geht fröhlich gelaunt und mit den Gedanken, „Mir geht’s nicht so schlecht, aber das muss ich denen ja nicht auf die Nase binden,“⁷⁵ seinen geplanten Weg weiter.⁷⁶ In dieser Situation machen sich inhaltlich zwar West- über Ostdeutsche lustig, allerdings erscheinen die Westdeutschen dümmlich und lächerlich und Micha klüger und erwachsener, da er nicht auf die Sprüche reagiert und somit zeigt, dass er überlegen ist.

⁷⁴ Jozwiak, Joseph F./Mermann, Elisabeth: “The Wall in Our Minds?”, S. 782.

⁷⁵ *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 1.

⁷⁶ Vgl. ebd., Kapitel 1.

Auch Onkel Heinz aus dem Westen tut sich stets als Besserwisser und professioneller Schmuggler von erlaubten Lebensmitteln und anderen Dingen hervor. Er wohnt am längeren Ende der Sonnenallee, kommt die Familie fast täglich besuchen und weiß alles besser – schließlich lebt er ja im Westen. Die Figur des ‚Westonkels‘ tritt vorwiegend durch witzige Dialoge und im Film zusätzlich durch sein groteskes Aussehen in Erscheinung. Er ist ein großer Kritiker des Ostsystems, der allerdings in seiner Rolle vielmehr die Autorität des Westens in Frage stellt, indem er als Stellvertreter dessen eine zumeist lächerliche Figur macht und nur den Anschein vermittelt, mehr zu wissen als seine ostdeutschen Verwandten. Er versucht der Familie einzureden, dass sie in ihrer Wohnung Asbest haben und im Westen herausgefunden wurde, dass Asbest nach 15 Jahren Lungenkrebs verursachen kann. Michas Mutter beginnt sofort damit, auszurechnen, wie lange die Familie wohl noch Zeit hat, bevor sie alle an Lungenkrebs erkranken.⁷⁷ Sehr ironisch ist an späterer Stelle allerdings, dass Onkel Heinz selbst an Lungenkrebs stirbt.

Nach seinem Tod darf Michas Mutter zum ersten Mal für seine Beerdigung in den Westen und bringt anschließend etwas Verbotenes mit: Onkel Heinz‘ Asche. Dieses unpassende Verhalten in einer ernsten Situation führt zur Komik, denn gerade die ‚DDR-Mutti‘, die immer versucht den Schein der Familie zu wahren, hintergeht das System.

Auch in anderen Situationen wird die westdeutsche Autorität in Frage gestellt. Sowohl im Roman als auch im Film taucht immer wieder ein Junge auf, welcher häufig mit den teuersten Autos aus Westberlin nach Ostberlin fährt, um Miriam zu besuchen. Er wird als ihr ‚Knutscher‘⁷⁸ beschrieben und alle Jungs der Sonnenallee halten ihn für reich. Am Ende der Erzählung wird er allerdings beim Grenzübergang angehalten, wobei die Grenzgänger Maschinenpistolen in seinem Kofferraum finden. Hier stellt sich heraus, dass der Junge ein einfacher Hotelpage ist, der versucht hatte, mit den Autos der Hotelgäste bei Miriam Eindruck zu schinden. Natürlich bekommt die gesamte Sonnenallee von seiner Festnahme mit und einmal mehr ist es der ‚Wessi‘, über den man sich lustig macht.

So sehr Micha und sein bester Freund Mario die kapitalistische Kultur auch verehren, auch sie amüsieren sich über die Touristen, welche täglich mit einem Reisebus in die DDR fahren. An solchen Tagen „rannten Mario und Micha auf den Bus zu, streckten die

⁷⁷ Vgl. *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 4.

⁷⁸ Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, S. 25.

Hände bettelnd vor, rissen die Augen auf und riefen: ‚Hunger! Hunger!‘.⁷⁹ Der Film hat, indem er diese Situation nicht nur beschreiben sondern auch mit Bildern unterlegen kann, den Vorteil, dass der Zuschauer auch die Reaktionen der Touristen im Bus wahrnehmen kann, während Micha und Mario sich im Roman nur ausmalen können, was die Touristen wohl mit ihren Fotos machen werden. Die Touristen unterhalten sich erschrocken darüber, dass dieser Zustand ähnlich dem in Afrika sein muss und sind froh, dass sie, geschützt vom Bus, die Grenze zum Westen nun wieder überqueren können. Im Bus sitzen sowohl Westdeutsche, als auch Menschen mit anderen Nationalitäten und alle glauben das Spektakel, das ihnen draußen geboten wird, ohne es zu hinterfragen. Durch diese Unwissenheit und Michas und Marios unpassendes Verhalten in dieser Situation entsteht eine Diskrepanz, welche nie aufgeklärt und deshalb als lustig empfunden wird.

5.1.6 Musik

In diesem Kapitel soll die Bedeutung der Musik im Film untersucht werden, weshalb das literarische Werk von Brussig größtenteils außer Acht gelassen wird. Die Musik spielt, wie bereits erwähnt, eine große Rolle für die Jugendlichen der Sonnenallee. Hier soll nun auf die Bedeutung der musikalischen Untermalung, welche in nahezu allen Szenen vorhanden ist und durch welche viele Aussagen übertrieben wirken, was wiederum zu komischen Situationen führt, eingegangen werden. In nahezu der gesamten Handlung läuft Musik im Hintergrund oder wird zum Thema gemacht, weshalb hier nur einige Beispiele erläutert werden sollen, welche exemplarisch für den Handlungsstrang des gesamten Films stehen.

Für Micha und seine Freunde ist die westliche Musik deshalb von großer Bedeutung, da sie in der DDR verboten ist und sich die Gruppe für alles, was im sozialistischen System verboten war, begeistert. Sie fühlen sich eingeschlossen und versuchen, beispielsweise durch das Hören der Rolling Stones, die Trennung zum Westen zu ignorieren.

The main object of identification for the group was music – especially the Rolling Stones and Bob Dylan. The soundtrack at the beginning of the movie is a Bob Dylan song, and the first close-ups in the film are posters of the Rolling Stones.⁸⁰

⁷⁹ Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee, S. 42.

⁸⁰ Kube, Lutz: We Acted as Though We Were in a Movie. Memories of an East German Subculture. In: German Politics and Society (2008) Vol. 26, No. 2, S. 47.

Wie bereits in Kapitel 5.1.1 erwähnt, sind Westartikel für die Jungs besonders interessant, weil sie jene nicht besitzen. So sieht man an Michas Rolling Stones Postern, aber auch an den Postern der *BRAVO* und einem Amerikastern, welcher in dessen Zimmer hängt, die Affinität zur westlichen Kultur. Dabei ist Musik stets das Identifikationsobjekt der Jugendlichen, denn durch das Hören dieser Songs fühlen sie sich dem Leben auf der anderen Seite der Mauer näher. Es gibt sogar Dealer für spezielle Platten in der Sonnenallee, was natürlich noch mehr das Gefühl des ‚Verbotenen‘ vermittelt.

In vielen Szenen im Film wird über Musik und bestimmte Lieder gesprochen, allerdings hat die Hintergrundmusik eine ebenso große Bedeutung, beispielsweise beim ersten Auftritt von Miriam. In ‚Slow Motion‘ und mit einem unscharfen Kameramodus begleitet, läuft das Mädchen die Treppe vor ihrer Eingangstür hinunter, während die Welt um sie herum stillsteht und die Menschen aufgrund ihrer Blicke auf das Mädchen ihre Umgebung in Chaos versetzen.⁸¹ Untermalt wird die Szene von dem Lied *Stay* von Lars Vegas und einer extrem langsamen Kameraführung. Der Titel *Stay*, welcher auch durch das Wort ‚Aussetzung‘ ins Deutsche übersetzt werden kann, kann hier metaphorisch für das Aussetzen des Lebens oder des Alltags gesehen werden, welches immer dann auftritt, wenn Miriams Schönheit die Umwelt ausblendet und die Welt quasi einfriert. Aufgrund der ‚schnulzigen‘ Musik wird die gesamte Szene völlig übertrieben dargestellt und dadurch ironisiert.

Auch in anderen Situationen, wie der Szene in der Schuldisco, übernimmt die Musik eine übertreibende Funktion, wodurch Unglaubwürdigkeit assoziiert wird. Die Teenager tanzen in ihrer lustigen und aus heutiger Sicht viel zu kurzen Kleidung zu dem Song *Bang a Gong (Get It On)* von T. Rex im gleichen Takt und ziehen alle Blicke auf sich. Solche Situationen wirken insbesondere deshalb komisch, da sie übertrieben und unrealistisch dargestellt werden.

Für den Abspann des Films wurde Nina Hagens Lied *Farbfilm* aus dem Jahr 1974 gewählt. Zu sehen ist ein graues Bild des Grenzübergangs der Sonnenallee und eine leer gefegte Straße. Nina Hagen wurde durch ihre Musik in der DDR bekannt und singt in diesem Lied von einem Urlaub, welchen sie mit ihrem Freund Micha auf einer Ostseeinsel macht. Micha hat allerdings den Farbfilm vergessen, weshalb nur triste Bilder entstehen. Ton und Bild sind hier perfekt aufeinander abgestimmt, da im Hintergrund genau diese Situation zu sehen ist. Demgegenüber steht allerdings die fröhliche Melodie des Liedes, welche entgegengesetzt zum Text steht. Doch genau dieser Widerspruch

⁸¹ Vgl. *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Kapitel 2.

von Inhalt und Darstellung passt zum Film *Sonnenallee*, denn auch hier steht das fröhliche Leben der Jugendlichen der tristen und erdrückenden Umgebung gegenüber.⁸²

Durch die ständig wiederkehrenden Songs der 70er Jahre, kann der Zuschauer die Bilder des Films noch besser mit der damaligen Zeit verbinden, was, bezüglich der Erinnerungsbildung, einen großen Vorteil gegenüber dem literarischen Werk darstellt. Der Mensch kann sich bekanntlich Dinge besser behalten, wenn er sie sieht.

5.1.7 Intertextualität

Wie Haußmann mit einer seiner letzten Szenen des Films beweist, kann Komik und vor allem auch Erinnerung durch die Parodie eines anderen Films erzeugt werden.⁸³ Micha rennt mit seinen Tagebüchern in der Hand zu Miriams Wohnung hinauf, während vor ihm ein Mann die Treppe hinauf geht. Dieser Mann ist Winfried Glatzeder, bekannt aus dem anfangs angesprochenen Film *Die Legende von Paul und Paula*, welcher 1973 erschien und einer der erfolgreichsten in der DDR gedrehten Spielfilme ist. Im Film selbst geht es um den verheirateten Paul und die zweifache Mutter Paula, die nach langer Zeit endlich ihre Liebe zueinander finden. Paula verliert eines ihrer Kinder und wird später erneut schwanger. Allerdings entstehen bei der Geburt Komplikationen und es gibt nur Überlebenschancen für eine der beiden. Paula stirbt für ihr Baby.

Paul trägt in *Sonnenallee* sogar dasselbe Shirt wie im früheren Film, allerdings scheint er, obwohl beide Filme in den 70er Jahren spielen, einige Jahre gealtert zu sein. Der Song *Geh zu ihr* von den Pudhys, welcher durch den Film *Die Legende von Paul und Paula* bekannt wurde, läuft im Hintergrund. Paul fragt Micha, ob er ein Beil – zum Öffnen der Tür – brauche; im früheren Film hatte Paul mit einem Hackbeil Paulas Wohnungstür aufgeschlagen. Die Tür steht allerdings offen, sodass Micha dankend ablehnt und beim Umdrehen mit einem Schmunzeln auf den Lippen auf das Türschild mit der Aufschrift *Paul und Paula* blickt.

In beiden Filmen sind die Protagonisten auf der Suche nach ihrem persönlichen Glück durch die Liebe. Möglicherweise hat Haußmann die Figur des Pauls in seinen Film eingebunden, da dessen Auftritt Verwirrung im Bezug auf das Jahr hervorbringt. „The reference to *Paul and Paula* is used to show the fact that the past is being recontextualised.“⁸⁴ Dadurch ist *Sonnenallee* weniger an eine bestimmte Zeit gebunden und man

⁸² Vgl. *Sonnenallee* (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland, Abspann.

