

6 Fallstudie 3: Die Filmbilder vom Plattenbau

6.1 Zu-Sehen-Geben

Wie steht es um nicht-ikonische Bilder, wenn diese in Filmbilder übersetzt werden? Warum ein Bildanalyse-Werkzeug an so einem komplexen Medium wie einem Spielfilm testen?

Auch wenn Filme heutzutage bekanntlich aus 24 bis 48 Bildern pro Sekunde bestehen, ergibt eine Loslösung und Analyse einzelner Bilder aus der Bildabfolge nur bedingt Sinn. Deshalb geht es hier auch nicht um Einzelbilder (Film-Stills), sondern um Szenenbilder. Szenenbilder dienen nicht nur als Kulisse, in der die Handlung des Films stattfinden kann. Sie sorgen auch für eine assoziative Verortung der Handlung und der Akteure innerhalb des Filmerlebnisses. Sie wirken deshalb assoziativ, weil oft wenige Sekunden ausreichen müssen, um den Zuschauenden zu vermitteln, in welcher Situation sich die Figuren gerade befinden. Das Szenenbild im nicht-avantgardistischen Spielfilm, der vor allem ein breites Publikum und dessen Sehgewohnheiten bedienen soll, orientiert sich an genau diesen Sehgewohnheiten. Szenenbildner/-innen versuchen einen Bildraum zu schaffen, der schnell und eindeutig verstanden und interpretiert wird – also konsumierbar ist. Solange es sich bei dem Spielfilm nicht um einen Historienfilm und somit um real verortbare und historisch bedeutende Schauplätze handelt, entscheidet sich das Szenenbild-Team eher für nicht-ikonische Settings: für Bildercluster, die nicht-ikonisch wirken.

Nicht-ikonische Bilder haben starke implizite Bedeutungen, bedienen aber eine banale, einfach zu erfassende Bildsprache. Die impliziten, meist sehr viel komplexeren Bedeutungen werden durch die Bildsprache transportiert und dank ihrer vermeintlichen Einfachheit sowie permanenten Wiederholung als selbstverständlich antizipiert. Indem solche nicht-ikonischen Bilder im Kontext eines größeren Erzählkomplexes eines Spielfilms

eingesetzt werden, liefern sie Bedeutungen, die nicht aufwendig neu gesetzt und gegebenenfalls erklärt werden müssen. Das wäre etwa der Fall, wenn genuine, die Sehgewohnheiten herausfordernde Bildkreationen geschaffen würden.

Die These für alle hier vorliegenden Fallbeispiele lautet, dass nicht-ikonische Bilder nur sehr eng umrissene Bedeutungsräume eröffnen, damit sie unkompliziert und widerstandslos konsumiert werden können. Für die nicht-ikonischen Szenenbilder bedeutet dies, sich der Erzählung des Spielfilms unterzuordnen und nur dem einen Zweck zu dienen: Die Erzählung eines zeitlich auf rund 90 Minuten beschränkten, allein auf Unterhaltung abzielenden Spielfilms zu unterstützen. Nicht-ikonische Szenenbilder helfen der Narration des Spielfilms und damit dem Spielfilm selbst, konsumiert zu werden.

Nicht-ikonische Szenenbilder – Konsum und Narration

Filmanalysen tendieren dazu, außergewöhnliche Filme zu analysieren, deren Besonderheiten herauszustreichen und manchmal sogar eine scheinbar in den filmischen Mitteln versteckte Bedeutung aufzuzeigen. So arbeiten die Analysierenden am Ikonenstatus ihres Analysegegenstands mit. Im Kontext dieser Arbeit ist es aber spannender, auf Filme einzugehen, die sich keiner künstlerisch herausfordernden Bildsprache bedienen, aber dennoch gute Ein Spielergebnisse hatten und teilweise sogar als Kultfilme gehandelt werden. Diese Filme können als visueller Mainstream bezeichnet werden, da ihre Bildsprache leicht verständlich und für die Narration des Films förderlich ist. Die Bildsprache ist dabei das Mittel zum Zweck, die Aufmerksamkeit auf die Geschichte und die Figuren zu lenken. Die Bildsprache eines Mainstream-Films fordert Betrachter/-innen nicht heraus, sondern stimuliert sie.

Diese konventionelle Bildsprache dient der leichten Konsumierbarkeit von Spielfilmen. Konsumierbarkeit ließe sich weniger kritisch formuliert als Verständlichkeit oder Eingängigkeit beschreiben: Wenn sich Filmemacher/-innen einer konventionellen Bildsprache bedienen, wollen sie ihre Geschichten und deren Bedeutungen den Zuschauenden zugänglich machen. Die Bilder ordnen sich dann der Erzählung unter.

Doch wie konsumieren wir Filme? Indem wir sie anschauen. Was bringt uns aber dazu, einen Film von Anfang bis Ende anzuschauen? In den allermeisten Fällen wird es das Interesse an der Erzählung des Films sein. Zuschauer/-innen sind vor allem daran interessiert, was die Filmemacher/-innen sagen wollen, und erst im zweiten Schritt, wie sie es sagen. Je

nachdem unter welcher Prämissse Zuschauer/-innen sich dazu entschlossen haben, einen Film anzuschauen, werden sie sich auf die filmeigene Bildsprache einlassen. Ist Unterhaltung diese Prämissse, wird die Bildsprache höchstwahrscheinlich konventionell ausfallen.

In der Filmwissenschaft gibt es einige Forschungen zur filmischen Erzählweise. Deshalb soll hier kurz auf die Kategorisierung filmischer Narration eingegangen werden, wie sie beispielsweise von dem Filmregisseur Carlos Ruiz CarMona in Auseinandersetzung mit dem Filmwissenschaftler David Bordwell vorgenommen wird:

»Therefore, according to Bordwell's principles of narration, we could organize film narrative into two groups: the canonic »invisible« classical narrative, which is and has always been the most dominant narrative form worldwide, and all or any ›other‹.«¹

Interessant ist hier der Terminus *invisible*, also unsichtbar. Das Unsichtbarmachen der Gemachtheit der Erzählung ist ein wichtiger Aspekt nicht-ikonischer Bilder: Dieses Unsichtbarmachen ist eine Strategie, um Normalität und Konventionalität herzustellen und festzuschreiben. Das Unsichtbarmachen der Gemachtheit der Erzählung führt zu einer Naturalisierung der Erzählung – und damit im Sinne Roland Barthes zu einer Mythifizierung von Erzählung. Wenn wir an erfolgreiche amerikanische Liebesfilme denken, wird diese Gemachtheit und deren In-den-Hintergrund-Rücken deutlich: Kaum ein Genre hat die Idee von romantischer Liebe wohl mehr geformt als Hollywood. Das-selbe gilt für die Idee von weiblicher Schönheit oder von männlichem Heldentum. Hollywood hat dabei besonders erfolgreiche Darstellungsstrategien entwickelt, um die Gemachtheit der spezifischen Erzählungen unsichtbar zu machen:

»The basic trajectory of the classical Hollywood ideal (also taken over by UFA and other national film industries) involves establishing a cause-and-effect logic, a clear subject-object relation, and a cohesive effect of visual and auditory perception aimed at providing the story with an ›organic‹ meaning, however different the shots that are sliced together might be. A ›seamless‹

¹ CarMona, Carlos Ruiz: The Role and Purpose of Film Narration. In: Journal of Science and Technology of the Arts, Volume 9, No. 2 – Special Issue Narrative and Audiovisual Creation 2017, S. 11.

and consecutive style serves to hide ›all marks of artifice‹ [...] and to give the narrative the appearance of a natural observing position.«²

Mit diesen Darstellungsstrategien hat Hollywood eine Bildwelt geschaffen, die global konsumiert werden kann.

Konsum bedeutet verbrauchen und/oder verzehren, aber auch genießen.³ Bilder können im Wortsinne nicht verbraucht oder verzehrt werden, doch der Akt des Sehens kann genussvoll sein. In Bezug auf einen auf Unterhaltung abzielenden Spielfilm kann durchaus von einem genussvollen Konsum gesprochen werden. Der Medienwissenschaftler Lothar Mikos spricht von Unterhaltungsmedien, wenn diese ein Rezeptionserlebnis ermöglichen, »das von den Zuschauern positiv bewertet wird. Im Mittelpunkt dieses Erlebnisses scheint so etwas wie Vergnügen zu stehen.«⁴ Unerlässlich ist für Mikos zudem der Aspekt der Kommunikation, mit dem sich Unterhaltung angeeignet wird:

»Die Frage wäre dann nicht, ob sich jemand unterhalten hat, sondern mit welcher Motivation und unter welchen sozialen Bedingungen jemand aufgrund welchen Angebots der Auffassung ist, welches Erlebnis wem gegenüber als Unterhaltung kommunizieren zu müssen.«⁵

Filme, die sowohl an der Kinokasse als auch in der Berichterstattung erfolgreich sind, sind immer Unterhaltungsfilme im Sinne der hier beschriebenen Lust der Aneignung. Die Aufmerksamkeit, die diese Filme bekommen, sind ein Indiz dafür, dass sie Bedeutungsangebote liefern. Nach dem Medienwissenschaftler John Fiske sind es genau diese Bedeutungsangebote, die darüber entscheiden, ob ein Produkt der Kulturindustrie zu einem erfolgreichen beziehungsweise relevanten Produkt der Populärkultur wird. Fiske definiert Populärkultur als »Schnittstelle von alltäglichem Leben und der Konsumation der Produkte der Kulturindustrie«⁶, die in »Beziehung zu den Strukturen der

2 Schmidt, Johann N.: *Narration in Film*. In: Hühn, Peter u.a. (Hg.): *the living handbook of narratology*. Hamburg 2009. S. 216.

3 Vgl. Online-Duden-Eintrag zu Konsum. URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Konsum_Konsumierung (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

4 Mikos, Lothar: *Unterhaltungsrezeption. Das Fernsehpublikum und die Qualität der Unterhaltung*. In: Lantzsch, Katja/Altmeppen, Klaus-Dieter/Will, Andreas (Hg.): *Handbuch Unterhaltungsproduktion. Beschaffung und Produktion von Fernsehunterhaltung*. Wiesbaden 2010, S. 87.

5 Ebd., S. 88.

6 Fiske, John: *Lesarten des Populären*. Wien 2003, S. 19.

Herrschaft gemacht⁷ sei. Die Produkte der Kulturindustrie sind für ihn ganz im Sinne Adornos und Horkheimers Agenten der hegemonialen Macht. Für Fiske ist der Mensch diesen Produkten aber nicht willenlos ausgesetzt, sondern steht in Beziehung zu ihnen. Er kann sie ablehnen, ihnen ausweichen oder ihnen im Alltag Relevanz verleihen, sie also aneignen und auch uminterpretieren. Die Produkte der Kulturindustrie sind dabei keine reinen Produkte der Macht. Sie müssen vielmehr Bedeutungen anbieten, die die Konsumierenden auch annehmen möchten:

»[...] populäre Texte können ihre Popularität nur dadurch absichern, daß sie sich zu einladenden Terrains für diesen Kampf [um Bedeutungen, Einfügung d. Verf.] machen; die Leute werden kaum eine Ware wählen, die nur den ökonomischen und ideologischen Interessen der Herrschenden dient.«⁸

Es sind also zwei Aspekte von Konsum, die im Falle von Unterhaltungsfilmen eine Rolle spielen: Einerseits das Konsumieren von Filmen als Genuss auf Seiten der Zuschauenden, andererseits der auf die Verwertbarkeit zugeschnittene Film auf Seiten der Produzenten und Produzentinnen.

Damit dies funktionieren kann, müssen sich beide Seiten auf die Regeln und die Strukturen des Konsums einlassen. Wenn ein Mensch einen Film ansehen will, so wird er bereits im Vorfeld wissen, worauf er sich einlässt, unter anderem durch bereits gemachte Seherfahrungen und den *intertextuellen Vorspann*⁹. Wenn sich der Film an ein breites Publikum richtet, wird er sich der Mittel bedienen, die sich bewährt haben (sowohl in Bezug auf das Genre, die Schauspieler/-innen, die Werbemittel etc.). Bevor der eigentliche Akt des Filmkonsums stattfindet, müssen sich Film und Publikum in einer Kommunikationskonstellation finden. Die Entscheidung, einen Film zu sehen oder nicht, hängt demnach an vielen verschiedenen Faktoren, die der Film selbst nur geringfügig beeinflussen kann, jedoch eindeutig zu beeinflussen versucht. Diese Kommunikationskonstellation beschreibt Mikos als Interaktion, die

»[...] insofern reziprok organisiert [ist], als der Text Zuschaueraktivitäten vorstrukturiert, dabei aber auf einen Zuschauer trifft, der seinerseits als vorstrukturiertes Element auf einen Text trifft.

7 Ebd., S. 16.

8 Ebd., S. 18.

9 Vgl. Winter, Rainer: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München 1992, S. 39.

Die Vorstrukturierung der Zuschaueraktivitäten ist nur möglich, weil der Text die Bedingungen enthält, die eine Interaktion mit ihm gelingen lassen. Denn er verortet sich einerseits im Universum bereits vorhandener Texte, andererseits weist er grundsätzlich einen Bezug zum Wissen der Zuschauer auf, ohne den er sich gar nicht realisieren ließe.«¹⁰

Die Verwendung des Begriffs Texts verweist auf die semiotische Qualität von Filmen.¹¹ Der Film als kommunikativer Akt ist eine klassische Annahme der Filmanalyse – Film allerdings weniger als Akt der Kommunikation und vielmehr als Akteur derselben zu begreifen, ist der Verdienst kulturwissenschaftlicher Filmanalyse.

Nun lautet die These, dass nicht-ikonische Bilder zwar mit Bedeutung aufgeladen sind, sie aber problematischer Weise nicht als Kommunikationsmittel, sondern als reine Informationslieferanten angesehen werden. Indem nicht-ikonische Bilder eine Eindeutigkeit behaupten, deren Richtigkeit nicht überprüft oder verhandelt werden muss, zeigen sie sich nicht als Kommunikationsangebot. Nicht-ikonische Szenenbilder transportieren Informationen, die den Zuschauenden helfen sollen, der Erzählung des Films zu folgen. Die Informationen sind dabei aber viel komplexer als das einzelne Szenenbild suggeriert. Das Szenenbild ist hochgradig symbolisch aufgeladen, ohne dass diese Symbolik vordergründig wäre.

Der Einsatz nicht-ikonischer Szenenbilder als Mittel, die Erzählung auf unkomplizierte Weise voranzutreiben, ist dabei durchaus plausibel:

»Um eine Filmszene zu verstehen, muss ein Zuschauer zunächst einmal Informationen verarbeiten und sie in einen bedeutungsvollen Kontext bringen. Auf diese Weise erhält die Szene einen Sinn.«¹²

Die einfach zu verstehende symbolische Aufladung nicht-ikonischer Bilder vermittelt ein Alltagswissen, dessen Plausibilität nicht erst überprüft werden muss, sondern von den Zuschauenden sofort verstanden wird. Durch die zeitliche Beschränkung eines Spielfilms ist der Einsatz von nicht-ikonischen Bildern, deren Information sofort eingeordnet werden kann, deshalb oft genug notwendig. Den Zuschauenden kann nicht jede Situation, jede Szene einzeln

¹⁰ Mikos 2010, S. 90.

¹¹ Vgl. z.B. Winter 1992, S. 23ff.

¹² Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz 2008, S. 25.

(visuell) erklärt werden – sie müssen mit ihrem Vorwissen selbst aktiv werden. Die vermeintlich selbstverständliche Bedeutung nicht-ikonischer Bilder aktiviert dieses Vorwissen ohne größeren Aufwand. Mikos beschreibt diesen Appell an die Zuschauer/-innen durch »stereotype Bilder«¹³ folgendermaßen:

»Die Rolle des Wissens der Zuschauer wird noch deutlicher, wenn es nicht nur um die Bedeutungszuweisung des Erzählten geht, sondern wenn die textuellen Strategien nach der kognitiven Aktivität der Zuschauer verlangen. Hierbei spielen die sogenannten Leerstellen eine wichtige Rolle [...]. In ihnen zeigt sich die Appellstruktur der Texte [...]. Leerstellen bilden gewissermaßen Lücken im Erzählfluss oder in der Repräsentation von Wirklichkeit. Diese Lücken müssen die Zuschauer mit ihrem Wissen füllen. In diesem Sinn sind sie Handlungsanweisungen an die Zuschauer, ihr Wissen zu aktivieren und bedeutungsbildend und sinngenerierend tätig zu werden.«¹⁴

Nicht-ikonische Bilder agieren wie die hier beschriebenen Leerstellen und fordern die Zuschauer/-innen dazu auf, »bedeutungsbildend und sinngenerierend«¹⁵ aktiv zu werden. Ihre Appellstruktur ist dabei jedoch weder fordernd noch direkt. Nicht-ikonische Bilder sind dahingehend stereotyp, als dass ihre Bedeutung und ihr Sinn sofort verstanden werden. Mikos Begriff der Leerstelle ist deshalb etwas irreführend, weil er ein *zu wenig* suggeriert, wo eigentlich ein *zu viel* zu verorten ist. Diese stereotypen Bilder mögen wegen ihrer (visuellen) Eindeutigkeit, Klarheit und Einfachheit unterkomplex wirken, doch sie sind hochgradig mit Bedeutung aufgeladen – es sind nicht-ikonische Bilder par excellence.

