

KLAUS MAIWALD

Klassiker oder Klamauk?

Leander Haußmanns *Sonnenallee* (D 1999)

Unter Regie von Leander Haußmann entstand nach einem Drehbuch von Thomas Brussig, Detlev Buck und Haußmann der Film *Sonnenallee*. Noch in dessen Erscheinungsjahr 1999 veröffentlichte Brussig den Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Bemerkenswerterweise geht hier also ein Film als Vorlage einem Buch voraus. *Sonnenallee* hat noch keine Generationen überdauert und ist in diesem Sinne zu jung für einen Klassiker. Allerdings verhandelt er klassische Adoleszenzthemen wie Freundschaft, erste Liebe, Konflikt mit Autoritäten, Identitätsstiftung durch Musik. Zweitens kann der Film als Klassiker des Genres der Ossi-Komödie, der Roman als Klassiker der Wendeliteratur gelten. Drittens verdient Haußmanns *Sonnenallee* besondere Anerkennung für die Qualität, mit der er medienspezifische Darstellungsmittel zur Geltung bringt und die ihn so zu einem „klassischen“ Beispiel für den nicht an der Schriftliteratur zu messenden Eigenwert des Films machen.

Im Folgenden gebe ich zunächst die medienübergreifende Story wieder (Teil 1) und beschreibe Adaptionentscheidungen, die Brussig für den Roman getroffen hat (Teil 2). In der Auseinandersetzung mit der kritischen Rezeption (Teil 3) gilt es vor allem, den Klamauk-Vorwurf zu entkräften. An zwei Textstellen, dem FDJ-Vortrag und dem Schluss, wird die besondere Darstellungsqualität des Films aufgezeigt (Teil 4), bevor weiterführende didaktische Überlegungen den Beitrag abschließen (Teil 5).

1 Die medienübergreifende Story

Michael Ehrenreich (im Roman: Kuppisch) und seine Clique leben in den 1970er Jahren am „kürzeren Ende“ der geteilten Sonnenallee in Ost-Berlin, unmittelbar neben der Mauer. Der Alltag der Jugendlichen wird geprägt von den Zwängen der DDR-Verhältnisse: in der Schule, auf FDJ-Veranstaltungen, in Gestalt des Grenzübergangs, in den Gängeleien eines „Abschnittsbevollmächtigten“, der ständig Ausweise sehen will und die Musik kontrolliert. Aus dem Westen herüber kommen regelmäßige Konsum-Mitbringsel von Onkel Heinz, aber auch Hohn und Spott von der Aussichtsplattform über die „Zonis“.

Ebenfalls aus dem Westen stammen die lässigen Galane, die bei der Schul-schönheit, ja „Weltschönheit“ Miriam (S. 16f.¹) lange das Rennen machen. Mit rebellischem Witz ecken Micha und seine Freunde immer wieder an. Sie hören „verbotene“ Musik, sie laufen „Hunger!“ rufend hinter Touristenbussen her, sie provozieren im Klassenzimmer. Gegenräume finden sie in der Rock- und Popmusik, auf Partys und in der Liebe: Michas Freund Wuschel richtet all sein Begehren auf das *Exile on Mainstreet*-Album der Rolling Stones; Mario fliegt von der Schule und lebt mit seiner Existenzialisten-Freundin intensiv in den Tag hinein, bis diese schwanger wird; Micha selbst gewinnt durch beharrliches Werben schlussendlich die schöne Miriam. All dies sind klassische Figuren, Handlungen und Themen eines Jugendfilms.

2 Adaptionen im Roman

Für den nach der Filmvorlage entstandenen Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* nahm Brussig eine Reihe sinnvoller, weil mediengerechter Adaptionen vor: Micha geht über längere Zeit zu einem Tanzkurs, während der Film – passend für das audiovisuelle Medium – eine „Schuldisco“ mit einer lässigen Gruppentanzeinlage der um Miriam balzenden Jungs inszeniert (0:22:10²). Im Roman fassen Mario und seine Freundin den allerdings mit einem fatalen Rechenfehler behafteten Plan, in kleinen Stücken nach und nach das gesamte Gebiet der DDR aufzukaufen und einen Alternativstaat zu gründen. Derlei gibt für einen Film keine besonderen Bilder her und blieb dort ausgespart. Hingegen tritt dort der von Existenzangst bedrängte werdende Vater Mario der Stasi bei, was zu einem hitzigen und tränenreichen Faustkampf der besten Freunde führt – wiederum ein dankbares Motiv für das visuelle Medium. Während Micha die Hauptfigur und der *voice over*-Erzähler des Films ist, wird der Roman aus der Er-Perspektive erzählt. Wenn man im ebenso üblichen wie problematischen Wertungsschema denkt, dann müsste man hier zur Abwechslung einem Roman vorwerfen, dass er vom Film abweicht.