⁸³ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK 2003, S. 140.

⁸⁴ Cook, Paul: Performing 'Ostalgic': Leander Haussmann's *Sonnenallee*, S. 165.

kann Michas Suche nach seiner Identität und seinem Platz in der Gesellschaft als eine allgemeingültige jugendliche Sinnsuche verstehen, die nicht zwangsläufig etwas mit der Tatsache zu tun hat, dass er in der DDR wohnt. Das Zitieren aus einem anderen Film, welcher zudem Kultstatus besitzt, ist in dieser Situation natürlich nur für jene Zuschauer amüsant, die den früheren Film kennen. Dadurch können diese die beiden Filme miteinander verknüpfen und Erinnerungen aus dem früheren Film heranziehen. In diesem Fall hat der Film, bezüglich der Wirkung der Komik, wiederum einen klaren Vorteil gegenüber dem literarischen Werk, denn die textuelle Beschreibung dieser Szene hätte in diesem Fall nicht den gleichen Effekt wie im Film. Hätte man Pauls Auftritt, der sprachlich nur mit einem Satz verbunden ist, im Roman integriert, ist es fraglich, ob diese Art von Komik gleichermaßen wirken würde.

5.1.8 Interpretation

Viele Filmkritiker sehen in Haußmanns Film ausschließlich die nostalgische Seite, die eine Scheinwelt des ehemaligen deutschen Staates darstelle und dabei die politische Seite ausgrenze. Sie vergleichen den Film mit einem Comicbuch und kritisieren ihn als ‚feel good movie‘.⁸⁵ Allerdings wurde in den vorangehenden Kapiteln gezeigt, dass es sich bei *Sonnenallee* nicht um einen reinen Ostalgie-Film handelt, denn häufig werden Szenen absichtlich ins Absurde getrieben, um diesen Gedanken zu hinterfragen und gleichzeitig abzuwehren. Beispielsweise werden „diverse Klischees des Hollywood-Kinos gnadenlos auf das Niveau sozialistisch-deutscher Provinz herunterdividiert.“⁸⁶ Die Tanzszenen, in welchen die Jungs synchron eine bestimmte Schrittfolge beherrschen, hinterfragen typische Hollywood Tanzfilme, indem sie sich über diese lustig machen. Auch das Bild der Westdeutschen auf die DDR nach der ‚Wende‘, wird durch die ‚Wessi-Figuren‘ wie den Hotelpagen oder die Jugendlichen an der Mauer ins Lächerliche gezogen. Dadurch wird deutlich, dass es zwischen den Jugendlichen, egal auf welcher Seite der Mauer sie wohnen, keinerlei Unterschiede gibt. Sie alle sind mit ähnlichen Dingen wie der ersten Liebe, dem Interesse an Musik und mit Konflikten mit Eltern oder anderen Autoritäten beschäftigt, was normal für den Prozess des Erwachsenwerdens ist. Solche Themen können unabhängig von kulturellen Unterschieden überall verstanden und nachvollzogen werden.

⁸⁵ Vgl. Kutch, Lynn-Marie: The Comic Book Humor of Leander Haußmann`s *Sonnenallee*, S. 205f.

⁸⁶ Classen, Christoph: *Sonnenallee*. In: Heller, Heinz-Bernd (Hg.): Filmgenres: Komödie. Stuttgart: Reclam 2005, S. 493.

In *Sonnenallee* wird Komik als ein Mittel verwendet, um das Leben in der DDR darzustellen, ohne dabei eine allzu märchenhafte Sicht auf Ostdeutschland vorzugeben. Die tragische Grundlage der deutschen Vergangenheit, welche dem Film zu Grunde liegt, ist notwendig für die Mischung aus Komik und Tristesse. Der Zuschauer weiß, dass es sich hier nicht um reale sondern vielmehr um willkürliche Geschichten handelt. Durch die Mischung aus ernsten Hintergründen und witziger Darstellung ist es für ihn einfacher, sich ‚objektiv‘ an die Vergangenheit zu erinnern.⁸⁷ „Consequently, the film forces the East German spectator to reflect upon, and ultimately reject, any manifestations of Ostalgie which would ostensibly call for a return to the GDR.“⁸⁸

Zu Beginn dieser Arbeit wurde auch auf Erinnerungsorte hingewiesen, welche heutzutage einen wichtigen Bestandteil der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung ausmachen. Im Folgenden soll in Verbindung mit Haußmanns Film auf die Mauer als Erinnerungsort eingegangen werden.

Wie anfangs erläutert, zerfällt laut Pierre Nora das nationale Gedächtnis im 20. Jahrhundert, da die Verbindung zur identitätsbildenden Vergangenheit stetig mehr abreißt. Nora sieht Erinnerungsorte als einen Platzhalter für dieses nicht mehr vorhandene kollektive Gedächtnis. Er nennt vier Funktionen (siehe Kapitel 2.3), welche ein Ort erfüllen muss, um als Erinnerungsort zu gelten.

Die Mauer erfüllt zunächst eine materielle Funktion, da sie als fassbarer Gegenstand in weitestem Sinne betrachtet werden kann. Wir können noch heute Teile der Mauer in Museen usw. anschauen und es gibt unzählbar viele Bilder und Videos von ihr. Des Weiteren ist sie bedeutend für die deutsche Gesellschaft und erfüllt auch einen Zweck in dieser, wodurch sie eine symbolische Funktion und funktionale Dimension übernimmt. Dies lässt sich daran festmachen, dass die Mauer noch heute von beiden ehemaligen Teilstaaten in vielen Arten erinnert wird. In der heutigen Gesellschaft befindet sie sich aufgrund der hohen Bedeutungszumessung und der noch nicht allzu langen Übergangszeit im Funktionsgedächtnis. Mehr noch gibt es eine gemeinsame Erinnerung an die Mauer, wodurch diese zu einem Teil der Kultur wird und ihre vierte Funktion erfüllt. Das Alltagsleben in Deutschland ist derweil noch mit Erinnerungen an die Mauer überhäuft, vor allem in Berlin wurde durch Gedenkwege, Museen und Parks dafür gesorgt, dass sie nicht in Vergessenheit gerät. Die Mauer befindet sich, gerade weil sie sich auf

⁸⁷ Vgl. Classen, Christoph: *Sonnenallee*, S. 50f.

⁸⁸ Cook, Paul: *Performing ‘Ostalgie’*: Leander Haussmann’s *Sonnenallee*, S. 156.

kulturelle Objektivationen stützt, im Langzeitgedächtnis und ist dadurch ein lebendiger Teil des kulturellen Gedächtnisses.

Obwohl auch in anderen Ländern schon Mauern gebaut wurden, kommt der Berliner Mauer innerhalb der Weltgeschichte eine besondere Bedeutung zu.

Bis zum 13. August 1961 hatten Machthaber [...] noch nie eine Mauer gebaut, um die gesamte eigene Bevölkerung einzusperren, um sie von einer Abwanderung abzuhalten.⁸⁹

Die Berliner Mauer, auch „antifaschistischer Schutzwall“⁹⁰ genannt, war die erste Mauer inmitten eines Landes. Sie existierte rund 28 Jahre und bestand eigentlich aus zwei Mauern, der West- und der Ostmauer. Zwischen beiden Mauern befand sich ein 100 Meter langer Todesstreifen, auf welchem sich Wachtürme, Panzergraben usw. befanden.⁹¹

In Haußmanns Film wohnen die Jugendlichen im Grenzgebiet, wodurch sie stets mit der Trennung des Landes konfrontiert werden. Während sie viele Besucher aus dem Westen bei ihrer Einreise beobachten, ist es für sie selbst unmöglich, auf die andere Seite zu gelangen. Ihre Affinität zur westlichen Musik und Kultur symbolisiert ihre Sehnsucht nach Freiheit, welche ihnen durch die Mauer vorenthalten wurde. Da der Film in den 70er Jahren spielt, die Jugendlichen um die 16 Jahre alt sind und die Mauer 1961 gebaut wurde, gehören sie zu der Generation, die die Stadt Berlin nicht anders kannte. So ist es ihnen auch möglich, sich am Ende des Films an ihre Situation zu gewöhnen. Dennoch hadern sie mit dem Reiseverbot, was für viele Jugendlichen das unangenehmste Hindernis der DDR darstellte, während vor allem ältere Menschen das Eingesperrtsein und somit auch die Mauer schlichtweg verdrängten.

Vor allem nach dem Fall der Mauer änderte sich ihre Bedeutung innerhalb der Gesellschaft. Während sie lange sinnbildlich für die Tragödie, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg abspielte, stand, gilt sie heute größtenteils als Touristenattraktion, die auch von Menschen aus anderen Ländern besucht wird. Dies führt vor allem dazu, dass die Mauer weltweit in Erinnerung bleibt - jeder wollte ein Stück der Mauer besitzen - und in ihrer Funktion rückblickend verharmlost dargestellt wird.

⁸⁹ Wolfrum, Edgar: Die Mauer. In: Francois, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München: C. H. Beck 2009, S. 385.

⁹⁰ Detjen, Marion: Die Mauer. In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München: C. H. Beck 2009, S. 393.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 385.

Durch Filme wie *Sonnenallee*, in welchen Bilder des Grenzübergangs, Kleidung oder Produkte der DDR gezeigt werden, werden Erinnerungen bei Ost- und Westdeutschen wachgerufen. Der Filminhalt und dessen Bilder werden mit der Geschichte und eigenen Erfahrungen der Menschen verbunden. Die Erinnerung an die Vergangenheit wird dadurch aktualisiert und befindet sich deshalb im bewohnten Gedächtnis.

5.2 Good Bye Lenin!

Wolfgang Beckers Film *Good Bye Lenin!* gewann, neben dem Preis für den erfolgreichsten deutschen Film des Jahres 2003, auch viele internationale Auszeichnungen. Hierzu trugen einerseits Schauspieler wie Daniel Brühl und Katrin Sass, letztere vor allem bekannt durch zahlreiche DEFA-Filme, sowie die Mischung aus Tragik und Komödie, welche erstmals in einem Film über die DDR angewandt wurde, bei.⁹²

Der Film kann allgemein in drei unterschiedliche Zeitabschnitte eingeteilt werden. Zunächst wird im Einspann in circa acht Minuten die Vorgeschichte von Alex, der Hauptfigur und dessen Familie dargestellt. Die Handlung spielt im Jahr 1978, Alex und seine Schwester Ariane schauen sich im Fernsehen den Start der Reise des ersten Deutschen ins Weltall an: Sigmund Jähn, DDR-Oberstleutnant. Gleichzeitig sieht der Zuschauer die psychisch mitgenommene Mutter der beiden, die unter ihrer Trauer darüber, dass sich der Vater ihrer Kinder in den Westen abgesetzt hat, leidet. Die anschließenden Jahre werden im Film übersprungen, es stellt sich aber heraus, dass sich Christiane, um ihren Verlust zu bekämpfen, als Lehrerin in die Arbeit für die Partei stürzte.

Im zweiten Zeitabschnitt, welcher weitere zehn Minuten andauert, wird in einem kurzen Ausschnitt das Leben der Familie in ihrer 79qm-Ostberliner-Plattenbauwohnung kurz vor dem Mauerfall gezeigt: Ariane ist allein erziehend und kümmert sich um ihr Baby Paula, Alex schimpft über Berichte im Fernsehen bezüglich der DDR und Christiane schreibt für ihre Nachbarin eine Eingabe. Als sie sich am Abend auf dem Weg zu der 40-Jahr-Feier der DDR befindet, sieht sie, wie ihr Sohn von Polizisten abgeführt wird. Er befand sich auf einem Abendspaziergang, auf welchem gegen Gewalt und für Pressefreiheit demonstriert wurde. Sie erleidet einen Herzinfarkt und niemand hilft ihr. Anschließend liegt sie acht Monate im Koma und erwacht erst nach dem Fall der Berliner Mauer.

⁹² Vgl. Brown, Hannah: 'Good Bye, Lenin.' In: The Jerusalem Post vom 14.07.2003, S. 15.

