

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ostalgie und Intermedialität – Narratologische
Perspektiven auf ausgewählte Romane und filmische
Texte Thomas Brussigs

Verfasserin

Ursula Rathensteiner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie UniStG

Betreuer:

Priv.- Doz. Mag. Dr. Martin Neubauer

Vorwort

Eine Auswahl an Texten aus der Literatur und dem Bereich des Kinos steht dieser Arbeit zu Grunde. Es fließen also zwei unterschiedliche Traditionslinien zusammen, die allerdings über den Stoff verquickt sind. Das zweite signifikante Bindeglied ist Thomas Brussig, Schriftsteller und gleichzeitig Vertreter einer bestimmten soziokulturellen Gruppe, nämlich derjenigen der Bürger aus dem ehemaligen Ostdeutschland. Genau jener Flecken geografisch und politisch abgeschlossenes Land bildet ebenfalls den Schauplatz aller gewählten Primärtexte. An diesen knüpfen sich historische Aspekte wie das Leben in der DDR, die Wende und die Erfahrungen nach der Wiedervereinigung Deutschlands. Dies alles sind Faktoren, die auch von Thomas Brussig literarisch und filmisch angeschnitten werden. Im Besonderen gilt es in dieser Arbeit die Art und Weise dieser Thematisierung unter die Lupe zu nehmen. Sie ist es nämlich, die durch ihr unterhaltsames und gleichzeitig seriöses Wesen das Interesse an der Historie und ihrer zeitgenössischen Entwicklung zu wecken versteht.

Auf den ersten Blick wirken die Primärtexte recht einfach. Erstens beinhalten sie zwei Filme, deren Rezeption aufgrund der medialen Konventionen sich eher einem schnellen geistigen Konsum nähert. Zweitens sticht bei den literarischen Texten ebenfalls die unterhaltende Funktion heraus, was das Vorurteil der minderen schriftstellerischen Qualität begünstigt. Mit dieser Arbeit möchte ich aber zeigen, dass die selektierten Primärtexte keineswegs nur leichte Kost sind, sondern narratologisch komplex gebaute Geschichten, die manchmal sogar Anleihen bei anderen medialen Formen nehmen.

Im Vordergrund der Betrachtung stehen zwei relativ junge Konzepte, die Intermedialität und die Ostalgie.

Diese Arbeit verbindet mein filmwissenschaftliches Interesse mit dem der Literaturwissenschaft. Dank gebührt folglich den Personen an der Universität Wien die diese Entwicklung unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	9
1. Theoretische Grundlagen und Vorstellung der Primärtexte	12
1.1. Die Primärtexte und ihre medialen Erscheinungsformen	12
1.2. Eingrenzen der Themenbereiche	14
1.2.1. Intermedialität	14
1.2.2. Ostalgie – etymologische und wissenschaftliche Perspektive	18
1.2.3. Ostalgie – Das Spektrum konkreter Erscheinungsformen und kritische Positionen	20
2. Die Personen hinter den Texten – Kurze Vorstellung der Autoren und Regisseure	23
2.1. Thomas Brussig als authentischer ostdeutscher (Erfolgs-)Schriftsteller oder der ‚Sprecher‘ einer Generation	24
2.2. Sebastian Peterson – der Kompagnon bei der Arbeit an der Verfilmung von <i>Helden wie wir</i>	26
2.3. Leander Haußmann – Co-Drehbuchautor und Regisseur von <i>Sonnenallee</i>	27
3. <i>Helden wie wir</i> im narratologischen Fokus	29
3.1. Überlegungen zum Paratext	29
3.2. Kommunikationssituation und Kapitelaufteilung	32
3.2.1. Erzählsituation als Hinweis auf Genres	32
3.2.2. Auswirkungen der Erzählsituation auf die Komposition des Textes	33
3.3. Dimensionen der Zeit	35
3.3.1. Überlegungen zur Erzählzeit und zur erzählten Zeit	35
3.3.2. Distanzen – markiert und bewusst ignoriert	36
3.4. Handlungsorte und Geografie in <i>Helden wie wir</i>	41
3.4.1. Nachempfinden des Stadtplans	41
3.4.2. Topische Orte und ihre Signifikanz für die Sozialisierung des Protagonisten	43
3.4.3. Die Darstellung der Staatssicherheit und ihrer Handlungsorte als Teil	45

der DDR-Kultur	
3. 5. Spiel mit Sprache(n)	46
3. 5.1. Kindheitserlebnisse 1 – Verständigungsschwierigkeiten und Missverständnisse	46
3. 5.2. Kindheitserlebnisse 2 – Erziehung mit dem Lexikon oder die Sprachhygienikerin Frau Lucie Uhltscht	47
3. 5.3. Häufung und Spiel mit sexuell konnotierten Ausdrücken	48
3. 5.4. Einfließen verschiedener Jargons	50
3.5.5. Exkurs zur Sprache der Medien – Zwischen Sprachspiel, fiktiver Intertextualität und kritischem Mediendiskurs	52
3. 6. Illustration und Humor durch intertextuelle und kulturelle Allusionen	54
3. 6.1. Ausblick auf mediale Anspielungen und Intertexte	54
3. 6.2. Literarische Auseinandersetzung mit Christa Wolf	59
3. 7. Metanarration – (Selbst)stilisierung und Interpretationshilfen des Erzählers	60
 4. <i>Helden wie wir</i> im Medium Film – Narratologische Analyse	63
4.1.1 Aspekte des Paratextes - Kinoplakat beziehungsweise DVD-Inlay	63
4.1.2. Paratext DVD – Kapitelaufteilung und ihre Bezeichnungen	64
4.1.3. Paratext – Trailer	66
4.2. Sequenzprotokoll – Dramaturgischer Aufbau	68
4.3. Die vermittelnde Instanz – Auftritt eines Erzählers	75
4.4.1. Anmerkungen zur Raumaufteilung und seiner Ausstattung – Korrespondenzen und Unterschiede zum Roman	76
4.4.2. Kleidung als Ausdrucksmittel von Identität – Bruch mit Konventionen	77
4.5. Musik und der Originalsoundtrack	78
4.6. Das Einfließen anderer Medien in den Film	79
4.6.1. Fernsehbilder und ihr Einfluss auf die Entwicklung	79
4.6.2. Medienbilder und Authentizität	80
4.6.3. Film(e) im Film	81
	83

5. <i>Sonnenallee</i> – Narratologische Betrachtung der filmischen Version	
5.1.1 Kinoplatat und Bilder für das Heimkino – erste Aspekte zum Paratext	83
5.1.2. Exkurs zum Paratext und Medium DVD	84
5.1.3. Narratologische Distribution – Kapiteleinteilung des Paratextes DVD	87
5.1.4. Bewerbung eines Märchens – Paratext Trailer	88
5.1.5.. Cyberwelt Sonnenallee – Paratext der offiziellen Homepage	89
5.1.6. Schriftlicher Paratext – Das Buch zum (Farb)film	93
5.2. Sequenzprotokoll	93
5.3. Narrative Instanz und Wissensverteilung	100
5.4.1. Der Schauplatz Sonnenallee-Ost – Anspielungen auf das Thema Kampf der Kulturen	101
5.4.2. Gestaltungsprinzipien und Intention der Requisiten	102
5.4.3. Die Kleidung als Authentizitäts- und Identitätsfaktor	104
5.5. Erzählen durch Musik	106
5.5.1. Erzählen durch Musik 1 – Der Original-Soundtrack zum Film	106
5.5.2. Erzählen durch Musik 2 – Musik als Thema und narratologisches Werkzeug	107
5.6. Die Macht der Kunst oder das Einfallen des Märchenhaften	108
5.7. Farbe, Film und Wahrheitsanspruch – Einsatz einer Meta-Ebene	109
6. Narratologische Analyse von <i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee</i>	111
6.1. Paratext	111
6.2. Titel, Titel, Titel.	114
6.3. Versuch, Klarheit über die Erzählsituation zu bringen	118
6.3.1. Allgemeine Tendenzen der Erzählperspektive – auktoriale Situation	118
6.3.2. Passagen mit Signalen, die die intra-diegetische Präsenz Erzählers erkennen lassen	121
6.3.3. Indizien für Vielstimmigkeit	122
6.3.4. Implikationen der komplexen, nicht eindeutig auflösbaren Erzählperspektive	123
6.4. Zeit in <i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee</i>	125
6. 4.1. Ilgemeine narratologische Überlegungen	125
6.4.2. Distanz zwischen Erleben und Erzählen und die narratologischen Konsequenzen	126

6.5.. Der Schauplatz in <i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee</i>	127
6.5.1. Einfluss symbolischer Räume	128
6.5.2. Sozio-kultureller Blick auf <i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee</i>	128
6.6. Humor und Ironie als Stilmittel	131
6.7. Sprache(n)	132
6.7.1. Die Sprache der Jugend	133
6.7.2. DDR-Jargon	134
6.8. Intertexte und Metafiktion	135
 7. Synopsis der narratologischen Mittel Intermedialität und Ostalgie Teil 1 – Intra- und Intermedialität als Versatzstücke der diegetischen Welte(n)	 138
7.1. Werkübergreifende Intermedialität und Wirkung der unterschiedlichen medialen Ausprägungsform	138
7.2. Werkinterne Intermedialität und ihre Wirkung – allgemeine Perspektive	140
7.3. Konkrete Ausprägungen werkinterner Intermedialität	142
7.3.1. Authentizitätseffekte und Verwurzelung in der extra-diegetischen Welt	142
7.3.2. Spiel mit kulturellen Implikationen und der Bewertung des Medienangebots	144
7.3.3. Verdichtung der emotionalen Atmosphäre durch Intermedialität und Intertextualität	145
7.3.4. Geschichten in der Geschichte als vorwiegend intermediale Phänomene	146
7.3.5. Intermedialität als Alternative zur grauen Realität – magische Momente	147
 8. Synopsis der narratologischen Mittel Intermedialität und Ostalgie Teil 2 – Konstruktion und Dekonstruktion der Ostalgie	 149
8.1. Der Roman <i>Helden wie wir</i> – Abrechnung mit Ost und West	149
8.2. Milde Abrechnung in der Filmadaption	152
8.3. <i>Sonnenallee</i> – Hinterfragen der restaurativen Ostalgie	155
8.3.1. Ostalgische Alltagsobjekte und kulturelle Anspielungen	155
8.3.2. Das Spiel mit der westlichen, hegemonischen Perspektive	158
8.4. Ergänzungen der Romanform <i>Am kürzeren Ende der Sonnenallee</i>	162
8.5. Ostalgie und Erinnerung	163
 9. Resümee	 168

Literaturverzeichnis	173
Anhang	179

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Buchcover *Helden wie wir* – handelsübliche Taschenbuchausgabe

Quelle:

http://www.fischerverlage.de/buch/Helden_wie_wir/9783596133314?_navi_area=fv_ho me&_navi_item=03.00.00.00 (11.09.2010).

Abbildung 2:

Kinoplakat / DVD-Inlay *Helden wie wir*

Quelle:

http://www.kinoplakate.de/zeigebild.php?url=mp/g_Helden_wie_wir_Pimmel.jpg
(25.07.2010)

Abbildung 3:

Alternativversion Kinoplakat *Helden wie wir*

Quelle:

http://www.kinoplakate.de/zeigebild.php?url=mp/g_Helden_wie_wir_Teaser_Flagge.jp g
(25.07.2010).

Abbildung 4:

Kinoplakat *Sonnenallee*

Quelle:

<http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=933> (25.07.2010)

Abbildung 5:

DVD – Inlay *Sonnenallee*

Quelle:

http://www.amazon.de/Sonnenallee-Alexander-Scheer/dp/B00004XN7T/ref=pd_bxgy_d_img_b (11.09.2010).

Abbildung 6:

Cover der gebundenen Ausgabe (bei Volk und Welt) von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Quelle:

http://www.amazon.de/k%C3%BCrzeren-Ende-Sonnenallee-Thomas-Brussig/dp/3353011684/ref=ed_oe_h (11.09.2010).

Abbildung 7:

Alternatives Taschenbuchcover von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Quelle:

<http://www.lettern.de/rebrussi.htm> (11.09.2010)

Abbildung 8:

Cover der handelsüblichen Taschenbuchausgabe von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Quelle:

http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_End_e_der_Sonnenallee/9783596148479?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00 (11.09.2010).

Abbildung 9:

Cover der Jubiläumsausgabe von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Quelle:

http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_End_e_der_Sonnenallee/9783596510986?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00 (11.09.2010).

Einleitung

Als „Beleidigung von Angehörigen einer Gruppe, die unter einer Willkürherrschaft verfolgt wurde“¹ bezeichnet ein Vorstandsmitglied des Vereins Help e.V., einer Hilfsorganisation für die Opfer politischer Gewalt, einige Szenen aus dem Film *Sonnenallee*. Dieses Empfinden zog eine Strafanzeige nach sich, die zwar ohne Folgen blieb, allerdings einen interessanten Aspekt ins Blickfeld rückt, nämlich den Zusammenhang zwischen Ethik und Kunst. Die Strafanzeige stützt sich auf einen Interpretationsansatz, der Leander Haußmanns Film als verharmlosende Darstellung des Lebens in Ostdeutschland sieht. Der Vorwurf gründet sich also auf die Annahme, dass ein Ostalgie-Boom genutzt wird, dessen kommerzielle und regressive Ausrichtung eine ernsthafte, rechtmäßige Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit verhindert. Gegen diese Vorwürfe der Organisation Help wehrt sich Thomas Brussig, Co-Autor des Filmdrehbuches, mittels eines offenen Briefes. In jenem und ebenso in einigen Interviews spricht der im ehemaligen Ostdeutschland geborene Schriftsteller sich für das notwendige Interesse an der teilweise dunklen Vergangenheit und einer kritischen Aufarbeitung aus – ein Thema, das in einem anderen Roman aus seiner Feder ebenfalls im Fokus steht, in *Helden wie wir*, der einige Jahre nach Erscheinen auch verfilmt wurde.

Im Zentrum dieser Arbeit steht eine genaue Beschäftigung mit den literarischen und filmischen Texten, die durch die Person des Autors Thomas Brussig miteinander verknüpft sind. Es geht weniger um eine Verteidigung der Texte, als um eine neutrale, aber umso ausführlichere Analyse. Jene soll die Erzählmittel aufdecken, die ihre Wirkung entfalten. Es ist also eine narratologische Perspektive, die die Methoden liefert, um die Primärtexte zu untersuchen und das Auftreten der beiden im Fokus stehenden Konzepte der Intermedialität und der Ostalgie zu beleuchten. In den Einleitungskapiteln müssen die ausgewählten Werke und die daran beteiligten Personen genauer bestimmt werden. Außerdem ist es unumgänglich, einen theoretischen Überblick zum Forschungsfeld der zentralen Kategorien zu geben und die wichtigsten Beiträge zum Thema vorzustellen. Begriffsprobleme sollen so gut wie möglich geklärt werden, um eine Basis für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung zu

¹ Sonnenallee. Strafanzeige gegen Leander Haußmann. In: Spiegel Online 27.01.2000. [http://www.spiegel.de/kultur/kino/a-61994.html\(09.09.2010\)](http://www.spiegel.de/kultur/kino/a-61994.html(09.09.2010)).

erhalten. Den nächsten Schritt bilden die Erzählanalysen der einzelnen Texte, die schon auf einige der essentiellen Aspekte der Verwendung von Ostalgie und Intermedialität hinweisen. Für die literarischen Texte ist es naheliegend, das Begriffsinventar der wichtigsten Publikationen im Bereich der Narratologie zu verwenden: die theoretischen Werke Gérard Genettes zur Erzählung im Allgemeinen und zu den Paratexten der Literatur. Einige Thesen und Termini sind Franz K. Stanzels *Theorie des Erzählens* entlehnt. Das Einbeziehen zweier Filme macht es notwendig, zusätzlich zur Applikation der narratologischen Methoden auf medienwissenschaftliche Techniken zurückzugreifen. Da diese Arbeit vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus arbeitet, soll die Priorität auch hier gesetzt werden; die filmwissenschaftliche Analyse wird eher überblicksmäßig ausfallen. Sie stützt sich auf Einführungswerke wie jene von Werner Faulstich, Knut Hickethier und einem gemeinschaftlichen Kompendium von Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff. Des Weiteren stammen einige Aspekte, die die Analyse inspirieren, aus dem englischsprachigen Titel *Introducing Film* von Graham Roberts und Heather Wallis.²

Im letzten großen Abschnitt steht eine zusammenführende, ausführlichere Betrachtung der Kategorien Ostalgie und Intermedialität, deren Verwendung schon in den narratologischen Analysen anklingt. Für den Bereich der Intermedialität gibt es zu den ausgewählten Texten noch wenig konkrete Literatur zu den Primärtexten. Einzig Volker Wehdeking widmet ein Kapitel seines Buches *Generationswechsel: Intermedialität in der Gegenwartsliteratur* Thomas Brussigs *Sonnenallee* und dem späteren Roman *Wie es leuchtet*. Für diese Arbeit sind vor allem seine Anmerkungen über die Entstehung des Romans nach dem Drehbuch von Bedeutung. Eine kurze Erwähnung der intermedialen Färbung der Charaktere desselben Textes findet sich ebenfalls in einem von Wehdeking verfassten Beitrag für einen Sammelband zum Thema *Literarische Medienreflexionen*.³ Das Feld der Ostalgie ist von der Literatur- und Medienwissenschaft schon wesentlich genauer behandelt worden. Auffällig ist allerdings, dass sich die meisten Artikel auf die Erscheinungsform in einem Medium konzentrieren oder nur auf ein Stoff-Paar. Ersteres ist allerdings häufiger; so gibt es einige Beiträge zu Thomas Brussigs Romanen *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Um einen Einblick in die

² Für genauere Angaben zu den einzelnen Publikationen: vgl. Literaturverzeichnis.

³ Vgl. Wehdeking, Volker: Film, Musik und Neue Medien in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Poppe, Sandra (Hg): *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*. Berlin: Schmidt 2008, S. 206.

Forschungslage zu geben, sollen einige Persönlichkeiten wie Reinhard Zachau, Jörg Magenau und Heide Hollmer genannt werden. Susanne Ledanff und Nicole Thesz beziehen etliche von Brussigs Texten ebenso in ihre Betrachtungen mit ein, legen aber den Fokus auf andere literarische Werke und sollen deshalb nur nebenbei erwähnt werden. Vermehrt finden sich auch englischsprachige Auseinandersetzungen mit den ausgewählten Primärtexten. Diese legen zum Großteil das Hauptaugenmerk auf die Filme: Andrea Rinke beschäftigt sich ausschließlich mit *Sonnenallee*, welchen auch Andrew J. Webber in seinem Beitrag aufgreift. Im allgemeineren Rahmen beschäftigt sich Anthony Enns mit Ostalgie und ihrer Ausprägung im zeitgenössischen deutschen Film. Zwei Wissenschaftler müssen zuletzt noch vorgestellt werden, die die Romane und Filme behandeln. Zum einen liefert ein Artikel von Muriel Cormican wichtige Hinweise zur Verwendung der östlichen Form der Nostalgie bei Thomas Brussig. Zum anderen bezieht Paul Cooke zumindest in seiner Buchpublikation *Representing East Germany since unification: from colonization to nostalgia* mehrere der für diese Arbeit ausgewählten Primärtexte ein.

Der Überblick über die Forschungslage zeigt zwei signifikante Merkmale. Erstens ist im Zusammenhang mit Brussigs Texten das Gebiet der Intermedialität noch nicht sehr ausführlich behandelt. Daher bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit neue Ergebnisse vorstellen kann. Die Domäne der Ostalgie ist in der Literatur- und Kulturwissenschaft um einiges besser abgedeckt. Dies führt auch schon zum zweiten auffälligen Punkt: Die Publikationen beschränken sich nicht auf die deutsche Sprache. Einige internationale Wissenschaftler haben sich mit jener eigentlich deutsch-deutschen Problematik beschäftigt; das Interesse daran ist scheinbar vorhanden.

Dieses Interesse an der Vergangenheit und vor allem an den kulturellen Ausprägungen der Verarbeitung jener historischen Ereignisse steht ebenso hinter dieser Arbeit wie jenes an der narratologischen Komposition der Texte. Es soll folglich vor allem veranschaulicht werden, auf welche Art Konzepte wie Intermedialität und Ostalgie für die Erzählweise der ausgewählten Texte genutzt werden und ihre Wirkung entfalten können. Wünschenswert ist es, dass sich aus der ausführlichen Analyse Hinweise auf Aspekte ergeben, die in den bisherigen Kritiken und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen der selektierten Primärtexte zu kurz gekommen sind.

1. Theoretische Grundlagen und Vorstellung der Primärtexte

1.1. Die Primärtexte und ihre medialen Erscheinungsformen

Für diese Arbeit fiel die Auswahl auf vier Texte im weiten Sinn, an deren Verfassung Thomas Brussig beteiligt ist. Es handelt sich um zwei literarische Texte und zwei filmische Texte, wobei jeweils ein Roman und ein Kinofilm denselben Stoff behandeln, also eine Form der intermedialen Transposition darstellen. Dies ist allerdings nicht der einzige interessante Aspekt an jener Selektion. Aufschlussreich ist ebenfalls ein genauer Blick auf Erscheinungsdaten und weitere Publikationsformen.

Deshalb soll hier die Textgeschichte kurz, in chronologischer Reihenfolge, präsentiert werden.⁴ Das älteste Primärwerk ist der Roman *Helden wie wir*, den Thomas Brussig im Herbst 1995 beim Verlag Volk und Welt veröffentlicht. Das Buch klettert bald auf Platz 1 der ostdeutschen Bestsellerlisten.⁵ Bei dieser relativ kleinen Leserschaft bleibt es jedoch nicht. Jörg Magenau sieht einen Grund für den großen Erfolg in „westlich [anmutenden] Vermarktungsstrategien“⁶. Diese stützen sich auf die Weiterverarbeitung des Stoffes. Ein wichtiger Schritt ist die Dramatisierung des Romans. Die Uraufführung als Ein-Personenstück findet schon im Frühling 1996 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin statt. Von dort erobert das Monodrama beispielsweise ebenfalls die Bühne des Hessischen Stadttheaters Wiesbaden. Ein Blick auf die Spielpläne der letzten Jahre zeigt, dass das Drama ab und zu noch immer aufgeführt wird, im November 2009 steht es am Spielplan des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin⁷ und auch das Anhaltische Theater Dessau zeigt im Frühjahr 2010 eine Inszenierung von Axel Sichrovsky⁸. Nach der theatralischen Bearbeitung wird ein weiteres Medium für den Stoff und seine Vermarktung nutzbar gemacht. *Helden wie wir* erscheint zusätzlich zur szenischen Darstellung als Hörspielversion. Jene stammt von 1999, im Jahr 2001 wird eine zweite Version veröffentlicht, für welche die

⁴ Anmerkung: Als Quellen dienen vor allem Brussigs Homepage www.thomas-brussig.de (26.07.2010), http://www.literaturport.de/index.php?id=26&no_cache=1&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_opt%5D=2&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=188 (22.07.2010), Magenau, Jörg: Kindheitsmuster. Thomas Brussig oder die ewige Jugend der DDR. In: Kraft, Thomas (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre. München: Piper 2000, S.41.

⁵ Vgl. Walther, Cornelia: Erläuterungen zu Thomas Brussig *Helden wie wir*. Hollfeld: Bange 2002 (Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 413), S. 8.

⁶ Magenau, Jörg: Kindheitsmuster. Thomas Brussig oder die ewige Jugend der DDR. In: Kraft, Thomas (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre. München: Piper 2000, S.41.

⁷ Vgl. http://www.theater-schwerin.de/repertoire/SSP_1246874031.html (26.07.2010).

⁸ Vgl. http://www.anhaltisches-theater.de/helden_wie_wir (26.07.2010).

Stimmen des Autors Thomas Brussig und jene Katarina Witts zu hören sind. Am Ende des Weges, den der Stoff zurückgelegt hat, steht die Verfilmung. *Helden wie wir* ist der erste große Film des Regisseurs Sebastian Peterson; die Verfassung des Drehbuchs geht auf den Regisseur Peterson, Markus Dittrich und den Romanautor Thomas Brussig zurück. Das Datum der Kinopremiere –der 9. November 1999 - erscheint nicht zufällig gewählt, handelt es sich doch um das zehnjährige Jubiläum des Mauerfalls.⁹

Das zweite Primärtextpaar, Film und Buch, hat eine ungewöhnliche Entstehungsgeschichte. Im Jahr 1999 sind die Arbeiten am Drehbuch und der Produktion von *Sonnenallee* schon abgeschlossen, der Film kommt im Herbst in die Kinos. Für die Premiere wird wieder ein geschichtsträchtiges Datum ausgewählt, der 7. Oktober 1999 – „es wäre, hätte es sie noch gegeben, der 50. Jahrestag der DDR gewesen“¹⁰. Somit erfolgt die Aufführung jenes Textes noch vor der Veröffentlichung der Filmadaption von Brussigs *Helden wie wir*. Obwohl das Konzept und die Arbeit am Drehbuch mit Sicherheit sehr früh anzusetzen sind, wird auch die literarische Version des Stoffes mit dem etwas längeren Titel *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* schon im Sommer 1999 veröffentlicht. Dass das Feilen am Drehbuch am Anfang steht und wie wichtig diese Tätigkeit für die Entstehung des Kurzromans war, zeigt die Danksagung von Thomas Brussig an Leander Haußmann, die hier zitiert werden soll:

Wenn ein Buch erscheint, gibt es viele, bei denen sich der Autor bedanken möchte. Das kann persönlich und mündlich getan werden. Hier jedoch gibt es jemanden, der sich eine gedruckte Danksagung verdient hat, denn in dieses Buch sind viele Ideen eingeflossen, die während [der] gemeinsamen Arbeit an einem Drehbuch entstanden sind.¹¹

Die chronologische Reihenfolge der Publikationen zeigt, dass die literarischen Texte dem Publikum vor den Filmen angeboten wurden. In dieser Arbeit kommt es allerdings zu keiner Trennung der Paare. Die Texte mit dem gleichen Stoff werden also unmittelbar nacheinander behandelt. Innerhalb dieser Einteilung soll die Abfolge der Entstehung beachtet werden. Dies ergibt folgende Kapitelaufteilung für Erzählanalysen: Der erste zu behandelnde Text ist auch jener mit dem frühesten Erscheinungsdatum, nämlich der Roman *Helden wie wir*. Ihm folgt die Präsentation der Filmadaption. Für

⁹ Vgl. auch Jung, Thomas: Topographie der Wendeerfahrung. Thomas Brussigs *Sonnenallee* als Gedächtnisort einer Zeitenwende. In: Harder, Matthias (Hg.): Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, Anmerkung 14.

¹⁰ Ebd., Anmerkung 17.

¹¹ Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001, S.4.

den Sonnenallee-Stoff soll die Reihenfolge von literarischem und filmischem Werk vertauscht werden. Die Filmanalyse wird vor der Analyse des Kurzromans geschehen.

1.2. Eingrenzen der Themenbereiche

Bevor mit einer ausführlichen narratologischen Analyse der Primärwerke begonnen werden kann, muss noch das Feld abgesteckt werden, auf welches das Hauptaugenmerk dieser Arbeit gelegt wird. Es gilt eingangs die Themen Intermedialität und Ostalgie vorzustellen und ihren Bedeutungsrahmen möglichst genau festzulegen. Die Sekundärliteratur zu beiden Aspekten ist relativ vielfältig, über exakte Definitionen herrscht meist Uneinigkeit. Dies ist zum Teil dadurch bedingt, dass es sich um moderne Forschungsgebiete der Geisteswissenschaften handelt. Gerade aufgrund der verschiedenen Facetten beider Konzepte ist es allerdings unabdingbar, die wichtigsten Aspekte, die in die Definition einbezogen werden, zusammenzufassen. Mit dieser Vorstellung und Eingrenzung der Themen soll ein Instrumenteninventar geschaffen werden, das zu einer eingehenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Primärtexten dienen kann.

1.2.1. Intermedialität

Die Forschungsliteratur zum Konzept der Intermedialität weist eine Gemeinsamkeit auf: Der Großteil der Autoren betont, dass es innerhalb der Domäne unterschiedliche Ausprägungen und Begriffsdefinition gibt.¹² Dies lässt sich teilweise darauf zurückführen, dass die Bestimmung der beiden Begriffe, die das Kompositum Intermedialität bilden, ebenfalls einen genauen Bedeutungsrahmen erfordern. Bei ‚Inter‘ sagt die Übersetzung ins Deutsche genügend aus; sie belegt den Zwischenstatus. Die Medialität ist viel schwieriger zu fassen. Marshall McLuhans medienwissenschaftliche Theorien bilden den Ausgangspunkt. „The Medium is the Message“¹³ lautet sein Buchtitel, der gleichzeitig den theoretischen Kern bildet. Wilhelm Fäger verweist

¹² Vgl. Rajewsky, Irina O: Intermedialität. Tübingen, Basel: Franke 2002, S.2; auch Werner Wolf spricht von einer „verwirrende[n] Fülle intermedialer Erscheinungsformen.“ - Wolf, Werner: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Voltinek, Herbert: Literaturwissenschaft intermedial – interdisziplinär. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002, S. 164.

¹³ McLuhan, Marshall: The medium is the message. An inventory of effects. New York [u.a.] : Bantam Books 1967 .

genauer noch auf McLuhans Konzept des Mediums, welches mit „any extension of ourselves“¹⁴ gleichgesetzt werden kann. Diese Definition umfasst

technisch-apparative Ausweitungen menschlicher Perzeptionsfähigkeiten und Aktionsmöglichkeiten [, aber] ebenso [...] Repräsentationsmodi von Bewußtseinsprozessen und kommunikative Interaktionsstrukturen im Feld gesellschaftlicher Praxis.¹⁵

Es ist also ein eher weitgefasstes Medienkonzept, das künstlerische und kommunikative Aspekte berücksichtigt. Mit diesen Ausführungen sind die beiden Wortteile näher bestimmt worden. Intermedialität deutet folglich auf die Position zwischen Medien hin, die etwas Neues ergibt. In anderen, formelleren Worten lässt sich die Definition nun folgendermaßen formulieren:

Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen ästhetische Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.¹⁶

Ausgehend von den noch sehr allgemein formulierten Ideen beleuchten Irina O. Rajewsky und Werner Wolf den Begriff Intermedialität in der Praxis und zeigen, dass dieser verschiedene Phänomene umfasst. Ihre Konzepte weisen große Ähnlichkeiten auf, weshalb sich die Gemeinsamkeiten gut als (literatur)wissenschaftliches Werkzeug für die Werkanalyse eignen. Dieses Basisinstrumentar gilt es nun vorzustellen und Begriffserklärung zu betreiben. Rajewsky gliedert das Feld Intermedialität in drei Bereiche: Intermediale Bezüge, Medienwechsel und Medienkombination.¹⁷ Den Begriff der Transmedialität behandelt sie als selbstständiges Feld, das nicht unter dem Deckmantel der Intermedialität miteinzubeziehen ist¹⁸. Damit unterscheidet sich ihre theoretische Schema von dem Werner Wolfs; er subsumiert die Transmedialität unter einem weitgefassten Konzept des Ausgangsthemas.¹⁹ Die Bedeutungsinhalte dieses Terminus unterscheiden sich kaum; Rajewsky formuliert allerdings genauer. Unter Transmedialität versteht sie

¹⁴ McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill 1964, S. 7, 116, 202.

¹⁵ Füger, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Helbig, Jörg: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 41.

¹⁶ Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig: Intermedialität, S. 31f; auch zitiert in Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differential und transformative Konfigurationen. In: Helbig: Intermedialität, S. 17.

¹⁷ Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 15-17, Tabelle S. 19, Tabelle S. 157.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 12f.

¹⁹ Vgl. Wolf: Weites Feld Intermedialität, S. 178.

medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.²⁰

Eine zentrale Ausprägung der Intermedialität findet sich in den jeweiligen Theorien von Rajewsky und Wolf. Jene ist von großer Bedeutung für diese Arbeit, da es sich um eine Translationserscheinung von einem Medium in ein anderes handelt. Darunter fallen beide Kategorien, in welche man zwei der gewählten Primärtexte von Thomas Brussig klassifizieren kann: Literaturverfilmung und der Roman zum Film. Der wissenschaftliche Terminus für eben dieses Phänomen lautet bei Wolf „intermediale Transposition“²¹; Rajewsky benutzt den Begriff „Medienwechsel“[, verweist aber auch auf andere gängige Bezeichnungen wie] Medientransfer oder Medientransformation“²². Zwei weitere essentielle Formen sind noch zu nennen. Diese beiden versteht Werner Wolf als „Intermedialität im engen Sinn, [da sie] werkintern nachweisbar [sind]“²³. Die angesprochenen Ausprägungen sind die „Plurimedialität [... als] Medienmischung [oder] Medienkombination“²⁴. Rajewsky greift auf letzteren Begriff zurück, erwähnt aber ebenfalls die häufig benutzten Termini „mediales Zusammenspiel, [...] Pluri- oder Polymedialität [und] Medienfusion“²⁵. Ihre Definition jenes Konzeptes lautet wie folgt und nähert sich jener Wolfs an: Die Medienkombination ist eine

punktueller oder durchgehender Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt präsent sind. z.B. Photroman, Klangkunst, Oper, Film.²⁶

Das letztgenannte Objekt ist im Zusammenhang mit dieser Arbeit wohl von größtem Interesse; zwei der vier Primärtexte sind nämlich Filme, also schon eine Medienkombination an sich, die sich auf das Bildliche und das Akustische stützt. Dies soll immer mitbedacht werden. Eine weitere Untergruppe ist das umfassende Feld der „intermedialen Bezüge“²⁷, die implizit oder explizit vorkommen können; Wolfs Bezeichnung für diese Erscheinung benutzt zwei Fremdwörter: „intermediale Referenz“²⁸. Diese können sich auf einzelne Ausprägungen oder ein gesamtes mediales System beziehen.²⁹

²⁰ Rajewsky: Intermedialität, S. 13.

²¹ Wolf: Weites Feld Intermedialität, S. 171.

²² Rajewsky: Intermedialität, S. 16.

²³ Wolf: Weites Feld Intermedialität, S. 178.

²⁴ Ebd., S. 178.

²⁵ Rajewsky: Intermedialität, S. 15.

²⁶ Ebd., S. 19.

²⁷ Ebd., S. 16.

²⁸ Wolf: Weites Feld Intermedialität, S. 174.

²⁹ Vgl. ebd., S. 174.

Mit dieser Begriffseinführung und –klärung ist das Feld der Intermedialität zum Großteil veranschaulicht, das als einer der beiden zentralen Aspekte der Auseinandersetzung mit den Primärtexten gedacht ist. Eine weitere Grenze muss allerdings noch eingeführt werden, auf welche sowohl Wolf als auch Rajewsky hinweisen. Julia Kristevas weitgefasstes Konzept der Intertextualität, das den Textbegriff auf andere kulturelle Ausprägungen ausdehnt, beinhaltet indirekt jenes Phänomen und würde so den Terminus Intermedialität obsolet machen.³⁰ Der von mehreren Wissenschaftlern vorgeschlagene Lösungsweg ist zum einen ein Textbegriff, der enger ausgelegt wird als jener Kristevas, und zum anderen eine klare Trennung von intermedialen Erscheinungsformen. Wolf und Rajewsky, beispielsweise, klassifizieren die Intertextualität als intramediales Phänomen innerhalb der Literatur, unter welchem „Phänomene [verstanden werden], die nur ein Medium involvieren“^{31 32}.

Schon der Einleitungsabsatz zum Thema Intermedialität zeigt, dass das Forschungsfeld noch nicht gänzlich aufgearbeitet ist, das wissenschaftliche Instrumentarium noch nicht einheitlich aufgefasst werden kann. Deshalb sind Begriffsüberschneidungen, Bezeichnungsungenauigkeiten oder unterschiedliche Definitionen nicht selten. Erschwerend kommen noch die Existenz verschiedenster intermedialer Erscheinungsformen und eine meist nur verschwimmende Grenzziehung zur Intertextualität dazu. Für diese Arbeit erscheint es daher sinnvoll, die von Wolf und Rajewsky präsentierten Theorien und Konzepte als Basis zu übernehmen. Sie stellen nämlich die wichtigsten Gemeinsamkeiten vor und machen diese für wissenschaftliche Richtungen fruchtbar – denn die Intermedialität ist ein interdisziplinäres Betätigungsfeld.

Die Terminologie soll für die Textanalyse in Wolfs beziehungsweise Rajewskys Sinn angewendet werden. Die Präzision der Ausdrücke kann sich am jeweiligen Kontext und Fokus orientieren. Bei Bedarf ist also ein möglichst genauer Begriff für ein bestimmtes Phänomen zu wählen, in manchen Fällen wird die Erwähnung des Hyperonyms Intermedialität ebenso adäquat sein.

³⁰ Vgl. Ebd, S.164; Rajewsky: Intermedialität, S. 48f.

³¹ Rajewsky: Intermedialität, S.13.

³² Vgl. Wolf: Weites Feld Intermedialität, S. 165; Rajewsky: Intermedialität, S. 12.

1.2.2. Ostalgie – etymologische und wissenschaftliche Perspektive

Da der Terminus Ostalgie seinen Weg in die deutschen Wörterbücher gefunden hat, scheint er weniger Bedeutungsschwierigkeiten aufzuwerfen als die Intermedialität. Als Ausgangsbasis mag das auch stimmen, weshalb die Einleitung zum Thema mit jener Definition begonnen werden soll:

Ostalgie, die: - [geb. aus Ost(deutschland) u. † Nostalgie]: *Sehnsucht nach [bestimmten Lebensformen] der früheren DDR*: Dazu leuchtet das DDR-Ampelmännchen als Symbol der O. – jene Begriffes, der zwar im Kabarett erfunden wurde, heute aber für eine ernst zu nehmende Weltsicht steht (FAZ 4.5.99.1).³³

Auf den Entstehungshintergrund im Kleinkunstbereich weist Thomas Ahbe ebenfalls hin; er schreibt die Schöpfung des Begriffes Ostalgie „dem Dresdner Kabarettisten und Schauspieler Uwe Steimle“³⁴ zu. Außerdem wird in der Definition ein emblematisches Objekt erwähnt, das Ampelmännchen, das im Zusammenhang mit diesem Thema der Vergangenheitsauffassung nicht fehlen darf. Als sichtbare Ausprägung der Ostalgie und gleichzeitiges Zeichen der Kommerzialisierung ist es Bestandteil des realen Lebens und wird manchmal als Referenz auf jene in die diegetische Welt der Primärtexte integriert.

Im (literatur)wissenschaftlichen Zusammenhang greift die Definition aus dem Wörterbuch jedoch zu kurz. Die Agenda der Ostalgie besteht nicht allein darin, möglichst viele ostdeutsche Ampelmännchen im Straßenbild zu erhalten und in Form von Memorabilia-Artikeln zu verkaufen, um die vergangenen Tage heraufzubeschwören. Um in die Tiefe des Konzeptes zu dringen, muss zunächst einmal eine theoretische Annäherung an die Bestandteile des Kompositums stattfinden. Für den Begriff Ost verläuft die Festlegung der Denotation relativ problemlos, da jener in erster Linie auf die Himmelsrichtung verweist. Seine Bedeutungsspanne kann jedoch ohne Weiteres auf die geografisch-politische Lage ausgedehnt werden; eine häufige Gebrauchsform, die für das Konzept der Ostalgie im Besonderen zum Tragen kommt. Die Nostalgie, der zweite Bestandteil, lässt sich theoretisch schwieriger fassen. Immer wieder wird dieser Begriff mit einer negativen Konnotation behaftet, weil dieser Form der Vergangenheitsbewältigung ein verharmlosender Charakter nachgesagt wird. Um

³³Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache Bd. 6 Lein-Peko. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag 1999, S.2824.

³⁴ Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2005, S. 7.

die Komplexität des Phänomens der Nostalgie und daraus folgend der Ostalgie in den wissenschaftlichen Diskurs einzubeziehen, wenden sich viele Autoren den von Svetlana Boym präsentierten Konzepten zu. Sie distinguert zwei Arten von Nostalgie: die restaurative oder reaktionäre Nostalgie und die Ausprägung reflexiven Charakters.³⁵ Daraus lässt sich schließen, dass ein rückwärtsgerichtetes Befassen mit der Vergangenheit nicht gleichbedeutend mit einer rein verschönernden oder gar idealisierenden Darstellung sein muss, sondern auch Platz für Kritik an der Vergangenheit, aber ebenso an der gegenwärtigen Situation bietet.

Das Forschungsgebiet Ostalgie beschränkt sich außerdem nicht nur auf das ehemalige DDR-Gebiet oder die Bundesrepublik Deutschland. Das Interesse an diesem Thema zieht weite internationale Kreise.³⁶ Die Beiträge sind also nicht nur auf die deutsche Sprache limitiert, was sich bei den für dieses Einführungskapitel verwendeten Zitaten schon angedeutet hat. Worauf begründet sich aber die große Aufmerksamkeit, die der Ostalgie geschenkt wird? Banchelli macht das

allgemeine[...] Interesse an den Folgen der Wiedervereinigung, insbesondere an den komplexen, spannungsgeladenen Veränderungen, die die ostdeutsche Gesellschaft seit 1989 durchgemacht hat³⁷

dafür verantwortlich. Zu dieser Feststellung möchte man einen Grund für den möglichen Konsum von Ostalgie-Produkten und der Beschäftigung damit hinzufügen: Aus einem Blickwinkel, dem es an Insidererfahrungen mangelt, ist es durchaus nachvollziehbar, sich einer fremden Kultur zuzuwenden. Beide Aspekte liefern eine einträgliche Basis für eine Diskussion. Durch das begründete Interesse von verschiedensten Seiten sind folglich sowohl Beiträge entstanden, die der Innenperspektive angehören, als auch Auseinandersetzungen, die die Analyse aus einer Position vornehmen, die außen angesetzt ist.³⁸ Da das Thema Ostalgie neben jenem der Intermedialität im Zentrum dieser Arbeit steht, wäre es wünschenswert, sie ebenfalls in diese Reihe einzuordnen, wobei sie aus einer unumgänglichen Außenperspektive verfasst ist.

³⁵ Vgl. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia* New York: Basic Books 2001, S. xvi, 49-50 (zitiert in Enns, Anthony: *The politics of Ostalgie. Post-socialist nostalgia in recent German film*. In: *Screen* 48.4 2007, S. 478.

³⁶ Vgl. Banchelli, Eva. *Ostalgie. Eine vorläufige Bilanz*. In: Cambi, Fabrizio (Hg): *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literaturvereinigung*. Würzburg: Königshaus&Neumann 2008, S. 58.

³⁷ Ebd., S. 58.

³⁸ Vgl. auch ebd., S.58f.

Aufbauend auf Boyms Konzepten zur Nostalgie und der internationalen wissenschaftlichen Diskussion zum Thema Ostalgie lässt sich diese folgendermaßen definieren:

[Die] Ostalgie [ist] eine[...] Form von verbreiteter und facettenreicher Erinnerungskultur, die einerseits ein Unbehagen an der rasanten erzwungenen Anpassung an die fremde, globale, mobile Gegenwart um die Jahrtausendwende artikuliert, andererseits eine Art Widerstand darstellt gegen die dominierende Diskreditierung der realsozialistischen Vergangenheit als Epoche eines kompakten Totalitarismus stalinistischer Prägung.³⁹

Diese Beschreibung greift mehrere Aspekte auf, die in der im Duden gelieferten Definition zu kurz kommen. Für eine wissenschaftliche Betrachtung erscheint es notwendig, auf jene komplexere Vorstellung aufzubauen. Ein signifikanter Aspekt, den Banchelli in ihrer Begriffsauslegung anspricht, ist die Intention der Ostalgie, der kollektiven Erinnerung entgegenzuwirken. Sie führt diesen Faktor weiter aus:

[Jener] Diskurs sei daher unter anderem auch als einen Versuch zu interpretieren (neben der notwendigen, von den Institutionen unternommenen Verarbeitung der Verbrechen und Missstände in der DDR), ein Anrecht auf das Verteidigen einer privaten, durchschnittlichen, sogar fröhlichen Erinnerung zu haben: eine Subjektivierung und Domestizierung des Gedächtnisses als Antwort auf die Kollektive Vergangenheitsbelastung in der öffentlichen Narrative.⁴⁰

1.2.3. Ostalgie – Das Spektrum konkreter Erscheinungsformen und kritische Positionen

Das Ende der Deutschen Demokratischen Republik bedeutete, wie schon erwähnt, eine drastische Wende, eine plötzliche Kombination zweier unterschiedlicher politisch-ideologischer Systeme in einem Gebiet. Integrationsschwierigkeiten blieben nicht aus. Außerdem hat die Subsumierung beider Teile unter dem Terminus der Bundesrepublik einen Beigeschmack der Hegemonie, da er den Umbruch überdauert hat und weiter transportiert wird. Aus dieser gespannten Situation heraus entwickeln sich Diskurse zur Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur.

Im Mittelpunkt steht eine nostalgische, oder besser ausgedrückt, ostalgische Rückwendung zu meist alltäglichen Kulturgütern der DDR-Zeit, die bald der Kommerzialisierung anheimfallen. Zu nennen sind hier vor allem die Ampelmännchen-Shops, die verschiedenste Artikel vom Lesezeichen, über Taschen bis zum T-Shirt mit

³⁹ Ebd., S.60.

⁴⁰ Ebd., S. 61.

der Symbolfigur des Ostens schlechthin anbieten, aber auch „ludicrous products such as ‚The DDR in a box‘“⁴¹. Die dritte Auflage dieser Wunderschachtel aus dem Jahr 2003 namens ‚DDR-Box Der Osten auf 0,05 qm. Die Grundausstattung‘ bietet dem potentiellen Besitzer einiges. Der Presstext dazu lautet:

Entdecken Sie den Ossi in sich. Die Grundausstattung macht es möglich: - Gehen Sie shoppen mit einem Original-Perlonnetz - Stellen Sie Ihr Frühstücksei in einen einzigartig designten Eierbecher Marke Huhn - Stärken Sie sich und Ihren Atem mit Pfeffi - Ihr besonderer Auftritt im Büro: Kleben Sie mit Barofix aus den Dresdner Barock-Werken (der Leim mit dem schmucken Pinsel) - Für Camping und Reisen: den Original-Klappbecher nicht vergessen - Studieren Sie die zehn Gebote der sozialistischen Moral auf Ihrem Kalender 2004 - (Und halten Sie sich daran!) – Basteln Sie sich Ihr Traumauto Marke Trabant - Weisen Sie sich mit Ihrem Personalausweis als Bürger der Deutschen Demolierten Republik (oder als deren Sympathisant) aus! - Zeichnen Sie mal wieder jemanden mit einer Urkunde für hervorragende Leistungen im sozialistischen Wettbewerb aus! - Oder lesen Sie nach, was die DDR-Tagespresse meldet!⁴²

Die Kundenrezension zu jenem Produkt verrät, dass jede Schachtel andere Gegenstände bietet und so auch der Überraschungseffekt zum Tragen kommt.⁴³ Es zeigt sich äußert deutlich, dass Artikel wie ein Eierbecher der Marke Huhn oder Original-Klappbecher einen geringen materiellen Wert aufweisen, ihr symbolischer Gehalt jedoch hoch ist. Sie dienen einerseits als Erinnerungs- und Identifikationsgegenstände für ehemalige Bürger der DDR. Andererseits transportieren sie ebenfalls die mit jenen Produkten verbundenen Werte in den Westen, können also Teil der Verständigung sein. Der kommerzielle Faktor überschattet aber vielleicht alle ideellen Aspekte. Ein ähnliches Problem sieht Charlotte Hovgaard Andersen im Zusammenhang mit den populären Ostalgie-Shows. Im Geschäftsbereich und den Massenmedien ist es meist eine verklärende, unreflektierte Ostalgie, die die Basis bildet und perfekt ins kommerzielle Konzept des Westens passt.⁴⁴ Solche (Fernseh-)Konsumgüter funktionieren in mancher Hinsicht als eine Art Kabinett der Kuriositäten, in Anlehnung an den Begriff ‚Absurditätenshow‘, den Daniel Sich im Zusammenhang mit der Literatur nach der Wende gebraucht.⁴⁵ Ein differenzierender Umgang mit dem Thema Ostalgie lässt sich

⁴¹ Enns: Politics of Ostalgie., S. 475.

⁴² http://www.amazon.de/DDR-Box-Osten-auf-qm-Grundausstattung/dp/3359014707/ref=sr_1_10?ie=UTF8&s=books&qid=1282725358&sr=8-10 (25.08.2010)

⁴³ Vgl. ebd. Kundenrezension „DDR pur“.

⁴⁴ Vgl. Hovgaard Andersen, Charlotte: Die Ostalgie als Medienphänomen. In: Text & Kontext 28.2 2006, S. 86f.

⁴⁵ Vgl. Sich, Daniel: Die DDR als Absurditätenshow – Vom Schreiben nach der Wende. In: Glossen 21 2005, Titel.

in den Medien Film und Literatur konstatieren. Die Erscheinungsformen des Ersteren sind laut Hovgaard Andersen

eher ein Teil des Integrationsprozesses, [Romane dagegen illustrieren] die ostdeutschen Erinnerungs- und Verarbeitungsbedürfnisse – als Teil einer übergeordneten Identitätssuche.⁴⁶

Der Umgang mit der Ostalgie an sich ist ein weiterer interessanter Aspekt der Problematik. Einerseits ist negative Kritik auszumachen, die sich vor allem auf das Argument der Verharmlosung der Gräueltaten und Verbrechen des DDR-Systems stützt.⁴⁷ Andererseits melden sich aber auch Stimmen zu Wort, denen es ein Anliegen ist, den Osten nicht nur als unmenschlichen Lebensraum zu erinnern, sondern ebenfalls die alltäglichen Aspekte des Lebens anzusprechen.⁴⁸ Das Konzept der Ostalgie als Teil des kulturellen Gedächtnisses findet also Gegner und ebenso Befürworter.

Ostalgie hat verschiedene Ausprägungsarten, die von einer restaurativen, idealisierenden bis zu einer reflektierenden Art reichen. In dieser Arbeit sollen Thomas Brussigs Texte, sowohl die Filme, als auch die beiden Bücher als Beiträge zum Thema des nostalgischen Blicks auf den Osten vorgestellt werden. Ferner gilt es, jene Primärwerke möglichst genau in die vorgestellten Modelle einzuordnen und zu versuchen, die Agenda dahinter sichtbar zu machen. Um einen Beitrag von Belang zu jenem Thema zu leisten, ist es unumgänglich, die verschiedenen Aspekte der Definition(en) von Ostalgie, aber ebenfalls die kritischen Argumente im Bewusstsein zu behalten.

⁴⁶ Hovgaard Andersen: Ostalgie als Medienphänomen, S. 86.

⁴⁷ Vgl. dazu ebd., S. 85 und S. 104 Anmerkung 1.

⁴⁸ Vgl. dazu ebd., S. 85 und S. 104 Anmerkung 2.

2. Die Personen hinter den Texten – Kurze Vorstellung der Autoren und Regisseure

Gérard Genettes Theorie zu den Paratexten der Literatur folgend ist der Autor eines Textes signifikanter Bestandteil jenes Beiwerkes eines Buches. Dies ist der erste Grund dafür, eine kurze Präsentation der Biografie des (Drehbuch-)Autors Thomas Brussig in diese Arbeit zu integrieren. In Analogie dazu soll auch eine Vorstellung der Persönlichkeiten hinter den filmischen Texten stattfinden. Dies sind die Regisseure, die auch am Drehbuch mitgewirkt haben. Jene Personalunion erweist sich als äußerst günstig, um dem Streit nach dem wahren Autor eines Filmes auszuweichen.⁴⁹

Im Fall von Thomas Brussig, der sich schriftstellerisch an jedem der Werke, die hier behandelt werden, beteiligt hat, kann noch ein weiterer Grund herangezogen werden, warum es unerlässlich ist, ein genaueres Porträt seiner Person zu liefern. Dieser steht in engem Zusammenhang mit der Rezeption und Interpretation der Texte. In vielen literatur- beziehungsweise medienwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit jenen, aber ebenfalls in anderen Paratexten wie Interviews mit Brussig, wird die Aufmerksamkeit auf die Gemeinsamkeiten der Lebensgeschichte des Autors mit jenen ‚seiner‘ Figuren gelenkt.⁵⁰ Diese Parallelen in den Biografien sind deshalb von so großer Bedeutung, weil sie die Texte authentischer wirken lassen. Einem Autor, der auf eigene Erfahrungen zurückgreifen kann, vor allem wenn es sich dabei um eine exklusive Entität wie die DDR als Lebens- und Handlungsraum handelt, wird wohl mehr Realitätsnähe und Insiderwissen zugebilligt als einem Schriftsteller, der aus einer reinen Außerperspektive auf Ereignisse und Gegebenheiten blickt. Deshalb soll das Hauptaugenmerk im folgenden Unterkapitel – bei der Präsentation von Thomas Brussig – auf die Ähnlichkeiten seines Lebensweges mit jenen von fiktiven Charakteren wie Klaus Uhltscht und Micha Kuppisch/Ehrenreich gelegt werden.

⁴⁹ Vgl. Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 15.

⁵⁰ Vgl. beispielsweise: Magenau, Jörg: Kindheitsmuster. Thomas Brussig oder die ewige Jugend der DDR. In: Kraft, Thomas (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre. München: Piper 2000, S.45-47, Zachau, Reinhard: Über das „erfüllteste Jahr seines Lebens“. Thomas Brussigs Helden wie wir, Sonnenallee und Wie es leuchtet. In: Gegenwartsliteratur 8 2009, S.31 und als Frage zum autobiografischen Interpretationsansatz im Interview: <http://planet-interview.de/thomas-brussig-19082000.html>. (13.05.2010).

2.1. Thomas Brussig als authentischer ostdeutscher (Erfolgs-)Schriftsteller oder der ‚Sprecher‘ einer Generation

Thomas Brussigs Geburtsjahr ist 1965, das genaue Datum der 19. Dezember und der Geburtsort Berlin.⁵¹ Man kann ihn daher circa derselben Generation wie den fiktiven Klaus Uhltscht, der „1968“⁵² geboren wurde, und auch die Romanfigur Micha, die ihre Jugend in den 1970er Jahren erlebt, zuordnen. Eine weitere Gemeinsamkeit mit diesen Romanfiguren ist die Verankerung der Kindheit und Jugendjahre im Ostteil Deutschlands. Folglich liegt es nahe, dass die alltäglichen Erfahrungen, Sorgen und Wünsche eine adäquate Basis bilden, um über eine Generation zu schreiben, die direkt in die DDR hineingeboren wurde und deren Aufbau nicht miterlebt hat.

Die pflichtschulische Ausbildung ist wohl noch ein weiterer Teil der Gemeinsamkeiten zwischen Autor und Protagonisten. Die Themen Weiterbildung und Berufswahl zeigen dann grobe Unterschiede. Von Micha Kuppisch/Ehrenreich erfährt der Leser abgesehen von einem vagen Hinweis auf die Schriftstellerei und der Möglichkeit des Beitritts zur Armee wenig über den weiteren Werdegang.⁵³ Mit der Staatssicherheit, die in der Geschichte von *Helden wie wir* im Fokus steht, hatte Thomas Brussig wiederum keine Verbindungen. Seine weitere Ausbildung lässt sich als vielfältig und facettenreich beschreiben, um eine positive Bezeichnung zu verwenden. Die erste Station ist eine Berufsausbildung zum Baufacharbeiter mit Abitur, danach folgt der Grundwehrdienst. Als nächstes schließen verschiedenartige Anstellungen an, die als Gelegenheitsjobs bezeichnet werden können. Diese umfassen die Arbeiten als Möbelträger, Hotelportier und Museumspförntner. In diese Zeit fallen die ersten Versuche als Schriftsteller. Um das Romandebüt – unter dem Pseudonym Cordt Berneburger – rankt sich eine Art Legende. Das fertige Manuskript von *Wasserfarben* gelangt am 9. November 1989 wenige Stunden vor dem Fall der Berliner Mauer zum Aufbau-Verlag. Die Veröffentlichung

⁵¹ Anmerkung: Biografische Informationen zu Thomas Brussig stammen vor allem von der Homepage des Autors www.thomasbrussig.de (22.07.2010) und http://www.literaturport.de/index.php?id=26&no_cache=1&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_opt%5D=2&user_autorenlexikonfrontend_pi1%5Bal_aid%5D=188 (22.07.2010); Dullnig, Claudia: Die ‚integrierte Generation‘ der DDR und ihre Erinnerungskultur am Beispiel von Spielfilmen seit der Wende. Diplomarbeit Universität Wien 2007, S. 41.

⁵² Vgl. Brussig: *Helden wie wir*, S. 5.

⁵³ Vgl. Brussig: *Sonnenallee*, S. 152; zur Armee vor allem Haußmann, Leander: *Sonnenallee*. Highlight 2003. DVD, 04:10-4:54.

dieses ersten Romans von Thomas Brussig erfolgt allerdings erst zwei Jahre später, nämlich 1991.

Vor der Publikation des Erstlings widmet sich Thomas Brussig der Weiterbildung. Er beginnt 1990 ein Soziologiestudium an der Freien Universität Berlin und scheint mit dieser Wahl nicht glücklich zu sein. Nach wenigen Semestern wechselt er zu einer kreativeren Studienrichtung und auf ein anderes Institut. Hierbei handelt es sich um die Hochschule für Film und Fernsehen ‚Konrad Wolf‘ in Potsdam-Babelsberg. Im Jahr 2000 schließt Thomas Brussig sein Studium als Diplom-Film- und Fernseh-dramaturg ab.

Während der Studienzeit sind Brussig auch Erfolge als Schriftsteller beschieden. Sein zweiter Roman *Helden wie wir* wird zum Bestseller. Das zeigen erstens die positiven Besprechungen sowohl in der nationalen als auch in der internationalen Presse und zweitens die Übersetzung des Textes in zahlreiche Sprachen. Das Anknüpfen an diesen literarischen Ruhm gelingt mit den anderen zwei Texten, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen. Film und Buch über die Sonnenallee steigerten den Bekanntheitsgrad und wohl auch das Einkommen von Thomas Brussig. Der (Drehbuch-)Autor ist zu einem gefragten Star geworden. Als Gast zahlreicher Talkshows ist er willkommen, lächelt vom Cover des *Spiegels* und wird sogar in den *Tagesthemen* gesendet.⁵⁴ Erfolge und Medienpräsenz tragen dazu bei, dass Brussig bald als „lebende[r] Stellvertreter der DDR auf Erden [wahrgenommen wird], ein Wolfgang Thierse der Literatur [und des Films], aber viel lustiger und ganz ohne Bart“⁵⁵.

