

Lost in Transition?

Transformationserzählungen in Film und Fernsehen

Vor anderthalb Jahrzehnten haben die beiden Medienwissenschaftler Matthias Steinle und Tobias Ebbrecht ein typisches Muster deutscher Fernsehproduktionen zur Nachkriegsgeschichte identifiziert: Während die Vergangenheit Westdeutschlands vor 1990 mit mehr oder minder nostalgischen Untertönen als schwierige, aber am Ende gemeisterte Erfolgsgeschichte erzählt worden sei, werde die DDR im Fernsehen meist auf ihren Diktaturcharakter und ihr Scheitern reduziert.¹ Bezogen war diese These auf sogenannte Dokudramen der 1990er und 2000er Jahre, aufwendige, häufig mehrteilige Produktionen, die fiktionale Elemente mit einem realen historischen Hintergrund verknüpften. Die – empirisch gut belegbare – Beobachtung kann nicht zuletzt als ein Mosaikstein des Diskurses zur DDR-Vergangenheit während der Transformationszeit interpretiert werden. Mittlerweile artikuliert sich nicht nur zunehmende Kritik an dieser Sichtweise, die als westlich und ignorant empfunden wird,² sondern der Diskurs wird nun auch selbst zum Gegenstand historischer Reflexion.³

Dabei versteht sich, dass die Gegenwart der Transformationszeit die Darstellungen der Vergangenheit massiv geprägt hat. Filme aus der Zeit nach 1990 sagen mindestens genau so viel über ihre Entstehungszeit aus wie über die DDR-Vergangenheit, von der sie handeln. Eine erinnerungskulturelle Perspektive auf Film- und Fernsehproduktionen liegt also nahe, und sie ist vielfach umgesetzt

1 Vgl. TOBIAS EBBRECHT/MATTHIAS STEINLE: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft* 3 (2008), S. 250–255.

2 Beispielsweise fühlt sich der in der DDR aufgewachsene Journalist und *Spiegel*-Reporter Alexander Osang im Hinblick auf die Verengungen und Klischees dieses Diskurses »wie in einem 30 Jahre währenden Resozialisierungsprogramm«; vgl. ALEXANDER OSANG: Die Erziehung des Ostens. In: *Spiegel-Spezial* 30 Jahre Mauerfall: Ziemlich beste Deutsche. Warum es uns so schwerfällt, ein Volk zu werden. Oktober/November 2019, S. 18–23, hier S. 22.

3 Vgl. z. B. das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Verbundprojekt »Das mediale Erbe der DDR« an der Ludwig-Maximilian-Universität München, der Freien Universität Berlin und dem Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam (ZZF): <https://medienerbe-ddr.de/>, letzter Zugriff: 02.01.2023.

worden.⁴ Nicht immer wurden dabei allerdings die zeitgenössischen Perspektiven der Transformationszeit hinreichend beleuchtet, oft waren die Darstellungen allein auf die Geschichte der DDR bezogen. Vermutlich muss diese Zeitebene erst selbst historisiert werden, um konsequent einen solchen Blickwinkel einzunehmen.⁵

Im Folgenden soll es allerdings nicht um die DDR im Film gehen, sondern im engeren Sinne um filmische Auseinandersetzungen mit der Transformationszeit – beginnend mit den Ereignissen von 1989. Die Analyse schließt sowohl zeitgenössische Filme als auch historische Rückblicke ein. Obgleich sich deutlich weniger Filme mit diesen beiden Jahrzehnten beschäftigen als mit der 40-jährigen Geschichte der DDR, kann der vorliegende Text die Transformation im Film nur cursorisch behandeln. Die Filmauswahl ist gewiss nicht repräsentativ, geschweige denn vollständig, zumal es an systematischen Vorarbeiten für diesen Zeitraum mangelt.⁶ Der gegenwartsbezogene publizistische Diskurs im Fernsehen hat ohnehin eine unüberschaubare Menge Material hervorgebracht und muss hier außen vor bleiben. Er ist allerdings bereits mehrfach Gegenstand von zeitgenössischen Analysen gewesen.⁷ Der vorliegende Text sollte daher nur als ein erster Ansatz verstanden werden, in erinnerungskultureller Perspektive einige Muster des filmischen Diskurses zur Transformation zu identifizieren.

4 Vgl. unter anderem: RALF SCHENK: Die DDR im deutschen Film nach 1989. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 44 (2005), S. 31–38; HANS-JOACHIM VEEN (Hrsg.): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln u. a. 2015; DOMINIK ORTH/HEINZ-PETER PREUSSER (Hrsg.): *Mauershow – Die DDR als Film*. Berlin 2020.

5 Vgl. dazu jetzt das Online-Handbuch >DDR im Film<, das im Kontext des genannten BMBF-Projekts entstanden ist und dort insbesondere auch den Forschungsüberblick: ANNA HIMMEL/FABIAN HOLZMANN/DARIA GORDEEVA: *Die Film-DDR in der Forschung*. In: DARIA GORDEEVA/MICHAEL MEYEN (Hrsg.): *DDR im Film 2022*. Abgerufen unter URL: <https://ddr-im-film.de/de/forschung>, letzter Zugriff: 02.01.2023.

6 Vgl. jedoch den Festivalkatalog von MOVING HISTORY – FESTIVAL DES HISTORISCHEN FILMS POTSDAM (Hrsg.): *Als wir träumten. Revolution, Mauerfall, Nachwendzeit*. Redaktion: ANNA HEIZMANN. Potsdam 2019; zahlreiche der erwähnten Filme werden zudem in der Literatur behandelt, allerdings in der Regel entweder in filmwissenschaftlichen Einzelanalysen oder unter anderen Fragestellungen bzw. Kontexten, vgl. u. a.: GERHARD JENS LÜDECKER: *Leben im anderen Deutschland: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im gegenwärtigen Wendefilm*. In: WALTRAUD >WARA< WENDE/LARS KOCH (Hrsg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld 2010, S. 251–269; SARAH KORDECKI: *Und ewig ruft die Heimat. Zeitgenössische Diskurse und Selbstreflexivität in den Heimatwellen der Nachkriegs- und Wendzeit*. Göttingen 2020.

7 Vgl. u. a. WERNER FRÜH U. A.: *Ostdeutschland im Fernsehen*. München 1999; THOMAS AHBE/RAINER GRIES/WOLFGANG SCHMALE (Hrsg.): *Die Ostdeutschen in den Medien. Das Bild von den Anderen nach 1990*. Leipzig 2009.

1. Revolution, Transformation, Utopie: DDR-Erinnerung und Film seit den 1990er Jahren

Am 10. November 1989, dem Tag nach dem plötzlichen Fall der Berliner Mauer, sagte Walter Momper, der regierende Bürgermeister von Westberlin, in seiner Rede vor dem Schöneberger Rathaus: »Wir Deutschen sind jetzt das glücklichste Volk auf der Welt.«⁸ Aus Anlass des 30-jährigen Jubiläums des Mauerfalls bemerkte die *Berliner Zeitung* dazu trocken: »Jeder, der schon mal eine glücklichst begonnene Ehe vermässelt hat, weiß solche Sätze einzuordnen.« Im Folgenden ist von einer »Honeymoon-Verblendung« die Rede, und »[d]ann sitzt man irgendwann da und beschmeißt sich mit Vorwürfen.«⁹

Damit wird die nun gut drei Jahrzehnte währende Geschichte der deutsch-deutschen Vereinigung als Desillusionierung interpretiert, als gescheiterte Beziehung, deren Partner man »zur Therapie schicken möchte«.¹⁰ Das hat gewiss etwas Treffendes, zumal es nicht leicht fällt, sich der Metaphorik der erkalteten Liebe zu entziehen. Aber die Metapher verdeckt zugleich die komplexen Ursachen für die schwierige Vereinigungsgeschichte, die eben ganz anders gelagert sind als in individuellen Beziehungen. Davon handeln die Beiträge des vorliegenden Buches.

Wenn sich, wie eingangs schon angedeutet, die Wahrnehmungen von Gegenwart und Vergangenheit gegenseitig beeinflussen, dann liegt es nahe, sich zunächst auf die erinnerungskulturelle Auseinandersetzung mit der DDR einzulassen. Der Berliner Historiker Martin Sabrow hat dazu ein Modell vorgelegt, das sich als Vorschlag zur Strukturierung der Erinnerung an die DDR nach deren Ende versteht.¹¹ Er unterscheidet dabei idealtypisch drei unterschiedliche, politisch konnotierte Gedächtnistypen, die seit den 1990er Jahren nebeneinander existieren und miteinander konkurrieren. Demnach gibt es erstens ein »Diktaturgedächtnis«, das die repressiven Elemente der Herrschaft der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) in das Zentrum der Erinnerung rückt. Betont wird dort die vermeintlich allgegenwärtige politische Unterdrückung durch das System, das daraus resultierende Unrecht und die Unfreiheit der Bürger*innen. Typisch ist die dichotomische Unterscheidung zwischen Täter*innen und Opfern. Explizite

8 SENATSKANZLEI BERLIN (Hrsg.): »Wir Deutschen sind das glücklichste Volk auf der Welt« – Die Reden am 10. November 1989 vor dem Schöneberger Rathaus. In: Dokumentation Berlin. Berlin 1989, S. 3–5, hier: S. 3.

9 ELMAR JEHN: Einigkeit und Recht und Dankbarkeit. In: *Berliner Kurier*, Danke, ihr 89er! Die große *KURIER* Sonderausgabe zu 30 Jahren Mauerfall. 9. November 2019, S. 3.