Der dritte Zeitabschnitt beginnt mit Bildern von Helmut Kohl und der Öffnung der Mauer. Alex ist inzwischen mit Lara, der russischen Krankenschwester der Mutter, welche er bei jener Demonstration kennengelernt hatte, zusammen und Ariane hat nach dem Abbruch ihres Wirtschaftsstudiums begonnen, bei Burger King zu arbeiten. Als Christiane aus dem Koma erwacht, empfiehlt ihr Arzt den Kindern, jede Aufregung für ihre Mutter zu vermeiden. Somit beschließt Alex, seiner Mutter den Fall der Mauer zu verheimlichen und eine eigene DDR-Welt für sie zu kreieren. Hier beginnt im Film ein fortlaufender Wechsel zwischen dem realen Leben von Alex innerhalb Ostdeutschlands nach dem Mauerfall und dem Leben in der kleinen Wohnung, welche er für seine Mutter ‚DDR-gerecht‘ nachbildet und somit eine ‚fiktive DDR‘ darstellt. Alex hat hierbei mit kleinen und größeren Hindernissen zu kämpfen: Er muss die Wohnung in ihren alten und gleichzeitig altmodischen Zustand zurückversetzen und soll Lebensmittel besorgen, welche im wiedervereinten Deutschland nicht mehr verkauft werden. Es kommt sogar soweit, dass Alex mit seinem Kollegen Denis eigene Nachrichtensendungen aufnimmt und diese der Mutter punkt 20 Uhr jeden Abend vorspielt.

Um seine Mutter nicht aufzuregen und einen Krankheitsrückschlag zu verhindern, verstrickt sich Alex nun immer weiter in seine eigens kreierte Welt. Ständig muss er sich neue Erklärungen einfallen lassen, so beispielsweise als die Mutter eines Tages unbeaufsichtigt auf die Straße geht und über ihr die Stalin-Statue von einem Hubschrauber abtransportiert wird. Oder an ihrem Geburtstag, als Alex zwei Schuljungen engagiert, die als Pioniere verkleidet der Mutter ein Lied singen sollen. Während die Gäste um das Bett der Frau stehen, wird am Fenster gegenüber eine riesige Coca-Cola-Werbung aufgehängt.

Im Laufe des Films spielt auch Alex und Arianes Vater immer wieder eine Rolle. Ihr Leben lang glaubten die beiden, der Vater hätte sich im Westen abgesetzt. Bei einem Besuch in der Datsche erzählt Christiane den Kindern allerdings, dass sie eigentlich hätten in den Westen nachkommen sollen, dass sie es aber nie schaffte, mit den Kindern den Osten zu verlassen. Als die Mutter anschließend einen zweiten Herzinfarkt erleidet, sucht Alex seinen Vater auf und bringt diesen dazu, Christiane im Krankenhaus zu besuchen.

Da es gesundheitlich sehr schlecht um seine Mutter steht, filmt Alex eine letzte Nachrichtensendung für sie. Hierin heißt es, Erich Honecker sei von Sigmund Jähn abgelöst worden und dieser habe die Mauer einreißen lassen, um die unzufriedenen Bundesbürger

hereinzulassen. Christiane stirbt und mit ihr der letzte Funke der DDR. Alex schießt anschließend ihre Asche, mit gebastelten Raketen, illegal in den Himmel.

Wissenschaftlich haben sich bislang einige Arbeiten mit dem Thema der Ostalgie im Film auseinandergesetzt. Neben Deutschland konnte *Good Bye Lenin!* außerdem auch in rund siebzig anderen Ländern Erfolge verbuchen, vor allem deshalb, weil er neben den DDR-spezifischen Inhalten eine menschliche Geschichte zeigt, die von jedem verstanden oder nachvollzogen werden kann. Deutschlandweit kam der Film vor allem aufgrund seines Heimathumors gut an. Es scheint, als helfen humorvolle Filme im Allgemeinen gerade den ehemaligen DDR-Bürgern, mit ihrem Identitätsproblem, das sich nach der ‚Wende‘ verbreitete, besser umzugehen.

Individual identities are constructed from a life-long continuum of personal experiences. Shared memories of the material culture in the GDR can help fill the breach opened up by the *Wende*, but narrative is needed to form a continuous, meaningful whole out of these diverse, isolated memories.⁹³

Dass sowohl Requisiten als auch Lebensmittel, die an die DDR erinnern, immer wieder eine zentrale Rolle im Film spielen, erweckt eine lustige und zugleich schöne Erinnerung der Ostdeutschen. Hier wird zudem ironisch darauf angespielt, dass viele DDR-Bürger, vor allem Jugendliche, vor der Wiedervereinigung stets interessiert an Westprodukten waren. Sobald der Mensch das bekommt, was er sich lange Zeit ersehnte und nicht haben konnte, muss er seine Begierde auf etwas anderes, in diesem Fall die DDR-Produkte und das mit der DDR-Verlorengegangene, richten.

Good Bye Lenin! zeigt das Leben innerhalb der DDR aus dem Blickwinkel eines jungen Erwachsenen. Alex erzeugt eine neue und eigene DDR, wie er sie sich immer gewünscht hatte. Wie viele Rezensionen aus Deutschland und auch aus dem englischsprachigen Ausland zeigen, sind es hierbei die kleinen und größeren Pannen bei der Nachahmung der DDR, mit welchen Alex zu kämpfen hat, die den Zuschauer amüsieren. Vor allem viele Deutsche erinnern sich an die Kleidung oder Sendungen wie das Sandmännchen, die noch heute symbolisch für die DDR stehen.⁹⁴ Das satirische Bild, das den gesamten Film begleitet, sei laut vieler Kritiker untypisches Material für eine Komödie, allerdings seien es manchmal - und hier kann wieder Freud herangezogen

⁹³ Cook, Roger F.: *Good Bye, Lenin!*: Free-Market Nostalgia for Socialist Consumerism. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* (2007) Vol. 43, No. 2, S. 209.

⁹⁴ Vgl. Cockrell, Eddie: *Good Bye, Lenin!* In: *Variety* vom 17.02.2003, S. 42.

werden - die alltäglichen Dinge, denen ‚unalltöglich‘ begegnet wird, die den Zuschauer amüsieren.⁹⁵ „East Germany is alive and well and living in a 79-square meter Berlin apartment. Outside the Berlin Wall has fallen, and the streets are filled with all the trappings of capitalism, from Mercedes cars to neon Coca-Cola signs.“⁹⁶

Auch wenn der Film viele komische Seiten hat, vertreten viele Filmkritiken den Standpunkt, dass es sich nicht um eine reine Komödie handelt. Nur im modernen Kontext könne man den Film diesem Genre zuzuordnen, denn zu dieser Zeit wäre schon genug Zeit vergangen, um die ostdeutsche Kultur als ‚cool‘ zu empfinden oder ihr sogar einen Kultstatus zuzuschreiben.⁹⁷ Dieses gesamte Phänomen der Verwendung von Drama und Komödie zugleich, sei erfolgreich und gleichzeitig kulturell deshalb notwendig, da es helfe, die Lücke, die immer noch zwischen Ost und West besteht, etwas zu schließen. Nach der deutschen Vergangenheit, verbunden mit dem Zweiten Weltkrieg und der Teilung des Landes, könnten sich die Deutschen nun wieder allmählich über sich selbst amüsieren. Dennoch könnten nicht nur Deutsche die Witze verstehen, da es sich nicht ausschließlich um ‚In-Jokes‘ handle.⁹⁸

Natürlich fallen die Rezensionen vieler Kritiker unterschiedlich aus, dennoch gibt es einen Aspekt des Films, der für dessen Erfolg als Komödie scheinbar von allen gleichermaßen anerkannt wird: Die Tatsache, dass keiner der ehemals getrennten deutschen Staaten im Film besser oder schlechter dargestellt wird, als der jeweils andere. Um dies genauer darzustellen, sollen in der folgenden Analyse verschiedene Szenen thematisiert werden. Hierbei werden drei thematisch unterschiedliche Kategorien untersucht. Zunächst werden zwei Situationen analysiert, in welchen Ariane und deren Freund von Bedeutung für die Untersuchung sind. Anschließend wird eine Szene veranschaulicht, in welcher Alex auf der Suche nach Spreewaldgurken für seine Mutter ist. Diese gerade einmal zwei Minuten Filmausschnitt stehen exemplarisch für viele Szenen, in welchen Alex auf der Suche nach etwas ‚Altem‘ oder auch ‚Verlorenem‘ ist. Die entstehende Komik dieses Beispiels kann in vielen Teilen des Films wiedergefunden werden. Zuletzt sind Situationen zentral, in welchen Christiane unbeabsichtigt auf den ‚Westen‘ und somit die Realität trifft und Alex hierfür absurde Erklärungen findet.

⁹⁵ Vgl. Bradshaw, Peter: Friday Review: Up against the Wall: Film of the week: Good Bye Lenin! In: The Guardian (London) vom 25.07.2003, S. 14.

⁹⁶ Scally, Derek: Ich bin ein (Ost) Berliner. ‘Good Bye, Lenin!’ is an unlikely comedy about keeping the fall of communism a secret. In: The Irish Times vom 22.07.2003, S. 10.

⁹⁷ Vgl. Aris, Ben: Inside story: How the GDR became cool: The hit movie Good Bye, Lenin! Relives it, there is a new TV show idolizing, and they are even planning a theme park in its honour. Suddenly, East Germany is the height of fashion. In: The Guardian (London) vom 24.07.2003, S. 7.

⁹⁸ Vgl. Kirschbaum, Erik: Little ‘Lenin!’ gives local biz big boost. In: Variety vom 21.04.2003, S. 13.

Allgemein wurden diese drei Kategorien ausgewählt, da sie beispielhaft für die Komik im Film sind.

5.2.1 Transkriptionsanalyse⁹⁹

Im Folgenden werden zwei Szenen transkribiert, welche zusammen 22 Einstellungen umfassen. In der Vorgeschichte der ersten dieser beiden Szenen, welche nach circa 18 Minuten einsetzt, zeigt Alex dem Zuschauer Dinge, welche seine Mutter aufgrund ihres Zustandes verpasst. Man sieht Alex bei seiner ersten Fahrt mit dem Roller nach Westdeutschland und beim Schauen eines Pornofilms. Der Porno steht hier quasi für die Freiheit, welche der ostdeutsche Bürger nun im Westen erlangen kann. Die BRD, aber auch die Ostdeutschen, welche mit offenem Mund auf den pornografischen Film starren, werden hier gleichermaßen ins Lächerliche gezogen. Dies zeigt erstmals im Film, dass Ost und West symbolisch auf der gleichen Stufe betrachtet werden. Es wird mit der Freiheit geprahlt, einen Porno schauen zu dürfen.

Der Zuschauer weiß zu diesem Zeitpunkt bereits, dass Ariane ein Kind hat und Wirtschaft studiert und dass Alex sich stets um die kranke Mutter kümmert. Die Szene setzt ein, als Alex weiter aufzählt, was seine Mutter alles verpasst hatte.

<u>Nr.</u> Zeit	Bild	Ton
<u>01</u> 14	T (NS): Ar in einem Drive In Fenster von Burger King Z ^v , N (NS): Ar mit Burger King Tüte in der Hand N (NS): Ar schwenkt Tüte Richtung Kamera HG (NS): R nähert sich Ar, bis er im VG	Mu: ((HG: leise fröhliche Melodie)) A1: sie verschlummerte wie Ariane ihr Studium in Wirtschaftstheorie schmiss (.) Ar: guten Appetit und vielen Dank dass sie sich für Burger King entschieden haben (.) A1: und ihre ersten Erfahrungen mit der Geldzirkulation machte (-) A1: der Schlaf ersparte ihr

⁹⁹ Anmerkung: Das Transkriptionsverfahren ist hauptsächlich an Keppler, Angela: Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1790) angelehnt, enthält aber auch Elemente von Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink 2002. Das Transkriptionssystem befindet sich im Anhang.

	neben ihr steht _____	den Einzug von Arianes neuem Lover (.) Rainer (.) Klassenfeind und Grilletten-Chef
<u>02</u> 2	D (NS): umrahmtes Foto mit R und Ar an einer Wand, Bildüberschrift: MITARBEITER DER MONATS _____	Mu: ((HG: leise, fröhliche Melodie))

In den nachfolgenden Szenen beginnt Ariane, die Plattenbauwohnung nach westlichem Standard zu renovieren und alte Möbel der Mutter durch moderne zu ersetzen. Als Christiane aus dem Koma erwacht, ist Alex entschlossen, das Zimmer der Mutter, welches im Laufe der Monate zu Arianes und Rainers Zimmer geworden ist, wieder ‚DDR-gerecht‘ umzugestalten.

