WerkstattGeschichte 26, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2000, S. 87-96

■ THOMAS LINDENBERGER

Sonnenallee – ein Farbfilm über die Diktatur der Grenze(n)

Eine »amüsante Nichtigkeit« – so die Quintessenz der Kurzkritik in der Berliner Programmzeitschrift *tip*. In ihrer Dankesrede bei der Verleihung des Deutschen Filmpreises in Silber feiern die Macher ihr Werk hingegen als Vorboten eines neuen Genres: des »Ostfilms« oder »Eastern«.[1] Andere Beobachter sprechen von »Teenieklamotte« und fühlen sich an Paukerfilme erinnert. Bei mir selbst stellte sich sofort die Assoziation *American Graffiti* ein[2], ein US-amerikanischer Prototyp jener halb ironischen, halb todernsten Melodramen, in denen pubertäre »Unordnung und frühes Leid« mit reichlich Rockmusik aller Gattungen unterlegt binnen einer ereignisreichen Sommernacht zu erstem Liebesglück und ersten Lebensentscheidungen von existenzieller Tragweite umgeschmolzen werden. Die an solche Zuordnungen gekoppelten Geschmacks- und Werturteile sollen hier nicht weiter diskutiert werden. Sie informieren uns vor allem darüber, wie der jeweilige Beobachter sich zur außerordentlichen Popularität dieses Films positioniert: gönnerhaft-darüberstehend der Cineast, verständnislos-distanziert jene Älteren, denen die Vor-Geschichten heutiger Jugendkulturen allesamt gleich erscheinen (von ihrer eigenen, »authentischen« abgesehen), und – wie ich gerne bekenne – identifikatorisch-nacherlebend als jemand, für den in eben jenen frühen siebziger Jahren Pop- und Rockmusik eine ähnliche Vehikelfunktion beim Erwachsenwerden hatte – allerdings im Westen Berlins.

Unabhängig davon reklamieren Leander Haußmann und seine Mitstreiter natürlich zu Recht die besondere Genre-Qualität von *Sonnenallee*, ob es sich nun tatsächlich um ein »neues« Genre (»Eastern«) handelt oder nicht. In der unbekümmert durchsichtigen und lustvoll mit Klischees hantierenden Fiktionalisierung des Rohstoffs »DDR-Alltag« gründet nämlich seine Popularität. Dieser Film ist als Film über die DDR-Vergangenheit so überaus erfolgreich, nicht obwohl, sondern weil er Wirkliches und Vorgestelltes vermischt, weil er aus realistischen und phantastischen Elementen eine Geschichte fingiert, in der nicht »die« DDR, sondern konkrete Menschen in der DDR – in diesem Fall eine Clique siebzehnjähriger Schüler – im Mittelpunkt stehen. Der Erfolg dieses Filmes markiert daher in meinen Augen die beginnende Auflösung jener stereotypen veröffentlichten Redeweisen über die DDR, an die man sich als Vertreter einer kritisch-differenzierenden Sozial- und Alltagsgeschichte der DDR schon resigniert gewöhnt hatte. Hegemonialer westlicher »Entlarvung« und subalternen östlichen Gegen-Erinnerungen war dabei eines gemeinsam: Gerade der indirekte Bezug auf den in allen, auch in moralischen Belangen überlegenen bzw. durch und durch menschenverachtenden, zynischen Westen homogenisierte das Bild der DDR-Realität. Die Sprecher beider Sichtweisen bezeugten die guten bzw. bösen Eigenschaften der DDR schlechthin, auch

1 Sonnenallee, D 1999, R: Leander Haußmann, B: Thomas Brussig, Leander Haußmann, Verleih: Delphi. Eine Videofassung ist für den Herbst 2000 angekündigt. Für ausführlichere Informationen s. www.sonnenallee.de und Leander Haußmann (Hg.), Sonnenallee. Das Buch zum Film, Mitarb. Bettina Gries, Berlin 1999. Ich beziehe mich im folgenden nur auf den Film und übergehe die zahlreichen Abweichungen vom 1999 mit dem Drehbuchpreis des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ausgezeichneten Drehbuch (s. ebd., S. 72-166) ebenso wie den gleichzeitig mit dem Film entstandenen Roman von Thomas Brussig, Am kürzeren Ende der Sonnenallee, Berlin 1999. Ich danke Harald Dehne und Thomas Heimann für weiterführende Hinweise.

2 USA 1973, Regie und Buch: George Lucas, Darsteller: Richard Dreyfuss u.a.

wenn sie de facto partikulare Anliegen vertraten: Auf der einen Seite kamen »kalte Krieger« der Altbundesrepublik wieder ins Geschäft und zu späten Ehren, auf der anderen etablierten sich frühere DDR-Intellektuelle als verständnisvolle Therapeuten eines vorgeblich alle Ostdeutschen gleichermaßen quälenden Verlusttraumas und ließen dabei scheinbar mühelos ihre früheren Konflikte mit dem beiseite, was da so plötzlich abhanden gekommen war, nämlich die DDR-*Diktatur*.