10 Ebd.

11 Vgl. hierzu und zum Folgenden: MARTIN SABROW: Die DDR erinnern. In: DERS. (Hrsg.): Erinnerungsorte der DDR. München 2009, S. 11–27.

oder implizite Kontrastfolie sind rechtsstaatliche Demokratien, namentlich die der Bundesrepublik. Entsprechend zeichnet sich diese Form der Erinnerung durch einen politischen Fokus und häufig auch durch eine didaktische Perspektive aus: Aus dem Wissen um die (negative) Vergangenheit soll Wertschätzung für die liberale Demokratie in der Gegenwart erwachsen. Diese gegenwartsapologetische Tendenz korrespondiert mit der Notwendigkeit, die neue politische Ordnung nach dem Systembruch von 1989/90 zu legitimieren bzw. das Vorgängerregime zu de-legitimieren. Sabrow verortet dieses »staatlich approbierte DDR-Bild« dementsprechend primär in der Sphäre der öffentlichen Gedenkkultur.¹²

Daneben hat sich jedoch eine andere Erinnerungsform etablieren können, deren gesellschaftliche Breiten- und Tiefenwirkung in Ostdeutschland deutlich größer ist. Das »Arrangementgedächtnis« leugnet zwar nicht grundsätzlich den diktatorischen und häufig auch Unrechtscharakter des Regimes, stellt dem aber die lebensweltliche Sphäre gegenüber. Es nimmt damit die vielfachen biographischen Erfahrungen der ehemaligen DDR-Bürger*innen auf und verarbeitet sie zu Erzählungen von den vielfältigen Arrangements, von Eigensinn, Selbstbehauptung, auch Stolz auf Erreichtes oder die Verteidigung der privaten Sphäre unter den schwierigen Bedingungen der »Diktatur der Grenzen«.¹³ Gegenüber dem Diktaturgedächtnis hat das Arrangementgedächtnis nicht nur den Vorteil, dass es auch für jene Mehrheit anschlussfähig ist, denen die DDR nicht überwiegend als repressives System in Erinnerung ist, sondern es schafft zudem Raum für die Ambivalenzen, die sich für das Leben in der DDR ergaben, und die eben häufig nicht in einer einfachen Täter*in-Opfer-Dichotomie aufgingen. Pointiert könnte man sagen, dass sich dieser Erinnerungsdiskurs statt eines politischen durch einen gesellschaftlichen Fokus auszeichnet, der die Erfahrungen der Ostdeutschen reflektiert.

Die dritte und letzte Instanz des Modells stellt das »Fortschrittsgedächtnis« dar. Es repräsentiert einen Minderheitendiskurs, der trotz des Untergangs der DDR an der sozialistischen Utopie festhält. Oft werden die politischen Ansprüche der DDR etwa im Hinblick auf den antifaschistischen Ursprungsmythos, die vermeintlich wissenschaftliche, rational-technokratische Grundlage sowie die damit verbundenen Ziele von umfassender sozialer Fürsorge und Gleichheit sowie Frieden als nach wie vor richtig und gegenüber dem marktwirtschaftlichen Modell der Bundesrepublik und der »Nachwendezeit« als moralisch mindestens

12 SABROW: Die DDR erinnern (wie Anm. 11), S. 18.

13 THOMAS LINDENBERGER: Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung. In: DERS. (Hrsg.): Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR. Köln u. a. 1999, S. 13–44.

gleichwertig, eher jedoch als überlegen angesehen. Je nach Spielart berufen sie sich auf einen vermeintlich ›guten Anfang‹, der erst im Laufe der 40-jährigen Existenz der DDR korruptiert worden sei, oder werten den Niedergang des Kommunismus insgesamt als ›Konterrevolution‹ und somit (vorübergehenden) Rückschritt eines teleologisch gedachten Fortschritts der Menschheitsgeschichte. Verglichen mit den beiden anderen Typen sei das Fortschrittsgedächtnis jedoch gering ausgeprägt, so Sabrow; es mache sich in der Gegenwart regelmäßig am Erhalt von Bauten oder sozialen Versorgungsleistungen aus der DDR fest.¹⁴ Eine gewisse Nähe zu den deklassierten Eliten des untergegangenen Systems wird man zudem konstatieren können.

Obleich diese Typologie sich auf die Erinnerung an die DDR bezieht, scheint sie auch geeignet, die Filme der Transformationszeit zumindest grob zu klassifizieren. Offenbar war der Diskurs zur Transformation so eng mit der Erinnerung an die DDR verbunden, dass deren politische und soziale Determinanten auch hier wirksam waren. In Anlehnung an Sabrows drei Gedächtnistypen ließen sich somit die Kategorien Revolutionsfilme, Transformationsfilme und Utopiefilme ableiten. ›Revolutionsfilme‹ zeichnen sich dadurch aus, dass sich bei ihnen die Gegenwart der ›Nachwendezeit‹ positiv von der als repressiv gezeichneten, überwundenen Vergangenheit abhebt. Die negative Vergangenheit kann allerdings als Hypothek in der Gegenwart fortwirken. Bei ›Transformationsfilmen‹ geht es anders als beim Gedächtnis naturgemäß nicht um Arrangements mit der Macht. Im Mittelpunkt stehen jedoch auch hier lebensweltliche Aspekte. Konkret thematisieren sie die Probleme, den Bruch von 1989/90 zu bewältigen. Verluste und Gewinne stehen dabei nebeneinander und lassen sich meist nicht einfach gegeneinander aufrechnen. ›Utopiefilme‹ schließlich erzählen Verfallsgeschichten. Der Untergang der DDR und die Vereinigung werden überwiegend als drohender oder bereits erlittener Niedergang von Errungenschaften der sozialistischen Vergangenheit gedeutet. Explizit oder implizit bildet die sozialistische Utopie den Referenzrahmen für die (negative) Bewertung der Gegenwart.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, den filmischen Diskurs zum Thema Transformation mithilfe dieses Modells zu skizzieren und in Ansätzen zu analysieren. Insbesondere soll den daran geknüpften Narrativen aus zeithistorischer Perspektive Aufmerksamkeit zuteilwerden. In Anlehnung an das Konzept des kanadischen Literaturwissenschaftlers Northrop Frye geht es um die Frage, ob die Geschichte der Transformation als Tragödie, Komödie, Romanze oder Satire konstruiert wird.¹⁵ Während sich Romanzen und Satiren nach Frye durch

14 Vgl. SABROW: Die DDR erinnern (wie Anm. 11), S. 19 f.

15 Vgl. NORTHROP FRYE: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 2000.

die Polarität von Gut und Böse und die damit verbundenen Auseinandersetzungen auszeichnen, gilt dies für die beiden anderen Formen nicht. Sie unterscheiden sich dafür hinsichtlich des Ausgangs: In Komödien können die Schwierigkeiten letztlich überwunden werden, Tragödien zeichnen sich dagegen durch Ausweglosigkeit aus: Ihre Protagonist*innen bleiben trotz aller Anstrengungen stets verstrickt und schuldhaft.¹⁶

Dabei wird *a prima vista* nicht zwischen Dokumentar- und Spielfilmproduktionen unterschieden, vielmehr wird entsprechend der jüngeren filmwissenschaftlichen Forschung davon ausgegangen, dass beide zwar im Grad der Inszenierung differieren, nicht aber hinsichtlich ihrer grundsätzlichen filmischen Konstruktion.¹⁷ Dass die Typologie auch hier Idealtypen beschreibt, de facto also vielfach Mischformen vorliegen, die eine Zuordnung zu einer der Kategorien erschweren und vielleicht auch nicht immer zwingend erscheinen lassen, ist der methodische Preis, der im Falle derartiger Ordnungsversuche entrichtet werden muss. In jedem Fall ist davon auszugehen, dass sich hinter den drei Oberkategorien durchaus unterschiedliche Filme mit jeweils eigenen Blickwinkeln und ästhetischen Strategien versammeln. Keinesfalls eignen sie sich, um den einzelnen Filmen als künstlerisch-kulturellen Werken tatsächlich umfassend gerecht zu werden.

2. Befreit vom Joch der Diktatur: Revolutionsfilme

Die Kategorie legt es nahe, zunächst auf jene Spiel- und Dokumentarfilme zu blicken, die sich mit dem unmittelbaren Umsturz befassen, also gewissermaßen dem Ursprung der Transformation. Das Ereignis ist in der filmischen Erinnerung eindeutig präsenter als die Jahre danach. Viele der späteren Spielfilme referieren dabei auf das (relativ überschaubare) dokumentarische Material, das von der Flüchtlingsbewegung und während der Leipziger Montagsdemonstrationen sowie später im Zuge der Demonstrationen und der Maueröffnung in Berlin ent-

16 Generell zu Erzähltheorien im historischen Zusammenhang: ACHIM SAUPE/FELIX WIEDEMANN: Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft, Version 1.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte* 28 (Januar 2015). Abgerufen unter URL: <https://docupedia.de/zg/Narration>, letzter Zugriff: 02.01.2023.

17 Eher wird das Dokumentarische hier als spezifische Form von Authentifizierung verstanden; vgl. JUDITH KEILBACH: Authentizität als filmische Konstruktion. In: CHRISTOPH CLASSEN/ACHIM SAUPE/HANS-ULRICH WAGNER (Hrsg.): *Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne*. Potsdam 2022, S. 31–57. Entsprechend ihrer spürbar größeren Reichweite und damit verbundenen erinnerungskulturellen Bedeutung liegt ein Schwerpunkt hier allerdings auf Spielfilmen.

standen ist.¹⁸ Dies hat zur Ikonisierung bestimmter Bilder beigetragen, zugleich war damit eine Verengung der Erinnerung und ihre De-Kontextualisierung verbunden.¹⁹ Die Leipziger Montagsdemonstrationen, die ursprünglich vor allem auf Reformen zielten, wurden später häufig zur Vorgeschichte der Wiedervereinigung umgedeutet – wie überhaupt die Heterogenität der Bewegung und der anfangs noch starke Ruf der Bürgerbewegung nach einem reformierten Sozialismus in diesen Filmen praktisch nicht vorkommen. Dies zeigt sich besonders deutlich in dem zweiteiligen Dokudrama *Deutschlandspiel*²⁰, in dem die (dokumentarischen) Bilder der Demonstrationen zu Monumenten eines vom Bundeskanzler erfolgreich umgesetzten Willens zur Einheit wurden.²¹

Der erfolgreiche Fernseh-Spielfilm *Nikolaikirche*²² nimmt dagegen eine Perspektive von unten ein: Die Ereignisse des Herbstes 1989 werden hier durch eine fiktionale Ebene ergänzt, die von den Konflikten zwischen systemnahen und oppositionellen Mitgliedern einer Familie handeln. Im Zuge der Montagsdemonstrationen spitzen sich diese zu. Am Ende setzen sich die westlichen, liberalen Werte durch, die Diktatur geht unter. Den meisten der Filme, die sich auf die Grenzöffnung und den Vereinigungsprozess konzentrieren, ist trotz aller Unterschiede gemein, dass sie die Ereignisse als Befreiung deuten. Das Recht scheint sich fast zwangsläufig seinen Weg zu bahnen.

Besonders deutlich wird dies in dem ersten der sogenannten Mauerfilme, dem Kinofilm *Das Versprechen*²³, der eine durch die Mauer verhinderte Liebe behandelt. Hier wird die Grenzöffnung überhaupt erst zur Chance auf ein gemeinsames Leben. Auch wenn der Film offenlässt, ob es dazu nach über einem Jahrzehnt der erzwungenen Trennung noch kommt, ist die allegorische Botschaft überdeutlich: Das Ende der unmenschlichen staatlichen Repression schafft erst die Voraussetzung für ein freies und selbstbestimmtes Leben. Auf dem Höhepunkt der »Vereinigungskrise«²⁴ Mitte der 1990er Jahre stieß der Film allerdings eher

18 Vgl. zu den Bildern und ihrer Verwendung in den aktuellen Fernsehnachrichten THOMAS GROSSMANN: *Fernsehen, Revolution und das Ende der DDR*. Göttingen 2015.