<u>03</u> 2	HN (VS): Zimmertür öffnet sich, A ² schaut über Kamera in das Zimmer hinweg, Z ^v , Ar taucht hinter A ² auf _____	G: ((quietschende Tür))
<u>04</u> 4	HN (NS): A ² läuft an Kamera vorbei in Raum, verschwindet, Ar steht in Türrahmen _____	A ² : so .h der ganze Krepel muss hier raus
<u>05</u> 2	HN (NS): A ² läuft zu Jalousien am Fenster, Dr ^f , A ² dreht Kopf und schaut an Kamera vorbei _____	A2: sind Mamas Gardinen noch im Keller ,
<u>06</u> 1	N (NS): Ar steht in Türrahmen, trägt T-Shirt mit der Aufschrift: American _____	Ar: des is jetzt nich dein Ernst ,
<u>07</u> 2	G (AS): R mit Kopfhörern und Brille unter Solarium, er dreht Kopf Richtung Kamera _____	Mu: ((Melodie aus Rs Kopfhörern wird lauter als er diese abzieht))
<u>08</u> 1	A (NS): A ² zieht an Jalousie, diese fällt runter _____	G: ((Krachen der Jalousie))
<u>09</u>	N (NS): Ar in Türrahmen	Ar: <<f>> na bravo ?

<u>1</u> 1	—	
<u>10</u> 2	N (NS): A ² schaut Richtung Kamera —	A ² : dann muss das wohl .h neu verputzt werden
<u>11</u> 1	N (AS): R richtet sich auf —	R: kannst du mir mal verraten was der vorhat ,
<u>12</u> 1	N (NS): Ar in Türrahmen —	
<u>13</u> 6	G (NS): R steht auf (nackt), S ^o D (NS): A ² Hinterkopf im Bild S ^h , G (NS): R S ^f , G (NS) Ar S ^h , N (NS) A ² und Ar —	A2: kannst dir des nicht denken , (.) R: was soll ich mir denken können ? Ar: ja .h was soll er sich denken können , A ² : na dass ihrs Zimmer räumen müsst ,(--) oder solln wir Mama in Keller stecken `
<u>14</u> 3	G (NS): R steht am Fenster (nackt) —	R: tschuldige ich zahle hier die Miete ja ? (--) und zwar seit fünf Monaten ?
<u>15</u> 1	N (NS): A ² steht neben Ar —	A ² : wie großzügig Rainer ;
<u>16</u> 1	G (NS): R —	R: <<f>> übrigens für die ganze Wohnung ?
<u>17</u> 2	N (NS): A ² neben Ar —	A2: 47 Mark 80 .h dafür kannst du im Westen nicht mal (--) ne Telefonrechnung zahlen
<u>18</u> 3	N (NS): R versucht Jalousie wieder anzubringen —	R: <<f>> dafür kannst du im Osten zehn Jahre aufn Telefonanschluss warten ?
<u>19</u> 1	N (NS): A ² und Ar schauen sich an —	Ar: du kannst doch nicht einfach
<u>20</u> 3	T (NS): A ² und Ar, R versucht im HG noch immer nackt Jalousie aufzuhängen	A ² : .h Mama muss das Zimmer genauso vorfinden wie sies verlas-

	—	sen hat
<u>21</u> 10	G (NS): A ² und Ar schauen sich an, Ar senkt den Kopf, A ² läuft an Kamera vorbei bis nur noch Ar im Bild ist S ^{li} hinter Ar, A ² läuft aus Zimmer und Kameranicht, Ar hinterher —	A2: der Arzt hat gesagt sie soll im Bett liegen .h ja , (---) gut; (--) es geht also nur um dieses eine Zimmer (.) und wenns ihr wieder besser geht .h dann sehn wir weiter Ar: <<f>> du hast nicht kapiert was der Arzt gesagt hat ?
<u>22</u> 2	T (VS): R steht nackt am Fenster, die Jalousie fällt ihm auf den Fuß, er springt nackt und auf einem Fuß der Kamera entgegen —	R: <<f>> ahhhauuu , G: ((Stimmen im HG))

In den gesamten 22 Einstellungen „wird der hehre Freiheitsbegriff westlicher Demokratien [...] komödiantisch entzaubert.“¹⁰⁰ Nachdem die Mauer gefallen ist, bricht Ariane ihr Wirtschaftsstudium ab und beginnt, im ‚Drive In‘ bei Burger King zu arbeiten. Diese Szene steht entgegen der Annahme, Westdeutschland und dessen Gesellschaftssystem könne dem Individuum bessere Bildungs- und Entwicklungsmöglichkeiten bieten. Bestätigt wird diese Anspielung auch durch Arianes neuen Freund Rainer, welcher aus Westdeutschland kommt und eine Chefposition bei Burger King inne hat. Die musikalische Untermuerung der ersten beiden Einheiten trägt zusätzlich zur Komik in dieser Szene bei. Gewählt wurde eine fröhliche Melodie, die dem ganzen Bild einen ironischen Wert verleiht. Verwendet wird diese Art von Musik vorwiegend, um die Aussage der Szene übertrieben oder widersprüchlich darzustellen.¹⁰¹ Die hierarchischen Positionen werden an dieser Stelle also in umgekehrter Form dargestellt, die Stärke der westlichen Macht entpuppt sich im Film als Trug.

Rainer steht zudem im gesamten Film symbolisch für den ‚schlechten Westen‘. Er taucht stets in geringelter Unterwäsche oder wie in den obigen Einstellungen komplett nackt und dümmlich auf. In der genannten Szene, in welcher er sich mit Kopfhörern und Schutzbrille gleichermaßen unter dem Luxusgegenstand ‚Solarium‘ und in der alten Plattenbauwohnung bräunt, lässt sich ebenfalls als Kritik an der westlichen Überschuss-

¹⁰⁰ Cornils, Kerstin: Die Komödie von der verlorenen Zeit, S. 258.

¹⁰¹ Vgl. Seeblen, Georg: Klassiker der Filmkomik, S. 27f.

und Verschwendungsgesellschaft feststellen. Einerseits bezahlt er die Miete der Wohnung und wirft dies Alex vor, andererseits ist die Miete aber sehr niedrig und könnte auch von Alex und Ariane bezahlt werden. Rainer wird von Alex generell nicht ernst genommen, was daran zu erkennen ist, dass, als sich Alex und Ariane bereits im Raum befinden, erst nach vier Einstellungen klar wird, dass sich auch Rainer im Zimmer befindet. Er wird vom Zuschauer und den Protagonisten im Film zunächst übersehen oder gar ignoriert.

Am Ende der Szene fällt ihm dann die Jalousie auf den Fuß und er springt auf einem Bein und gleichzeitig nackt im Zimmer umher. Dem Westdeutschen wird hier das Bild des ‚uncoolen‘ und gleichzeitig auch ungeschickten Deutschen vermittelt. Seine Arbeit bei Burger King und seine gelegentlichen Aussagen zu Christiane zeugen außerdem nicht von hoher Bildung, was zeigt, dass er dem Ostdeutschen keineswegs überlegen ist.¹⁰²

In den folgenden 33 Einstellungen wird exemplarisch für den gesamten Film dargestellt, wie Alex mit kleinen und größeren Hindernissen konfrontiert wird, während er auf der Suche nach nicht mehr verkauften Ostprodukten ist. Die Szene befindet sich in der 40. Minute des Films. Zuvor fasst Alex den Entschluss, das Zimmer der Mutter in ihren alten Zustand zu versetzen. In einem Schnelldurchlauf wird gezeigt, wie Alex und sein Freund Denis alte Gardinen, Lampen und Bettbezüge aus dem Keller holen und in den leeren Raum im achten Stock tragen. Auch Dekorationsartikel und alte Kleidung werden wieder aus der Altkleidersammlung geholt und an ihrem früheren Platz verstaut. Zum Abschluss legt Alex auch seiner Schwester deren alte Kleidung vor.

Alles ist vorbereitet, Christiane kann ihr altes Zimmer beziehen. Daheim angekommen, ergibt sich für Alex jedoch gleich die nächste Herausforderung, als seine Mutter fragt, ob sie Spreewaldgurken haben könne. Alex antwortet: „Kein Problem, Mama.“¹⁰³

<p><u>23</u> 10</p>	<p>T (NS): A steht in leerem Supermarkt, um ihn herum putzen Angestellte die leeren Regale</p> <p>Z^h, A läuft Kamera entgegen, bleibt stehen, N (NS)</p>	<p>A¹: das dacht ich jedenfalls G: ((Glas klappert)) Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) A¹: Ende Juni 1990 lehrten sich die Kaufhallen unseres sozialistischen</p>
-------------------------	---	---

¹⁰² Vgl. Cornils, Kerstin: Die Komödie von der verlorenen Zeit, S. 258f.

¹⁰³ *Good Bye Lenin!* (2003). Becker, Wolfgang (Regie). DVD, 117 Min., Deutschland, Kapitel 12.

	—	Vaterlandes
<u>24</u> 2	D (AS): ein letztes blutiges Hähnchen liegt auf leerem Regal —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))

Hier gibt es einen kurzen einminütigen Cut des Inhalts, bevor weiter auf das Thema der Besorgung von Spreewaldgurken eingegangen wird. Gezeigt werden ostdeutsche Bürger, die in Scharen bei der Bank ihr Geld in D-Mark eintauschen.

<u>25</u> 2	N (NS): A ² steht in Supermarkt, Z ^v , G (NS): A ² schaut mit offenem Mund auf die gefüllten Regale —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))
<u>26</u> 3	HN (NS): Supermarktangestellte putzt die vollen Regale, vom rechten BR läuft Maskottchen (gelbes Huhn) des Supermarkts im HG in das Bild nach links —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) G: ((Schritte))
<u>27</u> 1	G (NS): A ² an gleicher Stelle, immer noch offener Mund —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))
<u>28</u> 2	D (NS): Konservendosen im Regal, S ^h , AN in N (NS) —	G: ((Knacken des Geräts, mit welchem Preise befestigt werden))
<u>29</u> 7	HN (NS): A ² steht neben der AN —	A ² : Mocca Fix , AN: hamma nicht mehr ; A ² : Filinchen Knäcke , AN: nich mehr im Angebot ; A ² : und Spreewaldgurken ,
<u>30</u> 5	G (NS): AN schaut A ² an, A ² mit Hinterkopf zu Kamera, sie dreht Kopf wieder weg —	AN: Mensch Junge wo lebst du denn ? (--) wir ham jetzt die D-Mark un da kommst du mir mit Mocca Fix un Filinchen ,
<u>31</u> 6	HN (NS): A ² neben der AN, sie etikettiert S ^r , A ² läuft zu einem Regal, AN schaut ihn kurz an	G: ((Knacken des Geräts, mit welchem Preise befestigt werden)) A ¹ : über Nacht hatte sich