Sonnenallee verzichtet ostentativ auf solche catch-all-Rhetoriken. *Sonnenallee* spaltet sein Publikum in Begeisterte, Verständnislose und einige wenige Empörte, und dies nicht nur aufgrund von Geschmacksdifferenzen und Fragen der politischen Korrektheit, sondern auch entlang Generationen, gesellschaftlichen Milieus und Subkulturen.[3] Der Film bietet etlichen Kids aus Ost und West mehr Gemeinsamkeiten als alten und jungen Ossis, zumindest wenn man den Film so nimmt, wie er sich in erster Linie präsentiert: als einen Unterhaltungsfilm für ein jugendliches Publikum. Er mobilisiert Gegensätze, wo alle ideologischen Mächte – ob die im Osten oder die im Westen – Einheit predigten und predigen: Einheit der unterdrückten Bevölkerung gegen ein menschenverachtendes System, Einheit der entrechteten Ostdeutschen von heute, denen es damals allesamt wenn schon nicht »besser«, so doch wenigstens »gar nicht so schlecht« ging, Einheit aller Deutschen. *Sonnenallee* hingegen beutet für seine Geschichte in vollen Zügen die Distanzen, Bruchstellen und schließlich Risse des DDR-Alltags aus. Sein Plot lebt nicht von vorgestellter oder tatsächlicher Harmonie, sondern von den systemspezifischen Spannungslinien dieser Gesellschaft: zunächst der konstitutiven des Verhältnisses zum Westen, sodann derjenigen zwischen Bürgern und Staat, aber vor allem auch deren Brechungen durch die Beziehungen zwischen Generationen und Geschlechtern.

Der Gestus des Fiktiven, von Anfang an durch gelegentliche Kommentare der icherzählenden Hauptfigur Micha (Alexander Scheer) aus dem Off evident, erhöht zunächst einmal den Möglichkeits-Charakter des Dargebotenen: Das könnte so gewesen sein oder auch nicht und fordert somit die Urteilslust heraus. Wir werden konfrontiert mit der individuellen Sicht eines Einzelnen, dessen Alltag noch dazu durch selbst in der DDR außergewöhnliche, »untypische« Lebensumstände bestimmt ist: Er wohnt in jenem »kürzeren Ende« der im Westberliner Bezirk Neukölln beginnenden und im Ostberliner Bezirk Treptow endenden Sonnenallee mit seinem rigiden Grenzregime in unmittelbarer Nähe zur Mauer, und dort spielt auch fast die gesamte Handlung des Filmes. Sobald dieser Häuserblock sich mit Leben füllt, sehen wir, wie wenig »Fingieren« mit »Erfinden« zu tun haben muß: Die Details stimmen und beglaubigen in ihrer Stimmigkeit die Geschichte von Micha. Das fängt beim Gemüsestand und seinem immergleichen Minimalangebot an, führt weiter über die täglichen Ausweis-Kontrollen durch den »Abschnittsbevollmächtigten der Deutschen Volkspolizei« und endet bei den Wortgefechten mit impertinenten Mauertouristen auf der Westberliner Aussichtsplattform. Doch so stimmig diese Details sind, in der Perspektive des Helden bleiben sie eigentlich nebensächlich, alles in allem lästige bis amüsante, manchmal auch gefährliche Begleiterscheinungen seiner sozialen Existenz, ein Absurdistan der Rituale und Konventionen,

3 Help e. V., eine Organisation von Opfern des SED-Regimes, stellte im November vergangenen Jahres gegen Regisseur Haußmann eine (folgenlose) Strafanzeige wegen »Beleidigung der Maueropfer«. Wie sehr die Kommunikation zwischen verschiedenen Generationen und gesellschaftlichen Subkulturen auch unter den Nachkommen ein und derselben DDR gestört ist, zeigt die Tatsache, daß Brussig, der die Idee zu dem Filmprojekt hatte, vordem zu den finanziellen Unterstützern dieses Vereins gehörte; Tagesspiegel, 29. 1. 2000, S. 31.

mit denen spielerisch-souverän umzugehen ihm zur zweiten Natur geworden ist. Für ihn – und den weiteren Verlauf der Handlung - stehen hingegen zwei Dinge im Mittelpunkt: Die Entscheidung für oder gegen eine freiwillige Verpflichtung zum dreijährigen Dienst als »Unteroffizier auf Zeit«, um sich so einen Studienplatz zu sichern, und die Liebe zu Miriam (Teresa Weißbach), der neu zugezogenen, aber unerreichbar scheinenden Blondine von gegenüber. Am Ende des Films entscheidet sich Micha gegen die zusätzlichen 18 Monate bei der Armee und bricht darüber mit seinem engsten Freund Mario (Alexander Beyer). Dieser – obwohl (oder weil?) ursprünglich der »Politischere« von beiden – läßt sich um seines unverhofften Familienglücks willen auf die Seite der Staatsmacht ziehen. Micha aber gewinnt die Angebetete, macht sie gar einem Westberliner Lover (Andreas Pietschmann) abspenstig, der sie immer im dicken (geborgten) Schlitten abholt.