19 Dazu und zum Folgenden: ANDREAS KÖTZING: *Unschärfe Kontraste. Die filmische Repräsentation der Leipziger Montagsdemonstrationen im Kontext der DDR-Erinnerungskultur*. In: ALEXANDER LEISTNER/MONIKA WOHLRAB-SAHR (Hrsg.): *Das umstrittene Erbe von 1989. Zur Gegenwart eines Gesellschaftszusammenbruchs*. Wien 2022, S. 89–109.

20 HANS-CHRISTOPH BLUMENBERG: *Deutschlandspiel*, zwei Teile. D (ZDF) 2000.

21 Vgl. MATTHIAS STEINLE: *Good Bye Lenin – Welcome Crises*. In: TOBIAS EBBRECHT/HILDE HOFFMANN/JÖRG SCHWEINITZ (Hrsg.): *DDR erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg 2009, S. 322–342; hier S. 334.

22 FRANK BEYER: *Nikolaikirche*. D (ARTE/ARD) 1995, nach dem Roman von ERICH LOEST.

23 MARGARETHE VON TROTТА: *Das Versprechen*. D 1995.

24 JÜRGEN KOCKA: *Vereinigungskrise*. Göttingen 1995.

auf Ablehnung.²⁵ Eine derartige Perspektive auf den Umbruch passte offenbar kaum noch in die damalige, vor allem in Ostdeutschland als krisenhaft wahrgenommene Zeit.

Das Thema (wenn nicht die Metapher) einer durch Grenze und Repression verhinderten, 1989 dann plötzlich möglichen Liebe findet sich später aber wieder häufiger: 2007 in dem TV-Spielfilm *12 heißt: Ich liebe dich*²⁶, der eine Liebesbeziehung und schließlich Heirat zwischen Stasi-Opfer und -Vernehmer behandelt, kurz darauf in den Fernsehproduktionen *Das Wunder von Berlin*²⁷ und *Wir sind das Volk – Liebe kennt keine Grenzen*²⁸ (beide 2008) und 2019 schließlich in dem Kinospielefilm *Zwischen uns die Mauer*²⁹, der ebenfalls von einer unglücklichen Liebe über die Grenze hinweg handelt, diesmal zwischen zwei Teenagern. Der Zusammenbruch der SED-Herrschaft und des Grenzregimes wird hier jeweils zur Erlösung, zu einem Endpunkt der Geschichte.³⁰ Narratologisch handelt es sich hierbei um Romanzen: Ein*e Held*in kämpft gegen und überwindet das Böse (meist in Form der Staatssicherheit) und das Paar scheint am Ende wie im Märchen glücklich vereint – ein ›Wunder‹ eben. Die Probleme der Transformation bleiben dabei notwendigerweise ausgeblendet. Die Ereignisse von 1989 werden so tendenziell zu einer Gegenwartsapologie: Es handelt sich um eine abgeschlossene, überwundene Vergangenheit, deren Relevanz sich vor allem als negativer Kontrast zur vermeintlich glücklichen Zeit danach darstellt.

Allerdings unterliegt das Befreiungs- und Erlösungsnarrativ im Laufe der Zeit gewissen Modifikationen: Die späteren Filme präsentieren keine ungebrochenen Held*innengeschichten mehr, wie noch *Nikolaikirche*.³¹ So handelt es sich zwar auch bei *Der Turm*³² um ein Familienporträt im Angesicht der ›Wende‹, aber von Heldentum der Protagonist*innen ist hier kaum noch etwas zu spüren. Der

25 Vgl. FELIX MOELLER: Das Versprechen. In: MOVING HISTORY: Als wir träumten (wie Anm. 6), S. 120–122.

26 CONNIE WALTHER: *12 heißt: Ich liebe dich*. D (ARD) 2007, nach dem autobiografischen Buch von REGINA KAISER und UWE KARLSTEDT.

27 ROLAND SUSO RICHTER: *Das Wunder von Berlin*. D (ZDF) 2008.

28 THOMAS BERGER: *Wir sind das Volk – Liebe kennt keine Grenzen*, zwei Teile. D (SAT 1) 2008.

29 NORBERT LECHNER: *Zwischen uns die Mauer*. D 2019, nach dem autobiografischen Roman von KATRIN HILDEBRAND.

30 Dies korrespondiert auf politischer Ebene mit der ebenso berühmten wie umstrittenen Analyse des US-amerikanischen Politologen FRANCIS FUKUYAMA; vgl. DERS.: *Das Ende der Geschichte*. München 1992.

31 Vgl. MANUEL KÖPPEN: Abschied ohne Ankunft. Der frühe Wendefilm. In: INGE STEPHAN/ALEXANDRA TACKE (Hrsg.): *NachBilder der Wende*. Köln u. a. 2008, S. 174–197.

32 CHRISTIAN SCHWOCHOW: *Der Turm*, zwei Teile. D (MDR) 2012, nach dem gleichnamigen Roman von UWE TELLKAMP.

Film 12 heißt: *Ich liebe dich* belässt es nicht bei einer Anklage unmenschlicher Repression in der DDR, die 1989 endete. Aus der durch die Grenze verhinderten Liebe wird hier diejenige zwischen Täter und Opfer. Es geht also nicht nur um die Verfolgung durch die Staatssicherheit, sondern auch um Versöhnung. Neben die Frage der Repression tritt diejenige nach deren gesellschaftlicher Bewältigung.³³ In *Das Wunder von Berlin* ist der Protagonist bei der Öffnung der Mauer gespalten zwischen der Freude über das Wiedersehen mit seiner Freundin und dem Verlust seines Glaubens an die Zukunft des Sozialismus.³⁴ In *Bornholmer Straße*³⁵, rund zweieinhalb Jahrzehnte nach den Ereignissen, ist die Figur des Helden, der die Mauer öffnet, satirisch gewendet, sie ist zum unfreiwilligen Helden, zur komischen Figur geworden; ein Motiv, das sich bereits in *Helden wie wir*³⁶ findet, hier allerdings als groteske Parodie auf die verbreiteten Heldenerzählungen des Mauerfalls.

In solchen Ambivalenzen und Verschiebungen spiegelt sich das Wissen um den schwierigen Transformationsprozess und die Konflikte der Vereinigung. Anders als kurz danach konnten die Ereignisse retrospektiv nicht mehr lediglich als Held*innen- oder Erlösungsgeschichten erzählt werden. Das politisch konnotierte Befreiungs- und Erlösungsnarrativ bleibt aber in diesen Filmen gleichwohl dominant. Es zeigt damit seit den 1990er Jahren eine bemerkenswerte Stabilität. Das Wunder, so scheint es, gibt es immer wieder.

Jenseits der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Ereignissen des Herbstes 1989 ist das Ministerium für Staatssicherheit (MfS/Stasi) ein Thema, das auf den repressiven Charakter der DDR rekurriert. Das zeigt sich schon daran, dass gerade die >Mauerfilme< meist nicht nur die Maueröffnung, sondern auch die Stasi prominent behandeln, wohl um den Unrechtscharakter der DDR zu unterstreichen und damit dem Befreiungsnarrativ zusätzliches Gewicht zu verleihen.

Welche zentrale Stellung das Thema Stasi nicht nur generell im >Nachwende<-Diskurs, sondern speziell auch im Film eingenommen hat, lässt sich daran ablesen, dass es rund 30 Jahre nach ihrer Abwicklung so gut wie keine gesamtdeutschen

33 Diese Tendenz weist auch schon der wohl bekannteste DDR-Stasi-Film *Das Leben der Anderen* (FLORIAN HENCKEL ZU DONNERSMARCK: *Das Leben der Anderen*. D 2006) auf.

34 Kritisch merkt Köppen an, die eingebaute Verlustgeschichte diene hier primär als Legitimation, das >Wunder< noch einmal erzählen zu können; vgl. KÖPPEN: Abschied ohne Ankunft (wie Anm. 31), S. 195.

35 CHRISTIAN SCHWOCHOW: *Bornholmer Straße*. D (ARD) 2014.

36 SEBASTIAN PETERSON: *Helden wie wir*. D 1999, nach dem gleichnamigen Roman von THOMAS BRUSSIG.

Spielfilme über die DDR gibt, in der das MfS nicht wenigstens am Rande vorkommt: »Über das Leben in der DDR zu erzählen, ohne die Staatssicherheit zu thematisieren – das scheint in Film und Fernsehen heute fast unmöglich zu sein«, schrieb der Dresdner Historiker Andreas Kötzing 2018, nicht ohne auf die häufig anzutreffende retrospektive Mystifizierung des MfS als »allmächtige« Organisation hinzuweisen.³⁷ Die Auseinandersetzung mit dem Geheimdienst ist dabei keineswegs auf die Zeit vor seiner Auflösung im Winter 1989/90 begrenzt, sondern umfasst notorisch auch dessen »Nachgeschichte« im vereinigten Deutschland.

Zu den frühen Filmen, die sich dieser Thematik angenommen haben, gehören die Dokumentarfilme *Verriegelte Zeit*³⁸, *Streng vertraulich oder Die innere Verfassung*³⁹ und *Der schwarze Kasten*⁴⁰, die alle im Umfeld der Bürgerbewegung entstanden sind. *Verriegelte Zeit* ist ein autobiografischer Film, in dem die Filmemacherin ihrer Verhaftung und Verurteilung Mitte der 1980er Jahre sowie der anschließenden Haft und ihrem Freikauf in die Bundesrepublik nachspürt. Unmittelbar nach der Auflösung des MfS hat sie die Orte des damaligen Geschehens aufgesucht, etwa das Gefängnis, vor allem aber die Menschen, die für das Unrecht verantwortlich waren: Mitarbeiter der Staatssicherheit, den Richter, der sie verurteilt hat, ihre Gefängnisdirektorin und andere. Im Film konfrontiert sie diese Personen mit ihrem Fall und fragt nach den Motiven. Oft stößt sie auf Schweigen, bisweilen auf Ausreden und Rechtfertigungen, nie auf Reue. Exemplarisch wird hier die Notwendigkeit einer Aufarbeitung der Repression und des Unrechts formuliert, noch vor den einschlägigen politischen Entscheidungen.⁴¹ Der – auch ästhetisch eindrucksvolle – Film war insofern ein wichtiger Beitrag zu der seinerzeit kontrovers geführten Debatte um den Umgang mit der Stasi und ihren Akten.