	—	unsre graue Einkaufshalle in ein Warenparadies verwandelt
<u>32</u> 3	D (AS): Regal voller Gurken mit Aufschrift: Moskauer Gurken, eine Hand greift nach einem Glas —	A ¹ : und ich .h wurde als Kunde zum König
<u>33</u> 2	HN (NS): A ² mit Gurkenglas in Hand, daneben AN —	AN: die :: sind aus Holland
<u>34</u> 2	N (NS): A ² , AN rechts, Gurkenregal im HG, A ² dreht Kopf zu ihr —	G: ((Knacken des Geräts, mit welchem Preise befestigt werden))
<u>35</u> 14	HN (NS): A ² steht mit Roller neben zwei Mülltonnen, GZ nähert sich im HG, S ^u auf A ² Einkaufsstüte mit Gläsern, S ^o , A ² läuft von Kamera weg, winkt GZ A (NS): A ² öffnet Mülltonne, S ^h , A ² läuft zu nächster Mülltonne, N (NS): A ² wühlt in Tonne, GZ bleibt neben A ² stehen —	G: ((Wind pfeift)) G: ((Klappern von Glas)) A ² : tach , Herr Ganzke G: ((Metall klappert)) G: ((Metall und Glas klappert))
<u>36</u> 2	N (NS): A ² mit Glas in Hand —	GZ: so weit haben die uns schon (---)
<u>37</u> 7	HN (NS): A ² mit Glas in Hand in linker BH, GZ in rechter BH —	GZ: das wa im Müll rum ja:: fischen müssen A ² : Herr Ganzke ; ham sie vielleicht noch Spreewaldgurken? GZ: was ?
<u>38</u> 2	G (NS): A ² schaut an Kamera vorbei —	A ² : <<f>> Spree ja:: waldgurken
<u>39</u> 3	HN (NS): A ² mit Glas in Hand in linker BH, GZ in rechter BH —	GZ: tut mir leid (.) junger Mann (.) ich bin selbst arbeitslos ,
<u>40</u> 4	G (NS): A ² und GZ schauen sich an, GZ an rechtem BR, A ² nickt, GZ läuft weg, A ² schaut ihm nach —	A2: leeres Glas würds och tun , G: ((Schritte))
<u>41</u> 8	D (AS): Topf auf Herd, Hand nähert sich und hebt Deckel hoch, darin leere Gläser	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))

	in Wasser, Hand nimmt ein Glas heraus —	G: ((Glas klappert))
$\frac{42}{2}$	D (AS): Glas auf Tisch wird mit neuem Etikett beklebt —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))
$\frac{43}{1}$	D (NS): leeres Glas wird mit Möhren aus einem anderen Glas gefüllt —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))
$\frac{44}{2}$	D (AS): leeres Glas wird mit Erdbeeren aus Dose gefüllt —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))
$\frac{45}{3}$	D (NS): Hand hält Mocca Fix Tüte, von oben wird Kaffee in Tüte gefüllt S ^o , D (NS): Tüte mit Aufschrift: Jacobs, A ² Kopf im HG —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) G: ((Rascheln))
$\frac{46}{3}$	D (NS): zwei Flaschen mit Trichter, A ² Kopf im HG, Hand an oberem BR schüttet Apfelsaft in Trichter, S ^u auf grüne Flasche —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) G: ((Wasser plätschern))
$\frac{47}{4}$	T (NS): A ² sitzt an Tisch mit Gläsern und Flaschen, Ar läuft an rechtem BR herein, sie schauen sich an —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) Ar: ich wollte Rainer heut Mama vorstellen ;
$\frac{48}{5}$	N (NS): A ² an Tisch, füllt Honig um —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) A2: <<p>> puh ; (-) später (-) wir wolln se mal nich überfordern
$\frac{49}{3}$	G (US): Perspektive von A ² auf Ar Gesicht —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) Ar: <<p>> mmhh
$\frac{50}{1}$	N (US): A ² füllt weiter Honig um —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))
$\frac{51}{2}$	G (US): Perspektive von A ² auf Ar Gesicht —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie)) Ar: Vielleicht hast du Recht ;
$\frac{52}{2}$	N (US): A ² dreht Honigglas zu —	Mu: ((fröhlich, rhythmische Melodie))

	—	A ² : .h ja
<u>53</u> 5	D (NS): Tisch mit verschiedenen Gläsern und Essen, Hand schenkt Saft aus grüner Flasche in ein Glas —	G: ((Wasser plätschert)) A ² : .h Spreewaldgurken hatten Lieferschwierigkeiten (--)
<u>54</u> 1	G (NS): A ² von der Seite —	A ² : leider ;
<u>55</u> 5	N (NS): Ch essend im Bett, Tisch am rechten BR	G: ((Kaugeräusche)) Ch: Macht nichts (.) die ja:: sind ja auch gut

Diese Einstellungen zeigen, wie stark der Mensch innerhalb seines Lebensraums an Gegenstände und auch Marken gebunden ist. Nahezu alle Einstellungen werden von einer fröhlichen Melodie begleitet, die dem Ganzen eine ironische Note beimisst. Beispielsweise hört man diese Musik und sieht gleichzeitig ein einzelnes blutiges Hähnchen im Regal des Kaufhauses liegen. Anschließend wird das volle Kaufhaus gezeigt, welches so viele Produkte anbietet, dass man sich gar nicht entscheiden kann. Das durch den Gang watschelnde Maskottchen kann symbolisch als Überfluss in der Gesellschaft interpretiert werden. Dass Alex diese Situation als Warenparadies beschreibt, kann ironisch dafür gesehen werden, dass der Mensch schon beim Einkaufen totale Überforderung erfährt. Die Frage und Aussage der Verkäuferin, wo er denn eigentlich lebe und man habe ja jetzt die D-Mark, spielt ironisch auf Aussage Alex, „ich wurde als Kunde zum König“ (Einstellung 32), an.

Beim Gespräch mit Herrn Ganzke, der scheinbar etwas schwerhörig ist und nur sieht, dass Alex im Müll wühlt, bringt die Aufnahme eines alt erfüllten Klischees den Zuschauer zum Lachen. Ältere Menschen sehen meist das Gute im Alten und verweisen stets darauf, dass früher immer alles besser war. In dieser Situation ist dies deshalb witzig, da Alex, als junger Erwachsener, auch auf der Suche nach dem ‚Alten‘ ist und Herrn Ganzkes feindliches Bild gegenüber dem scheinbar bösen Westen dadurch bestätigt wird.

In insgesamt elf der obigen Einstellungen füllt Alex Lebensmittel um, wobei der Blick des Zuschauers ausschließlich auf diese gerichtet ist. Die Mutter merkt anschließend keinen Unterschied im Geschmack, was zeigt, dass die Produkte des Westens keineswegs besser sind. Die Komik hier kann mit der Theorie von Berson als Ausrufezeichen für die westliche Konsumgesellschaft gesehen werden, denn dem Zuschauer wird ge-

zeigt, dass es in der Qualität zwischen Ost und West und deren Produkten keinen Unterschied gibt. Hier werden Osten und Westen als gleichwertig dargestellt. Zudem ist das Aufgreifen nicht mehr erhältlich und für ehemalige DDR-Bürger gewohnter Produkte ein Mittel, um etwas ‚Verlorenes‘ wieder ins Gedächtnis zu rufen. Natürlich ist es in solchen Situationen einzig der ostdeutsche Zuschauer, der seine Erinnerung an Marken knüpfen kann.

In der dritten Kategorie werden zwei Szenen analysiert, in welchen Alex es nicht gelingt, die Mutter von der Realität fernzuhalten. Zunächst organisiert Alex den Geburtstag der Mutter und bringt die Nachbarn des Hauses dazu, sein Spiel mitzuspielen. Zudem engagiert er zwei Schüler, welche er mit 20 Mark dafür besticht, als Pioniere verkleidet das Heimatlied der DDR vorzusingen. Es werden Reden gehalten und die neuen Familienmitglieder, welchen Alex eine Scheinidentität auferlegt, werden vorgestellt.

<u>56</u> '1	HN (NS): Ch mit Geschenkkorb im Bett —	A ² : .h ja Mama .h
<u>57</u> '7	N (US): A ² läuft zu Ch ans Bett, S ^h , im HG ist Hochhaus im Fenster zu sehen, auf welchem Personen stehen —	A ² : wieder is n Jahr rum .h was hat sich verändert ? (-) eigentlich nicht viel (-)
<u>58</u> '2	N (NS): Ar und R am rechten BR, 2 Nachbarn im HG —	A ² : Paula hat ihre Zähne bekommen ; .h und n neuen Papa .h
<u>59</u> '2	N (NS): Ch im Bett, A ² Arm am rechten BR —	A ² : und ich .h ja .h
<u>60</u> '5	N (US): A ² im HG, an Hochhaus wird etwas Rotes aufgehängt —	A ² : wir können heut leider nicht rüber gehen ; ins Café Moskau ; um auf dich anzustoßen .h aber wir sind ja alle zusamm (.)
<u>61</u> '2	T (US): Alle Gäste stehen im Halbkreis um Bett —	A ² : und das is das wichtigste ,
<u>62</u> '3	N (NS): Ch im Bett, A ² Arm am rechten BR	A ² : wir hams dir nich immer leicht gemacht .h aber du warst immer

	—	für uns da ;
<u>63</u> <u>'5</u>	N (US): A ² im HG, an Hochhaus wird roter, immer größer werdender Banner sichtbar —	A2: .h und jedenfalls (.) mir fällt keine bessere Familie ein als unsere ;
<u>64</u> <u>'5</u>	N (NS): Ch im Bett, A ² Arm am rechten BR, Blick von Ch Richtung Fenster —	A2: .h und dafür wollt ich dir danken .h Mama .h du bist die .h beste Mutter auf der Welt
<u>65</u> <u>'2</u>	N (US): A ² im HG, an Hochhaus ist Banner mit Coca-Cola Logo zu sehen —	Ch: Alex ? A ² : und wir lieben dich alle
<u>66</u> <u>'2</u>	N (NS): Ch im Bett, A ² Arm am rechten BR, Blick von Ch Richtung Fenster —	Ch: Alex ?
<u>67</u> <u>'1</u>	G (NS): A ² , daneben Coca-Cola Banner im Fenster —	A ² : was ist denn ,
<u>68</u> <u>'1</u>	G (NS): Ch zeigt auf Fenster —	Ch: wasn des ?
<u>69</u> <u>'4</u>	G (NS): A ² , daneben Coca-Cola Banner im Fenster, Alex dreht Kopf, am linken und rechten BR nähern sich Köpfe der Nachbarn —	G: ((Schritte)) A ² : das is N ¹ : ja wat solln det , A ² : das is
<u>70</u> <u>'2</u>	G (NS): Ch im Bett, Blick Richtung Fenster —	N ² : ja .h
<u>71</u> <u>'2</u>	G (NS): alle Nachbarn schauen aus Fenster, einer dreht sich zu Ch —	N2: ich weiß ja auch nicht was die Genossen da wieder (.) also N ³ : das is ne Fata Morgana
<u>72</u> <u>'3</u>	G (NS): Ch im Bett, Blick Richtung Fenster, Z ^v auf ihr Gesicht —	N ¹ : das is ja ausm Westen A2: das is ja , ja ich weiß au nicht
<u>73</u> <u>'1</u>	D (NS): Coca-Cola Banner an Hochhauswand, Vorhang an rechtem BR —	N ³ : ne Luftspiegelung
<u>74</u>	N (NS): A ² Kopf hinter Fensterscheibe,	

$\frac{72}{}$	Köpfe der Nachbarn im HG —	
$\frac{75}{2}$	D (NS): Coca-Cola Banner an Hochhauswand, Vorhang an rechtem BR —	
$\frac{76}{1}$	D (NS): Vorhang wird geschlossen —	G: ((Rauschen des Vorhangs))
$\frac{77}{1}$	G (NS): Ch mit aufgerissenen Augen —	
$\frac{78}{3}$	D (NS): eine Hand hält zweite Hand fest, Z ^o , D (NS): Gesicht von Ar —	A ² : das wird schon seine Richtigkeit haben Ar: beruhig sich Mama .h bitte
$\frac{79}{1}$	G (NS): Ch mit aufgerissenen Augen —	
$\frac{80}{2}$	G (NS): Alex Kopf —	A2: gibt für alles ne Erklärung ;

Diese Erklärung, die Alex hier bereits anspricht, beginnt er im Anschluss zu suchen. Mit seinem Freund und Arbeitskollegen Denis verfälscht er für seine Mutter die Wahrheit über das Auftauchen von Coca-Cola in der DDR. Sie drehen eine eigene Version der *Aktuellen Kamera*, wobei Denis als Moderator der Show und Alex als Filmemacher agiert. Nach ihrer Version hatte die DDR den Geschmack von Coca-Cola bereits in den 50er Jahren entwickelt und der Westen hatte demnach dem Osten die Rezeptur gestohlen. Christiane gibt sich mit der Auflösung zufrieden, auch wenn sie selbst einwirft, geglaubt zu haben, dass es Coca-Cola schon vor dem Krieg gab.

Neben dieser Szene gibt es mehrfach andere Situationen, in welchen Christiane der Wahrheit über den Mauerfall sehr nahe kommt. Für Alex gilt es, die Pannen, welche ihm ständig bei der ständigen Kontrolle über die Mutter unterlaufen, aufzuklären.