Auch am Ende unterscheidet sich der Roman ebenso deutlich wie sinnvoll von der filmischen Vorlage, welche stärker die audiovisuellen Qualitäten des Mediums ausspielt (vgl. ausführlicher Teil 4). In der letzten Szene entbindet

¹ Diese und alle folgenden Seitenangaben zum Roman beziehen sich auf: Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (Orig. 1999). Frankfurt/M.: Fischer 2008.

² Diese und alle folgenden Zeitangaben beziehen sich auf die Wiedergabe der DVD *Sonnenallee* im VLC-Player.

ein Wunder vollbringender Russe aus einer Staatskarosse das Baby von Mario und der Existenzialistin und bringt durch Handauflegen auch deren Trabi wieder zum Laufen. Zum Abschluss gibt es eine dialektische Abwägung des Verhältnisses von Erinnerung und Gedächtnis:

Wer wirklich bewahren will, was geschehen ist, 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. (S. 156f.)

Im Gegensatz zum unmittelbaren Film endet der Roman also mediengerecht in einer diskursiven Reflexion des Erzählers. Dass diese den erinnerungsseeligen Rückblick der Figuren gerade problematisiert und in ein anderes Licht rückt, wäre auch in der kritischen Rezeption mitzudenken.

3 Die (zu kurz gedachte) Kritik am Klamauk

(Am kürzeren Ende der) *Sonnenallee* gehört zur so genannten Wendeliteratur, zu den Texten also, die sich im weiten Sinne mit dem Problem der deutschen Einheit auseinandersetzen (vgl. Igel 2005, S. 20-26; Kammler 2008, S. 28; Wrobel 2008). Zur Wendeliteratur zählen Romane wie Wolfgang Hilbigs *Ich* (1993), Erich Loests *Nikolaikirche* (1995), Ingo Schulzes *Simple Storys* (1998) oder Jana Hensels *Zonenkinder* (2002). Beim Film reicht das Spektrum vom Ossi-Klamauk wie in *Go Trabi Go* (D 1991) über Tragikomödien wie *Good Bye, Lenin!* (D 2003) bis zu dem peinigenden Drama *Das Leben der Anderen* (D 2006).

Ein bedeutender Beitrag zur Wendeliteratur ist Thomas Brussigs satirischer Roman *Helden wie wir* (1995). Dessen Ich-Erzähler (mit dem unmöglichen Namen Klaus Uhltscht) stellt im autobiographischen Interview mit der *New York Times* klar, dass der Mauerfall nicht durch das Volk und die Demonstrationen, sondern durch sein überdimensionales Geschlechtsteil herbeigeführt wurde. So werden in einer den grotesken Zufall betonenden Neuschreibung die vorherrschenden medialen Konstruktionen vom Mauerfall scheinbar berichtigt, tatsächlich aber erneut durch ein kontrafaktisches Mediengespinnt ersetzt. Man hat in *Helden wie wir* ein „Bemühen um einen analytischen Beitrag zum Wendediskurs“ (Widmann 2009, S. 240) oder (vielleicht doch) den „großen Wenderoman“ (Igel 2005, S. 59) gesehen.

Deutlich kritischer wurde (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee* bewertet. Der Film sei eine der „Entäußerungen der bundesdeutschen Spaßgesellschaft“ (Schenk 2005, S. 32), er beschleunige „die breit rezipierte Wahrnehmung der DDR als bloßes Kuriosum“ (Wrobel 2008, S. 181); als „Rückblick auf den SED-Staat im Geist des Kalauers“ habe er einen „Schleier der Nostalgie [...] über das gesamte Geschehen ausgebreitet“ (Igel 2005, S. 69f.). Besonders rigoros urteilte Ute Stempel (2000) von der *Neuen Zürcher Zeitung*: Sie sieht eine „albern-versöhnliche ‚Mauerkomödie‘“, eine „effektvolle Krach- und Lachnummer“, eine „abgeschmackte Romangroteske“, in der sich der „Todeswall längst zur Alltagskulisse abgeschliffen“ habe und die DDR als „biedere Juxbude“ erscheine. Ostalgie und Klamauk, Verharmlosung des Systems, Missachtung der Verfolgten und der (Mauer-)Opfer – dies war der Kern der Kritik. Besonders umstritten war eine Szene, in der Wuschel bei einem Grenzalarm zufällig von einem Schuss getroffen wird. Die *Stones*-Doppel-LP, die er am Leib trägt, fängt den Schuss auf, geht dabei zu Bruch und rettet dem Jungen das Leben, der jedoch nicht darüber erleichtert, sondern über die Zerstörung der Schallplatten untröstlich ist. Die Hilfsorganisation *Help e. V.* erstattete Strafanzeige wegen angeblicher Beleidigung der Maueropfer (vgl. Igel 2005, S. 66).