Das Problem dieser im Rahmen der bewegten Bilder möglichst schnellen und eindeutigen Wissensvermittlung ist die fehlende Überprüfung des Wissens und der Informationen, die auf diese Weise subtil vermittelt und in der Wiederholung unhinterfragt tradiert werden.

Wie ein Szenenbild nicht-ikonisch wirkt, zeigt sich beispielsweise am Einsatz von Architekturen, Architekturstilen und Design. Die Räume, die Szenenbildner/-innen für einen bestimmten Film schaffen, bestimmen nicht nur die Atmosphäre eines Films, sondern auch die Rezeption der Handlung und Figurenentwicklung als gelungen und authentisch.

13 Ebd., S. 27.

14 Ebd., S. 26.

15 Ebd.

6.2 Doing Image

Filmanalysen: Einsatz des Plattenbaus im Film

Initialzündung für die hier vorgelegte Forschungsarbeit war die Beobachtung, dass der ostdeutsche Plattenbau in den Unterhaltungsmedien scheinbar immer auf die gleiche Weise dargestellt wird. Die anfänglichen Überlegungen zu dieser Beobachtung führten zu einer Unzufriedenheit mit den Begriffen, die der Beschreibung zur Verfügung standen. Dadurch entstand das hier entwickelte Konzept der nicht-ikonischen Bilder als Hilfsmittel zur Auseinandersetzung mit diesen hintergründigen und doch bedeutungsschweren Bildern, wie sie vom Plattenbau in den deutschen Unterhaltungsmedien zirkulieren.

Die aus der Beobachtung abgeleitete These lautet, dass der ostdeutsche Plattenbau in Spiel- und Fernsehfilmen immer im gleichen Kontext gezeigt wird – und dass dieser Kontext immer ein negativ konnotiertes Milieu von Armut, Arbeitslosigkeit und unterem gesellschaftlichen Rand vermittelt. Auf diese Beobachtung fokussierte Filmanalysen dienen nun der Überprüfung dieser Einschätzung. Die untersuchten Filme unterliegen dabei lediglich zwei Kriterien: Sie müssen im deutschsprachigen Raum produziert worden sein und in ihnen muss mindestens in einer Sequenz ein ostdeutscher Plattenbau zu sehen sein. Diese zugegebenermaßen selektive Herangehensweise beansprucht weder Vollständigkeit noch Akkurate. Dennoch handelt es sich um einen vergleichsweise breiten Analysekörper von sechs Filmen. Alle wurden mindestens zweimal systematisch angesehen.¹⁶ Da hier Filme als Kommunikationsangebote verstanden werden, gelten den (wirtschaftlich) erfolgreichen Filmen besondere Aufmerksamkeit, da diese als Kommunikationsangebot von einer breiten Masse angenommen wurden. Filme wie *Die Legende von Paul und Paula* und *Goodbye, Lenin!* wurden nicht nur von vielen Menschen gesehen, sie haben auch auf gesellschaftliche Diskurse eingewirkt und diese geprägt, wie beispielsweise auf das Phänomen Ostalgie. Sie werden außerdem als Kultfilme mit zusätzlicher symbolischer Bedeutung aufgeladen.

Die durchgeföhrten Analysen sind geprägt vom kommunikationswissenschaftlichen Ansatz Lothar Mikos', den dieser in seinem Standardwerk *Film- und Fernsehanalyse* erarbeitet hat. Diese Art von Filmanalyse zielt weniger auf eine film-hermeneutische Interpretation ab, als auf »[...] die Mittel, die ein

¹⁶ Vgl. zur Methodik: Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin 2010.

Film oder eine Fernsehsendung einsetzt, um mit den Zuschauern zu kommunizieren¹⁷. Die filmischen Mittel sind dabei eine Form der Ansprache. Der Narration kommt in diesem Kommunikationsangebot eine besondere Stellung zu, da man das Geschichtenerzählen als Motor der Filmproduktion und als ein grundlegendes Schema menschlicher Kommunikation allgemein beschreiben kann.

Angewandte Systematik

Der Einsatz des Plattenbaus in Spielfilmen und Fernsehsendungen dient als Beispiel nicht-ikonischer Szenenbilder. Dabei wird versucht, das bereits vorstrukturierte Wissen, welches mit dem Zeigen des Plattenbaus aktiviert wird, darzulegen und zu bewerten. Das geschieht über die Analyse der filmspezifischen Strukturen wie Erzählung, Figurenkonstellation, gestalterische Mittel, aber auch Vermarktung, Rezeption und allgemein durch den außerfilmischen Kontext.

Die folgenden Filme werden vor allem auf ihren spezifischen Einsatz des Plattenbaus hin überprüft. Besonderes Augenmerk gilt der Einbettung dieser Bilder und Sequenzen in die Erzählung des Films sowie die Zeichnung der Charaktere, die unmittelbar im Plattenbau verortet werden. Des Weiteren gilt es, den Symbolgehalt der Architektur im jeweiligen filmischen Kontext so weit wie möglich herauszuarbeiten.

Da die These lautet, dass sich die nicht-ikonischen Szenenbilder der Erzählung unterordnen, damit diese leichter zu konsumieren ist, müssen die Erzählung, ihre Form und die Erzählinstanz genauer betrachtet werden.

Die Auswertungen der Analysen folgen zwecks Übersichtlichkeit und Vergleichbarkeit einem Grundschema, dessen Elemente Mikos (in etwas anderer Form) als grundlegend für die Befragung von filmischen Strukturen ansieht: 1. Kontexte, 2. Inhaltliche und erzählerische Kohärenz und 3. Gestalterische Mittel. Mikos' Erkenntnisse darüber, wie das Filmverstehen und das Filmerleben vom Produkt selbst strukturiert und von den Zuschauenden aktiv angeeignet wird, sind Leitideen der vorliegenden Analysen. Da das besondere Erkenntnisinteresse den Bildern vom Plattenbau gilt, wird den genannten drei Komponenten von Mikos eine vierte hinzugefügt: 4. Der Einsatz von Bildern des Plattenbaus. Hier wird zum einen allgemein die Stellung des Plattenbaus in der Handlung des Films betrachtet, aber auch im Detail die Darstellung

17 Mikos 2008, S. 13.

des Plattenbaus. Anhand ausgewählter Sequenzen werden vor allem die gestalterischen Mittel, ihre Funktion und ihre Beziehung zur Narration in den Fokus genommen.

6.2.1 Die Legende von Paul und Paula

DDR 1973, DEFA-Produktion, Regie: Heiner Carow, Drehbuch: Ulrich Plenzdorf, Heiner Carow

Kontexte: Da der Plattenbau als Kernelement des DDR-Wohnungsbau ideo-logisch aufgeladen war, ist es besonders interessant, dessen Repräsentation in einem DEFA-Film genauer zu betrachten. Die Plattenbausiedlungen waren nicht nur nüchtern betrachtete Großsiedlungen zur Lösung des Wohnungsmangels, sondern vielmehr in ihrer Funktion als ebendiese Lösung wegweisende Boten der Zukunft: Im real existierenden Sozialismus würde der neue Mensch eines Tages modern und großzügig wohnen – die Plattenbausiedlungen mit ihren modernen Errungenschaften sollten die ruinösen, dem technischen Standard nicht mehr entsprechenden Altbauten ablösen und ein gesünderes, komfortableres Wohnen und Leben im Grünen mit Balkon, Fernwärme, Warmwasser, Aufzug und Gemeinschaftsräumen gewährleisten. Der Plattenbau wurde auf Plakaten, in Zeitschriften und im Staatsfernsehen als die Wohnform der sozialistischen Zukunft gepriesen.¹⁸

Die Legende von Paul und Paula gilt als einer der erfolgreichsten DEFA-Filme mit drei Millionen Kinogänger/-innen im ersten Spieljahr. Nach der Ausreise der beiden Hauptdarsteller Angelica Domröse und Winfried Glatzeder wurde der Film nicht mehr gezeigt, um den Republikflüchtigen keine Bühne zu bieten. Nach der Wiedervereinigung erreichte der Film 1993 dank eines wiederholten Einzugs in die nationalen Kinos bundesweite Aufmerksamkeit. *Die Legende von Paul und Paula* gilt vielen als Kultfilm¹⁹. Der offensichtliche Klas-

¹⁸ Vgl. z.B. Liebscher, Robert: *Wohnen für alle. Eine Kulturgeschichte des Plattenbaus*. Berlin 2009, S. 75ff.

¹⁹ Vgl. z.B. den Wikipedia-Artikel zu Paul und Paula oder Maxwill, Peter: Als Honecker aufs Publikum hörte. In: Spiegel Online. [25.03.2013]. URL: <https://www.spiegel.de/eineinstages/40-jahre-ddr-kultfilm-die-legende-von-paul-und-paula-a-951084.html> (Letzter Zugriff: 07.04.2019). Oder: o.A. (dpa): Die Legende von Paul und Paula. Merkel schaut ihren Lieblingsfilm. In: Kölner Stadtanzeiger. [13.05.2013]. URL: <https://www.ksa.de/kultur/-die-legende-von-paul-und-paula—merkel-schaut-ihrer-lieblingsfilm-3992886> (Letzter Zugriff: 20.02.2019).

senunterschied zwischen Paul und Paula, die explizite Präsentation von sexueller Lust, die trotzige, lebensfrohe und unkonventionelle Paula sowie die Verortung der Figuren in gegensätzlich inszenierten Architekturstilen – dem Altbau und dem Plattenbau – in Zusammenhang mit ihrer symbolischen Aufladung werden den SED-Zuständigen nicht gefallen haben. *Paul und Paula* solltezensiert werden, wurde dann aber auf Drängen Honeckers doch für die Kinos zugelassen.²⁰ Die Film- und Theaterschaffenden der DDR fanden immer wieder Bilder und Metaphern, die durchaus kritisches Potenzial verritten, aber so ambivalent blieben, dass die Filme oder Inszenierungen trotzdem nicht (oder nur teilweise)zensiert wurden.²¹ Aufgrund seiner allgemein als poetisch eingestuften Bildsprache ist *Die Legende von Paul und Paula* ein besonderes Beispiel für die Rezeption damaliger DEFA-Filme.

Inhaltliche und erzählerische Kohärenz: Der Film wird als Legende bezeichnet, womit bereits im Titel deutlich gemacht wird, dass es sich um eine fiktive Geschichte handelt und eben nicht um einen dokumentarischen oder kritischen Realismus, wie ihn die SED bevorzugt hätte²². Der beruflich aufstrebende Paul verliebt sich in die Tochter eines Schausteller-Ehepaars und heiratet sie. Paula lebt zusammen mit ihrer Tochter ebenfalls mit einem Schausteller zusammen. Als Paula nach der schweren Geburt des gemeinsamen Kindes nach Hause kommt, erwischte sie ihren Lebenspartner mit einer anderen Frau. Daraufhin schmeißt sie ihn aus ihrer Wohnung. Auch Paul wird von seiner Frau betrogen, trennt sich aber wegen des gemeinsamen Kindes und der von ihm angestrebten Karriere im Staatsapparat nicht von ihr. Paul und Paula lernen sich abends in einer Diskothek kennen, verbringen die Nacht zusammen und entscheiden am nächsten Tag, nichts zu überstürzen und *alles so lange dauern zu lassen, wie es eben dauert*. Doch Paula hat sich bereits verliebt. Als sie herausfindet, dass Paul verheiratet ist, beschließen sie gemeinsam, dennoch die Affäre weiterzuführen. Als Paula bei einem offiziellen Empfang auftaucht, bei dem Paul mit seiner Frau Ines eine ausländische Delegation

²⁰ Vgl. Maxwill 2013.

²¹ Vgl. Irmer, Thomas/Schmidt, Matthias: Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Berlin 2003, S. 156 oder S. 169. Gerade ab den späten 1960ern und frühen 1970ern avancierten die Rezipient/-innen von Theaterinszenierungen und DEFA-Filmen zu Expert/-innen des Zwischen-den-Zeilen-Lesens.

²² Vgl. Schittly, Dagmar: DDR-Alltag im Film. Verbotene und zensierte Spielfilme der DEFA. In: bpb: Aus Politik und Zeitgeschichte. B 17/2002. S. 23 – 29.

begleitet, beendet Paul die Affäre. Paula hat Liebeskummer. Sie schickt ihre zwei Kinder alleine ins Kino, doch auf dem Weg dahin wird ihr Sohn überfahren und stirbt. Paula trauert um ihr Kind und ignoriert Paul, der versucht, Kontakt zu ihr aufzunehmen. Paul lässt nicht locker, geht nicht mehr zur Arbeit und belagert Paulas Wohnung. Nach zwei Wochen wird er von seinen Kollegen gezwungen, die Arbeit wieder aufzunehmen und zu seiner Frau zurückzukehren – doch als er in der gemeinsamen Wohnung auftaucht, muss er feststellen, dass seine Frau ihn immer noch betrügt. Kurzerhand geht Paul zu Paula und zerschlägt unter den Augen ihrer Nachbarn ihre Wohnungstür, um zu ihr zu kommen. Sie versöhnen sich.²³ Als Paula einige Zeit später von Paul ein Kind erwartet, schlägt sie alle Warnungen ihres Frauenarztes in den Wind und entscheidet sich, das Kind auszutragen. Die Geburt überlebt sie nicht. Paul übernimmt die Verantwortung für Paulas Tochter, seinen Sohn und das gemeinsame Kind. Zusammen ziehen sie in eine Wohnung im Plattenbau.

Gestalterische Mittel: Die viel gelobte Poesie des Films speist sich zum einen aus den manchmal traumhaften Sequenzen und zum anderen aus der Mischung aus realistischer und surrealistischer Bildsprache. Diese Mischung nimmt den DEFA-internen Anspruch eines kritischen Realismus ernst und hebelt ihn gleichzeitig durch Überhöhung aus:

»Beinahe parallel entwickelte sich bei der DEFA der >dramatisch-emotionale Stil, der dem nüchternen, dokumentaren Realismus Gefühle und Leidenschaft auf der Leinwand entgegensezte. Diese Filme waren beim Publikum sehr erfolgreich; das bekannteste Werk dieser Richtung, >Die Legende von Paul und Paula< von Regisseur Heiner Carow aus dem Jahr 1972, wurde zu einem der größten Kassenschlager des DDR-Films – trotz kritischer Stimmen, die dem Film zu viel Freizügigkeit vorwarfen. Im Zentrum dieser Filme standen häufig unkonventionelle Hauptfiguren, Ausbruchsversuche aus

23 Diese finale Szene zeugt von einer hohen Dramatik. Während Paul die Wohnungstür mit einer Axt einschlägt und in die Wohnung eindringt, schreit Paula unentwegt »Nein!«. Die Gewalttätigkeit dieser Szene ist befremdlich und aus heutiger Sicht hochgradig problematisch. Vgl. auch Dölling, Irene: »Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul< – Wie über die >Weiblichkeit< einer Arbeiterin der »sozialistische Mensch< konstruiert wird. Analyse des Films >Die Legende von Paul und Paula<. In: Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, Jg., Nr. 2., 1997, S. 101.

dem Alltag und das Aufbegehren gegen starre Regeln und Kleinbürgerlichkeit. Sie stellten die Frage, ob ein Ausbruch des Einzelnen aus der ›geschlossenen Gesellschaft‹ der DDR möglich sei.«²⁴

Die beschriebene Emotionalität wird auf verschiedene Weise vermittelt. Häufige, langanhaltende Großaufnahmen von Gesichtern, die Konzentration auf die jeweilige Figur und ihre durch Blicke angedeuteten Gefühlswelten sind sicherlich die deutlichsten.