In der folgenden Szene schläft Alex im Zimmer der Mutter ein, was ihr die Chance gibt, das erste Mal ihr Zimmer zu verlassen und nach draußen zu gehen. Im Schlafhemd bekleidet schleicht sie sich aus dem Haus. Geblendet von der Sonne kneift sie ihre Augen zusammen. Diese Blendung kann symbolisch für Christianes Aufeinandertreffen mit dem Westen gesehen werden. Nachdem sie unter anderem an neuen Autos und einer Litfaßsäule mit Ikea-Werbung vorbeiläuft, nähert sie sich der Straße:

<u>81</u> 4	N (NS): Ch an rechtem BR, daneben eine Wiese, S ^f , es taucht eine Reklametafel auf, Ch geht auf Reklametafel zu —	Mu: ((sich steigernde, helle Musik) G: ((langsame Schritte))
<u>82</u> 4	HT (NS): Ch mit Schlafhemd an linkem BR, Reklametafel mit Frau in Unterwäsche an rechtem BR —	Mu: ((sich steigernde, helle Musik) G: ((langsame Schritte))
<u>83</u> 2	W (NS): Häuserreihe, zwei Schatten nähern sich im HG —	Mu: ((sich steigernde, helle Musik)
<u>84</u> 3	T (NS): Ch mit Schlafhemd und Hausschuhen neben Reklametafel mit Aufschrift: Die Welt des Dessous —	Mu: ((sich steigernde, helle Musik) G: ((langsame Schritte))
<u>85</u> 4	W (NS): Häuserreihe, S ^o , Hubschrauber nähert sich von rechts, S ^{li} , an Hubschrauber hängt Stalin Statue —	Mu: ((sich steigernde, helle Musik) G: ((Hubschrauber)
<u>86</u> 2	A (NS): Ch zwischen Unterwäsche- und Autoreklametafel, sie sieht nach oben zu Statue —	Mu: ((sich steigernde, helle Musik) G: ((Hubschrauber))

Kurz darauf wacht Alex auf und findet seine Mutter inmitten des Verkehrs. Nun gilt es für ihn, sich eine neue Folge der *Aktuellen Kamera*, die diese Situation für seine Mutter erklärt, einfallen zu lassen. Er bemerkt allerdings selbst, dass ihm dieses Spiel immer leichter fällt, denn er kann sich seine DDR so erschaffen, wie er sie immer haben wollte. Gemeinsam mit seiner Mutter, welche ebenso begeistert von dieser DDR ist, schaut er sich die Aufnahmen an: Die BRD Bürger wollen dem Kapitalismus den Rücken kehren und im Arbeiterstaat ihre neue Zukunft beginnen. Deshalb hatte ihnen Honecker nun Einlass gewährt.

Der Held muß eine Aufgabe lösen, die er sich selbst gestellt hat oder die ihm von jemandem übertragen worden ist. Da er auf den ersten Blick nicht ‚geeignet‘ erscheint, diese Aufgabe zu lösen [...], ergibt sich eine komische Grund-Situation; die ‚Problemlösungen‘ vollziehen sich innerhalb komischer Situationen.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Seeßlen, Georg: *Klassiker der Filmkomik*, S. 35.

Der Held, Alex, hat sich die Aufgabe, seiner Mutter die Veränderungen im Land zu verschweigen, selbst gestellt und vorher nicht über größere Probleme wie das Fernsehen oder die überall präsente Öffentlichkeit nachgedacht. Sowohl bei der Beschaffung der DDR-Produkte als auch in Situationen wie der des Geburtstags entstehen somit komische Ausgangssituationen. Die Lösungen, welche sich bei Alex vorwiegend in der Kreation einer neuen DDR durch eigens gedrehte Filme abspielen, steigern die Komik innerhalb dieser Grundsituationen noch weiter. Es tauchen stets neue Herausforderungen auf, die er bewältigen muss. Hierbei wird er ironischerweise gerade durch seinen Freund und Arbeitskollegen aus dem Westen, Denis, unterstützt, was symbolisch für eine Zusammenführung von Ost und West steht. Hierbei verwenden die beiden ausgerechnet das Format der *Aktuellen Kamera*, welches in der DDR die Aufgabe hatte, Medienbeiträge aus dem Westen DDR-gerecht umzudeuten. Sie inszenieren eine bessere DDR und somit eine Systemalternative, mit der Alex zufrieden wäre. Hier kann auf die Theorie von Freud verwiesen werden, welcher in der Komik die Möglichkeit sieht, etwas Verlorenes wiederzufinden. Alex möchte durch die Nachbildung der DDR und die eigene Auslegung der Geschichte seine eigene DDR, wie er sie sich gewünscht hätte, finden.¹⁰⁵

Sowohl in der Geburtstagsszene als auch in der Situation, als die Mutter Alex entflieht, wird deutlich, wie abhängig der Mensch von Marken und Werbung ist. Zunächst ist es das Bild des knallroten Coca-Cola Logos, das im Gegensatz zu der grauen Hauswand steht, an welcher es befestigt wird und ebenso als Kontrast zu dem trüben DDR-Zimmer der Mutter. Die Erklärungsversuche der Nachbarn, die das Bild als Fata Morgana oder gar als Spiegelung des Westens darstellen, sind beinahe so absurd wie Alex' Auslegung, der Westen hätte dem Osten die Cola-Rezeptur geklaut. Man könnte hier vermuten, dass die Mutter bereits Bescheid weiß, es allerdings nicht wahr haben will und der Zukunft nicht gewachsen wäre.

Auch die zweite Szene ist von Ironie und Absurdität begleitet. Zu sehen ist Christiane, in Nachthemd und Hausschuhen, neben einer überdimensionalen Frau in Dessous, die geradezu sinnbildlich für den Kapitalismus steht, welcher im Gegensatz zur Lenin-Statue in der darauffolgenden Szene bleibt und nicht abtransportiert wird. Die Frau auf der Leinwand und der rote Coca-Cola Banner sind allerdings das einzig Bunte und Schöne in der Kulisse, welche ansonsten geradezu trist und grau wirkt. Der Kapitalis-

¹⁰⁵ Vgl. Cornils, Kerstin: Die Komödie von der verlorenen Zeit, S. 263f.

mus steht somit als Schein in der realen Welt, welche gegenüber Alex kreierter Wirklichkeit außer Kraft gesetzt wird.

5.2.2 Interpretation

Good Bye Lenin! konnte, wie mehrfach erwähnt, sowohl in Deutschland als auch dem Ausland einen großen Erfolg verbuchen. Dies liegt vor allem daran, dass der Film keineswegs nur Zeitzeugen der ehemaligen DDR oder der BRD anspricht, sondern sich auch andere Kulturen, Nationen und Gesellschaften in vielen Situationen mit dessen Inhalt identifizieren können. Natürlich werden hierbei unterschiedliche Momente erinnert. Beispielsweise rufen die erwähnten Marken bei den ehemaligen DDR-Bürgern sicherlich Erinnerungen an bestimmte Lebensabschnitte wie der Jugend hervor, was sie bei Westdeutschen oder Nicht-Deutschen nicht tun. Andere angesprochene Themen, wie die Fürsorge für die Mutter oder das Gefühl der ersten Liebe, lassen sich über Landes- und Kulturgrenzen hinweg nachvollziehen. Besonders positiv bezüglich der gemeinsamen Erinnerung der Deutschen ist die gleichwertige Darstellung der beiden ehemaligen getrennten Staaten. Obwohl in vielen Szenen der Kapitalismus kritisiert wird und die Personen, welche ihn vertreten, lächerlich erscheinen, wird der Sozialismus der DDR keineswegs idealisiert. Gerade in den Figuren Denis‘ und Alex‘ kann man ein Hand in Hand gehen erkennen.

Vor allem das Genre der Komödie ist ein Schlüssel, um an etwas Vergangenes zu erinnern. Die angebliche Realität wird geradezu entblößt und der Zuschauer hat die Möglichkeit, seine eigene Meinung und dadurch auch seine eigene Erinnerung zu bilden. Generell hat das Medium Film hier den Vorteil, dass die Menschen Bilder mit Geschichten verbinden und auf diese reagieren. Auch deshalb erfüllt Beckers Film das Kriterium von Erinnerungsfilmen. Es wird sich mit dem historischen Ereignis des Mauerfalls auseinandergesetzt, allerdings, und dies ist generell ein Vorteil des Genres, ohne dem Zuschauer eine Meinung oder ein Bild aufzuzwängen. Es werden Werte aus der Vergangenheit, wie sie Alex‘ Mutter stets vertreten hatte, wachgerufen und als richtungsweisend für die Gegenwart dargestellt. Der Film ermöglicht dadurch eine neue Sichtweise auf vergangene Ereignisse.

In der Figur von Alex wird deutlich, dass es in den frühen 90er Jahren vor allem für junge Erwachsene nicht einfach war, sich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen zu identifizieren. Generell war die Umbruchzeit für viele Menschen schwieriger als die Zeit, in welcher Deutschland noch geteilt war. Alex setzt sich durch die Pflege seiner

Mutter bewusst mit der Vergangenheit auseinander. Diese Situation bietet ihm quasi einen Dialog aus der Gegenwart heraus mit der Vergangenheit. Er hält in dem Sinne an der Geschichte fest, als dass er die von seiner Mutter vertretenen Werte mit seiner Gegenwart verbindet.

He meticulously recreates the past through soundbites and filmic montage, albeit with the help of Western technology, as well as through the collection of clothes that function as period costumes, consumer goods, and cultural artifacts. Significantly, it is his point of view, and his ironic voice-overs that guide our viewing. Any and all moments of nostalgia are his.¹⁰⁶

Alex macht hier einen Bewusstseinsprozess durch. Durch die Beschaffung der DDR-Produkte und die Nachbildung des Zimmers für seine Mutter, kann er sein eigenes Verhältnis zur DDR aufarbeiten.

Alex erkennt zunehmend die Diskrepanz zwischen der alten DDR-Realität und seiner Wunschheimat, einem utopischen Sozialismus, geprägt von Menschlichkeit und auch Selbstlosigkeit, wie es seine Mutter für ihn und andere durch ihr Handeln verkörpert hat.¹⁰⁷

Als er beispielsweise das Zimmer umgestaltet, merkt er, wie schwierig es ist, die alte Welt wiederherzustellen.

Der Film ermöglicht dem Zuschauer eine vorwiegend humorvolle und dadurch auch positive Erinnerung an die Vergangenheit. Vergangenes wird mit der Gegenwart verbunden, indem lustige Elemente in das kollektive Gedächtnis gelangen. Da die meisten Zeitzeugen der DDR heute noch am Leben sind, ist das kommunikative Gedächtnis, welches auf Interaktion im Alltag beruht, größtenteils noch präsent. Da *Good Bye Lenin!* nicht den Anspruch hat, eine faktisch wahre Vergangenheit zu erzählen, sondern vielmehr Ansatzpunkte aufzeigt, die den Menschen an die Vergangenheit erinnern, erfüllt der Film die Rolle als Träger des kulturellen Gedächtnisses. Er erzeugt eine Erinnerung an bestimmte Werte der Zeit und ermöglicht mit einem gegenwärtigen Blick auf die Vergangenheit einen Ausblick auf die Zukunft, weshalb die Erinnerungen ins Funktionsgedächtnis gelangen. Allgemein ist das Funktionsgedächtnis in diesem Fall zentral, da der Film politische Aspekte, welche meist ihren Platz im Speichergedächtnis finden, ausgrenzt und im Gegensatz dazu gesellschaftliche Werte in den Mittelpunkt stellt.

¹⁰⁶ Jozwiak, Joseph F./Mermann, Elisabeth: "The Wall in Our Minds?" Colonization, Integration, and Nostalgia. In: *The Journal of Popular Culture* (2006) Vol. 30, No. 5, S. 790f.

¹⁰⁷ Lüdeker, Gerhard: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, S. 243.

Beckers Film erschien im Jahr 2003 und somit mehr als zehn Jahre nach der Wiedervereinigung. Gerade nach den anfänglichen Schwierigkeiten der Wiedereingliederung seitens der ehemaligen DDR-Bürger konnte nach der Jahrtausendwende endlich von gleichen sozialen Werten innerhalb der zuvor getrennten Nationen gesprochen werden. Im Film selbst werden Vertreter des Westens meist mit den Begriffen Kapitalismus und Verschwendungsgesellschaft assoziiert, erscheinen als nicht ernstzunehmend und lächerlich. Allerdings entstehen auch Witze auf Kosten der DDR und ihrer Bürger, weshalb am Ende die Nachricht lauten könnte, dass es keinen Gewinner gibt und auch nicht geben soll, denn menschlich gesehen unterscheiden sich beide Seiten nicht.