In seinem Buch über den deutschen Pop-Roman lobte Moritz Bäbler *Sonnenallee* als „Pop-Versuch aus dem Osten“ (2002, S. 58), was manche Negativkritik jedoch eher noch befeuert haben dürfte. Als Pop-Literatur bezeichnet man Texte „meist junger Autoren, in denen die durch neue Medienformate und Konsumgüter geprägte Erfahrungswirklichkeit in Inhalt und Form thematisiert wird“ (Prombka 2007, S. 598). Die Pop-Literatur der 1990er Jahre – z. B. *Faserland* von Christian Kracht (1995), *Relax* von Alexa Hennig von Lange (1997), *Soloalbum* von Benjamin Stuckrad-Barre (1998) oder *Crazy* von Benjamin Lebert (1998) – zeichnete sich durch „[f]ormale Eingängigkeit [...], Umgangs- oder Szenesprache; inhaltlich ein affirmatives [...] Verhältnis zur zunehmend medial geprägten Alltagswelt jugendlicher und jung gebliebener Menschen“ aus (Frank 2003, S. 6). Pop-Literatur erforderte keine „schwierige[n] Lektüren“, trug keine tief „verborgene[n] Bedeutungen“ auf (Bäbler 2002, S. 14) und galt daher manchen ästhetisch und ethisch gleichermaßen als verdächtig.

Kritisch besehen wären die Jugendlichen aus *Sonnenallee* wie die Helden der Pop-Literatur medien- und konsumorientiert, eher auf ihren Spaß als auf den Ernst des Lebens gerichtet. Die popliteraturtypische „Verwendung von Markennamen, Popmusiktiteln, Fernsehsendungen“ (Obst 2008, S. 135) ist auch in *Sonnenallee* gegeben: Im (West-)Fernsehen läuft die Konsum-Show *Am laufenden Band*, auf dem Schwarzmarkt kursieren Schallplatten („originalverschweißt“) und *Bravo*-Hefte. Es stehen DDR-Kultgetränke wie *Kaminfeu-*

er und *Club-Cola* herum, die *AWO* wird als „das Renommier-Motorrad [...] im gesamten Ostblock“ besungen (S. 18). Miriams kleiner Bruder lässt sich Informationen über die begehrte Schwester geschäftstüchtig mit *Matchbox*-Autos bezahlen: „Haste 'n' Metschie?“ (S. 20)

Man könnte dem Roman und dem Film also ankreiden, dass sie – typisch Pop-Literatur – einfach zu rezipieren und in der humoristischen Zeichnung der Verhältnisse oberflächlich und unkritisch seien. An die *Feuerzangenbowle* fühlt sich Dieter Wrobel durch den Film erinnert: „Generationenprobleme, Lausbubenstreiche und erste Liebe in Anwesenheit eher klischeehaft gezeichneter Erwachsener“ – die DDR als „Kuriosum“ (2008, S. 181). Dagegen zu halten wäre, dass *Das Leben der Anderen* (D 2006) natürlich ein ernsterer, tiefer schürfender Film ist als *Sonnenallee* oder *Good Bye, Lenin!* (D 2003) und *NVA* (D 2005); dass aber auch *Das Leben der Anderen* nicht „die DDR“, sondern – wie jene leichteren Komödien – ebenfalls nur einen „Ausschnitt“ der DDR zeigt (vgl. ebd.).

Überhaupt greift die Kritik an unseriöser Wende-Ostalgie und affirmativ-oberflächlichem Pop zu kurz. Leander Haußmann selbst konterte den Vorwurf des Unpolitischen plausibel mit der Bemerkung, der ganze Film sei „politisch, fast in jeder Szene werden die Figuren mit Politik konfrontiert“ (1999, S. 12). Volker Hage nannte den Roman „ein eigenständiges und herrliches Stück Prosa [...] ein sehr stilles Buch“. Mit derlei

Nostalgie der feinen Art [...] lässt sich der DDR, die ein Kuriosum war wie die einst geteilte Sonnenallee [...], wohl am besten beikommen: fröhlich und mit Happy End – zumindest für Micha und Miriam. (Hage 1999)

Engagiert verteidigte Moritz Baßler den Roman unter Hinweis auf die grotesken Zuspitzungen und überzogenen Happy Endings (vgl. 2002, S. 58f.), mittels derer der Anspruch auf Realismus eindeutig aufgehoben wird. Brussig übe sich „in einer virtuosen Kunst des Engführens und des Kurzschließens“ (ebd., S. 50) und generell würden in seinen Texten die

Schrecken des Stasi- und Mauer-Staates jedenfalls nicht verharmlost, sondern in einer zugleich populären und komplexen Form codiert, die ein Verdrängen womöglich nachhaltiger ausschließt als die gemessen-ernsten Prätexte, auf die sie reagieren. (Baßler 2002, S. 67)

Die folgend analysierten Filmszenen verdeutlichen, was Baßler eine „zugleich populäre und komplexe Codierung“ nennt. Ebenso zeigt sich in ihnen eine besondere Qualität audiovisueller Darstellungsmittel bzw. ein besonderer ästhetischer Eigenwert des Mediums Film.