Letzteres gilt auch für die beiden anderen Filme. *Streng vertraulich* dokumentiert die Auflösung des Ministeriums durch das Bürgerkomitee ab Dezember 1989. *Der schwarze Kasten* versucht dagegen, rückblickend eine reflexiv-kritische Gesprächsebene mit einem Stasi-Offizier, einem »Schreibtischtäter« herzustellen – und zeigt offen, wie dieses Projekt letztlich scheitert. Allen drei Filmen gemein

37 ANDREAS KÖTZING: Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen – eine vorläufige Bestandsaufnahme. In: DERS. (Hrsg.): Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen. Göttingen 2018, S. 10–39, hier S. 12.

38 SYBILLE SCHÖNEMANN: *Verriegelte Zeit*. D 1990.

39 RALF MARSCHALLECK: *Streng vertraulich oder Die innere Fassung*. D 1990.

40 TAMARA TRAMPE/JOHANN FEINDT: *Der schwarze Kasten*. D 1992.

41 Vgl. ILKA BROMBACH: *Verriegelte Zeit*. In: MOVING HISTORY: Als wir träumten (wie Anm. 6), S. 118f.

ist, dass sie noch während des Umbruchs mit dokumentarischen Mitteln – die Macher*innen hatten alle zuvor für die Deutsche Film AG (DEFA) gearbeitet – den Versuch unternahmen, die bis dahin verdeckte Vergangenheit des DDR-Geheimdienstes sichtbar zu machen.

Dabei wird einerseits die anhaltende Machtasymmetrie zwischen dem staatlichen Exekutivapparat und den zivilgesellschaftlichen Akteur*innen reflektiert. Andererseits geht es aber auch ganz explizit darum, die Motive, Denkmuster und das Handeln der hauptamtlichen Stasi-Mitarbeiter*innen begreifbar zu machen. In der konkreten Umbruchsituation sollte so nicht zuletzt ein politisches Signal für die notwendige Aufarbeitung gesendet werden. Sie unterscheiden sich darin grundlegend von späteren Spielfilmen, aber auch Fernsehdokumentationen wie z. B. dem ARD-Zweiteiler *Operation Fernsehen*⁴² mit ihrem skandalisierenden Gestus und der Fixierung auf die Unterwanderung durch Informelle Mitarbeiter*innen (IM).⁴³ Allerdings, das soll nicht verschwiegen werden, gibt es auch später noch Beispiele für einen weniger gegenwartsaffirmativen Bezug auf die Stasi-Vergangenheit. Der Dokumentarfilm *Jeder schweigt von etwas anderem*⁴⁴ von 2006 thematisiert beispielsweise die anhaltende Traumatisierung von Opfern in transgenerationaler Perspektive. Er handelt damit nicht vorrangig von der Überwindung der >dunklen< Vergangenheit, sondern vom Unvermögen der Transformationsgesellschaft, diesem schwierigen Erbe tatsächlich gerecht zu werden.⁴⁵

Auch die Darstellung in fiktionalen Kriminalfilmen und Thrillern folgte anderen Gesetzmäßigkeiten als die frühen dokumentarischen Annäherungen. Exemplarisch zeigt sich dies bereits an einer Produktion, die als Kooperation zwischen dem Westdeutschen Rundfunk (WDR) und dem Deutschen Fernsehfunk (DFF) in der Zeit noch vor der Wiedervereinigung entstanden ist. Der TV-Film *Unter Brüdern*⁴⁶ wurde im Sommer 1990 als (einmaliges) Crossover der beiden populären TV-Krimi-Reihen *Tatort* und *Polizeiruf 110* aus West- und Ostdeutschland

42 TILMAN JENS/FRIEDERIKE POHLMANN/TOBIAS VOIGT/THOMAS OCKERS: *Operation Fernsehen*, zwei Teile. D (WDR/MDR) 2004.

43 Vgl. zu den drei Filmen ausführlich ILKA BROMBACH: Stille Demontage der Macht. Dokumentarfilme über die Staatssicherheit 1990–1992. In: KÖTZING: *Bilder der Allmacht* (wie Anm. 37), S. 183–202.

44 DÖRTE FRANKE/MARC BAUDER: *Jeder schweigt von etwas anderem*. D 2006. Abgerufen unter URL: <https://www.bpb.de/346109/jeder-schweigt-von-etwas-anderem/>, letzter Zugriff: 02.01.2023.

45 Vgl. GERHARD JENS LÜDEKER: Generationenerinnerung. Der Täter-Opfer-Diskurs am Beispiel von JEDER SCHWEIGT VON ETWAS ANDEREM. In: EBBRECHT/HOFFMANN/SCHWEINITZ (Hrsg.): *DDR erinnern, vergessen* (wie Anm. 21), S. 304–321.

46 HELMUT KRÄTZING: *Unter Brüdern*. D (WDR/DFF) 1990.

gedreht und kurz nach Inkrafttreten des Einigungsvertrages im November 1990 sowohl in der ARD als auch im DDR-Fernsehen gesendet.⁴⁷ Die Story dreht sich um illegalen Kunsthandel, und dahinter, so zeigt sich im Zuge der Ermittlungen, stecken ehemalige MfS-Mitarbeiter, die den beiden westdeutschen Undercover-Ermittlern Horst Schimanski (Götz George) und Christian Thanner (Eberhard Feik) extrem gefährlich werden. Damit zeigen sich hier gleich zwei Topoi, die sich bis in die Gegenwart gehalten haben, nämlich erstens die Annahme, Teile der Stasi hätten nach ihrer offiziellen Auflösung 1990 in Form geheimer Seilschaften fortexistiert, und zweitens, deren bevorzugtes Betätigungsfeld sei krimineller Natur und stelle eine fortwirkende Bedrohung der neuen Ordnung dar. Dem unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Wiedervereinigung dürfte im Übrigen wohl die versöhnliche Pointe geschuldet gewesen sein, dass der Stasi-Trupp für einen westdeutschen Kunsthändler unterwegs war.⁴⁸ Offensichtlich war die Story von den Aktivitäten des Bereichs Kommerzielle Koordinierung (KoKo) unter Alexander Schalck-Golodkowski inspiriert, der zur Devisenbeschaffung Antiquitäten in den Westen verkaufte – ein Sujet, das auch in späteren *Tatort*-Folgen auftauchte. »Für den ›Tatort‹ gilt die folgende Regel: Wenn die DDR thematisiert wird, ist die Stasi nicht weit.«⁴⁹

Das Fortwirken der Stasi als kriminelles Netzwerk ist ein Szenario, das sich in Agent*innen- und Kriminalthrillern nach wie vor großer Beliebtheit erfreut. Dies geht zudem oft einher mit stereotypen Zeichnungen der Figuren.⁵⁰ Als aktuelleres Beispiel mag an dieser Stelle der Hinweis auf den ARD-Mehrteiler *Die Toten von Marnow*⁵¹ dienen, dessen Handlung an *Unter Brüdern* erinnert. Jetzt ist es eine Mordserie unter Ex-Stasi-Mitarbeitern in Mecklenburg, die das Ermittler*innenteam beschäftigt. Im Hintergrund stehen Medikamentenversuche an Kindern zu DDR-Zeiten, und auch diesmal saß der eigentliche kommerzielle Nutznießer in der Bundesrepublik. 30 Jahre nach der Wiedervereinigung wirkt

47 Vgl. zu dieser Produktion IRMGARD ZÜNDORF: *Unter Brüdern*. Der erste gesamtdeutsche Tatort bzw. Polizeiruf. In: DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM (Hrsg.): *Alltag Einheit*. Portrait einer Übergangsgesellschaft. Berlin 2015, S. 22–25.

48 Damit passte der Tenor nebenbei zum ›linken‹ Grundton der Schimanski-Tatorte; vgl. DIRK SCHÜMER: Kein Bock mehr. Schimanskis Abgang 1991. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 31. Dezember 2008, S. 24.

49 Vgl. ANITA KRÄTZNER-EBERT: Von »Schneewittchen« und »Rosenholz«. Die Darstellung der Staatssicherheit in der Fernsehreihe »Tatort«. In: KÖTZING: *Bilder der Allmacht* (wie Anm. 37), S. 245–261, hier S. 249; vgl. zur Thematik auch: TINA WELKE: *Tatort Deutsche Einheit*. Ostdeutsche Identitätsinszenierung im »Tatort« des MDR. Bielefeld 2012.

50 Ebd., S. 255 ff.

51 ANDREAS HERZOG: *Die Toten von Marnow*, acht Teile. D (ARD/Degeto) 2021, nach dem Roman von HOLGER KARSTEN SCHMIDT.

die Staatssicherheit in solchen Darstellungen wie eine mächtige Organisation, die noch nach Jahrzehnten damit beschäftigt ist, ihre kriminellen Machenschaften zu verbergen, und dafür buchstäblich über Leichen geht. Dass dieses Muster auf die Drehbuchschreiber*innen fiktionaler Thriller eine hohe Anziehungskraft ausübt, mag unter dramaturgischen Aspekten verständlich sein. Der Topos findet sich ähnlich jedoch auch in Dokumentarfilmen: In TV-Produktionen wird bisweilen die Stasi für den Mord an Treuhand-Chef Detlev Karsten Rohwedder 1991 verantwortlich gemacht, obwohl die Rote Armee Fraktion (RAF) sich zu der Tat bekannt hat.⁵² »Der Mörder ist immer die Stasi«, bemerkte dazu ironisch *die tageszeitung* (taz).⁵³

Vorstellungen von einer allmächtigen Staatssicherheit, deren »Zersetzungs«-Aktivitäten noch über 1990 hinauswirken, kennzeichnen auch den Fernseh-Spielfilm *Der Stich des Skorpion* von 2006.⁵⁴ In Rückblenden wird hier die Geschichte eines Dissidenten und Fluchthelfers erzählt, auf den das MfS im Westen einen nur zufällig gescheiterten Mordanschlag verübt hat. Nach Einsicht seiner Stasi-Akte muss er feststellen, dass seine eigene Ehefrau als IM auf ihn angesetzt war. Diese sieht keinen anderen Ausweg, als sich das Leben zu nehmen. Damit zerstört die Staatssicherheit noch nach ihrer Auflösung das Leben des Protagonisten und erreicht so – sozusagen posthum – ihr lange verfolgtes Ziel.⁵⁵

Im Unterschied zum Ereignis des Mauerfalls handelt es sich bei den Stasi-Filmen nicht zwangsläufig um eine Erlösungsgeschichte, die 1990 ihren Höhe- und zugleich Endpunkt erreicht hat. Das Thema steht vielmehr für die Notwendigkeit, sich in der Zeit danach mit der Repression und dem Unrecht in der Vergangenheit auseinanderzusetzen, weil diese sonst untergründig weiterwirken. Die Verlängerung der Perspektive in die Transformationszeit bringt es mit sich, dass sich dort, wo das Thema nicht lediglich zur Spannungserzeugung dient, die einfache zeitliche Codierung von überwundener Vergangenheit und Gegenwart als »schlechte« versus »gute« Zeit relativiert wird: Das Böse ist auch nach 1990 noch nicht tot. Diese Filme folgen ebenfalls dem Narrativ von Romanzen, das heißt, die Held*innen ringen das Böse in Form alter Stasi-Seilschaften nieder.