Die Karriere als Autor entwickelt sich beständig weiter, was sich anhand einer Publikationsauswahl zeigen lässt. Die Texte *Heimsuchung* und der Monolog *Leben bis Männer* aus dem Jahr 2001 sind schon als Texte dramatisch angelegt worden. Zu einer Bearbeitung und Adaption für das Theater kommt es nach *Helden wie wir* auch bei *Schiedsrichter Fertig*. Mehr mediale Beachtung wird dann dem Wende-Roman schlechthin geschenkt: *Wie es leuchtet*. Dieser Text wird 2004 publiziert; eine filmische Bearbeitung des Stoffes gibt es (noch) nicht.

⁵⁴ Vgl. Magenau: Kindheitsmuster, S. 44.

⁵⁵ Ebd., S. 45.

Es lohnt sich ebenso einen kurzen Blick auf ein weiteres Projekt Thomas Brussigs im Bereich der Kinematografie zu werfen. Zwischen 1997 und 2001 entwickelt Brussig als „Fachmann für die ostdeutschen Passagen der Geschichte“⁵⁶ gemeinsam mit Edgar Reitz den Abschluss einer großen *Heimat*-Saga, welche 2004 bei den renommierten Filmfestspielen von Venedig seine Premiere hat.

Zusätzlich zu den positiven Kritiken und Einnahmen durch Verkäufe lassen sich ebenfalls einige Preise nennen, die die Anerkennung gegenüber den Werken Thomas Brussigs ausdrücken. Eine feine Selektion dieser Auszeichnungen lautet wie folgt: 1999 Deutscher Drehbuchpreis der Bundesregierung für *Sonnenallee* – gemeinsam mit Co-Autor und Regisseur Leander Haußmann, die Verleihung des Hans-Fallada-Preises der Stadt Neumünster im selben Jahr und die Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz 1005.

Thomas Brussigs Geburtsort Berlin ist neben Mecklenburg zurzeit noch immer Lebens- und Schaffensort des Autors.

2.2. Sebastian Peterson – der Kompagnon bei der Arbeit an der Verfilmung von *Helden wie wir*

Sebastian Peterson, Regisseur und Co-Drehbuchautor der filmischen Adaption von Brussigs zweitem großen Roman ist eine weniger bekannte Persönlichkeit der deutschen Filmgeschichte.⁵⁷ Im Gegensatz zu ihm, kann sein Pendant im Zusammenhang mit der Kinoversion von *Sonnenallee*, Leander Haußmann, sehr wohl als etablierter Regisseur des deutschen Films bezeichnet werden.

Peterson wird 1967 in Hamburg geboren und passt somit ebenso zu jener Generation, welche in den zu besprechenden Texten fokussiert wird. Die Schulausbildung schließt er mit Abitur ab und macht nachher den Zivildienst. Die künstlerische Laufbahn zeichnet sich schon in der Entscheidung zur Ausbildung als Cutter ab. Danach beginnt Sebastian Peterson sein Studium an der ostdeutschen Filmhochschule „Konrad Wolf“ in

⁵⁶ Ebd., S.41f.

⁵⁷ Anmerkung. Die biografischen Daten stammen vor allem von Dullnig: Spielfilme seit der Wende, S. 40 und Petersons Homepage <http://www.sebastianpeterson.de/Website/Vita.html> (22.07.2010).

Potsdam-Babelsberg, also an derselben Einrichtung, an der auch Thomas Brussig zugegen ist. Für seinen (Kurz-)Diplomfilm *FAKE!* erhält er den Max-Ophüls-Preis. Noch vor dem endgültigen Abschluss des Studiums, kommt es zur Zusammenarbeit mit Thomas Brussig für den Spielfilm *Helden wie wir*. Diesem Projekt folgen Kurz-Trickfilme wie *Rocco-Das Krokodil* und *Tagebuch einer perfekten Liebe*, aber auch Werbespots und Imagefilme.

2.3. Leander Haußmann – Co-Drehbuchautor und Regisseur von *Sonnenallee*

Leander Haußmann wird im 26. Juni 1959 in Quedlinburg geboren⁵⁸ - ist also ein weiterer, wenn auch ein klein wenig älterer Vertreter der Generation, zu welcher die schon vorgestellten realen Persönlichkeiten, aber auch die fiktiven Protagonisten der Texte gehören. Wenn man die Laufbahn der Eltern betrachtet – der Vater war als Schauspieler tätig, die Mutter als Kostümbildnerin –, erscheint eine Karriere im Filmgeschäft als vorgezeichnet. Leander geht diesen Weg vorerst allerdings nicht und entscheidet sich für eine Druckerlehre. Erst später beginnt sein Interesse am Beruf des Schauspielers aufzukeimen. 1982 tritt er in die Ernst Busch Schauspielschule in Ostberlin ein. Während der Studienzeit übernimmt Haußmann diverse Theaterrollen. Trotzdem erwacht in ihm der Wunsch, sein Betätigungsfeld auszuweiten und auf dem Regiestuhl Platz zu nehmen. Bald darauf, nämlich 1990, bekommt er auch ein ersehntes Engagement als Regisseur am Nationaltheater in Weimar, wo er fünf Jahre lang bleibt. Danach übernimmt Leander Haußmann die Intendanz am Schauspielhaus Bochum, Während dieser Zeit gibt es einige Ausflüge ins Medium Film. Einen Leinwunderfolg bringt die Nebenrolle in Detlev Bucks Komödie *Männerpension*. Mit diesem Auftritt kann er seine Bekanntheit steigern und bekommt weitere Rollenangebote. Das Regiedebüt im Medium Kino liefert Haußmann mit *Sonnenallee* ab, seiner Zusammenarbeit mit Thomas Brussig. Diese bringt ihm gemeinsam mit seinem Co-Autor, wie schon erwähnt, den Drehbuchpreis der Bundesregierung ein. Nach diesem Erfolg geht die Arbeit vor und hinter der Kamera weiter. Weitere Karrierehöhepunkte des Regisseurs Haußmann sind die Romanverfilmung *Herr Lehmann* (2002/2003), eine eigene filmische Inszenierung von *Kabale und Liebe*, *Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken* (2007) und *Robert Zimmermann wundert sich über die*

⁵⁸ Anmerkung: Biografische Hinweise gehen vor allem auf Dullnig: Spielfilme seit der Wende, S.62 und [http://www.filmportal.de/df/01/Uebersicht,,,,,,,,,09C9912C55524A089FF2150FB5905687,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,http://www.moviesection.de/regisseure/163-Leander_Haussmann\(22.07.2010\).](http://www.filmportal.de/df/01/Uebersicht,,,,,,,,,09C9912C55524A089FF2150FB5905687,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,http://www.moviesection.de/regisseure/163-Leander_Haussmann(22.07.2010).)

Liebe (2007/2008). Erwähnenswert, obwohl weniger erfolgreich als viele andere seiner Produktionen, ist auch der Film *NVA*. Für diese Komödie aus den Jahren 2004/2005 kommt es zu einer zweiten Zusammenarbeit mit Thomas Brussig für die Gestaltung des Drehbuches. Es ist auch wieder eine Auseinandersetzung mit einem Aspekt der Geschichte der DDR, nämlich der Nationalen Volksarmee. Wie bei *Sonnenallee*, fließen viele eigene Kenntnisse Haußmanns über das Alltagsleben im Osten in die Arbeit an *NVA* ein. Dieser Erfahrungshorizont des Regisseurs ist auch ein Grund für die erste Kooperation bei der Arbeit an der Mauerkomödie *Sonnenallee* im Jahr 1999. In einem Interview meint Thomas Brussig, dass er auf einige Kommentare Haußmanns gestoßen ist, die den Anstoß gegeben haben, Kontakt aufzunehmen:

Ich hatte mal ein Interview mit [Leander] gelesen und fand es klasse, wie er dort über den Osten geredet hat. Er sagte in etwa: ‚Die DDR war die totale Hippie-Republik, wir haben auf Matratzen gelegen und gesoffen und uns ständig krank schreiben lassen.‘ Das war so unverkrampft. Ich mochte es, daß er nicht die typische Geschichte vom totalitaristischen System gebracht hat. Deshalb dachte ich: Er ist der Richtige. Ich finde es außerdem gut, daß ein Regisseur auch biographisch auf den Stoff reagiert, nicht nur ästhetisch.⁵⁹

⁵⁹ Brussig, Thomas. Interview. In: Haußmann, Leander (Hg): *Sonnenallee*. Das Buch zum Farbfilm. Berlin: Quadriga 1999, S. 9.

3. *Helden wie wir* im narratologischen Fokus

Als chronologisch am frühesten erschienener Text steht Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir* im Zentrum dieses erstmals praktisch ausgerichteten Kapitels. Eine ausführliche Analyse der Erzählweise und Erzählstrategien muss als Basis für eine spätere, auf die narratologischen Aspekte gestützte Beschäftigung mit den Themen Ostalgie und Intermedialität fungieren. Besonders im Hinblick auf Letzteres liegt es nahe, auch Faktoren des Paratextes in die Betrachtung einzubeziehen.

3.1. Überlegungen zum Paratext

Ins Auge fällt dem Leser zuerst das Cover eines Buches, weshalb es notwendig ist, diesem nun einen längeren Abschnitt zu widmen. Die Bedeutung der Buchgestaltung ist mit den Marketingstrategien verbunden und kann dazu beitragen, aus einem Roman einen Bestseller zu machen. Eine ausführliche Diskussion über die Funktion des Buchumschlages würde zwar den Rahmen dieser Arbeit sprengen, auf ein zentrales Element muss allerdings doch hingewiesen werden. Für die Covergestaltung ist es zweifelsohne wichtig, sich auf Konzepte aus der Malerei beziehungsweise der Fotografie zu stützen, um die Aufmerksamkeit des potentiellen Käufers zu gewinnen. In diesem Bereich mischen sich also Literatur und bildende Künste, indem der Titel des Romans mit einem bestimmten Imago in metonymische Verbindung gebracht wird.

Helden wie wir wird der möglichen Leserschaft in allen publizierten Buchausgaben auf ähnliche Weise präsentiert. Das Titelbild findet sowohl für die gebundene Ausgabe als auch für die Taschenbuchausgabe Gebrauch: Es zeigt einen Ausschnitt einer Männerstatue, und zwar jenen, der das Gemächt enthält.⁶⁰ Hier wird einerseits eine Verbindung zur Kunstgeschichte hergestellt, auf den Bereich der Hochkultur angespielt, aber auch auf einen wichtigen Bestandteil des eigentlichen Textes verwiesen. Das Bild steht in engem Zusammenhang mit den Geschlechtsorganen des Romanprotagonisten Klaus Uhltzsch, die eine Art roten Faden durch beide Ebenen der Erzählung – die fiktiv-autobiografische und die allgemeine, kontrafaktische

⁶⁰ Vgl. Abbildung 1.

Geschichtsschreibung – bilden.⁶¹ Im Romantext selbst wird das Titelbild sogar eingebaut und näher besprochen: Es ist eine Götterstatue aus der Antike, eine Provenienz, die ein Leser mit guter Allgemeinbildung oder zumindest ein Kunstkenner wohl auch so zu erkennen vermag.⁶² Es könnte sich beim Titelbild also um ein intertextuelles Spiel mit Fachliteratur aus der Domäne der Kunstgeschichte oder Museumskatalogen handeln, die signifikante Werke verwenden, um dem interessierten Leser einen Vorgeschmack auf den Inhalt zu geben. Im Fall von *Helden wie wir* liegt eine humorvolle Allusion auf jene Genres und die damit verbundene elitäre Kunstauffassung vor. Sie kann nicht ernst genommen werden, der Text erfüllt keinesfalls Erwartungen, die eine seriös geführte Diskussion oder Informationen über den gezeigten Gegenstand beinhalten.

Schon die Prominenz des männlichen Geschlechts am Titelbild, man könnte wohl sagen des corpus delicti im Roman, weist in eine humorvolle Richtung. Spätestens mit dem Klappentext beziehungsweise den Kurzinformationen auf der Rückseite des materiellen Buches werden der satirische Ton des Erzählten und somit auch die ironische Verwendung des Bildzitates aus der Hochkultur verdeutlicht:

Man höre und staune: Klaus Uhltscht war es, der die Berliner Mauer mit seinem Penis zum Einsturz gebracht hat! Er, der Sachenverlierer, Multi-Perverse und persönliche Blutspender Erich Honeckers, packt aus und erzählt seine ruhmreiche Lebensgeschichte [...].⁶³

Durch diese Mitteilung wird das Ende der Erzählung vorweggenommen und gleichzeitig der Auslöser der Publikation der fiktiven Autobiografie geliefert: der Fall der Berliner Mauer. Das Interesse der potentiellen Leser wird dahin gehend gelenkt, dass Fragen nach dem kontrafaktischen Hergang des Geschehens und der Rolle einer Person, dessen Vorstellung durch teilweise absurde, negative Appositionen wie ‚Multi-Perverser‘ geschieht, provoziert werden. Das Fazit des Klappentextes könnte daher lauten, dass es sich bei dem Roman um eine witzige, nicht allzu ernstzunehmende Auseinandersetzung mit der jüngeren deutsch-deutschen Vergangenheit handelt.

⁶¹ Vgl. Halverson, Rachel J: Comedic Bestseller or Insightful Satire: Taking the Interview and Autobiography to Task in Thomas Brussig's *Helden wie wir*. In: Costabile-Heming, Carol u.a. (Hg.): *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*. Berlin: Walter de Gruyter 2001, S. 99.

⁶² Vgl. Brussig: *Helden wie wir*, S.57.

⁶³ Ebd., Buchrückseite.

Die Aufmerksamkeit auf den Roman sowie auf sein Unterhaltungspotential wird zumindest bei der Taschenbuchausgabe zusätzlich durch ein (obligatorisches) Empfehlungszitat gelenkt. Es stammt von Wolf Biermann, einem wichtigen Schriftstellerkollegen. Laut Information ist es dem Medium ‚Der Spiegel‘ entnommen. Das Zitat ist kurz und prägnant: „Ich empfehle es Ihnen – das Buch – es ist ein herzerfrischendes Gelächter“⁶⁴. Ein solcher Kommentar beeinflusst die Erwartungshaltung, da er den Hinweis auf den Humor des Romans gibt. Ein wahrscheinlich nicht gänzlich von der Hand zu weisender Umstand ist außerdem, dass die zitierte Autoritätsperson eher dem Bereich der seriösen Literatur zugeordnet wird. Es könnte also eine Andeutung darauf sein, dass *Helden wie wir* durchaus literarische Qualität besitzt und nicht als Teil der Trivallliteratur abgekanzelt werden darf. Zumindest könnten sich Fans von Wolf Biermann auf dessen Urteil über Brussigs Text stützen.

Das Bildzitat der antiken Götterstatue, die Kurzinformation und die Empfehlung des Romans durch einen Schriftstellerkollegen richten sich an ein möglichst breites Publikum, das qualitativ hochwertig unterhalten werden will. Die dabei zu Tage tretende ironische Grundhaltung kann auch dem Titel des Romans unterstellt werden: *Helden wie wir*. Der Terminus Held impliziert, dass es sich um eine Persönlichkeit handelt, die aufgrund ihrer herausragenden, positiven Eigenschaften Außergewöhnliches leistet. Helden in diesem Sinne gibt es im Roman jedoch keine. Der Protagonist Klaus Uhltzsch ist eher Antiheld, Andreas Martin Widmann liest ihn als klassischen „Pikaro [aus dem] Schelmenroman“⁶⁵. Jene Figur und die im Text geschilderte alternative Version der deutsch-deutschen Geschichte sprechen allerdings auch dem ostdeutschen Volk den Status als Helden ab: Es ist ein

Volk, das mit dem Hinweis aufgemuntert wird, daß es mit behördlicher Genehmigung protestiert, ein Volk, das ratlos vor ein paar Grenzsoldaten stehenbleibt. [...] Wenn es Panzer wären, von denen sie sich schrecken ließen! Nein, es waren zehn, zwölf Grenzsoldaten, die bleich und schlotternd ihre Pflicht taten.⁶⁶

⁶⁴ Biermann, Wolf: Zitat. In: Brussig *Helden wie wir*, Buchrückseite.

⁶⁵ Widmann, Andreas Martin: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günther Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009, S. 223.

⁶⁶ Brussig: *Helden wie wir*, S. 315f.

3.2. Kommunikationssituation und Kapitelaufteilung

3.2.1. Erzählsituation als Hinweis auf Genres

In Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir* werden die Erzählsituation verdeutlicht und die Rollen klar verteilt. Während der gesamten Erzählzeit gibt es keinen Positionswechsel zwischen Sprecher und Zuhörer; der Leser muss sich ebenfalls dem Rezipienten anschließen. Die verwendeten allgemeinen Termini aus der Linguistik für die Kommunikationspartner sind nicht zufällig gewählt. Die Erzählsituation im Roman ist zugleich eine medial verarbeitete Gesprächssituation. Es handelt sich dabei um die Form des Interviews, das auf Tonband aufgezeichnet wird. Das Interview wird von Mr. Kitzelstein, einem Korrespondent der New York Times, geführt.⁶⁷ Allerdings ist er nicht als klassischer Journalist gezeichnet, der Fragen stellt, sondern bleibt „a silent interview partner whose sole function is that of a listener and that of the person to whom Uhltscht directs his rhetorical questions“⁶⁸. In dieser Position nähert er sich dem Status des Lesers an.⁶⁹ Der Name des Sprechers ist auch schon gefallen: Klaus Uhltscht, der Protagonist des Romans. Er beginnt auch bald mit seiner Erzählung. Die Fragen, die diese beantworten soll, sind schon in einem im Roman nicht beschriebenen Telefongespräch geklärt worden, sie werden allerdings noch einmal vom Erzähler aufgegriffen, um auch den Leser zu informieren:

Wer weiß, wie lange ich noch an meiner Autobiographie gesessen hätte, wenn Sie nicht angerufen und mich für Ihre New York Times um ein Interview gebeten hätten. Wie ich das mit der Berliner Mauer hingekriegt habe.⁷⁰

Dieser schon vorhandene, zugegebenermaßen extrem kurze Teil der schriftlich aufgezeichneten Lebensgeschichte, die im Fall der Mauer gipfelt, fließt gleich zu Beginn des Textes ein, wird wahrscheinlich vom Protagonisten vorgelesen (– sonst wäre sie nicht auf der Tonbandaufzeichnung), um sich vorzustellen. Zu einem späteren Zeitpunkt soll noch einmal darauf zurückgegriffen werden.

Die Interviewform dient dem Roman als Basis, Zwischenfragen werden allerdings keine gestellt. Der Erzähler antwortet nur auf eine einzige Frage, für deren

⁶⁷ Vgl. ebd., S.5f.

⁶⁸ Halverson: Interview and Autobiography, S. 97. Meine Übersetzung: Kitzelstein bleibt ein stummer Gesprächspartner, dessen Funktionen die des Zuhörers und des Adressaten von Klaus Uhltschts rhetorischen Fragen sind.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 97.

⁷⁰ Brussig: *Helden wie wir*, S.6.

Beantwortung er es als nötig erachtet, seine gesamte Lebensgeschichte zu erzählen. Die Kommunikationsrichtung ist strenggenommen nur noch einseitig, das Interview wird zum Monolog. Aufgrund dieser Tatsachen kann *Helden wie wir* auch als fiktionale Autobiografie bezeichnet werden. In ihrem Beitrag über Brussigs Satire verweist Rachel J. Halverson auf die Popularität der beiden für die Erzählsituation verwendeten (literarischen) Formate nach der Wiedervereinigung Deutschlands. Memoiren, Autobiografien und Interviews boomten in den ersten Jahren nach dem Mauerfall.⁷¹ Dieser Trend könnte durchaus Inspiration gewesen sein, die Übernahme ist allerdings auch eine aufgrund ihrer satirischen Natur kritische Auseinandersetzung mit deren Konventionen. In Brussigs Roman erzählt ein Antiheld, was der erste ungewöhnliche Aspekt ist. Ultzscht reißt außerdem das Interview gänzlich an sich, lässt keine Fragen zu und lenkt die Erzählung selbst.⁷²

3.2.2. Auswirkungen der Erzählsituation auf die Komposition des Textes

In Thomas Brussigs *Helden wie wir* bestimmt die Erzählsituation auch die Kapitelaufteilung. Deshalb ist dieser und den Kapiteltiteln auch kein eigenständiger Abschnitt gewidmet; die Beschäftigung mit jenen Aspekten soll im Zuge der Beschreibung der Erzählkonstellation geschehen. In der Analyse von Brussigs Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* wird dann allen Formen von Titeln ein eigenes Kapitel zugestanden werden, um auch Faktoren wie die Spannungslenkung zu besprechen, die sich in jenem Text anschaulicher darstellt.

Insgesamt sind es sieben Kapitel, wobei die Erzählabschnitte nicht diese übliche Etikette bekommen. Jeder Teil wird als ‚Band‘ bezeichnet, also durch die mediale Aufnahmesituation beeinflusst. Sie erhalten dann ihren Titel, wobei diese meist auf wichtige Personen oder Ereignisse deuten, ohne zu viel zu verraten. Die Verweise leiten den Leser ein Stück weit in die Richtung des Inhaltes. Dabei treffen wahrscheinlich viele hervorgerufene Erwartungen doch nicht ein. Die erste Kapitelüberschrift lenkt den Fokus auf den Adressaten Mr.Kitzelstein.⁷³ In den nächsten Abschnittsbezeichnungen findet sich keine direkte Namensnennung mehr. Sie wirken allerdings ‚literarischer‘. Dies muss näher ausgeführt werden. Einige Titel

⁷¹ Vgl. Halverson: Interview and Autobiography, S.96f.

⁷² Vgl. ebd., S.98.

⁷³ Vgl. Brussig: Helden wie wir, S. 5.

enthalten Wörter oder Ausdrucksformen, die in der Alltagssprache nicht häufig in Gebrauch sind. Das zweite Kapitel bietet sogar einen Neologismus: „Der letzte *Flachschwimmer* [Hervorhebung der Verfasserin]“⁷⁴. Für die Überschrift des dritten Bandes greift Brussig auf den medizinischen Jargon zurück; sie lautet: „Blutbild am Rande des Nierenversagens“⁷⁵. Mit der Bezeichnung „wbl. Pers. Str. hns. trat 8:34“⁷⁶ wird die Form eines Protokolls zitiert, über welche auch im Kapitel selbst diskutiert wird.⁷⁷ Aufgrund der Erzählweise der Anfangskapitel ist es wahrscheinlich, dass der Leser auch den Titel des 6. Bandes „Trompeter, Trompeter“⁷⁸ nicht nur wortwörtlich nimmt, sondern auch sexuell-konnotierte Allusionen miteinbezieht. Es handelt sich also auch hier um eine Verwendung des Begriffes Trompeter, die sich von der Alltagssprache abhebt und eher eine metaphorische Dimension eröffnet. Am auffälligsten ist die Benennung des 7. und letzten Bandes – „Der geheilte Pimmel“⁷⁹. Die Formulierung wirkt erstens durch die Verwendung eines umgangssprachlichen Terminus für das männliche Geschlechtsorgan plakativ. Zweitens ist es eine wenig subtil geratene intertextuelle Anspielung auf Christa Wolfs Roman *Der geteilte Himmel*. Auf diese Tatsache wird in einer fast als signifikant zu wertenden Zahl der Auseinandersetzungen mit dem Roman *Helden wie wir* verwiesen.⁸⁰ Ein Kapiteltitle ist noch nicht angesprochen worden. Bei der Bezeichnung handelt es sich um eine abgedroschen wirkende Phrase, die mit der Ideologie der westlichen Populärkultur verbunden wird: „Sex & Drugs & Rock’n’Roll“⁸¹. Assoziationen von Freiheit, Musik und Abenteuer können wohl damit noch geweckt werden; diese werden allerdings durch die subversive Handlung untergraben, die sich rund um den ersten Geschlechtsverkehr des Protagonisten dreht. Der Ort, Marinas Wohnung in der sich ein Hamsterkäfig mitsamt seinem Bewohner unter dem Tisch befindet⁸², und die Tatsache,

⁷⁴ Ebd., S.20.

⁷⁵ Ebd., S.61.

⁷⁶ Ebd., S. 147.

⁷⁷ Vgl. ebd., S.181-184.

⁷⁸ Ebd., S.239.

⁷⁹ Ebd., S.277.

⁸⁰ Um einige Beispiele zu nennen: Cooke, Paul: *Representing East Germany since Unification. From Colonization to Nostalgia*. Oxford/New York: Berg 2005, S. 78, Magenau, Jörg: *Kindheitsmuster*. Thomas Brussig oder die ewige Jugend der DDR. In: Kraft, Thomas (Hg.): *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre*. München: Piper 2000, S.44, Hollmer, Heide: *The next generation*. Thomas Brussig erzählt Erich Honeckers DDR. In: *Text und Kontext* 22, S. 116f, Zachau, Reinhard: Über das „erfüllteste Jahr seines Lebens“. Thomas Brussigs *Helden wie wir*, *Sonnenallee* und *Wie es leuchtet*. In: *Gegenwartsliteratur* 8 2009, S. 32, etc.

⁸¹ Brussig: *Helden wie wir*, S. 108.

⁸² Vgl. ebd., S.129.

dass Klaus sich mit Gonorrhöe ansteckt⁸³, machen das Erlebnis für den Erzähler zwar unvergesslich, lassen sich aber keinesfalls mit dem von 'Sex, Drugs und Rock'n'Roll' propagierten Lebensgefühl gleichsetzen.

Ein weiterer interessanter Aspekt zeigt sich bei einigen der Überschriften, nämlich ihre Nähe zu Titeln literarischer beziehungsweise filmischer Werke. Die Ähnlichkeiten von ‚Der letzte Flachschwimmer‘ mit *Der letzte der Mohikaner* oder gar *Das letzte Abendmahl* oder die analoge Bildung von ‚Blutbild am Rande des Nierenversagens‘ zu Pedro Almodóvars Film *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* sind auffällig.⁸⁴ Vielleicht sind einige dieser Anlehnungen nur Zufall. Trotzdem zeigt die Ähnlichkeit, dass Brussig hier auf die Konventionen zur Titelbildung in den Medien Literatur und Film zurückgreift und diese für seine Zwecke humoristisch nutzt.

3. 3. Dimensionen der Zeit

3.3.1. Überlegungen zur Erzählzeit und zur erzählten Zeit

Die Erzählzeit ist eng an die Erzählsituation gebunden. Klaus Uhltscht spricht über sein Leben auf sieben Tonbändern. Mit Ausnahme des Einstiegskapitels, welches kurz gehalten ist, und des 5. Bandes, das viel Text umfasst, haben diese eine annähernd gleiche Länge von ungefähr 45 Buchseiten. Die Länge der Aufnahmedauer auf ein Tonband lässt sich vielleicht grob mit einer Stunde bemessen. Die Erzählzeit beträgt also einige Stunden, nach dem hier angenommenen Schätzwert und dem Ausgleich zwischen kürzeren und längeren Abschnitten also sieben Stunden. Damit ist sie wesentlich kürzer als die erzählte Zeit. Diese Zeitspanne reicht von Klaus Uhltschts Geburt im Jahr 1968⁸⁵ bis zum Zeitpunkt des Erzählens, der mindestens zwei Jahre nach dem Mauerfall angesetzt werden muss⁸⁶. Die relativ kurze Narration hat also eine Dauer von circa 23 Jahren abzudecken. Die große Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit hat signifikante Auswirkungen auf den Aspekt der Distanz.

⁸³ Vgl. ebd., S.130.

⁸⁴ Vgl. Lexikon des internationalen Films.

⁸⁵ Brussig: Helden wie wir, S. 5

⁸⁶ Vgl. ebd., S.5.

3.3.2. Distanzen – markiert und bewusst ignoriert

Als einen grundlegenden Faktor für die „Interpretation [eines] quasi-autobiographischen Romans“⁸⁷ nennt Stanzel die Distanz zum Erzählten, die unbedingt auftritt. Diese umfasst mehrere Dimensionen von Distanz, nämlich räumliche, zeitliche, aber häufig auch eine psychologische Entfernung von der Ausgangspersönlichkeit des Erzählers.⁸⁸

In Brussigs Roman lassen sich alle Ebenen von Distanz greifen, wenn sie in ihrer Intensität auch nicht gleich stark ausgeprägt sind. Eine räumliche Distanz scheint es auf den ersten Blick kaum zu geben. Der einzig auffällige Ortswechsel ist der Umzug Uhltzschts aus dem Elternhaus, das seit seiner Kindheit als Hauptwohnsitz der Familie diente, in eine eigene Wohnung in Berlin, Stadtbezirk Hellersdorf.⁸⁹ Das Geschehen verbleibt bis zu einem gewissen Zeitpunkt innerhalb der DDR. Mit dem Umsturz der Berliner Mauer tritt allerdings doch ein räumlicher Wandel ein. Die Eingliederung des Ostens in die BRD bedeutet zwar keine rein geografische Veränderung, aber doch eine politisch-ideologische. Jene neue Lage bildet den Ausgangspunkt für den Erzählakt und unterscheidet sich von den Voraussetzungen, die während der Phase herrschten, über die erzählt wird. Die temporale Distanz ist ausgeprägter als die räumliche. Sie ist bedingt durch Entfernung vom Erzählten und verringert sich je weiter sich das Geschehen dem Zeitpunkt der Narration annähert. Geburt und Kindheit des Protagonisten beziehungsweise Erzählers liegen in großem zeitlichen Abstand, was sich im Zusammenhang mit der Gedächtnisleistung auf die Qualität der Erzählung auswirkt. In diesem Bereich kommt wahrscheinlich die ‚rekreative Kompetenz‘, durch welche der Ich-Erzähler, so Stanzel, auch als „[das] frühere Leben in seiner Phantasie Nachgestaltender“⁹⁰ definiert wird, besonders stark zu tragen. Das Erzählte verliert in dieser Phase im Fall von *Helden wie wir* noch mehr an Glaubwürdigkeit. Mit dem Verlauf der Lebenszeit innerhalb der Narration verringert sich zwar die temporale Distanz zum Zeitpunkt des Erzählaktes, beträgt aber noch immer mindestens zwei Jahre. Dazu Klaus Uhltzscht:

[W]ie Sie sehen, habe ich, [...] bereits damit begonnen, die Geschichte

⁸⁷ Stanzel, Franz K: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001, S.272.

⁸⁸ Vgl. ebd.,S. 272.

⁸⁹ Vgl. Brussig: *Helden wie wir*, S. 219.

⁹⁰ Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 113.

meines Lebens aufzuschreiben, auch wenn ich gestehen muß, daß ich in zwei Jahren nicht über den ersten Absatz hinausgekommen bin.⁹¹

Ein weiterer Aspekt, der mit dem Abnehmen der zeitlichen Entfernung verbunden ist, ist die Entwicklung einer Figur. In diesen Bereich fallen Bildung, aber auch Erlebnisse, die sich auf den Charakter auswirken. In diesem Bereich wird die Brücke zur psychologischen Dimension geschlagen. Bei Brussigs Roman *Helden wie wir* ist diese an die Spannung zwischen sozialistischer und kapitalistischer Ideologie geknüpft. Klaus wächst in der DDR auf, sein Vater arbeitet sogar bei der Stasi.⁹² Paul Cooke formuliert diese Verwurzelung treffend: „Klaus is shown to be wholly a product of the environment in which he grew up.“⁹³ Diese These lässt sich auch mit einem Zitat aus dem Text untermauern. Es zeigt wie sich Klaus' Weltanschauung während seiner Kindheit aufbaut:

Ich hatte nicht *ein* politisches Weltbild, ich hatte *vier* – wenn Sie Weltbild wörtlich nehmen. Meine politischen Weltbilder waren von 1914, 1922, 1949 und 1975. Auf den Innenseiten des Schulatlas waren vier Weltkarten abgedruckt, *Der weltweite Vormarsch des Sozialismus und der Zerfall des imperialistischen Kolonialsystems in Asien und Afrika*. Die sozialistischen Länder waren natürlich rot gedruckt [...]. Und nun zur negativen Seite des Spektrums: Da war Dunkelblau für die kapitalistischen Länder, [...]. Und auch hier: Rot und Blau – dazwischen tobt der eigentliche Kampf.⁹⁴

Die Schulbücher propagieren die Ideale des Sozialismus und haben als Merkstoff Auswirkungen auf die Schüler. Sehr anschaulich und einprägsam wird bei diesem Schulatlas mit den Farben Rot und Blau gearbeitet, die den Gegensatz symbolisieren, in Analogie zum Streit der Ideologien. Deshalb verwundert es wohl wenig, dass das erlebende Ich sich auf diese Darstellung der Welt stützt und diese verinnerlicht. Durch die Wiedervereinigung Deutschlands, die zwischen dem Zeitpunkt des Erzählaktes und dem Endpunkt der Erzählung liegt, sind die Informationen aus Klaus' Umgebung wahrscheinlich ‚westlich‘ gefärbt.

Thomas Brussig lässt in *Helden wie wir* den Leser die Formen der Distanz zum Erzählten deutlich erkennen. Sehr oft kommentiert das erzählende Ich die Ereignisse,

⁹¹ Brussig: *Helden wie wir*, S. 5.

⁹² Anmerkung: Diese Tatsache wird vor allem bei Brockmann, Stephen: *Literature and German Reunification*. Cambridge: CUP 1999, S. 85 hervorgehoben.

⁹³ Cooke: *Representing East Germany*, S. 75; Meine Übersetzung: Klaus Uhltscht wird gänzlich als Produkt seiner Umwelt gezeigt, in welcher er aufwächst.

⁹⁴ Brussig: *Helden wie wir*, S. 93f.

die zuvor aus der Perspektive des jungen Klaus Uhltscht geschildert sind. Einige Beispiele aus dem Text sollen genügen, um diese Technik zu illustrieren:

Aber diese Einbrecher! [...] Wer wie ich zu vergeblich ist, um die Wohnung abzuschließen, kann diese Kreaturen gleich zu sich einladen! Einziger Trost war das Karree auf der anderen Straßenseite, das Ministerium für Staats=sicherheit. Wo kann man in einem Staat in Sicherheit leben, wenn nicht gegenüber dem Ministerium für Staatssicherheit? [...] Es hat Jahre gedauert, bis ich anders darüber dachte, aber zunächst war es tatsächlich so, daß ich die Stasi wie einen großen anonymen Beschützer vergötterte.⁹⁵

Das erlebende Ich nimmt die Bezeichnung ‚Staatssicherheit‘ wörtlich und sieht in ihr eine Art Schutzherren. Inmitten dieser Passagen schaltet sich allerdings das erzählende Ich ein und gibt zu, dass es die Meinung über diese Einrichtung ändern musste.

Genauso wie über die Stasi hat sich die Einstellung zu den Erziehungsmethoden der Eltern durch einen gewissen Reifungsgrad verändert:

Und [so] hat mich meine Mutter erzogen; ihre Ansprüche ruhten nie. Was dabei rauskommt, sitzt heute vor Ihnen und flennt. Das Fatale war nämlich, daß ich Erziehung mit Zuwendung verwechselte; sie auch. Mein Vater hatte mich aufgegeben; meine Mutter hatte mich noch nicht aufgegeben. [...] Aber wenn sie ihre Meinung ändert? Wenn ich mich plötzlich so benehme, daß auch sie mich für einen Versager halten muß?⁹⁶

Anfangs folgt eine Reflexion und Evaluation des Verhaltens der Eltern gegenüber Klaus. Mit dem Wissen über die Ereignisse und einem größeren Erfahrungshorizont ist es dem erzählenden Ich möglich, Fehler aller Beteiligten und daraus resultierende Verhaltensmuster zu erkennen und zu benennen. Die rhetorischen Fragen am Ende der zitierten Passage passen nicht mehr zur reflektierenden Haltung. Sie zeigen die Interpretation aus der Sicht des kindlichen Gemüts, das seine Eltern nicht enttäuschen will.

Die Charaktereigenschaften und das Weltbild der Eltern sind dem ‚erwachsenen‘ Ich des Erzählers ebenfalls besser vertraut. Das zeigt sich an folgender Stelle, an der Uhltscht eine Korrektor des eben Erzählten macht. Diese Verbesserung lautet:

(Natürlich hatte sie was gegen Wichsen, aber heute würde sie in aller Unschuld behaupten, daß ich mir das nur eingebildet hätte, daß sie mich immer ehrlich und respektvoll...)⁹⁷

⁹⁵ Brussig: Helden wie wir, S. 36.

⁹⁶ Ebd., S. 43.

⁹⁷ Ebd., S. 90.

Auffällig ist an diesem Exempel auch das Layout. Die Berichtigung der mit der erlebenden Perspektive verbundenen Frage, wie genau die Mutter die Aussage ‚Das wollen wir uns doch lieber abgewöhnen‘ meint⁹⁸, ist in Klammer gesetzt und sticht gerade deshalb ins Auge. In anderen Worten, das erzählende Ich weist darauf hin, dass es ihm nun gelingt, die Worte der Mutter richtig zu interpretieren und jede andere Behauptung ihrerseits als Lüge zu entlarven.

An den bisher präsentierten Passagen aus dem Roman *Helden wie wir* zeigt sich, dass die Distanz zum Erzählten markiert ist, indem Teile des Geschehens und die darin verwickelten Personen oder Institutionen kritisch betrachtet werden. Ein wichtiger Aspekt ist die Korrektur des zumindest teilweise gereiften erzählenden Ichs, die an der Weltauslegung des erlebenden Ichs durchgeführt wird. Obwohl die temporale Distanz eine unumstößliche Tatsache ist, finden sich im Text aber auch vermehrt Stellen, in denen die Perspektive des erlebenden Ichs zu dominieren scheint. Lange Absätze sind so gestaltet, dass der Leser die Innenperspektive des jungen Klaus Uhlzsch präsentiert bekommt. In jenen Erzählteilen häufen sich oft Fragen, die sich ein kindlicher Mensch stellt, der noch nicht genügend Lebenserfahrung sammeln konnte. Das erzählende Ich bleibt diesen eine Antwort schuldig und erweckt den Anschein des Nichtvorhandenseins. Vor der näheren Betrachtung dieser Technik und der Überlegung zu ihrer möglichen Funktion, sollen einige Passagen stellvertretend für alle jene Stelle zitiert werden, in denen die Konzentration auf das Kindheits- beziehungsweise Jugend-Ich von Klaus Uhlzsch überwiegt. Im Hinblick auf das Thema der Ostalgie ist die Reaktion des Protagonisten auf seinen ersten Stasi-Auftrag sehr interessant. Es ist ein Abschnitt, in dem Fragen und Heldenfantasien eines ‚schlichten Gemüts‘ einfließen:

Was? Ich? Konspirativ? Auftrag? Den *ersten*? Von *uns*? Hinter Schnürsenkel stehen Mächtigere, die große Dinge mit mir vorhaben? [...] Bin ich schon mittendrin in geheimdienstlichen Abenteuern? Lebe ich ab heute gefährlich? Bewege ich mich im Fadenkreuz der Groß- und Supermächte? Muß ich jetzt eine Sonnenbrille aufsetzen?⁹⁹

Zu Anfang zeigt sich die Überraschung über die Auswahl, doch schleichen sich Visionen von großen Heldentaten in die Überlegungen ein, die im Auftrag der Mächtigen zu geschehen haben. Erwähnenswert ist ein Aspekt der Fantasie, nämlich die Vorstellung, dass professionelle Spione zur Tarnung Sonnenbrillen verwenden

⁹⁸ Vgl. ebd., S.90.

⁹⁹ Ebd., S. 110.

müssen. Es dürfte sich hierbei um ein medial transportiertes Klischee handeln, das Klaus verinnerlicht hat; somit ist eine weitere, wenn auch nur winzige Verbindung zum intermedialen Spiel in *Helden wie wir* hergestellt.

In ähnlicher Weise wie die neuartigen Ereignisse bei der Stasi werden die oft angstvollen Erlebnisse mit den Eltern beschrieben. Die spontanen Gefühle und Affekte des erlebenden Ichs treten zu Tage und dominieren die Absätze, in denen über jene erzählt wird. Für diese Kindheitstraumata finden sich zahlreiche Beispiele im Roman, für eine Illustration dieser These sollte eines davon ausreichend sein – die Wahl fällt auf eine peinliche Situation, in der Klaus seiner Mutter das Vorhandensein eines Scheuerlappens beziehungsweise eigentlich einer Felge erklären soll:

‘Klaus’, sagte meine Mutter eines Tages am Tisch, ‘was ist das da an deinem Bett?’ [...] Wie antwortet man auf so eine Frage? [...] Ich schwieg betreten. Sie hatte mich wieder mal geschafft. Soll ich mich jetzt kastrieren lassen? Oder doch wichsen? [...] Daher wehte der Wind! Es ging ihr um die Felge! Sie hatte keinen Anstoß an meinem versumpften Scheuerlappen genommen! Sollte ich ihr etwa sagen, daß die Felge nur als Alibi für den Scheuerlappen dient? Sollte ich ihr sagen, daß ich manche Nacht meinen feuchten Traum habe und mir, um *sie* nicht mit dem Anblick der Reste zu belästigen, allabendlich einen brüchigen Scheuerlappen in die Schlafanzughose helfe?¹⁰⁰

An dieser Stelle lassen sich mehrere Aspekte analysieren. Erstens fällt auf, dass es oft Fragen der sexuellen Entwicklung sind, die Klaus Probleme bereiten, da er sie mit seinen Eltern nicht besprechen kann und sie für abartig halten muss.¹⁰¹ Zweitens wird deutlich, dass Thomas Brussig im seinem Roman sehr offen über das Thema Sexualität redet und diesen Faktor auch für Situationskomik benutzt.¹⁰²

Aus der Perspektive des Zuhörers/Lesers wirken Klaus‘ Fantasien und Ängste natürlich oft lächerlich. Diese Reaktion wird im Text allerdings nicht wie bei anderen Stellen durch einen Kommentar des erzählenden Ichs gebrochen. Dies führt dazu, dass der Leser mehr über die Denkweise des noch unerfahrenen Protagonisten erfährt. Es könnte allerdings auch eine bewusst gesetzte Strategie sein, um den Kontrast zwischen

¹⁰⁰ Ebd., S. 85f.

¹⁰¹ Vgl. Cooke: Representing East Germany, S. 76, ähnlich auch bei Hollmer: The next generation, S.114.

¹⁰² Anmerkung: Das Thema der sexuellen Verklemmung durch die Erziehung des Protagonisten wurde auch in einem Interview mit dem Autor angesprochen. Interessant ist, dass Brussig beim Schreiben gemeint hat, dass das Buch aufgrund des übertriebenen Gebrauchs an sexuellem Vokabular ein Skandal werden würde und in der Retrospektive, in einer Zeit der“ Inflation von sexuellem Material“, fast ‚normal‘ erscheint. (<http://planet-interview.de/thomas-brussig-19082000.html> (13.05.2010)).

erlebendem Ich und erzählendem Ich zu verstärken. Es ist möglich, dass die Dominanz der kindlichen Perspektive einer Selbststilisierung des Ichs aus der Vergangenheit als ewig Letzter dient, die den Wesenswandel deutlicher herausstreicht. Das Ich des Protagonisten, das über das bisherige Leben reflektiert, hat gelernt, die Umwelt besser zu interpretieren.

3. 4. Handlungsorte und Geografie in *Helden wie wir*

Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir* ist in der Ostzone Deutschlands angesiedelt. Die Begebenheiten konzentrieren sich auf das Gebiet in der Nähe der zwei Hauptwohnsitze Klaus Uhltschts, also auf die langjährige Residenz der Eltern und auf die schon erwähnte erste eigene Wohnung, auf das Stadtgefüge Berlins und die Reiseziele. Bei letzterem ist allerdings der Zweck von größerer Bedeutung als die eigentliche Destination. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang das Ferienlager. Es ein repetitiver Erzählaspekt, dessen Signifikanz in einem eigenen Abschnitt genauer analysiert werden soll.

3. 4.1. Nachempfinden des Stadtplans

Interessant ist an Brussigs Roman, dass die Geografie Berlins sehr genau nachgezeichnet ist. Der Leser erfährt vieles über die Lage bestimmter Häuser und Gebäude, die im realen Berlin verankert sind. Dies ist wohl kein Zufall. Thomas Brussig kann auf seine eigenen Kenntnisse des Raumes zurückgreifen, den er seine Heimatstadt nennt, was er auch als Grund für die Wahl der Hauptstadt als Schauplatz für viele seiner Romane nennt.¹⁰³ Außerdem kann man darin eine bewusste erzähltechnische Strategie erkennen: Durch die fast akribische Anführung von realen Straßen und Orten wirkt der Text auf den Leser authentischer.

Einen Großteil der im Außenraum liegenden Handlungsorte könnte man auf einem Stadtplan Berlins finden und so die Wege des Protagonisten nachverfolgen, weil die Angabe von Ortsbezeichnungen so genau ist. Die Wohnung der Eltern liegt beispielsweise „in der Lichtenberger Pfarrstraße“¹⁰⁴, dann erfolgt ein Umzug der

¹⁰³ Vgl. <http://www.planet-interview.de/thomas-brussig-18052000.html> (13.05.2010).

¹⁰⁴ Brussig: *Helden wie wir*, S. 20

gesamten Familie in die Nähe des „U-Bahnhof[es] Magdalenenstraße ,[der sich in der] Gegend [...] ‘Frankfurter Allee Süd’“¹⁰⁵ befindet. Die ihm zugeteilte Wohnung, liegt wie schon erwähnt, im Stadtbezirk Hellersdorf. Als geeigneten Ort zur Behandlung eines heiklen Trippers wählt Klaus eine entlegene Klinik „in der Greifswalder Straße [, m]itten im Prenzlauer Berg“¹⁰⁶, um nicht einem Bekannten oder gar einem hohen Funktionär der Partei in die Arme zu laufen. Auch der Ort, an dem die Ansteckung erfolgte, wird erwähnt. Der verhängnisvolle Geschlechtsverkehr fand in Marinas Wohnung in der „Dunckerstraße achtzehn“¹⁰⁷ statt.

Klaus‘ Arbeitsstätte befindet sich in der „Rigaer Straße fünfundsiebzig [...], laut Türschild tatsächlich ein Büro des Postzeitungsvertriebes“¹⁰⁸. Ebenfalls werden häufig die Wege der Stasi-Agenten geografisch nachempfunden:

Eule startete den Wagen und fuhr in die Leipziger Straße. Wir näherten uns dem Checkpoint Charlie. [...] Aber der Wagen bog nicht nach links ab, zum Checkpoint Charlie, sondern nach rechts, in die Friedrichstraße. Sie fahren [...] zum Bahnhof Friedrichstraße [...]. Dort kreuzten sich Ost- und West-S-Bahnen [...].¹⁰⁹

Das Ziel dieser Fahrt ist weder der Grenzübergang Invalidenstraße noch die Chausseestraße, sondern die Wilhelm-Pieck-Straße.¹¹⁰ Mit der Erwähnung der Grenzübergänge, wird auch auf die politische beziehungsweise symbolische Bedeutung dieser geografischen Orte angespielt. Sie sind die geschlossene Verbindung zum Westen; Klaus interpretiert sie als Türen zum Abenteuer, das in der Vorstellung äquivalent mit einem „Agententhiller“¹¹¹ ist – hier wird also wieder ein medial transportiertes Bild als Vergleichsobjekt für die Fantasie des Erzählers verwendet.

Als Vergnügungsorte für Männer, die nicht gerade Womanizer sind, dienen das „Altberliner Ballhaus [und] Klärchens Ballhaus“¹¹². Hier kann Mann sich ohne Bedenken Frauen annähern und sich köstlich unterhalten.

¹⁰⁵ Ebd., S. 20.

¹⁰⁶ Ebd., S.138.

¹⁰⁷ Ebd., S.143.

¹⁰⁸ Ebd., S.148.

¹⁰⁹ Ebd., S. 170f.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 174

¹¹¹ Ebd., S. 174.

¹¹² Ebd., S. 185.

Dass die Großstadt auch feine Gegenden zu bieten hat, wird anhand des Wohnorts von Yvonne gezeigt. Das Domizil ihrer Familie liegt in „Fredersdorf, ein[em] Berliner Vorort, wo die Einfamilienhäuser in Gärten voller Blumen stehn.“¹¹³ Es ist eine Gegend deren Gepflogenheiten Klaus Uhltscht nicht vertraut sind, weil sie einen Kontrast zu seiner Umgebung bilden, die aus Mehrparteien-Wohngebäuden besteht.¹¹⁴ Dementsprechend nutzt der Autor die Szene der Begegnung, um den Leser zu unterhalten.

Der wichtigste Ort im Zusammenhang mit dem politischen und symbolischen Raum ist zweifelsohne die Berliner Mauer. Aufgrund ihrer Signifikanz für die Handlung soll sie den Abschluss dieses Unterkapitels bilden. Sie wird im Zusammenhang mit Massenversammlungen erwähnt. Der erste Ort, an dem eine solche Demonstration stattfindet, ist allerdings der Alexanderplatz. Hier trifft sich eine Menschenmenge, um einer Rednerin zu lauschen, nämlich Christa Wolf, welche der Erzähler zuerst für „Jutta Müller“¹¹⁵ hält. Dieses historische Ereignis wird als Intertext mit der Erzählung vernetzt, weshalb darauf im Zusammenhang mit jenem Aspekt noch einmal einzugehen ist. Das Essentielle des zweiten großen Auftritts einer Masse wird ebenfalls aus der realen Geschichte für die Fiktion aktiviert: Das Geschehen rund um den Fall der Berliner Mauer. In fast allen literaturwissenschaftlichen Beschäftigungen mit *Helden wie wir* wird allerdings darauf hingewiesen, dass es sich nur um ein Körnchen der historischen Wahrheit handelt, die im Text auftaucht, der Großteil kontrafaktische Fiktion ist.¹¹⁶ Mit dem Einfließen von Geschichte werden die Orte der Menschenansammlungen auch symbolisch markiert, sie sind daher nicht nur als Plätze im Stadtplan Berlins von Bedeutung.

3. 4. 2. Topische Orte und ihre Signifikanz für die Sozialisierung des Protagonisten

Neben der oft sehr genauen Stadtgeografie, die durch die Technik des Name-Droppings erreicht wird, gibt es im Roman einige Räume beziehungsweise soziale Raumkonzepte, deren Signifikanz sich kaum aus ihrer Lage erschließen lässt.

¹¹³ Ebd., S.214.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S.215.

¹¹⁵ Ebd., S. 285.

¹¹⁶¹¹⁶ Anmerkung: Am deutlichsten zeigt sich dies bei Alexander Martin Widmann; er behandelt Brüssigs Roman sogar unter dem Titel *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*.

Eine Ausnahme bildet hier das Elternhaus in der Frankfurter Allee, weil es sich doch an einem bestimmten Platz befindet. Es ist „gegenüber dem Ministerium für Staatssicherheit“¹¹⁷ und funktioniert auch in ähnlicher Weise. Die Familie und damit auch die elterliche Wohnung sind kein Ort der Geborgenheit; Regeln und Überwachung sind die Kennzeichen der Raumordnung. Bei (meist unabsichtlichem) Übertreten der Richtlinien folgt sofort die Strafe.¹¹⁸ Außerdem verkörpern Klaus‘ Eltern die Instanz eines (moralischen) Wachhundes. Bezeichnend dafür, dass dem Sohn kaum Privatsphäre gegeben wird, sind Szenen, in denen die Mutter Einlass ins verschlossene Badezimmer begehrt¹¹⁹ oder das Gespräch nach der Episode mit Marina, in welchem die Eltern alles bis ins kleinste Detail über die sexuellen Aktivitäten des Erzählers wissen wollen¹²⁰. Diese Faktoren tragen dazu bei, dass der Raum ‚Familie‘ vom Leser nicht als positiv gedeutet werden kann, sondern eher als Grund für die problematische psychologische Entwicklung von Klaus Uhltscht erfasst wird.¹²¹

Da ein offener Zugang zum Thema Sexualität für den heranwachsenden Erzähler im Elternhaus nicht möglich ist, muss ein anderer Ort gefunden werden, um ihn mit diesem Thema zu konfrontieren. Dies geschieht im Ferienlager, welches mehrmals vorkommt. Der geografische Schauplatz ist dabei nicht wichtig, von Bedeutung sind nur die Erlebnisse, die scheinbar nur dort erfolgen können. Ein alternativer ‚Aufklärungsunterricht‘ findet unter Gleichaltrigen statt, welcher „competing in pissing contests, discussing penis size , and sharing stories of seeing their parents having sex“¹²² miteinschließt. Das Ferienlager ist also als Ort konstruiert, an dem heikle Themen in einer abgeschlossenen Gruppe besprochen werden können und nicht selten zu praktischen Versuchen führen, die von Erwachsenen zumindest als ‚pubertär‘ abgekanzelt werden würden. Ähnlich funktioniert auch das Ausbildungslager im Roman *Helden wie wir*.¹²³ Solche von der Obhut der Eltern streng getrennten und fernen Räume, die ihre eigenen, allerdings liberalen Regeln haben, werden häufig in

¹¹⁷ Brussig: *Helden wie wir*, S. 20.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S.36.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S.68.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 113-138.

¹²¹ Vgl. auch Cooke: *Representing East Germany*, S. 76.

¹²² Halverson: *Interview and Autobiography*, S. 99; meine Übersetzung: welcher die Teilnahme an Weitpinkel-Wettbewerben, die Diskussion über Penislängen und das Austauschen von Geschichten über den Geschlechtsverkehr der Eltern miteinschließt.

¹²³ Vgl. Brussig: *Helden wie wir*, S. 118-122.

der Gegenwartsliteratur beziehungsweise populären Filmkunst verwendet, um Streiche oder erotische Experimente, ‚Initiationsrituale‘ und Prahlerien über Sex unter Jugendlichen offen zu zeigen.¹²⁴ Es handelt sich also um ein transmediales Element, das in die Erzählung aufgenommen worden ist.

3. 4.3. Die Darstellung der Staatssicherheit und ihrer Handlungsorte als Teil der DDR-Kultur

Topisch wirkt ebenso ein Ort mit außergewöhnlichen Regeln, der für den erwachsenen Erzähler von Bedeutung ist. Es ist dies seine Arbeitsstelle. Sie ist, auch wenn Klaus Uhltscht das anfangs nicht mit Sicherheit sagen kann/will, Teil der Stasi, also ein Arbeitsplatz für geheime Mitarbeiter.¹²⁵ Da diese Tatsache nicht für die breite Öffentlichkeit bestimmt ist, ist es nötig, ein Tarnunternehmen vorzuschieben. Dieses ist vorbildlich strukturiert und organisiert, um Glaubwürdigkeit zu signalisieren:

Also draußen steht Postzeitungsvertrieb, Abteilung Allgemeine Abrechnung. Irgendwas muß man ja schreiben, sonst werden die Leute stutzig. Wir stehen in keinem Telefonbuch. Trotzdem kommen manchmal Leute, [...] und wollen ihr Abo kündigen. [...] Wir schicken sie dann an die richtige Adresse. Wer ein Abo bestellen will, bekommt ein Bestellformular und den Hinweis, wo es abgegeben werden muß.¹²⁶

Der strengen, bürokratisch durchdachten Tarnungsstrategie entgegengesetzt sind die internen Konventionen im Büro. Die Kollegen duzen einander¹²⁷ und die wichtigste Aufgabe ist es, dafür zu sorgen, dass „immer genug Salzstangen vorrätig sind“¹²⁸. Dies wirkt eher harmlos. Die Charakterisierung von Uhltschts Vorgesetzten mit all ihren Eigenheiten und Unzulänglichkeiten trägt ebenso zu einer wenig ernsthaften Auffassung der Mitarbeiter der Staatssicherheit bei. In der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung wird allerdings betont, „da[ss] die Dummheit der Stasi-Leute Gefährlichkeit und Brutalität nicht ausschließt“¹²⁹. Thomas Brussig demonstriert in

¹²⁴ Anmerkung: Zielgruppe und Entstehungszeit der literarischen und filmischen Texte haben Einfluss darauf, ob wirklich nur harmlose Streiche geschildert oder sexuell aufgeladene Handlungen beschrieben werden. Beispiele gibt es zahlreiche, einige davon sollen genannt werden: Die auf jüngeres Publikum zugeschnittene und daher jugendfreie Variante findet sich im amerikanischen Film *Eins und eins macht vier* (frei nach Erich Kästners *Das doppelte Lottchen*), *Crazy* von Benjamin Lebert nähert sich den in *Helden wie wir* porträtierten Ereignissen an.

¹²⁵ Vgl. Brussig: *Helden wie wir*, S. 148.

¹²⁶ Ebd., S. 149.

¹²⁷ Ebd., S. 148f.

¹²⁸ Ebd., S. 150.

¹²⁹ Magenau, Jörg: *Kindheitsmuster*, S. 51.

seinem humorvollen Roman durchaus auch die Verbrechen wie Abfangen von privater Post¹³⁰, vorübergehende Kindesentführung¹³¹ oder Wohnungsdurchsuchungen¹³².

3. 5. Spiel mit Sprache(n)

Der Autor thematisiert in *Helden wie wir* häufig die Sprache selbst. Er lässt seinen Erzähler über linguistische Missverständnisse und Ausdrucksmöglichkeiten philosophieren. Diese Passagen tragen zur humorvollen Natur des Textes bei, sind als Auseinandersetzungen über Sprache mit den Mitteln der Sprache von großem literarischen Interesse und werden deshalb in einem eigenen Abschnitt diskutiert. Teilweise stehen sie außerdem in engem Zusammenhang mit Intertextualität.