4 Der Film in Bestform

4.1 Jugend zwischen Liebe und Partei

Zum Kontext: Die schöne Miriam (Theresa Weißbach) hat sich auf der Schuldisco mit einem „Klassenfeind“ aus dem Westen eingelassen und wird daher zu einem „selbstkritischen Beitrag“ auf der nächsten FDJ-Versammlung verpflichtet. Wenig später provoziert Mario (Alexander Beyer) einen Skandal im Klassenzimmer, indem er auf einem Spruchbanner durch ein hinzugefügtes „a“ die Partei von der *Vorhut* zur *Vorhaut* der Arbeiterklasse macht (0:25:55). Kurzerhand ergreift Micha (Alexander Scheer) die Gelegenheit: Um Miriam nahe zu kommen, nimmt er die Schuld auf sich und bietet als Sühne ebenfalls einen selbstkritischen FDJ-Beitrag an. Als bald streift er das blaue Hemd der Jugendorganisation über, probt im Badezimmer seine Rede und trifft in der Versammlung auf die Angebetete.

Von Miriams Vortrag zum Thema Weltrevolution hören und sehen wir nur noch das „persönliche Schlusswort“:

Ja, auch eine FDJlerin muss ihren Stolz haben. Eines jedenfalls weiß ich: Hätte ich einen Freund – ich hab aber gar keinen – [*Kunstpause, Bewegung unter den männlichen Zuhörern*] und würde er für drei Jahre zur Armee gehen, dann würde ich ihm auch drei Jahre lang treu bleiben. [*Kreuzt dabei die Finger hinter dem Rücken*] Das gelobe ich. (0:29:07)

Die Szene zeigt eine schnelle, bewegliche Kameraführung und macht im Zusammenspiel von Figurenrede, Bild und Ton das absurde und verlogene Ineinander von politisch gewünschter und tatsächlicher Realität deutlich (0:29:08-0:29:42): Kameraeinstellungen zeigen Miriam bzw. ihr Gesicht nah bis groß, aber auch Totalen bis Halbtotalen der Bühne bzw. des Auditoriums. Zwischengeschnitten sind Nahaufnahmen Michas, der Miriam verzückt lauscht und vor ihren in Großaufnahme überkreuzten Fingern im Hintergrund verschwimmt. Die letzte Einstellung zeigt ihn halbnahe im Vordergrund, während Miriam im Hintergrund stehend den Dank vom Funktionärstisch entgegennimmt und dabei bereits ungeduldig mit dem Minirock wippt. Auf der auditiven Ebene wird Miriams linientreue Gerede durch Rückkoppelungen ihres Mikrofons ironisiert, besonders stark bei ihrem kühnen Bekenntnis, sie habe „gar keinen Freund“.

Als Miriam abgeht, ist im Hintergrund weiter der monotone Funktionärssprecher zu hören, während im Vordergrund eine Saxofonmelodie einsetzt. Hinter bzw. neben der Bühne stürzt Micha in tiefe Verlegenheit, als die Schöne mit dem

Rücken zu ihm ihr FDJ-Hemd aus- und ein blau geblühtes Oberteil anzieht. Um Miriam zu beindrucken, rühmt sich Micha, er habe „Lenin angegriffen. Und die Partei. Und die Arbeiterklasse. – In aller Öffentlichkeit. Natürlich, klar. Da kriegste – Schwierigkeiten“ (0:30:07). Das Saxofon umspielt leicht lasziv und somit passend die Szene. Miriam jedoch bleibt unbeeindruckt, wirft im Stil einer Hollywoodgöttin ihr Haar nach hinten und schaut blasiert drein (0:30:14). Ein wenig erinnert dies an Rita Hayworth in *Gilda* (USA 1946).³

Sodann erfolgt ein Schnitt zurück auf die Bühne, wo in schwer zu überbieten-der Situationskomik ein zu klein geratener und des Deutschen nicht hinreichend mächtiger Gast aus der Volksrepublik Vietnam einen Vortrag „über den amerikanischen Aggressor“ hält, dazwischen eine Einstellung, in der Miriam sich mit einer leichten Bewegung zu Micha hin erhebt und dem selig Lächelnden entschwebt.

Nun wird Micha aufgerufen und stolpert auf die Bühne. Nach der Anrede der „lieben FDJlerinnen und FDJler“, beginnt er sichtlich beflügelt mit einer absurd langen Nominalphrase und einer leeren Behauptung: „Die gewachsene Rolle der Bedeutung der Schriften der Theoretiker der Arbeiterklasse, der Partei – ist gerade heute wichtiger denn je, besonders Marx, Engels und Lenin, die ...“ – dann kommt er zu seinem eigentlichen Thema: „die LIEBE – zu ihrer Arbeiterklasse ...“. Michas weitere Worte sind nicht mehr zu hören. Die plätschernde Musik eines Klaviertrios untermalt seine fließenden Gesten und seine leuchtende Mimik und spielt in einen Szenenwechsel auf den Spielplatz hinüber, wo ein empörter Mario seinen Freund zurechtweist: „... als ob sie sich für dich ausgezogen hat! – Zuerst bindet man sich an eine Frau, und dann bindet man sich auch ganz schnell ans System“ (0:32:12). Der vorfahrende Mercedes mit Miriam und dem Westler konterkariert den tristen Spielplatz – jedoch verweigert die Schöne dem reichen Galan bereits den Kuss.