52 U. a. in der TV-Dokumentation: WERNER CZASCHKE/CLEMENS SCHMIDT: *Wer erschöß den Treuhand-Chef?* D (WDR) 1998; mit eindrucksvollen Reenactments: JAN PETER/GEORG TSCHURTSCHENTHALER/TORSTEN STRIEGNITZ: *Rohwedder – Einigkeit und Mord und Freiheit*. D (Netflix) 2020.

53 WOLFGANG GAST: Ein Hauch Verschwörung. In: *taz*, 19. Februar 1998, S. 19.

54 WOLFGANG WAGNER: *Der Stich des Skorpion*. D (Studio Hamburg/WDR/Arte) 2006, nach dem autobiografischen Roman von WOLFGANG WELSCH.

55 Vgl. MYRIAM NEUMANN: Aus dem Archiv. Staatssicherheit und BStU-Bürokratie im Spielfilm. In: KÖTZING: *Bilder der Allmacht* (wie Anm. 37), S. 228–244.

Genau dieses Schema liegt in jüngerer Zeit der Serie *ZERV – Zeit der Abrechnung* zugrunde.⁵⁶ Die Abkürzung steht für »Zentrale Ermittlungsstelle für Regierungs- und Vereinigungskriminalität«, eine Berliner Polizeibehörde, die von 1991 bis 2000 tatsächlich existiert hat. In der Serie geht es um illegale Waffengeschäfte mit Material der Nationalen Volksarmee (NVA), die in bewährter Manier von alten Seilschaften aus KoKo- und Stasi-Mitarbeitern getätigt werden, während das Ermittler*innenteam versucht, der Bande das Handwerk zu legen. Wie schon 1990 in der gemeinsamen *Tatort-/Polizeiruf*-Folge spielen hier Verstrickungen mit dem Westen eine wichtige Rolle. An dessen moralischer Überlegenheit darf daher gezweifelt werden. Außerdem wird nun direkt die schwierige Zusammenarbeit und Machtasymmetrie zwischen ost- und westdeutschen Polizist*innen thematisiert: »Die Buschzulage will verdient sein«, treibt der West-Chef seine Leute an. »Der Fuchs ist schlau und stellt sich dumm, beim Wessi ist es andersrum«, zitiert ein Ostdeutscher den Volksmund.⁵⁷ Am Ende wird jedoch alles harmonisch aufgelöst: Im gemeinsamen Kampf gegen die Bösewichte hat man sich gegenseitig schätzen gelernt.

Das Ziel dürfte besonders im Fernsehen nicht zuletzt der Versuch sein, die unterschiedlichen Stränge und Muster west- und ostdeutscher Erinnerung zusammenzubringen.⁵⁸ Obwohl die Überwindung des DDR-Unrechts stets im Vordergrund bleibt, spielen die Erfahrungen von Ostdeutschen während der Transformation mittlerweile erkennbar eine Rolle. Die Übergänge zur folgenden Kategorie der »Transformationsfilme« sind fließend – was sich schon daran ablesen lässt, dass auch dort das Thema Stasi einen prominenten Platz einnimmt.

3. Abschiede, Aufbrüche, Sinnsuchen: Transformationsfilme

Bei frühen Spielfilmen, die die ostdeutsche Gesellschaft nach der Wiedervereinigung in den Blick nehmen und die nicht von der DEFA kommen, fällt ihr deziert optimistischer Tenor ins Auge. Beispielhaft dafür sei hier der Fernsehfilm *Der Brocken*⁵⁹ genannt, eine noch vom Deutschen Fernsehfunk (DFF) begonnene Produktion, die erst nach der Abwicklung des DDR-Fernsehens 1991 vom Norddeutschen Rundfunk (NDR) fertiggestellt wurde. Die Handlung dreht sich um

56 DUSTIN LOOSE: *ZERV – Zeit der Abrechnung*, sechs Teile. D (ARD) 2022.

57 Ebd., Teil 1: *Andere Zeiten*. TC 00:20:39; Teil 2: *In Deckung*. TC 00:21:48.

58 Vgl. TOBIAS EBBRECHT-HARTMANN: Die Stasi als negatives Prisma deutscher Geschichte. Grenzüberschreitungen und verflochtene Erinnerungen in Filmen über die DDR. In: KÖTZING: *Bilder der Allmacht* (wie Anm. 37), S. 309–326.

59 VADIM GLOWNA: *Der Brocken*. D (DFF/NDR) 1992.

Ada Fenske (Elsa Grube-Deister), eine ältere Dame, deren idyllisches, auf Rügen direkt an der Ostsee gelegenes Grundstück das Interesse westlicher Geschäftsleute bzw. Militärs weckt. Die Erwartung des schmierigen und intriganten Westlers Albert Zwirner (Rolf Zacher), die in marktwirtschaftlichen Belangen unerfahrene Ostdeutsche leicht über den Tisch ziehen zu können, geht jedoch nicht auf. Statt zu verkaufen organisiert die vermeintlich wehrlose Oma mit den Dorfbewohner*innen ein alternatives Netzwerk, das generell den Ausverkauf der Insel an westliche Interessent*innen verhindert, indem es den Einheimischen eine neue wirtschaftliche Perspektive verschafft.

Auf diese Weise wird den von Arbeitslosigkeit und Raubtierkapitalismus verunsicherten Ostdeutschen nicht nur eine (neoliberale) Utopie für die Überwindung der Krise aus eigener Kraft geboten. Letztlich erweisen sich die Ostdeutschen mit ihrer lokal-genossenschaftlich organisierten und ökologisch-alternativ orientierten Produktionsform den westlichen Kapitalismus-Profis sogar als überlegen – und dies nicht allein in moralischer Hinsicht.⁶⁰

Ein sehr ähnlicher Tenor findet sich in der Filmkomödie *Go Trabi Go* und der Fortsetzung *Go Trabi Go 2 – Das war der wilde Osten* aus den frühen 1990er Jahren.⁶¹ Der erste Teil gehörte zu den erfolgreichsten deutschen Produktionen dieser Zeit. Die Familie des Deutschlehrers Struutz nutzt die neue Reisefreiheit, um mit ihrem Trabant auf eine lang ersehnte Italien-Reise zu gehen. Die Komik entsteht situativ vor allem aus kulturellen Differenzen und Missverständnissen, die aus der fehlenden Weltläufigkeit der Familie resultieren. Letztlich erwächst aber genau aus der Naivität und Unverstelltheit sowie dem ungebrochenen Rekurs auf Goethes *Italienische Reise* eine Haltung, mit der sich die Ostdeutschen positiv vom Massentourismus westlicher Prägung abheben. Geschickt werden hier westdeutsche Mythen wie der Italientourismus des »Wirtschaftswunders« mit ostdeutschen Symbolen wie dem Trabant und dem gesamtdeutschen Klischee des bildungsbürgerlichen Klassik-Kults verbunden. Im zweiten Film, der Lehrer Struutz dann sogar bis in die USA trägt, erweisen sich die ostdeutschen Protagonist*innen in Wirtschaftsfragen ebenfalls als extrem lernfähig und – im Team mit einem unangepassten Westdeutschen – auch erfolgreich gegenüber Wendegewinnlern. »Der Film hat für die deutsche Vereinigung mehr getan als viele Politiker«, wird der Darsteller André Eisermann 2015 zu *Go Trabi Go*

60 Vgl. dazu die negative Kritik von HARALD MARTENSTEIN: Das große Zachern. DER BROCKEN, noch eine Komödie übers vereinigte Deutschland. In: *Der Tagesspiegel*, 23. April 1992.

61 PETER TIMM: *Go Trabi Go*. D 1991; und WOLFGANG BÜLD/REINHARD KLOOSS: *Go Trabi Go 2 – Das war der wilde Osten*. D 1992.

zitiert.⁶² Das bringt zumindest die Absicht auf den Punkt: Unverkennbar wurde hier an einer positiven gesamtdeutschen Identität gearbeitet.

Die Botschaft dieser »optimistischen Aufbruchsfilm[e]«⁶³ ist klar: Alle Schwierigkeiten der Transformation können überwunden werden, und die Unterschiede zwischen Ost und West sind nicht etwa ein Problem, sondern eine gesamtdeutsche Stärke. Dieser optimistische Blick auf die Zukunft überlebte sich allerdings schnell. Dass die Fortsetzung von *Go Trabi Go* nicht an den Erfolg des ersten Teils anknüpfen konnte, dürfte daher weniger dem Film selbst als der sich rasant verändernden gesellschaftlichen Stimmung geschuldet sein: Als der zweite Teil im Spätsommer 1992 in die Kinos kam, waren die einschneidenden ökonomischen und sozialen Folgen der Wiedervereinigung in Form von Massenarbeitslosigkeit und Abwanderung der Jüngeren aus den »neuen Ländern« bereits für alle spürbar, die pogromartigen Ausschreitungen gegen vietnamesische Vertragsarbeiter*innen in Rostock-Lichtenhagen⁶⁴ fielen zeitlich mit dem Kinostart zusammen. Zumindest im Osten passten harmonisierende Komödien wie diese daher kaum noch in die Zeit.

Richtiger erschien nun die gegenteilige Botschaft, nämlich diejenige einer rücksichtslosen Unterordnung des Gemeinwohls unter kapitalistische Gewinn- und Verwertungsinteressen in Ostdeutschland, wie sie vor allem einige westdeutsche Regisseur*innen in den 1990er und 2000er Jahren ins Bild setzten. Geradezu prophetisch und zum Zeitpunkt der Premiere im Herbst 1990 – wenn überhaupt – allenfalls als unzeitgemäßer Kassandraruuf wahrgenommen, parodierte Christoph Schlingensief in seiner anspielungsreichen Satire *Das deutsche Kettensägenmassaker*⁶⁵ die in seinen Augen überhastete Wiedervereinigung als Kolonialisierung und buchstäbliche Verwertung der Ostdeutschen. Diese politische Botschaft nahm wenig später der Regisseur Dominik Graf auf, allerdings nicht in Form experimenteller Low-Budget-Produktionen, sondern im Rahmen konventioneller Krimi-Handlungen zur Fernseh-Primetime – mit entsprechenden Schwierigkeiten, diese Sicht im Rahmen der Produktion durchzusetzen.⁶⁶ *Die*

62 TORSTEN WAHL: Gletscherblau in Rom. Wolfgang Stumph fährt für den MDR noch einmal Trabant. In: *Berliner Zeitung*, 28. September 2015; zitiert nach: CHRIS WAHL: *Go, Trabi, Go*. In: MOVING HISTORY: Als wir träumten (wie Anm. 6), S. 76.