Dem Zuschauer wird ermöglicht, seine eigene individuelle Erinnerung zu bilden, gleichzeitig baut er eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und dem kulturellen Gedächtnis auf. Gerade dadurch, dass den Menschen im Film quasi ein zweiter Film, nämlich Alex' Wirklichkeitsbild, gezeigt wird, erfährt er, dass gewissermaßen alles, was man in seinem Leben erfährt, durch andere Menschen bereits konstruiert wurde.

Der Film *Sonnenallee* spielt in den 70er Jahren und thematisiert im Gegensatz zu *Good Bye Lenin!* einen zeitlichen Abschnitt, in welchem von der Wiedervereinigung Deutschlands noch keineswegs die Rede sein konnte. Zu dieser Zeit war die Mauer das zentrale Symbol für die Teilung Deutschlands. Nachdem also in dem früheren Film vor allem die Teilung Deutschlands repräsentiert wird, betrachtet Beckers Film eine andere für die Geschichte bedeutungsvolle Zeit, die Umbruchzeit der Jahre 1989/90. Im Gegensatz zur Mauer wird die Umbruchzeit noch nicht als fester Erinnerungsort wahrgenommen. Wie anfangs beschrieben wurde, muss ein Erinnerungsort laut Pierre Nora kein geographischer Ort sein. Alle kulturellen Phänomene mit einer Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, können die Funktionen, die es bedarf um als Erinnerungsort betrachtet zu werden, erfüllen. Der Umbruch 1989/90 wurde in dem von Martin Sabrow herausgegebenen Sammelband *Erinnerungsorte der DDR* aufgenommen, unterscheidet sich aber deutlich von Erinnerungsorten wie der Mauer, die als realer Gegenstand vorhanden war und für die im Nachhinein Gedenkstätten usw. gebildet wurden.

Es ist auch deshalb schwierig, den Umbruch als Erinnerungsort festzumachen, da die Zeit des Umbruchs noch in unmittelbarer Gegenwart liegt und es sich daher vielmehr um „ein[en] Erinnerungsort [...] im Entstehen“¹⁰⁸ handelt. Es gibt massenhaft Bilder der

¹⁰⁸ Jarausch, Konrad H.: Der Umbruch 1989/90. In: Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*. München: C. H. Beck 2009, S. 527.

Umbruchzeit, allerdings erschweren es diese noch mehr, einen Ort für die Zeit zu bestimmen.

Die Erinnerungsbildung wird paradoxerweise gerade durch die Vielfalt von potentiellen Anknüpfungspunkten behindert, die sich zudem jeweils auf unterschiedliche Symbole beziehen.¹⁰⁹

Man kann diese Zeit beispielsweise mit verschiedenen Geschehnissen wie der Öffnung der Mauer, des gescheiterten Kommunismus, der deutschen Wiedervereinigung oder dem Ende des Kalten Krieges versinnbildlichen. Will man all diese Aspekte jedoch verbinden, wird es noch schwieriger, einen Ort für den Umbruch zu finden, zumal auch die Gesellschaft unterschiedlich mit dieser Zeit zurechtkam. Während sich vor allem junge Menschen über die ersehnte Reisefreiheit erfreuten, gab es ebenso viele unzufriedene Ostdeutsche, die sich anfangs verloren fühlten.

Good Bye Lenin! thematisiert genau diese Problematik in der Zeit zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung. Christiane stirbt, weil sie keinen Platz in der neuen Welt hat und Alex kann sich erst nach dem Tod auf die westliche Welt einlassen.

Das Gefühl der Überforderung durch die Umstellung auf westliche Muster hat eine brisante Mischung von Trotz und Enttäuschung hervorgebracht, die sich in einer ‚Ostalgie‘ äußert, welche die Ärmlichkeit und Repression der SED-Diktatur vergisst und sich nur noch an die Nestwärme des Kollektivs erinnern will.¹¹⁰

Bis zur Verortung des Umbruchs 1989/90 im Gedächtnis müssen, laut vieler Kulturwissenschaftler, aufgrund der immer noch bestehenden Unterschiede zwischen Ost und West, noch einige Jahrzehnte vergehen, da die Gesellschaft noch nicht bereit sei, diese Zeit zu erinnern.¹¹¹

5.3 Gemeinsames Fazit

Kein gewesener Staat ist besser dokumentiert als die DDR. Trotzdem ändert sie sich ständig, weil wir, ihr Gedächtnis, nicht bleiben können, die wir waren. Jedes Erinnern ist ein heutiger Akt, aber heute wird nicht für immer entschieden. Morgen erinnern wir uns anders. Das Gewesene ist voller Möglichkeiten. Was für eine Show.¹¹²

¹⁰⁹ Jaraus, Konrad H.: Der Umbruch 1989/90, S. 528.

¹¹⁰ Ebd., S. 531.

¹¹¹ Ebd., S. 529.

¹¹² Dieckmann, Christoph: „Honis heile Welt.“ In: Die Zeit vom 28. August 2003.

Die Erinnerung an die DDR ist also, aufgrund verschiedener Generationen und Gruppen von Menschen, von vornherein vielfältig. Zudem kommt die Erinnerung von Ost- und Westdeutschen zusammen und auch der Einfluss Nicht-Deutscher, die sich mit diesem Thema beschäftigen, kommt hinzu. Dabei scheint es unmöglich zu formulieren, was denn nun erinnert wird und was nicht. Durch neu hinzukommende Filme, Bücher, Denkmäler usw. wird dieses Problem der Erinnerung weiter erschwert.

Rückblickend auf die beiden Filmanalysen stand oft das Thema Ostalgie im Raum, allerdings kam auch hier die Frage auf, ob Ostalgie nun positiv oder negativ zu betrachten sei. Generell scheint es nachvollziehbar, dass auch die Bürger der ehemaligen DDR ein Recht auf positive Erinnerungen in ihrer Vergangenheit haben, schließlich haben viele von ihnen den größten Teil ihres Lebens dort verbracht. Zudem ist es plausibel, dass der Mensch eine Vergangenheit benötigt. Da die DDR außerdem zunächst ‚soviertinisiert‘ und anschließend ‚westernisiert‘ wurde, mussten deren Bürger zweimal eine große Veränderung in allen Lebensbereichen durchmachen. Da dies keine selbstausgesuchte Anpassung war und den Ostdeutschen quasi die eigene Lebensweise genommen und eine westliche Kultur aufgezwungen wurde, scheint es normal, dass die Bürger trotz der negativen Seiten ihres Staates ihre Erinnerung und Erfahrung behalten und erinnern wollen.¹¹³

Die Kollektiv-Erfahrung der DDR erscheint im Rückblick als der eigentliche Kern der ‚Ostalgie‘: das Ensemble positiver Gemeinschaftserlebnisse einer ‚arbeiterlichen Gesellschaft‘.¹¹⁴

Von den rund 16 Millionen Menschen, welche in der DDR aufgewachsen sind, haben alle ihre eigenen aber ebenso auch Gruppenerfahrungen, die sie miteinander teilen. Hierzu gehören auch positive Erfahrungen wie die niedrige Arbeitslosigkeit und das erlangte Selbstbewusstsein der Frauen.¹¹⁵

Das Erinnerungsfieber ist ein postmodernes Phänomen. Viele, vor allem ältere Generationen, nehmen durch obsessives Erinnern eine abwehrende Haltung gegenüber allem ‚Neuen‘ ein. In beiden Filmen gibt es kleinere ernste Ausschnitte, welche zeigen, dass die nostalgische Erinnerung nicht ernst zu nehmen ist. In *Sonnenallee* wird dies durch den Schuss auf Wuschel und Michas Tagebucheinträge und in *Good Bye Lenin!* durch

¹¹³ Vgl.: Jozwiak, Joseph F./Mermann, Elisabeth: “The Wall in Our Minds?”, S. 781f.

¹¹⁴ Niethammer, Lutz: Das Kollektiv. In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München: C. H. Beck 2009, S. 271.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 270.

die Anfangsszenen, in welchen Alex bei einem Schweigemarsch festgenommen und Christiane hilflos am Boden liegen gelassen wird, deutlich. In diese wenigen Szenen wird die Komik außen vor gelassen, wohingegen sie in vielen anderen Szenen zur Bewusstmachung darüber, dass die Ostalgie nicht der Realität entspricht, verwendet wird. Besonders Beckers Film, in welchem Ostalgie vielmehr auf einer Metaebene konstruiert wird, zeigt, dass Ostalgie höchstens dabei helfen kann, mit der Vergangenheit umzugehen.¹¹⁶ „Es liegt [also] nicht an der DDR, sondern an der Natur des Erinnerns, dass die DDR plötzlich so viele gute Seiten hat.“¹¹⁷

Thematisch unterscheiden sich die beiden Filme dahingehend, dass es sich bei *Good Bye Lenin!* nicht ausschließlich um eine Komödie handelt und komische oft durch tragische Elemente, wie den Tod der Mutter, ausgeglichen werden. Weiter korrigiert der Film auch den ‚Ostalgie-Hype‘, indem er zeigt, dass Alex‘ Erinnerungen eher Wunschvorstellungen der DDR sind. In *Sonnenallee* hingegen wird, obwohl das Leben der Jugendlichen humorvoll dargestellt wird, dennoch die Realität - durch die grauen und tristen Bilder - nicht beschönigt. Im Gegenteil, auf ironische Weise macht sich der Film über Autoritäten lustig und kritisiert dadurch das System.

Zusammenfassend kann also, betrachtet man die Analyse der beiden Filme, Komik und somit Humor als ein Träger des kollektiven Gedächtnisses gesehen werden. Durch komische Szenen wird gezeigt, dass die Ostalgie nicht ernstgenommen wird, wodurch erinnerungswürdige Situationen herausgefiltert werden. Wie anfangs erwähnt, besteht das kollektive Gedächtnis, welches von Assmann wiederum in kulturelles und kommunikatives Gedächtnis unterteilt wird, aus individuell erlebten Handlungen, welche zusammen die kollektive Erinnerung ausmachen. Durch Institutionen, Medien usw. werden diese Erinnerungen auch nach dem Aussterben der letzten Zeitzeugen weitergetragen. Somit verankern sich viele Aspekte im kulturellen Gedächtnis, welches Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet. Da seit der Wiedervereinigung nur rund 23 Jahre vergangen sind, ist das kulturelle Gedächtnis bezüglich dieser Materie mit dem kommunikativen Gedächtnis verbunden. Die DDR ist also in beiden Gedächtnisformen vorhanden. Bei der Verortung der DDR in Speicher- und Funktionsgedächtnis, kommt es stets auf die Bedürfnisse der gegenwärtigen Gesellschaft an. Die Untersuchung der Erinnerung der Deutschen ist aber, wie mehrfach erwähnt, komplex, da

¹¹⁶ Vgl.: Ledanff, Susanne: Neue Formen der „Ostalgie“ – Abschied von der „Ostalgie“? Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR und an die Geschichtsjahre 1989/90. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies (2007) Vol. 43, No. 2, S. 177f.

¹¹⁷ Lambeck, Silke: Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie? In: Berliner Zeitung vom 6./7. November 1999.

man seit dem Fall der Mauer und der Öffnung der Grenzen mit einer getrennten Erinnerung umgehen muss. Es gibt zwei Vergangenheiten Deutschlands und somit mehrere kollektive Vergangenheiten, was dazu führt, dass es auch eine Vielzahl von verschiedenen Erinnerungen gibt.