Zum einen profitiert der Film hier enorm von der ihm eigenen Möglichkeit beiläufigen und dennoch bedeutungsvollen Zeigens – so in der Kleidung der Figuren: Ein blaues FDJ-Hemd hat sich über Michas übliches weißes, selbstbeschriftetes *Rock & Pop*-T-Shirt gelegt. Miriam trägt oben zunächst FDJ-Blau, unten aber einen (weniger kräftig blauen) Minirock mit Blumenmuster, ganz im Gegensatz zu den strengen Röcken am Funktionärstisch. Sofort nach ihrem Vortrag tauscht sie das unförmige Partei-Hemd gegen ein Figur beto-

³ Vgl. den YouTube-Clip unter dem Suchbegriff „Gilda, are you decent?“ unter <https://www.youtube.com/watch?v=CUQvITehr34> (zuletzt aufgerufen am 20.5.2016).

nendes weißes Oberteil mit zarten blauen Blümchen. Der Rebell Mario trägt das FDJ-Hemd offen und darunter ein weißes Shirt mit großen blauen Sternen. So repräsentiert eine dicke, deckende Kleidung in kräftigem Blau den staatlichen Einheitszwang; eine leichte, luftige in Hellblau und Weiß hingegen das jugendliche Streben nach Individualität und Freiheit. Auch im Bildaufbau wird der Gegensatz sinnfällig: Auf der Bühne vollzieht sich das staatliche Theater, dahinter bzw. daneben das private Glücksstreben (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Bedeutungsvolle Requisiten und suggestiver Bildaufbau in *Sonnenallee*: strenges FDJ-Blau vs. luftiges Jugend-Weiß; privates Glücksstreben vs. staatliches Theater auf der Bühne (0:31:00)

In der filmischen Inszenierung wird aus dem FDJ-Theater eine lächerliche Grotteske. Eine Totale zeigt eine schmucklose Mehrzweckbühne, die mit einem skurrilen Arrangement aus Topfpflanzen, Wandbanner, Fahnen und rotgedecktem Tisch kümmerlich aufgehübscht wurde. Die Funktionärinnen am Tisch sind von routinierter Linientreue, aber von reduziertem Liebreiz. Der klein geratene Gast wird bei seiner auf Vietnamesisch gehaltenen und daher unverständlichen Rede von Pult und Mikro überragt, quer dazu steht dahinter der nicht gebrauchte Konzertflügel (vgl. Abb. 2). Im Gegenschuss zeigt die Kamera immer wieder Totalen oder Halbtotale eines wenig enthusiastischen Publikums, welches die vorderen Sitzreihen entschlossen gemieden hat.

Bei Michas Vortrag stößt die Prosa der „Theoretiker der Arbeiterklasse“ dann in schnellen und harten Schnitten gegen die Poesie des Verliebtseins. Die Funktionärinnen nicken ermunternd, das rückkoppelnde Mikrofon dröhnt

leicht vor sich hin, die Zuhörer wirken ungerührt, die engelsgleiche Miriam sieht jedoch angetan zu, wie Micha sich mit ausladend fließenden Gesten und verzücktem Gesicht in Fahrt redet. Aus dem *Off* perlt dazu heiter-leichte Musik im Dreiertakt.



Abb. 2: FDJ-Versammlung als lächerliche Grotteske in *Sonnenallee* (0:30:47)

Die filmischen Mittel der nicht literarisierbaren Art, die Moritz Baßler (vgl. 2002, S. 67) für den Schluss von *Sonnenallee* ausmacht – sie fügen sich bereits hier zu einer überaus wirkungsvollen Darstellung. Diese macht das politische System als (absurdes) Theater lächerlich und beschwört dagegen ein nicht-staatliches (Liebes-)Glück. Dabei weist die audiovisuelle Stilisierung und Verfremdung das Gezeigte eindeutig als realitätsferne ästhetische Konstruktion aus.

Im Roman läuft im Wesentlichen dieselbe Handlung ab (S. 27-31). Die Delinquenten treffen sich hinter der Bühne, Miriam zieht sich vor Micha aus bzw. um, dieser prahlt mit seinem Angriff auf Lenin und die Partei, jene gibt ihren falschen Treueschwur für einen möglichen Armeefreund zum besten und Micha hält berauscht eine Rede über die Schriften der Theoretiker und die Liebe. Weniger enthoben gerät die Figur der Miriam: Sie kichert und flüstert mit Micha, sie erzählt, wie „die im Westen küssen“ (S. 29), sie stellt in Aussicht, ihm das irgendwann zu zeigen und nähert sich sogar zu einem „Beinahe-Kuß“ (S. 30). Nach der Versammlung werden noch kurz die gekreuzten Finger besprochen, bevor sie als Beifahrerin auf einem Motorrad enteilt. Der Roman lässt sie mehr reden, was die Aura ihrer Unnahbarkeit schmälert.