3. 5.1. Kindheitserlebnisse 1 – Verständigungsschwierigkeiten und Missverständnisse

Ein einschneidendes Erlebnis für Klaus ist sein Eintritt in die Schule. Es ist mit sozialen, aber auch sprachlichen Herausforderungen verbunden. Das im Bürgerhaushalt verhätschelte Kind wird mit Altersgenossen aus ökonomisch weniger privilegierten Schichten konfrontiert, die außerdem eine „völlig[...] fremde Sprache [zu sprechen scheinen]. Konsequent von den Niederungen der Gosse abgeschirmt, geriet [der Erzähler] in ein Milieu, in dem berlinert wurde.“¹³³ Die dialektale Form wird wörtlich in den Text eingebaut und löst beim jungen Klaus nur Unverständnis aus. Die Szene wird mit einer Pointe beendet, die mit der Enträtselung der fremden Sprache spielt. Die Mitschüler verwenden nämlich doch einen Begriff, den auch Klaus Uhltscht versteht, worüber er froh ist: „Erst als das Kind die mysteriöse Situation mit dem Wort ‘Arschloch!’ beendete, hellte sich [s]eine Miene auf.“¹³⁴

Ähnliche Probleme wie mit dem Berliner Dialekt hat Klaus auch bei komplizierten, abstrakten Termini oder Fachausdrücken, die er nur wortwörtlich erfasst. Im Zusammenhang mit der DDR-Politik ist die Berufsbezeichnung des Vaters zu nennen. Aus Gründen der Geheimhaltung kann dieser nicht direkt als Mitarbeiter der

¹³⁰ Vgl. Brussig: *Helden wie wir*, S. 178.

¹³¹ Vgl. ebd., S.228.

¹³² Vgl. ebd., S. 224-226.

¹³³ Ebd., S.32.

¹³⁴ Ebd., S.32.

Staatssicherheit vorgestellt werden. Deshalb wird die Paraphrase „*Ministerium für Außenhandel*“¹³⁵ gebraucht. Der noch unerfahrene Sohn nimmt prompt an, dass Herr Uhltscht auf einen Außenposten verfrachtet wurde, wo er Wind und Wetter trotzen muss und ihm eine glorreiche Karriere unmöglich gemacht wurde.¹³⁶ Erst Jahre später klärt sich dieses Missverständnis. Linguistisch interessant ist auch Klaus Interpretation des Terminus Repräsentanten. Mit Hilfe des außergewöhnlichen Layouts nähert sich Thomas Brussig der Variante an, wie sie der junge Erzähler verstanden haben muss: Unter dem Begriff „RepräsenTanten“¹³⁷ können nur weibliche Personen gemeint sind; umso größer ist der Schock, als „dicke schwitzende Männer [...] kommen“¹³⁸.

3. 5.2. Kindheitserlebnisse 2 – Erziehung mit dem Lexikon oder die Sprachhygienikerin Frau Lucie Uhltscht

Im Hause Uhltscht gibt es ein schlaues Buch, das regelmäßig befragt wird. Ein Lexikon dient als Ratgeber in allen Lebenslagen und für jedwedes Problem des jungen Sohnes. Die Konsultation wird im Roman genau beschrieben, sogar das Layout der Einträge wird in Form eines angerissenen Zitats präsentiert. Als Klaus die Enzyklopädie aufschlägt, wird er „bei *Schwangerschaft* [...] fündig und hangelte [s]ich über -' *Befruchtung* und -' *Samenzelle* zu -' *Geschlechtsorgane*“¹³⁹, wobei man hier auch von einem Intertext sprechen kann. Da die Definitionen in einem Kulturgut wie dem Lexikon der theoretischen Seite verhaftet sind und daher mögliche praktische Implikationen nicht berücksichtigt werden, kann der Leser diese Erziehungsmethode kritisch hinterfragen. Somit schafft es Brussig, das Lexikon als wichtigste Bildungsinstanz zu dekonstruieren.

Bei Frau Uhltscht bleibt es allerdings nicht bei den wenig lebensnahen Erklärungen aus dem Wörterbuch. Ihre Aussprache beziehungsweise ihr Tonfall werden im Roman häufig durch das Layout der Worte unterstützt, dass sich der Phonetik annähert, und somit karikiert. Beispielsweise

konnte [sie] mit einer Empörung, mit einer Verzweiflung, die Formulierung
‘Der war un-ge-waschen...’ benutzen, daß ihr eine Welle von Mitleid

¹³⁵ Ebd., S. 11.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 11.

¹³⁷ Ebd., S.12.

¹³⁸ Ebd., S.12.

¹³⁹ Ebd., S.65.

entgegenflutete¹⁴⁰.

Auf die Spitze werden ihre Eigenheiten im Zusammenhang mit dem Thema Sex getrieben. Für Lucie Uhltscht

gab es nicht mal *Sex*, dieses Wort mit dem herrlichen stimmlosen S, schneidend wie ein Peitschenknall – sie brachte es nie [...] über ihre Lippen. [...] Sie sprach ‘Sex’ nur mit stimmhaftem S: Sechs. 6idol, homo6uell, 6film.¹⁴¹

Eine Pointe darf auch hier nicht fehlen. Diese liefert die Reflexion des erzählenden Ichs: „[I]hre schaurigste Kreation war: 6i. Da kriegen selbst hartgesottene Triebtäter keinen mehr hoch.“¹⁴²

Der Vergleich den der erwachsene Klaus für seine Mutter findet, ist literarisch ebenfalls interessant und trifft völlig zu. Deshalb soll er den Abschnitt über Frau Uhltscht und ihre (Sprach-)Erziehungsmethoden abschließen:

Sie schlug sich wie eine Dschungelkriegerin durchs Sprachdickicht, und sie war sich durchaus nicht zu schade, auch durchs Unterholz der Etymologie zu robben.

3. 5.3. Häufung und Spiel mit sexuell konnotierten Ausdrücken

Es hat sich in einigen Anmerkungen zum Roman *Helden wie wir* schon angedeutet, dass Thomas Brussig vermehrt auf vulgäres Vokabular setzt, um Klaus Uhltschts Perversionen zu beschreiben.

Nach einer bildlichen Darstellung des Corpus Delicti am Cover und der Erklärung, dass der Penis des Protagonisten die Berliner Mauer zu Fall gebracht hat, überrascht es wenig, dass dieser Körperteil in den Fokus der Handlung rückt; dieser Text ist das Paradebeispiel für Phallozentrismus, im psychologischen Sinne sowie im wörtlichen. Deshalb verwundert es wohl nicht, dass innerhalb der Erzählung immer wieder nach neuen Bezeichnungen für das männliche Glied gesucht wird. Die verwendeten Kosenamen reichen von den üblichen, meist scherzhaften Ausdrücken bis zu kreativen Schöpfungen. Eine erlesene Selektion soll zur Veranschaulichung präsentiert werden: Pinsel, Schwanz, Dildo, Puller, Pimmel, Zipfelchen, Gehänge, Pisser, Pfeife,

¹⁴⁰ Ebd., S.30.

¹⁴¹ Ebd., S.58.

¹⁴² Ebd., S.59.

Trompete, etc.¹⁴³ Ähnlicher Erfindungsreichtum lässt sich auch für die Umschreibung des stimulierten Zustands konstatieren: Steifer, Rohr, Ständer, Zelt, Maxigurki, etc.¹⁴⁴

Für den von den Eltern im Dunkeln gelassenen Protagonisten bleibt in seinen Jugendjahren neben den Tipps der Kinder aus dem Ferienlager nur der Blick in Bücher über Sex und auf Pornos. Die Begriffe, die er hier findet, werden ebenfalls als sprachliches Bild in den Roman eingebaut. Die Diskussion zeigt Züge der Ironie. Diese entstehen durch einen bewussten Rückgriff des erzählenden Ichs auf den Erfahrungshorizont des erlebenden Ichs:

Tief drinnen hielt ich noch die Missionarsstellung für pervers, und nun erfuhr ich von Sex mit Tieren, Sex mit Kindern, Sex mit Urgroßmüttern und Sex mit Toten! [...] Und dazu diese unauffälligen Worte: *Sodomie*, *Pädophilie* oder *Nekrophilie*. Ist *Philatelie* ein Tarnbegriff für *Sex mit Briefmarken*? Oder zumindest für *Sex mit Briefmarkensammeln*? *Fellatio* klingt wie ein italienischer Kurort, den man sich fürs Kreuzworträtsel merken sollte.¹⁴⁵

Nach dem mit diesem sprachkritischen, satirischen Blick verschiedene Arten von Geschlechtsverkehr abgedeckt sind, gibt es eine ähnliche Auseinandersetzung mit der Selbstliebe. Erstens wird der Klang von ‚Masturbation‘ verurteilt, weil der Begriff „wie der Paragraph 412 des Strafgesetzbuches klingt, zwischen Paragraph 411 (*Korruption*) und Paragraph (Kollaboration)“¹⁴⁶. In diesem Zitat wird auf den bürokratischen Jargon angespielt. Ein auffälliges Layout wird für die Diskussion über ‚Onanie‘ zu Hilfe genommen, weil es von Lucie Uhltscht ausgesprochen wird: „O!Na!!Nie!!!“¹⁴⁷. Das erzählende Ich macht sich abschließend noch Gedanken zur ‚Selbstbefriedigung‘. Um alle Facetten dieses Begriffs zur Geltung zu bringen, verwendet Klaus einige graphische Hilfsmittel und einen Ausblick auf die Etymologie. Dass es sich um eine humoristische Auseinandersetzung mit jenem Thema handelt, wird spätestens klar, wenn der Erzähler eine Beziehung zwischen „Selbst-Befriedigung [und der] Beschäftigung, die den Kurgästen nach dem Abendessen verordnet wird“¹⁴⁸ aufbaut. Da es sich um ein Kompositum handelt, müssen von Klaus auch die Wortstämme einer genauen Betrachtung unterzogen werden. Hierbei wird der zweite Wortteil in die Sphäre des Nobelpreises gerückt.¹⁴⁹

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 7,8,50,53,54,55,63,73,101.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 67,68,70.

¹⁴⁵ Ebd., S. 81.

¹⁴⁶ Ebd., S. 90.

¹⁴⁷ Ebd., S.90.

¹⁴⁸ Ebd., S.91.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S.91.

Bei dieser sprachlichen Auseinandersetzung mit dieser Tätigkeit bleibt es allerdings nicht. Die häufige Schilderung wird mit dem zumindest annähernd onomatopoetischen Ausdruck „flogglogglogg“¹⁵⁰ unterstützt. Die Anzahl des Auftretens variiert, kann jedoch durchaus das Schriftbild einer Seite dominieren und drängt sich so dem Leser auf. Im letzten Fall handelt es sich wahrscheinlich um szenisches Erzählen, das die Handlung und ihre Dauer nachahmt.

Sexuelles Vokabular und stereotype Phrase finden ebenso im Zusammenhang mit dem schon erwähnten ersten erotischen Abenteuer von Klaus Uhltscht ihre Verwendung. Eine originellere Vorgehensweise, die sich auf die Artikulation von Sprache stützt, erschließt sich durch die Verknüpfung mit der (absurden) Schöpfung des „Fellatiomat“¹⁵¹. Der (erlebende) Erzähler testet die erotische Qualität der Aussprache bestimmter Begriffe. Er kommt zu dem Ergebnis, dass ideologisch aufgeladenes linguistisches Material wie „*Feindlich negative Elemente, Schwert und Schild der Partei [und] Marxismus-Leninismus*“¹⁵² eher das Gegenteil einer Stimulation bewirken. Feine Ironie ist es auch, dass ausgerechnet der Name einer kritischen Schriftstellerin den gewünschten Effekt hat, nämlich „*Simone de Beauvoir* [...] [mit] sanft fließende[r] Rhythmik [und] raffinierte[r] Sogwirkung“¹⁵³.

3. 5.4. Einfließen verschiedener Jargons

Der Erzähler kommt mit einigen Personen in Kontakt, die ihn sprachlich beeinflussen. Das Fachvokabular der verschiedenen Domänen wird regelmäßig zitiert.

In seiner Kindheit konfrontiert die Mutter den Erzähler mit einem Übermaß an medizinischen Termini. Der kleine Klaus Uhltscht ist deshalb wahrscheinlich besser als jedes andere Kind in seinem Alter über letale Phänomene wie den „Bolustod“¹⁵⁴ informiert, was sein Weltbild über Krankheiten und Verletzungen gewaltig verzerrt. Zu einem Kindheitstrauma trägt ebenfalls der Gesprächsstil von Klaus' Vater bei. Bei Übertreten einer Hausregel wird das Verhalten vom Vater beurteilt „as if the boy was

¹⁵⁰ Ebd., S.120, 121, etc.

¹⁵¹ Ebd., S.250.

¹⁵² Ebd., S.251.

¹⁵³ Ebd., S. 251f.

¹⁵⁴ Ebd., S.33.

the defendant in an ‚American trial by jury‘¹⁵⁵. Teile dieses familiären Gerichtsverfahrens, bei welchen über den Kopf des Erzählers hinweg gesprochen wird, werden in dramatischer Form im Text präsentiert. Das Layout dieser Passagen sticht mehr heraus als die gesprochenen Worte:

Sie, barmend: ‚Eberhard...‘
Er, trotzig: ‚Wie oft hast du ihm gesagt ...‘
Sie: ‚War doch nicht mit Absicht...‘
Er: ‚Als ob das...‘
[etc]¹⁵⁶

Hier benutzt Thomas Brussig ein Formzitat aus der Tradition des Theaters beziehungsweise des Films, was dafür spricht, dass diese Beispiele auch als intermediales Spiel aufgefasst werden können.

Bei der Arbeit lernt Klaus Uhltscht eine weitere Sprachvariante kennen, nämlich jene der Bürokratie. Diese wird auffällig häufig von den Kollegen beim ‚Postzeitungsvertrieb‘ benutzt. Meistens wird jener Jargon im Zusammenhang mit lächerlich wirkenden Problemen verwendet, was den Schluss nahelegt, dass Thomas Brussig sich mit Hilfe dieser verklausulierten Sprache der Stasi-Mitarbeiter über diese lustig macht. Die Aufnahme von Punkten in die gesprochene Sprache wirkt unnatürlich und kompliziert, was sich an folgendem Beispiel zeigt:

Bis morgen wirst du deshalb auswendig lernen, A – wo die zuständigen Postämter sind, B – wie die Fristen bei An- und Abbestellungen sind und C – wie der Abonnent am Bankeinzugsverfahren teilnehmen kann.¹⁵⁷

Analog gebaute Sätze finden sich ebenfalls an anderen Stellen, interessant sind auch die Diskussionen über den Aufbau eines Observationsprotokolls. Ein eigener ‚Farbkatalog mit neununddreißig Standardfarben‘¹⁵⁸ zeugt davon, mit welcher Akribie gearbeitet werden muss. Außerdem wird die Verwendung von Fremdwörtern wie Blue Jeans getadelt, handelt es sich doch um Ausdrücke aus dem Westen; für diese gibt es auch deutsche Bezeichnungen. Jene abwertende Meinung über Anglizismen und westlich geprägte Begriffe wird allerdings dadurch subvertiert, dass sie von den Figuren übertrieben und meist falsch ausgesprochen werden. Die eigenartige

¹⁵⁵ Cooke: Representing East Germany, S. 76. Meine Übersetzung: als wenn der Sohn auf der Anklagebank eines ‚amerikanischen Schwurgericht[s]‘ sitzen würde (Zitat aus Brussig: Helden wie wir, S.34).

¹⁵⁶ Brussig: Helden wie wir, S. 35.

¹⁵⁷ Ebd., S.149.

¹⁵⁸ Ebd., S.183.

Artikulation wird graphisch dargestellt und nähert sich der charakteristischen Aussprache der Figuren an: aus ‚Blue Jeans‘ wird dann ‚Pluhchiens‘¹⁵⁹.

3.5.5. Exkurs zur Sprache der Medien – Zwischen Sprachspiel, fiktiver Intertextualität und kritischem Mediendiskurs

Die am häufigsten gewählte Sprache ist jene der Medien. Sie findet Eingang in den Text, wenn über jene diskutiert wird, aber auch für die Fantasien des Erzählers. Die Initialzündung für Klaus Denken in Schlagzeilen ist sein eigenes Auftauchen am Titelblatt der *Berliner Zeitung*.¹⁶⁰ Anfangs klingen diese Überschriften noch seriös und harmlos. Danach folgt ein Schockerlebnis für den an ideologiegetreuen, gemäßigten Journalismus Gewöhnten: Der (erlebende) Erzähler wird eines Originalexemplars der BILD-Zeitung habhaft; die fiktive Schlagzeile „SEX-SKANDAL BEI DER POLIZEI!“¹⁶¹, unterstützt von den auffälligen Blockbuchstaben, prägt sich ihm ein und mit ihr die Veranlagung reale Ereignisse und vor allem Wunsch- und Schreckensfantasien in sensationslüsternen Überschriften auszudrücken. Dazu gehören „SEX-SKANDAL BEI NOBELPREISVERLEIHUNG“¹⁶², wobei Uhltscht in seiner Vorstellung mehrere Rollen gleichzeitig ausfüllt – jene des Preisträgers und jene des Verursachers des Anstoßes. Neben der fotografischen Imagination eines Horrorszenarios drängt sich Klaus ein anderes Mal „UNFALL AUF DEM RANGIERBAHNHOF – ZWISCHEN DEN PUFFERN ZERQUETSCHT, UNTER DEN WAGEN GEDREITEILT!“¹⁶³ auf. Ebenfalls reif für Schlagzeilen im negativen Sinne ist Uhltschts sportliche Leistung; sein Vorschlag für einen Beitrag über ihn, der natürlich in der BILD erscheinen würde, lautet: „OSTBERLIN LACHT: DER LAHMSTE LAHMARSCH DER STASI“¹⁶⁴ Dass Klaus mit dem Jargon der Boulevardblätter bestens vertraut ist, zeigt sich ebenfalls in seinen Schreckensvisionen, die sich um sein Objekt der Begierde Yvonne drehen. In seiner Fantasie werden seine Taten sofort zu wichtigen Schlagzeilen wie „STASI-SCHERGE VERGING SICH AN

¹⁵⁹ Ebd., S.182.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S.14.

¹⁶¹ Ebd., S.15.

¹⁶² Ebd., S.16.

¹⁶³ Ebd., S. 71.

¹⁶⁴ Ebd., S.151.

DISSIDENTEN-TOCHTER [...] [und] NACH DEM STASI-FICK: SIE WOLLTE NICHT MEHR LEBEN!¹⁶⁵

Die Exempel für dieses Denken in hetzerischen Titeln verdeutlichen, dass erstens die emotional geladene Sprache vieler Medien in den Text eingebaut wird. Klaus Uhltscht greift auf in jener Domäne häufig gebrauchte Begriffe wie ‚Skandal‘ oder ‚Scherge‘ zurück und kopiert den manchmal elliptischen Satzbau. Zweitens wird auch auf die Konvention des Layouts – Blockbuchstaben, die Aufmerksamkeit erregen – rekuriert.

Die Fülle an sensationsheischenden Schlagzeilen, die in *Helden wie wir* regelmäßig auftaucht, kann wahrscheinlich als satirischer Meta-Kommentar zu den Gepflogenheiten im (Boulevard)journalismus interpretiert werden. In analoger Weise lässt sich die abschließende Szene deuten, in der die fiktiven Fernsehbilder des Mauerfalls beschrieben werden. Für diese arbeitet Thomas Brussig im Medium der Literatur mit den (Bild)Konventionen der Fernsehberichterstattung. Wie die Beschreibung jener Szene gelöst wird, soll nun genauer analysiert werden. Mitten in der Menschenmenge bei der nun geöffneten Mauer befindet sich Klaus Uhltscht. Als die Kamera ihn einfängt

[stößt er] ein Wort aus, das aus den tiefsten Sümpfen [s]einer Seele kam: ‚Deutschland‘, halb geröchelt, halb geflüstert. – *Deutschland aus Angst*. Die Westdeutschen nahmen es natürlich wörtlich, allerdings indem sie es um eine entscheidende Nuance entstellten: Sie taten so, als ob alle, die *Deutschland* sagten, *Bundesrepublik* meinten.¹⁶⁶

Was vermag den Mythos Mauerfall und Wiedervereinigung besser zu illustrieren als ein ‚Ossi‘, der den verbindenden Namen des Landes ausspricht? Im Roman wird auf genau solche Fernsehbeiträge hingewiesen, die die feierliche und erhebende Reaktion des Volkes vermitteln. Andreas Martin Widmann verweist in seinem Beitrag zu Brussigs Text darauf, dass hier einerseits die Macht der Medien im Zusammenhang mit Legendenbildung und kollektivem Gedächtnis kritisch beleuchtet wird.¹⁶⁷ Andererseits stützt sich die intradiegetische Logik des Textes ebenfalls auf den Faktor Fernsehen: Was auf TV-Bildern zu sehen ist, kann als Beweisstück für den ‚wahren‘ Verlauf der

¹⁶⁵ Ebd., S.236.

¹⁶⁶ Ebd., S.322.

¹⁶⁷ Vgl. Widmann: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung, S. 220.

deutsch-deutschen Geschichte rund um die Ereignisse des Falls der Berliner Mauer herangezogen werden, das eine Figur wie Klaus Uhltscht als Urheber ausweist.¹⁶⁸

3. 6. Illustration und Humor durch intertextuelle und kulturelle Allusionen

Für den Roman *Helden wie wir* greift Thomas Brussig nicht nur für die Titelbezeichnungen auf verschiedenste Intertexte (im weiten Sinne) und Intermedien zurück. Der Text ist durchzogen von Anspielungen auf Bücher, die Filmwelt, Musikgruppen, historische Ereignisse und sogar Werbeeinschaltungen. Die Referenzen sind so zahlreich, dass im Rahmen dieser Arbeit gar nicht auf alle eingegangen werden kann. Einige wichtige und interessante Allusionen sollen aber genauer analysiert werden. Der Fokus liegt dabei auf der Verwendungsart, welche teilweise Schlüsse zu ihrer narratologischen Funktion zulässt.

Der Hauptspender von Text- und Inspirationsmaterial ist die Schriftstellerin Christa Wolf. Ihr Einfluss auf den Roman und seinen satirischen Tonfall kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, weshalb der Betrachtung ein eigener Kapitelabschnitt gewidmet werden soll.

3. 6.1. Ausblick auf mediale Anspielungen und Intertexte

Schon die Eingangsszene von *Helden wie wir* ist an ein literarisches Werk angelehnt. Die Geburtshilfe durch ein Panzerregiment erinnert an Günther Grass' *Die Blechtrommel*, eine Feststellung, die in zahlreichen Auseinandersetzungen mit dem Text getätigt wird.¹⁶⁹ Als weitere literarische Inspiration wird auf die

angloamerikanische Literatur[...], besonders von den ‚Altmeistern‘ der Protestliteratur, Jerome Salingers *The Catcher in the Rye* [...], sowie Henry Millers Softpornos *Tropic of Cancer* und *Tropic of Capricorn* [und vor allem auf] die ‚Sexologen‘, darunter Philip Roth (*Portnoy's Complaint*, *The Anatomy Lesson*)¹⁷⁰

verwiesen. Für die pikaresken Elemente, die stark mit der Charakterisierung des Protagonisten und Erzählers verknüpft sind, finden sich zusätzlich andere Vorbildtexte:

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 221.

¹⁶⁹ Vgl. u.a. Halverson: Interview and Autobiography, S. 97, Hollmer: The next generation, S.113, Zachau: Das erfüllteste Jahr, S. 33.

¹⁷⁰ Zachau: Das erfüllteste Jahr, S. 33.

Der abenteuerliche Simplicissimus deutsch von Christoffel von Grimmelshausen und *The World According to Garp* von John Irving.¹⁷¹ Letzterer wird im Roman sogar wörtlich erwähnt. Die literarische Bedeutung für die Komposition von *Helden wie wir* wird allerdings verschleiert. Der Text wird nicht aufgrund seiner erzählerischen Qualität diskutiert, sondern hat für die Figuren der diegetischen Welt eher praktischen Wert:

Grabs konnte demnach im Einklang mit den Dienstgewohnheiten *Garp* – und wie er die Welt sah mitgehen lassen, um bei der standesamtlichen Eintragung ins Geburtenregister einen Beweis zu haben, daß *Garp* ein gebräuchlicher Vorname ist.¹⁷²

Eine Ikone des Sports muss als Objekt zur Anregung eines intimen Gesprächs zwischen Mutter und Sohn herhalten. Lucie Uhltscht findet nämlich „Katarina [Witts] große Kür in Calgary, Olympische Spiele 1988“¹⁷³ sexy und möchte ihre Meinung bestätigt wissen. Die sportliche Leistung und die daraus folgende internationale Bekanntheit bleiben unerwähnt. (Wichtig ist die Jahresangabe allerdings für die authentische Verankerung des Textes in der Zeit.)

Eine Art Soundtrack der westlichen Welt lässt sich ohne Weiteres für *Helden wie wir* erstellen. Die Verknüpfung von Bands der Zeit umfasst ABBA und deren weibliche Mitglieder als sexueller Anreiz¹⁷⁴ und die Beatles. Im Zusammenhang mit dieser bedeutenden englischen Gruppe spielt Klaus Uhltscht den Aufdecker. Er ist es, der die Welt darüber aufklärt, dass John Lennons *Happiness is a warm gun* eigentlich die Vertonung eines Werbeslogans eines Waffenmagazins ist.¹⁷⁵ Ein satirischer Kommentar zur Bedenklichkeit der versteckten Botschaft und ihr Kontrast zu Lennons Image als Friedensbotschafter ist die Funktion dieser Anspielung aus der Sicht eines sozialistisch erzogenen Menschen. Künstlerische Überlegungen und Urteile fallen somit ebenso weg wie bei der Nennung von ABBA. Der Leser bekommt im Roman allerdings auch noch härtere Klänge zu ‚hören‘. Erwähnung findet nämlich ebenfalls Jimi Hendrix, dessen Aussehen in einem Atemzug mit dem von Karl Lagerfeld genannt wird, und damit seine musikalischen Errungenschaften in den Hintergrund

¹⁷¹ Vgl. Hollmer: *The next generation*, S. 113.

¹⁷² Brussig: *Helden wie wir*, S. 155.

¹⁷³ Ebd., S. 59.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S.73.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S.106f.

verdrängt.¹⁷⁶ Im Unterschied zum Großteil der kulturellen Referenzen spielt bei den Sex Pistols deren Musik doch eine Rolle. Vermutlich ist es aber nur der provokante Charakter der Stilrichtung Punk, der die Aufnahme gerade dieser Band in die Fantasie des Erzählers ermöglicht.¹⁷⁷

Vorbilder für den Typus des Rebellen gibt es neben den Mitgliedern der Sex Pistols noch andere. Für Klaus Uhtzschts erträumtes Selbstbild muss die Schauspielgröße James Dean erhalten, der durch die Verschmelzung von Vor- und Nachname als Spender der Bezeichnung für *das* Kulturgut des Westens, die Jeans, vorgestellt wird.¹⁷⁸

Um facettenreiche Vergleichsobjekte für Personen und Erlebnisse zu finden, wird ebenfalls häufig auf Beispiele aus verschiedenen Bereichen der Populärkultur zurückgegriffen. Um die Einzigartigkeit seiner neuen Wohnung zu unterstreichen, kontrastiert der Erzähler sie mit jener „Alain Delon[s] [...] als *Der eiskalte Engel*“¹⁷⁹. Der Gefängnisaufenthalt des Grafen von Monte Christo dient ihm als Inspiration für eigene Horrorvisionen.¹⁸⁰ Zur näheren Beschreibung verschiedener Elterntypen greift der Protagonist auf die realen Ikonen Astrid Lindgren und Humphrey Bogart zurück.¹⁸¹ Ausgerechnet der Untergang der Titanic wird von Klaus als Szenario übernommen, um die verschiedenen Kategorien der Schwimmfähigkeiten zu demonstrieren. Einem Flachschwimmer wie dem (erlebenden) Erzähler selbst würde es folgendermaßen ergehen: „Der planscht eine hoffnungslose halbe Minute im Atlantischen Ozean, bevor er ruhmlos absäuft.“¹⁸² Die hier genannten Allusionen sind nur ein Teil der im Text verwendeten. Ihre Verknüpfung mit dem Romangeschehen zeigt aber, dass sie zur Verdeutlichung des Erzählten dienen. Um diese Funktion zu erfüllen, müssen sie bestimmte Assoziationen beim Leser wecken. Dies erfordert eine profunde Kenntnis der Literatur, Popkultur, der Filmwelt und einiger markanter, zum Teil auch medial verarbeiteter, historischer Ereignisse auf der Rezeptionsseite.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S.243.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S.231.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., S.231.

¹⁷⁹ Ebd., S. 220.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S.225.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 62.

¹⁸² Ebd., S. 41.

Thomas Brussigs Roman richtet sich an ein möglichst großes Publikum. Die Anspielung auf die Fernsehmoderatorin Dagmar Frederic allein ist nicht ausreichend, um die geschilderten Ereignisse für internationale Leser verständlich zu machen. Deshalb wird eine weitere öffentliche Persönlichkeit als Vergleichsobjekt herangezogen: „Dagmar Frederic ist [...] ungefähr so apart wie Nancy Reagan“¹⁸³. Für Insider der deutschen Fernsehgeschichte eröffnet sich eine doppelte Assoziationskette; internationales Lesepublikum wird wahrscheinlich eher über die Nennung von Nancy Reagan zu einer Interpretation der Szenerie gelangen.

Manche (pseudo)kulturellen Bezüge in *Helden wie wir* reichen tief in den Kapitalismus hinein. Es sind hier zwei auffällige Allusionen zu nennen, die in origineller Funktion verwendet werden. Klaus Uhltscht bezeichnet sich selbst als

so ausdauernd wie das Häschen in der DURACEL-Werbung: Jeder andere Onanist wäre schon längst fertig, nur [er] war noch unermüdlich am Trommeln.¹⁸⁴

Thomas Brussig übernimmt die als bekannt vorausgesetzten Bilder eines Werbespots für jene Batteriemarke und verknüpft sie mit den Perversionen des Protagonisten, was die Beschreibung der Situation noch absurder wirken lässt. Ein weiteres Produkt der Konsumgesellschaft dient im Roman ebenfalls eher der sexuellen Entwicklung des Erzählers und prägt sein Bild vom Westen: der Quelle-Katalog mit „achthundert Seiten Vierfarbdruck auf Hochglanzpapier“¹⁸⁵. Dieser bietet dem potentiellen Kunden eine Fülle an Bildern von Wunderdingen. Brussig treibt in dieser Szene die bissige Darstellung auf die Spitze. Der (erlebende) Erzähler meint sogar, dass er

nach der Lektüre des Quelle-Katalogs einem West-Tierarzt zu[traut], daß er ein halbes Brathähnchen gesund pflegt, auf daß es wieder gackert und noch viele West-Eier legt¹⁸⁶.

Zurück aus den Tiefen der Werbe- und Konsumindustrie soll ein letzter Blick auf die Domäne der sogenannten Hochkultur geworfen werden. Darunter fallen einige Anspielungen auf wissenschaftliche und kulturhistorische Meilensteine, die erstens als (objektiv gesehen unerreichbare) Vergleichsobjekte dienen, was wahrscheinlich auf die humorvolle Wirkung bei der Leserschaft abzielt. Ob sich nämlich Albert Einstein,

¹⁸³ Ebd., S.67.

¹⁸⁴ Ebd., S.195.

¹⁸⁵ Ebd., S. 172.

¹⁸⁶ Ebd., S.172.

Freud und Lenin über die Ehre freuen würden, mit dem Erzähler ein Jubiläum zu feiern, bleibt wohl höchst zweifelhaft; diese drei großen Denker dienen jedenfalls in Klaus' Vorstellung als Vorbild für ein Meisterwerk des Erzählers.¹⁸⁷ Zweitens können jene Allusionen auf die elitäre Kunst dazu verwendet werden, Figuren als kaum gebildet zu zeichnen. Diese Technik wird für Uhltschts Stasi-Kollegen angewendet, die beispielsweise bedeutende Kunstwerke und ihre Schöpfer vermischen. Das Ergebnis der Missverständnisse, das in die Rubrik ‚gefährliches Halbwissen‘ fällt, lautet „*Das Lächeln der Sixtinischen Madonna, von Leonardo*“¹⁸⁸; dieses wird vom bibliophilen Erzähler für den Leser aufgedeckt. Es ist also Teil seiner Selbststilisierung, die ihn von weniger kultivierten Figuren unterscheiden soll.

Klaus Uhltscht besitzt zwar eine Menge an Bücherwissen, seine Kenntnisse im praktischen Leben wirken objektiv betrachtet oft nicht ausreichend. Die Anspielungen aus der Hochkultur könnten daher durchaus als bissiger Kommentar zum Thema theoretische und trockene Erziehung durch einflussreiche Bücher gelesen werden. Eine ähnliche Dekonstruktion der Bedeutung für die Identitätskonstruktion der Menschen zeigt sich, wenn nationalen Sportikonen ihr Ansehen abgesprochen wird. Analoges offenbart sich bei der Allusion auf Musikgrößen, die nicht wegen der Qualität ihrer Musik und deren Signifikanz für die Musikgeschichte zitiert, sondern teilweise zu Sexobjekten degradiert werden. Die auffälligste Entmythologisierung setzt Thomas Brussig aber im politischen Feld an. Es handelt sich dabei um eine zentrale Figur der DDR-Geschichte, nämlich um Erich Honecker selbst. Sein Image als starker Anführer wird demontiert, indem er auf Blut von Klaus Uhltscht angewiesen ist.¹⁸⁹ Drastisch wird die Schwäche beim Krankenbesuch illustriert¹⁹⁰: Der (erlebende) Erzähler findet den Staatsmann im Schlafanzug vor. Honeckers einzige Sorge ist sein Mikado-Spiel. Dies veranlasst den Protagonisten zu folgender Überlegung:

[Honecker] wollte nicht wahrhaben, daß er an diesem Punkt nur verlieren kann, und ich wollte nicht wahrhaben, daß ich mein Leben einem alten Mann, der sich hoffnungslos verrannt hatte, geopfert hätte.¹⁹¹

In der intradiegetischen Welt funktioniert diese Einsicht als Desillusionierung des Protagonisten, der nicht glauben möchte, dass seine gefährliche historische Mission

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 248.

¹⁸⁸ Ebd., S. 156.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd., S.172.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S.272-275.

¹⁹¹ Ebd., S.275.

nicht für einen Siegertypen, sondern für eine Person geschieht, die im Begriff ist, all ihre Macht zu verlieren und ihre Ideale nicht mehr zu vertreten vermag. Im übertragenen Sinn könnte es ebenfalls eine allgemeine, retrospektive Reflexion über die DDR und ihre Führungsperson sein.

3. 6.2. Literarische Auseinandersetzung mit Christa Wolf

Die augenscheinlichsten Allusionen werden im Roman *Helden wie wir* auf das Werk der Schriftstellerin Christa Wolf gemacht. Die auffälligste Passage ist ein seitenlanges, ungekürztes Zitat einer Rede, die sie knapp vor dem Mauerfall am Alexanderplatz gehalten hat.¹⁹² Sie referierte über das Thema Sprache und Revolution, wobei sie sich innerhalb der DDR- Ideologie bewegte. Jörg Magenau möchte hier die Position des Erzählers mit der des Autors Thomas Brussig gleichsetzen. Uhltscht und somit Brussig werfen „Wolf [...] vor, weiter den Traum vom Sozialismus zu träumen, während es doch nur darum gehen konnte, endlich die Grenze zu öffnen“¹⁹³. Inwiefern diese literarisch geäußerte Meinung mit jener des Autors übereinstimmt und ob es sich tatsächlich um eine böswillige Unterstellung oder bloß einen kritischen Einwand handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Magenaus These von der Identität zwischen Schöpfer und geschaffener Figur geht vielleicht sogar zu weit. Differenzierter und begründeter argumentiert er im Zusammenhang mit dem Thema der Dekonstruktion der „von [Christa Wolf] [...] repräsentierten Funktion des Autors als moralische Instanz und als übersensibler Artikulator des Volksempfindens“¹⁹⁴. Magenau weist darauf hin, dass Brussig die Perspektive der Stasi-Leute beschreibt, die die Wohnung einer Schriftstellerin durchsuchen; diese Passage stellt einen satirischen Gegentext zu Wolfs *Was bleibt* dar, welcher die Angst des Opfers schildert.¹⁹⁵ In dieser Beschäftigung sind einige andere Verwendungsarten der Texte der Schriftstellerin noch gar nicht eingeflossen. Mehrfach wird auf die „subjektive Authentizität der Musterschülerin (,Aber den schönsten Aufsatz hat wieder unsere Christa geschrieben‘, 297)“¹⁹⁶ rekuriert, um diese ins Lächerliche zu ziehen. Von einer wenig wohlwollenden Haltung zeugt ebenso die Beschreibung von *Der geteilte Himmel* als

¹⁹² Vgl. ebd., S. 283-285.

¹⁹³ Magenau: Kindheitsmuster, S.50.

¹⁹⁴ Ebd., S.50f.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd., S.51.

¹⁹⁶ Hollmer: The next generation, S. 117.

„Erektionstöter“¹⁹⁷. Eine weitere satirische Herabsetzung findet statt, indem Klaus Uhltscht eine pornografische Lesart der Texte Wolfs vorschlägt, um ihr damit im Literaturstreit zu helfen.¹⁹⁸

Das Fazit könnte lauten, dass jene satirische Auseinandersetzung mit und die Charakterisierung von Christa Wolf in der Fiktion als „Umkehrung der etablierten Werthierarchien ([...] im System Literatur)“¹⁹⁹ funktioniert.

3. 7. Metanarration – (Selbst)stilisierung und Interpretationshilfen des Erzählers

Thomas Brussig lässt in *Helden wie wir* einen Erzähler auftreten, den man nur als Antihelden rezipieren kann. Vorstellungen und Fantasien über die geheime, historische Mission stehen im Kontrast zu den tatsächlichen Erlebnissen und zum Erfahrungshorizont des Protagonisten. Dies würde eine wenig ausgeklügelte Erzählung erwarten lassen. Ebenso erfolgt am Ende des ersten Kapitels eine Stilisierung von Spontanität und einer gewissen sprachlichen Freiheit. Klaus Uhltscht bittet Mr. Kitzelstein, „[ihm] die Vorstellung [zu lassen], daß [sie] noch bei der Sprechprobe sind“²⁰⁰. Doch gleich darauf rechtfertigt er seine Art zu erzählen:

Ich wäre nicht so ausführlich, wenn ich es nicht müßte. Ich plaudere nicht wahllos, sondern ich beantworte mit aller Konzentration [die] Frage. Ich habe das Ende stets im Auge, und was [...] zunächst konfus wirkt, das bekommt noch seinen Sinn.²⁰¹

Klaus Uhltscht möchte als selbstbewusster Erzähler gesehen werden, der die Narration auf ein Ziel ausrichtet und sich an die Grice'schen Konversationsmaximen hält. Für eine zweckorientierte Vorgehensweise spricht ebenfalls die Erwähnung des gescheiterten Plans einer schriftlichen Autobiografie „à la *europäischer Zeitzeuge*“²⁰², für welche schon zahlreiche Überlegungen angestellt wurden. Mit diesem Kommentar spricht der Erzähler seine Kenntnis von literarischen Trends an – höchstwahrscheinlich ist dies allerdings ein ironischer Gestus des Autors.

¹⁹⁷ Brussig: *Helden wie wir*, S. 307.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S.310.

¹⁹⁹ Hollmer: *The next generation*, S. 113.

²⁰⁰ Brussig: *Helden wie wir*, S. 18.

²⁰¹ Ebd., S.18.

²⁰² Ebd., S. 5.

Innerhalb der Narration selbst finden sich zahlreichen Meta-Kommentare. Klaus Uhltscht spricht seinen primären Adressaten Mr. Kitzelstein, aber auch das potentielle Publikum direkt an, um Erklärungen zu seiner Erzählweise abzugeben. Durch Korrekturen der zuvor verwendeten Ausdrucksweise oder Vorausdeutungen wie

Wobei die Redewendung ‚tief im Innersten getroffen‘ auch nur eine Verharmlosung ist [und] ich wäre nicht der geworden, der ich bin, wenn ich nicht jeden Sommer ins Ferienlager gefahren wäre²⁰³

lenkt Klaus die Aufmerksamkeit auf bestimmte Teile der Erzählung. Er führt also die Evaluation der Erlebnisse im Hinblick auf den Gesamtkontext der Narration selbst durch und präsentiert die Ergebnisse seinem immanenten Adressaten und gleichzeitig dem Leser.

Einige Male finden sich Anmerkungen zur Authentizität des Erzählten. Darunter fallen Wahrheitsbeteuerungen und der Hinweis, dass bestimmte Geschehnisse nur aus der Erinnerung oder aus zweiter Hand erzählt werden. Für Letztere kann daher kein absoluter Wahrheitsanspruch erhoben werden. Durch dieses Eingeständnis wird allerdings suggeriert, dass Teile, die nicht extra kommentiert werden, den echten Hergang präsentieren. In anderen Worten wird sowohl durch die Affirmation des Erzählten als auch durch Verweise auf mögliche Abweichungen von den Tatsachen, die durch Faktoren wie Erinnerungsfehler oder den Überfluss an medialer Tradierung entstehen, die Richtigkeit des Berichtes bekräftigt. Für beide Aspekte lassen sich zahlreiche Beispiele finden, um die These abschließend praktisch zu untermauern. Ein zentrales Erlebnis mit der Mutter „ha[t Klaus Uhltscht] so oft gehört, daß [er] heute kaum noch Erzählung und eigene Erinnerung auseinanderhalten kann“²⁰⁴. Mit dieser Andeutung macht er dem Leser klar, dass er diese Episode nicht als gänzlich wahr auslegen darf, da sie schon einige Erzählinstanzen durchlaufen hat. Eine in höchst profanen Worten ausgedrückte Wahrheitsbeteuerung des Erzählers lautet folgendermaßen: „Ich könnte Scheiße heulen, aber es war so“²⁰⁵.

Klaus Uhltscht ist sich auch seines (intradiegetischen) Publikums bewusst und sucht dieses möglichst für sich zu gewinnen und sich klar auszudrücken. Die schon besprochene intertextuelle Anspielung auf Nancy Reagan als Vergleich für die

²⁰³ Ebd., S.46f.

²⁰⁴ Ebd., S.22.

²⁰⁵ Ebd., S.13.

ebenfalls kulturelle Referenz auf Dagmar Frederic greift der Erzähler nur auf, „um [s]ich [den] amerikanischen Lesern [der intradiegetischen New York Times] verständlich zu machen“²⁰⁶. (Damit macht der Autor Thomas Brussig seinen Text auch der internationalen Leserschaft leichter zugänglich.)

²⁰⁶ Ebd., S.67.

4. Helden wie wir im Medium Film – Narratologische Analyse

4.1.1. Aspekte des Paratextes - Kinoplakat beziehungsweise DVD-Inlay

Die Gestalter des Motives für das Filmplakat und auch für die DVD-Hülle haben sich stark am Buchcover orientiert. Das Bild, dessen Ausschnitt einen Teil einer Statue zeigt, und zwar die männlichen Geschlechtsmerkmale, ist einfach übernommen worden.²⁰⁷ Im Gegensatz zum Buchumschlag gibt es eine dicke, schwarze Rahmung. Außerdem ist neben dem corpus delicti eine Überschrift hinzugefügt. Sie lautet: „ein Stück Geschichte“²⁰⁸. Dadurch verbinden sich Schlagzeile und Bild.

Vom dunklen Hintergrund hebt sich die Schrift hervor. Der mit dicken Lettern gedruckte Titel *Helden wie wir* ist in Rot gehalten. Eine Art Untertitel, der sich unter dem Bild befindet, benutzt ebenfalls dieselbe Farbe; er lautet „Die unglaubliche Wahrheit des Mauerfalls!“²⁰⁹. Mit diesem Satz, der durch ein Rufzeichen begleitet ist, wird die Aufmerksamkeit auf das geschichtliche Ereignis gelenkt und auf den Komplex Ostdeutschland angespielt. Außerdem kann der Slogan als fingierte Wahrheitsbezeugung ausgelegt werden, der mit der Sensationslust des Publikums spielt. Dem schwarzen Hintergrund entgegengestellt ist zusätzlich noch eine kurze Werbebotschaft, die auf die Buchvorlage, den Autor Thomas Brussig und seinen Erfolg mit *Sonnenallee* hinweist.²¹⁰

Im Internet findet sich der Hinweis auf eine zweite Version des Filmplakates.²¹¹ Bei jener Gestaltungsart wird der Text übernommen, das Motiv ist jedoch ein anderes. Für dieses Poster wird die (gesamt)deutsche Flagge verwendet, die ein Stempel mit dem Text ‚ungültig‘ ziert. Jenes Bild erregt wohl ebenso viel Aufmerksamkeit wie das alternative.

Die Inhaltsangabe, die gleichzeitig den Begleittext zur DVD stellt, konzentriert sich auf die geschichtlichen und politischen Ereignisse und verrät auch, dass
der schüchterne junge [Klaus ...] mit einem Gemächt ausgestattet [wird], das alle

²⁰⁷ Vgl. Abbildung 2.

²⁰⁸ Petersen, Sebastian: *Helden wie wir*. Universum Film GmbH 2000. DVD, Inlay Vorderseite.

²⁰⁹ Ebd. Inlay Vorderseite.

²¹⁰ Vgl. ebd., Inlay Vorderseite.

²¹¹ Vgl. Abbildung 3.

http://www.kinoplakate.de/zeigebild.php?url=mp/g_Helden_wie_wir_Teaser_Flagge.jpg(25.07.2010)

quantitativen Vorstellungen sprengt – und [er...] damit den Weg in die Freiheit für Millionen [sprengt] – in jener legendären Nacht des 9. November 1989.²¹²

Wie sich zeigt, wird für das Filmplakat und die Publikation im Medium DVD mit einem auffälligen, fast provokanten, Bild gearbeitet, das auch schon bei der Romanvorlage in Verwendung war. Zusätzlich wird die Aufmerksamkeit auf die Ostthematik und den Mythos Mauerfall gelenkt, der in Beziehung zu eben jenem Bild gerückt wird. Um auch ‚Leseratten‘ ins Medium Film zu entführen, erfolgt die Erwähnung der Romanvorlage und der Hinweis auf den Erfolgskomplex *Sonnenallee*.

4.1.2. Paratext DVD – Kapitelaufteilung und Bezeichnungen

Eine Analogie zum gedruckten Buch lässt sich zumindest bei einer Filmversion feststellen, die auf dem Medium DVD gespeichert ist – die Kapitelaufteilung.²¹³ Hier kann verfahren werden wie bei einem Roman; Pausen und Rückgriffe sind möglich. Das Kapitelmenü der *Helden wie wir*-Digital Versatile Disc ist sehr liebevoll gestaltet: die einzelnen Abschnitte sind in Form einer Landkarte dargestellt. Volker Helbig weist allerdings darauf hin, dass der Rezipient nicht zwangsläufig mit den Überschriften in Berührung kommen muss, wenn er den Film einfach so abspielt.²¹⁴ Im Fall der Adaption *Helden wie wir* gibt es jedoch noch einen anderen Weg, um die Informationen zu den einzelnen Abschnitten zu erfassen; sie sind in Form eines Beiblattes präsent. Dabei zeigt sich manchmal, wenn auch selten, eine gewisse Kreativität in der Betitelung, die über die sonst häufig gebrauchten „thematische[n], nominale[n] Kurztitel“²¹⁵ hinausgeht. Da das Herangehen an die Überschriften vom Vorwissen, der Erwartungshaltung im Bezug auf den Inhalt des Filmes oder der Kenntnis desselben stark beeinflusst ist, sollen nach einer grafischen Darstellung nur einige Auffälligkeiten herausgehoben werden.

Kapitel	Titel	Kapitel	Titel
1	‚What a Wonderful World‘	13	Zielperson ‚Individualist‘

²¹² Peterson: *Helden wie wir*, Inlay Rückseite.

²¹³ Vgl. Helbig: Schriftliche Paratexte der DVD. In: Gwózdź (Hg): *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*. Marburg: Schüren 2009, S. 103.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 106.

²¹⁵ Ebd., S. 108.

2	Am Abend des 20.08.1968	14	Zum Schutze der Nation
3	„Bei uns war alles gut“	15	Klaus‘ Einsatz als Romeo
4	Unsere Lieblingsfarbe ist Rot!	16	Unerwartetes Wiedersehen
5	Riesige Tulpenfelder	17	Von Flugblättern und Tulpen
6	Flachschwimmer	18	Das Geständnis
7	Die Geschichte von Teddy	19	Blutspende
8	Romeo & Julia	20	Kumulative Wechselwirkung
9	Verwischte Spuren	21	Fahrscheinkontrolle
10	„Alles ging seinen Gang“	22	„Tor auf! Tor auf! Tor auf!“
11	Der Fall „Romeo“	23	„What a Wonderful World“
12	Allgemeine Abrechnungen	216	

Ins Auge sticht, dass Anfangs- und Schlusskapitel dieselbe Überschrift tragen. Dies lässt den Schluss zu, einen zirkulären Handlungsfortgang erwarten zu können. Des Weiteren ist der Wortlaut besonders. Zum einen handelt es sich bei „What a Wonderful World“ um einen englischen Ausspruch, also um eine Entlehnung aus einer Fremdsprache. Zum anderen ist es gleichzeitig ein Songtitel von Louis Armstrong. Die Übersetzung wird wohl nicht schwer fallen und lässt etwas Positives vorhersehen. Auch der Titel von Kapitel 22 ist länger und deutet – zumindest unter Miteinbeziehung der wichtigsten Informationen zum Film – auf einen außergewöhnlichen Schritt Richtung Happy-End hin.

Durch ein Figurenzitat des wahrscheinlich berühmtesten Liebespaares der Literatur Romeo und Julia wird ein Handlungsstrang geöffnet, der sich um die Themen Liebe und Beziehungen dreht. Ein geheimnisvolles Element wird für die Kapitel 11 und 15 hinzugefügt. Der Titel „Der Fall „Romeo““ deutet auf einen Agenteneinsatz hin, bei welchem es auf bestimmte männliche Qualitäten ankommt, die mit einer Romeo-Figur assoziiert werden; hier sind es wohl eher nicht die emotionalen Eigenschaften, die im Vordergrund stehen. Was sich aber bei allen bisher erwähnten Titeln zeigt, die auf literarische Charaktere zurückgreifen, ist das Spiel mit kulturellem Wissen. Ohne dieses können die Überschriften nicht aufgelöst und für den filmischen Text fruchtbar gemacht werden.

²¹⁶ Peterson: Helden wie wir, DVD-Beiblatt.

Ein letzter interessanter Aspekt der Kapitelaufteilung ist die Anzahl und Länge der Kapitel, vor allem im Vergleich zur literarischen Vorlage und dem zu einem späteren Zeitpunkt präsentierten ausführlichen Sequenzprotokoll, das die thematischen Einheiten noch enger und genauer analysiert. Die Kapitelanzahl, die der Paratext DVD anbietet, liegt quantitativ zwischen der von Thomas Brussig bestimmten Einteilung in seinem Roman und der im Sequenzprotokoll der Filmversion herausgefilterten Menge. Dieses Ungleichgewicht deutet daraufhin, dass die Größe der Einheiten bestimmt, wie viel Information, welche nicht durch die thematische Überschrift gedeckt wird, an das Publikum weitergegeben wird. Folglich bleibt bei längeren Erzähleinheiten und einer geringeren Anzahl mehr Platz für Überraschungen, also Wendungen, die sich nicht durch einen Kapiteltitel erschließen lassen.

4.1.3. Paratext – Trailer

Ein wichtiger Faktor im Filmuniversum ist der Trailer, jener Kurzfilm, der überhaupt auf den vollständigen Film aufmerksam machen soll. Damit übernimmt er die Rolle der Werbung. Dies ist allerdings nur eine Funktion. Alexander Böhnke weist ebenfalls daraufhin, dass „[d]ie vom Trailer vorgenommene Auswahl des Materials – [...] eine Lektüre (>Zuschreibung<) [ist], die die Rezeption des Films maßgeblich prägt“²¹⁷. In anderen Worten werden also schon im Werbeclip die wichtigsten Interpretationsstränge angelegt. Deshalb ist es unabdingbar, auch diesen Trailer als Epitext in die narratologische Filmanalyse einzubeziehen.

Um die essentiellen Strategien hinter dem Filmtrailer zu *Helden wie wir*²¹⁸ herauszufiltern, lohnt es sich, die Themen zu beschreiben, welche als Werbemittel eingesetzt werden. Die Eingangssequenz greift den Werbespruch des Plakates beziehungsweise des DVD-Inlays auf. Der Authentizitätsanspruch wird gemacht, in dem auf die wahre Geschichte des Mauerfalls im Jahr 1989 verwiesen wird. Signifikant ist, dass die Erzählerstimme – als Voice-Over – die des Protagonisten Klaus Uhltscht ist, die Erzähltechnik des Romans also für den filmischen Werbeclip übernommen wird. Da die Wahrheit an erster Stelle steht, kann sie als das wichtigste Sujet betrachtet

²¹⁷Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S.25.

²¹⁸Vgl. Trailer. Helden wie wir. In: Petersen, Sebastian: Helden wie wir. Universum Film GmbH 2000. DVD.

werden; die Strategie hinter der Korrektur der Geschichte der Öffnung der Berliner Mauer spielt mit dem Wissens- und Sensationsdrang des Publikums. An zweiter Stelle steht das Thema DDR. Diese politisch-geografische Einheit wird als Land präsentiert, das unter ständiger Beobachtung steht; der kleine Klaus, als einer der Bewohner, empfindet diese Überwachung über seine penible Mutter. Erst an dritter Stelle befindet sich das im Titel aufgerufene Konzept des Helden. Innerhalb dieses Themenbereiches werden zwei spezifische Arten vorgestellt: die Frauenhelden und die politischen (Staats)helden. Klaus schließt sich aus der ersten Gruppe aus; mit seinem Kommentar „Ich dachte, ich könnte etwas verändern“²¹⁹ und dem Geständnis für den Mauerfall verantwortlich zu sein, stilisiert er sich zur zweiten Sorte. Damit wird ebenfalls noch einmal das Sujet Mauerfall aufgegriffen, das mit authentischen Jubelbildern unterstützt wird.

Die musikalische Untermalung im Trailer unterstützt einerseits die Aspekte der Sensation und Modernität. Die Musik der Eingangsszenen wirkt schnell, mitreißend und zeitgemäß. Die Bilder der feiernden Menge in der Nähe der Berliner Mauer werden von einer Tempoverversion des Liedes ‚What a Wonderful World‘ begleitet. Dieser fungiert als weiterer Kommentar zu den Szenen. Wahrscheinlich soll die ausgelassene Stimmung ins potentielle Publikum übertragen werden.

Auffällig ist, dass im Trailer die komplizierte Liebesgeschichte nicht angesprochen wird. Diese wird nur in Form einiger Szenen mit Klaus und Yvonne, die sowohl im Kindesalter als auch im Erwachsenenalter zu sehen sind, angedeutet. Ein textueller Hinweis erfolgt nicht, obwohl die Liebesgeschichte in der Filmadaption einen hohen Stellenwert einnimmt, in zahlreichen Sequenzen thematisiert wird und als Vehikel für das private Happy-End des Protagonisten dient.

Der Filmtrailer zu *Helden wie wir* streicht die politischen Themen wie den Schauplatz DDR und die Veränderungen durch den Mauerfall heraus. Außerdem darf sich der groteske Held hinter den (kontrafaktischen) Ereignissen persönlich bei seinem potentiellen Publikum vorstellen.

²¹⁹ Ebd.

4.2. Sequenzprotokoll – Dramaturgischer Aufbau

Zur grafischen Darstellung der wichtigsten Erzählbausteine soll ein Sequenzprotokoll dienen, in welchem Inhalt und zentrale Themen verknüpft sind. Es gibt ebenfalls Hinweise auf die Erzählreihenfolge, die zum Großteil linear und chronologisch verläuft, allerdings als Retrospektive.

Nummer	Zeit	Kapitel/Thema	Inhalt
1	00:00:00	Mauerfall 1989	Tausende Menschen feiern, die ersten Ostbürger gehen hinüber in den Westen. Man sieht Willkommensplakate. Die ersten Szenen sind Originalaufnahmen von 1989, erst am Schluss der Sequenz taucht Klaus auf und kommentiert das Geschehen als Voice-Over – gestellte Szene.
2	00:01:25	Vorspann	Titel, Darsteller, Information über die Produktion
3	00:02:19	Klaus' Geburt am 20. August 1968	Die Szenen sind schwarz-weiß. Frau Uhltscht plagt sich bei der Geburt, der Vater und eine Hebamme sind anwesend. Plötzlich rollen Panzer vorbei. (Teilweise werden Originalaufnahmen vom Prager Frühling verwendet.) Endlich ist Klaus da und bekommt seinen Namen.
4	00:04:30	Die DDR in den 1970er Jahren – ein Land der Hoffnungen	Zu sehen sind Feiern, Paraden, der Fernsehturm, die neuen Häuser – Plattenbauten – und winkende, glückliche Menschen. Am Schluss ist der junge Klaus bei einer Feier.
5	00:05:35	Klaus (ca. 10) das Titelbild	Bei der Feiert wird Klaus mit einem wichtigen Parteimitglied fotografiert. Er zeigt seiner Familie stolz das Foto davon, das sich auf dem Titelbild der NBI befindet. Sein Vater würdigt ihn nicht.
6	00:06:22	Frau Uhltscht und Sex /'zeks/	Familie Uhltscht sieht fern. Dagmar Frederic tritt auf. Klaus' Mutter fragt ihren Sohn, ob er die TV-Frau sexy findet. Klein-Klaus läuft ins Badezimmer und schließt sich ein, um seinen Körper zu erforschen. Die Mutter beobachtet ihn durchs Schlüsselloch. Als Klaus herauskommt, meint Frau Uhltscht

			vorwurfsvoll: „Hast du wieder dran rumgespielt?“
7	00:07:18	Erster Blick auf Yvonne	Beim Spaziergang mit der Mutter. entdeckt Klaus ein ihm unbekanntes, schönes Mädchen, das mit einem Hund spielt.
8	00:07:57	Schulunterricht 1	Traditioneller Unterricht: Die Lehrerin erklärt den Schülern den Kampf Rot (Sozialismus) gegen Blau (Kapitalismus). Es ist ein Kampf Gut gegen Böse.
9	00:08:36	Schulunterricht 2	Ein Anti-Kriegsfilm wird gezeigt. Herr Küfer spielt ihn auf Wunsch seiner Schüler noch einmal rückwärts: Zerstörte Gebäude bauen sich wieder auf, usw. Der Direktor unterbricht den Unterricht.
10	00:09:45	Schwimmtraining	Beim Schwimmtraining teilt der Trainer die Schüler in unterschiedliche Klassen – Klaus ist bei den Flachschwimmern.
11	00:10:07	Sandmann	Einschub. Szenen vom Sandmann mit witziger Musik.
12	00:10:31	Die Stasi	Frau Uhltscht inspiziert Klaus' Kopf nach Läusen. Ihr Sohn fragt nach dem Gebäude gegenüber. Die Mutter sagt, dass es der Sitz der Staatssicherheit ist, die immer aufpasst. Das beruhigt den Sohn.
13	00:11:25	Protokolle über die Stasi	Nachdem die Mutter das Zimmer verlassen hat, steht Klaus auf und beobachtet die Personen im Gebäude gegenüber. Er notiert deren Tätigkeiten.
14	00:12:30	Die ‚Neue‘ in der Klasse – eine neue Freundin	In der Schule wird der Stoff – Kampf von Rot gegen Blau wiederholt. Der Direktor bringt eine neue Schülerin: Yvonne Anders (=das schöne Mädchen vom Spielplatz). Die Schüler sollen dann die Welt im Jahr 2000 malen. Fast alle benutzen viel Rot, da es kaum andere Farben gibt. Klaus beobachtet Yvonne: Sie malt Tulpen. Nach der Schule lässt Yvonne sich von Klaus auf dessen Rad nach Hause bringen. Sie verstehen sich gut und schmieden Pläne, nach Amsterdam zu fahren. Das einzige Hindernis: Amsterdam liegt im blauen Teil der Welt.