Zwischen diesem Anfangs- und Endpunkt entfaltet sich ein Kaleidoskop kürzerer und längerer Episoden, jede Menge kurzer Farcen und dramatischer Konfrontationen, die durch Michas Clique und Michas Familie zusammengehalten werden. Die Anlage und Zeichnung dieser Figuren erinnern mich stark an Heinrich Zilles Milljöh-Karikaturen: Trotz evidenter Überzeichnungen beziehen sie aus der Zuneigung zu den Porträtierten wie aus der illusionslosen Einsicht in die Gewalt der Umstände, die sie zu dem gemacht haben, was und wie sie sind, eine suggestive Überzeugungskraft. In diesem besten Sinne lassen Haußmann und Brussig »Typen« auf- und abtreten, die künftig den DDR-Abschnitt in der langen Reihe »Berliner Originale« bereichern werden: der bereits erwähnte Herr Genosse Obermeister Horkefeld (Detlev Buck) sowieso, aber auch Michas Eltern: er (Henry Hübchen), der ungeniert-kompromißlose Arbeiter-Antikommunist, sie (Katharina Thalbach), die übervorsichtige und anpassungsbereite Glucke, die jede staatliche Einladung zur Loyalitätsbekundung annimmt, um sich und den Ihren das Leben zu erleichtern, dazwischen ihr Bruder Heinz (Ignaz Kirchner) als regelmäßiger Besucher aus dem Westen, der immerzu erlaubte Sachen über die Grenze schmuggelt. Auch Michas Schule und Clique sind mit ähnlich einprägsamen Charakteren ausstaffiert: die verhärmt-gestrenge Klassenleiterin (Margit Carstensen), die naiven, allzeit fröhlichen FDJ- und Pionierleiterinnen, der alle Missetaten überblickende und das Politikmonopol der Partei repräsentierende Polit-Offizier einerseits, Marios existenzialistische Aussteiger-Freundin Sabrina (Elena Meißner) und ihr subkultureller Anhang andererseits.

Durch die Verflechtung der beiden Anliegen des Helden knüpft sich in mehreren Eskalationsstufen ein Handlungsstrang, der gerade auch von einer Alltagsgeschichte des Politischen her Interesse verdient. Miriam muß wegen ihres West-Freundes vor der nächsten FDJ-Wahlversammlung eine Selbstkritik vortragen, und Micha, ganz in ihrem Bann, nimmt eine politische Unbotmäßigkeit von Mario auf seine Kappe, um ebenfalls, direkt nach ihr und somit ganz in ihrer Nähe, eine Rede halten müssen zu dürfen (die ihm im Überschwang seiner Gefühle zu einer Ode an die »Liebe zur Arbeiterklasse« gerät – eine nur minimal wirkliche Vorbilder überzeichnende Persiflage der parteiamtlichen Gefühlsduseleien jener Tage; Erich Mielke – »Ich liebe doch alle Menschen« – läßt grüßen). »Jugendfreund« Micha nutzt die Regeln der politischen Disziplinierung also nach seinem Sinn und wähnt sich schon am Ziel seiner Träume – doch dann setzt ihn bei nächster Gelegenheit der von Sabrina eingerührte Drogencocktail (Asthmatee + Club-Cola) derartig außer Gefecht, daß Miriam nichts mehr von ihm und dererlei »Oberflächlichkeiten« wissen will.