Brussig schenkt sich die in der visuellen Anschauung besonders absurd wirkende Gastrednerin aus Vietnam und gibt stattdessen – wiederum passend für das Medium der Schrift – „einen endlos langen Rechenschaftsbericht“ wieder, der „von Prozentangaben nur so strotzte“: „Die Zahlen waren mehr oder weniger deutlich über einhundert; manche Angaben waren auch knapp unter einhundert Prozent“ (S. 27). Alles wird in Prozenten erfasst, von den „Russischzensuren [bis zur] Pausenmilchversorgung“ (ebd.), worüber die ersten einschlafen.

Weil ein Roman einen tonlos Redenden mit Musikuntermalung nicht gut darstellen kann, bekommt auch Michas Liebesdiskurs hier mehr wörtlichen Raum: Die Gedanken der Theoretiker seien „durchdrungen von einer großen, unsterblichen Liebe [...],

die sie stark und unbesiegt machte und sie wie Schmetterlinge aus dem Kokon schlüpfen ließ, in dem sie eingesponnen waren, auf daß sie frei und glücklich über diese herrliche Welt flatterten, über prachtvolle Wiesen voll duftender Blumen, die in den schönsten Farben blühten ... (S. 30)

Michas euphorische Rede gibt wiederum Anlass zu einer weiteren Ansprache, von der Schulleiterin Erdmute Löffeling zum Thema „Darf ein Revolutionär leidenschaftlich sein?“ Mediengerecht verlässt sich der Roman also stärker auf das (gesprochene) Wort, wo der Film einfach zeigen und hören lassen kann. Das Absurde der FDJ-Versammlung wird auch im Roman deutlich; den Kontrast zwischen der Prosa der herrschenden Propaganda und der Poesie der ersehnten Liebe bringt der Film meines Erachtens jedoch eindringlicher zur Geltung.

4.2 Abgesang: „Du hast den Farbfilm vergessen“

Auch an seinem Ende zeigt der Film, was das Medium kann. Von einem Balkon herunter heizen Micha und Wuschel (Robert Stadlober) als Luftgitarriken zu dem Song „The Letter“ eine rasant geschnittene Tanznummer am Grenzübergang an. Nach einer von einem Soldaten übermütig in die Luft geschossenen Salve tanzt die Menge gelöst auf den Schlagbaum und die verwirrten Grenzer zu, wobei nun alle freundlich zueinander finden: Mario mit seiner schwangeren Braut, die schöne Miriam, Michas Eltern (Henry Hübchen und Katharine Thalbach), aber auch der hier ganz lockere Abschnittbevollmächtigte (Detlev Buck) und die FDJ-Funktionärinnen.

Nach einer Art *stage dive* in Zeitlupe vom Balkon erfolgt ein harter Schnitt und surrealer Zeitsprung, der Micha und Wuschel in die nun öde und leere Szenerie versetzt. Die beiden tanzen einige Sekunden lang noch „The Letter“ fertig und dann aus dem Bild (vgl. Abb. 3).



Abb. 3: Zeitsprung in die „tumbleweeddurchwehte DDR“ am Ende von *Sonnenallee* (1:21:00)

Sodann setzt Michas Erzählstimme ein:

Es war einmal ein Land, und ich hab dort gelebt. Wenn man mich fragt, wie es war? Es war die schönste Zeit meines Lebens, denn ich war jung und verliebt. (1:21:03)

In dieses *voice over* hinein ertönt ein Lied, unter dem sich die Kamera in langsamer Rückfahrt vom Schauplatz des Grenzübergangs entfernt und das Bild schwarz-weiß werden lässt. „Du hast den Farbfilm vergessen“ war 1974/75 ein Ost-Hit und Nina Hagens größter Erfolg in der DDR. Das Lied beschreibt beziehungsreich zur Filmhandlung ein Urlaubsmissgeschick: „Du hast den Farbfilm vergessen/mein Michael/Nun glaubt uns kein Mensch, wie schön’s hier war/Du hast den Farbfilm vergessen/bei meiner Seel’/Alles Blau und Weiß und Grün/Und später nicht mehr wahr!“

Moritz Baßler wertet die Tanzeinlage etwas skeptisch als typisches „Kultfilmende“, preist aber zu Recht das Gesamt des Schlusses:

[...] wenn am Ende plötzlich die Farbe ausgeht und eine leere klischeegraue, tumbleweeddurchwehte DDR zurückbleibt (und dann noch Nina Hagen einsetzt: „Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael“), dann ist man doch wieder, diesmal mit filmischen Mitteln der nichtliterarisierbaren Art, auf dem Niveau der Vorlage. (Baßler 2002, S. 67)

Abgesehen davon, dass der Roman hier eben keine Vorlage war: Die Musik, die enthemmte MP-Salve, der auf die Grenze zurückende Tanz, die Luftgitarre mit Sprung vom Balkon, dann der Wechsel zu Schwarz-Weiß, der über das *voice over* gelegte Song, die langsame Kamerarückfahrt aus der grauen, menschenleeren Szenerie – all das sind in der Tat filmische Mittel der nicht (oder kaum) literarisierbaren Art, die ein sehr starkes Filmende ergeben.