Der Regisseur Carow bedient sich einer Vielzahl an filmischen Mitteln. Auffällig ist der Wechsel von schnellem zu langsamem Erzählen. Während durch harte Schnitte teilweise Jahre in der erzählten Zeit übersprungen werden, gibt es einige Sequenzen, die sich im Gegenzug sehr viel Zeit lassen, um Atmosphäre(n) zu schaffen. Beispielsweise wird ein Großteil der Einstellungen in der Disko-Sequenz, an deren Ende Paul und Paula sich endlich näher kommen, darauf verwandt, zwischen Paul und Paula hin und her zu schwenken und ihre Blicke so mit der Kamera nachzuvollziehen. Dieser Wechsel zwischen Zeitraffung und -dehnung führt auf der formalen Ebene zu der als poetisch beschriebenen Erzählweise. Außerdem werden viele Parallelmontagen eingesetzt, so dass die Dynamik zwischen Paul und Paula in ihrer Parallelität etwas Schicksalhaftes und Vorbestimmtes bekommt. Nicht zu unterschätzen ist auch der Einsatz der Musik der Band Die Pudhys, der für den Erfolg des Films beim Publikum maßgeblich war und ein zeitgeistiges Lebensgefühl vermittelte.²⁵

Der Film priorisiert Paulas Perspektive, auch wenn dies vielleicht nicht intendiert war.²⁶ Die gestalterischen Mittel, der so beförderte poetische Unterton und die Zeit, die für ausufernde Traum- und Rauschsequenzen aufgebracht wird, entsprechen eher Paulas Unkonventionalität als Pauls Angepasstheit. Dass Paula am Ende stirbt und Paul mit den Kindern aus dem Altbau in den Plattenbau zieht, scheint ein Eingeständnis an Pauls Haltung des

24 Schittly 2002, S. 28.

25 Zusammen mit der Musik und der Mode, die die Figuren tragen, entsteht so ein Lifestyle, den man als Ost-Berliner-Chic der 1970er einordnen kann. Trotzdem macht der Film auch hier Eingeständnisse an die durch die DEFA transportierten Doktrinen der SED bezüglich bestimmter Darstellungskonventionen, wie beispielsweise für die Figur der Ines, die als Negativbeispiel für kapitalistische Bestrebungen gelten kann und dementsprechend schlecht wegkommt.

26 Vgl. die Aussage Carows über seine Sicht auf die Erzählperspektive: »Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul.« Zitiert nach Dölling 1997, S. 82.

Man kann nicht alles haben zu sein und eine Befriedung der anarchistischen Lebensfreude Paulas, wie es die Soziologin Irene Dölling in ihrer feministischen Filmanalyse herausgearbeitet hat.²⁷

Die Frage, ob ein Ausbruch des Einzelnen aus der geschlossenen Gesellschaft der DDR möglich sei, wird in *Die Legende von Paul und Paula* mit einem das Happy End verweigerndem *Versuch's doch, Du wirst schon sehen, was Du davon hast* beantwortet.

Szenen des Plattenbaus: Architektur spielt in diesem Film eine wichtige Rolle. Zum einen definiert sie die zwei unterschiedlichen Sphären der beiden Hauptfiguren und zum anderen kann an ihr die damals vorherrschende Partei-Lesart vom Altbau als abzulehnende Vergangenheit im Gegensatz zum Plattenbau als sozialistische Zukunft abgelesen werden:

»Vor dem Hintergrund des sich zum Neubau-Sozialismus hin verändernden Ost-Berlin wird die Geschichte einer ungewöhnlichen Liebe zwischen einer Kaufhallenangestellten und einem Karrieristen im Staatsapparat erzählt. Für die meisten Zuschauer ist Paul ein Vertreter einer abgehobenen DDR-Elite; Paula, eine alleinerziehende Mutter in einer Altbauwohnung, ist eine realistische Figur, die in benachteiligten Verhältnissen lebt und sich dennoch aus guten Gründen gegen das private Glück der kleinen Utopie in Gestalt des Bungalow-bauenden Reifen-Saft entscheidet.«²⁸

Es sind also drei Wohntypen, die hier eindeutig besetzt sind: Die unkonventionelle, lebenslustige Paula lebt in einem heruntergekommenen Altbau. Der angepasste, aufstrebende Paul zieht von der Altbauwohnung in die neugebaute, moderne Plattenbauwohnung. Der ältere, einsame Verehrer von Paula, in Gestalt eines höflichen, fleißigen Arbeiters, der es zu bescheidenen Mitteln gebracht hat, baut am Stadtrand einen Bungalow mit modernster Ausstattung – der Paula (in Übereinstimmung mit der offiziellen anti-bürgerlichen Einstellung der SED) trotzdem nur als kleinbürgerlicher goldener Käfig erscheint.

Bezeichnenderweise liegen sich der Altbau, in dem Paula wohnt, und die neue Plattenbauzeile, in die Paul zieht, gegenüber. Die Gegensätze sind gesetzt. Dabei folgt diese Darstellung des Neubaus oberflächlich der offiziellen Propaganda, indem der Plattenbau mehrmals eindeutig als zukunftsweisend

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Irmer/Schmidt 2003, S. 135.

dargestellt wird. Am deutlichsten wird dies in einer Sequenz im ersten Teil des Films, in der der frisch verheiratete Paul seiner Ehefrau Ines und dem gemeinsamen Baby von der Straße aus zum Abschied winkt. Paul und Ines leben noch im Altbau. Paul ist in Uniform und auf dem Weg zur Armee, um seinen Wehrdienst zu leisten. Er winkt und geht dann die von Altbauten gesäumte Straße entlang Richtung Neubau, der am Ende der Straße hoch aufragt. Die Lesart lautet: Paul geht seiner Zukunft entgegen – und diese kann schließlich im Sozialismus nur eine bessere sein.

Während des gesamten Films werden vier Altbau-Sprengungen gezeigt. Der Film beginnt mit solch einer Sprengung und dehnt die Sequenz, in der die Staubwolke gezeigt wird, stark aus (insgesamt 1:35 Minuten). Darauf folgt nur eine kurze Sequenz, in der Paul Mobilier aus dem Fenster einer Altbauwohnung wirft²⁹, auf die wiederum die Sprengung eines weiteren Altbaus folgt. Die dritte Sprengung schließt an die erste, sexuell vollzogene Versöhnung von Ines und Paul an. Zum letzten Mal begegnet den Zuschauenden dieses Motiv, nachdem eine Stimme aus dem Off erklärt, dass Paula die Geburt ihres dritten Kindes nicht überlebt hat. Eine Interpretation drängt sich auf: Das Alte muss zerstört werden, damit etwas Neues einsetzen und das Schicksal seinen Lauf nehmen kann. Paul beschließt, in eine Plattenbauwohnung zu ziehen – und wohnt damit gegenüber von Paula. Paula beschließt, das Kind zu bekommen – und besiegt so ihren Tod. Die Altbauten müssen den Plattenbauten weichen. Paulas unangepasste Welt muss der geordneten Welt von Paul und seiner Kollegen Platz machen. Am Ende muss auch Paul, obwohl er sich von diesem Lebensstil abgewandt hat, sein Zuhause räumen und es sich und seinen Kindern im Plattenbau neu aufbauen.

Doch weder der Plattenbau noch der Altbau sind auf nur eine Lesart festgeschrieben. Für den Publizisten Peter Richter ist dies unter anderem ein konstitutiver Moment des gesamten Films und seiner zeitgenössischen Rezeption:

»Der Zuschauer wird im Zweifel gehalten darüber, wie er sein Verständnis und seine Sympathie auf die Protagonisten verteilen soll, denen diese beiden Lebenswelten metaphorisch zugeordnet sind: den bis zur Selbstverleugnung rationalen Funktionär Paul, der sich in seinem Plattenbau ein allerdings recht konventionelles Normglück eingerichtet hat, und die uferlos ro-

²⁹ Erst am Ende des Films wird ersichtlich, dass diese Szene nach Paulas Tod spielen muss und Paul seinen Umzug mit den Kindern in eine Plattenbauwohnung vorbereitet.

mantische, spontane Alleinerziehende Paula, die mit ihren absolutistischen Glücksansprüchen am Ende allerdings genauso dem Untergang geweiht ist, wie die geschichts- und kohlerußgeschwärzten, von Lebensspuren zernarbten Altbaumauern, in denen sie vergeblich von privater Entfaltung träumt. Der Film wäre nicht so wahrhaftig, wenn nicht auch hier zum Schluß die normativen Notwendigkeiten obsiegen würden, also der Plattenbau.³⁰

Die Altbauwohnung ist sehr viel öfter Schauplatz des Films als der Plattenbau. Während der Plattenbau meist nur eindrücklich von außen zu sehen ist und die Handlung nur ein paar wenige Male im Inneren der Plattenbauwohnung stattfindet, wird Paulas Altbauwohnung in vielen Facetten dargestellt. Die Zuschauer/-innen sehen nicht nur Paulas Zimmer, sondern auch das Kinderzimmer, die Küche und den Hausflur. Sie lernen sogar Paulas Hausgemeinschaft kennen (allesamt alte Leute), wenn auch lediglich als stumme Zeugen der Liebesgeschichte.³¹

So eindeutig symbolisch aufgeladen wie in *Die Legende von Paul und Paula* wird der Plattenbau im Film nicht noch einmal. Die architektonisch so ausdifferenzierten Lebensentwürfe sind sowohl einfach zu entschlüsseln als auch an der damaligen Propaganda geschult. Wie Richter bereits angedeutet hat, ist diese Erzählung nur während des Films ambivalent. Durch das dramatische Ende nimmt die vorgesehene Ordnung wieder ihren Platz ein: Paul kann mit den drei Kindern als alleinerziehender Vater im Plattenbau wohnen – der Sozialismus hat auch für ihn einen Ort. Wenn auch auf Kosten des alten Lebens, das dafür geopfert werden muss.

Ein weiterer spannender Aspekt ist die gegenderte Zuweisung der Symbolik: Der Altbau wird Paula zugeordnet, dem weiblichen, romantischen Anderen, wie es in diesem Film durchaus problematisch anmutet.³² Das rational Moderne in Form des Plattenbaus ist eindeutig männlich konnotiert. Der Plattenbau in seiner Symbolik ist der aktive Part, sowohl in seinem Repräsentanten Paul als auch in der Metapher des Aufbaus und Entstehens. Im Ge-

30 Richter, Peter: Der Plattenbau als Krisengebiet. Die architektonische und politische Transformation industriell errichteter Wohngebäude aus der DDR am Beispiel der Stadt Leinefelde. Hamburg 2006, S. 53-54.

31 Die ruinösen Altbauten der DDR galten aber auch als Refugium für alternative Lebensstile, Intellektuelle und Regimekritiker/-innen. Dies wird zum Beispiel in Filmen wie *Solo Sunny* (DEFA, 1980) oder *Das Leben der Anderen* (BRD, 2006) rezipiert und interpretiert.

32 Vgl. Dölling 1997, S. 91ff.

gensatz dazu steht der weiblich konnotierte Altbau, der in quasi schwachem, zerbrechlichen Zustand ist, beschützt werden muss und zum Opfer (seiner selbst) wird. Die sexuelle Freiheit wird jedoch im Altbau verortet, ganz in der traditionellen Erzählweise des Verruchten und Dreckigen, aber gleichfalls Rauschhaften und Fantastischen. Der eheliche Sex und der Ehebruch, der im Plattenbau stattfindet, werden ganz anders dargestellt und konnotiert: Pauls Ehefrau Ines ist im Gegensatz zu Paula nicht hingebungsvoll, Paul *nimmt sich, was ihm zusteht*, und beschwört die Ehe anhand materieller Versprechungen. So wird Ines als illoyales, gieriges und korruptes *Weibchen* inszeniert.³³ Für ihre Figur wird im Film kein Verständnis aufgebracht.

Diese genderspezifische Konnotation der Dichotomie Altbau und Plattenbau wird in weiteren Filmen aufgegriffen, doch in *Die Legende von Paul und Paula* nimmt diese ausdrückliche Zuschreibung ihren bildstarken Anfang.

6.2.2 Halbe Treppe

Deutschland 2002, Regie & Drehbuch: Andreas Dresen

Kontexte: Andreas Dresens Tragikomödie *Halbe Treppe* feierte auf der Berlinale 2002 seine Premiere, gewann dort einen silbernen Bären und gilt als wichtiger Baustein in der Karriere des damals noch recht unbekannten Regisseurs. Dresen setzt in *Halbe Treppe* vor allem auf improvisiertes Schauspiel und verzichtete auf aufwendige Filmtechnik. Der Stil, den Dresen in *Halbe Treppe* etabliert, kann als dokumentarisch anmutend beschrieben werden, da die Mittel des Realismus den Film und dessen Rezeption bestimmen. Es ist weniger die Geschichte von Ehebruch und Beziehungsalltag als die experimentelle Herangehensweise und die Improvisationskünste der Darsteller/-innen, die den Film interessant machen.

Inhaltliche und erzählerische Kohärenz: *Halbe Treppe* beginnt mit einem Dia-Abend, zu dem das Ehepaar Uwe und Ellen ihre Bekannten Chris und Kathrin in ihre Plattenbauwohnung eingeladen haben. Am nächsten Tag bringt Ellen Chris, der Moderator beim Radio ist, das Handy von Kathrin, welches sie vergessen hatte, im Studio vorbei. Etwas später besucht Chris Ellen in der Parfümerie, in der sie arbeitet. Wieder einige Tage später ruft

33 Dies wiederum entspricht auch der offiziellen Bewertung von Frauen, die nicht dem Ideal der arbeitenden Sozialistin entsprachen. Vgl. Dölling 1997, S. 95.

Ellen bei Chris und Kathrin an, um letztere zu fragen, ob sie mit ihr ins Kino gehen will. Da diese nicht zuhause ist verabreden sich spontan Chris und Ellen. Am Ufer der Oder beginnen die beiden sich im Auto zu küssen. Die Affäre beginnt. Sie treffen sich wieder in einem Stundenhotel in Polen. Eines Tages kommt Kathrin früher von der Arbeit nach Hause und erwischt Ellen und Chris in der Badewanne. Als Ellen danach nach Hause kommt, sagt sie Uwe, dass sie sich verliebt habe. Er beraumt eine Aussprache zwischen allen vier ein, doch Chris und Ellen wollen die Affäre nicht beenden. Sie besichtigen zusammen Wohnungen, während Uwe versucht, Haushalt, Kinder und die Arbeit in seinem Imbiss unter einen Hut zu bekommen und Kathrin Liebeskummer hat. Chris jedoch wird immer unsicherer, was er eigentlich will – mit Ellen zusammen ziehen will er nicht. Er entscheidet sich schließlich, bei Kathrin zu bleiben und seine Ehe zu retten. Von Chris während einer Wohnungsbesichtigung verlassen, leidet auch Ellen an Liebeskummer. Als Uwe ihr in der gemeinsamen Plattenbauwohnung die langersehnte neue Küche präsentiert, verlässt sie ihn endgültig und wagt den Neuanfang alleine mit ihren Kindern.

Gestalterische Mittel: Die filmischen Mittel behaupten einen dokumentarischen Ansatz: Die Ästhetik der Handkamera ist dabei besonders vordergründig. Sie ist oft sehr nah an den Personen dran, sie bewegt sich schnell und fahrig, wodurch die Bilder teilweise stark verwackelt sind. Auf künstliche Lichtquellen wurde verzichtet, ausschließlich realistisches Licht, wie Lampen in Wohnungen und Tageslicht, werden eingesetzt. Auch die Tonspur wirkt dokumentarisch, wie Originalaufnahmen vom jeweiligen Schauplatz.

Doch dieser dokumentarische Ansatz wird lediglich behauptet: Viele und schnelle Schnitte mit Perspektivwechseln konterkarieren die Zeugenschaft einer einzelnen Handkamera. Ähnlich verhält es sich mit dem Mittel des Interviews, welches wiederkehrend eingesetzt wird: Während die Interviewsituationen, in denen die Schauspieler/-innen direkt in die Kamera sprechen und man im Off auch die Fragen des Interviewers hört, am Anfang noch sinnhaft erscheinen (die Protagonisten werden beispielsweise zu ihren Berufen befragt), kippt die Interviewsituation spätestens dann ins Absurde, als Chris direkt nach dem Auffliegen seiner Affäre mit einem Glas Wein am Küchentisch sitzend nach seinen Gefühlen befragt wird.

Auch die Tonspur ist nicht immer realistisch. Die Musik, die einen großen Raum einnimmt, arbeitet sogar gegen diesen Authentizitätsanspruch. In Schlüsselmomenten ist diese in Form der Straßenmusiker, die von der

Band 17 Hippies dargestellt werden, real in der Szene vorhanden. Diese Musik dient als eine Art Verfremdungseffekt, der die Absurdität des Authentizitätsanspruchs und des Pseudo-Dokumentarischen durch das Fantastische ihrer Präsenz deutlich werden lässt.