6 Schlussbetrachtung

Die DDR ist Vergangenheit und doch in mancher Hinsicht gegenwärtiger denn je. Vierzig Jahre währte die Zeit des zweiten deutschen Staates, und diese Jahre prägen bis heute Denken und Mentalität nicht nur der Ostdeutschen, die in der DDR zu leben hatten, und der Westdeutschen, die mit der DDR zu leben hatten. Sie beeinflussen auch die Generation der Nachgeborenen, die in der Familie, in der Schule, in den Medien mit der nahen Geschichte des doppelten Deutschland konfrontiert werden.¹¹⁸

Wie Martin Sabrow in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbands *Erinnerungsorte der DDR* beschreibt, sind es vor allem Bilder und Symbole, aber auch Jahrestage und andere Daten, die es dem Menschen überhaupt nicht möglich machen, die DDR völlig der Vergangenheit zuzuschreiben. Sowohl durch Institutionen als auch durch Zeitzeugen gelangt die Erinnerung in das kollektive Gedächtnis und wird stets an neue Nachkommen weitergegeben. „Die DDR ist unserer Gegenwart durch verschiedenste Zeichen und Träger des kulturellen Gedächtnisses präsent.“¹¹⁹

Auch durch Filme, wie die beiden hier behandelten, gelangen Erinnerungen in das Gedächtnis der heutigen Gesellschaft, sodass das Bild der DDR ständig neu präsentiert wird und noch lange nicht abgeschlossen ist. Wie bereits im Fazit verdeutlicht, befindet sich die heutige Gesellschaft bezüglich bestimmter Erinnerungen der DDR in einem Übergangsstadium zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis besteht mindestens solange, bis die letzten Zeitzeugen sterben und ihre persönlichen Erinnerungen nicht mehr weitergeben können. Gleichmaßen gibt es heutzutage schon sehr viele Erinnerungsorte, welche auf erinnerungswürdige Aspekte der Vergangenheit verweisen und dadurch eine Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen. Durch das Hinzukommen weiterer Symbole und Medien bleibt die Erinnerung präsent, somit werden bestimmte Aspekte erinnert und befinden sich dadurch im Funktionsgedächtnis.

Für diese Arbeit wurden deshalb Filme ausgewählt, da diese den Alltagswahrnehmungen aufgrund visueller und auditiver Reize am nächsten kommen. Der Zuschauer erinnert bei den Filmen nur das, was für ihn wichtig und somit erinnerungswürdig ist. Dies gelangt dadurch ins Funktionsgedächtnis. Da die beiden Filme politische Inhalte weitestgehend ausgrenzen, werden diese zwar nicht vergessen, befinden sich allerdings im Speichergedächtnis und werden durch die Filme nicht aktualisiert, sprich, nicht in das

¹¹⁸ Sabrow, Martin: Die DDR erinnern. In: Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*. München: C. H. Beck 2009, S. 11.

¹¹⁹ Ebd., S. 12.

Funktionsgedächtnis zurückgerufen. Auch die authentischen Bilder der Mauer oder der Markenprodukte in den Filmen werden von den Zuschauern entweder mit dem Wissen, das sie über die DDR haben, assoziiert oder mit Erinnerungen, die sie selbst erlebt haben, verbunden.

Bezüglich der unterschiedlichen Erinnerung zwischen Ost- und Westdeutschen konnte festgestellt werden, dass es vor allem im Film *Sonnenallee* keine Unterschiede diesbezüglich gibt, denn der Inhalt ist nicht DDR-spezifisch, sodass Menschen aus Westdeutschland oder außerhalb Deutschlands die erinnerungsweisenden Inhalte nachvollziehen können. Bei *Good Bye Lenin!* gibt es nur innerhalb der markenspezifischen Inhalte des Films eine unterschiedliche Erinnerung zwischen Ost- und Westdeutschen.

Durch die Komik, welche einen bedeutenden Aspekt innerhalb der Analyse darstellte, werden ernste Themen auf humorvolle Weise wiedergegeben. Gezeigt hat sich, dass die komischen Szenen meist als Kritik aufgefasst werden können, so beispielsweise bezüglich des Themas Ostalgie. In *Sonnenallee* wird die Komik in vielen Szenen dazu verwendet, eine nostalgische Sicht eher als absurd darzustellen. In *Good Bye Lenin!* wird einerseits zwar gezeigt, dass es für viele Ostdeutsche nach dem Mauerfall nicht einfach war, sich zu integrieren, allerdings stellt sich Alex' Wunsch-DDR ebenfalls als unreal heraus, was die Sehnsucht nach einer Wiederkehr der DDR als paradox erklärt.

So zeigt sich, dass Komik ernsthaften und schicksalsreichen Themen gerecht wird und ein geeignetes Mittel ist, um auf einer Metaebene Kritik an einer Gesellschaft oder einem System auszuüben. Humor kann deshalb als Träger des kulturellen Gedächtnisses gesehen werden, da komische Szenen eines Films von den Rezipienten zunächst als unterhaltend aufgefasst werden. Gleichzeitig können sie allerdings auch als Kritik und somit als Beurteilung der Zeit und Ereignisse genutzt werden, um dadurch positive und ebenso negative Erinnerungen zu erzeugen.

Anhang: Transkriptionssystem

Visuelle Dimension

- Einstellungsgrößen

- D Detailaufnahme: eng begrenzter Bildausschnitt
- G Großaufnahme: Konzentration auf den Kopf/das Gesicht bis zum Hals
- N Nahaufnahme: Darstellung von Personen vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers
- HN Halbnah Einstellung: Darstellung vom Kopf bis zur Taille
- A Amerikanische Einstellung: Personen vom Kopf bis zu den Knien
- HT Halbtotale Einstellung: Personen von Kopf bis Fuß
- T Totale Einstellung: ganze Person mit Umgebung
- W Weite Einstellung: Übersicht über Szenerie oder Landschaft

- Kamerabewegungen

- Z Zoom
- S Schwenk
- Dr Drehung der Kamera um ihre Längsachse

Richtung der Kamerabewegung:

- v nach vorn
- h nach hinten
- li nach links
- o nach oben
- u nach unten
- r nach rechts

- Kameraperspektive

- AS Aufsicht/Vogelperspektive
- US Untersicht/Froschperspektive
- NS Normalsicht

- Schnitt

_____ Schnitt: Auf letztes Einzelbild von Einstellung A folgt unmittelbar Einzelbild von Einstellung B

- Bild: Lokalisierung von Personen oder Gegenständen im Raum

- VG Vordergrund
- HG Hintergrund

BR Bildrand
BH Bildhälfte

Akustische Dimension

Mu Musik: Grob: Grob-Charakterisierung in (())

G Geräusche: Grob-Charakterisierung in (())

- SprecherInnen

R Rainer

Ar Ariane

A¹ Alex als Sprecher

A² Alex als Protagonist

AN Angestellte

GZ Herr Ganzke

Ch Christiane

N¹ Nachbar 1

N² Nachbar 2

N³ Nachbar 3

M¹ Mann 1

M² Mann 2

- Gesprochene Sprache

(.) Mikropause unter 0.25 Sek. Dauer

(-), (--), (---) geschätzte Pausen von ca. 0.25 – 0.75 Sek. Dauer

ja:: Dehnung; Anzahl der Doppelpunkte entspricht der Länge der
Dehnung

? stark steigende Intonation

, schwach steigende Intonation

; schwach fallende Intonation

.h hörbares Einatmen

<<f>> forte, laut

<<p>> piano, leise

Literaturverzeichnis

Filmographie:

Good Bye Lenin! (2003). Becker, Wolfgang (Regie). DVD, 117 Min., Deutschland.

Sonnenallee (1999). Haußmann, Leander (Regie). DVD, 87 Min., Deutschland.

Primärliteratur:

Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. 2. Auflage. Berlin: Volk und Welt 1999.

Sekundärliteratur:

Aris, Ben: Inside story: How the GDR became cool: The hit movie *Good Bye, Lenin!* Relives it, there is a new TV show idolizing, and they are even planning a theme park in its honour. Suddenly, East Germany is the height of fashion. In: *The Guardian* (London) vom 24.07.2003, S. 7.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Schrift – Kognition – Evolution. In: Havelock, Eric A.: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*. Weinheim: VCH 1990, S. 1-35.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999.

Assmann, Jan: *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique* 65 (1995), S. 125-133.

Benjamin, Walter: *Der Autor als Produzent* (1934). In: *W.B. Gesammelte Schriften*. Hg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.II.2. Frankfurt am Main: 1977, S. 683-701.

Brown, Hannah: 'Good Bye, Lenin.' In: *The Jerusalem Post* vom 14.07.2003, S. 15.

Classen, Christoph: *Sonnenallee*. In: Heller, Heinz-Bernd (Hg.): *Filmgenres: Komödie*. Stuttgart: Reclam 2005, S. 491-494.

Cockrell, Eddie: *Good Bye, Lenin!* In: *Variety* vom 17.02.2003, S. 42.

Cook, Paul: *Performing 'Ostalgie': Leander Haussmann's Sonnenallee*. In: *German Life and Letters* (2003) Vol. 56, No. 2, S. 156-167.

Cook, Roger F.: Good Bye, Lenin!: Free-Market Nostalgia for Socialist Consumerism. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies (2007) Vol. 43, No. 2, S. 206-219.

Cornils, Kerstin: Die Komödie von der verlorenen Zeit: Utopie und Patriotismus in Wolfgang Beckers Good Bye Lenin! In: Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Fink 2008, S. 252-272.

Detjen, Marion: Die Mauer. In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München: C. H. Beck 2009, S. 389-402.

Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2005.

Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie: Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. In: Erll, Astrid/Wodiana, Stephanie (Hg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008, S. 1-20.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink 2002.

Feldmann, Charlotte: Erzähltechniken in Literatur und Film: medien-spezifische Möglichkeiten und Grenzen; „Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders“ (Patrick Süskind, Tom Tykwer). Marburg: Tectum 2012.

Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia: Einleitung. In: Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia (Hg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Fink 2008, S. 7-12.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Mit einem Geleitwort von Heinz Maus. Aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1967.

Heller, Heinz-Bernd/Steinle, Matthias: Einleitung. In: Heller, Heinz-Bernd (Hg.): Filmgenres: Komödie. Stuttgart: Reclam 2005, S. 11-23.

Jaraus, Konrad H.: Der Umbruch 1989/90. In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München: C. H. Beck 2009, S. 526-535.

Jozwiak, Joseph F./Mermann, Elisabeth: „The Wall in Our Minds?“ Colonization, Integration, and Nostalgia. In: The Journal of Popular Culture (2006) Vol. 30, No. 5, S. 780-795.

Keppler, Angela: Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1790).

Kirschbaum, Erik: Little 'Lenin!' gives local biz big boost. In: Variety vom 21.04.2003, S. 13.

Kube, Lutz: We Acted as Though We Were in a Movie. Memories of an East German Subculture. In: German Politics and Society (2008) Vol. 26, No. 2, S. 45-55.

Kutch, Lynn-Marie: The Comic Book Humor of Leander Haußmann's *Sonnenallee*. In: Twark, Jill E. (Hg.): Strategies of Humor in Post-Unification German Literature, Film, and Other Media. Cambridge: Scholars Publishing 2011, S. 202-223.

Ledanff, Susanne: Neue Formen der „Ostalgie“ – Abschied von der „Ostalgie“? Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR und an die Geschichtsjahre 1989/90. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies (2007) Vol. 43, No. 2, S. 176-193.

Lüdeker, Gerhard: Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989. München: edition text und kritik 2012.

Marshall, Lee: Good old bad old days Good Bye Lenin! – the film all Germany has been queuing to see – indulges the new passion for Trabants, empty supermarkets and Communist propaganda. In: Sunday Telegraph (London) vom 6.06.2003, S. 7.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK 2003.

Niethammer, Lutz: Das Kollektiv. In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München: C. H. Beck 2009, S. 269-280.

Röhling, Jürgen: Erinnerungsorte und Archivarbeit. In: De Matteis, Mario/Kadzadej, Brikena/ Röhling, Jürgen: Interkulturalität in Forschung und Lehre. Oberhausen: Athena 2010, S. 211-216.

Sabrow, Martin: Die DDR erinnern. In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München: C. H. Beck 2009, S. 11-27.

Scally, Derek: Ich bin ein (Ost) Berliner. 'Good Bye, Lenin!' is an unlikely comedy about keeping the fall of communism a secret. In: The Irish Times vom 22.07.2003, S. 10.

Seeßlen, Georg: Klassiker der Filmkomik: Geschichte und Mythologie des komischen Films. Reinbek: Rowohlt 1982.

Wolfrum, Edgar: Die Mauer. In: Francois, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München: C. H. Beck 2009, S. 385-402.

Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006.