15	00:16:46	Der letzte Flachschwimmer auf der Titanic	Beim Abendessen gesteht Klaus seiner Familie, dass er der letzte Flachschwimmer ist. Durch eine Sendung über den Untergang der Titanic angeregt, hat Klaus seine eigenen Fantasien. Er stellt sich vor, wie es den verschiedenen Schwimmtypen beim Untergang der Titanic geht. Überlebende: Die Halbschwimmer sind Kämpfer, die Schwimmer Könner. Die Nichtschwimmer genießen ihre letzten Stunden und die Flachschwimmer gehen trotz Anstrengungen unter.
16	00:19:28	Stranderlebnisse	Die Familie Uhltscht ist am Strand. Klaus will wissen, wo sein Vater arbeitet -> beim Außenhandel. Plötzlich hört man Musik. Die Personen, die die Instrumente spielen, gehen FKK. Familie Uhltscht verlässt angewidert den Strand, obwohl Klaus neugierig ist.
17	00:20:46	Die Geschichte von Teddy	Im Unterricht wird die Geschichte von Ernst Thälmann vorgelesen und Klaus stellt sich die Ereignisse vor: Teddy ist ein großer Teddybär. Klaus träumt sich als Held und Helfer der Politgröße.
18	00:23:20	Gefälschte Liebesbriefe und andere Katastrophen	Yvonne erhält einen Zettel. Beim Spielen zeigt sie diesen Klaus: ein vermeintlicher Liebesbrief von Klaus an Britta. Dieser meint, dass der Brief gefälscht ist. Beim Schaukeln kommt es zu einem Unglück: Klaus verletzt Yvonne am Kopf. Die Väter der beiden sind aufgebracht und beginnen zu kämpfen; Klaus Vater unterliegt und zerrt seinen Sohn schnell weg. Die beiden reden über Yvonne, wobei Herr Uhltscht Genaueres über Yvannes Vater und dessen Holland-Kenntnisse wissen möchte. Diese verwendet er dann bei der Stasi gegen Herrn Anders.
19	00:26:52	Ferienlager	Die Mutter packt Klaus' Koffer für das Ferienlager. Bei der Fahrt dorthin winken alle Kinder; man hört lustige Kinderlieder aus dem OFF. Im Lager angekommen, entbrennt ein Kampf um die Betten. Klaus muss an einem 'Weit-Pissen' teilnehmen und

			unterliegt. Die anderen Kinder lachen.
20	00:29:08	Ärger wegen der Protokolle über die Stasi	Der Vater schimpft mit Klaus, als dieser vom Ferienlager zurückkommt. Der Grund dafür ist die Gefahr, die für die Familie aufgrund der vom Sohn verfassten Protokolle über die Tätigkeiten der Stasi-Mitarbeiter im Haus gegenüber entstanden ist.
21	00:30:33	Suche nach Yvonne	Klaus schleicht sich aus dem Haus um Yvonne zu besuchen. Er sucht nach ihr und fragt verschiedene Personen, doch sie ist schon verzogen.
22	00:31:51	Alles geht seinen Gang	Ein Rückblick auf geschichtliche Ereignisse wie den Tod von Breschnew und anderer sozialistischer Granden wird gemacht. Ronald Reagan wird amerikanischer Präsident, was von Klaus sarkastisch kommentiert wird – ein Schauspieler als Präsident. Alle Politiker wollen Frieden. Und auch der deutsche Songcontest-Beitrag trägt den Titel ‚Ein bisschen Frieden‘; man sieht Originalaufnahmen vom Auftritt Nicoles.
23	00:32:51	Klaus wird zur Stasi geholt	Klaus Vater wird als Verteidiger der Nation vorgestellt. Auch sein Sohn Klaus (ca. 20 Jahre) wird für die Armee und dann für die Stasi rekrutiert. Man erklärt ihm seine Aufgaben als ‚Romeo‘: Verführung von Westfrauen. Diese sind für Klaus besonders interessant. Ein Katalog mit eingeklebten Bildern von Westfrauen löst Fantasien aus.
24	00:37:30	Fantasie – Polizeiruf 110	Klaus träumt sich als Agent und Mitwirkender bei Polizeiruf 110.
25	00:38:01	Die Realität bei der Armee	Klaus kommt zur Armee und spricht den Eid mit. Armee heißt: Früh aufstehen, Sport, Dreck und schlechtes Essen.
26	00:40:14	Post-Zeitungsvertrieb – Allgemeine Abrechnung	Im Stasi-Gebäude trifft Klaus auf seinen Vater. Dann bekommt er die Adresse seiner neuen Arbeitsstelle, des Post-Zeitungsvertriebs. Dort angekommen, lernt Klaus seine Kollegen Wunderlich, Grabs und Eulert kennen. Punkt eins sind die Tarnungsaufgaben, also die Informationen über Zeitungsabos.

			Außerdem muss es immer Salzstangen geben und die Kollegen gehen regelmäßig zum Schwimmen. Letzteres bereitet Klaus Probleme.
27	00:44:42	Erster Stasi-Auftrag am 3.8.88	Die Kollegen durchsuchen eine Wohnung. Sie filmen alles. Sie finden Flugblätter und diskutieren, wie man deren Verbreitung unterbinden kann. Wunderlich übernimmt später sogar eine von Klaus' Ideen.
28	00:47:37	Lehrstunde zum Observationsprotokoll	Klaus beobachtet Menschen und soll ein Protokoll darüber verfassen. Bei der Farbe der Kleidung kommt es zu Problemen; Abhilfe schafft ein eigener Farbkatalog. Die Zielperson ist Individualist.
29	00:49: 47	Erster Auftrag als ‚Romeo‘	Die gesamte Stasi singt. Dann beginnt die Observation und Klaus bekommt einen Auftrag. Er soll Kontakt zu einer molligen Dame aufnehmen.
30	00:52:31	Klaus der professionelle (Fantasie-) Geheimagent	Klaus trifft sich mit der korpulenten Dame. Beide sind gut gekleidet. Klaus benutzt seinen Charme und erfährt exklusiv ein großes Geheimnis: Die Dame ist aus dem Westen und arbeitet bei der NATO. Die gesamte Sequenz ist nur Klaus' Fantasie.
31	00:53:33	Realität und sexuelle Nöte	Klaus wartet auf die Dame, die sich auch bald meldet. Er muss mit ihr tanzen und versuchen, sie zu verführen, um ihr Geheimnisse zu entlocken. Die beiden gehen vom Ballhaus in die Wohnung der Dame. Als im TV Dagmar Frederic zu sehen ist, drängt Klaus die Dame zu Sex, doch sie verweigert und schmeißt ihn hinaus. Klaus sucht nach einem anderen Weg sich zu erleichtern. Er masturbiert im Treppenhaus und rutscht schlussendlich auf seinem Sperma aus.
32	00:57:03	Klaus als Pflegefall	Nach dem Unfall kann Klaus seine Hände nicht benutzen; sie sind eingegipst. Seine Mutter kümmert sich um ihren volljährigen Sohn. Sie macht sogar die Intimpflege.
33	00:57:43	Unerwartetes Wiedersehen	Beim Spaziergang mit seiner Mutter sieht Klaus Yvonne wieder. Er versucht ihr zu folgen. Er fragt bei verschiedenen Personen nach ihr und

			findet sie schlussendlich in einem Versteck von System-Kritikern. Klaus und Yvonne verstehen sich sofort wieder gut und haben Spaß. Bei der Diskussion innerhalb der Gruppe versucht Klaus sich herauszuhalten, gibt allerdings einige kluge Ratschläge.
34	01:04:00	Besuch bei Yvonne ohne Happy-End	Klaus besucht Yvonne. Er bringt ihr Tulpen (=ihre Lieblingsblumen) mit. Die beiden reden miteinander und haben Spaß. Die Hauptgesprächsthemen sind Holland und Tulpen. Später gehen die beiden ins Haus, Yvannes Eltern sind nicht da. Klaus und Yvonne kommen einander näher, vor allem, weil Klaus eine Zeichnung aus Yvannes Kindertagen aufbewahrt hat. Die Gelegenheit für Sex wäre günstig, doch Klaus stoppt. Er verrät, dass er bei der Stasi arbeitet. Allein und traurig macht er sich schlussendlich auf den Heimweg.
35	01:09:54	Spezialauftrag für Klaus	Klaus wird von Stasi-Beamten abgeholt, die Eltern wirken erschrocken. Klaus wird in einen Keller gebracht. Er soll Blut spenden, weil sein Blut das Geeignetste ist. Alle Ärzte beruhigen ihn.
36	01:12: 48	Lebensfilm	Als Klaus langsam das Bewusstsein verliert, läuft vor seinem inneren Auge eine Art Lebensfilm ab. Wichtige Ereignisse aus seinem Leben ziehen in chronologisch falscher Reihenfolge an ihm vorüber.
37	01:13:10	Klaus als heldenhafter Lebensretter	Klaus wacht langsam auf. Seine Blutspende hat jemandem das Leben gerettet. Der Spender möchte sich bedanken. Als Klaus sich fertig macht, findet er noch einen zerrissenen, aber schon ausgefüllten und unterschriebenen Totenschein mit seinem Namen.
38	01:14:13	Empfang beim Geretteten	Erich Honecker empfängt Klaus. Kameras sind dabei. Honecker hält eine Rede. Das Thema ist Mikado. Zitat: „Wenn sich was bewegt, hat man verloren.“
39	01:15:10	Politische Veränderungen	Honecker muss zurücktreten; es gibt eine neue Spitze in der DDR und

			Demonstrationen. Authentische Aufnahmen, Kommentare aus dem OFF von Klaus.
40	01:15:50	Private Veränderungen	Klaus' kleiner Penis wird aufgrund seiner Blutspende größer. Er versteht, dass die Menschen die Mauer nicht mehr tolerieren wollen. Außerdem möchte er bei der Stasi aufhören. Seine Eltern reagieren geschockt.
41	01:16:55	Zugriff auf Individualist	Klaus' Stasi-Kollegen fahren zum U-Bahnhof Alexanderplatz; Klaus will nicht mit, wird aber mitgenommen. Die Stasi möchte Individualist verhaften, was mittels einer gestellten Fahrkartenkontrolle funktioniert. Der Ergriffene schreit um Hilfe. Die Passanten beginnen gegen die Stasi zu demonstrieren. Unter ihnen ist Yvonne. Klaus greift für keine Seite ein.
42	01:19:44	Klaus stellt sich gegen die Stasi	Yvonne wird von den Stasi-Kollegen ergriffen. Klaus greift ein und prügelt sich mit seinen Vorgesetzten. Somit verhilft er ihr und den anderen Kritikern zur Flucht. Klaus läuft Yvonne nach, während die Menschen applaudieren. Die Stasi-Kollegen laufen Klaus nach. Eine wilde Verfolgungsjagd beginnt.
43	01:21:22	Klaus öffnet die Mauer	Auf der Flucht trifft Klaus auf die Demonstranten nahe der Berliner Mauer. Sie fordern die Öffnung der Mauer. Aus dem OFF kommentiert Klaus die Passivität des Volkes und meint er sei einer von ihnen. Doch dann kommt ihm die zündende Idee: Er legt einen Striptease hin und lenkt mit seinem ‚Riesen-Gehänge‘ alle ab. Die Grenzbeamten öffnen die Mauer. Ostbürger gehen in den Westen. Alle sind in Feierlaune. Klaus sucht nach Erfüllung seiner historischen Aufgabe nach Yvonne.
44	01:24:36	Erfüllung eines Traumes	Klaus reist nach Holland und findet Yvonne. Außerdem gibt es eine Windmühle und ein riesiges Tulpenfeld. Dort kommt es zum Kuss und somit zum Happy-End.
45	01:26:00	Abspann	Die Credits laufen. Anfangs sieht man noch das Tulpenfeld und im Hintergrund zwei winzige Figuren,

			Klaus und Yvonne. Dann wird das Bild schwarz; Information zum Film.
--	--	--	---

4.3. Die vermittelnde Instanz – Auftritt eines Erzählers

Die Filmadaption von *Helden wie wir* übernimmt das Prinzip eines Ich-Erzählers aus dem Roman. Auch hier ist es Klaus Uhltscht, der rückblickend über sein Leben referiert. Aufgrund der Nähe zur Vorlage gelten hier die gleichen Prinzipien im Bezug auf die Distanz zur Narration und die Möglichkeit, entweder die Perspektive des erlebenden oder die des erzählenden Ichs dominieren zu lassen. Allerdings wird logischerweise mit den Mitteln des Mediums Film gearbeitet. Passagen, in denen die ironischen Kommentare des erwachsenen Klaus²²⁰ wichtig sind, verwenden häufig die Technik des Voice-Over. Diegetische Dialoge kennzeichnen das Vorherrschen des Standpunktes des erlebenden Ichs.

Da Klaus Uhltscht als Erzählerfigur fungiert, wird der Rezipient durchgehend mit dessen Point of View konfrontiert. Es handelt sich also um eine „eingeschränkte Informationsvergabe“²²⁰. Dieser Sachverhalt lässt sich allerdings noch genauer ausführen. Der Zuseher bekommt die Informationen zur Verfügung gestellt, die das erzählende Ich ausgewählt hat. Er befindet sich auf einer Zwischenstufe der Informiertheit. Das erzählende Ich verfügt über deutlich mehr Wissen und kann entscheiden, wie viel es von sich preisgibt; das erlebende Ich ist durch einen geringeren Erfahrungshorizont gekennzeichnet.

Die Ich-Perspektive eignet sich besonders, um auch innere Vorgänge bildlich darzustellen. Dazu gehören Fantasien und Horrorvisionen, wie sie auch im Roman vorkommen. Diese sind oft in einer außergewöhnlichen Form umgesetzt, weshalb sie zu einem späteren Zeit noch einmal genauer analysiert werden sollen.

²²⁰ Borstnar, Nils u.a. (Hg): Einführung in die Film-und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft ²2008.(=UTB 2362), S. 179.

4.4.1. Anmerkungen zur Raumaufteilung und seiner Ausstattung – Korrespondenzen und Unterschiede zum Roman

Im Film *Helden wie wir* werden die für den Ostteil Deutschlands so typischen Plattenbauten präsentiert.²²¹ Jedes Gebäude und jede Wohneinheit ist von gleichem Aussehen. Trotz des objektiven Mangels an Ästhetik werden sie als Errungenschaft des Sozialismus vorgestellt, da sie für viele Personen Platz bieten – unterstützt wird diese ideologische Anspielung mit Bildern von winkenden, fröhlichen Bewohnern.²²² Dies ist ein Aspekt, der im Film genauer behandelt wird als in der Buchvorlage; wohl weil sich das Medium besser zur visuellen Präsentation eignet.

Der Innenraum der Familie Uhltscht wirkt ebenso wenig modern eingerichtet. Die Farbpalette der Möbel und Wände geht, ähnlich wie beim Film *Sonnenallee*, in Richtung verschiedenster Brauntöne. Einen auffälligen Gegenstand gibt es in der Wohnung: das Fernsehgerät, das als Mittelpunkt des Familienlebens erscheint. Seine Rolle wird in der Buchvorlage schon durch intertextuelle Anspielungen angedeutet. Seine Wirkung verstärkt sich jedoch durch die Einbindung der Originalbilder des Fernsehprogrammes, die Eindrücke von den typischen Sendungen und vor allem den Moderatorinnen geben, für die der (junge) Protagonist schwärmt.

Ein weiteres wichtiges Gebäude ist jenes auf der gegenüberliegenden Straßenseite, das von Klaus' Zimmer gut zu sehen ist. Es sind die Büro-Räume der Staatssicherheit, eine relativ genaue Entlehnung aus der literarischen Vorlage. Ebenfalls übernommen werden die von der Stasi durchsuchte Wohnung, das Elternhaus von Yvonne und typische Berliner Vergnügungsorte, deren Präsentation ebenfalls zur Evokation einer authentischen Atmosphäre der Zeit beiträgt. Eine bedeutsamere Rolle kommt in der Filmadaption dem Spielplatz zu. Mit dem Ausbau der Liebesgeschichte zwischen Yvonne und Klaus geht die Notwendigkeit einher, Orte für die Treffen der beiden zu schaffen. Dazu zählen in der Kindheit der Klassenraum und der Spielplatz. Im Erwachsenenleben wird auch das versteckte Abteil der Rebellen vorgestellt – ein Platz, der in der Buchvorlage nicht vorkommt.

²²¹ Vgl. Peterson: *Helden wie wir*, 00:04:50-00:04:53 und teilweise während Sequenzen 5,6.

²²² Vgl. Peterson: *Helden wie wir*, Sequenz 4.

4.4.2. Kleidung als Ausdrucksmittel von Identität – Bruch mit Konventionen

Generell ist der Kleidungsstil der Charaktere im Film *Helden wie wir* nicht so auffällig und facettenreich wie in *Sonnenallee*. Dies weist vielleicht auf die ideologische Gleichschaltung und das geringe Angebot in der DDR hin. Allerdings gibt es doch einige Indizien für die Bedeutung eines herausstechenden Outfits, da es Figuren voneinander abgrenzt und definiert. Diese Technik wird häufig im Zusammenhang mit öffentlichen Räumen angewendet, da hier Kleidungsvorschriften oder zumindest Konventionen herrschen, die von Individuen gebrochen werden.

Das erste Exempel, bei dem Kleidung beziehungsweise das Fehlen von Kleidung im Vordergrund steht, ist die Szene des Strandausfluges der Uhltschts.²²³ An diesem öffentlichen Ort treffen die leger, aber adäquat gekleideten Familienmitglieder auf Zeitgenossen, die sich den Konventionen nicht unterordnen. Sie stellen ihre nackten Körper zur Schau, praktizieren also Freikörperkultur; außerdem zieht diese Gruppe noch Aufmerksamkeit auf sich, da sie lautstark und fröhlich musiziert. Der Stil der dieser FKK-Anhänger soll nicht ästhetisch bewertet werden, auch wenn Frau Uhltscht gerade eine solche negative Evaluation in der diegetischen Welt durchführt. Signifikant ist allein die Tatsache, dass im Film eine Gruppe gezeigt wird, die sich von der Masse unterscheidet, nämlich durch bestimmte Modecodes; in diesem Fall eben durch den bewussten Verzicht auf bedeckende Kleidung.

Ein zweites Beispiel dafür, dass die Bedeutung von Mode für die Erzählung fruchtbar gemacht wird, ist mit der Vorstellung von Yvonne als neuer Klassenkameradin verbunden.²²⁴ Während der Unterrichtsszenen wird dem Rezipienten ein Bild der Gleichschaltung geboten, die nicht nur mit der mehrmaligen Wiederholung desselben Stoffes über den sozialistischen Kampf gegen den kapitalistischen Westen zusammenhängt. Die Schüler tragen alle ähnliche, formell wirkende Kleidung wie Hemden, Blusen und Pullunder in vorwiegend gediegenen Tönen; bei besonderen Anlässen steht sogar eine richtige Uniform zur Verfügung.²²⁵ Der vorherrschende Kleidungsstil reduziert die Individualität der Schüler. Es geht wohl ebenfalls nicht zu weit zu argumentieren, dass damit das Alltägliche, Bekannte und Gleichförmige

²²³ Vgl. Peterson: *Helden wie wir*, Sequenz 16.

²²⁴ Vgl. ebd., Sequenz 14.

²²⁵ Vgl. ebd. 00:07:57; 00:04:56.

symbolisiert wird. In diese vertraute Eintracht der Farben dringt mit der Vorstellung von Yvonne Anders ein neues Element ein, das frisch und außergewöhnlich wirkt. Das Mädchen tritt nämlich in Privatkleidung auf, die aus einer knallgelben Hose, einem karierten Hemd und einer Jeansjacke besteht²²⁶; ein anderes Mal trägt sie eine orangefarbene Bluse²²⁷. Mit diesem farbenfrohen Outfit unterscheidet Yvonne sich von ihren Mitschülern ebenso wie durch ihren ungewöhnlichen Nachnamen. Sie ist der ‚störende Pol‘ in der Harmonie der Farben, was vielleicht schon ein Hinweis auf ihre spätere Nähe zu einer Gruppe von Regimegegnern ist.

Die Kleidung fungiert im Film *Helden wie wir* zusätzlich zu ihrer Bedeutung für die Authentizität der diegetischen Präsentation vermehrt als soziopolitischer und/oder kultureller Marker. Der Stil der Charaktere klassifiziert jene als Teil des Kollektivs beziehungsweise als Außenseiter. Allerdings ist die Kleiderwahl eine persönliche, also auch eine Art der Selbststilisierung. Der Bruch mit Konventionen und Vorschriften streicht jene Figuren als etwas Besonderes heraus, die sich von der Masse abheben; dies kann, je nach ideologischer Perspektive, als negativ oder positiv interpretiert werden.

4.5. Musik und der Originalsoundtrack

Ein Blick auf die Titelliste des OST zur Filmadaption von *Helden wie wir* zeigt, dass dieser vermehrt deutschsprachige Titel enthält; die einzigen Ausnahmen sind die beiden Fassungen von ‚What a Wonderful World‘ und das Lied ‚Living in the GDR‘.²²⁸ Die westliche, vorwiegend britische und amerikanische, (Rock)musik scheint also eine eher geringe Rolle zu spielen. Überhaupt ist die Musik kein auffälliger Bestandteil der Handlung; sie wird nicht zum Thema.

Eine zentrale Gruppe von Liedern sind Hymnen, die mit der sozialistischen Ideologie in Verbindung stehen und von einer Menschenmenge angestimmt werden. Die Einspielung erfolgt vor allem als Hintergrundbegleitung zur Erzählung über Ernst Thälmann.²²⁹ Es handelt sich um typische Lobgesänge, die der Ikone Thälmann gelten. Ein weiterer Rahmen für solche feierlichen Melodien ist eine Versammlung, während

²²⁶ Vgl. besonders gut zu sehen ebd. 00:14:20.

²²⁷ Vgl. ebd. 00:20:56.

²²⁸ Vgl. http://www.amazon.de/Helden-wir-Die-unglaubliche-Wahrheit-Mauerfalls/dp/samples/B000031WL1/ref=dp_tracks_all_1#disc_1 (16.08.2010):

²²⁹ Vgl. Peterson: *Helden wie wir*, Sequenz 17.

der der Armeechoor ‚Wir tragen die roten Spiegel‘ vorträgt.²³⁰ Das gemeinsame Singen dieses Hymnos unterstützt das Zusammengehörigkeitsgefühl, obwohl nicht alle Interpreten die richtigen Töne treffen. Ebenso wird die Fahrt zum Ferienlager genützt, um ein fröhliches Kinderlied einzuspielen, das die Vorfreude der Teilnehmer anklingen lässt.²³¹ Diese Verwendung von Lobeshymnen und heiteren Liedern dient vor allem dazu, die Atmosphäre zu verdeutlichen. Außerdem tragen sie zur Authentizität des Gezeigten bei.

Des Weiteren werden einige Lieder angestimmt, die Teil der diegetischen Welt sind. Ihr Vorkommen ist besonders interessant, da es sich um Musik handelt, die im Fernsehen vorgetragen wird. Sie sind also Elemente des Mediums Fernsehen, gehören also in den Bereich Intertextualität, vielleicht sogar zur Intermedialität.

4.6. Das Einfließen anderer Medien in den Film

4.6.1. Fernsehbilder und ihr Einfluss auf die Entwicklung

Das TV-Gerät nimmt eine wichtige Rolle im Leben der Familie Uhltscht und auch der leicht molligen Dame ein. Es wird oft eingeschaltet, am liebsten, wenn Dagmar Frederic zu sehen ist. Frau Frederic ist immer perfekt und nur andeutungsweise erotisch gekleidet und gibt verschiedene Lieder zum Besten. Genau wie in der Romanvorlage dient die Moderatorin/Sängerin als Auslöser von sexuellen Fantasien bei Klaus.²³² Es wird auch auf andere Fernsehsendungen rekuriert. Hierbei handelt es sich zum Ersten um *Unser Sandmännchen*. Originalszenen dieses Kinderprogrammes werden in Bild und Ton zitiert.²³³ Zum Zweiten dient *Polizeiruf 110* als Inspiration für Klaus‘ Agentenfantasie. Er schlüpft in jener in die Rolle des heldenhaften Protagonisten; zu hören ist ebenfalls die Titelmelodie der Serie.²³⁴ Mit diesen genannten Fernsehsendungen wird das Fernsehprogramm markiert, mit welchem Klaus Uhltscht in der DDR aufgewachsen ist. Jene Reihen bilden seine mediale Sozialisation und somit seinen Referenzrahmen. Humorvolle Wirkung wird im Film mit eben diesem Wissen und der gleichzeitigen Unkenntnis westlicher Heldenfiguren erzielt. Beim Rekrutierungsgespräch wird eine kulturelle Allusion auf James Bond, den Topagenten

²³⁰ Vgl. ebd., 00:49:47-00:50:35.

²³¹ Vgl. ebd., Sequenz 19.

²³² Vgl. Peterson: Helden wie wir, Sequenz 6 beziehungsweise Sequenz 31.

²³³ Vgl. ebd. 00:10:07-00:10:30.

²³⁴ Vgl. ebd. 00:37:26-00:38:01.

schlechthin, gemacht; Klaus blickt entgeistert und muss erst nachfragen, um wen es sich handelt.²³⁵

4.6.2. Medienbilder und Authentizität

Originalaufnahmen von Fernsehbildern dienen nicht nur dazu, das typische Fernsehprogramm in einem DDR-Haushalt vorzustellen. Sie werden ebenso in die Fiktion verwoben und als Teile der Handlung präsentiert. Manchmal vermischen sich die gestellten Szenen mit den realen Bildern. Der Rückgriff auf Archivmaterial geschieht vor allem in jenen Sequenzen, in denen es gilt, politische und historische Ereignisse zu erzählen. Dazu gehören der Prager Frühling 1968, verschiedenste Feierlichkeiten der sozialistischen Spitze, Begräbnisse hoher Funktionäre und im Besonderen der Jubel beim Fall der Berliner Mauer.

Diese Original-Bilder gewähren authentische Impression der Zeit und ihrer Atmosphäre. Sie unterstützen somit die Erzählung. Allerdings wird im Zusammenhang mit dem Mauerfall, in Analogie zur Romanvorlage, eine Meta-Ebene eingeführt: Klaus Uhltscht outet sich als Urheber des Mauerfalls, obwohl die Medienberichte nicht nur ihn allein zeigen, sondern das gesamte Volk.²³⁶ Er merkt also an, dass jene Medienbilder nicht die ganze Wahrheit präsentieren, also auch nicht völlig authentisch sind.

4.6.3. Film(e) im Film

Für den Film *Helden wie wir* wird häufig auf das eigene Medium im weiten Sinne zurückgegriffen. Die wichtigsten Arten und Verwendungen von Gerätschaften, die im Zusammenhang damit stehen, sind ein signifikanter Teil einer narratologischen Analyse jener Romanadaption.

Die Entstehung eines Plattenbaus wird als Zeichentrickssequenz veranschaulicht.²³⁷ Eine deutliche Übernahme jener Technik zeigt sich ebenfalls in Verbindung mit Klaus' Fantasien zum Untergang der Titanic. Seine Gedanken über das Schicksal der verschiedenen Schwimmtypen werden in Form eines Kurzfilms mit abgeschlossener

²³⁵ Vgl. ebd. 00:35:26.

²³⁶ Vgl. ebd. 00:01:16-00:01:23.

²³⁷ Vgl. ebd. 00:04:50-00:04:53 und teilweise Sequenz 5,6.

Handlung verarbeitet.²³⁸ Es ist ebenfalls wieder ein Cartoon, hinter dem ein Drehbuch steht, welches sich aus den Überlegungen von Klein-Klaus zusammensetzt. Der Zeichentrickfilm über den Untergang der Titanic stellt somit eine Fiktion innerhalb der Fiktion dar. Sie arbeitet mit den wichtigsten Mitteln des filmischen Erzählens: den Bildern und dem Ton, der sich aus Erzählerkommentaren und Musik zusammensetzt.

Zwischen einem buntem Cartoon und einem Spielfilm mit realen Darstellern befindet sich das nächste Exempel aus *Helden wie wir*, in welchem ein Rückgriff auf das eigene Medium erfolgt. Eine Art Gedankenfilm läuft nämlich in Klaus' Kopf ab, als die Lehrerin während des Unterrichts eine Geschichte über Ernst Thälmann vorliest.²³⁹ Die Stimme der Vorleserin mischt sich mit den Tagträumen des kleinen Jungen zu einer Geschichte, die in surrealen Bildern erzählt wird. Ernst Thälmanns Spitzname ‚Teddy‘ wird wortwörtlich aufgefasst; seine Figur ist ein riesiger Stoffteddybär, der unter Menschen agiert. Hier zeigt sich sehr deutlich, dass die Glorifizierung der sozialistischen Heldenfigur untergraben wird.

Ein weiterer Film entspinnt sich zu einem späteren Zeitpunkt im Leben des schon erwachsenen Protagonisten. In diesem Fall ist es der Topos des Lebensfilms, der als Rückblick auf die Meilensteine seines bisherigen Lebens verarbeitet wird, als sich Klaus in Lebensgefahr wähnt.²⁴⁰ Es ist eine Tour-de-Force durch die wichtigsten Momente, die von einer Melodie begleitet wird, die das hohe Tempo der Einzelbildfolgen kopiert. In jener werden die bedeutendsten Erlebnisse und Erfahrungen mit Personen aus den bisher ungefähr zwanzig Lebensjahren in weniger als einer halben Minute Zeit verpackt: der Spezialauftrag der Blutspende, die Trennung von Yvonne, die sexuelle Enttäuschung, die Arbeit bei der Staatssicherheit, das Ferienlager, das erste Treffen mit Yvonne, die Erlebnisse in der Schule und die Kindheit, die von einer peniblen, strengen Mutter und einem Vater dominiert wird, der die Leistungen des Sohnes nicht anerkennt. Der Lebensfilm ist also geprägt vom zeitraffenden Erzählen und einer rückläufigen Reihenfolge. Im Prinzip repräsentiert jener eine fast vollständige Inhaltsangabe von *Helden wie wir*, die nur die Ereignisse rund um den Mauerfall und das glückliche Ende der Liebesgeschichte in der Filmversion noch nicht miteinschließt. In diesem Sinne fungiert er als Schlüsselsequenz für die Interpretation; er zeigt die

²³⁸ Vgl. ebd. 00:18:06-00:09:27.

²³⁹ Vgl. ebd., Sequenz 17.

²⁴⁰ Vgl. ebd., Sequenz 36.

wichtigsten Themen, die die Persönlichkeit des Protagonisten ausmachen und die Handlung der Erzählung vorantreiben.

Die Technik hinter dem Medium und die Speicherfunktion rücken im Zusammenhang mit den Stasi-Aufträgen in den Vordergrund. Das Durchsuchen der Wohnung wird mit einer Videokamera festgehalten.²⁴¹ Für fast die gesamte Filmsequenz, die davon erzählt, werden genau jene Bilder des Aufnahmegerätes verwendet. Sie sind sogar mit genauem Datum gekennzeichnet. Was der Filmrezipient zu sehen bekommt, ist in diesem Fall durch eine diegetische Handkamera gerahmt und nicht durch die sonst gebräuchlichen extra-diegetischen Geräte der Filmproduktion. Es handelt sich, in anderen Worten, um eine Thematisierung einer der Funktionen des Mediums Film, welche in die Erzählhandlung, aber auch in die filmische Erzähltechnik eingebunden ist.

²⁴¹ Vgl. ebd., Sequenz 27.

5. *Sonnenallee* – Narratologische Betrachtung der filmischen Version

5.1.1 Kinoplakat und Bilder für das Heimkino – erste Aspekte zum Paratext

Das Originalkinoplakat für *Sonnenallee* sticht vor allem aufgrund seiner Farbe hervor.²⁴² Die Schrift, in der der Titel gedruckt ist, fällt durch ihre Größe und die knallgelbe Farbe auf. Im Buchstaben ‚O‘ versteckt sich einer der Jugendlichen aus dem Film und auch der Abschnittsbevollmächtigte wird in voller Uniform auf dem Poster bildlich verewigt.

Einen markanten Zusatz zum Titel bringt ein Einleitungssatz, der dem Genre des Märchens entlehnt ist und verschiedene Deutungsarten eröffnet: „Es war einmal im Osten...“²⁴³. Diese Allusion auf einen Typus der Popularkultur lenkt die Erwartungen des potentiellen Publikums. Gleichzeitig wird auf die Fiktionalität und Legendenhaftigkeit der präsentierten Geschichte verwiesen. Dieses Konstrukt wird allerdings durch den Hinweis auf den real-historisch, politischen Schauplatz, den Osten, gebrochen. Das Zusammenfassen beider Aspekte würde folgendes Etikett für den Film ergeben: *Sonnenallee* ist ein Märchen über das Leben im Ostteil, also eine außergewöhnliche, unwirkliche Geschichte, die im gewöhnlichen Alltag verwurzelt ist. Gerade diese Anspielung rückt den Film in den Bereich der naiven, idealisierenden Form der Ostalgie. Eine andere Deutungsmöglichkeit des Untertitels präsentiert Andrea Rinke. Sie verweist auf die Allusion auf „Sergio Leones [...S]paghetti-Western *Once upon a Time in the West*“²⁴⁴, die die DDR als wildes, exotisches Fleckchen stilisiert und damit die Sichtweise der Westperspektive subvertiert.

Sonnenallee wird als Markenprodukt eines Qualitätsregisseurs beworben. Dies lässt sich daran erkennen, dass der Name Leander Haußmann an prominenter Stelle am Poster genannt wird.²⁴⁵

Ein weiterer interessanter Aspekt des Kinoplakats ist die Bewerbung von Musikgruppen, die sich für den Soundtrack verantwortlich zeichnen. Genannt werden Musiker wie die Einstürzenden Neubauten, Dynamo 5 und Nina Hagen; einige davon

²⁴² Vgl. Abbildung 4.

²⁴³ Kinoplakat Abbildung 4: <http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=933> (22.07.2010).

²⁴⁴ Rinke, Andrea: *Sonnenallee* – ‚Ostalgie‘ as a Comical Conspiracy. In: GFL 1 2006, S.39.

²⁴⁵ Vgl. Kinoplakat. Abbildung 4: <http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=933> (22.07.2010).

könnten durchaus als Ikonen der gesamtdeutschen Musikszene bezeichnet werden.²⁴⁶ Dies spricht einerseits eventuell Fans jener Bands an und lockt sie auch ins Kino. Andererseits ist jene ausführliche Angabe ein Verweis auf die Bedeutung der Musik im Allgemeinen, die ihr im Film zugesprochen wird. Gerade dieser Aspekt ist später noch einmal genauer aufzugreifen und in einem eigenen Unterkapitel zu behandeln, ist der Soundtrack doch ein essenzieller Bestandteil eines Spielfilms.

5.1.2. Exkurs zum Paratext und Medium DVD

Für die Distribution und Vermarktung des Films *Sonnenallee* fürs Heimkino werden dieselben grellen Farben benutzt wie für das Kinoplatat. Sie dienen dazu, Aufmerksamkeit zu erregen und vielleicht auch Erinnerungen an die Ausstrahlung in den Lichtspielhäusern hervorzurufen. Diese Strategie wird wohl ebenfalls verfolgt, indem ein Filmbild der Jugendgruppe in bunter Kleidung der 1970er Jahre in das Cover der DVD-Hülle integriert wird, welches für das Originalposter noch nicht benutzt wurde. Den Produzenten stand allerdings noch ein weiteres gewichtiges Mittel zur Verfügung, das als positive Werbung fungiert. Eine kleine goldene Statue ist direkt neben dem Titel platziert.²⁴⁷ Sie symbolisiert den Deutschen Filmpreis 2000 in Silber. Die Nennung einer Auszeichnung suggeriert eine gewisse Qualität.

Die DVD des Films *Sonnenallee* bietet allerdings wesentlich mehr als ein buntes Cover. Zusätzlich zum eigentlichen Speichermedium liegt ein dünnes Heftchen bei, das einige Bilder aus dem Film, vor allem aber Informationen zum Inhalt, den Verantwortlichen und Schauspielern liefert. Diese teilweise ausführlichen Angaben eröffnen dem Publikum einen weiteren interpretatorischen Zugang zum Film, nämlich jenen über die Bekanntheit und die bisherigen Karrierestationen des Produzenten, des Regisseurs und der Darsteller. Interessant ist vor allem aber der Kurztext zum Film selbst:

Sonnenallee spielt in den 70er Jahren, in einer Zeit, in der es noch Abschnittsbevollmächtigte gibt. Die Sowjetunion ist der große Bruder, der Klassenfeind der Rest der Welt, der Antifaschistische Schutzwall die Mauer, und die DDR das Land, in dem Micha Ehrenreich lebt. Er wohnt in einer Straße, deren längeres Ende im Westen und deren kürzeres Ende im Osten liegt – die Sonnenallee. Die Wohnung ist eng, der Nachbar bei der Stasi, der West-Onkel schmuggelt Nylons [...]. Osten hin, Westen her: Das Wichtigste für Micha ist Miriam, [...]. Micha legt ihr sein Leben zu

²⁴⁶ Vgl. ebd.

²⁴⁷ Vgl. Abbildung 5.

Füßen und lernt dabei, es in die eigene Hand zu nehmen.²⁴⁸

Wie sich zeigt, wird der Schauplatz DDR sehr ausführlich beschrieben und auf typische Gegebenheiten und skurrile Persönlichkeiten wie den ABV hingewiesen. Der Text impliziert, dass der Zuschauer das Leben im Ostteil anhand der Figur von Micha Ehrenreich verfolgen und das Gefühl der Zeit aus einer Fremdperspektive kennenlernen, aus einer Insiderposition wiedererleben kann. Das Zielpublikum wird ebenso möglichst breit gehalten mit der Betonung der Liebesgeschichte rund um Miriam, die nicht im direkten Zusammenhang mit der sozialistischen Ideologie steht. Ähnliche Tendenzen zeigen sich in jenem Text, der sich auf der Rückseite des DVD-Inlays befindet. Zusätzlich zu den Allusionen auf den Zeitgeist der 1970er Jahre und die verbindenden Themen wie Erwachsenwerden, Musik, Träume und Liebe lässt sich eine weitere Strategie erkennen. Die Authentizitätskarte wird ausgespielt mit dem Indiz darauf, dass es sich bei *Sonnenallee* um „ein Panorama des Ostens [handelt], erzählt von Leuten, die dabei waren [;] gefühlvoll und komisch, ebenso authentisch wie fantasievoll“²⁴⁹. Der Vollständigkeit wegen sollen die obligatorischen Empfehlungszitate in knapper Form angesprochen werden, deren Fokus auf dem Humor des Films liegt. Die Referenzmedien sind die BILD-Zeitung und die populäre Kinozeitschrift CINEMA.²⁵⁰ Eine neutrale Bemerkung muss in diesem Zusammenhang gemacht werden: Jene medialen Quellen gehören nicht der Domäne der elitären Blätter an.

Die DVD selbst ist ebenso aufwendig gestaltet wie das Begleitheft. Sie beinhaltet den Film und einige informative und unterhaltsame Extras wie ein Making-Of, einen Beitrag zur Entstehung der Kulissen, einen Musikclip, verschiedene Filmtrailer, eine Diashow und Interviews.²⁵¹ Es sind also einige Beiträge darunter, deren genauere Analyse für eine narratologische Auseinandersetzung aufschlussreich sein kann.

In aller Kürze ist der Musikclip zum Liedtitel ‚The Letter‘ zu nennen. In diesem begibt sich Robert Stadlober alias Wuschel in der schrillen Kleidung der Filmfigur vor das Mikrofon.²⁵² Er wird also zu einem jungen Rockhelden stilisiert, der es versteht, zu feiern und Groupies um sich zu scharen. Als Schauplatz dient die Umgebung von Marios Wohnung; man kann außerdem die Handlungen der im Film wichtigen jungen

²⁴⁸ Haußmann, Leander: *Sonnenallee. Highlight 2003. DVD*, Pressenotiz S.1.

²⁴⁹ Haußmann: *Sonnenallee Film*, Inlay Rückseite.

²⁵⁰ Vgl. ebd.

²⁵¹ Anmerkung: Informationen und Bilder stammen von Haußmann: *Sonnenallee Film*.

²⁵² Vgl. *The Letter. Musikclip*. In: Haußmann, Leander: *Sonnenallee. Highlight 2003. DVD*.

Freunde in jenem Musikvideo verfolgen. Dadurch erfolgt eine enge Anbindung an den Film, die neue Aspekte zur Charakterisierung der Figuren beisteuert. Außerdem kann es als intermediales Spiel verstanden werden, in welchem das Ausüben des Berufes des Rockmusikers thematisiert wird.

Den Aspekt der Information betonen vordergründig ein Modell der Berliner Mauer und vor allem das Making-Of. Ersteres zeigt, wie aus einem kleinen Muster die Kulisse der Sonnenallee in Lebensgröße entstanden ist.²⁵³ Zweiteres vereinigt Mitschnitte von den Dreharbeiten, die vor allem die Szenenentwicklung, aber auch einige verpatzte Drehanläufe zeigen.²⁵⁴ Dies und die vielen Lacher unter den Mitwirkenden geben allerdings den Hinweis, dass die humorvolle Seite im Vordergrund steht. Genaue Angaben beispielsweise zu technischen Aspekten werden nicht gemacht. Von größerem Interesse sind jedoch die Kommentare des Regisseurs Leander Haußmann und jene Detlev Bucks. Diese bieten einige Zusatzinformationen zur Herangehensweise an den Film und vor allem an das Verfassen des Drehbuches.²⁵⁵ Mit diesen Statements kann vielleicht die Rezeption oder zumindest das Nachdenken über den Film beeinflusst und gelenkt werden. Diese beiden Zusatzbeiträge bieten jedenfalls einen Einblick, wie die DDR für den Film *Sonnenallee* wieder zum Leben erweckt wurde. Außerdem präsentieren sie den Zeitgeist der 1970er Jahre, die Lebenswelt der sozialistischen Hälfte Deutschlands und rufen Assoziationen hervor, die damit in Verbindung stehen. Dies liefert ebenfalls Interpretationsansätze zum Film.

Die Ästhetik des DVD-Menüs spielt ebenso mit der Symbolik des Ostens; das Hintergrundbild zeigt einen Schranken, also einen Grenzübergang. Ein Kinofilm, der auf das Medium DVD übertragen wird, hat immer eine bestimmte Kapiteleinteilung, die später in den Fokus gestellt werden wird; jene kann im Fall von *Sonnenallee* sogar in Form der rekonstruierten Mauer mit den typischen Sprüchen – in diesem Fall die bunt geschriebenen Kapitelüberschriften – und Graffitis aufgerufen werden. Dies ist wahrscheinlich nicht nur technische Spielerei, sondern eine bewusste Evokation von Bildern und Emotionen, die sich rund um die Berliner Mauer und ihren geschichtsträchtigen Fall ranken. In anderen Worten ist es ein multimedialer, spielerischer Umgang mit der Ostalgie.

²⁵³ Vgl. Mauer-Modell. *Sonnenallee*. In: Haußmann: *Sonnenallee* Film.

²⁵⁴ Vgl. Making-Of. In: Haußmann: *Sonnenallee* Film.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

5.1.3. Narratologische Distribution – Kapiteleinteilung des Paratextes DVD

Die für das Medium Digital Versatile Disc übliche Aufsplitterung des Gesamtfilms in Einzelkapitel ergibt für *Sonnenallee* ein Bild, das sich deutlich vom Ergebnis des im folgenden Großkapitel zu präsentierenden Sequenzprotokolls unterscheidet. Der filmische Text umfasst nur fünfzehn Erzähleinheiten, die von relativ lang sind. Diese Anzahl nähert sich jener der Buchform an.

Kapitelaufteilung des Films *Sonnenallee* auf der DVD:

Kapitel	Titel	Kapitel	Titel
1	Filmstart	9	Das Telefon
2	Verboten eben	10	Fete bei Mario
3	Der verlorene Pass	11	Die Staatssicherheit
4	Mein Onkel aus dem Westen	12	Meine Tagebücher
5	Disco	13	Kommen Sie mal mit
6	Freundschaft	14	Was machst du hier
7	FDJ-Vortrag	15	Miriam
8	Der Schwarzmarkt ²⁵⁶		

Der Beginn wird medial bedingt als ‚Filmstart‘ bezeichnet und beinhaltet Vorspann und Exposition. Die folgenden Kapitel bekommen, wie man an der Tabelle sehen kann, Überschriften, die schon viel über den Haupthandlungsstrang der Erzähleinheit preisgeben, um dem Zuseher Orientierungshilfen zu geben. Sie sind knapp und wenig literarisch formuliert; ihr Sinn erschließt sich fast ausschließlich schon im Wortwörtlichen. Im Vergleich zu den Kapitelbezeichnungen der filmischen Adaption von *Helden wie wir* zeigt sich wenig Kreativität. Auffällig ist vor allem das Possessivpronomen ‚mein‘, das für das vierte und das zwölfte Kapitel verwendet wird. Es deutet an, dass es eine Erzählerfigur gibt, zu welcher die Personen und Gegenstände in Verbindung gesetzt werden. Mit Hilfe der Kurzinformation zum Inhalt kann geschlossen werden, dass es sich dabei mit großer Wahrscheinlichkeit um den Protagonisten Micha Ehrenreich handelt, was im Film selbst bestätigt wird. Einige Überschriften bedienen sich des DDR-Jargons; zu nennen sind beispielsweise der ‚FDJ-

²⁵⁶ Vgl. Titel der Einheiten im Kapitelmenü von Haußmann: *Sonnenallee* Film.

Vortrag‘ und die ‚Staatssicherheit‘. Jene Exempel sind von Bedeutung im Hinblick auf den Aspekt der Ostalgie.

5.1.4. Bewerbung eines Märchens – Paratext Trailer

Für *Sonnenallee* wurden verschiedenste Werbeclips produziert, die Appetit auf den Film machen sollen²⁵⁷; eigens zur Veröffentlichung auf VHS und DVD kam ein weiterer hinzu²⁵⁸. Das Hauptaugenmerk soll auf die zwei längeren Versionen, die vor dem Kinostart kursierten, gelegt werden.

Als Trailer wird der erste Spot bezeichnet, bei dem die Präsentation eher über die Schrift läuft. Diese beinhaltet die Einleitung „Es war einmal im Osten“²⁵⁹, den Titel und die wichtigsten Elemente der Credits, beispielsweise, dass es sich um einen „Farbfilm von Leander Haußmann“²⁶⁰ handelt. In szenischer Form, inklusive Bild und Ton, werden vermehrt die Abenteuer der jungen Clique gezeigt. Die Hauptthemen sind Musik, Spaß, verrückte Aktivitäten wie das Pinkeln vom Balkon, die blonde Traumfrau und das Tanzen. Außerdem wird die Beziehung zwischen Ostdeutschland und Westdeutschland eingefangen. Dies geschieht über Szenen mit dem West-Onkel und der Aussichtsplattform im Westen, von welcher aus man sich über die Osis lustig machen kann. Letzteres nimmt die prominente Anfangsposition ein. Die Endsequenz bietet dann doch einen Kommentar. Dieser wird allerdings von der Figur eines Grenzbeamten gesprochen: „Ich freu mich!“²⁶¹ Mit ihm soll sich implizit das potentielle Publikum auf den Film freuen. Für musikalische Untermalung sorgen die Melodien, die sich auch auf dem Soundtrack befinden, vor allem das Lied ‚The Letter‘.

Ein zweiter Werbeclip zum Film findet sich unter den Extras unter der Rubrik TV-Spot. Dies würde darauf hinweisen, dass es sich um einen Trailer handelt, der exklusiv für das Medium Fernsehen verwendet wurde. In dieser Form gibt es eine Erzählerstimme, die gleich zu Beginn folgende einleitende Worte spricht: „Es war einmal im Osten“²⁶².

²⁵⁷ Vgl. Extras. In: Haußmann: *Sonnenallee* Film.

²⁵⁸ Vgl. Peterson: *Helden wie wir*.

²⁵⁹ Trailer. *Sonnenallee*. In: Haußmann: *Sonnenallee* Film.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² TV-Spot. In: Haußmann: *Sonnenallee* Film.

Zusätzlich wird der Film als „erste Mauerkomödie“²⁶³ bezeichnet. Als Voice-Over wird danach erklärt, worum es in *Sonnenallee* geht. Genannt werden die Sujets Liebe, berauschende Mittel und Rockmusik. Die Bildauswahl unterstützt diese Versprechen. Zu sehen sind ebenfalls wieder einige Szenen mit Miriam, Teile der Musiksessions der Freunde, Impressionen ihrer Drogen- und Partieskapaden und die Tänze. Die Hintergrundmusik ist ebenfalls ‚The Letter‘. Der Song gibt einen Vorgeschmack auf die weiteren Titel des Soundtracks. Am Ende dieses TV-Spots wird ein wichtiger Hinweis auf die Ausstrahlung im Kino gemacht: Zu sehen ist der Film nämlich im Westen und im (eigentlich nicht mehr vorhandenen) Osten. Damit wird also das gesamtdeutsche Publikum angesprochen.

Abschließend lassen sich einige Tendenzen feststellen, die in beiden Trailerversionen verfolgt werden. Diese beziehen sich vor allem auf die als signifikant ausgewiesenen Themen des Films, die durch Bilder und in der TV-Version auch durch einen Einführungskommentar hervorgehoben werden. In beiden Fassungen wird versprochen, dass der Zuschauer ein Märchen über Musik, Spaß (durch berauschende Mittel) und Liebe serviert bekommt. Obendrein kann er eine Geschichte erwarten, die im Osten spielt, also an einem eher skurril anmutenden Schauplatz; die Protagonisten müssen sich wahrscheinlich noch zusätzlich mit den ‚Wessis‘ oder tückischen Gegenständen herumschlagen, womit einige Lacher garantiert sind. Die Auswahl der Clips aus dem Film ist ebenfalls ähnlich, was aufgrund der Kongruenz der selektierten Sujets auch zu erwarten war. Zusammenfassend werden also einerseits kulturverbindende Themen wie Liebe und Musik, andererseits genuine Erfahrungen der DDR-Bürger betont. Darüber hinaus stehen Humor und Spaß im Zentrum, womit eine Genreklassifizierung als Komödie stattfindet, die im TV-Spot sogar wörtlich genannt wird. Dies beeinflusst zusätzlich die Erwartungshaltung.

5.1.5.. Cyberwelt Sonnenallee – Paratext der offiziellen Homepage

Direkt im Internet oder über den Umweg eines ROM-Teiles der DVD findet man die offizielle Webseite zum Film *Sonnenallee*. Die Adresse ist einfach gehalten und daher

²⁶³ Ebd.

leicht zu finden: www.sonnenallee.de.²⁶⁴ Die Einleitungssequenz, die man überspringen könnte, besteht aus einem kurzen Erzählteil und den am Monitor auftauchenden Informationen zu Cast und Crew des Films; jener Spot nähert sich dem Vorspann im Medium Film an. Gesprochen wird der narrative Part von der Figur Michael Ehrenreich, die von ihrem Wunsch, Musiker zu werden und von ihrem Wohnort am Ostende der Sonnenallee berichtet. Begleitet wird dieses Voice-Over durch Musik und am Ende durch das Geräusch eines Besens, mit welchem die Straße gefegt wird. In diesem Augenblick sieht man auch die diegetische Geräuschquelle: Eine gezeichnete Figur in Uniform beschäftigt sich mit dem Kehren des Bodens und bringt durch diese Tätigkeit den Filmtitel ‚Sonnenallee‘ zum Vorschein – hier ist wahrscheinlich von einer metaphorischen Verwendung auszugehen, da es nicht im Interesse der Produzenten liegen kann, dass der Film mit Schmutz assoziiert wird. Die Schrift vergrößert sich, zeitgleich wird der Name der titelspendenden Straße zusätzlich von der Hintergrundstimme ausgesprochen. Nun tauchen den Filmcharakteren nachempfundene Comicfiguren auf. Sie sind im 1970er Jahre – Stil gekleidet und tanzen zur Musik im Hintergrund. Jene typischen Gestalten verbleiben im Zentrum, wenn die Menüseite vollständig hergestellt ist und auch der uniformierte ABV kehrt fleißig weiter, wenngleich er nur noch als winziges Zeichentrickmännchen am unteren Bildrand zu erkennen ist. Diese Bildkomposition liefert ein auf Authentizität ausgerichtetes Panorama der Bewohner der DDR, das von den jungen Rock- und Pop-Fans über die strenge und angepasste Erwachsenengeneration und den ideologietreuen Beamten bis hin zum schönsten Mädchen der Straße, Miriam, reicht. (Durch einen Klick können diese zum Tanzen gebracht werden; begleitet werden die Bewegungen von Musik.)

Die offizielle Webseite von *Sonnenallee* kann mit einem facettenreichen Angebot aufwarten. Um die Neugier der Besucher auf den Gesamtfilm zu schüren, können drei – extrem kurze – Filmsequenzen aufgerufen werden. Sie stellen verschiedene Personen der Geschichte vor. Allgemeine Information zu den Darstellern und den wichtigsten an der Produktion des Films beteiligten Persönlichkeiten finden sich unter der Rubrik ‚Biographien‘. Zu entdecken sind Fotoporträts des Produzenten, des (Drehbuch-)Autors, des Regisseurs, des Kameramanns, des Kostümbildners und ebensolche eines Großteils der Schauspieler – letztere sind in der Aufmachung ihrer Filmrolle abgebildet. In

²⁶⁴ Anmerkung: Alle Informationen in diesem Unterkapitel stammen von der offiziellen Homepage des Films www.sonnenallee.de (25.07.2010).

anderen Worten wird hier eine Vorstellung des gesamten *Sonnenallee*-Teams gemacht. Kommt man zu bestimmten Köpfen, sind zusätzlich Originalstimmen aus dem Kinofilm zu hören. Hinter den Fotos gelangt man dann zu kurzen Informationen über die jeweilige Person, die manchmal auf eine biografische Verbindung zum Ostteil Deutschlands hinweisen. Der Fokus liegt auf den bisherigen Erfolgen, welche für Qualität bürgen sollen. Weiters findet sich im Bereich der Biografien eine Kulissenshow. Zu sehen ist ein 360-Grad-Panorama des Filmsets, also der rekonstruierte Ostabschnitt der Sonnenallee.

Eine weitere Rubrik trägt den Titel ‚Interviews‘. Auf den ersten Blick ist ihr Charakter rein informativ. Ein genauerer Blick auf die Fragestellungen, zu denen der Regisseur Leander Haußmann und die Darsteller Katharina Thalbach und Detlev Buck sprechen, lohnt sich und bringt interessante Ergebnisse. Wenig überraschend sind Kommentare zum Cast und den Entscheidungen zur Besetzung. Das zweite prominente Sujet wendet sich allerdings von filmtechnischen Fragen ab und lenkt den Blick auf die DDR, das Aufkommen „eigener Erinnerungen [und] Erlebnisse“²⁶⁵ und die Art der Verarbeitung des Themas. Es ist ausreichend für diese Arbeit, den Grundton der Bemerkungen zu präsentieren. Leander Haußmann erzählt über den Versuch der DDR-Bewohner, jugendlich und modern zu wirken und Gegenstände aus dem Westen zu kopieren, was aus heutiger Perspektive oft komisch wirkt.²⁶⁶ Die Unterschiede zum Westen, die den Osten oft skurril erscheinen lassen, stehen auch im Bericht von Katharina Thalbach im Vordergrund. Sie berichtet über eigene Erfahrungen mit dem „andere[n] Land“²⁶⁷. Ihr Statement ist sehr differenziert gehalten, sie spricht auch von negativen Aspekten wie Angst; ihr kurzes, präzises Resümee lautet: „Es war ja nicht nur schön“²⁶⁸. Der Blick auf die DDR hat allerdings Änderungen erfahren, die erst durch das Wegfallen der Furcht aufkommen konnten. Dieser Richtung schließt sich Detlev Buck an. Für ihn ist der Film *Sonnenallee* eine Art Verarbeitung. Das Projekt ist, und hier soll Bucks Formulierung übernommen werden, „[kein] Blick zurück im Zorn, sondern es ist [...] ein zärtlicher, komödiantischer Blick“²⁶⁹. In den Kommentaren lässt sich die ostalgische Perspektive

²⁶⁵ <http://www.sonnenallee.de/start.html> - Rubrik Interviews.(25.07.2010).

²⁶⁶ Vgl. Haußmann, Leander: Komische Nachahmungen. Soundclip auf <http://www.sonnenallee.de/start.html>- Rubrik Interviews(25.07.2010)

²⁶⁷ Thalbach, Katharina: Ein ‚anderes Land‘. Soundclip auf <http://www.sonnenallee.de/start.html>- Rubrik Interviews(25.07.2010).