Die Absurdität mancher Mittel geht zudem zusammen mit einer bestimmten Komik des Unzulänglichen des Realen. Diese Komik des Realistischen ist beispielsweise in der Badewannen-Szene zu beobachten: Während in anderen Filmen nach Kathrins Entdeckung ein Schnitt gesetzt und die Szene beendet würde, müssen die Zuschauer/-innen in *Halbe Treppe* die unangenehme, aber überaus realitätsnahe Situation miterleben, in der Ellen Chris nach dem Verbleib ihrer Kleidung fragen muss, während dieser versucht, mit Schaum im Haar und nur einem Handtuch bekleidet, mit Kathrin zu reden. Im Flur muss die klatschnasse Ellen sich eilig anziehen, um die unangenehme Situation schnellstmöglich verlassen zu können.

Szenen des Plattenbaus: Uwe und Ellen wohnen mit ihren zwei Kindern in einer Plattenbauwohnung, die den Zuschauenden bereits in der ersten Szene als beengt und zu klein vorgestellt wird. Vor allem die Küche spielt eine besondere Rolle: zum einen als Anlass zu wiederholtem Streit zwischen den Eheleuten und zum anderen als Ort der sentimental-emotionalen Situationen. Zweimal stehen sich Uwe und Ellen in der kleinen, engen Küche gegenüber. Beim ersten Mal gesteht Ellen Uwe, dass sie sich verliebt hat. Beim zweiten Mal sagt sie ihm, dass sie nicht zu ihm zurückkommen und stattdessen endgültig ausziehen wird. Die Szenen sind ähnlich aufgebaut, sowohl inhaltlich als auch formal. Sie beginnen jeweils damit, dass Ellen eine Neuerung in der Küche präsentiert wird: Beim ersten Mal ist Uwe dabei, eine Dunstabzugshaube einzubauen. Er hockt auf dem Boden und schaut zu ihr hoch. Anhand ihrer zurückhaltenden Reaktion merkt er, dass etwas nicht stimmt. Sie sagt ihm gerade heraus, wortwörtlich von oben herab, dass sie sich verliebt hat. Uwe ist fassungslos, steht auf, verlässt die Küche und verschwindet auf dem Balkon. In der zweiten Szene betritt Ellen den Raum alleine, in den Uwe eine neue Einbauküche eingebaut hat. Als Uwe dazu tritt, beginnt sie heftig zu weinen. Uwe scheint zu glauben, dass sie sich über die Küche freut und vor Reue weint. Er sagt Sätze wie »Schön, dass Du wieder da bist!« und »Neue Küche, neues Glück!«. Doch dann löst sich Ellen wieder aus seiner Umarmung und sagt ihm, dass er nichts verstanden habe und sie weggehen werde. Die Kamera in diesen Szenen ist sehr nah an den Figuren. Sie schwenkt von Profil zu Profil, je nachdem, wer gerade spricht. In diesen Szenen gibt es keinen

Schnitt. In der Halbtotalen ist die Kamera nah am Geschehen, aber nicht so nah wie in manch anderer Szene des Films. Die Zuschauer/-innen wohnen einer intimen Szene in genau der Distanz bei, die einem realen Dabeisein entspräche. Diese Nähe erhöht die Emotionalität.

In einer Schlüsselszene spielt der Plattenbau eine definierende Rolle: Da Ellen gelüftet hat, während der Käfig des Wellensittichs offen stand, ist dieser entflohen. Nun suchen Ellen und Uwe draußen nach dem Vogel. Ellen ist verzweifelt, Uwe sauer. Sie suchen inmitten des Plattenbauviertels, umgeben von Plattenbauten. Der Vogel ist nicht zu finden. Ellen ist schuld an dieser Situation, sie irrt verzweifelt umher, Uwe steht dabei und will ihr nicht helfen. Der entflogene Vogel, der Umgang der beiden mit der Situation und miteinander können als Parabel für die übergeordnete Erzählung des Ehebruchs und der Ehekrisen gelesen werden – mit dem kleinen Unterschied, dass der Vogel am Ende in die Plattenbauwohnung zurückkehrt. Zudem ist interessant, dass diese Szene sowohl im Trailer für den Film vorkommt als auch für das Filmplakat und die DVD-Hüllen ausgesucht wurde. Doch das hierfür gewählte Motiv ist so nicht im Film zu finden: Vor weißen, hochaufragenden Plattenbauten stehen Ellen und Uwe und schauen in den blauen Himmel. Warum diese Veränderung? Die Plattenbauten im Film sind viel niedriger und weisen rote Balkonstreben und braune Fassaden auf und der Himmel ist fast immer grau, nicht blau. Warum sehen wir nur Uwe und Ellen, wenn der Film von vier Figuren handelt? Da es sich hier um ein Marketing-Produkt handelt, muss davon ausgegangen werden, dass die mit dem Vertrieb befassten Personen das so abgewandelte Motiv als aussagekräftig und repräsentativ für den gesamten Film hielten. Dass sie sich sicher waren, die Erwartungen an einen Film, der in Frankfurt an der Oder spielt, mit vorrangig ostdeutschen Schauspieler/-innen besetzt ist und von einem ostdeutschen Regisseur gemacht wurde, mit diesem Motiv am besten zu wecken, aber auch zu rahmen. Das Plakat ist Teil des *intertextuellen Vorspanns* und gibt so bereits gewisse Informationen preis, so dass die Zuschauer/-innen einschätzen können, was sie zu sehen bekommen werden (und ob sie es überhaupt sehen wollen). Die weißen, uniformen, übergroßen Plattenbauten in ihrer nicht-ikonischen Qualität erzählen Kinogänger/-innen bereits sehr viel – und die Filmkritiker, die *Halbe Treppe* besprochen haben, ergänzen dies auf eindrücklich einseitige Weise. Auch wenn man bedenken muss, dass der Film 2002 in die Kinos kam und *das Ostdeutsche* damals noch stärker als das Fremde inszeniert werden konnte, so ist der von den Filmkritikern an den Tag gelegte Ton gegenüber dem ostdeutschen Setting mehr als entlarvend. So wird zum Beispiel vom »herrlichsten,

schnodderigen Ost-Jargon«³⁴ geschwärmt oder in äußerst aufschlussreicher Weise die hier gezeigte Glaubwürdigkeit der Darstellung von Menschen, die im Plattenbau leben, hinterfragt:

»Halbe Treppe« ist anzumerken, dass er eigentlich nicht ganz von den Menschen handelt, denen er versucht nahe zu sein, sondern von denen, die sie darstellen. Und die, so sehr sie sich auch anstrengen, dem Volk aufs Maul zu schauen, spielen ihre Rollen einfach zu gut, zu sehr, als dass man ihnen die Ellen oder den Chris des Plattenbaus ganz abnehmen könnte. [...] Ich sah also Theaterschauspieler, die Beziehungskrisen improvisieren, deren Bewältigungsstrategien und Lösungsversuche (man sitzt zu viert zusammen und diskutiert das Problem tatsächlich gemeinsam) mir nicht zu der Tristesse grauer Plattenbauten zu passen schienen. Es war mir, als handelten diese Psychodramen eher von denen einer anderen, intellektuelleren Schicht. Sie können ihre Herkunft nicht so ganz verleugnen, zu lebendig, zu beweglich und facettenreich ist das Mienenspiel, eindeutig zu theatralisch geraten sind übrigens die Augenblicke, wenn der Radiomoderator und die Parfümverkäuferin während ihres Jobs an Liebeskummer leiden. Hier sind sie bei weitem nicht mehr die einfachen Menschen, die gerade das weitgehend nicht gelernt haben: ihre Gefühle nach außen zu tragen.«³⁵

Diese unheilvolle Verkettung und Bewertung von sozialer Herkunft, Lebensort und angeblicher emotionaler Verarmung zeugt von der Macht nicht-ikonischer Bilder, die dieses Image maßgeblich geformt haben.

Auch in *Halbe Treppe* findet sich die mit Symbolkraft aufgeladene Dichotomie von Altbau und Plattenbau: Chris und Kathrin wohnen in einem großzügigen Altbau. Ihre Küche ist geräumig, genau wie Badezimmer und Badewanne. Das lustvoll Sexuelle ist im Altbau verortet, nicht nur durch den dort vollzogenen Ehebruch, sondern auch durch den Sex von Chris' Tochter mit ihrem Freund, den Chris und Kathrin in ihrem Schlafzimmer nicht überhören können. Als Chris und Ellen auf Wohnungssuche sind, schauen sie sich ausschließlich Altbauwohnungen an. Am Ende des Films stellt Ellen ihren Kindern eine der leeren Altbauwohnungen als deren gemeinsame

³⁴ Koerner, Swantje-Britt: Ein Film wie Jazz: Andreas Dresens »Halbe Treppe«. In: FAZ Online. [01.10.2002]. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/film-ein-film-wie-jazz-andreas-dresens-halbe-treppe-151045.html> (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

³⁵ Thomas 2003.

neue Wohnung vor. Chris kehrt zu seiner Frau in die gemeinsame Altbauwohnung zurück. Aus Ellens Perspektive lässt sich die Geschichte auch als Auszug aus dem Plattenbau und dem damit assoziierten Status Quo lesen. Wäre es denn vorstellbar, dass Ellen in die Plattenbauwohnung zurückkehrt? Oder dass Chris und Ellen zusammen in eine Plattenbauwohnung ziehen? Diese Varianten erscheinen abwegig, was auch an der tradierten Bedeutungskopplung vom Leben im Plattenbau mit Scheitern und Versagen hängt, wie sie die nicht-ikonischen Bilder der ostdeutschen Plattenbauten transportiert. So ist die unglücklichste Figur in diesem Film Uwe, der am Ende als Verlassener ohne Frau und Kinder alleine in der Plattenbauwohnung zurückbleibt.

6.2.3 Good Bye, Lenin!

Deutschland 2003, Regie: Wolfgang Becker, Drehbuch: Bernd Lichtenberger, Wolfgang Becker

Kontexte: Die Komödie *Good Bye, Lenin!*, 2003 bei der Berlinale uraufgeführt, gehört sicherlich zu den (finanziell) erfolgreichsten filmischen Auseinandersetzungen mit der Nachwendezeit. Auch international war der Film ein Erfolg. Dies wird meist der humorvollen Herangehensweise, die sich an der damals von den Feuilletons ausgerufenen Ostalgie-Welle abarbeitet, zugeschrieben.³⁶

Über *Good Bye, Lenin!* wurde in den German Studies und der Filmwissenschaft bereits einiges geschrieben.³⁷ Besonderes Augenmerk gilt hierbei meistens dem filmischen Versuch der Identitätsentwicklung durch Erinnerungskultur in der Nachwendezeit. In den Kontext gesetzt zu anderen deutschen Filmen dieses Zeitraums, wie Leander Hauffmanns *Sonnenallee* und Wolfgang Beckers Vorgänger-Film *Das Leben ist eine Baustelle*, wird *Good Bye, Lenin!* eine besondere Qualität attestiert:

³⁶ Vgl. Allan, Seán: *Good Bye, Lenin!* Ostalgie und Identität im wiedervereinigten Deutschland. In: CFL Journal, Nr. 01/2006, S. 45-59.

³⁷ Vgl. z.B.: Downing, Crystal: Staging Ideology and Love in *Good Bye, Lenin!* In: Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies. Vol. 43 (2). 2013. S. 5-16. Oder: Irmscher, Jana: Filmrezeption und Erfahrung. Eine Fallstudie am Beispiel von *Good Bye, Lenin*. Berlin 2007. Oder: Schmidt, Gary: Motherhood, Melodram, and Masculinity in Wolfgang Becker's *Good Bye Lenin!* In: West Virginia University Philosophical Papers. Vol. 52, 2005, S. 123-132.

»Anders jedoch als die Unmengen von Fernsehsendungen zum Leben in der ehemaligen DDR, die in den Monaten nach der Filmpremiere von *Good Bye, Lenin!* über die deutschen Bildschirme rollten, geht es in Beckers Film um ein differenzierteres Verständnis von Ostalgie. Denn obgleich der Film die ultimative ostalgische Fantasie auf die Leinwand bringt, nämlich eine Auferstehung der DDR in der Welt nach der Wende, provoziert er den Zuschauer, sich eben gerade mit diesem Phänomen ›Ostalgie‹ kritisch auseinander zu setzen. Dementsprechend verweist *Good Bye, Lenin!* auf die Wichtigkeit von Erinnerungen (sowohl individuellen als auch kollektiven) bei dem Prozess, eine neue gesamtdeutsche Identität zu entwickeln, wobei allerdings durch Hinzuziehung von Humor und Ironie eine Sentimentalisierung der DDR-Vergangenheit vermieden wird.«³⁸

Abgesehen von der zweifelhaften Annahme, dass die Hinzuziehung von Humor und Ironie eine Sentimentalisierung vermeide, ist es tatsächlich von Interesse, dieser von Allan beschriebenen Identitätssuche der Hauptfigur zu folgen: durch die Inszenierung einer Schein-DDR innerhalb des Krankenzimmers seiner Mutter anhand der zu dieser Inszenierung herbeigezogenen Hilfsmittel. Damit wird Erinnerungsarbeit aber vor allem an den physischen Objekten der Warenkultur festgemacht, was durchaus problematisch ist, unter anderem durch die *Unschuld* der Objekte, an denen sich keine kritische Vergangenheitsbewältigung bewerkstelligen lässt.

Good Bye, Lenin! ist eine sogenannte Tragikomödie, kann aber auch als Melodram gewertet werden.³⁹ Dem Genre entsprechend enthält der Film sowohl dramatisch-ernsthafte Momente als auch komische Elemente. Die Fallhöhe für Tragikomödien ist trotz ihrer Beliebtheit hoch, denn es gilt, die Balance zwischen Tragik und Komik so zu halten, dass beide Genres zur Geltung kommen. Die Tragik in *Good Bye, Lenin!* speist sich dann auch nicht aus den Repressionen des SED-Regimes, sondern lediglich aus der familiären Situation der Figuren. Zuschauer/-innen röhrt die Krankheit und der Tod der Mutter und die vergeblichen Bemühungen des Sohnes – es geht dezidiert nicht um das durch die Diktatur beschädigte Familienleben.

Inhaltliche und erzählerische Kohärenz: Der Film beginnt mit einem Rückblick. Familienvideos in Super 8-Manier zeigen Szenen aus der Kindheit des Prot-

38 Allan 2006, S. 49.

39 Vgl. Schmidt 2005.

agonisten Alexander. Die Zuschauer/-innen erfahren, dass der Vater in den Westen geflohen ist und seine Mutter nach einer schweren Depression sich ganz dem Sozialismus verschrieben hat. Angekommen in der Filmgegenwart besucht Alex eine Demonstration. Auf dem Weg zur 40-Jahrsfeier der DDR sieht seine Mutter Christiane, wie Alex von der Polizei verprügelt und verhaftet wird. Sie erleidet einen Herzinfarkt und fällt ins Koma. Von der Polizei frei gelassen, fährt Alex ins Krankenhaus, wo er die nächsten acht Monate viel Zeit verbringen wird. In der Zwischenzeit wird aus den Demonstrationen die friedliche Revolution, die zum Ende der DDR führt. Nachdem Christiane aus dem Koma erwacht, macht ihr Arzt Alex und seiner Schwester Ariane klar, dass ihre Mutter keinen zweiten Herzinfarkt überleben wird. Alex entscheidet sich, das Ende der DDR vor seiner Mutter geheim zu halten. Das Zimmer der Mutter wird wieder in den Vorwende-Zustand zurückversetzt. Um die Wünsche der wieder zu Kräften kommenden Mutter zu erfüllen, muss Alex einiges auf sich nehmen, wie etwa die Suche nach Lebensmitteln aus der DDR. Mithilfe seines westdeutschen Kollegen produziert er Nachrichtensendungen im Stil der *Aktuellen Kamera*, um der Mutter die Veränderungen in ihrem Umfeld zu erklären. Diese Erklärungsversuche werden dabei immer abstruser, aber Christiane scheint keine Zweifel zu hegen. Bei einem gemeinsamen Ausflug auf die Datscha ihrer Kindheit erzählt Christiane, dass der Vater nicht in den Westen geflohen ist, um dort mit seiner Geliebten zu leben, sondern sie und die Kinder nachkommen sollten, was sie sich aber aus Angst vor den Konsequenzen eines Ausreiseantrags nicht getraut habe. Alle Briefe des Vaters habe sie daraufhin versteckt. Alex ist schockiert. Am Ende des Tages geht es Christiane akut schlechter, sie wird wieder ins Krankenhaus eingeliefert. Dort deckt Lara, Alex' Freundin und Schwesternschülerin im Krankenhaus, Alex Lüge auf, ohne dass dieser es mitbekommt. Alex besucht unterdessen unangemeldet seinen Vater, der in einer modernen Villa in West-Berlin wohnt. Alex erzählt ihm, dass Christiane im Sterben liegt und ihn noch einmal sehen möchte. Der Vater erfüllt ihr den Wunsch und besucht sie im Krankenhaus. Alex produziert mit seinem Kollegen eine letzte Ausgabe der *Aktuellen Kamera*, in welcher er Honecker zurücktreten und den Kosmonauten Sigmund Jähn zu dessen Nachfolger macht. Seinen Kindheitshelden lässt er die Öffnung der Grenzen für westdeutsche Flüchtlinge bekannt geben. Alex, seine Schwester, seine Freundin und seine Mutter schauen dies zusammen im Krankenhaus an. Drei Tage später stirbt Christiane. Alex schießt ihre Asche mit einer selbstgebastelten Rakete in den Berliner Nachthimmel. Er sagt, die DDR werde für ihn für immer mit seiner Mutter verbunden sein.