63 CHRIS WAHL: *Go, Trabi, Go* (wie Anm. 62), S. 74–76, hier S. 75.

64 Siehe dazu auch den Beitrag von Franka Maubach in diesem Band.

65 CHRISTOPH SCHLINGENSIEF: *Das deutsche Kettensägenmassaker – Die erste Stunde der Wiedervereinigung*. D 1990; vgl. dazu: NIKOLAI OKUNEW: »Das Deutsche Kettensägenmassaker«. Als Christoph Schlingensief 1990 mit dem Schinken nach der Wurst warf. In: *Zeitgeschichte-online*, 7. August 2024, URL: <https://zeitgeschichte-online.de/film/das-deutsche-kettensaegenmassaker>, letzter Zugriff: 27.08.2024.

66 Vgl. dazu das Gespräch über *Die Verflechtung* zwischen Marco Abel und Dominik Graf im Rahmen des Filmfestivals moving history in Potsdam am 25.09.2019. Abgerufen unter URL:

*Verflechtung*⁶⁷ und später *Eine Stadt wird erpresst*⁶⁸ zeigen ein düsteres Bild vom Osten als schwer getroffenes Opfer eines gewissenlosen Ausverkaufs – überall Kriminalität, Verfall und Perspektivlosigkeit statt der von Bundeskanzler Helmut Kohl versprochenen ›blühenden Landschaften‹. Dieses negative Bild wurde freilich dort seinerseits als Klischee und westliche Projektion kritisiert sowie als wenig hilfreich im Sinne einer gegenseitigen Verständigung empfunden.⁶⁹

Ganz ähnlich reagierte die Kritik auf den Versuch des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, der mittlerweile offensichtlichen Vereinigungskrise nun mit Ironie beizukommen, in Form zweier Sitcom-Serien nach US-amerikanischem Vorbild. Zunächst erschien 1993 die für den WDR und den NDR produzierte 13-teilige Satire *Motzki*.⁷⁰ Drehbuchschreiber Wolfgang Menge nahm hier ebenfalls eine primär westliche Perspektive ein, indem er einen reaktionären Frührentner aus Westberlin porträtierte, der gegen die Wiedervereinigung wettet, weil er materielle Einschränkungen fürchtet.⁷¹ In *Motzki* kamen aktuelle Probleme in Ostdeutschland wie Arbeitslosigkeit, Stasi-Vergangenheit und Rückübertragungen zwar am Rande vor, die Satire persiflierte jedoch hauptsächlich westliche Überheblichkeit, Ressentiments und Desinteresse gegenüber den Ostdeutschen – »ein kaum verzerrtes Spiegelbild der westdeutschen Gesellschaft«, wie der *Spiegel* damals meinte.⁷²

Richtig lag das Blatt jedenfalls mit der Prognose, dass diese Form von Ironie besonders im Osten kaum positiv aufgenommen werden könne. Boulevardzeitungen und einige Politiker forderten bereits nach der ersten Folge die sofortige Absetzung, denn »Motzki verletzt die Würde der Menschen im Osten Deutschlands«⁷³ und spalte die Nation.⁷⁴ Es gab sogar den Versuch, die Serie wegen angeblicher Volksverhetzung juristisch zu stoppen.⁷⁵ Ebenso wenig Zuspruch erhielt wenig später der Versuch, *Motzki* eine ostdeutsche Perspektive entgegensetzen: *Die*

<https://www.youtube.com/watch?v=rOECBG4FYpY&t=267s>, letzter Zugriff: 03.01.2023.

67 DOMINIK GRAF: *Die Verflechtung*. D (WDR/SDR) 1993, Episode 2 der Serie *Morlock*. D 1992–1994.

68 DERS.: *Eine Stadt wird erpresst*. D (ZDF/Arte) 2006.

69 Vgl. MARCO ABEL: Die Verflechtung. In: MOVING HISTORY: Als wir träumten (wie Anm. 6), S. 115–117, hier S. 117.

70 THOMAS NENNSTIEL: *Motzki*. D (ARD) 1993.

71 Die Serie ähnelt in mehrerlei Hinsicht WOLFGANG MENGES erfolgreichem Vorläufer *Ein Herz und eine Seele*, 25 Folgen in zwei Staffeln D (WDR) 1973–1976.

72 »Lachen über die Verbitterung«. In: *Der Spiegel* 4 (1993), S. 180–181.

73 So der nordrhein-westfälische CDU-Politiker Herbert Reul, zitiert nach: Böse Geister. In: *Der Spiegel* 6 (1993), S. 213–214.

74 Vgl. BARBARA BOLLWAHN: Wird Ossihasser »Motzki« zum Politikum? Reaktionen auf die erste von 13 Folgen über den miesen Dauernörgler aus dem Wedding. In: *taz*, 4. Februar 1993, S. 24.

75 *Motzki motzt weiter*. In: *taz*, 27. Februar 1993, S. 29.

*Trotzkis*⁷⁶ parodierte eine proletarische Leipziger Familie, die mit der Marktwirtschaft und anderen Herausforderungen der Transformationszeit zu kämpfen hat. Sollte das Ziel tatsächlich gewesen sein, Verständnis für die Situation der Menschen in den neuen Ländern zu fördern,⁷⁷ dann scheiterte dieses Vorhaben gründlich.

Vor diesem Hintergrund mag es überraschen, dass es 2003 eine Komödie war, die mit mehr als 6,5 Millionen Zuschauer*innen zum bislang bekanntesten und erfolgreichsten Film über die frühe ›Wendezeit‹ wurde. Die ›coming of age‹-story *Good Bye, Lenin!*⁷⁸ handelt vom schwierigen Abschied von der DDR. Ihr ist oft vorgeworfen worden, diese ostaligisch zu verklären.⁷⁹ Diametral entgegengesetzt kam jedoch ebenso die Kritik auf, der Film gebe ihr im Sinne einer sozialistischen Alternative keinerlei Chance, sondern reduziere sie auf ein ›Affentheater‹.⁸⁰ Die antagonistische Kritik verweist auf die Polarisierung der DDR-Erinnerungskultur zu dieser Zeit: Die eine Seite bestand auf eindimensionalen Repräsentationen im Sinne des Diktaturgedächtnisses, während andere darauf hinwiesen, dass das Fortschrittsgedächtnis seinerzeit im Film kaum je vertreten war.

Tatsächlich entzog sich *Good Bye, Lenin!* diesen entgegengesetzten Erwartungen, und genau darauf beruhte offenbar sein Erfolg: Weder stimmte der Film in den Chor der unbedingten Abrechnung mit der DDR ein, noch zeigte er ernsthaft Verständnis für sie als Systemalternative. Ganz im Sinne des Arrangementgedächtnisses bestand er stattdessen auf den Wert gelebter Biografien jenseits des politischen Systems. Das machte ihn anschlussfähig sowohl für ost- als auch für westdeutsche Lesarten. In diesem Sinne erschien das Jahr 1989/90 in Ostberlin im Film zwar als Ende eines absurden Systems. Zugleich wurde dieses jedoch durch einen kaum weniger grotesken Turbokapitalismus abgelöst, der schwerlich als Erlösung begriffen werden konnte. Ein gutes Jahrzehnt nach der Wiedervereinigung war damit die Enttäuschung über den Vereinigungsprozess in Ostdeutschland gewissermaßen ›eingepreist‹. In den 1990er Jahren wäre eine solche vermittelnde Position vermutlich noch kaum möglich gewesen.⁸¹

76 GÜNTER MEYER: *Die Trotzkis*, 13 Folgen. D (MDR) 1993/94.

77 HEINZ SCHMIDT: Der Osten schlägt zurück. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14. Dezember 1993.

78 WOLFGANG BECKER: *Good Bye, Lenin!* D 2003.

79 Vgl. z. B.: MATHIAS WEDEL: Rückkehr der Spreewaldgurke. Phase 3 der Wiedervereinigung. Warum der Film *Good Bye, Lenin!* so erfolgreich ist. In: *Frankfurter Rundschau*, 5. März 2003, S. 9.

80 So ANKE WESTPHAL: Was unterging, taucht nicht mehr auf. »Good Bye, Lenin!« von Wolfgang Becker legt heiter Distanz ein – das macht traurig. In: *Berliner Zeitung*, 8. Februar 2003, S. 9.

81 In diesem Sinne auch THOMAS LINDENBERGER: Zeitgeschichte am Schneidetisch. Zur Historisierung der DDR in deutschen Spielfilmen. In: GERHARD PAUL (Hrsg.): *Visual History*. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 353–372.

Jenseits der narrativen Strukturen – im Falle von *Good Bye, Lenin!* wird die komödiantische Form übrigens durch ein darunter liegendes tragisches Narrativ relativiert – fällt auf, dass sich das Motiv des Erwachsenwerdens in Spielfilmen häufiger findet, ebenso wie das des Roadmovies, bisweilen auch beides kombiniert. Die Zeit des Umbruchs und beschleunigten Wandels gerät so zur Analogie oder zur Umwelt jugendlicher Krisen, individueller Sinnsuchen und kontingenter Lebenswege. Einige frühe Filme handeln von Erkundungen des nun frei zugänglichen Ostens durch Westdeutsche.⁸² Sie betonten tendenziell die Offenheit und die Chancen des Aufbruchs, während die rückblickend entstandenen Porträts ostdeutscher Protagonist*innen meist spürbar ambivalenter angelegt sind.⁸³ Im Falle von *Tschick* und *Als wir träumten*⁸⁴ erscheinen die 1990er Jahre als Zeit eines normativen Vakuums, als Anarchie, der zwar auch utopisches Potenzial innewohnte, die aber für Jugendliche durch den Ausfall der Erwachsenen als Vorbilder häufig Verlorenheit und Orientierungslosigkeit mit sich brachte. Am deutlichsten artikulierte dies ein Film über eine Gruppe Jugendlicher während der Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen. *Wir sind jung. Wir sind stark.*⁸⁵ zeichnete das albraumhafte Bild einer ›lost generation‹, deren Erfahrungen in die rechtsradikale Destruktivität der »Baseballschlägerjahre«⁸⁶ mündete.