5 Zusammenfassung und Lernperspektiven

(*Am kürzeren Ende der*) *Sonnenallee* ist ein wichtiger Text der Wendeliteratur mit popliterarischen Anklängen und daher von literaturgeschichtlicher Bedeutung. Gattungspoetisch ließe sich fragen, wieweit es sich hier um eine Adoleszenz-Erzählung über Probleme des Heranwachsens und der Selbstfindung handelt oder was eine Komödie ausmacht (z. B. typisierte Figuren, Situationskomik) (vgl. Leubner 2007, S. 195f.). Auch mit Schüler/-innen lassen sich Fragen der kritischen Rezeption erörtern, also nach dem Realitätsbezug bzw. nach der Verharmlosung – vielleicht aber auch danach, warum man von einem fiktionalen Text eigentlich erwartet, dass er die Realität abbilde.

Der Film und auch der Roman thematisieren jugendliche Probleme wie Liebe und die Auseinandersetzung mit Autoritäten, sie tun dies auf eine komische, ironische und unterhaltsame Weise und unter effektivem Einsatz medien-spezifischer Darstellungsmittel. Dass hier als erstes ein Film vorlag, der dann als Buch adaptiert wurde, kehrt die übliche didaktische Blickrichtung vom Buch zum Film um. Die Analyse der Schluss- und der FDJ-Szenen kann zeigen, welche Mittel besonders der Film überaus wirkungsvoll anbietet – so dass das Buch hier fast etwas abfällt, andererseits aber mit den ihm eigenen sprachlichen Möglichkeiten punktet.

Ergiebig ist beim Film ein Vergleich zwischen dem fixierten Blick auf eine Theaterbühne und dem beweglichen durch die Kamera. In den FDJ-Szenen bietet der Film den Theaterblick selbst mit an, anstatt aber den Saal, das Podium und das Rednerpult stets von ein und demselben Punkt aus in der Totalen zu zeigen, erzeugt der Film durch Bildauswahl, Einstellungsgrößen, Perspektiven, Schnitt und Montage ein hoch dynamisches Textkonstrukt. Das Filmende wäre allein aufgrund des unvermittelten Schnitts in die leere Szenerie auf einer Theaterbühne unrealisierbar.

Filmauszüge zunächst ohne Ton anzuschauen kann die Wirkung auditiver Effekte hervorheben. In den FDJ-Szenen wären dies das rükkoppelnde Mikro, das laszive

Saxofon, der absurde Vortrag auf Vietnamesisch, das heitere Klaviertrio zu Michas Redeüberschwang; in den Schluss-Szenen die MP-Salve und vor allem die Lieder.

Überhaupt lohnt der *music score* eine weitergehende Beschäftigung.⁴ Nicht nur besingt Nina Hagen am Ende passend den „vergessenen Farbfilm“, auch werden die in Zeitlupe weichgezeichneten Erscheinungen der überirdischen Miriam von einem Elvis-Rockabilly-Schmalz im Stil der 1950er Jahre begleitet. Das Lied „Geh zu ihr“ (und lass deinen Drachen steigen) der populären DDR-Rockband *Puhdys* wurde 1973 durch den DDR-Film *Die Legende von Paul und Paula* bekannt. Unter den Klängen dieses Liedes fasst Micha sich ein Herz und fordert die unnahbare Miriam zum Tanzen auf. Das „verbotene“ und den wackeren Abschnittsbevollmächtigten seine Beförderung kostende „Moscow, Moscow“ der Gruppe *Wonderland* von 1968 war eine psychodelische Klage über das Entschwinden einer Herzensbrecherin in die Hauptstadt der Sowjetunion. Die LP *Exile on Main Street* der Rolling Stones wird zum Sehnsuchtsobjekt und zum Symbol des Aufbegehrens und der Freiheit. Auch im Roman wird die Funktion von Pop- und Rockmusik für jugendliche Identitätsbildung deutlich. Leitmotivartig erwähnte Lieder wie *Je t'aime* und *Moscow, Moscow* sowie Interpreten wie *The Doors* (S. 37) und *Rolling Stones* (S. 51) weben einen jugendkulturellen Subtext der Abgrenzung und Auflehnung ein (vgl. Lexe 2006). Der Erzähler stellt diesen Zusammenhang selbst her:

Man mußte sich [beim Überspielen von LPs auf Kassetten] gar nicht groß kennen, es reichte ja, daß die Leute dieselbe Musik gut fanden. Sie konnten reden oder der Musik zuhören und hatten alle Zeit der Welt. Sie fühlten, wie es ist, ein Mann zu werden, und die Musik, die dazu lief, war immer stark. (S. 58)

In unserem digitalen Zeitalter ist Musik allverfügbar und unabhängig von zerbrechlichen und teuren Tonträgern. Dahin ist damit aber auch ihre Aura als Sehnsuchtsobjekt und als Sinngeber. Insofern lässt sich aus *Sonnenallee* auch ein Stück mediengeschichtliches Bewusstsein gewinnen.