Gestalterische Mittel: Der Regisseur Wolfgang Becker und sein Team bedienen sich einer großen Bandbreite filmischer Mittel. Der Filmgenuss speist sich auch am spielerisch anmutenden Einsatz dieser Mittel, wie die häufigen Fast Motions, die zudem mit passender Musik unterlegt sind. Auch der Einsatz von dokumentarischem Nachrichtenmaterial bekommt durch die Umdeutung des Voiceovers etwas Spielerisches. Das Vorwissen der Rezipierenden ist dabei grundlegend, ohne dieses kann der durch die Zitate und Referenzen hergestellte ironisch-humoristische Unterton nicht genossen werden.

Stärkstes gestalterisches Mittel ist dennoch ein erzählerisches Mittel: Der Film nimmt eindeutig die Erzählperspektive von Alex ein. Von Anfang an und regelmäßig wiederkehrend erzählt Alex im Voiceover. Dies hat die Funktion der Kontextualisierung und vor allem des hochgradig subjektiven Kommentars. Dabei ist die Sprache der Figur knapp, aber reich an Wortwitzen und typischen Begriffe aus dem DDR-Alltag. Der Ton ist ironisch bis sarkastisch gefärbt:

»Mutter verschlief den Siegeszug des Kapitalismus. Und die Terminkoordination meiner Besuche im Krankenhaus. Ihr Schlaf ignorierte, wie Helden der Arbeit arbeitslos wurden. Die PGH Fernsehreparatur »Adolf Hennecke« wurde abgewickelt. Ich war der Letzte und ich machte das Licht aus. Dann kam der Aufschwung. Im Ost-West-Team praktizierte ich frühzeitig die Wiedervereinigung. Satellitenschüsseln liessen unsere Landschaften erblühen.«⁴⁰

Lediglich in einigen wenigen Schlüsselszenen wird Alex' Perspektive verlassen: In der Sequenz, in der Christiane heimlich die Wohnung verlässt sowie die Krankenhaus-Szene, in der Christiane erfährt, dass es die DDR nicht mehr gibt. Der gesamte Film ist damit hochgradig subjektiv. Obwohl es in diesem Film um eine Mutter-Sohn-Beziehung geht, steht die Subjektivität des Sohns im Vordergrund, die Mutter selbst bleibt inhaltlich wie formal überaus passiv.⁴¹

Szenen des Plattenbaus: Während die Inszenierung der Warenwelt der Alltagskultur der DDR als Appell an das Vorwissen der Zuschauer/-innen auf Deut-

⁴⁰ Original-Voiceover. Zitiert aus den Arbeitsmaterialien zu *Good Bye, Lenin!* des Goethe Instituts, URL: https://www.goethe.de/resources/files/pdf72/Good_Bye_Lenin.pdf (Letzter Zugriff 24.02.2019).

⁴¹ Vgl. Schmidt 2005.

lichkeit setzt, verhält es sich mit der Inszenierung des Plattenbaus in *Good Bye, Lenin!* ein wenig anders. Zum einen bildet die Plattenbauwohnung den Rahmen für die gesamte Vergangenheitsinszenierung, zum anderen umreißt der Plattenbau und das Plattenbauviertel den sozialen Kontext der Familie. Der Plattenbau fungiert als Rahmung: Die hier präsentierte Familie ist eine ostdeutsche.

Doch in *Good Bye, Lenin!* wird keine Arbeiter- oder Arbeitslosen-Familie dargestellt. Die Mutter Lehrerin, der Vater Arzt, scheinen sie bereits früh in einen der repräsentativen Plattenbauten im Bauabschnitt II der Karl-Marx-Allee in Ost-Berlin gezogen zu sein. Direkt nach der Wende verliert Alex zwar seinen Job, bekommt aber sofort einen neuen. Soziale Not besteht nicht. Eine Verlierer-Geschichte⁴² ist hier also nur im ideologischen beziehungsweise psychologischen Sinne auszumachen: Alex glaubt, dass seine Mutter den Untergang und Verlust der DDR nicht verkraften würde, da sie sich nach der Flucht des Vaters *mit dem Sozialismus verheiratet habe* und sich als verdiente Sozialistin ausgezeichnet hat. In dieser Lesart würde die Mutter ihr Selbstverständnis und ihre Selbstlegitimation einbüßen, wenn sie von dem Ende der DDR erfährt. Erst im Laufe des Films stellt sich heraus, dass diese Überidentifikation mit dem SED-Staat eine Strategie der Mutter war, ihre Kinder zu schützen. Als sie kurz vor ihrem Tod von der Wiedervereinigung erfährt, hält sie wiederum dieses Wissen vor ihrem Sohn geheim und spielt dessen Spiel mit. Das ist – genau wie die Entscheidung, sich dem Sozialismus zu verschreiben – eine aktive Entscheidung. So ist auch die Interpretation der psychologischen Wende-Verliererin kaum haltbar.

Ein weiterer überraschender Aspekt der Inszenierung des Plattenbaus in *Good Bye, Lenin!* ist dessen vergleichsweise geringe tatsächliche Präsenz. Wenn Alex zusammen mit seinem Kollegen das Zimmer der Mutter wieder DDRgerecht einrichtet, geschieht dies in Fast Motion. Das Zimmer der Mutter ist der einzige Raum, der häufiger zu sehen ist. Nach dem Film können die Zuschauer/-innen nicht sagen, wie die Wohnung geschnitten ist, obwohl im Trailer sogar der Grundriss gezeigt wird. Der Plattenbau ist hier ein unbestimmter Ort, obwohl es Ortskundigen möglich ist, ihn genau zu identifizie-

⁴² Anders verhält es sich mit den anderen im Plattenbau angesiedelten Figuren, den Nachbar/-innen der Familie, die schon eher als Wendeverlierer/-innen gezeichnet werden, die sich darüber freuen, die DDR nachspielen zu können. Am deutlichsten wird dies an der Figur des Schuldirektors Klapprott inszeniert, der sich nach dem Ende der DDR gehen lässt und ständig betrunken ist.

ren. Der Plattenbau ist ein Rahmen für die Erzählung: Er kann mit der Mutter und beide mit der DDR gleichgesetzt werden. Alle drei sind dem Untergang geweiht und nur dank Alex' Fürsorge noch einigermaßen existent. Mit dem Tod der Mutter kann Alex auch mit der DDR abschließen, er kann auch diese versöhnlich zu Grabe tragen.

Die Datscha, das Wochenend-Holzhäuschen der Familie, ist eine weitere, symbolisch aufgeladene Architekturform in *Good Bye, Lenin!*: Hier ist die heile Welt der Familie verortet – und hier endet sie auch. Zu Beginn des Films werden Super 8-Filme gezeigt, die der Vater vor seiner Flucht in den Westen von seiner Familie auf der Datscha gemacht hat. Es ist eine Idylle. Doch es ist in diesem, fern der Stadt gelegenen Idyll, dass Christiane sich dazu durchringt, ihre Lebenslüge zu offenbaren und damit die Kindheitserinnerungen – wenn nicht zerstört, so doch eintrübt. So sind die explizit ostdeutsch konnotierten Architekturen, der Plattenbau und die Datscha, beide dem Vergangenen zugeordnet.

Auch in *Good Bye, Lenin!* finden wir die Dichotomie von Plattenbau und Altbau, auch hier ist der Altbau mit Weiblichkeit, Lust und Sexualität konnotiert. Während die Plattenbauwohnung von der kranken, hilflosen Mutter besetzt ist, können Alex und Lara in einer verlassenen Altbauwohnung ihre Beziehung ausleben. Während die Mutter als asexuelles Wesen *mit dem Sozialismus verheiratet* dargestellt wird, ist Lara als lebenslustige junge Frau gezeichnet, die zudem noch als Schwesternschülerin eine sexuell aufgeladene Trope verkörpert. Obwohl die Plattenbauwohnung mit der Mutter assoziiert ist, wird diese nicht als *weiblicher* Ort konnotiert – zum einen, weil die Erzählperspektive die des Sohnes ist und zum anderen, weil die Mutter im Sterben liegt. Das Freudvolle, Lebensbejahende ist mit den Ausflügen in den Altbau verbunden.

Zwei weitere Orte spielen eine Rolle in *Good Bye, Lenin!*: zum einen natürlich das Krankenhaus, in welchem die Mutter acht Monate im Koma liegt und Alex sich in Lara verliebt, und zum anderen die Villa in West-Berlin, in der der Vater mit seiner neuen Familie lebt. Während das Krankenhaus ein typischer Nicht-Ort ist, bekommt die Villa durch die Assoziation mit dem Vater eine besondere Bedeutung. Die großzügige, moderne Villa ist als Gegenteil der kleinen Plattenbauwohnung zu lesen. Darüber hinaus konnotiert die Villa im Zusammenspiel mit der Vaterrolle auch westdeutsche Überlegenheit und kapitalistischen Reichtum. Ist der Plattenbau in *Good Bye, Lenin!* mit der DDR gleichgesetzt, so ist die Villa mit der BRD gleichgesetzt.

Es lohnt ein Blick auf die vielleicht berühmteste Szene des Films, nämlich die, in welcher Christiane heimlich die Wohnung verlässt und ihr auf der Stra-

ße ein Helikopter mit der abmontierten Statue Lenins begegnet. Christiane wird leicht von unten aufgenommen, im Hintergrund die Plattenbauten des Bauabschnitts II der Karl-Marx-Allee. Sie wird von diesen gerahmt, während sie der fliegenden Lenin-Statue hinterher schaut. Bei dieser Sequenz handelt es sich um eine Parallelmontage: Es wird zwischengeschnitten, wie Alex erwacht und losläuft, die Treppe hinunter und zu seiner Mutter. Gleichzeitig steigt Alex' Schwester Ariane die Treppen der U-Bahn-Station mit Einkäufen beladen empor, sieht ihre Mutter auf der Straße stehen, lässt ihre Einkäufe fallen und rennt ebenfalls zu ihr. Alex und Ariane kommen gleichzeitig bei Christiane an und führen sie zurück zur Wohnung. Mittelpunkt der Sequenz ist Christiane. Die Kamera fährt um sie herum. Ihre Einstellungen sind länger als die von Alex und Ariane. Die Parallelmontage erhöht die Eindringlichkeit der Ausnahmesituation. Die in der Untersicht gefilmte Rahmung von Christiane durch die Plattenbauten vermittelt auch formal ihr Gefühl des Verlorenseins.

Good Bye, Lenin! zeigt mithilfe der Gleichsetzung des Plattenbaus und der sterbenden Mutter mit der DDR eine durchaus problematische Vergangenheitsbewältigung, die am Beispiel von Alex eine aktive Aufarbeitung verlangt (Re-Inszenierung, Reenactment und Umschreibung) und diese mit einem klar abschließenden, versöhnlichen Abschied belohnt: Der Tod der Mutter ist keine Tragödie, sondern Notwendigkeit.

6.2.4 Die Friseuse

Deutschland 2010, Regie: Doris Dörrie, Drehbuch: Laila Stieler

Kontexte: Auch *Die Friseuse* von Doris Dörrie aus dem Jahr 2010 ist eine Komödie mit vereinzelten tragischen Momenten. Außerhalb des Wettbewerbs bei der Berlinale gestartet kann der Film zwar nicht auf eine ähnliche Erfolgsgeschichte wie *Good Bye, Lenin!* blicken, er war jedoch trotzdem nicht zuletzt aufgrund der renommierten Regisseurin ein Kinoerfolg. Es ist der erste Film, bei dem Dörrie nicht ihren eigenen Stoff, sondern ein Drehbuch von Laila Stieler verfilmt hat. Laila Stieler ist unter anderem durch ihre Zusammenarbeit mit Andreas Dresen bekannt. Ihr Dialogstil gilt als besonders authentisch.⁴³

43 Die Tatsache, dass Stieler häufig mit Dresen zusammenarbeitet, lässt den Filmkritiker Tobias Kniebe in seiner Film-Kolumne die »Verschwörungstheorie« aufstellen, dass *Die Friseuse* nicht von Dörrie, sondern von Dresen stamme und Dresen hier eine »brillan-

Diese Authentizität hat in *Die Friseuse* einen besonderen Stellenwert: In der Presse finden sich Stimmen, die die Milieu-Darstellung loben⁴⁴, aber auch solche, die die Figuren als absurd überzeichnet bewerten.⁴⁵

Inhaltliche und erzählerische Kohärenz: *Die Friseuse* erzählt die Geschichte von Kathi König, die nach der Trennung von ihrem Mann als Alleinerziehende mit ihrer pubertierenden Tochter in eine Plattenbauwohnung in Marzahn zieht. Hier versucht sie zuerst erfolglos, eine Anstellung als Friseurin zu bekommen, fasst dann aber den Plan, ihren eigenen Frisiersalon aufzumachen. Um das dafür nötige Geld aufzutreiben, arbeitet sie schwarz als mobile Friseurin im Altersheim und hilft einem Menschenbeschmuggler, illegale vietnamesische Einwanderer und Einwanderinnen nach Berlin zu bringen. Durch einen Zwischenfall muss sie die von ihr geschmuggelten Vietnamesen und Vietnamesinnen bei sich in der Plattenbauwohnung unterbringen. Tien, der Übersetzer der Gruppe, und Kathi König haben ein kurzes Verhältnis, welches beendet wird, weil Tien in Vietnam verheiratet ist. Sie bekommt das Geld für den Salon zusammen und renoviert ihn aufwendig. Doch aufgrund von nicht beachteten gesetzlichen Vorgaben darf sie ihn nicht eröffnen. Zudem wird bei

te Satire» auf die Münchner Schule, zu der Dörrie gezählt wird, gedreht hätte. Erst dann wäre dies für ihn ein gelungener Film. In seiner Kritik steckt erschreckend offene Ablehnung gegenüber der Darstellung beziehungsweise (Re-)Präsentation von dicken Frauen, Ostdeutschen und Regisseurinnen. Vgl. Kniebe, Tobias: Gute-Laune-Terror. In: Süddeutsche Zeitung. [17. Mai 2010]. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berlin/ale-kolumne-gute-laune-terror-1.52090> (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

- 44 Vgl. Hippen, Wilfried: Die Dicke von Marzahn. In: Die Tageszeitung. [18.02.2010]. URL: <https://www.taz.de/!481601/> (Letzter Zugriff: 26.02.2019).
- 45 Für positive Einschätzungen vgl. Ebd. und Zöllner, Abini: Waschen, schneiden, leben: »Die Friseuse« erzählt eine Geschichte der Selbstbehauptung. In: Berliner Zeitung. [18.02.2010]. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/waschen--schneiden--leben--die-friseuse--erzaehlt-eine-geschichte-der-selbstbehauptung-kopf-hoch-15175524> (Letzter Zugriff: 07.04.2019). Für negative Einschätzungen vgl. Kniebe 2010. Doch selbst in wohlwollenden Kritiken ist die Art und Weise, wie die Figur Kathi König beschrieben und beurteilt wird, entlarvend. »Kathi König ist ein Mensch, den der Kinozuschauer auf den ersten Blick nicht respektieren mag. Denn sie fällt auf der Straße zu sehr mit ihrer Fülle, ihren Klamotten, ihrer bunten Haarpracht auf. Und sie eckt mit ihrer frechen Klappe an. Man möchte mit den Augen rollen oder kichern.« Mayer, Andrea Simone: Die Friseuse boxt sich durch. In: n-tv.de, dpa. [18.02.2010] URL: <https://www.n-tv.de/lete/Die-Friseuse-boxt-sich-durch-article735801.html> (Letzter Zugriff: 07.04.19).

ihr multiple Sklerose diagnostiziert. Am Ende des Films arbeitet Kathi König recht vergnügt als Angestellte in einem Frisiersalon im vietnamesischen Einkaufs- und Kulturzentrum.