In den letztgenannten Filmen der fortgeschrittenen 2010er Jahre entsteht der Eindruck, dass sich der Blick auf die Transformationszeit von der Engführung mit der DDR-Erinnerung zu lösen beginnt. Mittlerweile scheinen unbefangene und differenziertere Perspektiven auf die ›Nachwendezeit‹ möglich, ohne dass diese sofort im Hinblick auf die DDR-Vergangenheit skandalisiert werden. Ablesen lässt sich das naturgemäß insbesondere an der Thematisierung der Staatsicherheit. Allein schon, dass dieses Thema inzwischen nicht mehr nur im Kontext der Diktaturerinnerung prominent behandelt werden kann, deutet auf eine entsprechende Veränderung der Erinnerungskultur. Eine Komödie wie *Kundschafter des Friedens*⁸⁷, in der ehemalige Agenten der für die Auslandsspionage zuständigen Hauptabteilung Aufklärung (HVA) vom Bundesnachrichtendienst

82 PIA FRANKENBERG: *Nie wieder schlafen*. D 1992; Detlev Buck: *Wir können auch anders*. D 1993.

83 Z. B. MARKUS GOLLE: *Friendship!* D 2010; FATİH AKIN: *Tschick*. D 2016, nach dem gleichnamigen Roman von WOLFGANG HERRNDORF.

84 ANDREAS DRESEN: *Als wir träumten*. D 2016, nach dem gleichnamigen Roman von CLEMENS MEYER.

85 BURHAN QURBANI: *Wir sind jung. Wir sind stark*. D 2014.

86 Siehe hierzu weiterführend: CHRISTIAN BANGEL: #Baseballschlägerjahre. Ein Hashtag und seine Geschichten. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 49–50 (2022), S. 4–9.

87 ROBERT THALHEIM: *Kundschafter des Friedens*. D 2017.

(BND) reaktiviert werden, hätte einige Jahre früher vermutlich noch erheblichen Widerstand provoziert. Die Vereinigung der beiden Geheimdienste birgt dabei erkennbar eine gesamtdeutsch-versöhnliche Botschaft, ganz so, wie es die *Stasikomödie*⁸⁸ in Bezug auf die bis dato unüberbrückbaren Gegensätze zwischen Dissident*innen und ehemaligen Zuträger*innen bzw. Mitarbeiter*innen des Staatssicherheitsdienstes tut.

Letzteres gilt auch für Andreas Dresens erfolgreiches Biopic über den in ›Nachwendezeiten‹ populären Liedermacher Gerhard Gundermann und dessen Umgang mit seiner Stasi-Verstrickung in den 1990er Jahren.⁸⁹ Damit wird auf einer Metaebene der aufgeladene und polarisierende Diskurs um die DDR-Vergangenheit selbst zu einem Thema, über das nun auch gelacht werden kann.⁹⁰ Fast völlig entkoppelt von den Ritualen und Reflexen des DDR-Vergangenheitsdiskurses präsentiert sich die Netflix-Serie *Kleo*⁹¹, in der es um einen Rachefeldzug einer ehemaligen Stasi-Auftragskillerin an ihren Vorgesetzten geht. Das Thema scheint damit im Bereich der von konkreter Geschichte weitgehend abstrahierender Unterhaltung angekommen zu sein.

4. Der Osten als Verlierer: Utopiefilme

Die dritte Kategorie von Filmen kombiniert den kritischen Blick auf die ›Wende‹- und ›Nachwendezeit‹ mit einem mehr oder minder offenen Verweis auf den Sozialismus als humanere Alternative zum Kapitalismus. Das kann die Form einer Verlustgeschichte annehmen, mit der Transformation als Kolonialisierung des Ostens und einer tendenziell nostalgischen Verklärung des Realsozialismus – eine Referenz an das Fortschrittsgedächtnis. Inszenierungen einer sozialistischen Zukunft können aber auch ohne positiven Bezug zur DDR auskommen, dann erscheint der Realsozialismus lediglich als gescheiterte oder pervertierte Form einer (echten) sozialistischen Gesellschaft. Auch in diesen Fällen bedeutet die kapitalistische Systemtransformation für die Betroffenen allerdings kaum etwas Gutes. Diese letztgenannte Perspektive lag schon deshalb nicht fern, weil sie grundsätzlich im Einklang mit dem Horizont der Bürgerrechtsbewegung stand,

88 LEANDER HAUSMANN: *Stasikomödie*. D 2022.

89 ANDREAS DRESEN: *Gundermann*. D 2017.

90 Schon gut zehn Jahre früher findet sich dieser Ansatz – allerdings ohne die humoristische Brechung und eher aus der Betroffenenperspektive – in dem TV-Spielfilm *Die Nachrichten* von MATTI GESCHONECK. D 2005, nach dem gleichnamigen Roman von ALEXANDER OSANG.

91 VIVIANE ANDEREGGEN/JANO BEN CHAABANE: *Kleo*. D (Netflix) seit 2022; bisher 14 Folgen in zwei Staffeln.

deren Ziel 1989 wie oben bereits erwähnt nicht ein wiedervereinigtes Deutschland und ein grundlegender Umsturz der Wirtschaftsordnung war. Stattdessen strebte sie zu Anfang mehrheitlich einen demokratisch reformierten Sozialismus an, den sogenannten ›Dritten Weg‹ – eine Perspektive, die spätestens nach der Volkskammerwahl im Frühjahr 1990 allerdings schnell in den Hintergrund geriet und heute wenn überhaupt meist allein mit der ehemaligen Staatspartei SED/PDS assoziiert wird.⁹²

Einschlägige Filme finden sich denn auch zunächst fast ausnahmslos im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang mit den Ereignissen der Jahre 1989/90. Sie stammten von Dokumentarfilmer*innen aus der DDR, die sich ihre Drehgenehmigungen häufig noch mühsam erkämpfen mussten. Die genaue Beobachtung der Montagsdemonstrationen in *Leipzig im Herbst*⁹³ mit zahlreichen Interviews von Teilnehmer*innen macht deutlich, wie stark die Hoffnung auf einen reformierten Sozialismus seinerzeit noch war. Entstanden sind in den Jahren 1990 und 1991 aber vor allem Bilder eines untergehenden Systems, auch wenn einige dieser Filme noch unter den Bedingungen der DDR-Zensur begonnen worden sind und im Ansatz entsprechend vorsichtige Plädoyers zur Reform darstellen. Beispielsweise gilt das für das Porträt der jugendlichen Mitglieder einer Ostberliner Punkband⁹⁴ und die Begleitung eines regimekritischen Potsdamer Abiturienten in seinem letzten Schuljahr.⁹⁵

Viele dieser Produktionen versuchten, wie treffend bemerkt worden ist, »eine Gegenwelt herzustellen«⁹⁶ zu den euphorischen, aber oberflächlichen Freudenbildern der Maueröffnung im Fernsehen, indem sie auf den gelebten Alltag fokussieren. Die Stimmung in diesen Filmen ist melancholisch, viele zeigen Arbeiter*innen an ihren plötzlich unsicher gewordenen Arbeitsplätzen. Das Zerbrechen der »arbeiterlichen Gesellschaft«⁹⁷ DDR kündigte sich an, und dementsprechend groß waren Furcht, Verbitterung, Resignation oder manchmal auch Wut der Porträtierten. Besonders spürbar – und bisweilen auch ironisch-süffisant

92 Vgl. MARTIN SABROW: Der vergessene ›Dritte Weg‹. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 11 (2010), S. 6–13.

93 GERD KROSKE/ANDREAS VOIGT: *Leipzig im Herbst*. DDR 1989.

94 HELKE MISSELWITZ: *Sperrmüll*. D 1991.

95 KURT TETZLAFF: *Im Durchgang – Protokoll für das Gedächtnis*. D (DEFA) 1990; sowie die Fortsetzung: DERS.: *Im Durchgang – Protokoll einer Hoffnung*. D (DEFA) 1991.

96 HEIDEMARIE HECHT: Der letzte Akt 1989 bis 1992. In: GÜNTER JORDAN/RALF SCHENK (Red.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA Dokumentarfilme 1946–1992*. Potsdam 1996, S. 235–269, hier: S. 240.

97 WOLFGANG ENGLER: *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*. Berlin 1999, S. 173.

kommentiert – wird dies in Mehrteilern wie Volker Koepps Dokumentationen über Industriearbeiter*innen in der brandenburgischen Provinz⁹⁸ und den ›Nachwendefilmen‹ der Langzeitbeobachtung *Die Kinder von Golzow* von Winfried und Barbara Junge.⁹⁹ Die Protagonist*innen erscheinen hier häufig vor allem als Opfer von Zeitläuften, auf die sie kaum Einfluss nehmen können – ein tendenziell tragisches Narrativ.

Einige Filme beobachten Menschen am Rand der Gesellschaft. Der Kurzfilm *Kehraus*¹⁰⁰ begleitet beispielsweise eine Gruppe von Straßenkehrern, die in Leipzig nach dem Mauerfall den Müll beseitigen, der nach den Massenkundgebungen liegen geblieben ist. Dabei wird deutlich, wie wenig ihr Leben mit den Verheißungen und Versprechungen von Freiheit in der aufkommenden Konsumgesellschaft zu tun hat. Es wird klar, dass diese Menschen nicht zu den Gewinnern der neuen Zeit gehören werden.¹⁰¹ Das Gleiche lässt sich über die Bewohner*innen des Dorfes Schmiedewalde in der sächsischen Provinz sagen, bloß mit dem Unterschied, dass im Mai 1991, als *Im schönsten Wiesengrunde*¹⁰² entstanden ist, die Strukturen, die das Dorfleben zuvor bestimmt hatten, bereits zusammengebrochen waren. Jobverlust und Armut, Rückbau von kulturellen und sozialen Infrastrukturen sowie Abwanderung der Jugend und grassierender Rechtsradikalismus bestimmten das Bild. Erzählt wird die Geschichte eines Verlustes, in der das neue West-Auto vor einer Garage wie Hohn wirkt.

Den Filmen ist anzusehen, dass sie formal und ästhetisch in der Tradition des DEFA-Dokumentarismus standen. Entsprechend gering war seinerzeit beim Publikum das Interesse daran, zumal sich der reformierte Sozialismus als realpolitische Alternative bereits Anfang 1990 de facto überholt hatte. Mit der Abwicklung der zentralisierten Filmindustrie und des DDR-Fernsehens verloren zudem auch viele der Autor*innen ihre institutionelle Basis und mussten ihre Arbeit künftig am Markt orientieren. Dokumentarfilme, in denen eine sozialistische Utopie implizit oder explizit zum Ausdruck kam, gab es daher nach den frühen 1990er Jahren nur noch sehr selten.