Die Party in Marios sturmfreier Wohnung wird zum dramaturgischen Wendepunkt der Geschichte: zunächst, weil Micha

in seiner Verzweiflung Miriam verspricht, ihr zum Beweis ihrer Seelenverwandtschaft seine sämtlichen Tagebücher seit der ersten Klasse zu geben, von denen aber noch kein einziges existiert – das setzt ihn unter Schreib- und Selbsterfindungszwang. Zusätzlich zieht diese alle Normen zivilisierten Verhaltens sprengende Party eine Strafaktion der Staatsmacht nach sich, der am Ende die Freundschaft mit Mario zum Opfer fällt: Im Suff haben beide vom Balkon aus auf die Grenze gepinkelt, werden dabei von Westberlin aus fotografiert und landen auf der ersten Seite der BILD-Zeitung. Während Micha eine letzte Verwarnung erhält, fliegt Mario von der Schule, steigt (auch aus dem weiteren Handlungsverlauf) aus und zieht mit Sabrina, aus dem Off von einer DDR-Adaption von *This land is your land, this land is my land* begleitet, auf einer Schwalbe (der Kreidler des Ostens) durch die Weiten der DDR-Landschaft. (Off-Kommentar: »Das Land kam ihnen so groß vor. Das lag aber daran, daß ihr Moped so langsam war.«) Marios Schicksal ist besiegelt: Gerade weil er aussteigt und nicht weiß, wie er die neue Familie ernähren soll, läßt er sich von der Staatsmacht anwerben. Das erfährt Micha just in dem Moment, wo er seine Verpflichtung zum Unteroffizier auf Zeit zurückzieht. Eine wütend-verzweifelte Keilerei besiegelt den Bruch der Freundschaft.

Michas Gesinnungswandel ist keineswegs zufällig: Er arbeitet unablässig an den Miriam versprochenen Tagebüchern und erfindet sich eine ganz auf ihren – mutmaßlichen – Erwartungshorizont abgestellte Biographie als politischer Dissident der ersten Stunde, zumindest seit er schreiben kann. Miriam hat einen Westler zum Freund, FDJ und Partei sind ihr egal, auch wenn sie formvollendete Selbstkritiken zu präsentieren weiß – Micha räsonniert über das System, in dem er nur eine Nummer ist, die Gründung einer Widerstandsgruppe, die Flucht. Auch hier wird eine staatssozialistische Herrschaftspraxis eigen-sinnig umgenutzt: Die politisch korrekte autobiographische Darstellung – für die Kaderakte, auf der Parteiversammlung – gehörte zu den allen DDR-Bürgern, insbesondere aber den nach Höherem Strebenden abverlangten Routinen fiktionalen Schreibens. Haußmann und Brussig lassen diese ungemein zielstrebige Privatisierung des Politischen nun aber keineswegs im Happy-End einer Zweierkisten-Nische verpuffen – sie stellen Micha auf den letzten Metern einen »wahren« Freiheitshelden für den gemeinsamen, allseits bejubelten Zieleinlauf an die Seite:

Wuschel (Robert Stadtlober), der jüngste Kumpel aus der Clique, kennt als Stones-Fan nur ein Sinnen und Streben: Wie kommt er an eine originale *Exile on Main Street*? Diese »Liebe« bringt ihn in größte Gefahr und rettet ihm zugleich das Leben, als der kopflos gewordene ABV während eines nächtlichen Fehlalarms im Grenzgebiet auf ihn schießt und dabei das soeben auf dem Schwarzmarkt teuer erstandene Doppelalbum durchlöchert. Wuschel ist verzweifelt ob des Verlustes, mag eigentlich nicht mehr weiterleben und versucht es noch einmal – mit zweifelhaftem Erfolg, denn er läßt sich eine Fälschung undefinierbarer Herkunft andrehen. Derweil überbringt Micha Miriam »sein Leben«, sprich seine »gesammelten Tagebücher« und erlebt mit ihr sein »erstes Mal«. Trunken vor Glück begegnet er danach auf dem Heimweg Wuschel mit seiner neuen *Exile*, die sie sogleich – Micha: »Männer brauchen Musik« – bei ihm zu Hause auflegen. Erst jetzt, ganz zum Schluß, kippt die Szenerie im großen Stil ins manifest Irreale um: Wuschel und Micha überwinden ihre anfänglichen Zweifel an der Echtheit der Stones-Platte, drehen bei offenen Fenstern den Verstärker voll auf, beschallen den ganzen Vorplatz zum Grenzübergang und geben auf dem Balkon ein fulminantes Luftgitarren-Konzert, bis der ganze Grenzstreifen voller tanzender Leute ist – ob Familie, Nachbarn, Gemüsefrau, der mittlerweile zum Straßenfeger degradierte Ex-ABV, die Clique, Miriam, FDJlerinnen und Grenzpolizisten, al-

Abb. 1, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Quadriga-Verlages.

le schauen zu ihnen auf und feiern sie als local heroes. Micha wirft Miriam in Rockstarmanier sein T-Shirt zu, und sie fängt es schmachtenden Blickes auf. Schließlich ballert ein Grenzposten vor lauter Begeisterung auch noch in die Luft, worauf die ganze Party kurz innehält, sich um 180 Grad dreht und langsam auf den Schlagbaum zuzutanzen beginnt.(Abb.2) Nach einer letzten heroischen Pose (unschwer als Zitat des Mosfilm-Signets (Abb.3) zu identifizieren) springen Micha und Wuschel vom Balkon und folgen den Tanzenden, dann bricht die Szene ab. Gezeigt wird der verlassene Party-Platz, Ende der Geschichte.