Gestalterische Mittel: Als besonders hervorzuhebendes Stilmittel ist der *Fatsuit* zu nennen, den die Schauspielerin Gabriela Maria Schmeide als Kathi König trägt. Mit diesem Anzug wird ihr Körper als sehr übergewichtig inszeniert. Für Szenen, in denen Kathi König unbekleidet zu sehen ist, wurde ein Körperdouble eingesetzt. Des Weiteren spricht die Figur einen starken Berliner Dialekt, der als derbe, gerade heraus, ehrlich und humorvoll gilt. Diese Adjektive beschreiben die Figur der Kathi König gleichfalls treffend.

In *Die Friseuse* sind zwei Kameraeinstellungen maßgeblich für die Atmosphäre des Films: zum einen die häufigen Closeups und Detailaufnahmen und zum anderen die oft ausgedehnten Kamerafahrten über Marzahn und an Plattenbaufassaden entlang. Die häufigen Close Ups führen die Betrachter/-innen sehr nah an die Figur heran – so nah, dass es als unangenehm wahrgenommen werden kann. So zeigt der Film mehrmals lange Nah-, Groß- und Detailaufnahmen von Kathis voluminösem Körper, beispielsweise wie sie beschwerlich aus ihrem Bett aufsteht oder sich entkleidet. Die Kamerafahrten über den (nackten) Körper ähneln dann auch denen der ausgedehnten Flüge über die Marzahner Plattenbauten. Sie haben die Funktion, etwas zu zeigen, was vielen als kaum erlebbar gilt: Die *Fettberge* zu erklimmen oder das Plattenbauviertel zu durchdringen – und dabei beides als schön zu empfinden. Selbstredend ist dies eine problematische Rahmung, nicht zuletzt, weil der übergewichtige Körper und das Plattenbauviertel als ein unbekanntes Anderes inszeniert werden.

Was die Inszenierung des Körpers der Figur angeht, ließe sich zudem die gleiche Frage stellen, wie sie sich für die Inszenierung des Plattenbaus aufdrängt: Wenn etwas visuell so viel Platz in einem visuellen Werk einnimmt, muss es dann nicht als definierender Aspekt der Geschichte verstanden werden? Wenn also die Körperfülle von Kathi König bis ins kleinste Detail ausgeleuchtet wird, dann kann davon ausgegangen werden, dass diese Körperfülle ein Charakteristikum der Figur ist und mit ihrem Scheitern verbunden: Scheitert Kathi König, weil sie dick ist?

Diese Rahmungen (die Körperfülle der Figur und die Verortung im Plattenbauviertel) werden gesetzt, um die Absurdität der Geschichte und den damit verbundenen Humor zu erhöhen. Die implizite Frage lautet: Wie kann eine dicke Frau in Marzahn glauben, sie hätte das Zeug zur Unternehmerin?

Die Unwägbarkeiten, die Kathi König auf ihrem Weg zum eigenen Salon in Kauf nehmen muss, sind – dank der Rahmung der Ausgangssituation als völlig absurd – keine tragisch-dramatischen Schicksalsschläge, sondern Anlass zur Komik. So entsteht eine (ambivalente) Lust daran, sie scheitern zu sehen – und diese Lust wird bedient. So können die Zuschauer/-innen am Ende des Films beruhigt sein, denn ihre lebensweltlichen Überzeugungen wurden nicht in Frage gestellt: Die dicke Frau aus Marzahn hat natürlich nicht das Zeug zur Unternehmerin, aber dank ihres Naturells ist sie trotzdem glücklich.

Szenen des Plattenbaus: In einem Interview im Bonusmaterial der DVD sagt die Regisseurin Dörrie zwar, dass die Geschichte nicht am Plattenbau hänge, doch ist das Plattenbauviertel Marzahn ein bestimmendes Element in *Die Friseuse*. Das Ins-Bild-Setzen Marzahns nimmt im Film einen so prominenten Platz ein, dass sich die Frage nach der Verkettung des Lebens im Plattenbau mit der Erzählung des Scheiterns der Hauptfigur aufdrängt.

Diese Frage stellt sich unter anderem deshalb, weil auch hier auf eine eindeutige Assoziation von Figuren mit Architekturen zurück gegriffen wird: Während Kathi nach der Trennung von ihrem Noch-Ehemann zurück nach Marzahn geht, wo sie aufgewachsen ist, und mit ihrer jugendlichen Tochter in eine Plattenbauwohnung zieht, wohnt ihr Ex-Partner weiterhin – und, wie sich herausstellen wird, nun zusammen mit seiner neuen Partnerin und deren Kind – im ehemals gemeinsamen Einfamilienhaus außerhalb der Stadt. Diese Kleinbürgeridylle wird vor allem von der Tochter vermisst, die zwar ihrer Mutter die Schuld für ihre Situation gibt, doch vom Vater selbst keinen Platz mehr im Einfamilienhaus eingeräumt bekommt. Das gute Leben der vormals glücklichen Kleinfamilie (der Betrug des Ehemanns wird als plötzlich und völlig unerwartet beschrieben) wird damit eindeutig verortet: im privaten Eigenheim im Grünen außerhalb der Stadt. In der Szene nach Kathis Krankenhausaufenthalt, als sie zurück nach Hause kommt und von ihrer Tochter bekocht wird, erzählt sie von ihrer traurigen Kindheit in Marzahn als Tochter einer Alkoholikerin. Hier fragt sie sich selbst, warum genau sie nach Marzahn zurückgekehrt ist. Eine Antwort kann sie darauf nicht geben. Das Leben im Plattenbauviertel kann so nur als Gegenpol zum guten Leben gelesen werden: Glücklich war Kathi eigentlich nur im Eigenheim, nicht vorher und auch nicht danach.

Eine positive Konnotation der Plattenbauwohnung wäre aber möglich: Für die Vietnamesen und Vietnamesinnen, die Kathi König aus Polen nach Berlin schmuggelt, ist ihre Plattenbauwohnung ein echter Zufluchtsort. Auch

wenn die Verhältnisse begrenzt sind (sie schlafen auf dem Boden), so stellt sich trotz der Sprachbarrieren ein heimliches Miteinander ein (sie kochen und schauen zusammen Fernsehen). Auch für Kathi König muss die Plattenbauwohnung als Neuanfang, als Chance und als Rückzugsort verstanden und eigentlich positiv bewertet werden. Doch die gesamte Erzählung von der Selbstbehauptung trotz wiederholtem Scheitern macht diese Nuance der Plattenbau-Darstellung nur verhalten sichtbar.

Damit ist *Die Friseuse* vielleicht das eindringlichste Beispiel für die Verkettung der Bilder vom Plattenbau mit denen der Erzählung vom Scheitern.

6.2.5 Polizeiruf 110 Rostock »Und raus bist Du«

Deutschland 2011 (Erstausstrahlung 22.05.2011), Regie: Christian von Castelberg,
Drehbuch: Wolfgang Stauch

Kontexte: Die Folge *Und raus bist Du* der *Polizeiruf 110*-Serie ist der vierte Fall des in Rostock angesiedelten Ermittler-Duos Kathrin König und Sascha Bukow. Der Rostocker *Polizeiruf 110* gilt als einer der beliebtesten in der *Tatort-/Polizeiruf-110*-Reihe. Dies wird vor allem der Hauptdarstellerin Anneke Kim Sarnau und dem Hauptdarsteller Charly Hübner sowie der emotional ambivalenten Beziehung ihrer Figuren zugerechnet. Die *Tatort*-Reihe ist eine erfolgreiche, allsonntägliche Fernseh-Praxis in Deutschland und damit kollektiv- und identitätsstiftend.

Inhaltliche und erzählerische Kohärenz: Wiederholt fährt die LKA-Beamtin König an einem Autowrack vorbei, eines Tages lässt sie es abschleppen. Auf dem Schrottplatz stellt sich heraus, dass im Kofferraum des Wracks eine männliche Leiche liegt. König nimmt zusammen mit dem Kommissar Bukow die Ermittlungen auf. Der Tote lebte in einer Plattenbauwohnung, in der die Ermittler/-innen eine alte, kranke Frau finden. Nach deren Abtransport durch die Rettungssanitäter finden sie unter ihrer Matratze den Entwurf für einen Erpresserbrief. Die alte Frau stirbt auf dem Weg in den Krankenwagen vor dem Plattenbau. Dies wird von einer jüngeren Frau beobachtet, die sich, nachdem die Polizei die Wohnung verlassen hat, Zutritt verschafft und Spuren ihrer Verbindung zu dem toten Ehepaar verschwinden lässt. Notdürftig hat sie sich eine leerstehende Wohnung im Plattenbau eingerichtet. Da die Frau dringend Geld braucht, um die Adoption ihrer Tochter durch deren Pflegeeltern zu verhindern, übernimmt sie die Erpressung, die der Tote be-

gonnen hat. Die Polizei erfährt von Schrotthändler Gehring, dass der Tote im Besitz eines Notizbuches war, mit welchem er viel Geld erpressen wollte. Die Frau, die Bukow als seine Mitschülerin Nathalie Schierke wiedererkennt, gerät in Verdacht. Während sie Schierke verhören, verschwindet ihre Tochter aus dem Haus der Pflegeeltern. Schierke findet in der leerstehenden Plattenbauwohnung einen Erpresserbrief, der von ihr 50 000 Euro für die Freilassung ihrer Tochter verlangt. Währenddessen melden die Pflegeeltern der Polizei, dass das Mädchen verschwunden ist. Die Ermittelnden nehmen das alte Schrottsucher- und Trinker-Ehepaar Schütte fest, da sie glauben, diese hätten das Mädchen entführt, um Geld für ihren Traum vom Alterswohnsitz in Thailand zu erpressen. Der Ehemann gesteht daraufhin den Mord an dem alten Mann, weist die Entführung aber von sich. Zusammen mit dem Schrotthändler versucht Schierke von dem Besitzer des Notizbuches, einem Mülldeponie-Besitzer, der illegale Geschäfte macht, 100 000 Euro zu erpressen. Sie wollen das Geld untereinander aufteilen. Der Mülldeponie-Besitzer bringt aber seinen Handlanger mit, welcher auf den Schrotthändler, der die Übergabe machen will, schießt. Bukow, der diese Szene beobachtet, schießt wiederum auf den Handlanger. Die Frau, die vom Schrotthändler im Keller eingeschlossen wurde, wird befreit. Die Tochter befand sich währenddessen freiwillig im Wohnwagen des Schrotthändlers, der lediglich eine Entführung behauptet hatte, um mit Schierke die Erpressung durchzuführen und die Hälfte des Geldes für seine Hilfe zu fordern. Am Ende sind Mutter und Tochter vereint, der Schrotthändler und der Handlanger überleben ihre Schussverletzungen.

Das Überthema dieser *Polizeiruf 110*-Folge ist Müll: Die Polizei ermittelt im Milieu der sogenannten Müllsucher/-innen, auf dem Schrottplatz und der Mülldeponie. Der Skandal, der zu der Erpressung führt, ist groß angelegter illegaler Handel mit Sondermüll. Der Grill, den die Kommissare zum Feierabend anwerfen, ist Müll und die Obdachlose Schierke sucht nach Essen im Container. Es wäre naheliegend, auch die Figuren als *menschlichen Müll* zu inszenieren. Da jedoch alle Figuren facettenreich gezeichnet und ihre jeweiligen Motive auch in ihrer Absurdität nachvollziehbar gemacht werden, verhindern die Filmemacher diese Lesart.

Gestalterische Mittel: Die Folgen des Rostocker *Polizeiruf 110* bestechen durch einen *realistischen* Grundton, der vordergründig an der Schauspielweise der beiden Hauptdarsteller/-innen festgemacht werden kann. Eine Komponente dieser Spielweise, die als authentisch bezeichnet wird, ist die weniger am Text als an der mündlichen Rede ausgerichtete Sprechweise (am Theater auch als

gerade Töne bezeichnet). Daneben wird der Hauptdarsteller Charly Hübner als sogenannter Charakterdarsteller aufgrund seines Aussehens als authentischer Typ gewertet.⁴⁶ Dies verhält sich selbstredend anders bei den Darstellerinnen, die ihre Figuren auf andere Weise authentisch darstellen (müssen). Die Verwahrlosung der Figur Nathalie Schierke wird beispielsweise nicht nur durch verschlissene Kleidung angezeigt, sondern vor allem auch durch das ungeschminkte Gesicht der Schauspielerin Ursina Lardi.⁴⁷

Abseits der Präsenz der Darsteller/-innen sind es vor allem die filmischen Mittel, die die Aura der Authentizität herstellen – und das auf sehr subtile Weise. Die Kameraführung und der Ton suggerieren ein Mittendrin, welches es den Zuschauenden ermöglicht, im fiktiven Stoff eine Art dokumentarischen Bildraum zu erleben. Die Kamera nutzt verschiedene Techniken, um diesen zu etablieren:

- Sie ist immer in Bewegung, ohne jedoch die verwackelten Bilder einer Handkamera zu produzieren;
- sie schwenkt pausenlos von einer Figur zur anderen, wodurch manchmal das Gesicht einer Figur im Vordergrund im Close Up erscheint oder manche Figuren angeschnitten werden;
- Schwenks und Schärfewechsel ersetzen zudem häufig den Schnitt (aber nicht so häufig, dass es den Zuschauer/-innen als Stilmittel auffallen muss);
- Halbtotalen und Nahaufnahmen im Profil lassen bei Gesprächssituatonen den Eindruck entstehen, direkt neben den Figuren zu stehen;
- Parallel- oder Verfolgungsfahrten suggerieren ein Mitlaufen mit den Figuren.

⁴⁶ In der perfiden Logik dieses an Schauspielern getesteten *Lookism* wird ein als hässlich eingestufter Schauspieler oftmals zum Typen deklariert und seine Präsenz als realistische menschliche Darstellung gewertet – im Gegensatz zum Ideal der ansonsten *unrealistisch* schönen Männer, die den Bildschirm bevölkern. Vgl. z.B. Buß, Christian: »Polizeiruf« über Müllsammler. Kampf der Kaputten. In: Spiegel Online [20.05.2011]. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/polizeiruf-ueber-muellsammler-kampf-der-kaputten-a-762845.html> (Letzter Zugriff: 07.04.2019). Buß schreibt dort im Teaser: »Wer ist hier der Penner? [...] Bulle Buckow sieht abgewrackter aus als jeder Obdachlose.«

⁴⁷ Lardis Gesicht ist wirklich ungeschminkt, was in der Fernsehproduktion völlig unüblich ist. Durch diesen Trick wirkt Lardis sehr schöne Gesicht hart und verlebt.

Trotz dieser »bewegungsbetonten Kameraaktivitäten⁴⁸ kommt kein Gefühl der Unruhe auf, sondern das einer dynamischen Teilhabe.

Der Ton unterstützt dieses Gefühl. Die Tonspur ist eine realistische, das heißt, wir hören auch Hintergrundgeräusche wie Vogelgezwitscher oder ein vorbeifahrendes Fahrrad. Wenn Schierke hinter Büschen versteckt beobachtet, wie die Polizei den Plattenbau verlässt, dann hören wir deren Stimmen gedämpft aus der Entfernung, so wie die Frau sie hören könnte. Doch auch hier wird das Stilmittel dosiert eingesetzt. So vermittelt sich durch Kameraführung und Ton eine Grundstimmung, die für eine gewisse Authentizität steht, ohne dabei eine dokumentarische Abbildhaftigkeit zu behaupten oder durch Übertreibung auf ihre Gemachtheit aufmerksam zu machen.

Szenen des Plattenbaus: Der Plattenbau spielt eine prominente Rolle in diesem *Polizeiruf 110*. Direkt in den ersten Szenen ist ein altes, leerstehendes Verwaltungsgebäude in Plattenbauweise im Hintergrund zu sehen – im Vordergrund steht das Autowrack, in dessen Kofferraum man die Leiche finden wird. In Fast Motion sehen wir, wie das Auto immer mehr verkommt. Der Plattenbau im Hintergrund bleibt unverändert in schlechtem Zustand. Dieser Ort indiziert bereits das Thema der Verwahrlosung und des Mülls und verortet die Szenen durch den Plattenbau im Osten Deutschlands.