Leander Haußmanns *Sonnenallee* ist ein inhaltlich besonders gehaltvoller und ein formal besonders gelungener Film, der daher auch in einer Ringvorlesung über Klassiker des Kinder- und Jugendfilms mit Fug und Recht auftauchen durfte. Brussigs Roman wird im Deutschunterricht viel gelesen; es wäre zu wünschen, dass auch Haußmanns Film nicht nur Vertretungsstunden oder die letzten Tage vor den Sommerferien füllt.

⁴ Die im Folgenden erwähnten Lieder sind unter den entsprechenden Suchbegriffen allesamt auf YouTube auffindbar, Liedtexte unter <http://www.songtexte.com/> (zuletzt aufgerufen am 20.5.2016).

6 Quellen

6.1 Primärliteratur

Brussig, Thomas (2008): *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt/M.: Fischer (Orig. 1999).

Haußmann, Leander (1999): *Sonnenallee*. Das Buch zum Farbfilm. Berlin: Quadriga. *Sonnenallee*, R. Leander Haußmann, D 1999.

6.2 Weitere erwähnte Filme

Das Leben der Anderen, R. Florian Henckel von Donnersmarck, D 2006.

Die Legende von Paul und Paula, R. Heiner Carow, DDR 1973.

Gilda, R. Charles Vidor, USA 1946.

Go Trabi Go, R. Peter Timm, D 1991.

Good Bye, Lenin!, R. Wolfgang Becker, D 2003.

NVA, R. Leander Haußmann, D 2005.

6.3 Sekundärliteratur

Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman*. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002.

Frank, Dirk: Was ist Popliteratur? In: Ders. (Hrsg.): *Popliteratur*. Texte und Materialien für den Unterricht. Stuttgart: Reclam 2003, S. 5-33.

Hage, Volker: Der Westen küsst anders. Blick zurück ohne Zorn. Thomas Brussig hat die Vorlagen für zwei Spielfilme geschrieben, in denen überraschend farbig vom Alltag in der DDR erzählt wird. Sein neues Buch erlaubt sich provozierend nostalgische Töne. In: *Der Spiegel*, 53, 1999, S. 252-254. (Online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14718461.html>, zuletzt aufgerufen am 20.5.2016).

Igel, Oliver: Gab es die DDR wirklich? Die Darstellung des SED-Staates in komischer Prosa zur „Wende“. Tönning: Der Andere Verlag 2005.

Kammler, Clemens: Das Thema Wende in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Josting, Petra/Kammler, Clemens/Schubert-Felmy, Barbara (Hrsg.): *Literatur zur Wende*. Grundlagen und Unterrichtsmodelle für den Deutschunterricht der Sekundarstufen I und II. Baltmannsweiler: Schneider 2008, S. 28-38.

Leubner, Martin: *Sonnenallee*. Zur kombinierten Vermittlung von Texterschließungs- und Medienverbund-Kompetenzen (10. Jahrgangsstufe). In: Josting, Petra/Maiwald, Klaus (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund*. München: Kopaed 2007 (kjl+m 07.extra), S. 193-205.

Lexe, Heidi: Von Tom Waits zu den eels. Musikalisch provozierte Subtexte der Jugendliteratur. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2005/2006*. Frankfurt/M.: Lang 2006, S. 73-86.

- Obst, Helmut: Die Entwicklung des Popromans mit seinen Verfilmungen. In: Wehdeking, Volker (Hrsg.): Medienkonstellationen: Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne. Marburg: Tectum 2008, S. 131-144.
- Prombka, Stephan: Popliteratur. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhardt (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 598-599.
- Schenk, Ralf: Die DDR im deutschen Film nach 1989. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 44 (2005), S. 31-38.
- Stempel, Ute: Keinerlei Erinnerungskultur. Thomas Brussigs albern-versöhnliche ‚Mauerkomödie‘. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Februar 2000. (Online unter <http://www.bookcrossing.com/journal/8429584>, zuletzt aufgerufen am 20.5.2016).
- Widmann, Andreas Martin: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr. Heidelberg: Winter 2009.
- Wrobel, Dieter: Rückblicke auf die DDR im Film zwischen Erinnerungs- und Rekonstruktionsmodus. In: Josting, Petra/Kammler, Clemens/Schubert-Felmy, Barbara (Hrsg.): Literatur zur Wende. Grundlagen und Unterrichtsmodelle für den Deutschunterricht der Sekundarstufen I und II. Baltmannsweiler: Schneider 2008, S. 180-196.