»Freiwillig drei Jahre zur Armee oder nicht?« – das war in der Tat eine von bildungshungrigen DDR-Bürgern jugendlichen Alters und männlichen Geschlechts massenhaft durchlebte politische Entscheidung, oftmals die erste, die sie wirklich selbständig fällen mußten.[4] Diese für das Hineinwachsen in die Ordnung der DDR-Gesellschaft charakteristische Situation verknüpft die Erzählung mit dem nicht weniger tiefgreifenden Abenteuer der ersten Liebe, die allerdings für Jugendliche beiderlei Geschlechts so ziemlich überall ein einschneidendes Erlebnis darstellt. Der somit solide motivierte Handlungsverlauf bezieht seinen Unterhaltungswert aus der fortwährenden spielerischen Verschränkung von Partikeln historischer Wirklichkeit und Vorstellungskraft. Erzählt wird unter Einsatz zahlreicher kleiner, teilweise eher beiläufiger Anspielungen und emblematischer Vignetten. »Stilisierung« des »real-existierenden Sozialismus zu einer Frage des Dekors« hieß es kürzlich in einem Bericht über die Filmpreisverleihung, und das war kritisch gemeint.[5] Tatsa-

4 Siehe dazu das Dissertationsprojekt von Christian Müller (am Lehrstuhl für Militärgeschichte der Universität Potsdam) zum Thema »Status und Mentalität der Unteroffiziere auf Zeit der NVA«.

5 Veronika Rall, Lachende Erben, toller Tag, in: Frankfurter Rundschau, 19.6.2000, S. 9.

Abb. 2, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Quadriga-Verlages.

che aber ist doch, daß dem Dekor, sprich: Fahnen, Spruchband, FDJ-Hemd, Ost-Jugendmode und West-Jeans, im realsozialistischen Alltag sehr viel Bedeutung aufgebürdet war, so armselig es sich im Rückblick westlicher Perspektive auch darbieten mag. *Sonnenallee* nimmt diese Herausforderung der symbolischen Überfrachtung der DDR-Alltagswelt an, ist regelrecht durchtränkt mit Zitaten der DDR-Geschichte, nicht zuletzt ihrer Filmgeschichte.

Auch stellt sich der Film gewissermaßen ins Belieben des Zuschauers: Je nach dem, durch welche Kino- und Musiksozialisation seine Sehweise vorgeprägt ist, kann und will er diese Dimension goutieren oder nicht, ohne daß daran die Verständlichkeit der Handlung selbst hinge, denn Liebesnöten und Autoritätskonflikten beim Erwachsenwerden haftet bekanntlich ein universeller Wiedererkennungs- und Unterhaltungswert an. So fällt auch für die Freunde des DEFA-Erbes einiges ab: Das fängt an beim ersten und letzten Halbstarken-Film der DDR – »Berlin Ecke Schönhauser« von 1957 –, an dessen Plot und Sujet angeknüpft wird, und führt zu *dem* Manifest des Anspruchs auf individualistische Liebeserfüllung im Angesicht des real existierenden Sozialismus, der *Legende von Paul und Paula* aus dem Jahr 1973.[6] Hauptdarsteller Winfried Glatzeder weist dem jugendlichen Helden höchstpersönlich den Weg zur Angebeteten und bietet ihm noch in aller Freundlichkeit ein »Beilchen« zur Überwindung etwaiger Hindernisse an.

Zahlreiche weitere, mal offenkundige, mal diskrete Querverweise beglaubigen die Kompetenz und intime Nähe der Erzähler zum Dargestellten. Ihre Überredungskunst ist nicht durch zeigefingermäßig vorgetragene »Authentizität« und plakative Eindeutigkeit des dargestellten DDR-Alltags verbürgt, sondern durch das ausgestellte

6 DDR 1973, R: Heiner Carow, B: Heiner Carow, Ulrich Plenzdorf, D: Angelica Domröse, Winfried Glatzeder.

Wissen um dessen potenzielle Mehrdeutigkeiten. Die alltäglichen Spielzüge und Taktiken von Aneignung und Verfremdung des Politischen in der DDR lebten von diesen Doppelbödigkeiten. Je länger die DDR existierte und je weniger ihre Bürger noch an die Erfüllung der menschheitsbeglückenden Versprechungen der Staatspartei glaubten, um so notwendiger wurden die elementaren Techniken eigen-sinniger Alltagsbewältigung, die Jugendliche – begleitet von alterstypischen Konflikten – zu erlernen hatten. Für diese szenische Gestaltung der DDR-Wirklichkeit ist daher das Changieren zwischen den Versatzstücken »harter« DDR-Realität einerseits und damaligen wie heutigen Vorstellungen, Projektionen und Wünschen von tragender Bedeutung: Sie nötigt dem sich amüsierenden Zuschauer keinen Verrat an den Helden und ihren durchaus ernsthaften Anliegen auf. Eher im Gegenteil, der ironische Erzählstil evoziert Respekt gegenüber den Figuren.