98 VOLKER KOEPP: *Neues aus Wittstock*. D 1992; sowie die sog. *Märkische Trilogie* über Arbeiter in einer Ziegeleifabrik. DDR/D 1989–1991.

99 WINFRIED JUNGE/BARBARA JUNGE: *Das Leben des Jürgen von Golzow*. D 1994.

100 GERD KROSKE: *Kehraus*. D 1990.

101 Der Regisseur Gerd Kroske hat den Mitgliedern der Gruppe zwei weitere Filme gewidmet, die diese Prognose einer zunehmend prekären Existenz bestätigen: *Kehrein, Kehraus*. D 1997 und *Kehraus, wieder*. D 2006; vgl. GÜNTER AGDE: Demo-Müll oder sanfte Ausdauer mit Ironie. Die drei Leipzig-Filme von Gerd Kroske. In: EBBRECHT/HOFFMANN/SCHWEINITZ (Hrsg.): *DDR erinnern, vergessen* (wie Anm. 21), S. 92–106.

102 PETER BADEL/DIETER CHILL: *Im schönsten Wiesengrunde*. D 1991.

Auch in Spielfilmen, die bekanntlich mit besonders hohen Investitionen verbunden sind und insofern auf breite Akzeptanz zielen, spielte die Vorstellung einer ernsthaften sozialistischen Alternative über Jahrzehnte keine Rolle. Erst rund 30 Jahre nach dem Ende der DDR scheint sich das vereinzelt zu ändern. *Adam und Evelyn*¹⁰³ erzählt die Geschichte einer Flucht aus der DDR über Ungarn 1989 und der Rückkehr nach dem Mauerfall. Die zuvor geregelte und – zumindest für eine der Hauptpersonen – auch glückliche Existenz gerät durch die ›Wende‹ aus den Fugen. Der Umbruch, oder genauer: die Sehnsucht nach dem Westen, hat hier wenig Gutes bewirkt. Weniger als Verfalls- denn als Geschichte einer Selbstbehauptung stellt sich der positive Bezug in dem Dokumentarfilm *Bettina*¹⁰⁴ dar, einem empathischen Porträt der Liedermacherin Bettina Wegner, die in der DDR politisch verfolgt und schließlich zur Ausreise gezwungen wurde. Dessen ungeachtet hat sie sich den Glauben an ihre sozialistischen Ideale bewahrt. In diesem Fall ist das ungebrochene Bekenntnis zur sozialistischen Utopie allerdings mit einer denkbar deutlichen Absage an den Realsozialismus der DDR verbunden.

5. Fazit

Film und Fernsehen waren (und sind) einerseits Träger des allgemeinen Diskurses, in dem das Thema Transformation verhandelt wurde. Insofern finden sich hier Erzählungen und Wertungen, die sich zur selben Zeit auch in anderen Medien artikuliert haben. Zugleich haben sie die Wahrnehmungen dieser Zeit maßgeblich geprägt, insbesondere in Form ikonografischer Bilder beispielsweise von den Montagsdemonstrationen und vom Mauerfall sowie durch die Erzählungen erfolgreicher Spielfilme mit großer Reichweite, bisweilen sogar über Deutschland hinaus. Damit sind bestimmte Prämissen verbunden, denn einschlägige Filme geben keineswegs nur individuelle Perspektiven wieder, sondern sind stets auch Ausdruck von spezifischen Produktionsbedingungen und -kontexten. So weist das öffentlich-rechtliche Fernsehen mit seinem Bildungsauftrag zumindest bei aufwendigen Produktionen lange Zeit eine Affinität zu politisch orientierten Revolutionsfilmen auf: Die Ereignisse von 1989 wurden als Befreiung und das Erbe der DDR überwiegend als Hypothek gedeutet. Dabei war anscheinend auch die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus prägend: Oft wirkt es so, als habe man unbedingt die Fehler der Nachkriegszeit vermeiden wollen, in der im Westen das NS-Unrecht lange verharmlost worden war und die deutsche

103 ANDREAS GOLDSTEIN: *Adam und Evelyn*. D 2019.

104 LUTZ PEHNERT: *Bettina*. D 2022.

Gesellschaft in Film und Fernsehen vor allem als Opfer von Krieg und Unterdrückung erschien.¹⁰⁵ Nun dominierte das Diktaturredächtnis, aber um den Preis, dass es für viele Ostdeutsche kaum anschlussfähig war. Die Erzählungen vieler Kinofilme sind demgegenüber spürbar offener, allerdings sind Perspektiven, die sich klar von den gängigen Diskursmustern absetzen, auch hier nicht häufig; das Risiko eines Scheiterns beim mehrheitlich westlichen Publikum dürfte als zu hoch bewertet worden sein.

Überhaupt ist auffällig, wie stark der Blick auf die Transformationszeit mit dem DDR-Gedächtnis verschränkt war. Am offensichtlichsten ist das im Falle der ›Revolutionsfilme‹, die entweder vom Fall der Mauer und der Wiedervereinigung oder von den schädlichen Relikten der Diktatur handeln. Die DDR ist hier als repressives Gegenmodell zur Gegenwart stets mehr oder minder direkt präsent – auch wenn die daran geknüpften Erzählungen durchaus Modifikationen unterliegen. Angesichts des Wissens um die schwierige Zeit danach haben die reinen Helden- und Erlösungserzählungen über 1989 mittlerweile ausgedient.¹⁰⁶

Weniger offensichtlich ist der Bezug zur Vergangenheit im Fall der ›Transformationsfilme‹, aber auch sie kamen lange kaum ohne Verweise auf das DDR-Gedächtnis aus. Die ›optimistischen Aufbruchsfilm‹ hoben analog zum Arrangementgedächtnis den Wert ostdeutscher Biografien hervor: Der Unterschied zu den Westdeutschen mochte anfangs irritieren, letztlich erwies er sich in Filmen wie *Go Trabi Go* jedoch sogar als Vorteil. Angesichts der realen, unübersehbaren ökonomischen und sozialen Folgen des Bruchs war diesem positiven Bezug auf den Wert ostdeutscher Erfahrung allerdings sehr bald die Grundlage entzogen. Ein gutes Jahrzehnt später bot *Good Bye, Lenin!* wieder einen positiven biografischen Anknüpfungspunkt, nun allerdings bereichert um eine gründliche Desillusionierung über das Wesen des Kapitalismus. Erst nach dem Ende der Einheitseuphorie, nach der Ernüchterung über Sozialismus *und* Kapitalismus ist hier für die Ostdeutschen die Ankunft im vereinigten Deutschland möglich. Ankunftsfilme, so scheint es, sind zwar noch denkbar, aber sie kommen seit Mitte der 1990er Jahre nicht mehr ohne eine bittere Note aus. Es ist kein Zufall, dass sie häufig vom Erwachsenwerden handeln oder als Suchbewegung angelegt sind. Immerhin wird der Bezug zum DDR-Gedächtnis in letzter Zeit offenbar schwächer: Filme wie *Als wir träumten* oder *Wir sind jung. Wir sind stark.* thematisieren diese Zeit stärker um ihrer selbst willen. Die Erinnerung an die DDR rückt in den Hintergrund.

105 Vgl. CHRISTOPH CLASSEN: Bilder der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965. Köln u. a. 1999.

106 Vgl. MARTIN SABROW: 1989 als Erzählung. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 35–37/2019, S. 25–33.

›Utopiefilme‹ sind dagegen zunächst ausschließlich ein Phänomen der frühen 1990er Jahre. Sie stammen von ostdeutschen Dokumentarfilmer*innen und waren nach dem Ende der DEFA so gut wie ausgestorben. Der Sozialismus war zumindest im Kino und im Fernsehen nach dem Untergang der DDR offenbar lange Zeit so gründlich diskreditiert, dass ein positiver Bezug kaum möglich war. Inzwischen wird diese Perspektive jedoch vereinzelt von jüngeren Regisseur*innen wieder aufgegriffen. Dabei zeigt sich eine Tendenz zur Hybridisierung, die auch für die beiden anderen Kategorien zutrifft: So wie sich in *Bettina* das Insistieren auf eine sozialistische Utopie und Repressionserfahrungen im Realsozialismus nicht ausschließen, so finden sich auch in neueren Revolutions- und Transformationsfilmen komplementäre Elemente, die auf biografische bzw. repressive Aspekte verweisen. *Gundermann* und die Serie *ZERV* sind dafür Beispiele. Ersterer nimmt die sozialistische Überzeugung seines Protagonisten ebenso ernst wie dessen IM-Tätigkeit – es geht um Utopie *und* Diktatur. Die Story um Stasi- und KoKo-Seilschaften in *ZERV* bemüht zwar einen klassischen Topos des Diktaturgedächtnisses, handelt aber zugleich von westdeutscher Übermacht und dem schwierigen Standing der Ostdeutschen nach der Vereinigung.

Neben solchen Hybridisierungen weisen weitere Indizien auf eine langsame Historisierung der Transformationszeit und eine damit verbundene Lockerung des Bezugs auf das DDR-Gedächtnis hin. Außer der weitgehenden Auflösung konkreter historischer Bezüge wie in der Netflix-Serie *Kleo*¹⁰⁷ finden sich inzwischen vereinzelt auch Filme, die den Transformationsdiskurs auf einer Metaebene thematisieren. *Im Niemandsland*¹⁰⁸ etwa erinnert auf den ersten Blick an die ›Mauerfilme‹. Wie diese handelt er von einer Liebe zweier Jugendlicher zwischen Ost und West – bloß, dass die Mauer 1990 gar nicht mehr geschlossen ist. Es ist vielmehr die Unfähigkeit der Elterngeneration auf beiden Seiten, ihre Vergangenheitsobsessionen zu überwinden, die den Kindern eine gemeinsame Zukunft verbaut. Die Transformationszeit wird so für die Nachwachsenden nicht zur Befreiung, sondern zur Tragödie. Die Aufarbeitung der Aufarbeitung, so scheint es, hat auch im Film begonnen.

107 Auch *Kleo* beinhaltet allerdings bei genauerer Betrachtung sowohl Aspekte des Revolutionsfilms (Stichwort: Allmacht der Stasi) als auch des Utopiefilms: Kleo rächt offenbar nicht zuletzt den Verrat der sozialistischen Ideale durch die DDR-Nomenklatura.

108 FLORIAN AIGNER: *Im Niemandsland*. D 2019.