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Buck, Detlev: Verarbeitung des Themas. Soundclip auf <http://www.sonnenallee.de/start.html>- Rubrik Interviews(25.07.2010).

deutlich erkennen, die allerdings nicht gänzlich verklärt präsentiert wird. Angesprochen werden sowohl die witzigen Merkwürdigkeiten des Ostens als auch die Schikanen und Sorgen des Alltags.

Einen Blick in das Kuriositätenkabinett der DDR gewährt die Rubrik ‚MUFUTI‘. Diese präsentiert die zahlreichen Verwendungsmöglichkeiten eines Multifunktionstisches. Mit Hilfe der Maustaste werden allerlei kurzweilige und bewegte Zeichentricksequenzen rund um den MUFUTI abgespielt.

Die humorvolle Seite wird durch ein Spiel komplettiert. Als Figur aus der Sonnenallee muss man durch Ostberlin laufen beziehungsweise hüpfen und dabei Gegenstände einsammeln; ein Ausweichen, wenn Hindernisse auftauchen, ist unumgänglich. Es handelt sich also um ein gewöhnliches Jump-and-Run-Spiel, das nur durch die Atmosphäre der Kulisse besonders wird. Dem Verlierer winkt außerdem eine Begegnung mit dem Abschnittsbevollmächtigten. Dieser typische Charakter und der auf Authentizität setzende Hintergrund stellen eine enge Verknüpfung zum Film und zum Thema ‚DDR‘ her, die durch den inhärenten Charakter eines solchen Spiels noch nicht gegeben ist.

Eine weitere technische Spielerei soll noch erwähnt werden. Die Homepage ist zu einer 3D-Chat-Welt verlinkt, für die Avatare nach den Figuren von *Sonnenallee* benutzt werden können.

Die offizielle Internetseite zum Film ist sehr vielseitig gestaltet. Sie bietet seriöse Informationen, nutzt aber ebenfalls weitere Möglichkeiten des World Wide Web, wie Chatrooms und Onlinespiele, um Aufmerksamkeit auf den Film, vor allem aber auf die Figuren, ihre Herkunft aus der DDR und eben jenen Schauplatz zu lenken. Die allgemeine Tendenz der facettenreichen Beiträge legt den Fokus auf Authentizität und Humor. Die graphische Unterstützung ist durch viele Fotos der Filmcrew, den Rollen nachempfundene Zeichentrickfiguren und bunte, im Comic-Stil gehaltene Illustrationen typischer Gegenstände gegeben. Zusätzlich zu diesem visuellen Element, läuft im Hintergrund unter manchen Rubriken Musik aus dem Film. Manchmal werden auch Dialogzeilen übernommen und eingespielt. Schon auf der Startseite besteht als Zusatz

die Möglichkeit einen Tanz aller Figuren zu erleben, welcher sich hinter dem Filmtitel verbirgt.

Die intermedial gestaltete Homepage des Films *Sonnenallee* – selbst eine virtuelle Weiterführung der filmisch präsentierten Welt – eröffnet neue Beschäftigungsformen. Sie erlaubt einerseits eine spielerische Beschäftigung mit dem Text, andererseits eine nähere Auseinandersetzung. Indirekt verlängert sie den in vielen Informationstexten geäußerten Anspruch auf Authentizität des Gezeigten. Ebenso verstärkt sie die humorvollen Aspekte des Kinofilms und steht wahrscheinlich in einer Art Wechselwirkung zum Film; sie kann sowohl als Vorbereitung als auch als Vertiefung genutzt werden.

5.1.6. Schriftlicher Paratext – Das Buch zum (Farb)film

Im Fall von *Sonnenallee* gibt es für das Publikum ein zusätzliches Angebot, um sich mit dem Film auseinanderzusetzen, nämlich mittels eines Bandes, der Interviews, DDR-themenspezifische Beiträge und das Filmdrehbuch beinhaltet.²⁷⁰ Dieser liefert interessante und skurrile Zusatzinformationen. Die Selektion jener Essays und Sujets ist ein weiterer Faktor der indirekten Einflussnahme auf die Rezeption, wobei hier bedacht werden muss, dass nicht jeder (Kino)zuschauer auch Besitzer dieses Filmbegleitbuches ist, also nicht unbedingt damit konfrontiert wird.

Da jenes Buch zum Farbfilm ohnehin einen zentralen Text der Sekundärliteratur dieser Arbeit darstellt, soll die kurze Erwähnung, die hiermit gemacht wurde, ausreichend sein, da spezifische Aspekte im jeweils adäquaten Fall direkt aufgegriffen und zitiert werden.

5.2. Sequenzprotokoll

In Analogie zum vorhergehenden Kapitel soll auch für den zweiten filmischen Primärtext ein Sequenzprotokoll die wichtigsten narratologischen Aspekte bildlich veranschaulichen.

²⁷⁰ Vgl. Haußmann, Leander (Hg): *Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga 1999.

Nummer	Zeit	Kapitel /Thema	Inhalt
1		Prolog: Die Mauer wird wieder aufgebaut	In den Nachrichten wird der Wiederaufbau der Mauer verkündet. Der ABV zieht seine Uniform an; seine Frau und seine Kinder sind erstaunt. Er meint, er hat wieder Arbeit.
2	0:00:00	Vorspann: Bilder der Freiheit	Michaels Zimmer wird gezeigt: Die Wände zieren Poster von Rockstars, Sterne mit dem Motiv der amerikanischen Flagge. Er erzählt, dass er in der DDR wohnt. Er überspielt gerade einen ‚verbotenen‘ Song.
3	0:02:37	Michael Ehrenreich und der Schauplatz DDR	In der Nähe von Michas Wohnstätte gibt es eine Plattform, von welcher aus die Wessis die Ossis beobachten.
4	0:03:15	Michaels Freunde und ihre Zukunftsperspektiven	Michael stellt seinen Freundeskreis rund um Mario und Wuschel vor. Die Jugendlichen reden darüber, ob sie der Armee beitreten sollen.
5	0:04:55	Michaels Familie	Zuerst wird der Vater vorgestellt, der sich aufregt, dass der Ostsender im TV läuft. Die Schwester Sabine hat wieder einen neuen Freund zu Besuch. Die Mutter bereitet ein großes Essen vor. Der Vater soll den MUFUTI aufstellen und hat Probleme damit.
6	0:05:52	Verbotene Songs	Die jugendlichen Freunde reden miteinander und hören Musik; es ist der Song ‚Moscow‘. Der ABV hört gerade noch das Wort ‚verboten‘ und erkundigt sich. Die Freunde erklären ihm, dass ‚verboten‘ mit ‚gut‘ gleichzusetzen ist. Der ABV verkündet, dass er bald diesen guten Song selbst auflegen wird.
7	0:07:16	Miriam	Michael beobachtet, wie Miriam aus dem Haus tritt, und erzählt, dass er in sie verliebt ist. Miriam wird als schönstes Mädchen der Straße vorgestellt, alle drehen sich nach ihr um.
8	0:08:24	Erlebnisse der Westtouristen in der DDR	Ein Bus mit Touristen aus dem Westen fährt durch die Sonnenallee. Michael und Mario rennen hinterher und spielen den Touristen vor, sie hätten Hunger. Diese kommentieren, die Ostler seien so arm. Kurz darauf erfolgt eine Passkontrolle an der Grenze. Eine ältere Frau aus dem Westen findet ihren Reisepass nicht.
9	0:09:31	Onkel Heinz bei der Grenzkontrolle	Der Westonkel der Familie wird vorgestellt. Man sieht ihn bei der

			Grenzkontrolle. Er schmuggelt Dinge, die eigentlich legal sind.
10	0:10:08	Unerwarteter Besuch bei Familie Ehrenreich	Der Vater versucht noch immer den MUFUTI aufzustellen, als es plötzlich klingelt. Der ABV steht vor der Haustür. Das Gespräch kommt nur langsam in Gang; einzige Themen sind der MUFUTI und Dienstgrade. Eindruck soll mit dem neuen Freund der Schwester gemacht werden, der bei der Partei ist. Am Schluss erzählt der ABV, dass eine Westbürgerin ihren Reisepass verloren hat und dieser den DDR-Beamten ausgehändigt werden muss. Als der unerwartete Besucher weg ist, nimmt Frau Ehrenreich den gesuchten Pass heraus.
11	0:13:11	Kontaktaufnahme mit Miriams Bruder	Michael versucht an Informationen über Miriam heranzukommen und befragt deren Bruder. Dieser reagiert wenig freundlich und gibt keine Auskunft.
12	0:13:49	Besuch des Westonkels	Onkel Heinz kommt endlich an. Er hat einige Dinge mitgebracht/‘geschmuggelt’: Eine Strumpfhose für die Dame des Hauses, Unterwäsche für Michael. Er erklärt, dass überall in der Wohnung Asbest ist. Familie Ehrenreich überlegt, eine Eingabe zu schreiben. Diskutiert werden der Parteiantrag, den die Schwester Sabine stellen will, und die möglichen Studienorte Michaels. Onkel Heinz sähe Micha gerne in Oxford, die Familie schlägt Russland vor.
13	0:16:39	Rekrutierung zur Armee	Die jungen Leute sollen sich für 3 Jahre zur Armee melden. Michael sagt vorerst zu.
14	0:16:59	Schule	Im Unterricht meint eine Schülerin, dass es den Menschen in den Westländern schlecht geht.
15	0:17:25	Michaels Clique und die Frauen	Die jungen Freunde hören Musik und versuchen ihr Glück bei den Frauen. Sie wollen interessante Mädchen zur Schuldisco einladen. Mario spricht eine Frau mit kurzen Haaren an, die das Gespräch an sich reißt. Trotzdem gibt es keine erfolgreiche Einladung.
16	0:18:51	Aufregungen bei der Schuldisco	Das Schulfest beginnt mit einem korpulenten Mädchen, das alleine und ausgelassen tanzt. Das Club-Cola wird

			angereichert, wahrscheinlich mit Alkohol. Michael möchte endlich Miriam ansprechen und wird von Mario angefeuert. Als Michael Miriam endlich fragt, ob sie mit ihm tanzen möchte, weist sie ihn ab. Währenddessen kontrolliert der ABV ein Auto. Im Saal beschließen Michael und seine Freunde allein zu tanzen, als bessere Musik – ‚Get it on‘ – läuft.
17	0:22:30	Der Westfreund als Störenfried	Ein fremder junger Mann taucht auf und knutscht mit Miriam. Der ABV kommt und nimmt ihn mit. Die Direktorin bestraft Miriam: Sie soll einen Redebeitrag für die FDJ halten.
18	0:23:25	FDJ-Redebeitrag als Glücksfall	Mario heckt einen pubertären Streich aus (‚Vorhaut‘ statt ‚Vorhut‘!); Michael nimmt die Schuld auf sich und will als Strafe einen Redebeitrag halten. Bei den Vorbereitungen für den Auftritt hilft der neueste Freund von Sabine, der beim Theater arbeitet. (Währenddessen diskutiert die restliche Familie Ehrenreich über den ‚Stasinachbarn‘, der ein Telefon hat.)
19	0:27:57	Redebeiträge bei der FDJ-Wahl	Miriam hält ihre Rede. Michael interpretiert diese und glaubt, sie habe keinen Freund. Nachher zieht Miriam sich hinter der Bühne neben Michael um. Dieser prahlt mit seinem Streich und sie kommen einander sehr nahe . Auf der Redebühne gibt es einen Gastvortrag eines vietnamesischen Mädchens. Michaels Beitrag wird dann fast zum Manifest für die Liebe.
20	0:31:06	Nein zur Armee	Mario redet auf Michael ein, dass dieser nicht zur Armee gehen soll. Er warnt ihn davor, sich an das System zu binden.
21	0:32:15	Feindschaft zwischen Michael und dem ABV	Der ABV kontrolliert Michaels Ausweis. Er schikaniert Michael, weil er den verbotenen Song aufgelegt hatte und deshalb degradiert wurde.
22	0:33:20	Der Schwarzmarkt	Am Schwarzmarkt finden Plattendeals statt, auch BRAVO-Hefte werde verkauft. Die Existentialistin taucht auf und redet mit Mario. Wuschel erkundigt sich inzwischen nach der <i>Exile on Mainstreet</i> , welche allerdings teuer ist.
23	0:35:34	Marios Liebesabenteuer	Sabrina und Mario diskutieren über Hesse und Sartre, wobei nur Sabrina

			weiß, wovon sie spricht. Sie demonstriert das Thema Freiheit, in dem sie ihre BH-Träger aufschneidet. Sabrina und Mario verbringen eine Liebesnacht mit Musik und Körperkunst – Farbe auf nackter Haut.
24	0:37:04	Neues rund um Familie Ehrenreich	Michael erkundigt sich nach dem Beruf des Nachbarn. Seine Mutter kommt hinzu und meint, Michael studiere bald st und sie wolle Gäste für das Jugendfestival beherbergen. Die Schwester Sabine hat einen neuen Freund, der religiös ist.
25	0:38:29	Wunderding Telefon	Die Familie ist sehr aufgeregt, als das Telefon enthüllt wird. Onkel Heinz erklärt die Bedienung dieses Gerätes. Der erste Anruf ist von Miriam für Michael.
26	0:40:52	Verhör statt Liebe	Der ABV beobachtet Michael, der in der Grenzzone eine Telefonzelle benützt, um ungestört mit Miriam zu telefonieren. Er kontrolliert Michael und führt ihn ab, weil dieser keinen Ausweis vorweisen kann.
27	0:42:02	Paar 1: Mario und Sabrina	Mario und Sabrina reden über das Erlebte. Sie sind beide mit bunten Farben beschmiert.
28	0:42:44	Einladung zur Feier bei Mario	Michael erzählt seinen Freunden von Miriam und seinem Misserfolg wegen des ABVs. Mario und Sabrina treten als Paar auf. Die Clique beschließt eine Feier bei Mario zu veranstalten; Michael lädt Miriam dazu ein.
29	0:44:09	Fete bei Mario	Sabrina teilt Asthmakraut (=Drogen) aus. Es kommen immer mehr ungebetene Gäste – schräge Typen wie der Plattendealer, ein lesbisches Paar und ein verrückter Künstler. Alle sind berauscht. Mario und Michael urinieren vom Balkon. Als Miriam doch noch auftaucht, kann Michael kaum noch das Gleichgewicht halten und hat Visionen von einem Indianer. Michael landet schlussendlich unelegant vor Miriam am Boden.
30	0:51:11	Versöhnungsversuch	Michael läuft der geschockten Miriam nach, um sie wiederzugewinnen. Er sagt ihr, dass er Tagebücher verfasst hat, die beweisen, dass er nicht so oberflächlich ist wie alle anderen.

31	0:52:03	Nachwirkungen der Fete	Mario und Michael müssen zur Direktorin. Sie wurden von den Westmedien beim Urinieren vom Balkon fotografiert. Mario will sich nicht entschuldigen und wird von der Schule geschmissen. Dadurch kann er die Freiheit genießen, mit Sabrina auf dem Moped herumzufahren.
32	0:54:43	Michaels Tagebücher	Micha muss die Tagebücher erst verfassen, um sie Miriam geben zu können. Er stilisiert sich zur Nummer im System, die dann gegen dieses aufbegehrt.
33	0:55:39	Die Quartiergäste	Olaf und Udo sind zu Gast und sind begeistert vom Westfernsehen. Herr Ehrenreich erklärt die Sendung.
34	0:57:28	Versuch der Grenzüberquerung	Frau Ehrenreich vergleicht das Passfoto mit ihrem Aussehen. Sie schleicht sich aus dem Haus. Der Grenzbeamte würde sie passieren lassen, doch Frau Ehrenreich kehrt um und geht nach Hause zurück. Dort kommt es zum ehelichen Happy-End: Die wieder jung aussehende Frau und ihr Mann genießen Nähe.
35	1:00:34	Fluchtversuche – im Tagebuch und real	Micha erfindet für seine Tagebücher einen heldenhaften Fluchtversuch. Auch Sabrina und Mario reden über das Thema Flucht. Onkel Heinz wird an der Grenze kontrolliert – man hält ihn für einen Freund der Ordnung.
36	1:03:27	Knalleffekte – Vaterfreuden und Stromausfall	Sabrina erzählt Mario, sie sei schwanger. An der Grenzstation wird ein Westgerät an das DDR-Stromnetz angeschlossen, was zu einem Stromausfall und Grenzalarm führt.
37	1:05:09	Zerschossene Platten	Wuschel versucht indessen seine <i>Exile</i> in Sicherheit zu bringen. Auf der Flucht wird er irrtümlich angeschossen. Er bleibt am Boden liegen, ist aber unverletzt – zerschossen sind allerdings die beiden Platten.
38	1:06:35	Micha der Widerstandskämpfer	Zuerst stilisiert Micha sich nur als Widerstandskämpfer im Tagebuch. Dann tritt er nicht in die Armee ein; Mario, der Rebell, geht allerdings zur Armee. Es kommt zum Kampf zwischen den Freunden. Am Ende sitzen beide am Boden.

39	1:09:11	Onkel Heinz‘ Tod oder der wahre Beruf des ‚Stasinachbarn‘	Onkel Heinz ist an Lungenkrebs gestorben. Der Nachbar, Herr Fromm, organisiert die Bestattung. Frau Ehrenreich darf in den Westen.
40	1:10:29	Frau Ehrenreich, die Schmugglerkönigin	Fr. Ehrenreich kommt mit einer Kaffeedose zur Grenze. Die Beamten lassen sie passieren. Der Inhalt der Dose ist allerdings nicht Kaffee, sondern die Asche von Onkel Heinz.
41	1:11:29	Happy-end: Liebe für Michael und die <i>Exile</i> für Wuschel	Michael legt Miriam seine Tagebücher zu Füßen. Die beiden kommen einander näher und landen im Bett. Währenddessen bekommt auch Wuschel, was er will: Der ehemalige Westfreund verletzt Wuschel und zahlt Schmerzensgeld, das ausreicht, um eine neue <i>Exile</i> -Platte zu besorgen.
42	1:14:44	Ende der Gefahr durch den Westfreund	Der frühere Westfreund Miriams wird an der Grenze aufgehalten und bekommt Schwierigkeiten – er ist Hotelpage, der nur die Autos der Gäste benutzt.
43	1:15:46	Männer brauchen Musik	Michael und Wuschel hören die neue <i>Exile</i> – sie klingt nicht nach den Rolling Stones. Michael versucht ihn aufzuheitern und meint, dass es unveröffentlichtes Material ist. Er beginnt damit, Luftgitarre zu spielen und steckt Wuschel mit seiner guten Laune an. Die beiden ‚Rockstars‘ treten auf den Balkon. Die Leute werden auf die beiden aufmerksam. Alle halten inne.
44	1:18:33	Befreiung durch Musik und Tanz	Michael und Wuschel spielen weiter Luftgitarre. Die Menschen auf der Straße beginnen zu tanzen. Michael, der ‚Rockgott‘ wirft sein Shirt zu Miriam, die lächelt. Die gute Stimmung verbreitet sich; Schüsse fallen, die Euphorie wird aber nicht gebremst: Alles tanzt.
45	1:20:25	Bilanz und Retrospektive	Michael meint, dass es eine schöne Zeit war in DDR, als er jung und verliebt war. Das Bild wird schwarz-weiß. Der Liedtext im Hintergrund sagt, dass der Zuschauer das nicht glauben wird, wenn es nicht in Farbe ist.
46	1:21:23	Abspann	Die Schauspieler werden genannt, gleichzeitig sieht man einige Szenen mit jenen; darunter sind im eigentlichen Film nicht verwendete Szenen wie der mit der Deutschlandfahne winkende Mario und der Kuss zwischen Olaf und Udo.

5.3. Narrative Instanz und Wissensverteilung

Obwohl es im Medium Film eher unüblich ist, einen Erzähler einzuführen, kann für den Film *Sonnenallee* ein solcher konstatiert werden. Es ist dies der Protagonist Michael Ehrenreich, der sich schon im Vorspann vorstellt. Im Drehbuch(entwurf) wird er sogar „Erzähler“²⁷¹ genannt, wenn sein Text als Voice-Over gedacht und er nicht aktiv, also als Sprecher, am Geschehen beteiligt ist. Daran knüpft sich die Tatsache, dass der Großteil der Ereignisse aus seiner Perspektive erzählt wird, was nicht bedeutet, dass für das Einfangen aller Vorfälle die subjektive Kamera eingesetzt wird. Einige Szenen gibt es allerdings die sich für manche Einstellungen dieser filmtechnischen Methode bedienen. Es ist dann Michaels Point of View, der dem Zuseher näher gebracht wird, wobei es sich bei diesen Exempeln häufig um eine mental und emotional subjektive Informationsvergabe handelt, auf welche Borstnar u.a. in ihrem Einführungswerk zur Filmwissenschaft aufmerksam machen.²⁷² Zu nennen sind der Blick auf Miriam, die von einem strahlenden Lichtfeld umgeben ist²⁷³, der Weg zur Tanzaufforderung an Miriam bei der Schuldisco²⁷⁴, die teilweise verwackelten Bilder aus Marios Wohnung während der Party und vor allem die Vision vom Indianer²⁷⁵; letztere spiegeln den Zustand des Protagonisten nach Drogen- und Alkoholkonsum wider. Bei der Vorstellung Miriams aus Michas Point of View lässt sich die innerliche Färbung besonders deutlich erkennen, es handelt sich also nicht nur um eine rein subjektive Wahrnehmung des äußeren Geschehens; die Wahnvorstellung des Indianers könnte vielleicht ebenfalls zu dieser Kategorie gezählt werden, handelt es sich doch bei der Fantasie um eine Anfeuerung von einer Vorbildfigur. Eine andere signifikante Ausprägung des innerlichen Point of View von Michael Ehrenreich hängt mit den Tagebüchern zusammen, an denen Micha schreibt. Als Voice-Over spricht er den Text während der Schreibtätigkeit mit, es ist also eine Mitteilung seiner Gedanken.

In allen Szenen, in denen Michael zugegen ist, scheint eine Nähe zu seiner Perspektive und seinem Wissenstand zu herrschen. Da in der letzten Sequenz vor dem Abspann verraten wird, dass es sich um eine Retrospektive auf eine glückliche Jugendzeit handelt, ist es möglich, dass der Protagonist die narrative Instanz für den gesamten Film

²⁷¹ Haußmann: *Sonnenallee*, z.B. S. 72.

²⁷² Vgl. Borstnar u.a.: *Filmwissenschaft*, S.183.

²⁷³ Vgl. Haußmann: *Sonnenallee* Film, 00:07:26-00:07:53.

²⁷⁴ Vgl. ebd., 00:29:49-00:20:02.

²⁷⁵ Vgl. ebd., 00:50:22-00:50:36.

ist, auch für jene Szenen, in denen er nicht als Figur zugegen ist. Falls man ihm die Kenntnis über die intimen Erfahrungen zwischen Mario und Sabrina oder die Grenzerlebnisse verschiedener Charaktere aberkennt, können diese auch als Ausnahmen betrachtet werden; die Informationsvergabe erfolgt dann nicht mehr eingeschränkt auf Michaels POV, sondern heterogen-fluktuierend. Der Fokus wird in jenen Szenen nämlich auf die Perspektive der jeweils erlebenden Charaktere gelegt. Ein besonders anschauliches Beispiel liefert der in der DDR verbotene Song ‚Moscow, Moscow‘. Nachdem sich der ABV von den jungen Freunden hat einreden lassen, dass ‚verboten‘ in diesem Fall nur ein Synonym für ‚gut‘ ist, legt er selbst die Platte als DJ auf.²⁷⁶ Für den Zuschauer ist klar erkenntlich, dass die Clique ihre Aussagen nur als clevere Ausrede gebraucht. Er kann daher ahnen, dass der ABV Schwierigkeiten bekommen wird, sobald er den Song auflegt. Der ABV blickt aber laut Drehbuch „völlig verständnislos drein“²⁷⁷, als seine Künste als DJ nicht gewürdigt, die Musik abgewürgt und er degradiert wird. In den intimen Szenen zwischen Mario und Sabrina, dominiert anfangs Marios POV.²⁷⁸ Er beobachtet die Handlungen seiner Partnerin und weiß noch nicht so recht, was im nächsten Augenblick passieren wird. Der (erfahrene) Zuschauer kann es zumindest erraten. Diese Position wird durch den Dialog unterstützt: Sabrina klärt ihn über Sartre und das Thema Freiheit auf; Mario kann nur zuhören und Allgemeinplätze einwerfen. Das Publikum merkt deutlich, dass er nicht genau weiß, wovon die Existentialistin spricht.

5.4.1. Der Schauplatz Sonnenallee-Ost – Anspielungen auf das Thema Kampf der Kulturen

Die Handlung des Films ist am kürzeren Ende der Sonnenallee in Berlin angesetzt, welches im Ostteil der Stadt liegt. Es ist also Teil der DDR. Da sich das Medium Film im Besonderen auf die ästhetischen, audio-visuellen Faktoren stützt, sollen auch die Ausstattung und die Kulisse in diesem Unterkapitel im Zentrum stehen. Der soziopolitische Raum und seine Darstellung sollen hier nur im Hinblick auf das Thema ‚Kampf der Kulturen‘ – ein Begriff, den der Politologe Samuel P. Huntington geprägt

²⁷⁶ Vgl. ebd., Sequenzen 6 und 00:32:34-00:33:10.

²⁷⁷ Haußmann: Sonnenallee, S.110.

²⁷⁸ Vgl. Haußmann: Sonnenallee Film, Sequenz 23.

hat²⁷⁹ – und Vorurteile eingangs behandelt werden; eine ausführlichere Diskussion über die politischen Implikationen und das soziale Gefüge wird im Zuge der narratologischen Auseinandersetzung mit dem literarischen Text stattfinden.

Wie schon erwähnt, bieten ein Beitrag auf der DVD und eine Rubrik auf der offiziellen Homepage Impressionen zur Kulisse von *Sonnenallee*. Hier und im fertigen Film sind Häuserfronten, Straßen und vor allem die Grenzbarracken, die den Übergang in den Westen markieren, zu sehen. Mehrmals ist auch eine Plattform in Verwendung, die sich im Westen befindet und als eine Art Aussichtspunkt auf den außergewöhnlichen, merkwürdigen Osten fungiert. Das voyeuristische Moment, der touristische Blick, steht in diesem Fall im Vordergrund und zeigt die vorurteilsreiche Perspektive der Menschen aus dem Westen; dieses Thema wird auch in geführten Ausflügen durch den hermetischen Osten aufgegriffen, bei welchen westliche – in diesem Fall amerikanische – Touristen auf die völlig überzogene Hunger-Show von Michael und Mario hereinfallen.²⁸⁰

Ein weiterer Ort für das Zusammenprallen der beiden Kulturen von Ost und West im öffentlichen Raum sind die Grenzstellen. Hier erfolgen Passüberprüfungen und Zollkontrollen, um Schmuggler zu entlarven. Für den Zuschauer ergeben sich humorvolle Momente durch die Applikation von Westtechnik auf DDR-Boden. Sie sind also ein Ort, an dem Gefahr und die negativen Ausprägungen des sozialistischen Systems spürbar werden, nicht umsonst sind meist mehrere bewaffnete Grenzbeamte zu sehen. Diese gespannte Stimmung kann aber ebenso plötzlich umschlagen und komische Auflockerung bringen.

5.4.2. Gestaltungsprinzipien und Intention der Requisiten

Zusätzliche Informationen zum realen Schauplatz DDR, den Intentionen der Gestaltung der Sonnenallee-Kulisse und ausführliche Daten zu Umfang und Größe der Architektur gibt der Verantwortliche Lothar Holler in seinem Beitrag bekannt. Die Einleitung für jenen bietet schon Hinweise auf die Intention des Filmteams:

Der GRENZÜBERGANG SONNENALLEE ist der Handlungsort unseres Films

²⁷⁹ Vgl. Huntington, Samuel P.: Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert = The Clash of Civilizations. München, Wien: Europa Verlag 1996.

²⁸⁰ Vgl. Haußmann: Sonnenallee, S.82f.

oder genauer das Hinterland des Grenzübergangs – ein Ort, an dem sich täglich hundertfach die gleiche groteske Geschichte abspielte – der Umgang mit der Tücke, mit der unwirklichen Wirklichkeit.²⁸¹

Gezeigt werden sollen die skurril und unwirklich anmutenden Alltagsprobleme der DDR-Bürger. Ein wichtiger Aspekt im diesem Zusammenhang ist die Authentizität. Das mag wohl auch der Grund dafür sein, warum das Ampelmännchen vermehrt zu sehen ist. Im realen Stadtbild des Berliner Ostteils existiert es noch immer und wurde nicht gegen die genormten Figuren aus dem Westen getauscht.²⁸² Um die Mangelwirtschaft und die Sehnsucht der Bürger nach exotischen Waren wie Südfrüchten einzubeziehen, rückt der Gemüseladen mit dem „Schild Obst Gemüse Südfrüchte“²⁸³ an prominente Stelle. Gleich neben dieses Geschäft wurde für den Film „die DDR-typische Sekundärrohstoff-Sammelstelle gesetzt. SERO war ein System zur Rückführung von Flaschen, Lumpen und Papier [...]“²⁸⁴. Des Weiteren fällt

[d]er gelbe Post-Kiosk [auf, der] das Kernstück der ‚Sonnenallee-Kulisse‘ [ist]. Hier lagen zu DDR-Zeiten die Zentralorgane der Bruderländer in der Auslage [...]. ‚Unter dem Tisch *MAGAZIN* und *MOSAİK* – heiß begehrt, gesammelt und für den Normalbürger ohne Beziehungen meistens ausverkauft.“²⁸⁵

Die Häuser und Geschäfte der Sonnenallee sind also nach dem realen Vorbild gestaltet, typische Einrichtungen wie SERO werden verwendet, um ein möglichst authentisches Bild zu liefern. Diese Intention wird ebenfalls auf die Farbgestaltung angewandt, sowohl im Innenbereich als auch für die äußeren Häuserfronten. Alles sollte so wirken wie in den 1970er Jahren in der DDR. Um dieses Ziel zu erreichen wurde auf

[eine] gelbbraune Farbskala [und...] große Muster – Anbauwände und Sofagarnituren waren hüben wie drüben Objekte der Begierde, sie unterschieden sich nur durch den dezenten Grauschleier“²⁸⁶

– zurückgegriffen. Neben jenen typischen Sitzmöbeln wird der Multifunktionstisch auffällig oft eingesetzt. Meist bereitet er, entgegen seiner Bezeichnung, eher Probleme als in verschiedenen Gebrauchsmöglichkeiten zu glänzen. Er ist also eher ein Objekt, an welchem Slapstick-Humor abgearbeitet wird.

²⁸¹ Holler, Lothar: Grenzübergang Sonnenallee. Ansichten des ‚Mauerarchitekten‘ von ‚Sonnenallee. In: Haußmann (Hg.): Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm. Berlin: Quadriga 1999, S.64.

²⁸² Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2005, S. 54.

²⁸³ Holler, Lothar: Grenzübergang Sonnenallee, S.66.

²⁸⁴ ebd., S.66f.

²⁸⁵ Ebd., S.67.

²⁸⁶ Ebd., S.65.

Das Ziel des *Sonnenallee*-Teams war es, nicht nur die miefige Umgebung und die düstere Fassade des Ostens zu zeigen, sondern auch „[das] höchst interessante[...] und intensive Leben [dahinter, das] politisch und sinnlich, [...] offiziell und inoffiziell war“²⁸⁷. Ein sehr genaues Bild des Alltagslebens mit all seinen Mängeln und Unzulänglichkeiten, ausgedrückt in der wenig entwickelten Technik, den heruntergekommenen Häuserfronten und den Schwierigkeiten mit den Dingen, die man besitzt, ist ein im Zentrum stehender Faktor. Der zweite signifikante Aspekt ist, von den Möglichkeiten und Orten zu erzählen, die das Leben mit Farbe füllen – das sind für die jungen Freunde beispielsweise der Kletterpils, der Schwarzmarkt und die privaten Innenräume, die für allerlei Späße genutzt werden. In der Schlusssequenz erfährt auch ein gänzlich öffentlicher Platz einen positiven Bedeutungswandel: Die Straße wird vom Ort der Gefahr durch die Grenzüberwachung und der Fadesse aufgrund der farblosen Fassaden zum Ort des Jubels umfunktioniert: Michael und Wuschel stecken mit ihrer Musikperformance und guten Laune die Menschen an, die gemeinsam spontan zu tanzen beginnen.²⁸⁸

Als Abschluss noch ein witziges Detail am Rande, das mit dem Einfluss von Kunst auf die Ausstattung zusammenhängt: Für die Einrichtung der Wohnung der kreativen Existentialistin und ihre ‚selbstgestaltete‘ Wanddekoration wurde eine Installation vom Berliner Künstler Jonathan Meese verwendet. Er tritt auch im Film als ein junger Vertreter seiner Zunft auf.²⁸⁹

5.4.3. Die Kleidung als Authentizitäts- und Identitätsfaktor

Die Kleidung ist ein wichtiger Faktor für die Präsentation des Alltagslebens im Film *Sonnenallee*. Sie wird dazu verwendet, die Figuren zu charakterisieren, aber auch die authentischen Möglichkeiten der Zeit zu demonstrieren.

Schon im Prolog rückt die Uniform ins Zentrum. Sie ist notwendig für den ABV, generell für jeden Grenzbeamten im Dienste der sozialistischen Regierung. Kleidervorschriften gelten ebenfalls auf dem FDJ-Tag.

²⁸⁷ Ebd., S.67.

²⁸⁸ Vgl. Haußmann: *Sonnenallee* Film, Sequenz 44.

²⁸⁹ Vgl. Meese, Jonathan: Die ‚Sonnenallee‘. In: Haußmann, Leander (Hg): *Sonnenallee*. Das Buch zum Farbfilm. Berlin: Quadriga 1999, S.47.

Weniger förmlich, aber doch konservativer wird die Elterngeneration eingekleidet. Hemden und Blusen gehören zur Basisausstattung. Vor allem Frau Ehrenreich wählt Kleidungsstücke, die sie wie eine alte Frau wirken lassen, um sich dem Aussehen der (West)Passinhaberin anzugleichen. In den intimen Momenten der Wiederannäherung der Eltern Ehrenreich wird allerdings auf die sonst typische Garderobe verzichtet und die adäquate Nachtwäsche verwendet.²⁹⁰

Kreativer konnte das Team der Kostümbildner bei den jungen Leuten arbeiten; Mode ist sogar ein Gesprächsthema, nämlich in Form der „Jinglerglocken am Hosenbein“²⁹¹. Die Signifikanz der Kleidung zeigt sich schon bei den Überlegungen zum Drehbuch. In diesem befinden sich häufig sehr exakte Hinweise auf das Äußere der Charaktere.

Michael Ehrenreich soll folgendermaßen eingeführt werden:

Man sieht [Micha] an, daß er gerne ein Freak wäre, aber es gelingt ihm nicht ganz. Er trägt ehemalige Schlauchhosen, in die die Mutter einen bunten Keil eingenäht hat, und ein Feinrippunterhemd mit langen Ärmeln, auf das er selbst mit Textilfarbe Pop & Rock geschrieben hat. An den Füßen sieht man die Ostimitation von dem, was im Westen Clarkes hieß (mit Fransen). Sein Haarschnitt stellt einen Kompromiß zwischen Vorschrift und Rebellion dar.²⁹²

Mario hingegen ist anfangs eher dezenter gekleidet. „Er trägt schlauchige Kordhosen, bei denen der Kord schon ziemlich abgewetzt ist, und das abgetragene Jackett seines offensichtlich dickeren Vaters.“²⁹³ Weite Hosen, bunte, bequeme (Trainings-)Jacken und gemusterte Shirts und Hemden sind in verschiedensten Kombinationen in Verwendung. Sie wirken für die 1970er Jahre modern und zeitgemäß und tragen dazu dabei, das Flair dieser Zeit zu transportieren.

Die Kleidung der Mädchen ist ebenfalls den Trends der Zeit angepasst. Zusätzlich unterstreichen sie die wichtigsten Eigenschaften der Hauptpersonen. Der Stil der Existentialistin Sabrina unterscheidet sich deutlich von Miriams Art. Sie scheint puristische, hochgeschlossene Kleidung in dunklen Farben zu bevorzugen, gibt sich aber im intimen Rahmen sehr freizügig. Miriam, die zur blonden Traumfrau schlechthin stilisiert wird, trägt eher hellere Kleidungsstücke, die manchmal mädchenhaft wirken, aber immer ihre weiblichen Vorzüge betonen. Dies zeigt sich besonders schön an der

²⁹⁰ Vgl. Haußmann: Sonnenallee Film, 00:59:55.

²⁹¹ Vgl. Haußmann: Sonnenallee, S. 76.

²⁹² Ebd., S. 73.

²⁹³ Ebd., S. 77.

weißen Bluse – Weiß, die Farbe der Reinheit und Unschuld –, die durch ihr dünnes Material und den enganliegenden Schnitt erraten lässt, was sich darunter befindet.²⁹⁴

5.5. Erzählen durch Musik

5.5.1. Erzählen durch Musik 1 – Der Original-Soundtrack zum Film

Ein allgemeiner Aspekt der Filmmusik ist der Soundtrack, der meist gesondert vom Film in Form einer Musik-CD erhältlich ist und somit wohl in die Nähe des Paratextes rückt. Ein kurzer Blick auf die Auswahl der Titel, die die filmische Erzählung *Sonnenallee* begleiten, kann sehr aufschlussreich sein. Die Selektion für die Zusammenstellung erfolgte nämlich in ähnlicher Weise wie die geografisch-politischen Grundkonstanten des Schauplatzes, nämlich mittels einer Trennung in Ost und West. Ebenfalls in Analogie zur Entwicklung der Figuren, zeigen sich auch Entwicklungen im Stil der Musik. Genauere Information zu den Bands, die Lieder für den Soundtrack beigesteuert haben, den Strömungen, denen sie angehören, und ihrer Verankerung in der Westkultur beziehungsweise der DDR-Kultur liefert der Presstext zum OST. Dieser soll hier fast vollständig zitiert werden, um exakte Angaben aus der Musikgeschichte zu liefern:

Eine Straße, zwei Welten, getrennt durch die Mauer. In der Ostzone lebt Michael. Er betet Miriam an, deren Auftritt allseits für Aufsehen sorgt. Abgesehen davon träumt der Siebzehnjährige davon, Popstar zu werden. Doch die Klänge aus dem kapitalistischen Westen sind im sozialistischen Teil Berlins verboten. Deshalb war es eine originelle Idee, den 78-minütigen Soundtrack in vier Teile zu untergliedern. "Sonnenallee West" bietet neben dem Wonderland-Oldie "Moscow" (Produzent: James Last!) und Woody Guthries Protestsong-Klassiker "This Land Is Your Land" (Interpret: Alex Hacke) unter anderem die Dynamo 5-Coverversionen von "Get It On" (T. Rex) sowie "The Letter" (Box Tops) und Voodoo Lounges gelungene "Let It Loose"/"Tumbling Dice"-Interpretationen der im Osten besonders vergötterten Rock-Revoluzzer Rolling Stones. Das Kontrastprogramm dazu liefert "Sonnenallee Ost". Neben den unverzichtbaren DDR-Combos Keimzeit beziehungsweise Puhdys sowie Exotin Nina Hagen intoniert der Chor des Pionier- und FDJ-Ensembles Halle "Fröhlich sein und singen". Ganz andere Töne gibt es dann während "Sonnenallee von West nach Ost" zu hören. Dort lassen die Einstürzenden Neubauten, Ton Steine Scherben und Die Toten Hosen textlich wie musikalisch die Sau raus. "Sonnenallee Goodbye..." schließlich offeriert dank Singer/Songwriter Graeme Jefferies ("Always Out Of Reach") und Jeff Cascaro dezent-swingenden Barjazz "Why" einen entspannten Ausklang.²⁹⁵

²⁹⁴ Vgl. Bild ebd., S.112/a und j. vgl. auch Bilder am DVD-Inlay bzw. Abbildung 6 und Abbildung 7.

²⁹⁵ [http://www.amazon.de/Sonnenallee-](http://www.amazon.de/Sonnenallee-Ost/dp/B00002DE4C/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1281860805&sr=1-1(15.08.2010).)

[Ost/dp/B00002DE4C/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1281860805&sr=1-1\(15.08.2010\).](http://www.amazon.de/Sonnenallee-Ost/dp/B00002DE4C/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1281860805&sr=1-1(15.08.2010).)

Der OST liefert außerdem einen übersichtlichen Überblick über die Musiklandschaft der 1970er Jahre und trägt damit auch zur Evokation jener bestimmten Atmosphäre der Zeit bei.

5.5.2. Erzählen durch Musik 2 – Musik als Thema und narratologisches Werkzeug

Die Musik ist ein zentraler Aspekt der Geschichte von *Sonnenallee*. Sie fungiert als Katalysator für verschiedene Handlungen, die meist humorvoll und manchmal ebenso ernst enden. Jenem Bereich der Kunst und Kultur wird also eine große Macht zugebilligt, die Entscheidungen der Figuren zu beeinflussen. Diese knüpft sich an die enge Verflechtung mit der politischen Situation der DDR. Die sozialistische Ideologie positioniert sich in vehemente Gegnerschaft zur Kunstproduktion des Feindes, was strenge Richtlinien und Gesetze zur Folge hat. Jene werden im Film *Sonnenallee* über das Motiv der ‚verbotenen Songs‘ verarbeitet. Diese illegalen Lieder werden überspielt²⁹⁶, innerhalb der Clique der jungen Figuren mit Begeisterung und Ehrfurcht gehört und vom Abschnittsbevollmächtigten in seiner Tätigkeit als DJ – mit fatalen Folgen – benützt. In diesem Zusammenhang soll noch einmal ein kurzer Blick auf die Ausstattung des Filmes geworfen werden, denn für alle genannten Tätigkeiten ist die richtige Technik notwendig. Für das Über- und Abspielen benutzen die jungen Freunde laut Überlegungen im Drehbuch „[e]in[en] Kassettenrecorder der Marke ‚Anette‘ und ein ‚Sternradio‘, [welche] die wichtigsten Kultrequisiten dieser Szene [sind]“²⁹⁷.

Ein weiterer wichtiger Aspekt von Musik ist ihre von den Hobby-Musikexperten festgelegte Qualität beziehungsweise ihre Stellung als identitätsstiftender Faktor. Die jungen Leute aus der *Sonnenallee* orientieren sich vermehrt an den westlichen Klängen. Diese verbreiten nicht nur gute Laune, sondern halten die Freunde auch zusammen. Außerdem dient jene Form der Musik als Untermalung von erfolgreichen Erfahrungen mit dem weiblichen Geschlecht. Der umgekehrte Fall wird allerdings ebenfalls thematisiert. Als Michael seine angebetete Miriam endlich zum Tanzen auffordert, beginnt gerade „[e]in Ostsong der übelsten Sorte“²⁹⁸; es wird suggeriert, dass dies mit ein Grund für das ablehnende Verhalten des Mädchens ist.

²⁹⁶ Vgl. Haußmann: *Sonnenallee* Film, Sequenz 2.

²⁹⁷ Haußmann: *Sonnenallee*, S.76,

²⁹⁸ ebd., S. 99.

5.6. Die Macht der Kunst oder das Einfallen des Märchenhaften

Die Gewalt, die Musik über die Menschen hat, wird an der Figur Wuschel besonders anschaulich exemplifiziert. Die Handlungen des Jungen sind nur von einem Wunsch beseelt, nämlich das Doppelalbum *Exile on Mainstreet* der Rolling Stones in den Händen zu halten; dieses Begehren wird vermehrt geäußert. Ein Ausflug auf den Schwarzmarkt ist der erste Schritt zur Erfüllung dieses Traumes, der einige Schwierigkeiten, vor allem finanzieller Natur, mit sich bringt. Das spätere Erreichen des Zieles, also der Besitz jenes Wunschgegenstandes, kann noch nicht als positives Ende gedeutet werden, da es zu weiteren Komplikationen führt. Wuschel glaubt, seine geliebte *Exile* wieder zu verlieren und flüchtet deshalb vor den Grenzbeamten; dabei trifft ihn ein Schuss.²⁹⁹ Hier zeigt sich einerseits die Lebensgefahr in der DDR, andererseits dient diese Szene auch für ein unrealistisches, aber dafür märchenhaftes Element. Die Musik fungiert nicht nur als Auslöser der Gefahr, sondern auch als Lebensretter: Die Kugel wird von den zwei Schallplatten abgefangen, Wuschel bleibt unverletzt.³⁰⁰

Die Macht der Musik wird ebenfalls noch im Zusammenhang mit dem Medium des Tanzes aufgegriffen. Schon auf der Schuldisko schließen sich die Jungs, die keine Tanzpartnerin abbekommen haben, zusammen und tanzen gemeinsam.³⁰¹ Dies zeigt ihr Gemeinschaftsgefühl, streicht ihren feinen Musikgeschmack heraus und ist wohl ein eher weniger alltägliches Phänomen. Noch magischer wird die zweite Tanzszene, die zu einer spontanen Massenaktion ausartet. Die ‚Rock-Show‘ von Michael und Wuschel findet Anklang beim Publikum. Immer mehr Personen werden vom Rhythmus der Musik angesteckt und „das Volk tanzt [mitten] auf der Straße ... und die Mauer nieder – später einmal“³⁰².

Eine andere Form der Kunst steht in der intimen Beziehung von Mario und Sabrina im Vordergrund: die Malerei. Das körperliche Näherkommen des Paares wird mit Hilfe von kreativen Aktionen zelebriert. Einen symbolischen Akt der Freiheit setzt Sabrina, in

²⁹⁹ Vgl. Haußmann: Sonnenallee Film, Sequenz 37.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

³⁰¹ Vgl. Haußmann: Sonnenallee Film, 00:21:16-00:22:22.

³⁰² Bildtitel in Haußmann: Sonnenallee 112/o.

dem sie ihren BH-Träger durchschneidet.³⁰³ Der Geschlechtsverkehr der beiden beschränkt sich auch nicht auf die gewöhnlichen Aktivitäten eines Pärchens, denn das Liebesspiel wird mit einem künstlerischen Aspekt angereichert. Sabrina und Mario benutzen Farben und den Körper des jeweils anderen als Medium um ihrer schöpferischen Kraft Ausdruck zu verleihen.³⁰⁴ Die körperliche Vereinigung wird zur Körperkunst und dadurch zu etwas Außergewöhnlichem. In dieser Szene zeigt sich die Magie des Bildhaften besonders deutlich. Das Medium Film greift auf die Gestaltungsprinzipien eines anderen Mediums, nämlich auf die bildende Kunst, zurück. In diesem Zusammenhang kann man von einer intermedialen Wechselwirkung sprechen, die in jenen Momenten auf den Rezipienten einwirkt. Ohne diese würde die Liebesszene zwischen Mario und Sabrina an Kraft und Signifikanz verlieren.

5.7. Farbe, Film und Wahrheitsanspruch – Einsatz einer Meta-Ebene

Die Themen Farben und Erzählen werden in der Schlussequenz vor dem Abspann miteinander verknüpft. Dies geschieht auf originelle und gleichzeitig bedeutsame Weise. Für jenes Sujet werden noch einmal die wichtigsten Ingredienzen des filmischen Erzählens und seiner Wirkung genutzt: Mise-en-scène und Ton, der in Musik und Dialog geteilt wird. Das Zusammenwirken dieser Einzelelemente ist für die Sinnstiftung unumgänglich. In der Schlussequenz wird genau jener Faktor auf einer Meta-Ebene diskutiert. Michaels Stimme zieht in Form eines Voice-Overs Bilanz. Der Grundtenor ist positiv: Trotz der vielen Unzulänglichkeiten war seine Jugendzeit und das Verliebtsein schön.³⁰⁵ Musik beginnt im Hintergrund und rückt immer mehr in die zentrale Position. Es ist das Lied ‚Du hast den Farbfilm vergessen‘ von Nina Hagen. Gleichzeitig wird den Filmbildern der Sonnenallee – in Analogie zum Liedtext – ebenfalls die Farbe entzogen; die Straßen, die Häuser und der Grenzübergang sind nur mehr schwarz-weiß zu sehen. Die Lyrics liefern allerdings einen überraschenden Hinweis zur Interpretation. Nina Hagen singt im Refrain:

Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael,
nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war ha ha ha.
Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'.
Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr.³⁰⁶

³⁰³ Vgl. Haußmann: Sonnenallee Film, 00:36:20-00:36:24.

³⁰⁴ Vgl. ebd., 00:36:36-00:37:03.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 01:20:24 bis Abspann bzw. Ende.

³⁰⁶ Hagen, Nina. Du hast den Farbfilm vergessen. Sonnenallee OST, Track 16.

Der musikalische Kommentar bringt die Kolorierung mit dem Aspekt der Wahrheit in Zusammenhang. Es ist also die Kraft der Farben, die einer Erzählung erst zu ihrer Glaubwürdigkeit verhilft. Dies könnte als ironischer, spielerischer Hinweis auf den Einsatz der Gestaltungsmittel und ihrer Wirkung gemeint sein. Der Wahrheitsanspruch, der durch die oft auftretende Betonung, es handele sich um einen Farbfilm, stellt nämlich einen Bruch in der Werbestrategie dar, die *Sonnenallee* als Märchen ausweist, was auf einige Erzählelemente sicherlich zutrifft.

6. Narratologische Analyse von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Den ersten wichtigen Hinweis für eine narratologische Analyse bietet die interessante Entstehungsgeschichte, nämlich die Konzeption der Erzählung *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als Buch zum beziehungsweise nach dem Film – und nicht umgekehrt –, auf die eingangs schon ausführlich eingegangen wurde. Ebenso können Aussagen des Autors selbst als interessante Ausgangsbasis dienen. Brussig gewährt den Lesern nämlich in Interviews Einblicke in seinen Schaffensprozess und verrät teilweise seine literarischen Geheimnisse. In Bezug auf *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* meint er fast selbstkritisch:

Die Erzählsituation ist zum Beispiel in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* etwas, was nicht gelöst ist. Da ist das einfach so drauflos. Da rettet dann dieses Buch, das die Episoden einfach eine gewisse Kurzweiligkeit haben, und auch eine Brillanz, eine Schönheit, eine Wärme und so. Aber es ist literarisch eben nicht so ein Hammer, weil die Erzählsituation nicht gelöst ist.³⁰⁷

Worauf Brussig in diesem Zitat anspielt, wenn er die Erzählsituation in seinem Text als ‚nicht gelöst‘ bezeichnet, das soll in diesem Kapitel als signifikanter Teilaspekt einer narratologischen Analyse geklärt werden. Bevor jedoch eine Untersuchung am eigentlichen Text stattfinden kann, lohnt es sich auch, einen Blick auf den Paratext zu werfen, der Einfluss auf die Rezeption eines Buches hat.

6.1. Paratext

Ein auffälliger Bestandteil des Paratextes ist das Cover, welches nun einer Analyse unterzogen werden soll. Bei einem Bestseller wie *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* ist das allerdings keine leichte Aufgabe, da mehrere Ausgaben mit unterschiedlichen Umschlägen existieren. Trotzdem soll ein Versuch gemacht werden, Tendenzen der Covergestaltung aufzuzeigen, mit welchen das Interesse der Leser geweckt werden soll.

Zwei Ausgaben, konkret sind das die Erstausgabe des Verlages Volk und Welt aus dem Jahr 1999 (Abb.6) und eine Ausgabe des Fischerverlages (Abb.7), versuchen den Erfolg des Filmes *Sonnenallee* für sich zu nutzen. Das jeweilige Cover zielt ein Bild der

³⁰⁷ <http://planet-interview.de/thomas-brussig-19082000.html>. 13.05.2010.

Schauspieler, genauer gesagt ein Bild aus dem Film. Die zweitgenannte Ausgabe des Fischerverlages zeigt ein Gruppenfoto der Darsteller der jungen Freunde und Miriams. Die gebundene Ausgabe des Verlages Volk und Welt bedient sich ebenfalls eines Filmbildes. Dieses dient, in matten Tönen gehalten, als Gesamthintergrund und wird verkleinert, aber dafür farbecht, noch einmal aufgegriffen. Es ist naheliegend, dass frühe Ausgaben ihre Beziehung zum Film unterstreichen. Diese Anbindung funktioniert erstens als Information für den Leser und, wohl noch besser, als Teil einer Marketingstrategie, die auf dem Erfolg des Filmes und seiner Medienpräsenz aufbaut.

Spätere Ausgaben, wieder bei Fischer erschienen, arbeiten auf eine andere Art und Weise. Eine allgemeine Tendenz ist jedoch festzustellen: Mit der Wahl des Motives soll der DDR-Alltag in Erinnerung gerufen werden. Dies soll nun noch genauer ausgeführt werden. Die frühere Taschenbuchausgabe (Abb.8) sticht eher durch die Anordnung und die Selektion der Bilder als durch seine Farbe heraus. Das Titelfoto stammt laut den Information auf der Buchrückseite von „Jörg Steinmetz mit freundlicher Genehmigung des ‚Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR e.V., Eisenhüttenstadt‘“³⁰⁸. Der Hintergrund ist in einem Creme-Ton gehalten, über dessen genaue Bezeichnung sich die Figuren aus Brussigs *Helden wie wir* wohl auch nicht einig werden würden. Die Elemente im Vordergrund setzen sich einerseits aus ‚authentischen‘, ostdeutschen Gegenständen wie einer Flasche Club-Cola, Kleidung und Fahnen, wovon eine eine Friedenstaube zeigt und die andere das Fragment einer sozialistischen Aufschrift trägt, und andererseits aus Motiven der westlichen Kultur zusammen, die zumindest im Bereich der Populärmusik als eine Art Idealkultur für die musikinteressierten Freunde aus der Sonnenallee fungiert. Diese Musikkultur wird durch die Verwendung verschiedenster Platten – beispielsweise einer Aufzeichnung des American Folk Blues Festivals des Jahres 1966 – verkörpert. Hier kann noch angemerkt werden, dass letztere zusätzlich zur ihrer Repräsentationsfunktion einen Hinweis auf die Zeit geben können, in welcher die Geschichte *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* spielt; die Datierung der Platten lässt einen führen Schauplatz als Ende der 1960er beziehungsweise Anfang der 1970er Jahre nicht zu. Die Technik, den Schauplatz und die Zeit mit kulturellen Anspielungen auszugestalten, findet sich nicht nur auf dem Umschlagbild, sondern auch im eigentlichen Text, worauf zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal näher

³⁰⁸ Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001, Rückseite.

eingegangen werden muss. Die neueste Ausgabe von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* aus dem Jahr 2009, die laut Verlagsangabe als Pappband erscheint, hat ein einfacheres, aber direkteres Umschlagsbild (Abb.9).³⁰⁹ Den Umschlag dominiert das blaue Oberteil eines Trainingsanzuges mit der Aufschrift DDR und einem Emblem, das nicht genauer zu erkennen ist. Hier ist, wie schon angekungen, der Verweis auf den Schauplatz eher plakativ gestaltet. Das Schriftbild, also die Anordnung und das Layout der Informationen zu Autor und Titel in einem leuchtend orangen Kreis, ist ebenfalls viel auffälliger als bei anderen Ausgaben. Trotz der Unterschiede, die vor allem den Grad der Subtilität der Präsentation betreffen, wird bei den Umschlägen der beiden zuletzt besprochenen Ausgaben mit der Anspielung auf den Schauplatz DDR gearbeitet. Vielleicht ist es sogar zulässig, hier eine Strategie zu konstatieren, die sich auf den Aspekt der Ostalgie konzentriert.

Analog zur Umschlaggestaltung finden sich auch Unterschiede beim Klappentext der verschiedenen Ausgaben. Auffällig ist vor allem jener der letzten Ausgabe aus dem Jahr 2009:

20. Jahrestag des Mauerfalls am 9. November –
der Longseller von Thomas Brussig in der Fischer TaschenBibliothek:
Am kürzeren Ende der Sonnenallee, gleich neben der Berliner Mauer,
wohnt Micha Kuppisch. Wenn er aus der Haustür tritt, hört er die Rufe
westlicher Schulklassen vom Aussichtspodest: "Guck mal, 'n echter Zoni!"
Pointenreich erzählt Thomas Brussig, wie im Schatten der Mauer auch die
Sonne schien.³¹⁰

Jener Presstext betont das Jubiläumsjahr 2009, in dem diese Ausgabe erschienen ist und verdeutlicht gleich im Nachsatz den Schauplatz DDR. Weiters liegt der Fokus darauf, dem Leser zu vermitteln, dass die Sonnenseiten des Lebens im Ostteil auf humorvolle Art erzählt werden. Als Fazit lässt sich anmerken, dass sich im letzten Satz des Klappentextes wiederum der Hinweis auf den Aspekt der Ostalgie findet, der auch schon durch die Umschlaggestaltung der späteren Ausgaben ins Blickfeld gerückt wurde. Den Schauplatz betonen auch frühere Informationstexte zum Buch; diese verweisen jedoch deutlicher auf den Erzählstrang der zarten Liebesgeschichte zwischen

³⁰⁹ Vgl.

http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_Ende_der_Sonnenallee/9783596510986?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00.13.05.2010.

³¹⁰ Quelle: ebd.

Micha und Miriam: „Micha aber hat eine andere Sorge [als die Mauer]: Miriam. Sie ist das schönste Mädchen weit und breit, doch leider schon vergeben“³¹¹.

6.2. Titel, Titel, Titel.

Titeln, sowohl dem eigentlichen Titel eines Textes als auch den Kapitelbezeichnungen, insofern es diese gibt, kann man ihre Signifikanz für eine narratologische Analyse nicht absprechen, enthalten sie doch wichtige Informationen für den Leser und können die Erwartungshaltung lenken. Deshalb soll den Titeln nun ein eigener Abschnitt zukommen, insbesondere, da sich im Fall von *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* auch eine gewisse Kreativität in der Auswahl und Formulierung der Bezeichnungen manifestiert. Außerdem kann anhand einiger Beispiele auch die Spannungslenkung vorgeführt werden. In jenem Roman stützt sich diese nämlich noch stärker auf die Kapitelbezeichnungen als bei *Helden wie wir*, in welchem die Titel weniger geheimnisvoll, wenn auch nicht weniger originell gehalten sind und sich enger an die Erzählsituation knüpfen.