Gerade die irreale Schlußszene verdichtet diese Erzählstrategie der Verschränkung von »Realem« und »Vorgestelltem« in exemplarischer Weise. Zunächst möchte man meinen, es handele sich um ein überbordend phantastisches »Aussteigen« aus der Realität: Grenzer, Jugendliche und Erwachsene friedlich im Takt undefinierbarer Rockmusik wippend, und das direkt in der Zone höchster Sicherheit, an der Grenze nach Westberlin – Erfindung, Verharmlosung, Kitsch! Gemach. Zu fragen ist zunächst: wessen Erfindung? Keineswegs die der Drehbuchautoren. Dieser 1999 ins Bild gesetzte Wunschtraum von der Rockmusik an der Grenze kann auf eine Vorgeschichte von nicht weniger als 30 Jahren zurückblicken, und er steht hier nicht lediglich als Metapher für die alltägliche Praxis der Grenzüberschreitung via Radio und Fernsehen. DDR-Jugendliche hatten diese Szenerie ganz konkret und allen Ernstes *geträumt* und in Konflikte mit der Staatsmacht umgesetzt: Im Vorfeld der Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag der Republik verbreitete sich in der ganzen DDR unter Jugendlichen das Gerücht, am Nationalfeiertag würden die Rolling Stones auf dem Westberliner Springer-Hochhaus, direkt an der Grenze, ein Konzert für ihre Ostberliner Fans geben – ein Gerücht, das einige tausend jugendlicher Hauptstadtbesucher am 7. Oktober 1969 in die Nähe der Grenze zu Kreuzberg lockte und dort in mittelschwere Auseinandersetzungen mit der Deutschen Volkspolizei verwickelte.[7]

So etwas zu träumen, mag aus historischer Sicht unendlich naiv wirken – aber gegen die Traumtänzereien, die die Mächtigen dieses Staates Tag für Tag mit ihren »Unser Plan ist real«-Parolen wider alle Erfahrungen aufführten, nimmt sich dieser Wunschtraum eigentlich noch recht reell aus. Schließlich sollten die *jugendlichen* Träumer recht behalten: 1987 spielte Barclay James Harvest in Westberlin vor dem Reichstag – das war tatsächlich auf der anderen Seite gut zu hören und zog am Ende wiederum einen Polizeieinsatz nach sich. Kurz darauf setzte Pink Floyd passenderweise mit *The Wall* noch einen drauf, doch noch im selben Jahr begann die Serie »offizieller« Open-Air Auftritte westlicher Superstars (Bruce Springsteen, Bob Dylan, Bryan Adams, Joe Cocker u.a.) in der DDR. Die Stones allerdings konnten erst im letzten Sommer der DDR, pünktlich zur Währungsunion mit einem legendären Konzert in der Radrennbahn Weißensee in Ostberlin auftreten. Die Schlußszene von *Sonnenallee* zeigt also lediglich Bilder, die bereits seit Jahrzehnten in den Köpfen waren, nicht mehr und nicht weniger.

Selbstredend begleitet die Musik in den Köpfen der Akteure die Filmerzählung von

7 Siehe Michael Rauhut, I can't get no SEDisfaction, in: DIE ZEIT, Nr. 24 v. 24.4.1998, ferner die literarische Verarbeitung zum inneren Monolog eines Jugendlichen durch Ulrich Plenzdorf, kein runter kein fern, Frankfurt a. M. 1984.