Das Zuhause des Müllsammlers und seiner Frau befindet sich in einem Plattenbau Typ Rostock. Dessen Besonderheit liegt in dem Versuch, sowohl regionale Bautraditionen, insbesondere die Backsteingotik, zu zitieren, als auch auf eine Individualität der Bauten durch Kunst am Bau zu setzen. Dadurch wirken die Rostocker Plattenbauten weniger eintönig als andere Exemplare. Die Wohnung selbst wird als klein, beengt und unter anderem mit DDR-Insignien voligestopft präsentiert. Obwohl die DDR in dieser Folge des *Polizeiruf 110* mit keinem Wort erwähnt wird, sind diese Requisiten prominente Marker in der Mise-en-Scène der Plattenbau-Szenen. Die Wendeverlierer/-innen müssen nicht benannt werden, die nicht-ikonischen Szenenbilder übernehmen diese Arbeit.

Die Kamera zeigt die Plattenbauten von außen immer in der Untersicht – sicherlich, um das gesamte Hochhaus in einem Bildausschnitt abbilden zu können. Doch das traditionell mit der Untersicht vermittelte Gefühl von Macht und Stärke des Repräsentierten entwickelt sich hier nicht an der

48 Korte 2010, S. 50

menschlichen Gestalt, sondern an der Architektur: Der Mensch im Plattenbauviertel ist im Vergleich zu den Bauten selbst klein, unbedeutend und machtlos. Der überwältigende Plattenbau drückt die menschliche Gestalt (im Bildausschnitt) nieder. Dies zeigt sich beispielsweise auch in der Szene, in der Schierke Lebensmittel aus den Müllcontainern hinter dem Supermarkt holt. Sie wird dabei von den Ermittelnden (und den Zuschauer/-innen) beobachtet. Die dieser Beobachtung entsprechende Kameraeinstellung ist eine Totale, wodurch die Frau im Mittelpunkt von Plattenbauten gerahmt wird.

Gegenpol zum Plattenbau ist in *Und raus bist Du* die moderne Villa, die Schierke als Architektin selbst entworfen und bewohnt hat und in der jetzt ihre Tochter mit ihren Pflegeeltern lebt. Bei dieser Villa handelt es sich um den Typus Stadtvilla im Bauhaus-Stil, der einen hohen Lebensstandard indiziert. Die mit diesem Typus verbundene Erzählung ist ähnlich wie die des Plattenbaus sehr eindimensional: Die Menschen, die in solchen Villen wohnen, werden den Zuschauenden meist als unglücklich gezeigt. Im Fall dieses Polizeirufs werden die Pflegeeltern und vor allem die Pflegemutter als unverblümt unsympathisch gezeichnet. Die Sympathie der Zuschauer/-innen ist spätestens nach der Einführung der Pflegemutter ganz bei der Figur der Nathalie Schierke, selbst dann noch als diese manipulativ auf ihre Tochter einwirkt und sie in Schwierigkeiten bringt.

Eine weitere wichtige Architektur ist das kleine Haus, welches das Mörder-Ehepaar Schütte bewohnt. Dessen Baufälligkeit und Schimmelbefall gibt den Anstoß zu den Umständen, die zum Mord führen. Das kleine Haus steht sowohl für die Kleingeistigkeit seiner Besitzer als auch für die geplatzten Träume dieser Kleinbürger, die sich genau genommen aufgrund ihres finanziellen Absturzes nicht mal mehr zum Kleinbürgertum zählen können.

In dieser Hierarchie der gezeigten Architekturen ist der Plattenbau der letzte Hafen der Abgestiegenen. Ein sicherer Hafen ist er jedoch nicht.

6.2.6 Wir sind jung. Wir sind stark.

Deutschland 2014, Regie: Burhan Qurbani, Drehbuch: Burhan Qurbani, Martin Behnke

Kontexte: Der Spielfilm *Wir sind jung. Wir sind stark.* nimmt sich der ausländerfeindlichen Pogrome von Rostock-Lichtenhagen im August 1992 an, indem er anhand von 24 Stunden und drei Erzählsträngen die Ereignisse der dritten Nacht der Ausschreitungen nachzeichnet. Dies geschieht jedoch nicht in

dokumentarischer Weise, sondern in einer ästhetisch überhöhten, atmosphärisch dichten Konzentration auf einige wenige, exemplarische Figuren.

Wir sind jung. Wir sind stark. erhielt nicht zuletzt wegen seines Themas viel Aufmerksamkeit und verschiedene Preise. Die Presse zog vor allem Parallelen zu der damals aufstrebenden Pegida-Bewegung und dem Aufstieg der Neuen Rechten.⁴⁹

Im Rahmen der Analyse des Plattenbaus als Szenenbild ist der Film deshalb interessant, weil er die realen Ereignisse rund um das sogenannte Sonnenblumenhaus inszeniert. Diese haben maßgeblich zum schlechten Image der ostdeutschen Plattenbauviertel beigetragen. Das Sonnenblumenhaus ist vermutlich deutschlandweit der bekannteste Plattenbau – die ikonische Variante einer ansonsten als uniform rezipierten Architektur. Es ist unweigerlich mit den fremdenfeindlichen, rechtsradikalen Ausschreitungen verbunden und deshalb hochgradig negativ besetzt. Dabei gelten die Rostocker Plattenbauten mit ihren großflächigen Wandreliefs an den Giebelwänden der 12-stöckigen Zeilen als besonders gelungene Exemplare des DDR-Wohnungsbaus. Doch die Pogrome um das Sonnenblumenhaus haben diese positive Rezeption (zum Teil) vereitelt. Die Bilder vom Sonnenblumenhaus beziehungsweise von dessen Giebelfassade mit dem Sonnenblumenrelief sind ikonische Bilder – und nicht eines der vielen von den eigentlichen Anschlägen, die von der anwesenden Presse hervorragend dokumentiert wurden. Das harmlose Foto aus der Ferne vom Sonnenblumenhaus bei Tage vor blauem Himmel ist damit eine interessante Variante des ikonischen Bildes, da es offensichtlich nur symbolisch repräsentiert und nur geringfügig faktisch. In *Wir sind jung. Wir sind stark.* steht das Sonnenblumenhaus im Mittelpunkt einer Fiktion – um gleichzeitig die realen Vorkommnisse zu markieren und zu symbolisieren.

Inhaltliche und erzählerische Kohärenz: Der Film beginnt am Morgen nach der zweiten Nacht der Ausschreitungen vor dem Sonnenblumenhaus und folgt der Clique um den Neo-Nazi Sandro und den Freunden Stefan und Robbie durch den Tag. Stefans Vater Martin, Lokalpolitiker, versucht, der Situation her zu werden, doch seine Vorgesetzten und die Polizei arbeiten gegen seine

49 Vgl. Bieger, Uta/Bretschneider, Jürgen: Filmernst – Unterrichtsmaterial. *Wir sind jung. Wir sind stark.* München 2015. URL: https://www.jungundstark.de/images/Wir_sind_jung_Wir_sind_stark_DS.pdf (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

Ansagen. Die Sinti und Roma, an deren Anwesenheit sich die Ausschreitungen entbrannt haben, werden evakuiert. Es befinden sich noch rund 100 Vietnamesen und Vietnamesinnen im Sonnenblumenhaus. Lien, eine der Vietnamesinnen, will sich nicht einschüchtern lassen und geht trotzdem in die Wäscherei arbeiten. Am Nachmittag fährt die Clique an die Ostsee. Sandro weist auf brutale Art den hyperaktiven, psychopathisch anmutenden Robbie in die Schranken. Stefan bandelt mit Jennie an, von der Robbie meint, sie wäre seine Freundin. Die Spannungen innerhalb der Gruppe wachsen. Vor dem Sonnenblumenhaus versammeln sich die ersten Schaulustigen, Neo-Nazis, die Presse und die Polizei. Die Clique trifft dazu. Martin versucht derweil, die Situation zuhause auszusitzen. Da er nicht weiß, wo Stefan ist, fährt er schließlich selbst zum Sonnenblumenhaus. Dort zieht unerwartet die Polizei ab. Die Vietnamesen und Vietnamesinnen und ein Fernsehteam haben sich im Plattenbau verschanzt. Vor dem Haus beginnt der Exzess: Stefan und Robbie werfen die ersten, selbstgebauten Molotowcocktails und steigen zusammen mit ihrem Kumpel Goldhahn in das Haus ein. Sie verwüsten die Wohnung von Lien und ihrer Familie, die sich unterdessen auf das Dach des Plattenbaus geflüchtet haben. Über einen anderen Aufgang können sie entkommen und werden von der Polizei evakuiert. Stefan und Robbie setzen die Wohnung in Brand. Der Film endet am nächsten Morgen: Die Vietnamesen und Vietnamesinnen sind in einer Sporthalle untergebracht. Als Lien vor die Tür in die Sonne tritt, hebt ein Junge einen Stein auf und ist im Begriff, diesen auf Lien zu schmeißen, als der Film im Black endet.

Die Erzählperspektiven sind auf drei Personen verteilt und durch Parallelmontagen aneinander orientiert. Der Haupterzählstrang liegt eindeutig bei Stefan und seiner Clique, also bei den Akteuren der Handlung. Die Perspektiven der Vietnamesin Lien und die Perspektive des Lokalpolitikers Martin, der auch Stefans Vater ist, nehmen weit weniger Erzählzeit ein und reagieren vor allem auf die Ereignisse. Sowohl Lien als auch Martin werden durch die unter anderem von Stefan und seiner Clique verursachten Ereignisse zur Handlung und zum Überdenken ihrer Einstellungen gezwungen. Das Ende des Films ist auch deshalb so schmerhaft, weil Lien die beiden Kinder anlächelt, bevor der Junge den Stein aufhebt und zum Wurf ansetzt – der letzte Funke Hoffnung, den Lien hatte, in Rostock Fuß fassen zu können, wird damit konterkariert.

Die Entscheidung, die Geschichte als Chronik eines Tages zu erzählen, führt zu einer intensiven, aber auch langsamem Erzählzeit: Vom Morgen bis zum Abend erfahren wir viel über die Figurenkonstellationen und die Dynamiken zwischen den eingeführten Personen. Gleichzeitig baut sich aber auch

Spannung auf, da aufgrund des Vorwissens die Zuschauer/-innen bereits wissen, was am Abend passieren wird.

Gestalterische Mittel: *Wir sind jung. Wir sind stark.* hat für sein schwieriges Thema eine komplexe Bildsprache entwickelt. Die Kamera – oder wie es im Abspann heißt: die Bildgestaltung von Yoshi Heimrath und die Entscheidung, den Film in Schwarz-Weiß beginnen zu lassen und später in Farbe zu wechseln, definieren die gesamte Atmosphäre des Films.

Die Bildgestaltung ist geprägt von langen Einstellungen, häufigen Nah- und Großaufnahmen und begleitenden Kamerafahrten. Das Schwarz-Weiß des ersten Teils des Films ist kontrastreich mit einer starken Tiefenschärfe – die Bilder sind *gestochen scharf*. Die Fahrten sind langsam und genau. Der gesamte Bildaufbau wirkt konstruiert und dadurch eindeutig. Diese formale Strenge passt zu dem Versuchsaufbau, die Situation des 24. August 1992 vor dem Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen am Beispiel lediglich einer Handvoll Figuren zu zeigen. Der Aufbau des Films als Chronik unterstützt dies: Durch die wiederholte Einblendung der Uhrzeit auf schwarzem Grund (wie eine Kapiteleinteilung) und der stringenten erzählten Zeit wird Spannung, aber auch eine Art Zeugenschaft aufgebaut. Die Es-liegt-etwas-Bedrohliches-in-der-Luft-Atmosphäre wird zudem von vielen, kompliziert choreographierten Kamerafahrten und -flügen über, an und durch die Plattenbauten hindurch verstärkt. Besonders zu nennen ist hier die Szene, in welcher die Clique am frühen Abend am Ort des Geschehens ankommt. Dies wird anhand einer dreiminütigen Plansequenz umgesetzt. Sie beginnt mit einer leicht nach vorne versetzten Parallelfahrt, dann erhebt sich die Kamera in die Höhe, um dann mit einer leicht nach hinten versetzten Parallelfahrt zu den Figuren in der Menschenmenge zurückzukehren. Die Schauspieler/-innen laufen in einer ausgeklügelten Choreographie durch die Menschenmassen vor dem Sonnenblumenhaus, die Kamera erkundet mit ihnen die Lage und findet am Ende zu ihnen zurück. Nach dieser Kamerafahrt wird der Schwarz-Weiß-Teil des Films beendet: Im typischen Fernsehformat und einer an Röhrenfernsehen erinnernden Farbigkeit sehen wir die Jugendlichen aus der Sicht der Kamera des Fernsehteam, welches sie interviewt. Nach dem Interview wechselt das Format in eine dritte Variante und in die Farbigkeit. Jetzt beginnt der Exzess. Eine eindeutige Interpretation dieser Wechsel verweigert sich. Eine naheliegende Lesart wäre, dass der historische, quasi abgeschlossene Stoff an dieser Stelle verlassen und der Exzess in seiner Farbigkeit ins Hier und Jetzt geholt wird: Der mit Schwarz-Weiß assoziierte

Kunstanspruch kann von hier an vernachlässigt werden, denn nun geht es in den *hässlichen, ungeschönten Exzess*.

Szenen des Plattenbaus: Das Sonnenblumenhaus wird seinem ikonischen Status gemäß inszeniert. Es ist Mittelpunkt der gezeigten Plattenbauten, die uns durch Kamerafahrten und -flüge gezeigt werden. Auch hier ist die Begegnung der Figuren mit dem Plattenbau meist in einer leichten Untersicht gestaltet.

Beim gezeigten Plattenbau handelt es sich nicht um das originale Sonnenblumenhaus, welches in Rostock modernisiert wurde und voll vermietet ist. Gedreht wurde in Halle-Neustadt in einem zum Abriss freigegebenen Haus. Der Plattenbaum im Film ist in einem erbärmlichen Zustand, der Putz der Fassaden und Balkone bröckelt. Wie dünn die Wände und klein die Zimmer sind, wird in mehreren Szenen deutlich: Wenn Stefan und Robbie in der Wohnung ihres Freundes Philipp nach dessen Selbstmord seine Sachen durchsuchen, wenn Lien durch die Gemeinschaftsräume der Vietnamesen und Vietnamesinnen streift und wenn Stefan, Robbie und Goldhahn Liens Wohnung verwüsten und in Brand setzen.

Der Film bietet allgemein wenige Erklärungen, er versucht nicht, das Verhalten der Jugendlichen zu erläutern oder als zwingend darzustellen. Keine der Figuren (außer vielleicht Lien) handelt sympathisch oder zumindest nachvollziehbar im Sinne einer Identifikationsfigur. Zu Beginn scheint Stefan diese Identifikationsfigur werden zu können, doch sein Zögern und seine Zurückhaltung werden sich im Laufe des Films nicht als kritische Haltung oder Distanz zur Gruppe herausstellen. Wenn er schließlich seine Zurückhaltung aufgibt, trifft er katastrophale, *unsympathische* Entscheidungen. Insgesamt sind die Figuren so gezeichnet, dass sie zwar interessant sind, aber eine gewisse Distanz gewahrt bleibt: Man möchte mit keinem aus der Clique zu tun haben. Wenigstens ein Erklärungsangebot machen die Filmschaffenden: Der Selbstmord des Gruppenmitglieds Philipp zu Beginn des Films und die Unfähigkeit der Jugendlichen damit umzugehen, führt dazu, dass der Neo-Nazi Sandro in der Lage ist, den Tod Philipps zu instrumentalisieren und auf Rache zu pochen. Damit ist die Szene, in der sich Robbie und Stefan in Philipps Plattenbauwohnung nach dessen Freitod umsehen, als Schlüsselszene angelegt. Robbie findet in Philipps Zimmer dessen Abschiedsbrief und zeigt seine Hilflosigkeit gegenüber den dort geäußerten Emotionen durch lächerlich machen derselben. Stefan steht unterdessen auf dem Balkon, von welchem Philipp sprang, lehnt sich weit über die Brüstung und balanciert seinen Körper. Sein Schweigen und seine Nachdenklichkeit sind nicht zu deuten –

er zeigt ebenfalls keine Trauer. Die Plattenbauwohnung, in der Philipp mit seinem Vater wohnte, konnte diesem keinen Rückzugsort bieten, sie wurde vielmehr zum finalen Schreckensort. Die Unfähigkeit der Jugendlichen, ihre Trauer um den Verlust ihres Freundes auszudrücken, steht sinnbildlich für die frühe Nachwendezeit und die Unfähigkeit (einiger) ehemaliger DDR-Bürger/-innen, die Trauer über den Verlust der DDR zuzulassen.