Der zentrale Ansatzpunkt für eine Titelanalyse ist zwangsläufig jener Titel, der sich am Buchumschlag befindet, der Titel des Gesamttextes. Dieser lautet *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, was ein deutlicher Verweis auf eine räumliche, sogar geografische Entität ist. Er unterstützt den Leser also, das Erzählte im realen Raum Berlin zu situieren, ebenso wie das beim verkürzten Titel des Filmes von Leander Haußmann der Fall ist, welcher die Sonnenallee allgemein ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Die Bezeichnung des Erzähltextes konkretisiert den Ort jedoch mit einem Komparativ. Neben der genauen geografischen Fixierung sollte allerdings nicht ganz auf die Konnotationen des Wortes ‚kürzer‘ vergessen werden. Es ist gut möglich, wenn auch nicht prädestiniert, dass Assoziationen mit dem Bedeutungsfeld von ‚weniger‘ oder gar ‚schlechter‘ hervorgerufen werden, die eine weitere Interpretationsdimension öffnen. Reinhard Zachau fasst den Zusatz des Romantitels ebenfalls als „symbolisch [auf] [...]“, da die DDR-Bewohner sich als durch die deutsche Teilung zu kurz gekommen sahen“³¹²

³¹¹[\(http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_Ende_der_Sonnenallee/9783596148479?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00\)](http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_Ende_der_Sonnenallee/9783596148479?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00). (13.05.2010).

³¹² Zachau, Reinhard: Wie Amerika der DDR die Freiheit gab. Thomas Brussigs *Helden wie wir* und *Sonnenallee*. In: Glossen 19 2004, S. 2.

Funktioniert der Titel des Romans vor allem als Markierung des geografischen Schauplatzes, so finden sich in vielen der Kapitelüberschriften Allusionen und Abgrenzungsmöglichkeiten der historischen Zeit des Schauplatzes, was in Kürze mit einigen Beispielen illustriert werden soll. Vorerst ist es jedoch wichtig, eine allgemeine Tendenz in der Titelwahl zu postulieren. Fast alle der vierzehn Kapitelüberschriften enthalten für den Leser noch versteckte Hinweise auf das Geschehen. Ihre Bedeutung als eine Art von Vorverweis auf wichtige Ereignisse beziehungsweise Gegenstände erschließt sich erst gänzlich nach dem Lesen des jeweiligen Kapitels. Im Gegensatz zu Romanen, die in den Kapitelbezeichnungen schon eine skizzenhafte Zusammenfassung des Kapitelinhalts, welche Stanzel als „synoptisch“³¹³ bezeichnet, geben, kann sich der Leser bei Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* folglich – mit einigen wenigen Ausnahmen – vorerst nur auf die in den Titeln gemachten Anspielungen stützen. Die Allusionen eröffnen allerdings verschiedene Bedeutungs- und Interpretationsmöglichkeiten, die die Erwartungshaltung an das dem Titel unterstellte Kapitel beeinflussen. Daraus kann das Fazit gezogen werden, dass der Autor Thomas Brussig den Leser in diesem Roman durch die Wahl der Kapitelbenennungen also weder auf autoritäre Art und Weise lenkt, noch ihn gänzlich im Ungewissen lässt, wie dies bei Texten ohne Überschriften der Fall ist. Im Zusammenhang mit jener Methode soll der Hinweis auf den Spannungsaufbau nicht fehlen. Da die Kapitelüberschriften in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* keine eindeutigen Interpretationen zulassen, dem Leser vorab also nur vage Indizien für die erzählten Ereignisse liefern, liegt es nahe, die Titelwahl ebenso als Technik für das Generieren von Spannung zumindest im Hinterkopf zu behalten. Wie schon erwähnt, können die Allusionen Erwartungen im Leser hervorrufen. Die Spannung für den Rezipienten liegt dann darin, ob sich diese Erwartungen bestätigen beziehungsweise wie diese Erwartungen übertroffen werden – in diesem Zusammenhang ist die verbreitete Kollokation ‚enttäuscht‘ wohl keine geeignete Bezeichnung, ist ihre Assoziation mit ‚minderwertig‘ doch zu stark.

Als Ausgangspunkt einer praktischen Herangehensweise an die Kapitelbenennungen im Roman kann angemerkt werden, dass sich diese in verschiedene Kategorien einteilen lassen. Das erste Kapitel steht alleine, der Titel „Churchills kalter Stumpen“³¹⁴ ist eine klar ersichtliche Anspielung auf eine historische Persönlichkeit. Damit die zeitliche

³¹³ Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 58.

³¹⁴ Brussig: Sonnenallee, S.7.

Dimension in dessen Wirkungszeit gelenkt. Hinweise auf die Zeit, obwohl diese nicht so deutlich sind wie bei Churchill, geben auch jene Kapitelüberschriften, für welche Liedtitel übernommen wurden. In diese Kategorie fallen: „Non, je ne regrette rien“³¹⁵, „Je t’aime“³¹⁶ und „Avanti Popolo“³¹⁷. Hier beginnt die Assoziationskette schon bei einer wörtlichen Übersetzung der Musiktitel, (welche etwa so lauten könnte: ‚Nein, ich bereue nichts‘, ‚Ich liebe dich‘ und ‚Vorwärts, Volk‘), die man als eine Art Motto auffassen könnte. Ebenso tragen diese Spuren ihrer Verbreitung und Rezeption, welche in engem Verhältnis zu den Medien im Allgemeinen steht. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, um vielmehr nicht zu weit in die Musikgeschichte verstrickt zu werden, soll hier zur besseren Illustration stellvertretend nur auf die Aura des Skandals verwiesen werden, die ‚Je t’aime‘ anhaftet. An dieser Stelle muss ein Prolepse gemacht werden: Jedes dieser Lieder wird im Roman auch zum Teil der diegetischen Welt. Aus dem Bereich der Musik kommend, kann man sich im Zuge der Analyse der Kapitelüberschriften dann einer anderen Kunstdomäne zuwenden. Einige Kapitelbenennungen arbeiten mit einer Anlehnung an Filmtitel: Für „Die drei von der Tanzschule“³¹⁸ könnte Brussig Inspiration bei Filmen wie „*Die drei Mädels von der Tankstelle*“³¹⁹ genommen haben; ein Wechsel der Geschlechter und des Ortes führen zur Kapitelüberschrift im Roman. Ebenso zeigt sich ein Spiel mit medialen Konventionen bei der Benennung des letzten Kapitels: „Leben und Sterben in der Sonnenallee“³²⁰. Der Titel weist einerseits in Richtung einer Bilanz hin, andererseits haftet ihm ebenfalls ein formelhafter Charakter an. Ein Blick ins Filmlexikon zeigt, dass sich die Wendung ‚Leben und Sterben‘ in einigen Filmtiteln findet; Nachforschungen im Literaturlexikon würden wohl auch zahlreiche Treffer bringen.³²¹ In präziserer Weise zeigt sich eine weitere Anspielung, die ins Feld der Literatur und des Theaters führt. Das sechste Kapitel ist mit „Ton oder Knete, das ist hier die Frage“³²² betitelt. Darin kann man eine humorvolle Variation des Shakespeare-Zitates ‚Sein oder nicht sein, das ist hier die Frage‘ lesen.

³¹⁵ Ebd., S.73.

³¹⁶ Ebd., S. 101.

³¹⁷ Ebd., S.84.

³¹⁸ Brussig: Sonnenallee, S.43.

³¹⁹ Lexikon des internationalen Films.

³²⁰ Brussig: Sonnenallee, S. 134.

³²¹ Vgl. Lexikon internationaler Film: Beispiele: *Leben und Sterben in LA*; *James Bond – Leben und sterben lassen*, etc.

³²² Brussig: Sonnenallee, S. 59.

Mit Ausnahme des ersten besprochenen Titels zeigte sich bei allen bisher erwähnten Kapitelüberschriften ein enger, wenn auch meist humorvoll-verspielter Zusammenhang mit verschiedenen Medien wie Literatur, Film und Musik. Einige Benennungen der Erzählabschnitte in Brüssigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* lassen sich aber nicht auf jene Art und Weise klassifizieren. Sie verweisen auf zentrale Persönlichkeiten und Gegenstände im Text oder nähern sich gar einer groben Zusammenfassung an; letztere könnte man als Ausnahmen der allgemeinen Tendenz der Kapitelbezeichnungen herausstreichen, da sie dem Leser doch sehr präzise Indizien zu den Ereignissen liefern und sich als in die von Stanzel postulierte Kategorie der synoptischen Titel problemlos einfügen lassen. Einige Beispiele sollen nun zum Abschluss der Untersuchung der Titel noch genannt werden: „Die Verdonnerten“³²³ ist, wie sich im Verlauf der Geschichte herausstellen wird, eine Anspielung auf jene Schüler der diegetischen Welt, die zu einem Redebeitrag ‚verurteilt‘ werden. Damit ordnet sich jener Titel noch in die allgemeine Tendenz des vagen Hinweischarakters der Bezeichnungen ein. Zu den Ausnahmefälle, welche dem Leser ein generelles Resümee der Kapitelhandlung geben, gehören folgende Abschnittsbenennungen: „Wie Deutschland nicht gevierteilt wurde“³²⁴ und „Wo alledurcheinanderreden“³²⁵. Der erste Titel lässt sich nach Stanzel dem erzählenden Modell zuordnen; er enthält das Signalwort ‚wie‘ und ist im epischen Präteritum abgefasst.³²⁶ Bei Letzterem, der sich im weiten Sinne auch in dasselbe Modell einfügen lässt, zeigt sich durch die ungewöhnliche, sogar grammatikalische unkorrekte Schreibweise trotzdem eine gewisse Eigenständigkeit: Das Zusammenrücken von normalerweise getrennt geschriebenen Wörtern wirkt fast wie eine grafische Darstellung einer unübersichtlichen Situation, in der alle Beteiligten – wie es die Kapitelüberschrift erklärt – durcheinander reden.

Zusammenfassend muss im Bezug auf alle Formen von Kapitelbezeichnungen bemerkt werden, dass sie zum Großteil mit Anspielungen auf Medienkonventionen und real existierende Kunstprodukte in der extradiegetischen Welt oder zentrale Gegenstände und Personen der diegetischen Welt arbeiten, welche Assoziationen hervorrufen. Diese sind meist die einzigen Hinweise, die der Leser erhält, was folglich Interesse wecken kann und somit dem Spannungsaufbau dient.

³²³ Ebd., S. 11.

³²⁴ Ebd., S. 121.

³²⁵ Ebd., S. 32.

³²⁶ Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 59f.

6. 3. Versuch, Klarheit über die Erzählsituation zu bringen

Der Titel einer Forschungsarbeit zu Thomas Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, die sich einer narratologischen Analyse des Textes widmet, weist, ebenso wie das zu Beginn dieses Kapitels erwähnte Zitat des Autors selbst, darauf hin, dass bei einer Bestimmung der Erzählperspektive keine eindeutige Lösung angeboten werden kann. Es lässt sich, in anderen Worten, eine Analogie zwischen der Überschrift dieses Abschnittes der Arbeit und Ayoe Quist Henkels Beitrag für die Zeitschrift *Text und Kontext* herstellen, die über die gewählte Bezeichnung zu Tage tritt, welche auf die Schwierigkeiten einer narratologischen Analyse anspielt.³²⁷ Das Signalwort in diesem Zusammenhang lautet ‚Versuch‘. Ein solcher Versuch, die Erzählsituation im literarischen Text *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, aufbauend auf theoretische Überlegungen von Stanzel und Genette, vor allem aber auch auf Henkels Thesen, soll in diesem Abschnitt gemacht werden. Vielleicht lässt sich aber die in der vorhergehenden Passage zuletzt besprochene Kapitelbezeichnung ‚Woalldurcheinanderreden‘ im weitesten Sinne ebenfalls als Stichwort auf die Erzählsituation im Text *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* verwenden, wenngleich es auf jeden Fall ein geordnetes Durcheinanderreden ist, wie sich in diesem Kapitel zeigen wird.

6.3.1. Allgemeine Tendenzen der Erzählperspektive – auktoriale Situation

Die dem Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zugrunde liegende Erzählperspektive ist die auktoriale. Die diegetische Welt wird beobachtet und interpretiert, der Leser bekommt sowohl Informationen zu äußeren Erscheinungen, als auch zu den Empfindungen und Gefühlen der verschiedensten handelnden Personen. Letzteres geschieht ab und zu auf so präzise Art und Weise, die sich von vom Großteil des Erzählten auch meist in der Wortwahl unterscheidet, dass die Grenze zum (multiperspektivisch) personalen Erzählen überschritten wird.³²⁸ Auf jene Passagen soll zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal verwiesen werden.

³²⁷ Vgl. Henkel, Ayoe Quist: „Versuch einer Charakteristik der Erzählperspektive und deren Beitrag zu lustigen und lachhaften Elemente in Thomas Brussig *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*“. In: *Text und Kontext* 24, S.113-126.

³²⁸ Vgl. Henkel: *Erzählperspektive*: S. 126f.

Nun müssen die wichtigsten Kennzeichen der auktorialen Erzählperspektive präsentiert werden, die die Erzählsituation in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* charakterisieren. Eindeutige Indizien dafür, dass ein auktorialer Erzähler am Werk ist, sind Kommentare, in denen sich zeigt, dass er allwissend ist: „Miriam war noch nicht lange an der Schule, [...]. Niemand wu[ss]te etwas Genaues über sie. [...] Strenggenommen war Miriam ein uneheliches Kind, aber auch das wu[ss]te keiner. Sie war ein uneheliches Kind, weil ihr Vater mit dem Auto einmal zu früh abgebogen war. [...].“³²⁹ Hier macht der Erzähler eine externe Analepse, die einen Blick auf den verpassten Hochzeitstermin von Miriams Eltern wirft. Von diesem sind die Figuren der erzählten Welt, mit Ausnahme der Betroffenen selbst, nicht unterrichtet; Wissen über dieses zeitlich noch vor der erzählten Zeit angesiedelte Ereignis kann nur eine allwissende Instanz sein. Ein weiterer Hinweis darauf, dass der Wissensschatz des Erzählers größer ist als der der anderen Figuren, zeigt sich daran, dass viele von der Haupthandlung unabhängige Anekdoten rund um periphere Charaktere erzählt werden, beispielsweise Lutz‘ System, in der Weltgeschichte herumzureisen³³⁰, und auch die Abenteuer von Wuschel und Mario, die nur lose mit der Haupthandlung rund um Michas Erwachsenwerden verbunden sind.³³¹ Weiters ist der erzählerische Aufbau mit Vorverweisen und Ankündigungen auf Ereignisse, die in einer narrativen Reihenfolge dem Leser erst nach der Antizipation nähergebracht werden, zu nennen; der Erzähler ist aus Gründen der Logik über die Geschehnisse und den Ausgang schon bestens informiert. In diesem Zusammenhang muss auf die zeitliche Dimension und die dadurch notwendige Distanz zum Erzählten verwiesen werden, die allerdings erst in einem späteren Abschnitt genauer ausgearbeitet werden wird. Stellvertretend für die zahlreichen Passagen, in denen jene Methode der Antizipation angewandt wird, sollen einige an dieser Stelle genannt werden:

Während des Jugendfestivals hatte sich nämlich ein Vorfall ereignet, über den noch lange in der Sonnenallee geredet wurde. [...] >Ich konnte doch nicht ahnen...< Nein, niemand konnte ahnen, da[ss] der Olaf und der Udo die kommunistische Weltrevolution lostreten wollten.“³³²

Hier wird auf ein Ereignis angespielt, dass schon abgeschlossen ist und für Gesprächsstoff und noch ärgere Komplikationen für die Familie Kuppisch sorgt. Die genaueren Umstände dieser (humorvollen) Episode bringt der Erzähler dem Leser jedoch erst später in Form einer kompletten Analepse näher. Ein weiteres Beispiel für

³²⁹ Brussig: *Sonnenallee*, S.17f.

³³⁰ Vgl. ebd. S.96f.

³³¹ Vgl. Henkel: *Erzählperspektive*, S. 118.

³³² Brussig: *Sonnenallee*, S. 83;85.

die Technik von Neugierde erweckenden Kommentaren zu einem Ereignis, über das der Leser noch im Dunkeln gelassen wurde, ist auch die Episode der Party bei Mario:

Wenn Mario und Micha geahnt hätten, in welches Fiasko die Idee der Existentialistin führen würde, dann hätten sie nie und nimmer eine Fete angesetzt. Hinterher wußte keiner, wen es am Ende schlimmer getroffen hatte; die einen meinten, für Mario war es schlimmer, was auf der Fete geschah, die anderen meinten, daß die Fete vor allem für Micha zur Katastrophe wurde. Aber vorher ahnte natürlich niemand, daß diese Fete im Debakel endet, [...] ³³³

In diesen Passagen oder auch durch eine zukunftsgewisse Prolepse wie „Für Micha war dieser Tag der erste Tag im Roten Kloster. Es war zugleich sein letzter“ ³³⁴, lässt sich auch eine handwerkliche Methode des Erzählers, und letztendlich des Autors Thomas Brussig, zum Aufbau von Spannung, feststellen. Das Spiel mit kryptisch formulierten Antizipationen funktioniert in ähnlicher Weise wie viele der opaken Kapitelüberschriften, die im vorhergehenden Abschnitt dieser Arbeit besprochen wurden. Ein Vorverweis auf einen außergewöhnlichen Vorfall wird vielleicht Erwartungen im Leser wecken, in jedem Fall trägt er dazu bei, die Versuchung, das Buch weiterzulesen aufrecht zu erhalten beziehungsweise zu vergrößern.

Um die Illustrierung der auktorialen Erzählperspektive wieder in den Mittelpunkt zu stellen, soll hier noch eine zentrale Kategorie von Kommentaren genannt werden, die auf einen allwissenden Erzähler hindeuten. Es sind dies Ergänzungen „in der Form vertiefender Parenthese“ ³³⁵. Für diesen Typus finden sich ebenfalls mehrere Beispiele in Brussigs *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, von denen einige zur Unterstützung der These zitiert werden sollen: „Michael Kuppisch, den alle Micha nannten (außer seine Mutter, die ihn von einem Tag auf den anderen Mischa nannte) [...]“ ³³⁶, „(Siebzehn Komma vier Prozent der Schüler in Klassenstufe neun trinken Vollmilch [...])“ ³³⁷, „Außer dem Personalausweis brauchte er den SV-Ausweis (in den er sein Paßbild einklebte, dann wirkte er wie ein Reisepaß), [...]“ ³³⁸, etc.

³³³ Ebd., S.103.

³³⁴ Ebd., S.129.

³³⁵ Henkel: Erzählperspektive, S. 119.

³³⁶ Brussig: *Sonnenallee*, S. 9.

³³⁷ Ebd., S. 27.

³³⁸ Ebd. S. 96.

6.3.2. Passagen mit Signalen, die die intra-diegetische Präsenz eines Erzählers erkennen lassen

Obwohl der Großteil des Erzählten von einem auktorialen Erzähler vermittelt wird, gibt es doch einige Passagen, die als Ausnahmefälle gesondert betrachtet werden müssen. Jene fallen dem Leser durch die Verwendung von Signalwörtern, also Pronomina, ins Auge, die die Erzählerfigur und ihren Status in der diegetischen Welt zu konkretisieren scheinen. Völlig unvermittelt schleicht sich nämlich ein ‚Ich‘ in den Text ein: „Ich glaube, Mario sagte damals schon, da[ss] Wuschel seine *Exile* niemals hören wird, weil er es nicht übers Herz bringen wird, die originalverschweißte Hülle aufzureißen“³³⁹, um im folgenden Satz wieder hinter die Erzählung zurückzutreten. In dieser kurzen Passage wird der Erzähler als Figur für den Leser greifbar. Außerdem, so Henkel, demonstriert „diese kurz vorhandene Bloßlegung des Ich des Erzählers [...], dass er selbst das Geschehen miterlebt hat und hier versucht zur erinnern, was damals passierte“³⁴⁰.

Ebenso auffällig wie diese Passage, genauer gesagt, dieser einzige Satz, der den Erzähler als in der erzählten Welt körperlich präsent, selbst miterlebende Instanz entlarvt, sind einige Abschnitte, die ein weiteres Personalpronomen ins Zentrum rücken. Es sind dies Passagen, die im kollektiven ‚Wir‘ verfasst sind, also eine Fokalisierung auf eine ganze Gruppe zeigen, in die sich der Erzähler physisch und, vor allem, ideologisch einfügt. Jene sind gerade aufgrund ihrer Seltenheit eindringlich und lenken die Aufmerksamkeit auf markante Abschnitte. Exempel für das Phänomen eines Erzählens aus der Wir-Perspektive sind die folgenden Passagen: „Wer sowas sagt, der versteht was vom Warten, Sehnen und Hoffen – also dem, womit wir die meiste Zeit zubringen“³⁴¹, „Wir hatten ja keine Reisepässe [...]“³⁴², „Wir taumelten durch die Kampagnen, und ständig war was. Gerade haben wir aufgeatmet, [...]“³⁴³ und „Es ging nicht nur darum, die Sprachen zu lernen, sondern auch, Kontakte mit allen zu kriegen, die dort wohnten, wo wir nicht hinfahren durften“³⁴⁴. Diese wenigen, vollständig

³³⁹ Ebd., S. 57.

³⁴⁰ Henkel: Erzählperspektive, S. 123.

³⁴¹ Brussig: Sonnenallee, S. 93.

³⁴² Ebd., S. 94.

³⁴³ Brussig: Sonnenallee, S. 112.

³⁴⁴ Ebd. S. 124.

zitierten Beispiele machen für die Leser deutlich, „dass der Erzähler eigene [authentische] Erfahrungen mit dem Leben in der DDR hat“³⁴⁵.

Weiters stechen Abschnitte heraus, die Kommentare und Reflexionen beinhalten, die nicht eng mit dem erzählten Geschehen in Verbindung stehen. Ein solcher zentraler Absatz befasst sich mit der Berliner Mauer:

Das merkwürdige an der Mauer war, daß die, die dort wohnten, die Mauer gar nicht als außergewöhnlich empfanden. Sie gehörte so sehr zu ihrem Alltag, daß sie sie kaum bemerkten, und wenn in aller Heimlichkeit die Mauer geöffnet worden wäre, hätten die, die dort wohnten, es als allerletzte bemerkt.³⁴⁶

Obwohl sich der Erzähler hinter einer scheinbar neutralen, aus der dritten Person verfassten Erzählweise versteckt, merkt der Leser doch deutlich, dass es sich um eine Reflexion eines Insiders handelt. Henkel sieht in diesem Exempel und ebenfalls in den Einbrüchen von Passagen, die aus der Ich- beziehungsweise aus der Wir- Perspektive erzählt sind, die Strategie, die durch die im Text vorherrschende auktoriale Erzählsituation generierte Distanz zum Erzählten aufzubrechen und zu unterwandern.³⁴⁷

6.3.3. Indizien für Vielstimmigkeit

In vielen Passagen werden die Gefühle, Gedanken und Äußerungen der verschiedensten Figuren – von Micha, seiner Familie und Freunden bis hin zum West-Onkel – äußert präzise – und nicht immer mit einer Markierung durch ein *verbum dicendi* beziehungsweise ein *verbum sentiendi* – formuliert.

Wie nah der Leser der Wahrnehmungsperspektive einer bestimmten Figur folgen kann, ließe sich am Beispiel des Grenzabenteuers von Onkel Heinz veranschaulichen:

Der Grenzer holte ihn in die Zollbaracke, und Heinz wußte: Das ist das Ende. Von jetzt an nur noch gesiebte Luft. Er streckte sogar schon seine Hände vor, für die Handschellen. Lieber gleich alles gestehen.³⁴⁸

An diesem kurzen Zitat zeigt sich, dass sich die anfangs aufgrund der Markierung der Wiedergabe von Gedanken durch das Verb ‚wissen‘ bemerkbare Vermittlerinstanz

³⁴⁵ Henkel: Erzählperspektive, S. 123.

³⁴⁶ Brussig: Sonnenallee, S. 137.

³⁴⁷ Vgl. Henkel: Erzählperspektive, S. 123f.

³⁴⁸ Brussig: Sonnenallee, S. 59.

zurückzieht und die weiteren Gedanken von Onkel Heinz ohne Kennzeichnung eines *verbum sentiendi* präsentiert werden. Eine Unmittelbarkeit der Angst und Resignation der Figur wird dadurch suggeriert. Auffällig sind vor allem die temporalen Deiktika ‚jetzt‘ und ‚gleich‘, die häufig für die freie Wiedergabe von Anschauungen verwendet werden, da sich ihre Bedeutung aus der unmittelbaren diegetischen Umgebung speist. Ein weiteres Indiz für eine Annäherung an eine personale Erzählperspektive sieht Henkel im Gebrauch „von modifizierenden „Modalpartikeln in den Erzähleraussagen, die irgendwie Gefühle oder aber Bewertungen der involvierten Personen ausdrücken, [...] [und] Zeitadverbien“³⁴⁹.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass der auktoriale Erzähler hinter das Erzählte zurücktritt und die Figuren selbst zu Wort kommen lässt, sind Passagen, in denen der Dialog vorherrscht. Zu nennen ist hier die Diskussion von Michas Eltern über den Nachbarn, der angeblich bei der Stasi ist und ein Telefon hat. Im Verlauf des Gesprächs werden sogar die Verben, die den Akt des Sprechens vermitteln, fallen gelassen, Teile der Diskussion sind in der Art eines Drehbuches gehalten:

Er: >Außerdem haben sie Telefon.<

Sie:>Aber das beweist doch gar nichts.<

Er: >Ach nee? Sind wir etwa bei der Stasi?< [etc.]³⁵⁰

Ebenso wenige Instanzen wie in jenem Textbeispiel, in denen die Vermittlung direkt auftritt, finden sich auch im Gespräch mit Onkel Heinz³⁵¹ ebenso wie in der Diskussion zwischen Micha, Mario und einem Freund von Michas Schwester über das Platzieren von Kritik in Kunst³⁵². In all den genannten Szenen dominieren Dialog und direkte Rede über die reine Narration; es melden sich verschiedene Stimmen zu Wort.

6.3.4. Implikationen der komplexen, nicht eindeutig auflösbaren Erzählperspektive

Die Erzählperspektive ist eine Methode, auf den Leser und seine Interpretation der diegetischen Welt einzuwirken. Ein allwissender Erzähler kann, besonders wenn er das Geschehen objektiv kommentiert, eine Art Steuermann sein. Wie sich allerdings gezeigt hat, sind nicht alle Passagen in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* durch eine neutrale

³⁴⁹ Henkel: Erzählperspektive, S. 127. Hier genannte Beispiele: „Das war gut möglich“ (Brussig, Thomas: Sonnenallee, S. 56), „es reichte ja“ (ebd., S.58), etc.

³⁵⁰ Brussig: Sonnenallee, S. 35.

³⁵¹ Vgl. ebd., S.39.

³⁵² Vgl. ebd., S.118,119.

Erzählperspektive gekennzeichnet. Im Bezug auf den gesamten Text lässt sich keine eindeutige Erzählsituation festhalten. Fragmentarisch kann der Leser die Wahrnehmung einzelner Figuren miterleben. Besonders häufig wird dieses literarische Verfahren angewendet, um dem Protagonisten Micha Kuppisch seine eigene Stimme zu geben.³⁵³ Dies trägt dazu bei, dass der Leser ihn als runden, psychologisch ausgestalteten Charakter wahrzunehmen vermag. Allerdings ist es völlig unzulänglich, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* als adäquates Beispiel für multiperspektivisches, personales Erzählen aufzufassen, gibt es doch Abschnitte, deren Blickwinkel deutlich als der eines Ich-Erzählers gekennzeichnet ist. Dieser gibt sich als Figur der diegetischen Welt zu erkennen, indem er auf Insiderwissen über das Leben am titelspendenden, kürzeren Ende der Sonnenallee zurückgreift. Zu seiner Identität schweigt er allerdings, bleibt lieber inkognito und versteckt sich teilweise hinter einer auktorialen Erzählperspektive, teilweise hinter anderen Figuren.

Zur Identität des Ich-Erzählers lassen sich Theorien verschiedener Lesarten aufstellen. Henkel und Volker Wehdeking beispielsweise verweisen auf die von Micha Kuppisch im Text genannten Pläne, Schriftsteller zu werden. Diese Metafiktion und die häufig verwendete Perspektive des Protagonisten lassen eventuell den Schluss zu, dass hier Kongruenz herrscht.³⁵⁴ Ein hieb- und stichfester Beweis für die These, dass Micha Kuppisch seinen Traum von der Schriftstellerei verwirklicht hat und hinter dem Text steht, findet sich allerdings im Roman nicht.

Eine alternative Möglichkeit, die Instanz des Erzählers mit einem Namen zu verbinden, liegt in einer autobiografischen Auffassung des Textes. Das Leben des realen Autors Thomas Brussig weist, wie sich bei seiner knappen Vorstellung im 2. Kapitel zeigt, einige Parallelen zum Schicksal der Figuren auf. Er hat, genauso wie Micha, Mario, Wuschel und die anderen seine Jugend im Ostteil Berlins verbracht, umgeben von der Mauer, sozialistischer Ideologie und der verführerischen, westlichen Musik. Ebenso wie westliche Rockmusik für die Freunde vom kürzen Ende der Sonnenallee verlockend ist, ist es die autobiografische Lesart für das Publikum. Was in diesem Zusammenhang allerdings angemerkt werden muss, ist die Sicht des Autors selbst. Da eine autobiografische Interpretation aufgrund vieler Entsprechungen zwischen der Jugend

³⁵³ Vgl. Henkel: Erzählperspektive, S.125; Wehdeking, Volker: Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Berlin : Schmidt 2007, S.45.

³⁵⁴ Vgl. Henkel: Erzählperspektive, S.124.

des Autors und der seiner Figuren naheliegend ist, hat das Interesse an jenem Aspekt dazu geführt, dieses Thema in Interviews mit dem Schriftsteller aufzugreifen. Auf die Frage, wie viel Brussig in den Charakteren der beiden in dieser Arbeit zu besprechenden Texte *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* eigentlich steckt, gibt der Autor eine vielleicht ein wenig überraschende Antwort: „Beide Bücher sollte man nicht autobiografisch lesen. Und sie sind auch nicht mit einem autobiografischen Ansatz geschrieben worden.“³⁵⁵ Damit verwehrt sich Brussig gegen eine allzu vereinfachende Auslegung dieser beiden Texte als autobiografische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

Das Problem, die Erzählerfigur und überhaupt eine einheitliche Erzählperspektive in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zu fassen, lässt sich weder textimmanent noch mit Unterstützung von Interviews gänzlich klären. Allerdings führen die Ungewissheit und Brüche in der Erzählsituation dazu, dass „dem Leser bewusst wird, dass er dem Erzähler nicht ganz vertrauen kann“³⁵⁶, eine gewisse Unzuverlässigkeit im Akt des Erzählens also nicht gänzlich ausgeschlossen werden darf.

6.4. Zeit in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

6.4.1. Allgemeine narratologische Überlegungen

Die essentiellen Fragen im Bezug auf das Phänomen der Zeit in literarischen Texten, nämlich die nach der Erzählzeit und jene nach der erzählten Zeit, sollen an dieser Stelle kurz behandelt werden, wobei sich erstere wohl ohne Komplikationen lösen lässt. *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* besteht aus circa 150 Seiten Text, dessen Lektüre in einigen Stunden bewältigbar ist. Die Frage nach der erzählten Zeit weist einen höheren Grad an Schwierigkeit auf, da im Text keine konkreten Zeitangaben aufzufinden sind. Eingrenzungen können nur durch textimmanente Hinweise und Anspielungen auf geschichtliche Fakten gemacht werden. Der historische Schauplatz der Mehrheit der geschilderten Episoden und Anekdoten wird „über kulturelle Codewörter wie Weltfestspiele [...] [und] Atombombenschutzübungen“³⁵⁷ evoziert. Zusätzlich

³⁵⁵ <http://planet-interview.de/thomas-brussig-19082000.html>. (13.05.2010).

³⁵⁶ Henkel: Erzählperspektiven, S. 124.

³⁵⁷ Jung, Thomas: Topographie der Wendeerfahrung. Thomas Brussigs Sonnenallee als Gedächtnisort einer Zeitenwende. In: Harder, Hille (Hg.): Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 282.

markieren Anspielungen aus der Populärkultur, vor allem aus dem Bereich der Musik, den zeitgeschichtlichen Hintergrund. Das zentrale Exempel in dieser Kategorie ist das Doppelalbum der Rolling Stones mit dem Titel *Exile on Mainstreet*, welches schon zu einem früheren Zeitpunkt erwähnt wurde. In der diegetischen Welt fungiert es als Katalysator von verschiedensten Ereignissen. Das Doppelalbum verankert den Text aber auch in der nicht-fiktionalen Geschichte; als terminus ab quo legt das Erscheinen dieser Platten die fiktionale Handlung auf die frühen 1970er Jahre fest. Mit dem Erzählerkommentar über Miriam und die geplatzte Hochzeit ihrer Eltern, welcher schon im Abschnitt über die auktoriale Erzählerperspektive besprochen wurde, wird allerdings eine noch frühere Zeitebene angesprochen, die wahrscheinlich ebenfalls bei den Reiseabenteuern von Lutz, die in demselben Abschnitt behandelt wurden, vorliegt. Konkrete temporale Angaben werden allerdings auch bei diesen Rückblenden nicht gemacht; das Weltwissen des Lesers lässt allerdings nur den Schluss zu, dass Miriams Geburt zeitlich vor dem Zusammentreffen mit Micha liegt. Dass es sich aber bei den Ereignissen rund um Micha und seine Freunde ebenfalls um Analepsen handelt, wird durch einige Kommentare klar, die die Zeit des Erzählens, besser gesagt, die Zeit der Niederschrift, markieren: „Heute sagt Herr Kuppisch manchmal: >Die Ostzeiten waren ein einziges Schützenfest, bei dem jeder Schu[ss] nach hinten losging.³⁵⁸<“ Der deiktische Ausdruck ‚heute‘ verweist auf die Gegenwart der Verschriftlichung, die in der direkten Rede als nach der Wende, die das Ende der ‚Ostzeiten‘ bedeutet, verankert wird. Dieses Beispiel – es ist nicht das einzige im Text – zeigt deutlich, dass eine gewisse Distanz zwischen dem Erzählten und dem Erleben in der Vergangenheit herrscht. Welche Konsequenzen das für den Leser hat, soll im nächsten Abschnitt beleuchtet werden. Für die Frage nach der erzählten Zeit liefert diese Tatsache dennoch nicht genügend Informationen, um eine genaue Angabe zu machen.

6.4.2. Distanz zwischen Erleben und Erzählen und die narratologischen Konsequenzen

Da die Erzählperspektive sich nicht gänzlich als intra-diegetischer Ich-Erzähler klassifizieren lässt, ist es wahrscheinlich nicht zulässig, die Kategorien erlebendes Ich und erzählendes Ich für die Analyse zu übernehmen. Die Distanz zwischen den Ereignissen, über die erzählt wird, und jenem Zeitpunkt, an dem der Akt des Erzählens

³⁵⁸ Brussig, Thomas: Sonnenallee, S.89.

stattfindet, ist jedoch vorhanden, wie im vorhergehenden Abschnitt illustriert wurde. In der gegenwärtigen Perspektive auf die Vergangenheit können somit „gewisse[...] Erfahrungen mit der Berliner Republik“³⁵⁹ mit einbezogen werden. Dadurch wird das Geschehen im Text zu einer Art Retrospektive. Diese These wird durch textimmanente Belege im Bezug auf den Zeitpunkt des Erzählens, aber auch die häufig verwendete Technik der Antizipation untermauert; beide Aspekte wurden schon näher besprochen.

Distanz und die dadurch bedingte Wissensverteilung, die die Erzählinstanz begünstigt, ermöglichen es, eine Selektion der zu erzählenden Ereignisse vorzunehmen, und auch die Erzählgeschwindigkeit zu bestimmen. Die wichtigsten Tempi, vom zeitraffenden Erzählen zu Zeitsprüngen, werden verwendet. Dies ist ebenfalls eine Konsequenz aus dem weitaus größeren Zeitabschnitt der erzählten Zeit gegenüber der Erzählzeit. Das wichtigste Stichwort im Zusammenhang mit einer retrospektiven Erzählung ist bis jetzt noch nicht gefallen. Die Distanz zwischen Erleben und Erzählen bietet der Erzählinstanz, im weiten Sinne auch dem Autor eines Textes, die Möglichkeit für Komik und Ironie. Diese beiden Kategorien sind genauso wie beim Roman *Helden wie wir* zentrale Merkmale.

6.5. Der Schauplatz in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Der Hauptschauplatz von Brussigs Roman lässt sich schon aus dem Titel herauslesen. Bei der literarischen Bearbeitung des Stoffes zeigt sich sogar eine noch konkretere Anspielung auf den geografischen Schauplatz als bei der filmischen. Die Ereignisse spielen sich am kürzeren Ende der Sonnenallee neben der Berliner Mauer ab. Genau hier befindet sich eine der sieben Grenzübergangstellen, was in den Onkel-Heinz-Episoden (zum Beispiel im Kapitel ‚Ton oder Knete, das ist hier die Frage‘) und den Ereignissen rund um den Pass einer gewissen Helene Rumpel³⁶⁰ verdeutlicht wird. Der Status als Grenzübergang und in diesem Zusammenhang auch „die existentielle Bedrohung des Individuums durch das mittels Waffengewalt durchgesetzte Grenzregime“³⁶¹ ist nur einer von drei Faktoren, die Thomas Jung als Funktionen und Bedeutungen der Mauer im Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* konstatiert. Als weitere Aspekte nennt er „a) die auf der individuellen und familiären Ebene als

³⁵⁹ Henkel: Erzählperspektive, S.122.

³⁶⁰ vgl. Brussig: Sonnenallee, S.98f.

³⁶¹ Jung: Topographie, S.283.

Absurdität wahrgenommene Teilung eines Landes [und] b) die Irrungen und Wirrungen, die mit den Familienschicksalen jenseits der Mauer verbunden sind“³⁶². Damit macht er noch einmal auf den zentralen Status der Mauer aufmerksam, die auf verschiedenen Ebenen auf die Figuren einwirkt.

Interessant ist die Auswahl des Schauplatzes vor allem im Zusammenhang mit dem Umgang mit der jüngeren Geschichte. Gerade der Roman Brussigs und der Film lenken die Aufmerksamkeit auf die Sonnenallee, welche sie sonst nicht genießt: Im heutigen Stadtbild Berlin fungieren noch die Stellen Checkpoint Charlie, die Bornholmer Brücke, die Bernauer Straße und die Friedrichstraße als offizielle Gedenkorte der ehemaligen DDR.³⁶³

6.5.1. Einfluss symbolischer Räume

Eine symbolische Aufladung erfährt die diegetische Welt vor allem durch die das Einsetzen sozialistischer Ideologie. Diese findet in der Schule und bei den Redebeiträgen ihre Verwendung – besonders deutlich im Kapitel ‚Die Verdonnerten‘. Michas Mutter ist ebenfalls eng mit dem symbolischen Raum verbunden, möchte sie doch ihren Sohn zum Studium in die Sowjetunion schicken. Anspielungen auf das ‚Rote Kloster‘ finden sich mehrmals im Text; beispielsweise im Kapitel ‚Ton oder Knete, das ist hier die Frage‘ und auch in der schon angesprochenen Vorausdeutung auf den extrem kurzen Aufenthalt Michas an dieser Bildungsstätte.

6.5.2. Soziokultureller Blick auf *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Das Sozialpanorama in der diegetischen DDR bezieht sich ideologiegetreu nicht auf Unterschiede zwischen Arm und Reich. Trotz des Wegfalls der Kategorie ‚Reichtum‘ gibt es doch Aspekte, die die Menschen soziokulturellen Schichten zuordnen. In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig, ebenfalls einen Blick auf die Charakterzeichnung in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zu werfen. Diese steht mit kleinen Ausnahmen in enger Verbindung zu Bereichen wie Profession, sexuelle Ausrichtung oder

³⁶² Ebd., S.283.

³⁶³ Vgl. Jung: Topographie, S.276.

Zugehörigkeit zu einer (Sub)kultur. Genauer gesagt, beschränkt sich die Figurencharakterisierung zumindest bei den Nebenfiguren darauf, die Etikette der jeweiligen Gruppe zu verwenden und die Handlungen der Figuren, ihr Äußeres und – falls überhaupt vorhanden – Gespräche nach den Eigenschaften beziehungsweise Stereotypen dieser soziokulturellen Einheiten zu gestalten.

Für den Bereich der Armee steht Micha Kuppischs Bruder Bernd. Seine Zugehörigkeit wird mittels Sprache ausgedrückt, dessen Duktus sich von jenem der anderen Mitglieder der Familie unterscheidet:

„So fragte [Bernd] nicht mehr >Wann gibt's denn Abendbrot?<, sondern >Können wir bald Essen fassen?>. Und wenn er gefragt wurde wie's im Theater war, dann klang seine Antwort ungefähr so: >Nach dem Einrücken in den Zuschauerraum bezog ich in Reihe acht meine Stellung. Keine besonderen Vorkommnisse.>“³⁶⁴

Berufsfelder und ihre Eigenheiten rücken in den Vordergrund, um die wechselnden Freunde von Michas Schwester vorzustellen. So macht sich der „Kulissenschieber“³⁶⁵ ständig Gedanken darüber, wie er als Regisseur Theater machen würde; ein Parteimitglied möchte auch Sabine zum Beitritt überreden.³⁶⁶

Zu den Jugend- und (Sub)kulturen Berlins wird der Leser durch Wuschels Odyssee auf der Suche nach dem Doppelalbum der Rolling Stones geführt. Hier treffen sowohl die Figur des Textes als auch der Leser auf Typen (– wobei sich in diesem Fall ebenfalls sämtliche umgangssprachliche Konnotationen des Terminus bestens für eine Charakterisierung eignen). In *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* werden schräge Personen wie Franki, der „wenn [er] nicht gerade wieder wegen Körperverletzung brummt, [...] zu Hause [sitzt] und [...] die Stones mit dem Lautstärkeregler am Anschlag [hört]“³⁶⁷, vorgeführt. Das Faible für laute Rockmusik, die vermeintlichen Gefängnisaufenthalte und auch sein Aussehen („ein großes tätowiertes Tier“³⁶⁸) lassen an einen typischen ‚harten Kerl‘ denken. Eine andere Gruppe, die für die Zeit der 1970er als prägend gilt, ist jene der Hippies. Der Repräsentant dieser, was schon durch seinen Spitznamen verdeutlicht wird, ist der „Strausberger Hippie“, der in einem

³⁶⁴ Brussig: *Sonnenallee*, S.33.

³⁶⁵ Ebd., S. 62.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 34.

³⁶⁷ Ebd., S. 51.

³⁶⁸ Ebd., S.52.

Bauwagen voller Platten lebt.³⁶⁹ Als schillernde Figur und Legende wird der Plattendealer und ‚Musikpapst‘ Kante vorgestellt. Um ihn ranken sich verschiedenste Gerüchte, die von seiner Mitgliedschaft bei der Staatssicherheit bis zu Spionagetätigkeiten für mehrere Parteien reichen.³⁷⁰ Kantes ‚Coolness‘ wird, wie im Fall von Franki, durch sein Äußeres unterstrichen: „Und obwohl es schummrig war, trug der Dealer eine Sonnenbrille“³⁷¹.

Neben der Domäne der Pop- und Rockkultur gibt es auch Platz für philosophische Strömungen. Repräsentiert werden diese durch Marios Freundin, durch die Existentialistin; sie liest Sartre und diskutiert über Nietzsche, Freud und andere wichtige Persönlichkeiten.³⁷² Die Typisierung wird konsequent durchgehalten, indem Marios Freundin bis zum Ende des Textes nur als ‚Existentialistin‘ bezeichnet wird. Einen Eigennamen gönnt ihr der Erzähler/Autor auf der vorletzten Seite; dieser lautet Elisabeth.

Ein kurzer Seitenblick auf die Möglichkeiten der sexuellen Ausrichtung wird im Zuge des Tanzkurses geworfen. Dieser fällt sehr klischeehaft aus, sind es doch die talentierten Vortänzer, die von Micha als „Turniertanzschwuchteln“³⁷³ abgestempelt werden. Mit dieser einigermaßen abfälligen Kategorisierung ist jenes Thema schon wieder abgeschlossen.

Die zentrale soziokulturelle Gruppenbildung orientiert sich an der geografischen und politischen Lage. Die Figuren in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* lassen sich in Ostler und Westler klassifizieren. Die (wechselnden) Zuordnungen zur In-Group beziehungsweise Out-Group bieten einige narratologische Gestaltungsmöglichkeiten und markieren deshalb nicht nur den diegetischen Raum, sondern sind für den Textaufbau und seine Wirkung von Bedeutung. Die Präsentation eines sogenannten Clashes of Cultures – und somit die genaue Übernahme jenes Sujets aus dem Film –, eröffnet die Möglichkeit witzige Situationen und Missverständnisse zu gestalten. Jene oft stereotype Gruppenbildung ist also eine wichtige Basis für den Humor in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Dieses literarische Kennzeichen wird im folgenden

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 52.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 53.

³⁷¹ Ebd., S. 56.

³⁷² Vgl. Ebd. S. 73; S. 82f.

³⁷³ Ebd., S. 44.

Unterkapitel genauer betrachtet werden, wo auch einige soziokulturelle Klischees von Ost und West nachgetragen werden sollen.

Als Fazit einer Analyse des soziokulturellen Panoramas im Text lässt sich sagen, dass ein Einblick in verschiedene Jugendszenen, Berufsgruppen und vor allem in die gegensätzlichen Kulturen von Ost und West gewährt wird. Dieser ist sehr stark mit den repräsentativen Figuren verbunden, die aufgrund der Prägung der jeweiligen Gruppe (nur) als flache Charaktere erscheinen.³⁷⁴

6. 6. Humor und Ironie als Stilmittel

Bei einem Großteil der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* steht das Element Humor im Fokus und erschließt sich wohl ebenfalls beim (Amateur)leser, weshalb dieser Aspekt auch in dieser Arbeit nicht zu kurz kommen sollte. Die Möglichkeiten, humorvolle Situationen und/oder Ironie im Text zu gestalten, sind mehrheitlich mit drei Aspekten verbunden.

Der erste basiert auf der simplen, erzähltechnischen Tatsache, dass Distanz zwischen den erzählten Ereignissen und dem Akt des Erzählens besteht. Diese Distanz ermöglicht eine selektive Rückschau, die sich auf komische Momente konzentrieren kann, welche sich oft aus der Unwissenheit der handelnden Figuren ergeben.³⁷⁵ An diese Distanz knüpft sich ein zweiter Aspekt, der nicht unbedingt in den Bereich der Erzähltechnik gehört. Die erzählten Ereignisse rücken sehr oft die Perspektive Heranwachsender ins Licht, die die Welt anders deuten, als dies eine erwachsene Erzählinstanz tut. Zum Teil ergeben sich also auch humorvolle und absurde Situationen, die aufgrund der Interpretation der Umwelt aus einer noch unerfahren Perspektive entstehen oder auch aufgrund ‚pubertärer‘ Ideen, wie dem Lausbubenstreich in der Schule, bei dem ein Parteislogan für sexuelle Späße benutzt wird – wobei die ‚Vorhut‘ zur ‚Vorhaut‘ umgetauft wird³⁷⁶ – oder den kreativen Plänen und ihrer Ausführung zur Wiedergewinnung des Liebesbriefes – beispielsweise das Angeln nach dem Brief mit einem in Kritik fix getauchten Radiergummi und einem Spiegel³⁷⁷.

³⁷⁴ Vgl. auch Henkel: Erzählperspektive, S.115.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S.121.

³⁷⁶ Vgl. Brussig: Sonnenallee, S. 21.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S.73.

Der dritte Aspekt, auf dem der Humor und die Ironie im Text aufbauen, ist eine Konsequenz des soziopolitischen Raumes. Der räumlichen Nähe wird nämlich die ideologische und kulturelle Distanz gegenübergestellt. Es herrscht eine scheinbar unüberbrückbare Kluft zwischen Ost und West, welche sich hervorragend für die Präsentation eines heiteren Kulturkampfes beziehungsweise witziger kultureller Missverständnisse eignet. Die Präsentation von Figuren aus beiden Teilen Berlins ermöglicht es, die jeweils gängigen Vorurteile gegenüber der anderen Gruppe vorzustellen und gegeneinander auszuspielen. Deutsch-deutsche Unterschiede werden somit häufig zum Katalysator für aberwitzige Situationen; eine Aufzählung dieser humorvollen Momente würde jedoch zu viel Platz in Anspruch nehmen. Einige Beispiele sollen aber dieses Unterkapitel abrunden. Volker Wehdeking nennt die Ironie, dass „der Westonkel Heinz, [...] der immer vor dem Asbest in DDR-Plattenbauten warnte [, was durch das Westmedium schlechthin, die BILD-Zeitung, im Text bestätigt wird³⁷⁸], [...] selbst an Lungenkrebs stirbt“³⁷⁹. In diesen Bereich fallen auch die Gegenstände, die Onkel Heinz nur vermeintlich schmuggelt³⁸⁰, und das wahre Schmuggelabenteuer von Frau Kuppisch, in welchem die Überreste des Westonkels eine wichtige Rolle spielen³⁸¹. Ebenso illustriert das Kapitel ‚Ton oder Knete, das ist hier die Frage‘ den soziokulturellen Unterschied und bringt den Leser somit zum Lachen – in diesem Abschnitt findet sich ein witziges Sammelsurium an Vorurteilen und Missverständnissen: etwa Onkel Heinz‘ unbegründete Angst ob seiner häufigen Besuche und die Vorurteile der Ostler gegenüber wissenschaftlicher Erkenntnisse über Asbest und westlicher Technik, die als Vorzeichen für eine zukünftige Niederlage ausgelegt wird, um nur einige zu nennen.

6. 7. Sprache(n)

Neben Humor und Ironie fällt das Spiel mit Sprachen als Stilmittel auf, das teilweise zum Humor des Textes beiträgt, aber vor allem auch zur Charakterisierung sozialer Gruppen. Da im Zuge des Unterkapitels über das soziale Panorama in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* der eigentümliche Sprachduktus des Armeemitgliedes Bernd

³⁷⁸ Vgl. ebd., S.39.

³⁷⁹ Wehdeking: Generationswechsel, S. 42.

³⁸⁰ Vgl. auch ebd., S. 43.

³⁸¹ Vgl. Brussig: Sonnenallee, S. 151.

schon besprochen wurde, können zwei andere Gruppen ins Blickfeld der Analyse rücken. Jene sind die Jugend und die Bürger der (ehemaligen) DDR. Beide Gruppen heben sich durch typisches Vokabular von der Standardsprache ab.

6.7.1. Die Sprache der Jugend

Die erste Gruppe, die Jugend, wird durch Micha und seine Freunde repräsentiert. Diese Figuren gehen zusammen zur Schule und treffen sich auch privat. In diesem Kreis verwenden sie manchmal Ausdrücke, die in der Erwachsenenwelt eher selten gebraucht werden, wodurch sie sich auch von ihr unterscheiden und abgrenzen. So wird beispielsweise die Frage, ob Micha nicht lieber eine Beziehung mit Miriam hätte, als sie nur aus der Ferne zu verehren, folgendermaßen gestellt: „Willst du mit ihr *gehen*, oder willst du sie anbeten?“³⁸²; Miriam zischt Micha zu, dass er „nicht schmulen“ soll, als sie ihre Kleidung für den Diskussionsbeitrag wechselt, und ihn danach zu fragen, was er denn „ausgefressen“ hat.³⁸³ Ein weiteres Beispiel für eine eigene, gruppeninterne Sprachverwendung der Freunde ist das Erfinden von oft abfälligen Spitznamen für andere Personen. In diese Kategorie fällt die schon im fünften Teil dieses Kapitels vorgestellte Etikette ‚Turniertanzschwuchtern‘ für die Vortänzer im Tanzkurs. Ebenfalls nicht verschont von pejorativer Beurteilung durch sprachliche Kennzeichnung bleibt die weniger attraktive Freundin Miriams – eine stereotype Gegenfigur zur Schönheit Miriam. Sie wird von den Freunden als ‚Schrapnell‘ bezeichnet, ein Spitzname, der direkt von ihrem Äußeren abgeleitet wird.³⁸⁴ Nicht nur den jugendlichen Figuren selbst werden Ausdrücke der Jugendsprache in den Mund gelegt. Henkel verweist auch auf Passagen, in denen der Erzähler auf die Jugendsprache und deren manchmal grammatikalisch unkorrekten Sprachduktus zurückgreift.³⁸⁵

Eine besondere Bedeutung bekommt die Jugendsprache in einer Szene mit dem Abschnittsbevollmächtigten. Hier kommt es, um eine Katastrophe abzuwenden, zu meta-linguistischen Überlegungen:

>Ach, *verboten* meinen Sie<, sagte Micha erleichtert. >Das ist doch

³⁸² Ebd., S.19.

³⁸³ Ebd., S.28.

³⁸⁴ Vgl. Brüssig: Sonnenallee, S.23.

³⁸⁵ Henkel: Erzählperspektive, S. 128. Einige der dort verwendeten Exempel sind: „Selbst Matchboxautos waren Heinz zu heiß“ (Seite 37), „war Mario der erste, der es mit einer Frau hatte“ (Seite 77), „war Mario friesemäßig schon wieder im Keller“ (Seite 95), etc.; „ungünstigste“ (Seite 23), „Hellsten“ (Seite 84), etc.

Jugendsprache.<>Der Ausdruck *verboten* findet in der Jugendsprache Anwendung, wenn die noch nicht volljährigen Sprecher ihrer Begeisterung Ausdruck verleihen wollen< l...>Verboten ist demnach ein Wort, das Zustimmung ausdrückt.<>So wie *dufte* oder *prima*< [...]>Sehr beliebt in der Jugendsprache sind auch die Ausdrücke *urst* oder *fetzig*< [...]>Die aber auch nur dasselbe meinen wie *stark*, *geil*, *irre*, oder eben – *verboten*> [...].³⁸⁶

In dieser Szene wird eine Art Bedeutungsneuschöpfung vorgenommen, der Terminus ‚verboten‘ wird von den Jugendlichen in ein neues semantisches Feld gerückt, was allerdings nur durch die Berufung auf eine eigene Sprache, die eine Deviation von der Norm darstellt, möglich wird. Verbindliche Regeln für die Jugendsprache existieren nicht, weshalb ein Spiel mit ihr betrieben werden kann, wie es in dieser Szene der Fall ist. Als Sprachinsider können die jungen Freunde dem ABV die Konventionen ihrer Sprache erklären. Aufgrund dieses kollektiven, gruppeninternen Wissens kann die Ausführung allerdings auch Aspekte enthalten, die nicht dem wahren Sprachgebrauch entsprechen, welche von Außenstehenden nicht mit Sicherheit als Lügen entlarvt werden können. So fällt der Abschnittsbevollmächtigte auf die spontane, aber nicht ernst gemeinte, Aufnahme von ‚verboten‘ als Ausdruck von Begeisterung in die Jugendsprache, die schon andere Termini wie ‚dufte‘, ‚geil‘ oder ‚irre‘ kennt, herein, womit weitere, heitere Komplikationen in Gang gesetzt werden. In dieser Szene wird die Jugendsprache also von den Jugendlichen selbst thematisiert und als Waffe benutzt.

6.7.2. DDR-Jargon

Im Text *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* lassen sich, wie auch schon bei der filmischen Vorlage, viele Termini und Bezeichnungen finden, die mit dem Schauplatz Ostberlin und dem Sozialismus zusammenhängen. Es sind dies meist Benennungen von Konzepten und Gegenständen, die typisch für die DDR sind. Einige Beispiele sollen zur Illustration dieser These angeführt werden.

In Verbindung mit der sozialistischen Ideologie sind einige Organisationen zu nennen wie die FDJ und vor allem die SED, die meist nur als ‚die Partei‘ bezeichnet wird. Auch das Zentralorgan, das ND als typische Zeitung, kann zu diesem Bereich zählen. Die in *Helden wie wir* immer präsente Organisation der Stasi rückt in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* in den Hintergrund. Sie dient lediglich dazu, Spekulationen über den Beruf

³⁸⁶ Brussig: *Sonnenallee*, S.12.

des Nachbarn hervorzurufen – das Aufklären des Missverständnisses ist dann humorvoll gestaltet. Der schon genannte Abschnittsbevollmächtigte, kurz ABV, ist ebenfalls ein Vertreter der sozialistischen Ordnung. Er versucht Micha das Leben schwer zu machen, was ihm nur selten gelingt. Durch die Darstellung des ABV als unfähigen Menschen, der meist auf die Tricks der Freunde hereinfällt, wirkt er auch eher „tumb und harmlos“³⁸⁷, was Jörg Magenau auf die Darstellung der gesamten Stasi im Text ausdehnt.

6.8. Intertexte und Metafiktion

Nun erscheint es notwendig, einige Betrachtungen zur Intertextualität und Metatextualität anzustellen. Beide Aspekte sind aufgrund ihrer verschiedenen Funktionen schon in früheren Abschnitten erwähnt worden. Eine Synopse, beziehungsweise eine Vertiefung soll an dieser Stelle erfolgen.

In Thomas Brussigs Text finden sich unzählige Allusionen auf filmische, literarische und vor allem auf musikalische Werke. Viele davon fungieren als zum Teil noch kryptische Hinweise auf das Geschehen im jeweiligen Kapitel, dessen Titel sie liefern. Einige intertextuelle Zitate werden sogar zum Teil der diegetischen Welt, in dem sie von den Figuren gelesen beziehungsweise gehört werden. Im Fall musikalischer Titel passiert das häufig, was die Freunde und andere Nebenfiguren in ein Näheverhältnis zur westlichen Musik rückt und ihre abfällige Meinung über Ostsongs unterstreicht. Die Bedeutung des intertextuellen Feldes Rock- und Popmusik als Identitätsstifter der Jugendgeneration wird im Text selbst angesprochen:

Aber zum Überspielen haben sich immer welche gefunden. Dann saßen sie zusammen, um ein, zwei, drei oder noch mehr LPs zu überspielen. Man mu[ss]te sich gar nicht groß kennen, es reichte ja, da[ss] die Leute dieselbe Musik gut fanden. [...] Sie fühlten, wie es ist, ein Mann zu werden, und die Musik, die dazu lief, war immer stark.³⁸⁸

Die Signifikanz der Domäne Musik kann für den Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* wohl kaum unterschätzt werden. Musiktitel werden neben soziopolitischen Ereignissen, wie schon ausführlich besprochen, dazu verwendet, die zeitliche Dimension des Schauplatzes abzustecken und die Atmosphäre dieser Zeit zu evozieren.