Anfang bis Ende, nicht nur als Teil der Handlung in Gestalt von Kassettenrecorder, Plattenspieler und Disko, sondern auch zusätzlich als mal ironischer, mal wehmütiger Kommentar, etwa wenn Micha voller Vorfreude zu den Klängen des Paul-und-Paula-Soundtracks (*Geh zu ihr, laß Deinen Drachen steigen*/Die Puhdys) die Bude seiner Angebeteten stürmt, um ihr in Gestalt seiner gefaketen Tagebücher sein Leben zu Füßen zu legen. Auch auf der klanglichen Ebene ließe sich also entlang vielfältiger Anspielungen und Bedeutungen jene Distanz und Nähe zum Dargestellten mobilisierende und verbindende Erzählhaltung herausarbeiten, wie sie für die Handlungsebene charakteristisch ist. Auf ähnliche Weise verfährt die optische Präsentation. Im Sinne des geschilderten »phantastischen Realismus« setzt *Sonnenallee* auf offenkundige Künstlichkeit der Kulissen und Farben: zwar diskret genug, um nicht permanent ins Auge zu springen, doch andererseits hinreichend, um das 70er-Jahre-Kolorit (wieder)zuerkennen und die daran haftenden nostalgischen Gefühle anzusprechen. Und als sollte das historische »Recht« dieser klanglichen und optischen »Untermalung« und »Einfärbung« untermauert werden, zieht während des Abspanns, der vor einer zunehmend in Grau-in-Grau überwechselnden Rückwärts-Kamerafahrt aus dem Grenzgebiet heraus abläuft, ein letztes Musik-Zitat alle Aufmerksamkeit auf sich: Nina Hagen schmettert ihr wütend-ironisches *Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael* aus dem Off, ein 1974 in musikalische Nettigkeit gehüllter Protestschrei gegen die aufgezwungene Langeweile und Un-Wahrheit des DDR-Alltags.

Der »vergessene Farbfilm« war nicht nur ein Problem der damaligen DDR, er bleibt noch heute eines in den meisten der ihr gewidmeten historischen Darstellungen: Sie sind in Schwarz-Weiß gehalten, wenn Extremisten beider Seiten zur Feder greifen, oder grau in grau, bestenfalls in melancholisch anmutenden Pastellfarben, wenn Autoren sich gezielt um differenzierende »Sachlichkeit« bemühen. Doch Melancholie ist die Sache der *Sonnenallee*-Macher nicht. Sie – Jahrgang 59 und 65 – repräsentieren unzweideutig jene jüngere Generation ehemaliger DDR-Bürger, für die die DDR vor allem das war, was man selbst daraus machte. Für viele der Älteren hingegen blieb sie bis zum Ende eher die andauernde Diskrepanz zwischen Sollen und Sein. Je nach ideologischer Warte war sie der großangelegte Betrug einer skrupellosen Bonzenclique oder das unwiderrufliche Scheitern einer erhabenen Idee an den mißlichen Umständen der Weltgeschichte, die nie so recht das werden konnte, was zu werden sie in einem fort versprach: antifaschistisch, sozialistisch, demokratisch, gerecht, modern, wohlhabend, friedliebend ... Mit dem Glauben an derartige Versprechungen haben sich die Jüngeren, die nach dem Desillusionierungsschub ab 1965/68 sozialisiert wurden, nicht mehr lange aufgehalten. Schon die mit dem Machtwechsel zu Honecker eingeführte Formel vom »real existierenden Sozialismus« forderte ja in aller Deutlichkeit dazu auf, die Dinge so zu nehmen, wie sie waren, sie keinesfalls an einem anderen »Sozialismus« zu messen und ansonsten die Wohltaten der »Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik« fest im Auge zu behalten. Farbe in den grauen Alltag des Realsozialismus hineinzubringen, blieb den Bürgern und ihrer Findigkeit selbst überlassen, und genau diese Erfahrung greifen die Macher von *Sonnenallee* mit der forcierten Buntheit und Knalligkeit der Tableaus und Typen auf.

Diese entschlossene Kolorierung von Erinnerungsbildern als unpolitisch abzutun, wäre verfehlt. Das entspräche eben jenem verkürzten Politikverständnis, das die politische Kommunikation zwischen Generationen, insbesondere die öffentliche Aushandlung ihrer Konflikte, in modernen Gesellschaften seit jeher behindert und im Fall der DDR schon seit dem »Kahlschlagple-

num« 1965 blockiert hatte.[8] Von den Protagonisten und ihren Lebenswelten her gesehen ist der von Haußmann und Brussig gewählte Zugriff auf die DDR-Vergangenheit hingegen hochpolitisch: In ihrem Mikrokosmos des von der Mauer umgebenen Häuserblocks der Sonnenallee verdichtet sich das den politisch-sozialen Raum der DDR gestaltende Prinzip der »Diktatur der Grenze(n)«: Angefangen mit der Mauer als oberster Sicherung staatlicher Macht bis hinunter zu den kleinsten Nahbereichen der Familie, der Schule und sogar der Liebe, galt es, politisch gesetzte Grenzen zu respektieren oder zu umgehen, mit den Grenzwächtern zu verhandeln, Grenzverletzungen in ihren Folgen zu kalkulieren. Daraus resultierte eine »Verinselung« des Sozialen, also ihre Beschränkung auf möglichst kleine überschaubare Einheiten von face-to-face-Interaktionen wie die Brigade, Dorfgemeinschaft und Klassenkollektiv. Die bloße Tatsache einer Jugendkultur mit ihren überindividuellen, auf öffentlichem Austausch von Geschmacksurteilen und Rollenbildern beruhenden Kommunikations- und Aneignungspraxen (die jeweils »angesagte« Musik, Kleidung, Filme etc. betreffend) stellte diese diktatorische Begrenzung des Sozialen immer wieder in Frage. Jugendgeneration für Jugendgeneration, von den ersten Halbstarken über die Beatfans und Gammler der sechziger bis hin zu den Punks der achtziger Jahre, hielten die DDR-Obrigkeiten am Konfliktkurs gegen »ihre« Jugend fest, spähten sie geheimdienstlich aus, stigmatisierten einen Teil von ihnen als »Asoziale« und »Rowdys« und überzogen sie mit harten Disziplinierungsmaßnahmen bis hin zu Arbeitserziehung und Freiheitsentzug.[9]

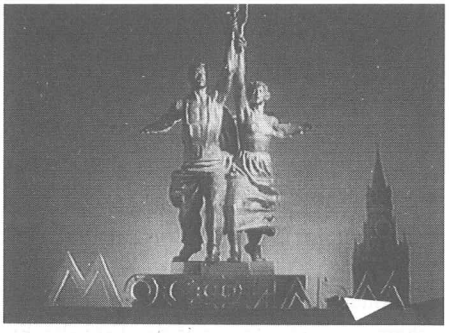
Solche »abweichenden« Jugendlichen und die Geschichten ihrer Konflikte (aber auch Kompromisse) mit dem SED-Staat sind bislang eher am Rande der »repräsentativen« Oppositions-und-Widerstands-Anthologien zur DDR-Geschichte zu finden, vermutlich mangels politischer Dignität. Zu Unrecht, denn gerade die emotionale Aufladung dieser Auseinandersetzungen mit der von der SED oktroyierten Erwachsenenordnung verleiht ihnen jene Qualität des Politischen, die Oskar Negt und Alexander Kluge einmal als »besonderen Intensitätsgrad der Gefühle« gekennzeichnet haben.[10] Politisch werden Dinge demnach nicht lediglich dadurch, daß sie Gegenstand von »Politik« sind, sondern dadurch, daß sie Erfahrungen und Gefühle der »Verbindung oder Trennung«, »Abstoßung oder Anziehung«, »Assoziation oder Dissoziation« in besonders intensiver Weise auf sich ziehen – und das eben nicht nur im Feld der organisierten Politik.[11] Negt/Kluge – und so sei ergänzt – Haußmann/Brussig beziehen diese Eigenschaft des Politischen auf das Feld der Erfahrungen und Vorstellungen »unpolitischer« Individuen. Das kategorische Dafür- oder Dagegen-Sein, emphatisch-unbedingtes Ablehnen oder Befürworten ist es ja, was gerade die in den Konflikt mit der Erwachsenenordnung hineingestellten Jugendli-

8 Siehe Günter Agde (Hg.), Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, 2., erw. Aufl., Berlin 2000.

9 Siehe Thomas Lindenberger, Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung, in: ders. (Hg.), Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR, Köln 1999, S. 13-44; ders., Aufklären – liquidieren – erziehen. Volkspolizei und »Rowdytum«, 1956-1969 (Ms.); Uta G. Poiger, Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in A Divided Germany, Berkeley u. a. 2000; Dorothee Wierling, Geboren im Jahr Eins – Der Geburtsjahrgang 1949 in der DDR. Biographische und historische Erfahrungen, Ms. (Habilitationsschr.), Potsdam 2000, Zweites Kapitel.

10 Oskar Negt/Alexander Kluge, Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a. M. 1981, S. 1175.

11 Für den institutionellen Bereich der Politik hat Carl Schmitt, an dessen berühmte Abhandlung »Der Begriff des Politischen« von 1932 (Nachdruck Berlin 1963) Negt/Kluge anknüpfen, diese Eigenschaft als »Freund-Feind-Unterscheidung« analysiert.

chen zu Akteuren einer Dissidenz prädestiniert, die unter staatssozialistischen Verhältnissen allemal »politisch« war.

Die Bestimmung des Politischen als »besonderen Intensitätsgrad der Gefühle« mag einseitigen Kopf- und Verstandesmenschen zunächst dunkel »raunend« anmuten. Eine, und nicht die geringste Stärke von Filmen wie *Sonnenallee* gegenüber den zahlreichen Aufsätzen und Büchern zur DDR-Geschichte – auch denen aus sozial- und alltagsgeschichtlicher Perspektive – besteht gerade darin: Was konkrete Individuen zu politischen Akteuren werden läßt, präsentieren sie sinnlich und sinnfällig als eine Verkettung emotionaler Vorgänge – in Farbe, versteht sich.