³⁸⁷ Magenau: Kindheitsmuster, S. 51.

³⁸⁸ Ebd., S.58.

In der diegetischen Welt bedienen sich die Figuren ihrer um das Objekt ihrer Begierde zu verführen; diesem Unterfangen ist im Fall von Elisabeth und Mario ein glückliches Ende beschieden. Musik dient aber auch dazu, mögliche negative Aspekte der DDR anzusprechen. Das Hören von westlicher Musik ist verboten, was die persönliche Freiheit der Menschen stark einschränkt. Im Roman werden die Freunde beim Abspielen von „*Moscow, Moscow*“ vom ABV ertappt.³⁸⁹ Obwohl eine Katastrophe mit List verhindert werden kann und eine noch absurdere Situation nach sich zieht, wird dem Leser die Möglichkeit von Konsequenzen doch verdeutlicht. Es ist zum Teil gerade auch dieses Gefühl der Gefahr, das beim Ausführen verbotener Dinge entsteht, welches diese noch interessanter macht und alle Beteiligten zusammenschweißt. Auf diese Art wird die westliche Rock- und Popmusik durch ihr identitätsstiftendes Potential aufgewertet. Somit wird sie zum Inbegriff des Lebensgefühls der Jugendlichen im Roman, was im vorhergehenden Absatz verdeutlicht wurde.

Die literarischen Anspielungen in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* sind weniger zahlreich. Einige Beispiele lassen sich dennoch finden. Im Fall von Schillers *Bürgschaft* wird sogar mit der Auswirkung des Masternarratives auf die intradiegetischen Rezipienten gespielt: Möglicherweise stand Micha noch unter dem Eindruck der *Bürgschaft*, als er anstelle seines Freundes Mario die Strafe für einen pubertären Streich auf sich genommen hat.³⁹⁰ Ein weiteres markiertes, intertextuelles Zitat ist aus Shakespeares *Macbeth*. Der Leser kann Sabine beim Deklamieren einiger Zeilen aus dem Stück beobachten; einige Seiten später werden im Zuge einer Diskussion über das Nichtvorhandensein eines Telefons in der Familie Kuppisch weitere Autoren wie Brecht genannt, deren dialektischer Stil spielerisch in das Gespräch eingebaut wird.³⁹¹ In Zusammenhang mit der Figur der Existentialistin wurde in einem früheren Unterkapitel ebenfalls auf weitere Intertexte verwiesen, die deren favorisierten Lese- und Diskussionsstoff darstellen – Sartre, Freud, Nietzsche, etc.

Die deutlich markierte Metafiktion, nämlich Michas Traum von der Schriftstellerei und seine fingierten Tagebücher, sind an anderer Stelle schon erwähnt worden. Der Ausbau dieser Fiktion ist im Roman allerdings nicht so ausführlich gestaltet wie in der Filmversion. Deshalb soll noch einmal auf das vorhergehende Kapitel über den Film

³⁸⁹ Vgl. ebd., S.11(f).

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 21.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 62;65.

Sonnenallee verwiesen werden, in welchem der Tagebuchtext länger und kreativer gestaltet ist als im literarischen Text, und daher die Analyse interessantere Ergebnisse gebracht hat. Mit dieser Feststellung ist ein wesentlicher Unterschied in der Bearbeitung des Stoffes zwischen dem Film und dem Buch gefunden; dies führt allerdings schon ein Stück weg von den zentralen Themen.

7. Synopsis der narratologischen Mittel Intermedialität und Ostalgie Teil 1 – Intra- und Intermedialität als Versatzstücke der diegetischen Welte(n)

Die ausführlichen narratologischen Einzelanalysen der Primärtexte haben schon ansatzweise gezeigt, wie essentiell die beiden im Fokus dieser Arbeit stehenden Konzepte der Intermedialität und der Ostalgie für die Erzählstrategie sind. Diese Kategorien machen das Charakteristische der Texte erst aus. In anderen Worten findet sich hier also eine signifikante Gemeinsamkeit aller ausgewählten literarischen und filmischen Werke aus dem Oeuvre Thomas Brussigs. Um diese Thesen näher zu belegen, erscheint es sinnvoll, an diesem fortgeschrittenen Punkt der Arbeit eine zusammenführende Betrachtung jener Basisfaktoren zu stellen.

Im Zusammenhang mit der Intermedialität, der der erste Abschnitt der Schlusskapitel gewidmet ist, gilt es zusätzlich, auf wichtige Unterschiede zwischen Romanen und Filmen hinzuweisen, insofern sie medial bedingt sind.

7.1. Werkübergreifende Intermedialität und Wirkung der unterschiedlichen medialen Ausprägungsform

Das auffälligste Auftreten von Intermedialität im weiten Sinne lässt sich schon durch einen Blick auf die Primärtexte selbst und ihr Umfeld demonstrieren. Jedes Werkpaar gleichen oder zumindest ähnlichen Titels kann man der Kategorie der intermedialen Transposition zuordnen, wobei die Ausgangsmedien unterschiedlich sind. Im Fall von *Helden wie wir* handelt es sich um die weitaus häufigere Ausprägung eines Medienwechsels, nämlich um die Literaturadaption. Der Prätext ist hier der Roman, der ins semiotische Feld des Films übertragen wurde. Umgekehrt verhält es sich beim Stoff von *Sonnenallee*. Die Medientransformation hat ihren Ursprung im Kinofilm, genauer gesagt, in der Arbeit am Drehbuch hinter dem Kunstobjekt. Der literarische Text und seine Spielregeln sind also das Zielmedium. Man kann in diesem Zusammenhang vielleicht vom Buch zum Film sprechen. Es gibt allerdings auch Unterschiede, die zum Teil medial bedingt sind. Der literarische Text präsentiert neue Themen und Motive wie den Liebesbrief im Todessreifen, gibt einen facettenreicheren Einblick in die alternative (Musik-)Szene und verweist in gänzlich anderer Weise auf den Mauerfall und die Öffnung des Ostens als der Kinofilm. Letzteres geschieht in jenem nicht mit einem

ausgearbeiteten intermedialen Bezug, sondern mit einer geschichtlichen Allusion auf einen „Russen [... mit] ein[em] große[n] Muttermal auf der Stirn“³⁹², der als Stellvertreter für die Hebamme fungiert. Auf diesen symbolischen Akt wird in einigen der wissenschaftlichen Beiträge extra verwiesen.³⁹³ Ebenso erfährt der Leser mehr über Nebenfiguren, wie die wechselnden Freunde von Michas Schwester Sabine. Jene Unterschiede sind zum Großteil quantitativer Natur. Sie sind durch die verschiedenen Konventionen der dem Schöpfer eines Textes zur Verfügung stehenden Erzählzeit bedingt. In der rein literarischen Domäne hat der Autor mit weniger Einschränkungen zu kämpfen als im Medium Film. David Lodge weist aus eigener Erfahrung darauf hin, dass beim Verfassen eines Drehbuches mehrere praktische Faktoren wie Spielzeit, Rollenbesetzung und Produktionskosten zum Tragen kommen, die bedacht werden müssen und die kreative Arbeit mitunter stark beeinflussen.³⁹⁴ Ein Teil der Unterschiede zwischen Buch und Film, die dem Leser ein Mehr an Informationen über Charaktere und ihre fiktiven Biografien gewähren, sind also auf den Medientransfer zurückzuführen.

Ähnliches lässt sich über das Paar *Helden wie wir* sagen. Die Erzählzeit des Romans liegt deutlich über der des Spielfilms. Der literarische Text bietet also um einiges mehr Raum für Erlebnisse, Charakter- und Milieuschilderungen und kommentierende Passagen. Ein auffälliger Unterschied in der filmischen Adaption zur Romanvorlage ist an früherer Stelle schon angesprochen worden und soll im Zusammenhang mit dem Medientransfer noch einmal näher beleuchtet werden. Der Film *Helden wie wir* baut die Liebesgeschichte zwischen Yvonne und Klaus aus: sie ist hier nicht eine eher zufällige Begegnung mit unglücklichem Ausgang, sondern wird schon als Kindheitsliebe vorgestellt. Außerdem ist ihr ein Happy-End beschieden, das im roten Tulpenfeld stattfindet. An die Figur von Yvonne knüpft sich im Film außerdem ein direkter Verweis auf rebellische Gruppen, die sich gegen das sozialistische System wenden. Zum Teil lassen sich diese Elemente auf die Konventionen des Films zurückführen.

³⁹² Brussig: Sonnenallee, S. 156.

³⁹³ Beispielsweise: vgl. Cormican, Muriel: Thomas Brussig's Ostalgie in Print and on Celluloid. In: ABnG 65 Process of Transposition, S. 261, vgl. Hollmer: The next generation, S. 119f, vgl. Zachau: Das erfüllteste Jahr, S.35, etc.

³⁹⁴ Vgl. Lodge, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: Helbig, Jörg (Hg): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 71.

Es wird als eher kommerzielleres Medium angesehen, das den Publikumsgeschmack stärker beachtet.

Für beide Stoffe lassen sich noch weitere Medientransformationen feststellen, die im begrenzten Rahmen dieser Arbeit nur in Erwähnung Platz gefunden haben. Sowohl *Helden wie wir* als auch *Sonnenallee* sind neben den verschiedenen gedruckten Buchformaten als Hörbuch erhältlich. Hier erfolgte ein Medienwechsel, der die akustischen Aspekte des Erzählens in den Vordergrund stellt. Der Stoff wurde folglich mit Hilfe der gebräuchlichen Stilmittel des Mediums Audio-Buch für eine neue Publikumsschicht adaptiert. Ein zusätzlicher Versuch, mit dem möglichen Hintergrund auch den angeseheneren Bereich der Bühne zu erobern, hat sich (teilweise erfolgreich) im Fall von *Helden wie wir* gezeigt. Der Stoff hat vom Roman ausgehend einen weiteren Medienwechsel ins Medium des Theaterstückes erfahren. Im Zusammenhang mit *Sonnenallee* ist ein weiterer interessanter Aspekt zu nennen. Hier gab es Bemühungen, modernere Medien fruchtbar zu machen. Als Resultat haben Teile des Stoffes ihren Weg in die virtuelle Welt gefunden. Auf der offiziellen Homepage zum Film gibt es neben Informationen auch Spiele, die mit dem Stoff in Verbindung stehen.

7.2. Werkinterne Intermedialität und ihre Wirkung – allgemeine Perspektive

Zusätzlich zur häufigen Medientransformation wird in allen vier ausgewählten Primärtexten häufig auf der Mikroebene mit Intermedialität gearbeitet. Diese kann innerhalb des Plots verschiedene Funktionen übernehmen. Bevor noch einmal die wichtigsten Bezüge innerhalb der selektierten Werke zu anderen Medien genannt werden, sollen die Verwendungszwecke genauer betrachtet werden. Viele explizite Allusionen auf Medienprodukte, die sowohl in den Romanen als auch in den Filmen gemacht werden, dienen dazu, die historische Dimension zu vergegenwärtigen und auszuschnücken. Die Nennung von Filmen, Fernsehsendungen oder Musikstücken der Zeit, in welcher der Stoff angesiedelt ist, verknüpft die diegetische mit der extra-diegetischen Welt. Sie unterstützt also den Realitätseffekt, indem sie auf den Rezipienten wahrscheinlich bekannte Objekte verweist. Jene kann er zumindest grob zeitlich einordnen. Zu dieser historischen Ebene muss im Zusammenhang von Kunst das ideologische Umfeld einbezogen werden, da die genannten Objekte nicht im leeren, sondern in einem von verschiedenen Faktoren wie Politik, Bildung und den hohen

Künsten beeinflussten und definierten Raum auftreten. Eine intermediale Referenz kann also zusätzlich zur Geschichte auch das kulturelle Milieu atmosphärisch evozieren. Die Nennung bestimmter Einzelwerke, Genres oder Stilrichtungen kann meist ebenfalls als (retrospektiver) Kommentar verstanden werden, der entweder positiv oder negativ auf jene Bezug nimmt. So kann der ständige Konsum von Krimiserien dazu führen, dass eine Identifikation mit den Protagonisten stattfindet, welche fantasievolle, aber unrealistische Wunsch- oder gar Wahnvorstellungen auslöst. So sieht sich beispielsweise Klaus Uhltzsch im Film *Helden wie wir* als heldenhafter Kollege im *Polizeiruf 110*-Team. Eine weitere Funktion von intermedialen Referenzen ist kontextorientiert. Die Allusion auf bestimmte Gestaltungsmuster von Fernsehserien, Genreliteratur und anderer Kunstformen kann einen Beitrag zur näheren Beschreibung der Situation leisten. Sie dienen also dazu, die Atmosphäre der jeweiligen diegetischen Situation so auszuschmücken, dass Gefühle der Gefahr, Bedrohung, des Glücks oder der Freude für den Rezipienten spürbar werden. Die Referenz auf andere verbreitete mediale Erscheinungsformen ist also ein Mittel zur Verdeutlichung, da Assoziationen mit jenen in die Interpretation einfließen. So ist in diesen literarischen beziehungsweise filmischen Szenen mehr enthalten, als in denjenigen, die ohne intermediale Bezüge arbeiten. Eine weitere mögliche Funktion der werkimmanenten Intermedialität ist die Darstellung eigenständiger Handlungsstränge, die nur lose mit der Handlung verbunden sind. Dies können vollständig erzählte Fantasien sein, aber auch ‚informative‘ Beiträge, beispielsweise die propagandistisch gefärbte Dokumentation der Entstehung eines Plattenbaus. Dieser ist in Zeichentrickoptik in einen Spielfilm mit realen Persönlichkeiten eingewoben. Eine weitere narratologische Anwendung der Intermedialität, die vor allem für die Filmversion von *Sonnenallee* häufig zu konstatieren ist, unterscheidet sich deutlich von den zu Beginn dieses Unterkapitels genannten Effekten des Aufbaus eines realitätsnahen Schauplatzes im Hinblick auf die historische und die kulturelle Dimension. Anspielungen auf, beziehungsweise die Imitation anderer Medien kann nämlich ebenfalls das gegenteilige Resultat hervorrufen. Mit der Rekurrenz auf dem Ausgangsmedium fremde Praktiken können emotionale oder gar symbolische Dimensionen eröffnet werden, die sich vom realen diegetischen Kontext abheben. Diese Szenen entführen die Rezipienten in eine alternative, außergewöhnliche Welt. Dieses Anders-Sein wird allerdings durch das ungewöhnliche Stilmittel, die intermediale Referenz, deutlich markiert.

Die Funktionen, die intermediale Bezüge in den ausgewählten Romanen und Filmen einnehmen, sind fast so facettenreich und komplex wie die generelle Thematisierung und Konzeptualisierung der Intermedialität an sich. Die theoretischen Überlegungen sollen daher im nächsten Schritt mit praktischen Ausführungen belegt werden.

Gleichzeitig kann damit der signifikante erzähltechnische Gebrauch dieses Aspekts in den ausgewählten Primärwerken gezeigt werden.

7.3. Konkrete Ausprägungen werkinterner Intermedialität

7.3.1. Authentizitätseffekte und Verwurzelung in der extra-diegetischen Welt

Die anfangs genannte Funktion der historischen Verankerung wird relativ häufig eingesetzt. Man kann wohl argumentieren, dass es sich um ein sehr einfaches, aber effektives Erzählmittel handelt, um den Rezipienten in die Handlungszeit und das Milieu des jeweiligen Stoffes zu versetzen. Thomas Brussig arbeitet in allen vier Texten mit jener Technik; in diesem Fall gibt es eher wenige Unterschiede, die gänzlich durch die mediale Erscheinungsform bedingt werden.

Auffällig ist vielleicht, dass für beide Versionen von *Sonnenallee* die Musik(geschichte) im Vordergrund steht. Es sind also Bandnamen, Liedtitel und Alben, die vor allem die Zeit der wilden 1970er Jahre umreißen. Im Besonderen kommt es zu einer Distribution in Ost- und Westmusik, die der Originalsoundtrack des Filmes besonders anschaulich nachvollzieht. Jene Aufschlüsselung ist ferner mit einer Evaluation verbunden, welche den westlich geprägten Pop und Rock auf eine höhere Stufe stellt. Das konkrete Auftreten der musikalischen Referenzen passt sich allerdings naturgemäß den Möglichkeiten des jeweiligen Erscheinungsmediums an. Im literarischen Text können die Titel nur genannt und als Teil der diegetischen Welt beschrieben werden; manchmal sind sie überhaupt nur als Kapitelüberschriften eingesetzt. Als Beispiele lassen sich hier die Chansons ‚Je t’aime‘ und ‚Non, je ne regrette rien‘ nennen. Des Weiteren werden im Roman John Lennon, Eric Burdon, Bob Dylan und die Bee Gees angesprochen, um nur einige Künstler zu nennen, die die Musikszene der 1960er und 1970er Jahre geprägt haben. Die auffälligste, weil häufigste Referenz stellt das Doppelalbum *Exile on Mainstreet* dar, das die Rolling Stones 1972 veröffentlichten. Dieses Album ist so stark in den Plot integriert, dass es kaum Ersatz dafür geben könnte und daher aus der diegetischen Welt nicht mehr wegzudenken wäre. In der Filmversion von *Sonnenallee*

nimmt es dieselbe Rolle ein. In diesem Fall erfüllt der musikalische Bezug nicht nur die Funktion, die Präsentation authentischer wirken zu lassen.

Für *Helden wie wir* werden im Unterschied zur Verarbeitung des Stoffes von *Sonnenallee* neben der sporadischen Nennung von Figuren aus der Musikwelt vermehrt historische Ereignisse vom Prager Frühling, über die Rede Christa Wolfs (– nur in der Romanform –) bis zum tatsächlichen Fall der Berliner Mauer verwendet. Es sind aber nicht nur die geschichtlichen Referenzen, sondern insbesondere die Thematisierung beziehungsweise die Übernahme von Bild- und Schriftdokumenten dieser Ereignisse, die eine feste Verbindung zum Medialen im engen Sinn herstellen. Im literarischen Text können sie nur in Worten beschrieben und für eine metatextuelle Diskussion fruchtbar gemacht werden, die die reine Authentizitätsfunktion überschreitet und gleichzeitig untergräbt:

[„D]er Weg war frei für einen der glücklichsten Augenblicke deutscher Geschichte; Seltene Momente *unschuldigen* Glücks, Sie kennen die Bilder [Kennzeichnung der Verfasserin]: Sektparties am Brandenburger Tor, Ritt auf der Mauerkrone, Happenings mit Hammer und Meißel. Alle freuten sich, und keiner hatte begriffen, was wirklich passiert war: Die, die hinten standen, oder die, die später kamen, waren davon überzeugt, daß sie das Tor aufgedrückt hätten, wenn sie nur vorgestanden hätten [...] – und wenn ich bereits damals behauptet hätte, daß ich es allein war, hätte mir niemand geglaubt [“, meint Klaus Uhltscht].³⁹⁵

Er greift für seine Ausführungen auf die weltweit verbreiteten Bilddokumente über den Mauerfall zurück. Sie zeigen eine ausgelassen feiernde Menge. Klaus Uhltscht kommentiert sie als Teil eines für ihn historisch nicht korrekten Diskurses, der das Volk als Urheber dieses Aktes ausweist und somit jener im Fernsehen und den Zeitungen präsentierten Geschichtsversion Glaubwürdigkeit verleiht. Die gesamte Narration von *Helden wie wir* zeichnet ein kontrafaktisches Gegenbild.

Die Romanadaption hat die mediale Möglichkeit, die im literarischen Text nur verbal beschriebenen Bilder auch visuell zu zeigen. TV-Berichte zum Mauerfall und andere in die diegetische Welt aufgenommene Geschichtsdokumentationen werden regelmäßig in Form von Archivaufnahmen in das fiktionale Filmgeschehen eingebunden; teilweise werden Originalbilder und nachgestellte Szenen miteinander verschmolzen. Im Film tritt dadurch der Aspekt der historischen Authentizität wieder verstärkt hervor. Eine metatextuelle Auseinandersetzung mit jenen Bildern wird jedoch ebenso durch die

³⁹⁵ Brussig: *Helden wie wir*, S.319.

Figur des Klaus Uhltscht eröffnet; die kontrafaktische Prämisse, dass der Protagonist und Erzähler die Mauer zu Fall gebracht hat, gilt in beiden Ausprägungen des Stoffes. Im Film wird also ebenso angezweifelt, dass Fernseh- und Pressebilder im Allgemeinen dazu im Stande sind, die ganze Wahrheit zu liefern. In Fall von *Helden wie wir* nützt Thomas Brussig folglich die intermedialen Bezüge zu Archivaufnahmen, um eine Diskussion über die Kompetenzen der informierenden Medien zu eröffnen und ihre Rolle innerhalb der Diskursbildung zu beleuchten. Mit der Verwendung jener Referenzen wird folglich eine medienkritische Perspektive angeboten.

An dieser Stelle sei noch einmal in Erinnerung gerufen, dass intermediale Zitate von Fernsehserien ein weiterer wichtiger Faktor der Erzähltechnik beider Erscheinungsformen von *Helden wie wir* ist, die medial bedingt im Film sogar bildlich eingebaut sind. Sie geben einen Einblick in die authentische Fernsehlandschaft der Handlungszeit. Im Roman können sie vielleicht sogar als Kontrastprogramm zur Bildung durch Hochkultur gedeutet werden, obgleich ihr Einfluss auf den heranwachsenden Klaus auch nicht gerade positiv ist. Damit können jene Referenzen ebenso als kulturelle Evaluationen kategorisiert werden.

7.3.2. Spiel mit kulturellen Implikationen und der Bewertung des Medienangebots

Im Roman *Helden wie wir* wird anhand von intertextuellen und intermedialen Bezügen mit der vorurteilsreichen Trennung in Hochkultur und Populärkultur gearbeitet. Die Bildung und Erziehung erfolgt über antike Kunst, Lexika und ernstzunehmende Literatur. Von der Elterngeneration wird also eine Sphäre reproduziert, die teilweise fern von der alltäglichen Lebenspraxis liegt oder zumindest als solche präsentiert wird. Jene kann kein adäquates kulturelles Identifikationsangebot für den jungen Klaus offerieren. Impliziert wird durch diese Art von Referenzen, dass die Hochkultur eine Teilschuld am Fehlschlagen einer guten Entwicklung des Protagonisten trägt. Die Populärkultur wird jedoch ebenso wenig als Paradelösungsweg vorgeschlagen. Wie schon erwähnt, führt Klaus' Fernsehkonsum in der Filmadaption zu unrealistischen Heldenvisionen und falschen Vorstellungen vom Leben. Dies sind allerdings noch nicht die schlimmsten Konsequenzen. Der diese These untermauernde Unfall im Treppenhaus, der seinen Auslöser in den Fernsehbildern von im weiten Sinne

erotischen Frauen hat, ist schon in der literarischen Vorlage vorhanden und wurde für die Adaption relativ genau übernommen.

Im Fall von *Sonnenallee* steht die Musik im Zentrum. Eine kulturelle Evaluation wird hier nicht anhand des Vergleichsmaßstabes zwischen Hochkultur und Populärkultur gemacht. Die qualitative Wertung bezieht sich hier eher auf die Herkunft und das prestigeträchtigere Produktionssystem. Es ist eine Teilung in Ost und West, also eine Gleichsetzung mit dem jeweiligen politisch-ideologischen System, die in den Bereich der Ostalgie führt und in diesem Zusammenhang näher besprochen werden soll.

7.3.3. Verdichtung der emotionalen Atmosphäre durch Intermedialität und Intertextualität

Die Verwendung von Formzitierten und intermedialen Bezügen zur Ausgestaltung der diegetischen Situation zeigt am häufigsten die literarische Verarbeitung von *Helden wie wir*. Das wohl auffälligste Beispiel ist die Referenz auf das System amerikanischer Gerichtsverhandlungen, deren Konventionen wohl vorher in das Wohnzimmer einer (ost)deutschen Familie medial transportiert worden sind. Die Regeln und typischen Ausprägungen eines Verfahrens fließen sogar ins Layout ein; der kleine Klaus muss auf der Anklagebank Platz nehmen, die Eltern übernehmen die Rollen der Anwälte. Durch diese Imitation mit literarischen und visuellen Mitteln, die sich der Form des Drehbuches annähern, soll die Gefahr einer Verurteilung des Jungen spürbar gemacht werden. Die vom Protagonisten gefühlte Bedrängnis und der Ausnahmezustand werden ebenso während einer Wohnungsdurchsuchung der Stasi durch systemreferenzielle transmediale Bezüge ausgedrückt. In dieser Situation hat Klaus Angst, da“ [j]edes Kind weiß, daß Einbrechen verboten ist, und in den Krimis werden die Einbrecher meistens überrascht und müssen dann die Zeugen erschlagen!“³⁹⁶ In diesem Fall wird auf eine Gattungskonstante der Kriminalliteratur beziehungsweise des Kriminalfilms verwiesen. Die Applikation eines solchen fiktionalen Elementes auf die diegetische-reale Ebene holt einerseits die gefährliche Atmosphäre solcher Texte im weiten Sinne in die Szenerie der Romanhandlung herein. Andererseits ist es ebenso ein Fall von einem naiven und bedenklichen Umgang mit populärkultureller Fiktion. Der Fantasie des Lesers wird ebenso nachgeholfen, als Klaus die Wurstfrau kennen lernt: Man hat sich

³⁹⁶ Brussig: *Helden wie wir*, S.224.

die Ereignisse wie „ein[en] Moment [...] aus einem Katastrophenfilm“³⁹⁷ vorzustellen; der Ort, an dem die Blutspende des Protagonisten durchgeführt wird, ist „wie Franksteins Labor eingerichtet“³⁹⁸. Mit diesen Anspielungen auf zum Großteil Genrekonventionen wird also die Stimmung ausgeschmückt, um die Gedanken und Gefühle des Protagonisten deutlicher herauszuheben. In der Filmadaption wird diese Art der Verwendung meist nicht explizit ausgeführt – nur in den Helden- und Horrorfantasien ist jener Einfluss zu bemerken. Dies liegt vermutlich daran, dass der Film als Medienkombination sehr stark mit ästhetischen Mitteln arbeiten kann. Dazu gehören die Ausstattung des Schauplatzes, die Kostüme und vor allem die Schnitt- und Montagetechnik. Jene Faktoren tragen dazu bei, Emotionen zu verdeutlichen.

Thomas Brussig verwendet die emphatische Funktion der Intertextualität beziehungsweise der Intermedialität für seinen zweiten rein literarischen Text *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* viel seltener. Als signifikante Applikation ist vor allem der intime Kontakt zwischen Mario und der Existentialistin zu nennen. Ihre Aktivität wird von ‚Je t’aime‘ begleitet, das die Atmosphäre erotisch auflädt.³⁹⁹ Für die Filmversion wird zur Verdeutlichung der Gemütsbewegungen ein anderes Medium integriert, nämlich die bildende Kunst. Das Paar schafft Körperkunstwerke mithilfe von bunten Farben, was die Intensität der Begegnung steigert.⁴⁰⁰

7.3.4. Geschichten in der Geschichte als vorwiegend intermediale Phänomene

Mit der Haupthandlung verbundene, eigenständige Binnenerzählungen werden manchmal intermedial ausgestaltet. Diese Technik findet sich eigentlich vor allem in der Filmadaption von *Helden wie wir*. Im Gegensatz dazu arbeiten die anderen Primärtexte vermehrt intramedial, um Neben-Anekdoten zu erzählen.

Der Errichtung eines Plattenbaus mitsamt den Impressionen der zufriedenen späteren Eigentümer und Klaus‘ Vorstellungen vom Schicksal der verschiedenen Schwimmertypen beim Untergang der Titanic werden im Film *Helden wie wir* mit den Mitteln des Zeichentrickfilmes präsentiert. Die Cartoon-Figuren und Gebäude sind

³⁹⁷ Ebd., S.188.

³⁹⁸ Ebd., S.261.

³⁹⁹ Vgl Brussig: *Sonnenallee* S.76.

⁴⁰⁰ Vgl. Haußmann: *Sonnenallee* Film 00:36:36-00:37:03.

animiert und dienen der Narration jener Einzelgeschichten. Als transmediales Element kann wohl der Lebensfilm Uhltschts aufgefasst werden. Im Moment außerordentlicher Gefahr ziehen die wichtigsten Stationen des bisherigen Lebens am inneren Auge vorbei; der Film *Helden wie wir* zeigt die Visualisierung dieser mentalen Bilder. Zwar werden die konventionellen Mittel des Mediums Film eingesetzt, was für eine intramediale Anwendung spricht; die Ästhetik und der Rhythmus jener Sequenz heben sich jedoch deutlich von deren Ausprägung in anderen Szenen ab. Die Einzelbilder folgen sehr schnell aufeinander und passen sich der Geschwindigkeit der Hintergrundmusik an – dialogisches Sprechen fehlt gänzlich. Der Lebensfilm ist folglich als Mittel aus dem Grenzbereich von Intramedialität und Intermedialität anzusehen.

7.3.5. Intermedialität als Alternative zur grauen Realität – magische Momente

Bezüge zu anderen Kunstformen können, wie sich gezeigt hat, die Authentizität des Erzählten erhöhen. Sie finden allerdings auch ihre Verwendung, um gegenteilige Effekte zu erzielen. Die Rekurrenz auf mediumsferne Formen kann, in anderen Worten, dazu benutzt werden, Szenen zu gestalten, die alles andere als alltäglich wirken sollen. In diesem Zusammenhang ist das Medium des Tanzes im weiten Sinne zu nennen. In der Realität ist jene Ausdrucksform nur in einem bestimmten Rahmen üblich. Klassische Tänze oder Sonderformen wie Ballett fallen überwiegend in den kulturellen, feierlichen oder sportlichen Bereich. Zum intimeren Modus wäre der Striptease zu zählen, der im privaten Raum oder über Medienbilder verbreitet ist. Außerhalb dieser Konstellationen sind Tänze nicht Usus und werden wohl als außergewöhnlich interpretiert. Vor allem ist es die Kategorie des Spontanen, die sich besonders mit der künstlerischen Ausprägung kaum vereinbaren lässt und nur im gänzlich privaten Bereich Einfluss hat.

Thomas Brussig greift jedoch für fast alle der ausgewählten Primärtexte auf das Medium Tanz im weiten Sinne zurück. Der Striptease in einer äußerst rudimentären Variante wird schon im Roman *Helden wie wir* zur Ursache des Mauerfalls:

[Klaus Uhltscht] öffnete langsam den Mantel, dann den Gürtel und schließlich die Hosen und sah den Grenzern fest in die Augen. [...] Mit einem Grinsen zog [er] sich

[s]eine Unterhose herunter [...].⁴⁰¹

Schritt für Schritt fällt ein weiteres Kleidungsstück in regelmäßigem Rhythmus. Diese spontane Auszieh-Show wirkt am ehesten grotesk und fern von einer realistischen Begebenheit. Visuell ist jener Striptease-Tanz auf der Berliner Mauer ebenfalls in der Filmadaption eingefangen, allerdings wird erst das Endergebnis deutlich gezeigt – mit einem Balken vor dem besten Stück.⁴⁰²

Der Tanz wird für den Film *Sonnenallee* sogar an zwei Stellen als Kontaktmedium verwendet. Das erste Auftreten erfolgt bei der Schuldisco, also einem Rahmen, der nicht ungewöhnlich ist. In dieser Sequenz ist es ein Gruppentanz der Burschen, die keine weiblichen Partner gefunden haben. Die gänzlich realistische Darstellungsweise wird allerdings durch die Harmonie und den Gleichschritt der Gruppe, der wohl weniger üblich ist, aufgeweicht. Im Vordergrund stehen jedenfalls das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Freude. Jene zwei Elemente sind auch bei der zweiten Szene zentral, in welcher das Medium Tanz imitiert wird. Die Balkon-Band von Micha und Wuschel liefert eine tolle Rock-Show ab. Die spontanen Zuseher in der Umgebung lassen sich von der Stimmung anstecken und tanzen auf der Straße mit der in der diegetischen Welt nicht hörbaren Musik mit. Bald bewegt sich die gesamte kürzere Sonnenallee im Takt. Dies ist wohl eher eine anomale Aktivität. In jenem Fall ist es demzufolge deutlich ersichtlich, dass auf ein alternatives Medium zurückgegriffen wurde, um einen magischen Kinomoment zu schaffen. Auf die zusätzliche, symbolische Ladung der Bilder und die Bedeutung der Szene als Vorwegnahme des Mauerfalls wurde schon verwiesen.

⁴⁰¹ Brussig: *Helden wie wir*, S. 318.

⁴⁰² Vgl. Peterson: *Helden wie wir*, rund um 00:01:16.

8. Synopsis der narratologischen Mittel Intermedialität und Ostalgie Teil 2 – Konstruktion und Dekonstruktion der Ostalgie

Alle vier ausgewählten Primärtexte stützen sich auf das Thema Ostalgie. Die Herangehensweise, Präsentation und vor allem die intendierte Wirkung ist indessen differierend. Generell lassen sich unterschiedliche Grade der Reflexivität feststellen. Es werden dementsprechend einerseits Mittel verwendet, die dem regressiven, verklärenden Bereich angehören. Andererseits gibt es gleichwohl Beispiele, wo diese Art der Ostalgie untergraben wird. Der zweite wichtige Analysefaktor neben der Verwendungsart des Konzeptes ist die Aussage, also die Agenda hinter der Applikation jenes Sujets. In diesem Zusammenhang lässt sich ein grober Unterschied zwischen den Stoffkreisen feststellen. Die unterschiedlichen medialen Versionen der Geschichte von *Helden wie wir* wenden sich eher gegen diese nostalgische Form der Erinnerung. Der Film *Sonnenallee* und der dazugehörige literarische Text entwerfen hingegen ein durchwegs positives Bild. Es ist allerdings eine komplexe und differenzierte Auseinandersetzung, die von Ostalgie des reflexiven Charakters geprägt ist. Eine genauere Untersuchung der Einzeltexte gibt Hinweise auf die Position jener Primärwerke innerhalb des facettenreichen Spektrums des Ostalgie-Diskurses.

8.1. Der Roman *Helden wie wir* – Abrechnung mit Ost und West

Thomas Brussig bringt mit Hilfe seines Romans *Helden wie wir* vor allem die Problematik der Geschichtsauffassung, ihre Verbreitung oder ihre Verdrängung zur Sprache. Er thematisiert und hinterfragt zunächst mit intermedialen Mitteln die feierlichen Medienbilder des Mauerfalls durch das ostdeutsche Volk. Außerdem greift er die Heldendiskurse, die sich in Autobiografien und Interviews niederschlagen, auf und präsentiert eine satirische Sicht auf jenen Boom. Für den Roman verwendet er die Konventionen dieses Genres, sein Ich-Erzähler ist aber kein Held, mit dem sich der Rezipient gerne und leicht identifizieren kann. Muriel Cormican geht sogar soweit, Klaus Uhltscht als einen „unlikeable, even despicable“⁴⁰³, also einen unsympathischen, ja sogar verachtenswerten Charakter zu klassifizieren. Dieser präsentiert sich als unfreiwilliger, aber unausweichlicher Held, der den Fall der Mauer verursacht. Zudem meint er, die Persönlichkeit zu sein, die alle historischen Fäden miteinander in

⁴⁰³ Cormican: Ostalgie in Print and on Celluloid, S. 254.

Verbindung bringt und somit allein zur Lösung aller Rätsel beitragen kann. Aber zurück zur Figur des Anti-Helden: Hineingeboren ins sozialistische System sind die Einrichtungen und das Elternhaus die Autoritäten, nach denen Klaus Uhltzsch sein Leben gestaltet. Der Erzähler weist auf seine prekäre Position sogar selbst hin: „[I]ch bin doch ein Kind aus ihrer Mitte“⁴⁰⁴. Die Ironie des Schicksals ist es also im Roman, die dafür sorgt, dass ausgerechnet ein Mitglied der Stasi die Mauer zu Fall bringt und nicht ein oppositionelles Volk.

Die Rolle dieses Volkes beziehungsweise jene des Individuums vor und nach der Wende wird ebenso kritisch beleuchtet:

„Abgesehen von einer Menschengruppe, die in einem U-Bahn-Kurzzug Platz findet, haben doch alle mitgemacht! Haben die das vergessen? Wie soll ich mich da schuldig fühlen können, was habe ich mir vorzuwerfen? [...] Ich habe nichts getan, wovor mich meine Lehrer und meine Fernsehprogramme warnten. Ich habe immer getan, was andere wollten!“ [., resümiert der Protagonist].⁴⁰⁵

Mit dem übertriebenen, satirischen Tonfall wird dem Rezipienten in Erinnerung gerufen, dass es viele Mitläufer gab, die sich nach dem Mauerfall zu systemkritischen Rebellen stilisiert haben. Außerdem wird anhand der Figur des Protagonisten die ideologische Gleichschaltung exemplifiziert, der dieser sich nicht entziehen konnte. Er hat immer nur das getan, was die (politischen) Autoritäten von ihm wollten und wird wohl nicht der einzige Bürger aus Ostdeutschland sein, dem es ähnlich erging. Dieses Argument funktioniert allerdings in diesem Zusammenhang als Ausrede, um die kleineren und großen Verbrecher zu rechtfertigen. Indem man Autoritäten und ein ideologisches System als einzige Handlungsantriebe nennt, zieht man sich selbst als Individuum aus der Verantwortung. Die Kritik an einer solchen Herangehensweise an die eigene Vergangenheit wird deutlich. Viel schärfer noch tritt sie zu Tage, da der Leser über die Verbrechen, die Klaus während seiner Zeit bei der Staatssicherheit begeht, sehr wohl informiert wird und ein gewisses Schuldbewusstsein entwickeln müsste.

Der Roman *Helden wie wir* wirkt insgesamt betrachtet eher anti-(n)ostalgisch. Geschildert werden kaum positive Erfahrungen und Erlebnisse. Allerdings kann eine Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit nur erfolgen, in dem die Präsentation jenes Gebietes und Systems erkennbar ist. Es fließen also Orte, Institutionen und

⁴⁰⁴ Brussig: *Helden wie wir*, S. 282.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 281f.

Persönlichkeiten in die diegetische Welt ein, die eng mit der Kultur der Deutschen Demokratischen Republik verbunden sind. Es muss zunächst ein Identifikationspotential hergestellt werden, das nicht völlig ausgeschöpft wird, um vor einer allzu naiven und undifferenzierten Haltung zu warnen. Des Weiteren lässt sich trotzdem eine Kritik an einer gänzlich dunklen Sichtweise herauslesen, die im vermeintlichen Dunstkreis der westlichen Hegemonie angesiedelt ist. Die skeptische Stellungnahme gegenüber der gesamtdeutschen Gegenwart wird durch die Erzählsituation verdeutlicht. Klaus Uhltscht erzählt seine Lebensgeschichte einem Vertreter der Westmedien. Am Ende merkt er an: „War es das, was Sie wissen wollten?“⁴⁰⁶ Im Schlussteil des Romans spielt er darauf an, dass er seine Narration an das an spektakulären Berichten interessierte westliche Publikum angepasst habe.

Brussig implies that Klaus' self-representation as someone whose life and psyche were ruined by years of an ideology that corrupted his humanity is exactly the kind of sensationalist stuff that the West is looking for and that it will use to avoid real unification and justify a kind of colonization.⁴⁰⁷

Mit diesem klugen Schachzug wird die Rolle des geistreichen und die intellektuelle Überlegenheit besitzenden Wessis dekonstruiert. Der Ex-DDR-Bürger erweist sich als gefinkelter, indem er sich als naiver darstellt, als er ist, und vor allem seine charakterlichen Schwächen gänzlich auf das destruktive sozialistische System und die sexuelle Unterdrückung zurückführt. Uhltscht stützt sich für seine Selbststilisierung auf vulgär-Freudianische Prinzipien und die einfachsten psychologischen Konzepte und kann somit sein wahres Ich verschleiern und den Massengeschmack des westlichen Publikums treffen.⁴⁰⁸

In einer allgemeinen Betrachtung kommt im Roman *Helden wie wir* keine Figur beziehungsweise Institution gut weg. Eine Glorifizierung findet nicht statt. Die Verbrechen der Staatssicherheit werden vielmehr durch die Perspektive von Klaus Uhltscht ins Lächerliche gezogen. Im Besonderen rücken fast ausschließlich die

⁴⁰⁶ Brussig: *Helden wie wir*, S. 323; auch thematisiert in Cormican: *Ostalgie in Print and on Celluloid*, S. 257.

⁴⁰⁷ Cormican: *Ostalgie in Print and on Celluloid*, S. 257. Meine Übersetzung: Brussig impliziert, dass Klaus' Selbstpräsentation und -stilisierung als jemand dessen Leben und Psyche von der jahrelangen Rezeption einer Ideologie zerstört wurde, die seine Menschlichkeit korrumpiert hat, genau den sensationslüsternen Vorstellungen des Westens entspricht und die es dazu nutzt, eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Geschichte zu vermeiden und als Rechtfertigung für eine Art Kolonisierung zu verwenden.

⁴⁰⁸ Eine ähnliche Strategie lässt sich vielleicht im Hinblick auf das Genre des Romans konstatieren: Die Pseudo-Einordnung in die Tradition der Autobiografien und Interviews zur Lebenserfahrung von Bürgern aus dem ehemaligen Ostdeutschland kann im Fahrwasser jener authentischen Texte ein möglichst großes Publikum erreichen.

Marotten der Kollegen ins Zentrum, was die Komik erhöht. Trotzdem ist es keine Verharmlosung beziehungsweise kein Versuch der Verdrängung, da die Taten wie Hausdurchsuchungen und Kindesentführung stattfinden und teilweise sehr genau geschildert werden. Aber auch die Position der BRD und des Westens allgemein kann nicht gänzlich als positiv interpretiert werden, was durch das Spiel mit den Erwartungen an die Erzählung einer Lebensgeschichte angedeutet wird, die unter dem sozialistischen Regime angesiedelt ist. Zusammenfassend ist jener Roman wohl ein indirekter Appell, die allzu festgefahrenen Positionen zur deutsch-deutschen Geschichte zu überdenken und die Vergangenheit differenzierter zu betrachten.

8.2. Milde Abrechnung in der Filmadaption

Aus dem Sequenzprotokoll ist ersichtlich, dass ein Großteil des Romanstoffes für die Filmversion von *Helden wie wir* Verwendung gefunden hat. Im Mittelpunkt steht immer noch Klaus Uhltscht, der im Übrigen sogar hier als Erzähler eingesetzt ist. Abgesehen von zwei neuen Handlungssträngen, die sich um die Figur Yvones drehen, gibt es nur wenige essentielle Unterschiede im Inhalt. Die Präsentation erzielt allerdings eine völlig andere Wirkung. Dies hängt mit der Verwendung von ostalgischen Faktoren zusammen. In der Filmadaption wirken viele Elemente, die sich auf jenes Konzept stützen, eher restaurativ.

Diese reaktionäre Haltung zeigt sich vorwiegend in der Ausstattung des Filmes. Zur Verwendung kommen authentische Farben, auch die Kleidung ist der Zeit angepasst. Die Präsentation der heilen Welt wird an manchen Stellen durch die Musik unterstützt. Es sind vor allem fröhliche Kinderlieder und sozialistische Hymnen, die ins ostalgische Kulturgut einzuordnen sind. Andere Faktoren tragen ebenso zu einer rückwärtsgerichteten Atmosphäre bei. Erwähnenswert sind in Verbindung mit diesem Thema auch die Originalaufnahmen wichtiger Persönlichkeiten und Ikonen der sozialistischen Spitze. Ebenso wenig darf auf die Plattenbauten vergessen werden, die noch dazu als Zeichentrick in den Film eingebaut werden, der ihnen ein wenig an Eintönigkeit und architektonischer Härte nimmt. Eine wohlige Erinnerung wird wohl maßgeblich bei Stammzusehern in der DDR produzierter Fernsehprogramme ausgelöst, sobald nur die Kennmelodie erklingt; einige dieser Serien und Shows wie *Polizeiruf 110* sind mit der diegetischen Welt vernetzt.

Die völlige Idylle wird allerdings weder auf der ästhetisch-visuellen, noch auf der reinen Handlungsebene gänzlich aufrecht erhalten. Mit dem Eintreten Yvones in die diegetische Welt, wird nicht nur eine unkonventionell denkende Persönlichkeit, sondern auch ein farblicher Fremdkörper präsentiert. Die Kleidung der kleinen Yvonne hebt sich deutlich von jener ihrer Mitschüler ab; parallel dazu unterscheidet sich ihr Charakter vom Traditionellen. Das Mädchen ist dreifach als positive Außenseiterfigur markiert: durch ihren sprechenden Nachnamen, der ‚Anders‘ lautet, ihre bunte Kleidung und ihre Leidenschaft für Holland und Tulpen, also für eine Kultur, die nicht derjenigen des sozialistischen Gebietes entspricht. Zusätzlich wird Yvones Status als Gegenpol zur ideologietreuen Masse dramaturgisch durch ihre Mitgliedschaft in einer Rebbellengruppe verarbeitet.

Durch die explizite Darstellung der Widerstandskämpfer wird in der Filmversion ein verlockendes Identifikationsangebot gemacht. Die Gegner des Systems rücken ins Bewusstsein der Rezipienten. In diesem Fall zeigt sich eine völlig andere Strategie als in der Romanvorlage. Dort wurde noch fast das gesamte ostdeutsche Volk als Duckmäuser stilisiert, die sich ungerechtfertigt ihrer Heldentaten und oppositionellen Haltung rühmen, obwohl sie doch bis zum Schluss mit der politischen Spitze kooperiert haben. In der Filmadaption werden die systemkritischen Personen jedoch gezeigt, unter denen sich sogar die weibliche Hauptdarstellerin befindet. Die Sprache kommt nicht so klar auf das passive, feige Volk. Somit kann es auch nicht zu differenzierten Überlegungen im Bezug auf die individuelle Verarbeitung der Ereignisse, einer Reflexion über Schuldfragen beziehungsweise einer möglichen Verdrängung kommen. Vielleicht bewirkt es sogar das Gegenteil, wenn die Ausnahme der Rebbellengruppe als Regelfall angenommen wird.

Die Charakterisierung des Protagonisten erfolgt ebenfalls mit einer Art Weichzeichner. Einige seiner Verbrechen wie die Kindesentführung kommen in der Filmadaption nicht vor, was mildernd wirkt. Zudem sind Klaus‘ menschliche Kompetenzen weniger unterentwickelt als im Roman. Er ist sogar am Ende des Films fähig, für seine Liebe zu Yvonne zu kämpfen und vielleicht eine Bindung einzugehen. Hier ist er bereit, ihre Schwächen, aber vor allem ihre Stärken zu akzeptieren; im Roman scheitert die Beziehung ebenso sehr an Klaus‘ Angst vor Yvones sexuellen Bedürfnissen wie an

seiner Stasi-Mitgliedschaft.⁴⁰⁹ Das Happy-End im Film ist kein Zufallsprodukt, so wie es die Ereignisse sind, die zum kontrafaktischen Mauerfall geführt haben; Klaus sucht nach Yvonne und findet sie, wahrscheinlich nach reiflichem Überlegen, in ihrem Traumland Holland. Folglich wird auch bei der Figur des Protagonisten einiges an seiner Passivität gemildert. Dies führt wahrscheinlich zu einem größeren Identifikationspotential. Es ist ein Faktor, an dem man die kommerziellen Interessen erkennen kann. Die glückliche Liebesgeschichte und die Möglichkeit, mit dem Protagonisten mitzufühlen, stehen mit einer gewissen Anbiederung ans Publikum in Verbindung. Claudia Dullnig weist in ihrer Diplomarbeit daraufhin, dass dieser kommerzielle Charakter der Filmadaption ein Grund dafür ist, dass sich Thomas Brussig von jenem Projekt distanziert hat.⁴¹⁰

Ein abschließender Rückblick auf die Ostalgie-Thematik steht noch aus. Der Film *Helden wie wir* präsentiert den Mauerfall genauso wie die Romanvorlage als eine notwendige, aber eher zufällige Wende. Eine wichtige Rolle spielt zudem die ideologische Indoktrination der sozialistischen Prinzipien in der Schule, in den Jugendorganisationen und im Elternhaus. Die schädigenden Erziehungsmethoden der Eltern kommen auch nicht zu kurz. In diesen Punkten herrscht also Kongruenz zwischen der Romanvorlage und der Verfilmung. Die Verbrechen der Staatssicherheit werden in Letzterer allerdings weniger häufig, dafür aber nicht verzerrt durch die naiven Kommentare des erlebenden Ichs verzerrt dargestellt. Mehr Aufmerksamkeit wird den Dissidenten geschenkt und vor allem der Figur Yvonne. Das hat einerseits zur Folge, dass verschiedene Positionen zum sozialistischen System thematisiert werden, andererseits wird die im Roman eröffnete satirische Abrechnung mit der ideologischen Führung und gleichzeitig dem Umgang mit der eigenen Vergangenheit abgemildert: In der Filmversion ist das Volk nicht so passiv wie im Roman. Ein weiterer Schritt in Richtung Verharmlosung wird mit den idyllischen Bildern aus der Kindheit und im Besonderen vom glücklichen Ausgang der Liebesgeschichte getätigt: Das Paar bewegt sich gemeinsam durch ein Feld aus lauter roten Tulpen.

Durch die visuelle Ästhetisierung der Ereignisse und einiger Veränderungen in der Charakterzeichnung des Protagonisten geht viel Schärfe der Romanvorlage verloren. Es

⁴⁰⁹ Vgl. Brussig: *Helden wie wir*, S. 235-237.

⁴¹⁰ Vgl. Dullnig: *Spielfilme seit der Wende*, S. 56.

entsteht eine unausgeglichene Mischung an klischeehaften Momenten einer Liebesgeschichte und einer negativen Betrachtung des sozialistischen Systems. Was ebenso zu kurz kommt, ist die Beziehung der Kulturen nach der Wiedervereinigung. Im Roman wird das vermeintliche Hegemoniebestreben des Westens, wie schon gezeigt, untergraben, indem die Narration auf die Erwartungen des sensationsgeilen Publikums zugeschnitten wird. Eine solche Strategie lässt sich in der Adaption nicht erkennen, wohl aber die Zugeständnisse an den vermeintlichen Publikumsgeschmack. Diese führen zum Ausbau der Liebesgeschichte und zu einem deutlich liebenswerteren, dafür durchschnittlicheren Protagonisten.⁴¹¹ Die bissigen Kommentare und die böse Komik, die sich aus dem abgründigen Charakter des Erzählers speist, gehen zurück. (Medial bedingt verringert sich auch der Sprachhumor.)

8.3. *Sonnenallee* – Hinterfragen der restaurativen Ostalgie

8.3.1. Ostalgische Alltagsobjekte und kulturelle Anspielungen

Schon eine Genrezuordnung des Films zur Burleske, wie sie von Thomas Brussig selbst durchgeführt⁴¹² und von Andrew J. Webber übernommen wird, zeigt die kritische und selbstreflexive Natur dieser künstlerischen Form.⁴¹³ Jene funktioniert auf der Basis von regelmäßigen Hinweisen auf die durch mehrere technische Mittel aufgebaute Illusion von Realität. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird so gelenkt, dass die gesamte Sonnenallee und alle Räume nur Kulissen sind; dies geschieht mit Hilfe des Paratextes auf der DVD und auf der offiziellen Homepage, wo gezeigt wird, wie die Häuserfronten konstruiert und aufgebaut worden sind.

The ‚antifaschistischer Schutzwall‘ is here a massive simulacrum in cardboard, part of the Babelsberg studio set for the focal scenes of the film, at once monumental and ready to be removed like its historical counterpart when it is needed no more, and recycled for the next retro-film that can make use of it [, for instance for Polanskis *The Pianist*].⁴¹⁴

⁴¹¹ Ironie des Schicksals: Obwohl wahrscheinlich kommerziell angelegt, kann der Film *Helden wie wir* trotz der teilweise restaurativ verwendeten Ostalgie keinen großen Erfolg erzielen. Die Besucherzahlen blieben hinter den Erwartungen zurück. (Vgl. Dullnig Die integrierte Generation der DDR, S. 55.)

⁴¹² Vgl. Haußmann: *Sonnenallee*, S. 12.

⁴¹³ Vgl. Webber, Andrew J: *Falling Walls, Sliding Doors, Open Windows. Berlin on Film after the Wende*. In: *GfJ-Journal* 1 2006, S. 13.

⁴¹⁴ Ebd., S. 14. Meine Übersetzung: Der antifaschistische Schutzwall ist folglich ein massives Simulacrum aus Pappe, Teil des Sets in den Babelsberg Studios für fokale Filmszenen, monumental und gleichzeitig sofort bereit, wieder abgebaut und für den nächsten Film im Retro-Stil recycelt zu werden, wie beispielsweise für Roman Polanskis *Der Pianist*.

Die Berliner Mauer, die Häuser und Plätze wurden so genau wie möglich dem Original nachempfunden. Zusätzlichen ästhetischen Wert bringen die Kostüme, die sich dem Stil der 1970er Jahre anpassen und so zur authentischen Wirkung beitragen. Ebenso haben die Einrichtung und vor allem Gegenstände wie der Multifunktionstisch einen Wiedererkennungswert für das Publikum aus der ehemaligen DDR; sie lösen vielleicht eigene Erinnerungen an den Alltag aus. Für Nicht-Eingeweihte steht der museale Aspekt im Vordergrund: Alltagsgegenstände und das Leben im Osten werden vorgeführt. Auf den ersten Blick wirken die Nähe zum Originalschauplatz und das Authentizitätsbestreben als Mittel einer restaurativen Ostalgie. Paul Cooke merkt aber an, dass es sich bei der regelmäßigen Wiederaufnahme von typischen DDR-Objekten um „over-the-top, comic ‚ostalgic‘ product placement“⁴¹⁵ handelt. Gerade die Frequenz, mit der die angebliche ostdeutsche Lebenswelt gezeigt und diskutiert wird, streicht den humorvollen, ironischen Charakter der Verwendung der Gegenstände oder Mode heraus. Die Übertreibung führt dazu, dass die Illusion von Realität und Authentizität gebrochen wird. Somit lässt sich vielleicht argumentieren, *Sonnenallee* mache darauf aufmerksam, dass die DDR nicht nur aus Multifunktionstischen oder bestimmten Kassettenrecordern bestanden habe; in anderen Worten, erscheint ein gänzlich regressives Konzept von Ostalgie, das sich vor allem auf kommerzielle Objekte stützt, die als Kulturgüter angesehen werden, nicht als adäquate Beschreibungsform.

Ein weiterer Schritt zur Dekonstruktion von restaurativer Ostalgie, der als Spiel mit der filmischen Tradition der DDR in das Werk selbst eingearbeitet ist, ist die Präsentation der Frau beziehungsweise des idealen Familienkonzeptes. Andrea Rinke und Paul Cooke analysieren diesen Aspekt für ihre Beiträge. Sie kommen zu dem Schluss, dass die Charakterisierung der weiblichen Figuren im Film *Sonnenallee* einen Gegenpol zu jener in durch die Deutsche Film AG produzierten Filmen darstellt. In Haußmanns Beitrag sind sie entweder das perfekte Objekt der Begierde oder eine Hausfrau, die nicht immer alles im Griff hat. Dadurch sieht der Zuschauer eher Frauen, die den typischen westlichen Rollenklischees entsprechen: „a housewife [and] a glamorous sex symbol; [...] Films in the GDR tended to portray their heroines at their workplace, as ordinary

⁴¹⁵ Cooke, Paul: Performing Ostalgie. Leander Haussmann's *Sonnenallee*. In: *German Life and Letters* 56.2 2003, S. 164. Meine Übersetzung: dass es sich um übertriebenes, komsisches 'ostalgisches' Product-Placement handelt.

average people.“⁴¹⁶ Das Porträt der weiblichen Figuren in *Sonnenallee* ist eher auf das Außergewöhnliche angelegt, was sich am deutlichsten an der ersten Präsentation Miriams zeigt, welche sie (aus Michas Sicht) als eine Art wunderschönen Engel vorstellt. Die Einbettung von Frau Ehrenreich in ein enges Familiengefüge erinnert Andrea Rinke zudem eher an die Handschrift Woody Allens oder an populärkulturelle, westlich geprägte Sitcoms.⁴¹⁷ Sie nennt damit einen weiteren Faktor, der den Film von der traditionellen Schiene der DEFA-Produktionen wegführt. Ebenso lassen sich Aspekte in der Dramaturgie finden, die näher an Hollywood-Konventionen liegen. Zu nennen wäre erstens der topische Raum der Schuldisco, der Anleihen bei stereotypen, amerikanischen Teenie-Filmen und Serien nimmt.⁴¹⁸ Außerdem wird auf ein anderes Erfolgsrezept aus Hollywood gesetzt: „the business of mainstream romantic comedy is to produce a heterosexual couple, and in *Sonnenallee* such couples abound“⁴¹⁹. Es finden sogar mehrere Partnerschaften ihr glückliches Ende: Michael darf seine angebetete Miriam lieben, Mario und Sabrina feiern sogar Hochzeit und auch Herr und Frau Ehrenreich kommen einander wieder näher.

In einem Vergleich der Konventionen in Bezug auf die Präsentation der Figuren und der soziokulturellen Rollenverteilung ist das Thema der DEFA-Filme schon angesprochen worden. Sie dienen teilweise als Vorbild und Quelle für Zitate und sind in jedem Fall Insider-Witze für Experten in Sachen DDR-Kino. Insofern funktionieren sie einerseits als eine Art Hommage an diese Tradition, andererseits zeigen sie eine ironisch humorvolle Weiterentwicklung der Rahmenbindungen der Figuren. Das beste Beispiel für jene Verwendungsweise ist das Engagement von Winfried Glatzeder, der im DEFA-Kultfilm *Die Legende von Paul und Paula* den männlichen Protagonisten spielte.⁴²⁰ Man begegnet ihm in *Sonnenallee* wieder, seine Rolle ist allerdings hier eine andere. Hier darf er als Nachbar der angebeteten Miriam als Helfer auftreten, der sich bei Michael erkundigt, ob er ein ‚Beilchen‘ braucht – eben jenes Instrument, das der Held des älteren Films benötigte, um zu seiner Liebsten zu gelangen. Micha muss sich nun in

⁴¹⁶ Rinke, Andrea: From Models to Misfits. Women in DEFA-Films of the 1970s and 1980s. In: Allan, Seán D. (Hg): DEFA: East German Cinema 1946-1992. New York: Berghahn 1999, S. 183 zitiert in Cooke: Performing Ostalgie, S. 162. Meine Übersetzung: als Hausfrauen und glamouröse Sexsymbole; die in der DDR produzierten Filme tendieren dazu, die Heldinnen an ihrem Arbeitsplatz zu zeigen, vor allem durchschnittliche Typen.

⁴¹⁷ Rinke: Ostalgie as a Comical Conspiracy, S. 27.

⁴¹⁸ Vgl. Cooke: Performing Ostalgie, S. 162.

⁴¹⁹ Ebd., S. 164. Meine Übersetzung: Die Strategie von kommerziellen romantischen Komödien ist es, heterosexuelle Paare ins Zentrum zu stellen; solche Paare tauchen in *Sonnenallee* auf.

⁴²⁰ Ebd., S. 164f, Rinke: Ostalgie as a Comical Conspiracy, S.36.

der in *Sonnenallee* präsentierten DDR nicht mit Hindernissen wie geschlossenen Türen herumschlagen.⁴²¹ Es kann sich also unmöglich um dieselbe Realität handeln; eine Notion, die durch den natürlichen Alterungsprozess des Schauspielers Glatzeder unterstützt wird.⁴²² Andrea Rinke merkt an, dass der neuere Film ein alternatives, fröhliches Ende für *Die Legende von Paul und Paula* suggeriert. Das Türschild der Wohnung des Nachbarn weist die Namen der beiden Partner auf; in dieser Neuinterpretation siegt die Liebe und das Paar kann glücklich bis an sein Lebensende zusammen bleiben.⁴²³ Eine Beziehung zweier Liebender in der sozialistischen DDR muss folglich nicht notwendigerweise scheitern beziehungsweise sogar tragisch enden. Als parodistische Alternative lassen sich ebenso die Szenen lesen, in denen auf DEFA-Indianerfilme Bezug genommen wird. Michael halluziniert unter Alkohol- und Drogeneinfluss einen Vertreter dieser Richtung, der traditionsgemäß als positives männlichen Rollenmodell agieren soll; das Endergebnis ist allerdings das Gegenteil, da der Protagonist nicht mehr im Stande ist, Miriam zu beeindrucken, geschweige denn, angemessen zu begrüßen.⁴²⁴ Hier zeigt sich ebenfalls die Rückwendung auf typische Aspekte des DDR-Kinos, die in humorvoller Weise umgedeutet werden.

8.3.2. Das Spiel mit der westlichen, hegemonischen Perspektive

Ein anderer Aspekt, der die restaurative Ostalgie und einen ihrer Verwendungszwecke thematisiert, ist das Spiel mit Stereotypen. Die zur Prolongation der Überlegenheit des Westens dienenden negativen Eigenschaften wie mangelnde Intelligenz und Naivität werden in einigen Szenen aufgegriffen. Es sind zwar die Figuren, die im Osten leben, die wirklich diese Dispositionen an den Tag legen, allerdings bewusst. Jener scheinbare Nachteil wird zu einem Vorteil: So können die jungen Freunde dem ABV erklären, den Text von *Moscow, Moscow* nicht zu verstehen, da sie kein Englisch können.⁴²⁵ Es gibt allerdings ebenfalls eine Menge Beispiele, bei denen gerade der Einfallsreichtum und die kreative Intelligenz im Vordergrund stehen. Jene Szenen zeigen Bürger aus dem Osten, die ihre Raffinesse erkennen lassen und mit Tricks arbeiten. Ein Potpourri jener Beispiele, in denen Figuren andere Menschen überlisten, seien es Bürger aus dem Westen oder die Autoritäten der DDR-Führung, soll nun präsentiert werden.

⁴²¹ Vgl. Cooke: Performing Ostalgie, S. 165.

⁴²² Vgl. ebd., S. 165.

⁴²³ Vgl. Rinke: Ostalgie as a Comical Conspiracy, S. 30.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 29.

⁴²⁵ Vgl. Cooke: Performing, Ostalgie, S. 160.

Ein kleiner Scherz der jungen Freunde, der sowohl im Film als auch im Buch zu *Sonnenallee* seine Verwendung findet, ist die semantische Umdeutung des Begriffes ‚verboten‘. Da sie schon in Verbindung mit Sprachspielen ausführlicher besprochen wurde, ist es ausreichend anzumerken, dass der Terminus eine positive Auslegung als Teil der Jugendsprache erfahren hat und so die Gruppe vor einer Strafe rettet. Eine weitaus gewichtigere Täuschung hat Frau Ehrenreich im Sinn. Sie will sich in eine ältere Bürgerin aus dem Westen verwandeln, deren Pass sie gefunden hat, um über die Grenze zu kommen. Die äußerliche Veränderung gelingt ihr so perfekt, dass sie der Zielperson täuschend ähnlich sieht und die Grenzbeamten sie deshalb in den Westen lassen würden; sie kehrt allerdings um und bleibt in Ostdeutschland.⁴²⁶ Mit Einfallsreichtum, Fantasie und Verstellung gelingt es den Bewohnern des kürzeren Endes der Sonnenallee, die Beamten und Behörden zu übervorteilen und somit ihre Privatsphäre und ihren Lebensstandard zu verbessern. Damit wird gleichzeitig ein anderes Bild der sozialistischen Führung und Beamtenschaft gezeigt. Sie sind hier nicht mehr eine Körperschaft, die gnadenlos in das Leben der Bürger eingreift, sondern nur eine Gruppe, die man leicht hereinlegen kann und somit ihre Intervention verhindert. Wie schon erwähnt, wird allerdings kein gänzlich verharmlosendes Bild gezeichnet; die omnipräsente Gefahr, die von der Grenze und den Beamten ausgeht, manifestiert sich im Schuss auf den flüchtenden Wuschel.

In ähnlicher Manier wie in der Interaktion mit der sozialistischen Beamtenschaft gelingt es den DDR-Bürgern, ihren Schabernack mit Touristen aus dem Westen zu treiben. Die bissigste Abrechnung mit pejorativen Vorurteilen der kapitalistischen Hemisphäre gegenüber dem Osten ist das Hungerschauspiel von Michael und Mario. Als eine Busreisegruppe Ost-Berlin besichtigt, laufen die beiden dem Verkehrsmittel hinterher und mimen Bettler. Sie schreien „HUNGER!! HUNGER !!“⁴²⁷ Im Inneren des Busses wird jenes Schauspiel ernst genommen. Zwei Businsassinnen kommentieren laut Drehbuch:

Amerikanische ältere Dame Oh Marge, look, like these boys we saw in Africa.
Marge This is so sad.⁴²⁸

⁴²⁶ Einige dieser Beispiele nennt auch Rinke: *Ostalgie as a Comical Conspiracy*, S. 36.

⁴²⁷ Haußmann: *Sonnenallee*, S. 82.

⁴²⁸ Ebd., S. 87.

Jene privilegierten Frauen aus dem kapitalistischen Westen, die sich unzählige Reisen leisten können, werden bei diesem Ausflug mit einem Schauspiel von Michael und Mario konfrontiert. Ihr durch die Indoktrination von Vorurteilen konstruierter Wissenshorizont ermöglicht es ihnen nicht, die übertriebene Gestikulation der beiden Jungen als Irreführung zu entlarven. Als Vergleichsobjekt dient ihnen Afrika, ein typisches Exempel für Hungersnöte und Ernährungsmangel; das (Kino)Publikum wird aber sehr wohl den Unterschied zwischen echter Not und einem bloß vorgespielten Elend erkennen. Mit dieser Szene kommentiert der Film *Sonnenallee* auf satirische Art und Weise das Vorherrschen von Vorurteilen gegenüber dem sozialistischen Osten, die sich auf rein materiellen und pekuniären Reichtum beziehen.

Mit jener geführten Ausfahrt durch Ost-Berlin werden ein allgemeiner Aspekt der Beziehungen zwischen Ost und West und vor allem ein Faktor der Konstruktion von Identität angeschnitten. Eine Affirmation jenes Themas erfolgt ebenfalls anhand der Aussichtsplattform, die im Westen Berlins steht. Dort tummeln sich Menschen, um einen Blick auf die ‚Ossis‘ und deren Alltag zu erhaschen. Die DDR-Bürger und ihre Lebensverhältnisse werden also zu Gegenständen in einem Freiluftmuseum und touristischen Sehenswürdigkeiten. Ein anderer, ebenso passender Vergleich für jene Situation, die sich aus einer westlich geprägten Perspektive auf das Exotische, das ‚Andere‘, stützt, ist die Menagerie. Das Bild, das der Film präsentiert, ist somit eines, das „East Germans as animals kept in a zoo for the amusement of Wessi visitors“⁴²⁹ zeigt. Es ist wohl ebenfalls kein Zufall, dass sich die Plattform an einem erhöhten Ort befindet; sie steht über dem östlichen Stück der Sonnenallee. Damit wird das Streben nach Prävalenz gegenüber den DDR-Bürgern versinnbildlicht. Sowohl der Erkundungsausflug als auch die Aussichtsplattform sind eindeutig als übertriebene, satirische Elemente zu erkennen, die sich auf die Konstruktion des Ostens als das Andere und Unbekannte stützen. Die scharfzüngige Anspielung auf diesen Faktor der westlichen Identitätsaffirmation subvertiert allerdings genau jene überhebliche Anschauungsart.

Abschließend muss noch die Figur des Onkels erwähnt werden. Heinz repräsentiert ebenfalls die engstirnige Perspektive des Westens. Er spricht beispielsweise verächtlich

⁴²⁹ Rinke: *Ostalgie as a Comical Conspiracy*, S. 38. Meine Übersetzung: das Ostdeutsche als Tiere zeigt, die im Zoo gehalten werden und zur Unterhaltung der westlichen Besucher dienen. Zoo-Vergleich auch bei Cooke: *Performing Ostalgie*, S.161.

über die Universitäten in Russland und möchte Michael lieber in Oxford studieren sehen. Außerdem ist er um die Gesundheit seiner Verwandten besorgt und warnt sie vor schädlichen Substanzen in den Wänden. Sein Wissen und seine Kompetenz kann er zeigen, indem er erklärt, wie ein Telefon funktioniert. Die für das Publikum witzige Seite von Onkel Heinz kommt vor allem anhand seiner Schmuggelabenteuer zu Tage. Im Glauben daran, dass man in die DDR so gut wie keine Waren legal einführen darf, nimmt er allerlei Unannehmlichkeiten auf sich, um seine Ostverwandten mit besonderen westlichen Produkten zu versorgen. Anhand dieser kurzen Impression von Onkel Heinz' Weltbild zeigen sich seine Vorurteile gegenüber der DDR. Der Osten ist für ihn rückständig, gesundheitsgefährdend, bedrohlich und die Universitäten kommen mit den Qualitätsstandards der westlichen Prestigeinstitutionen schon gar nicht mit. Onkel Heinz' Bild wird zwar detailreich präsentiert, allerdings durch dramaturgische Kunstgriffe subvertiert. Die ironische Erzählweise lässt ihn erstens Gegenstände schmuggeln, die eigentlich legal sind, was sein Selbstbild des großen Helden untergräbt, der die enorme Gefahr auf sich nimmt, von den Grenzbehörden erwischt zu werden. Zweitens ereilt ihn der Tod in seiner westlichen Heimat. Er stirbt ausgerechnet an Lungenkrebs, vor welchem er sich immer nur im Haus seiner Ostverwandten gefürchtet hat, dessen Wände laut den Westmedien mit Asbest verseucht sind. Es handelt sich also um einen Fall von Ironie des Schicksals, um eine eher abgedroschene Phrase zu bemühen. Ebenso lässt sich die Tatsache, dass Onkel Heinz, der selbsternannte Schmugglerkönig, zum Schmuggelgut wird, in jene Rubrik einordnen. Zusammenfassend kann die voreingenommene Perspektive des kapitalistischen Westens, welche Onkel Heinz vertritt, nicht als gänzlich ernst interpretiert werden. Die vorgefassten Meinungen des Onkels werden auf witzige Art und Weise meist als unhaltbar zurückgewiesen.

Die gänzlich ostalgische Färbung des Stoffes in beiden medialen Erscheinungsformen wird von zwei weiteren Faktoren unterminiert. Zum einen gibt es neben der Allusion auf typische Produkte aus Ostdeutschland auch eine Fülle an Anspielungen auf den Westen. Nicht umsonst nennt Reinhard Zachau seinen Beitrag über die beiden literarischen Texte Brussigs „Wie Amerika der DDR die Freiheit gab“⁴³⁰. Diese beziehen sich, wie schon mehrmals erwähnt, vor allem auf Titel der Rock- und

⁴³⁰ Zachau, Reinhard: Wie Amerika der DDR die Freiheit gab: Thomas Brussigs *Helden wie wir* und *Sonnenallee*. In: Glossen 19 2004.

Popkultur. Aber auch die stilistischen Mittel, wie das Porträt der weiblichen Figuren und einige topische Orte, sind westlichen Konventionen entlehnt. Der zweite Faktor rekurriert auf einen Teil der Genrezuordnung des Inhalts. Bei *Sonnenallee* handelt es sich um eine Coming-of-Age-Geschichte. Das Publikum beziehungsweise die Leserschaft begleitet Micha auf seinem Weg des Erwachsenwerdens. Dies ist zwar einerseits laut Nicole Thesz‘ Thesen ein geeigneter Rahmen, um über das Ende der DDR zu reflektieren: „Depictions of childhood often reflect an awareness for an irretrievable past.“⁴³¹ Diese mit den Jugendjahren assoziierte Sehnsucht nach Gewesenem lässt sich schnell mit einem regressiven Konzept der Ostalgie verbinden. Andererseits sind die Jahre der Adoleszenz ein kulturübergreifender Faktor des Menschenlebens. Sie sind also kein genuiner Teil der DDR-Erfahrung. Themen wie Probleme mit den Eltern, Berufswahl, Musik, Alkohol, Drogen und vor allem die erste Liebe sind typische Stationen auf dem Weg ins Erwachsenenleben.⁴³² Die Erlebnisse und Emotionen, die mit jenen in Zusammenhang stehen, sind für alle Jugendlichen ähnlich, egal ob sie im Westen oder wie Michael im Osten wohnen. Die Fokussierung auf jene universellen Sujets führt zu einem höheren Empathiepotential; der Text/Film wird auch für Rezipienten verständlicher, die mit den Gegebenheiten in Ostdeutschland nicht so vertraut sind.

8.4. Ergänzungen der Romanform *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Das Buch zum Stoff von *Sonnenallee* ist, wie sich in der Analyse gezeigt hat, ähnlich aufgebaut wie der Film. Deshalb gelten die im vorigen Kapitel besprochenen Thesen zur Verwendung von ostalgischen Aspekten und Kommentaren zu einer restaurativen Form jenes Konzeptes auch für den literarischen Text. In einigen Bereichen ist im Roman sogar mehr Platz für eine ausführlichere Diskussion.

Brussigs literarischer Text gibt beispielsweise mehr Einblicke in das Armeeleben der DDR; mit diesem ist nämlich die Figur von Michas Bruder Bernd eng verbunden. Kurz nach der Konstruktion der NVA als typische Institution Ostdeutschlands, als Teil des Kulturgutes, erfolgt die Dekonstruktion. Die Zeit in der Armee verändert die

⁴³¹ Thesz, Nicole: Adolescence in the ‚Ostalgie‘ Generation. Reading Jakob Hein’s *Mein erstes T-Shirt against Sonnenallee, Zonenkinder and Good Bye, Lenin!*. In: *Oxford German Studies* 37.1 2008, S. 107. Meine Übersetzung: Porträts einer Kindheit spiegeln oft das Bewusstsein einer unwiederbringlichen Vergangenheit wider.

⁴³² Vgl. Cormican: *Ostalgie in Print and on Celluloid*, S.262.

Sprachgewohnheiten; das Endergebnis ist ein verkümmerter Wortschatz und eine gewöhnungsbedürftige Syntax. Die dort tätigen Beamten sind, ähnlich wie der Abschnittsbevollmächtigte, nicht wachsam und lassen sich leicht hereinlegen. So kann Bernd einen überzähligen Stimmzettel einwerfen, was dann dazu führt, „daß 578 Stimmberechtigte 579mal mit Ja gestimmt hatten“⁴³³. Die NVA ist also weniger eine gut geführte, fähige Organisation, als ein Haufen Männer, die eine eigenartige Sprache angenommen haben und leicht manipuliert oder zumindest aus dem Konzept gebracht werden können.

Das Thema des privaten Widerstandes gegen die staatliche Führung im Kleinen wird im Roman ebenfalls um einige Aspekte ergänzt. Das erste Exempel dafür ist das Hinwegsetzen über Reisebeschränkungen. Ein Freund der Schwester findet nämlich „so seine Methoden, Ländergrenzen zu überschreiten, ohne siebzig Millionen Jahre oder auch nur die Hälfte davon abzuwarten“⁴³⁴. Mehr Raum wird ebenfalls den rebellischen Plänen von Mario und der Existentialistin gegeben. Sie wollen die DDR unterwandern und so ihr Ende herbeiführen.⁴³⁵ Hier zeigen sich also auch Strömungen, die mit dem Leben im Osten nicht ganz zufrieden sind und für mehr Freiheit kämpfen, wenngleich zunächst ohne Erfolg. Die gegenwärtige Situation ist folglich für die Betroffenen nicht so rosig und idyllisch, wie es ein gänzlich restauratives Bild der Verhältnisse ausdrückt.

8.5. Ostalgie und Erinnerung

Das Konzept der Ostalgie ist ein Mittel, um in den Erinnerungsdiskurs einzugreifen. Als solches wird es von Thomas Brussig in den ausgewählten Primärwerken eingesetzt. Im Fall von *Helden wie wir* steht die Provokationsfunktion im Vordergrund. Mit dem satirischen, aber kontrafaktischen Beitrag soll wahrscheinlich eine Diskussion und Reflexion über die Ereignisse und die Situation nach der Vereinigung ausgelöst werden. Jene Intention lässt sich ebenfalls aus verschiedensten Interviews mit dem Autor herauslesen. Brussig meint etwa: „*Helden wie wir* ist aus einem Schmerz und einer Enttäuschung über die Nicht-Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit

⁴³³ Brussig: Sonnenallee, S. 114.

⁴³⁴ Ebd., S. 95.

⁴³⁵ Vgl. ebd. Kapitel Unterwandern: So, so oder so.

entstanden.“⁴³⁶ Ins Zentrum werden Fragen nach dem persönlichen Verhalten während der DDR-Zeit, nach dem Schuldbewusstsein und den Verdrängungs- und Vertuschungsautomatismen gestellt. So präsentiert sich Klaus Uhltscht zunächst als einer aus dem Volk vor, der trotz der von ihm begangenen Verbrechen keine Reue zeigen kann / will. Zu einem späteren Zeitpunkt legt Thomas Brussig seinem Erzähler im Roman doch noch die entscheidenden Leitgedanken in den Mund:

Wie konnte diese Gesellschaft Jahrzehnte existieren, wenn alle unzufrieden gewesen sein wollen? [...] Alle waren dagegen, und trotzdem waren sie integriert, haben mitgemacht, kleinmütig, verblendet oder einfach nur dumm. [...] Solange sich Millionen Versager ihrem Versagen nicht stellen, werden sie Versager bleiben. [...], aber wie soll sich *mein* Leben, das voller Angst und Unterwerfung war [...], ändern, wenn niemand über Angst und Unterwerfung reden will? [...] ich *weiß*, daß wir Ostdeutschen uns und der Welt noch eine Debatte schuldig sind.⁴³⁷

Der Roman, partiell auch die Filmadaption, können als erster Schritt und Anstoß für eine solche Debatte gelesen werden.

(*Am kürzeren Ende der*) *Sonnenallee* verfährt im Bezug auf die literarischen und erzähltechnischen Mittel subtiler; die Wirkung ist weniger auf Provokation ausgelegt. Trotzdem regen sowohl der Film als auch die Buchadaption eine Diskussion zum Thema Ostalgie und Erinnerungsdiskurs an.

Dies geschieht einerseits durch die episodenhafte Natur des Erzählten. Verschiedensten Figuren und Persönlichkeiten wird Raum gegeben, sich zu entfalten, es entsteht eine Multiperspektivität. Im Unterschied dazu wird das Geschehen in *Helden wie wir* gänzlich durch Klaus Uhltschts Augen gefiltert. Die Pluralität der Blickwinkel der später erschienenen Primärtexte Brussigs ermöglicht es dem Publikum beziehungsweise der Leserschaft, verschiedene Aspekte und Sichtweisen auf den soziopolitischen Raum DDR zu gewinnen. So merkt Murial Cormican richtig an: „There exists in the novel and in the film not simply one invented Berlin but a whole series of them.“⁴³⁸ Onkel Heinz‘ westlich geprägter Standpunkt, der Ostteil sei rückständig und gefährlich, ist für seine eigene Identität von enormer Bedeutung; Frau Ehrenreich/Kuppisch träumt vom goldenen Westen, was allerdings erst zu Angst und zur öffentlichen Unterstützung der

⁴³⁶ Silke Lambeck : Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie? Interview mit Thomas Brussig. In: Berliner Zeitung vom 6./ 7. November 1999.

⁴³⁷ Brussig: *Helden wie wir*, S. 312.

⁴³⁸ Cormican: *Ostalgie in Print and on Celluloid*, S. 262. Meine Übersetzung: Weder im Roman noch im Film existiert ein einziges, erfundenes Berlin, sondern eine ganze Serie von Berlinbildern.

sozialistischen Ideologie führt.⁴³⁹ Der Westen lockt auch Micha mit qualitativ hochwertiger und unterhaltsamer Rock- und Popmusik. Die Tatsache, dass seine angebetete Miriam ebenso wie er im Ostteil der Stadt Berlin lebt, lässt sein Bild gegenüber seiner Umgebung wohlwollender werden. Die geografische und politische Spaltung Deutschlands erweist sich also für alle Figuren als wichtiger Referenzpunkt auf der Suche nach der eigenen Identität. Mit dem Fall der Mauer und der Wiedervereinigung der beiden Teile entsteht eine weitreichende Veränderung.

As East and West Berlin become simply Berlin, as East and West Germany become simply Germany, repositories of identity are lost to those on both sides of the wall.⁴⁴⁰

Der zweite signifikante Aspekt, den (*Am kürzeren Ende der*) *Sonnenallee* hervorhebt, ist die Art des Erinnerns selbst. Es gibt zwar die Gemeinsamkeit der Retrospektive, die jene Primärtexte mit dem Roman und seiner Adaption *Helden wie wir* verbindet, jedoch taucht in diesem Fall jeweils ein kritischer Kommentar zum Erzählten auf. Da diese zentralen Elemente im Zusammenhang mit dem Thema der Ostalgie sind, sollen sie an dieser Stelle noch einmal wiederholt werden. Im Film *Sonnenallee* lenken Brussig und Haußmann die Aufmerksamkeit auf die Farben, in denen erinnert wird. Das Geschehen wurde bis zur Schlussequenz in Farbe gezeigt, ein Faktum, auf welches in manchen Paratexten wie dem Buch zum Film extra hingewiesen wird. Just am Ende des Films wird den Bildern das Bunte entzogen, sie sind nur noch in Schwarz- und Weißtönen gehalten. Den ironischen Hinweis auf typische Interpretationsansätze zum Leben in der DDR liefert die Hintergrundmusik von Nina Hagen:

Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael,
nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war ha ha ha.
Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'.
Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr.⁴⁴¹

Der Farbfilm wird zum Medium des Wahrhaftigen, aber auch zum Inbegriff der Freude. Im Gegensatz dazu stehen die Bilder in Schwarz und Weiß: Sie implizieren die dunklen, hässlichen Seiten des DDR-Alltags. Letztere sind Bestandteile des vorherrschenden Diskurses, der von westlicher Hegemonie beeinflusst wird. Im literarischen Text verweist Thomas Brussig auf das subjektive und daher unsichere Element der Erinnerung:

⁴³⁹ Vgl. ebd., S.262.

⁴⁴⁰ Ebd., S.262. Meine Übersetzung: Als Ost- und Westberlin einfach zu Berlin wurden, als Ost- und Westdeutschland einfach zu Deutschland wurden, ging die Fundgrube an identitätsstiftenden Faktoren für beide Seiten der Mauer verloren.

⁴⁴¹ Hagen, Nina: Du hast den Farbfilm vergessen. *Sonnenallee OST*, Track 16.

Wer wirklich bewahren will, was geschehen ist, der darf sich nicht den Erinnerungen hingeben. Die menschliche Erinnerung ist ein viel zu wohliger Vorgang, um das Vergangene nur festzuhalten; sie ist das Gegenteil von dem, was sie zu sein vorgibt. Denn die Erinnerung kann mehr, viel mehr: Sie vollbringt beharrlich das Wunder, einen Frieden mit der Vergangenheit zu schließen, in dem sich jeder Groll verflüchtigt und der weiche Schleier der Nostalgie über alles legt, was mal scharf und schneidend empfunden wurde. Glückliche Menschen haben ein schlechtes Gedächtnis und reiche Erinnerungen.⁴⁴²

Das persönliche Empfinden und die Neigung zum Verdrängen negativer Aspekte werden hier als Faktoren genannt, die retrospektives Erzählen manipulieren. Es ist also ein Hinweis darauf, dass es sich um rein subjektive, fiktionale Berichte handelt, die keinen allgemeinen Gültigkeitsanspruch stellen. *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* zeigt also private Impressionen aus dem Leben einer Familie, die lange Zeit auf dem Boden der DDR verbracht hat. Im Zentrum stehen alltägliche Erfahrungen, die häufig mit Freude und Humor verbunden sind, vor allem für den Protagonisten Michael, der seine Angebetete erobern kann.

Beide Primärtexte des Sonnenallee-Stoffs liefern signifikante Hinweise zur Vergangenheitsbewältigung nach der Wende.

Remembering the past involves two tendencies, the quotes in combination remind us, a tendency to make the irrecoverable more positive than it perhaps was and a counter tendency, often on the part of those who were not there, to question the truth of any positive memory.⁴⁴³

Hier macht Brussig also prägnante Anspielungen auf die Extremformen des gängigen DDR-Diskurses. Wenn man das narratologische Mittel der Konstruktion und gleichzeitigen Dekonstruktion von rein restaurativer Ostalgie abschließend miteinbezieht, kann die mögliche Intention das Propagieren eines Mittelwegs sein. Das Privatleben der DDR-Bürger erlaubt es folglich, durchaus positive Momente zu thematisieren, in denen nicht ausschließlich von Totalitarismus, Mauer und Stasi erzählt wird. Diese negativen Aspekte des genuinen Erfahrungshorizonts der Menschen aus Ostdeutschland dürfen aber nicht gänzlich verdrängt werden und einer idealisierenden, naiven Perspektive auf die Vergangenheit weichen.

⁴⁴² Brussig: *Sonnenallee*, S. 156,157.

⁴⁴³ Cormican: *Ostalgie in Print and on Celluloid*, S. 264. Meine Übersetzung: Eine Kombination der Zitate erinnert uns daran, dass eine Beschäftigung mit der Vergangenheit zwei Tendenzen aufweisen kann; erstens die Tendenz dazu, die unwiederbringliche Vergangenheit als schöner zu deuten als sie vielleicht war und zweitens eine Gegentendenz, die häufig bei denen antrifft, die nicht dabei waren, die Wahrheit jeglicher positiven Erinnerung in Frage zu stellen.

Durch die Verwendung von regressiven Elementen der Ostalgie und die häufige Subversion derselben kann bei Thomas Brussigs Texten am ehesten von einer reflexiven Form der Ostalgie gesprochen werden. Das Potential, zum Nachdenken anzuregen, kann man ihnen nicht absprechen.

Resümee

Die vier ausgewählten Primärtexte, an deren Entstehen der (ost)deutsche Schriftsteller Thomas Brussig beteiligt war, haben teilweise viel Aufsehen erregt; beim Film *Sonnenallee* kam es sogar zu einer strafrechtliche Anzeige gegen den Regisseur Leander Haußmann. Dies beruht vor allem auf der Nähe der Werke zum Thema der Ostalgie und einer boomenden Auseinandersetzung mit der DDR und der Wende im medialen Bereich. Unterschätzt werden darf auch die Publikation in verschiedenen Medien nicht. Ein Transfer vom Buch zum Film oder umgekehrt profitiert nämlich einerseits von der Existenz und dem Bekanntheitsgrad der Stoffvorlage, kann andererseits ebenso einen neuen Rezeptionshorizont eröffnen. Der Medienwechsel ist als Teil einer intermedialen Strategie zu sehen, womit der zweite signifikante Aspekt der Analyse und Erfolgsfaktor noch einmal angeschnitten wäre. Ostalgie und Intermedialität sind also essentielle Sujets, die wichtige Erkenntnisse bei einer Auseinandersetzung mit Brussigs Texten *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* und deren filmischen Pendants liefern.

Außer Acht darf allerdings auch die Machart eines Romans beziehungsweise Films nicht gelassen werden. Die Erzähltechnik beeinflusst die Rezeption. In anderen Worten liefert erst ein Überblick über die wichtigsten Stilmittel und ihre möglichen Effekte wichtige allgemeine Erkenntnisse und erste Einblicke in die im Fokus stehenden Themen Ostalgie und Intermedialität. Schauplatz und Figureninventar weisen deutlich in den Bereich der Ostalgie. Der Handlungsort ist immer das Gebiet der DDR. In diesem politisch und soziokulturell geprägten Raum agieren permanente Bewohner, sowohl gänzlich im privaten als auch im öffentlichen Bereich, und Besucher, in manchen Fällen Touristen. Letztere besichtigen das ‚Freiluftmuseum DDR‘. Die Folge der Aufspaltung des Figurenarsenals nach der Herkunft ist ein Aufeinanderprallen der verschiedenen Kulturen, das sich besonders gut eignet, den Kampf der gegensätzlichen Ideologie von Ost und West zu schildern. Die narratologischen Analysen zeigen ebenfalls, dass der Humor in allen Primärtexten im Vordergrund steht. Die Bandbreite der Bereiche, in denen der Rezipient zum Lachen gebracht werden soll, reicht von Sprachwitz über außergewöhnliche kulturelle und manchmal intermediale Referenzen bis hin zur grotesken Situationskomik. Obwohl alle vier selektierten Werke viele heitere Momente beschreiben, ist der Humor im Falle des Werkpaares *Sonnenallee* um einiges

wohlwollender und leichter. Bei *Helden wie wir* wird hingegen mit bissigeren Tönen gearbeitet. Eine Interpretation als Satire liegt folglich nahe. Die Filmadaption nimmt so manchen scharfen Aspekt heraus und baut ein kommerzielles Happy-End für das Liebespaar ein. Das Diskussionspotential wird durch Letzteres verringert, weshalb Thomas Brussig sich von jenem Projekt später distanziert hat. Der Autor selbst bestätigt aber seine Präferenz für das Groteske, die Satire und das Absurde in einem Interview: „[E]s macht Spass, diese Stilmittel in die Hand zu nehmen und damit zu spielen.“⁴⁴⁴ Dies wiederum weist darauf hin, dass es sich zwar um ernstzunehmende, aber nicht durchwegs ernsthafte Auseinandersetzungen mit der DDR-Vergangenheit und der Erinnerungskultur handelt.

Ein ebenso wichtiges Erzählmittel sind die zahlreichen intra- und intermedialen Anspielungen. Diese treten in Form von wortwörtlichen Referenzen, manchmal aber als Imitation von Konventionen eines bestimmten Systems auf. Neben den vielen Medientransformationen, die der Stoff in beiden Fällen durchgemacht hat, sind es vor allem jene Allusionen und Übernahmen fremdmedialer Mittel, die die Konzeption der vier ausgewählten Primärtexte als intermediale Kompositionen bestimmen. Die Zitate und Anspielungen auf die Musikwelt, das Kino, die Literatur, das Fernsehen und die Geschichte sind ein wichtiger Bestandteil der Texte und verleihen ihnen etwas Außergewöhnliches.

Im Zusammenhang mit dem Sujet der Ostalgie ist das Stichwort Authentizität zentral. Die Lebenswelt der Figuren wird möglichst genau beschrieben. Eine Ausprägung davon ist die realistische Stadtgeografie Berlins, die zum Großteil mittels Name-Dropping in den literarischen Texten und in den Filmen durch den Akt des Zeigens, also anhand von Bildern und Kulissen, erreicht wird. Besondere Bemühungen, die Rezipienten eine glaubwürdige Atmosphäre der porträtierten Zeit spüren zu lassen, lassen sich ebenso anhand der Kostüme und Ausstattung der filmischen Produktionen feststellen. Zusätzlich bestand die Möglichkeit, mit originalen Aufnahmen aus Archiven zu arbeiten, von welcher besonders häufig für Petersons *Helden wie wir* Gebrauch gemacht wurde. Die regelmäßige, manchmal sogar redundante Referenz auf typische Gegenstände aus der DDR wie den Multifunktionstisch deuten manche Literatur-

⁴⁴⁴ <http://www.planet-interview.de/thomas-brussig-18052000.html> (13.05.2010)

beziehungsweise Kulturwissenschaftler als Over-Coding. Dieser Überschuss an Markierungen untergräbt folglich den Authentizitätsanspruch.

Eine Dekonstruktion der rein restaurativen Ostalgie zeigt sich auch in der Diskussion und Verarbeitung von in der DDR produziertem Kulturgut. Der Konsum von eigentlich harmlosen Fernsehshows und Serien führt zu abstrusen Fantasienvorstellungen und mancherlei (sexuellen) Unfällen. Intramediale Anspielungen und Zitate aus der Tradition der DEFA-Filme, wie sie im Besonderen in Haußmanns *Sonnenallee* auftreten, sind zwar einerseits noch als Hommage erkennbar, stellen aber sowohl alternative Lösungswege als auch gegenläufige Handlungsfortgänge vor. Es ist also eine Bewegung weg von der Konvention der sozialistischen Filmproduktion hin zur Neuinterpretation. Jene vom Usus der DEFA-Werke abweichende Route wird ebenfalls durch die Übernahme von typischen Motiven der westlich geprägten Literatur- und Filmtradition weiterverfolgt. Die Bedeutung der westlichen Pop- und Rockmusik für alle Erscheinungsformen von *Sonnenallee* darf ebenso wenig unterschätzt werden. Sie ist es, die das Leben der jungen Freunde beeinflusst, formt und für Erfolgserlebnisse steht.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Ostalgie-Debatte, wie sie Thomas Brussig in den Primärtexten eröffnet, ist die Thematisierung der westlichen Perspektive. Die hegemonistischen Züge werden deutlich, wenn Figuren vor Gefahren im Ostteil Deutschlands warnen und mit ihren Befürchtungen nicht Recht behalten. Weitaus schärfere Kommentare zu den Vorurteilen gegenüber der DDR sind die Zoo-beziehungsweise Museumsmetaphern. Sie zeigen die Bürger des Ostens als Objekte des abschätzigen Blickes der Westbewohner, denen sogar eine Aussichtsplattform zur Verfügung gestellt wird. In eine ähnliche Richtung geht Klaus Uhltschts Frage im Roman *Helden wie wir*, ob seine bisher erzählte Lebensgeschichte denn nicht genau den Erwartungen der sensationslüsternen Leserschaft der westlichen *New York Times* entspricht. Dies zusammenfassend, wird die oft despektierliche Perspektive des Westens genauso wenig affirmiert wie eine rein regressive Sichtweise auf die DDR-Vergangenheit, die die Probleme unter einem totalitären System gänzlich ausspart. Die Primärtexte nehmen daher keine gänzlich extremen Positionen im Spektrum des Diskurses ein. *Helden wie wir* fokussiert in satirischer Art und Weise die Verbrechen und dunklen Seiten, deutet allerdings die Wende als ein Zufallsprodukt. Bei (*Am*

kürzeren Ende der) Sonnenallee stehen die positiven Momente im Vordergrund; die Mauer und die Gefahren in der Grenzzone werden jedoch nicht gänzlich verdrängt. Deshalb greift die Kritik an jenem Werkpaar zu kurz, die Thomas Brussig und Leander Haußmann, dem Regisseur der Filmversion, unterstellt, sich einer rein restaurativen, verklärenden Ostalgie zu bedienen, die die negativen Erfahrungen vertuscht und somit die Rechte der Opfer verletzt. Das präsentierte Porträt ist nämlich nicht nur idealisierend, sondern vereint, manchmal in relativ subtiler Form, die Konstruktion und Dekonstruktion eines regressiven, kommerzialisierten Konzeptes von Ostalgie. Außerdem lässt sich im Besonderen bei dem zuletzt genannten Primärtextpaar ein neues Erinnerungsangebot feststellen. Im Zentrum stehen nicht mehr die politischen Konflikte, sondern die privaten und familiären Probleme einer Gruppe von Menschen; einige Aspekte und Kernbereiche wie die Liebe und das Erwachsenwerden sind sogar universelle Größen, die sowohl von Rezipienten verstanden werden können, deren Sozialisation auf westlichem Gebiet stattgefunden hat, als auch von denjenigen, die die DDR selbst erlebt haben.

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, dass vor allem die beiden Versionen von *Sonnenallee* die Konventionen und Tendenzen des Erinnerns selbst thematisieren. Zum Porträt des Lebens in jener titelspendenden Straße meint der Autor Thomas Brussig:

Es liegt nicht an der DDR, sondern in der Natur des Erinnerns, dass die DDR plötzlich so viele gute Seiten hat. Und wenn Westler Ostler erleben, die sich gerne an die DDR-Zeiten erinnern, dürfen sie die nicht verdächtigen, dass die die DDR wiederhaben wollen. Wir [Ostler] stehen immer gleich unter dem Verdacht, wir wollen die DDR schönreden. Dabei tun wir nur etwas, was jeder Mensch gern tut: Dem Erlebten nachhängen. Fast jeder Mensch erinnert sich gerne an seine Kindheit. Meine Kindheit hat in der DDR stattgefunden. Soll ich mich deshalb nicht gern an meine Kindheit erinnern? Auch deshalb habe ich "Am kürzeren Ende der Sonnenallee" geschrieben, weil ich die Nostalgie mal ernst genommen habe. Es wurde ein sehr liebevolles Buch. Ich habe immer gesagt: Das soll ein Buch werden, bei dem sogar Westler neidisch werden, dass sie nicht in der DDR leben durften. An diesem Anspruch ist ja schon etwas Schiefes. Ein Historiker sollte sich dieses Buch nicht vornehmen.⁴⁴⁵

Die Primärtexte sollen also nicht als Belege geschichtlicher Wahrheiten gelesen werden. Das Interesse an der Beschäftigung mit dieser Vergangenheit und vielleicht auch mit der Gegenwart können sie allerdings sehr wohl schüren. Mit ihrer modernen Erzählweise,

⁴⁴⁵ Lambeck, Silke: Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie? Interview mit Thomas Brussig. In: Berliner Zeitung vom 6./ 7. November 1999.

die an Intermedialität und zahlreiche Publikationsformen geknüpft ist, erreichen sie wahrscheinlich ein relativ großes Publikum. Mit dem Identifikationsangebot sowohl an Rezipienten aus dem Westen als auch an Personen aus dem ehemaligen Ostdeutschland wird der Zugang zu jener Zeit geöffnet. Ein Anfang der auch angestrebten Auseinandersetzung mit dem Thema und den Konventionen des Erinnerungsdiskurses zeigt sich anhand der Sekundärliteratur, aus welcher einige Thesen in diese Arbeit eingeflossen sind.

Primärliteratur:

Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Berlin: Volk und Welt 1999.
Hier zitierte Ausgabe: Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ^{14?}2001.
(=Lizenzausgabe der Erstausgabe von Volk und Welt)

Brussig, Thomas: Helden wie wir. Berlin: Volk und Welt 1995.
Hier zitierte Ausgabe: Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ^{14?}1998.

Primärliteratur – Filme:

Haußmann, Leander: Sonnenallee. Highlight 2003. DVD.

Petersen, Sebastian: Helden wie wir. Universum Film GmbH 2000. DVD.

Sekundärliteratur:

Buchpublikationen und Zeitschriften:

Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2005.

Banchelli, Eva: Ostalgie. Eine vorläufige Bilanz. In: Cambi, Fabrizio (Hg): Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literaturvereinigung. Würzburg: Königshaus&Neumann 2008, S. 57-68.

Böhnke, Alexander: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: transcript Verlag 2007.

Borstnar, Nils u.a. (Hg): Einführung in die Film-und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft ²2008. (=UTB 2362)

Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia New York: Basic Books 2001.

Brockmann, Stephen: Literature and German Reunification. Cambridge: CUP 1999.

Cooke, Paul: Performing Ostalgie. Leander Haussmann's Sonnenallee. In: German Life and Letters 56.2 2003, S. 156-167.

Cooke, Paul: Representing East Germany since Unification. From Colonization to Nostalgia. Oxford/New York: Berg 2005.

Cormican, Muriel: Thomas Brussig's Ostalgie in Print and on Celluloid. In: ABnG 65 Process of Transposition 2007, S. 251-267.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache Bd. 6 Lein-Peko. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag ³1999.

Dullnig, Claudia: Die ‚integrierte Generation‘ der DDR und ihre Erinnerungskultur am Beispiel von Spielfilmen seit der Wende. Diplomarbeit Universität Wien 2007

Enns, Anthony: The politics of Ostalgie. Post-socialist nostalgia in recent German film. In: Screen 48.4 2007, S.475-491.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink 2002. (UTB 2341)

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler ⁴2007.

Hollmer, Heide: The next generation. Thomas Brussig erzählt Erich Honeckers DDR. In: Text und Kontext 22, S.

Jung, Thomas: Topographie der Wendeerfahrung. Thomas Brussigs *Sonnenallee* als Gedächtnisort einer Zeitenwende. In: Harder, Matthias (Hg.): Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S.273-286.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG ³2010.

Füger, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Helbig, Jörg: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S.41-57.

Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Campus 1992.

Genette, Gerard: Die Erzählung. München: Fink ³2010. (UTB 8083)

Halverson, Rachel J: Comedic Bestseller or Insightful Satire: Taking the Interview and Autobiography to Task in Thomas Brussig's Helden wie wir. In: Costabile-Heming, Carol u.a.(Hg.): Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film. Berlin: Walter de Gruyter 2001, S. 95-105.

Haußmann, Leander (Hg): Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm. Berlin: Quadriga 1999.

Helbig: Schriftliche Paratexte der DVD. In: Gwózdź (Hg): Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte. Marburg: Schüren 2009, S. 102-117.

Henkel, Ayoe Quist: „Versuch einer Charakteristik der Erzählperspektive und deren Beitrag zu lustigen und lachhaften Elemente in Thomas Brussig *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*“. In: Text und Kontext 24, S.113-126.

Holler, Lothar: Grenzübergang Sonnenallee. Ansichten des ‚Mauerarchitekten‘ von ‚Sonnenallee. In: Haußmann (Hg.): Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm. Berlin: Quadriga 1999, S. 64-71.

Hollmer, Heide: The next generation. Thomas Brussig erzählt Erich Honeckers DDR. In: Text und Kritik 2000, S. 107-121.

Hovgaard Andersen, Charlotte: Die Ostalgie als Medienphänomen. In: Text & Kontext 28.2 2006, S. 85-115.

Ledanoff, 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 43.2 2007, S. 176-193.

Lodge, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: Helbig, Jörg (Hg): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 68-80.

Magenau, Jörg: Kindheitsmuster. Thomas Brussig oder die ewige Jugend der DDR. In: Kraft, Thomas (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre. München: Piper 2000, S. 39-52.

Martínez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 1999.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill 1964.

McLuhan, Marshall: The medium is the message. An inventory of effects. New York [u.a.] : Bantam Books 1967 .

Meese, Jonathan: Die ‚Sonnenallee‘. In: Haußmann, Leander (Hg): Sonnenallee. Das Buch zum Farbfilm. Berlin: Quadriga 1999, S. 47-49.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (Hg): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S.31-40.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differential und transformative Konfigurationen. In: Helbig, Jörg (Hg): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 14-30.

Rajewsky, Irina O: Intermedialität. Tübingen, Basel: Franke 2002. (UTB 2261)

Rinke, Andrea: Sonnenallee- ‚Ostalgie‘ as a Comical Conspiracy. In: Gfl-Journal 1 2006, S.24-45. (via <http://www.gfl-journal.de/1-2006/rinke.pdf> (11.09.2010)).

Roberts, Graham und Heather Wallis. Introducing Film. London: Arnold 2001.

Sich, Daniel: Die DDR als Absurditätenshow – Vom Schreiben nach der Wende. In: Glossen 21 2005. (via <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/absurditaeten.html> (11.09.2010)).

Stanzel, Franz K: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001.

Thesz, Nicole: Adolescence in the ‚Ostalgie‘ Generation. Reading Jakob Hein’s Mein erstes T-Shirt against Sonnenallee, Zonenkinder and Good Bye, Lenin!. In: Oxford German Studies 37.1 2008, S. 107-123.

http://www.kinoplakate.de/zeigebild.php?url=mp/g_Helden_wie_wir_Pimmel.jpg
(25.07.2010)

Sonnenallee:

<http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=933> (22.07.2010).

Homepages der Autoren und Regisseure

www.thomas-brussig.de (22.07., 26.07., 2010)

<http://www.sebastianpeterson.de/Website/Vita.html> (22.07.2010).

Homepage Sonnenallee

www.sonnenallee.de (25.07.2010).

Repertoirepläne verschiedener Theater

http://www.theater-schwerin.de/repertoire/SSP_1246874031.html (26.07.2010).

http://www.anhaltisches-theater.de/helden_wie_wir (26.07.2010).

Verkaufs- und Pressetexte

DDR-Box:

[http://www.amazon.de/DDR-Box-Osten-auf-qm-](http://www.amazon.de/DDR-Box-Osten-auf-qm-Grundausstattung/dp/3359014707/ref=sr_1_10?ie=UTF8&s=books&qid=1282725358&sr=8-10)

[Grundausstattung/dp/3359014707/ref=sr_1_10?ie=UTF8&s=books&qid=1282725358&sr=8-10](http://www.amazon.de/DDR-Box-Osten-auf-qm-Grundausstattung/dp/3359014707/ref=sr_1_10?ie=UTF8&s=books&qid=1282725358&sr=8-10) (25.08.2010)

Helden wie wir-OST:

[http://www.amazon.de/Helden-wir-Die-unglaubliche-Wahrheit-](http://www.amazon.de/Helden-wir-Die-unglaubliche-Wahrheit-Mauerfalls/dp/samples/B000031WL1/ref=dp_tracks_all_1#disc_1)

[Mauerfalls/dp/samples/B000031WL1/ref=dp_tracks_all_1#disc_1](http://www.amazon.de/Helden-wir-Die-unglaubliche-Wahrheit-Mauerfalls/dp/samples/B000031WL1/ref=dp_tracks_all_1#disc_1) (16.08.2010)

Sonnenallee-OST:

[http://www.amazon.de/Sonnenallee-](http://www.amazon.de/Sonnenallee-Ost/dp/B00002DE4C/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1281860805&sr=1-1)

[Ost/dp/B00002DE4C/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1281860805&sr=1-1](http://www.amazon.de/Sonnenallee-Ost/dp/B00002DE4C/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1281860805&sr=1-1) (15.08.2010).

Verlagsinformationen

http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_Ende_der_Sonnenallee/9783596510986?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00 (13.05.2010).

http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_Ende_der_Sonnenallee/9783596148479?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00.(13.05.2010).

Zeitungsberichte und Interviews

Lambeck, Silke : Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie?.Interview mit Thomas Brussig. In: Berliner Zeitung vom 6./ 7. November 1999. www.thomas-brussig.de (22.07., 26.07.2010).

Sonnenallee. Strafanzeige gegen Leander Haußmann. In: Spiegel Online 27.01.2000. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/a-61994.html>(09.09.2010).

<http://www.planet-interview.de/thomas-brussig-18052000.html>(13.05.2010).

<http://planet-interview.de/thomas-brussig-19082000.html>.(13.05.2010).

Soundclips und Musik

Buck, Detlev: Verarbeitung des Themas. Soundclip auf <http://www.sonnenallee.de/start.html>- Rubrik Interviews (25.07.2010).

Hagen, Nina. Du hast den Farbfilm vergessen. Sonnenallee OST, Track 16.

Haußmann, Leander: Komische Nachahmungen. Soundclip auf <http://www.sonnenallee.de/start.html>- Rubrik Interviews(25.07.2010).

Thalbach, Katharina: Ein ‚anderes Land‘. Soundclip auf <http://www.sonnenallee.de/start.html>- Rubrik Interviews(25.07.2010).

Sonstige Medien

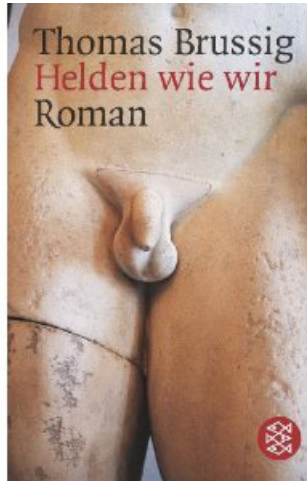
Lexikon des internationalen Films. Ausgabe 2001.Networld Vision GmbH 2000. (CD-ROM zur Buchvorlage).

Anhang

Abbildungen

Abb. 1:

Cover von Brussig, Thomas: Helden wie wir. Frankfurt: Fischer Tb ¹⁴1998.



Quelle:

http://www.fischerverlage.de/buch/Helden_wie_wir/9783596133314?_navi_area=fv_ho me&_navi_item=03.00.00.00 (11.09.2010).

Abb. 2:

Kinoplakat / DVD-Inlay Vorderseite von Peterson, Sebastian: Helden wie wir.

Universum Film GmbH 2000. DVD:



Quelle:

http://www.kinoplakate.de/zeigebild.php?url=mp/g_Helden_wie_wir_Pimmel.jpg (25.07.2010)

Abb. 3:

Kinoplakat *Helden wie wir* – alternative Version:



Quelle:

http://www.kinoplakate.de/zeigebild.php?url=mp/g_Helden_wie_wir_Teaser_Flagge.jpg (25.07.2010).

Abb. 4:

Kinoplakat *Sonnenallee*: Haußmann, Leander: Sonnenallee. Highlight 2003. DVD:



Quelle:

<http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=933> (25.07.2010)

Abb. 5:

DVD-Inlay Vorderseite: Haußmann, Leander: Sonnenallee. Highlight 2003. DVD:
(Hier handelt es sich um eine Edition in der Reihe ‚Club Cinema‘, was als weiterer
Aspekt des Paratexts ausgelegt werden kann.)

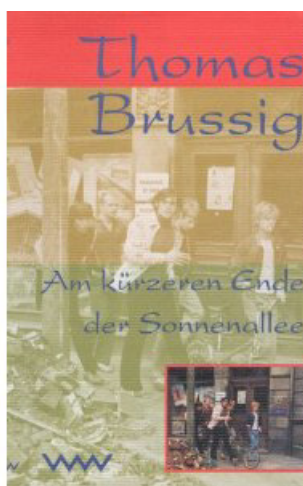


Quelle:

http://www.amazon.de/Sonnenallee-Alexander-Scheer/dp/B00004XN7T/ref=pd_bxgy_d_img_b (11.09.2010).

Abb. 6:

Cover von Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Berlin: Volk und Welt 1999:

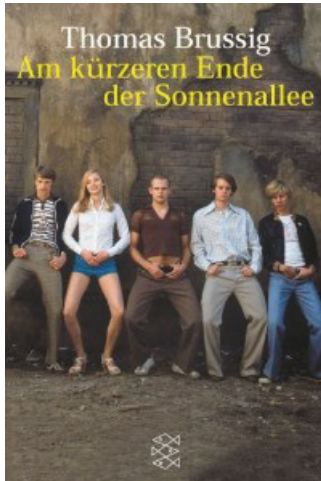


Quelle:

http://www.amazon.de/k%C3%BCrzeren-Ende-Sonnenallee-Thomas-Brussig/dp/3353011684/ref=ed_oe_h (11.09.2010).

Abb. 7:

Cover von Brussig: Sonnenallee. Alternative Taschenbuchausgabe:

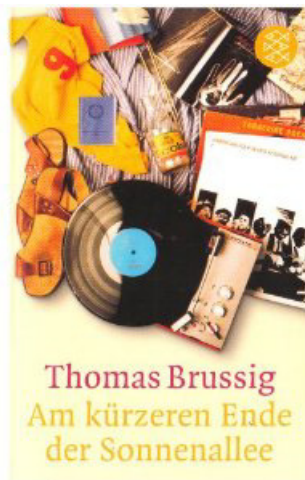


Quelle:

<http://www.lettern.de/rebrussi.htm> (11.09.2010)

Abb. 8:

Cover von Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Frankfurt: Fischer Tb
15 2001:

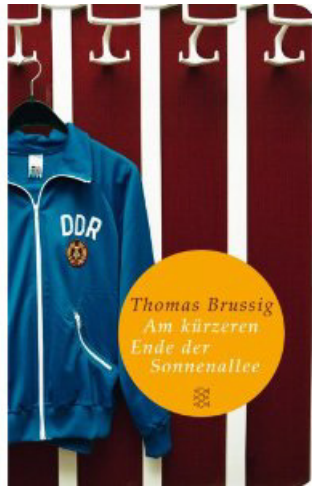


Quelle:

http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_Ende_der_Sonnenallee/9783596148479?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00 (11.09.2010).

Abb.9:

Cover von Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Frankfurt: Fischer TB 2009.



Quelle:

http://www.fischerverlage.de/buch/Am_k%C3%BCrzeren_Ende_der_Sonnenallee/9783596510986?_navi_area=fv_home&_navi_item=03.00.00.00 (11.09.2010).

Zusammenfassung: Thomas Brussig ist die Schlüsselperson, die die vier Primärtexte *Helden wie wir*, die Filmfassung gleichen Titels, den Film *Sonnenallee* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* miteinander verbindet. Ebenso fungieren die im Titel genannten Konzepte Ostalgie und Intermedialität als Vernetzungsfaktoren. Eben jene These gilt es, aus narratologischer Sichtweise zu illustrieren. Am Anfang steht jedoch die notwendige Begriffserklärung der zentralen Aspekte. Wichtig ist vor allem die Trennung der allgemeinen Auffassung der Ostalgie in einen regressiven und einen Strang reflektorisches Charakters. Sie zeigt, dass man unter dem viel gebrauchten Terminus nicht nur ein kommerziell geprägtes, verharmlosendes Hinwenden zur DDR-Vergangenheit verstehen muss. Die Intermedialität, ein relativ junges Forschungsgebiet, beschäftigt sich mit Phänomenen, die – wie ihr Name schon sagt – zwischen Medien stehen und dem Ausgangsmedium einen Mehrwert geben. Schon genaue erzähltechnische Analysen, die auch auf verschiedenste Paratexte Bezug nehmen, liefern wichtige Hinweise. Einige Formen der Paratexte wie das Buchcover beziehungsweise das Filmplakat stellen Verbindung zum Medium der bildenden Kunst beziehungsweise der Fotografie her; die genannten Beispiele sind im Anhang der Arbeit abgebildet, um die Ausführungen visuell zu unterstützen. Außerdem lassen sich einige Szenen feststellen, in denen mit intermedialen Bezügen gearbeitet wird, etwa um die Atmosphäre zu verdeutlichen, den historischen Schauplatz genauer vorzustellen oder einen eigenständigen Erzählstrang auszuführen. Zu rein narratologischen Aspekten zurückkehrend, muss ein weiteres essentielles Erzählmittel genannt werden: der Humor. Er durchzieht sämtliche Primärtexte, ist im Roman *Helden wie wir* am bissigsten; hier ist auch die Bezeichnung Satire adäquat. Der Bezug zur Ostalgie lässt sich sofort mit Hilfe des Schauplatzes herstellen. Alle Primärtexte sind im Ostteil Deutschlands angesiedelt. Zusätzlich thematisieren beide Stoffe den Mauerfall 1989, (*Am kürzeren Ende der*) *Sonnenallee* macht das allerdings nur symbolisch. Auffällig sind auch einige Erzählmittel, die die Authentizität des Erzählten beziehungsweise Gezeigten unterstützen. Allerdings kann man vor allem bei *Sonnenallee* schon von einem Over-Coding sprechen, da so viele typische DDR-Produkte mehrmals angesprochen werden. Teilweise erfolgt also durch die Konstruktion eine gleichzeitige Dekonstruktion einer authentischen, östlich geprägten Welt. Gerade der Aufbau und die meist synchrone Zerstörung eines glaubwürdigen Bildes des Lebensraums DDR machen die vier Primärtexte so interessant und regen zur Diskussion an, die zum Teil auch intendiert wurde.

Curriculum Vitae

Vor- und Zuname: Ursula Rathensteiner

Persönliche Daten: Geboren am 04. Oktober 1986,
wohnhaft in Pöchlarn, Niederösterreich

Ausbildung: 1993-1997 Volksschule, Pöchlarn
1997-2001 AHS-Unterstufe, Stiftsgymnasium Melk
2001-2005 AHS-Oberstufe, Stiftsgymnasium Melk,
neusprachlicher Zweig
Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden

2005-2010 Diplomstudium Deutsche Philologie,
Ebenfalls im Wintersemester 2005 begonnenes
Diplomstudium der Anglistik und Amerikanistik;
Freie Wahlfächer aus dem Bereich der Romanistik zur
Auffrischung der im Gymnasium erworbenen Spanischkenntnisse
mit literatur- und medienwissenschaftlichem Schwerpunkt und
einiger Kurse des Instituts der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Ferialpraktika (Auswahl):

August 2006: Vetropack, Bereich Logistik Einkauf /
Produktionsplanung
Februar 2007: Marketingtätigkeit Schallaburg
Sommermonate 2007-2010 Ausstellungs-Führerin in der
Oskar Kokoschka Dokumentation in Pöchlarn;
ab 2009 auch Mitarbeit am Führungskonzept für Schulklassen -
Erstellung von Programmen für Volks- und Hauptschulen
beziehungsweise AHS-Unterstufe