6.3 Ideology at Work

Die leitende These der Filmanalysen lautete, dass nicht-ikonische Szenenbilder sich der Erzählung des Films unterordnen, damit diese leichter zu konsumieren ist. Nicht-ikonische Szenenbilder sind solche, die in stereotypen Bildern das Vorwissen der Rezipierenden auf möglichst direkte und unkomplizierte Weise aktivieren. Ikonische Szenenbilder rufen dieses Wissen in komplexerer Form ab: Entweder durch bereits bestehende ikonische Symbolkraft des Abgebildeten oder durch die außergewöhnliche filmische Gestaltung des Szenenbildes. Auch bei nicht-ikonischen Szenenbildern ist es schwierig, zwischen Informationsgehalt des Repräsentierten und Symbolgehalt der Gestaltung der Repräsentation zu trennen. Am Einsatz des Plattenbaus als Szenenbild lässt sich dies verdeutlichen: Wenn in *Wir sind jung. Wir sind stark.* das ikonische Sonnenblumenhaus als Szenenbild eingesetzt wird, so wird das Wissen der Rezipierenden über die historische Bedeutung des Hauses abgerufen und gleichzeitig durch die filmische Gestaltung ergänzt und/oder restrukturiert. Wenn die Fassade eines Plattenbaus als nicht-ikonisches Szenenbild eine Filmsequenz einleitet, wie beispielsweise im Rostocker *Polizeiruf 110*, wird zum einen das Allgemeinwissen der Rezipierenden über ostdeutsche Plattenbauviertel aktiviert und zum anderen durch das gestalterische Mittel der starken Untersicht ein Gefühl der Kleinheit und Machtlosigkeit vermittelt, welches subtil bereits atmosphärisch die Einführung der Figuren vorbereitet.

Die These der Analysen der nicht-ikonischen Szenenbilder des Plattenbaus lautete, dass die ostdeutschen Plattenbauten immer auf die gleiche, negativ konnotierte Art und Weise inszeniert werden. Sie kann bestätigt werden. Vier Darstellungsstrategien haben sich als dominant herausgestellt:

- 1. Der ostdeutsche Plattenbau als Sinnbild für die DDR:** In den zwei wohl berühmtesten Filmen, die hier analysiert wurden, ist diese Darstellungsstrategie besonders vordergründig. In *Good Bye, Lenin!* wird die Mutter als vorbildliche

DDR-Bürgerin mit der Plattenbauwohnung assoziiert. Die Plattenbauwohnung wird als letzte Bastion der DDR-Realität inszeniert – sowohl inhaltlich als auch formal. Durch die Gleichsetzung der sterbenden Mutter und der mit ihr assoziierten Plattenbauwohnung mit der DDR wird deutlich, dass alle drei dem Untergang geweiht sind. Das Erscheinungsdatum des Films und die Film-Zeit bestätigen, dass alle drei bereits der Vergangenheit angehören. *Die Legende von Paul und Paula* geht schon aus historischen Gründen anders mit der Gleichsetzung des Plattenbaus mit der DDR um. Der Plattenbau wird hier sowohl als zukunftsweisend als auch als normierend und einengend inszeniert. Um die Zukunft zu gestalten, muss die Vergangenheit abgerissen werden. Doch die mit dem Plattenbau assoziierte Zukunft ist in *Die Legende von Paul und Paula* nicht positiv besetzt, wie es der Altbau und damit die Vergangenheit ist. Im Plattenbau findet Paul kein Glück, so sehr er sich auch an die Normen zu halten versucht. Dass er am Ende doch in eine Plattenbauwohnung zieht, kann zum einen als Zugeständnis an die offizielle Propaganda der SED und ihres Wohnungsbauprogramms gelesen werden und zum anderen als pessimistische Zukunftsprognose der Filmemacher.

In beiden Filmen steht der Plattenbau als Sinnbild für die DDR. Während dieses Sinnbild in *Paul und Paula* mehrere Interpretationsebenen zulässt, ist es in *Good Bye, Lenin!* als klar umrissener Raum inszeniert, in welchem die Alltags- und Warenkultur der DDR diese überdeutlich repräsentiert.

Subtiler verhält es sich in *Wir sind jung. Wir sind stark.*: Hier wird der Plattenbau als Ort des Schreckens auch mit der DDR assoziiert. Jedoch bezieht sich die Assoziation auf den Verlust der DDR und die Unfähigkeit einer ostdeutschen Nachwende-Gesellschaft, die Trauer über diese Veränderungen auszudrücken und zu kanalisieren. Der Plattenbau wird sowohl als Ort des Schreckens als auch als (unsicheres) Zuhause für Philipp, Robbie und die Vietnamesen und Vietnamesinnen gezeichnet. In dieser Gegenüberstellung zeigt sich auch die Ambivalenz der Gefühle und die Hilflosigkeit der Jugendlichen.

Eine weitere, deutliche Gleichsetzung der Plattenbauten mit der DDR findet sich in dem DEFA-Film *Die Architekten* (DDR 1990), der aufgrund seiner Entstehungszeit in den Nachwende-Wirren kaum Publikum fand. In *Die Architekten* wird der Kampf eines Architekten-Kollektivs um das künstlerisch-ästhetische Potenzial eines von ihnen zu entwerfenden Plattenbauviertels als vergebliche Auseinandersetzung mit dem realsozialistischen System gezeigt. Das normierte Bauen und die vorfabrizierten Plattenbauten stehen dabei übermäßig und unveränderlich für die Parteifunktionäre der SED.

2. Das Leben in der Platte als Einengung und Zumutung: Diese Darstellungsstrategie ist in fast allen Filmen zu finden: Die Plattenbauwohnung ist klein, eng und vollgestellt. In *Die Legende von Paul und Paula* hält es Paul in der Enge der Wohnung nicht lange aus. Während seine Frau und deren Familie im Wohnzimmer Fernsehen gucken, flüchtet er in die Diskothek, in der er Paula kennenlernt. In *Good Bye, Lenin!* möblieren Alex und seine Schwester die Wohnung sofort nach dem Mauerfall neu, nur um dann aufwendig das Zimmer der Mutter wieder in den Vorwende-Zustand zurückzuversetzen. Die gesamte Erzählung der Figur Ellen in *Halbe Treppe* kann als Geschichte des Ausbrechens aus der Enge der Plattenbauwohnung interpretiert werden. Der Rostocker Polizeiruf 110 *Und raus bist Du!* weist mit zwei Plattenbauwohnungen ein etwas diverseres Szenenbild auf: Zuerst wird die Wohnung des Toten eingeführt, die eng, chaotisch und mit DDR-Insignien vollgestellt ist. Doch im gleichen Plattenbau wird uns auch eine leerstehende, von einer Obdachlosen besetzte Wohnung gezeigt. Diese erscheint durch die fehlenden Möbel weniger eng, ist aber durch die Konnotation mit der Obdachlosen ebenfalls nicht einladend gestaltet. In *Wir sind jung. Wir sind stark.* zeigt sich das gesamte Plattenbau-Viertel als unwirtlicher Ort, insbesondere für die arbeitslosen Jugendlichen. Die Enge der Plattenbauwohnungen treibt sie nach draußen – wo sie aber auch nicht willkommen sind. Der Film weist damit Parallelen zu dem DEFA-Jugendfilm *Insel der Schwäne* (DDR, 1983) auf: Auch hier ist das Plattenbauviertel kein Ort für Kinder, selbst wenn diese im Akt des Ungehorsams versuchen, ihn sich anzueignen. Vielmehr ist das hier inszenierte, im Bau befindliche Marzahn ein Ort der Auseinandersetzung und der Gewalt. Der jugendliche Protagonist muss sich gegen ältere Widersacher und das Unverständnis der Erwachsenen behaupten.

Weitere Beispiele lassen sich anführen: In *Hallesche Kometen* (BRD, 2005) ist die Plattenbauwohnung, in der der Protagonist mit seinem Vater wohnt, eine Art Höhle, vollgestopft mit Erinnerungsstücken. Während die Wohnung für den Vater einen Zufluchtsort darstellt, ist sie für den Sohn und dessen jugendlichen Freiheitssinn eine Zumutung. In *Jena Paradies* (BRD, 2005) besucht die alleinerziehende Protagonistin ihre Eltern im Plattenbau, nur um sofort wieder der geistigen und räumlichen Enge zu entfliehen. Auch als die verzweifelte Hauptfigur Hannah in *Die Unberührbare* (BRD, 2000) im Berlin der ersten Tage nach dem Mauerfall strandet, wird sie von ihrem ehemaligen Verlag für eine Nacht in einer Plattenbauwohnung untergebracht. Doch dort hält sie es nicht lange aus. Sie begibt sich lieber in die Obdachlosigkeit als in einer Plattenbauwohnung zu schlafen.

3. Der Plattenbau als Ort der Verlierer/-innen und Versager/-innen: Die Darstellungsstrategie der Enge ist verknüpft mit der der Platte als Ort der Verlierer/-innen. Diese Verknüpfung vom Leben im Plattenbau mit Geschichten des Versagens und Ungenügens ist stark: In *Halbe Treppe* bleibt Uwe am Ende allein zurück in der Plattenbauwohnung, verlassen von seiner Frau. Die anderen Figuren können für sich eine Art Happy End behaupten, doch Uwe nicht – er hat es nicht geschafft, seine Ehe zu retten und seine Frau zurückzugewinnen. *Die Friseuse* wiederum beginnt damit, dass die von ihrem Mann verlassene Frau in eine Plattenbauwohnung zieht. Von dort aus soll ihr allerdings nicht viel gelingen, ihre Pläne sind allesamt zum Scheitern verurteilt. Keine der hier behandelten Filmröhrlungen verknüpft das Scheitern so sehr mit dem Leben im Plattenbauviertel wie diese Tragikomödie. Wenn die Polizei im Rostocker *Polizeiruf 110* im Müllsampler/-innen-Milieu ermittelt, dann geschieht dies zuallererst im Plattenbauviertel. Zwischen den hoch aufragenden Plattenbauten werden Menschen gezeigt, die im Müll nach Essen und anderweitig Verwertbarem suchen. Auch der Film *Wir sind jung. Wir sind stark.* stellt diese Verknüpfung her – über den historischen Gehalt der Geschichte und etwaigen Erklärungsversuchen der fremdenfeindlichen Ausschreitungen hinaus. Der an den Beginn des Films gesetzte Selbstmord eines der Gruppenmitglieder wird nicht gezeigt, sondern über den Besuch der beiden jugendlichen Protagonisten in der Plattenbauwohnung des Toten verhandelt. Während der eine die Wohnung durchwühlt, steht der andere auf dem maroden Balkon und sinnt dem Freitod des Freundes nach.

Weitere Beispiele sind auch hier *Hallesche Kometen* und *Die Unberührbare*. In ersterem wird der Vater als Wendeverlierer in Jogginghosen und Unterhemd gezeichnet. Dieser sieht sich wegen des bereits einige Jahre in der Vergangenheit liegenden Todes seiner Frau nicht in der Lage, einen Job anzunehmen. In *Die Unberührbare* ist der Plattenbau sinnbildlich für die Situation der Protagonistin: Sie ist ganz unten angekommen, ohne Job und ohne Geld – auch wenn sie es nicht wahrhaben will.

4. Die Plattenbauwohnung als letzter Zufluchtsort: Von der Darstellungsstrategie vom Plattenbau als Ort der Verlierer/-innen kaum zu trennen ist die Strategie der Plattenbauwohnung als Zufluchtsort. Ohne das für sie präparierte Zimmer wäre Alex in *Good Bye, Lenin!* nicht in der Lage, seine Mutter aus dem Krankenhaus nach Hause zu holen. Auch Uwe bleibt in *Halbe Treppe* am Ende nicht ganz allein in der Plattenbauwohnung, der entflogene Wellensittich kehrt überraschenderweise zurück. Der Umzug nach Marzahn bedeutet für

Kathi König in *Die Friseuse* einen Neuanfang, es ist ihre eigene kleine Wohnung, in der sie sich einrichten kann. Und auch die von ihr aufgenommenen Vietnamesen und Vietnamesinnen finden hier erst einmal eine Zufluchtsstätte. Dies gilt auch für die Vietnamesen und Vietnamesinnen in *Wir sind jung. Wir sind stark.*, die im Plattenbau ein temporäres Zuhause zugeteilt bekommen. Doch hier ist der Zufluchtsort kein sicherer Hafen – im Gegenteil, wie sich herausstellen soll. Im Rostocker Polizeiruf 110 *Und raus bist Du!* dient der Plattenbau als Zuhause für die Ärmsten, selbst eine Obdachlose findet dort Unterschlupf. Aber auch hier ist es kein sicherer Ort. Viel mehr als ein Dach über dem Kopf hat der Plattenbau den Figuren nicht zu bieten. In *Hallesche Kometen* wird diese Darstellungsweise noch einmal gewendet: Der Vater hat sich in der Plattenbauwohnung ein Art Mausoleum für seine Frau geschaffen, aus dem er gar nicht mehr heraus möchte.

Die Darstellungsstrategie des Zufluchtsorts könnte durchaus als positive Konnotation funktionieren, würde sie nicht so stark von der Darstellungsstrategie des Scheiterns und Versagens der im Plattenbau verorteten Figuren überschattet.

Weitere Schlüsse lassen sich durch den Vergleich von Szenenbildern des Plattenbaus mit denen anderer Architekturformen ziehen: In allen hier besprochenen Filmen wird dem Plattenbau mindestens eine andere Architekturform gegenübergestellt. Am häufigsten wird die Altbauwohnung als Gegensatz inszeniert: Überaus deutlich geschieht dies in *Die Legende von Paul und Paula*, aber auch in *Insel der Schwäne*, *Halbe Treppe*, *Good Bye, Lenin!* und *Jena Paradies*. Der Altbau ist dabei jedes Mal mit einer weiblich konnotierten (Lebens-)Lust und Sexualität verknüpft: Paulas und Pauls Liebe findet ihren Ort in Paulas heruntergekommener Altbauwohnung. Die ebenfalls Alleinerziehende Jeanette in *Jena Paradies* ist in ihrem verzweifelten Glauben an das Glück eine Paula-Variante, die ebenfalls in einem herrschaftlichen, aber heruntergekommenen Altbau wohnt. Die beiden Jungen Alex (*Good Bye, Lenin!*) und Stefan (*Insel der Schwäne*) sehen sich jeweils in von ihren Bewohnern verlassenen Altbauwohnungen im Prenzlauer Berg aufgefordert, den von ihnen begehrten Mädchen näher zu kommen. Während für Alex die verlassene Altbauwohnung ein Ort der sexuellen Freiheit wird, ist Stefan (bedeutend jünger) mit der Einladung seiner Klassenkameradin völlig überfordert und sucht das Weite. In *Halbe Treppe* wird die Altbauwohnung von Chris und Kathrin zum Ort des Ehebruchs und nach dessen Auffliegen zum Sehnsuchtsort für Chris und Ellen.

Eine weitere Architekturform wird dem Plattenbau (und der Altbauwohnung) entgegengesetzt: die Villa beziehungsweise das Eigenheim. In *Good Bye, Lenin!* wohnt der Vater, der zu DDR-Zeiten in die BRD geflüchtet war, in West-Berlin in einer großen, modernen Villa. In *Und raus bist Du!* wohnt die Tochter der Obdachlosen mit ihren Pflegeeltern nicht in irgendeiner, sondern in der von der Mutter selbst entworfenen Villa. Durch die Gegenüberstellung von Plattenbau und Villa werden die zugeschriebenen Bedeutungen von Versagen und Erfolg sowie Reich und Arm noch verschärft. Zwar wohnte Kathi König in *Die Friseuse* mit ihrem Mann und ihrer Tochter nicht in einer Villa, aber immerhin in einem Haus am Stadtrand. Nach der Trennung blieb ihr Mann mit seiner neuen Frau und deren Kindern darin wohnen. Da dieses Idyll unweiderbringlich verloren ist, muss sich Kathi König in der Plattenbauwohnung einrichten. Auch hier funktioniert der Kontrast Plattenbau versus Eigenheim als Verschärfung der Zuschreibungen von Unglück und Glück.

Das Eigenheim als Motiv findet sich noch in mehreren Varianten: In *Die Legende von Paul und Paula* ist es der gutmütige, aber langweilige Reifen-Saft, der Paula seinen modern eingerichteten Bungalow zeigt, um sie zu einer Hochzeit zu überreden. In *Wir sind jung. Wir sind stark.* wird der Bungalow, in dem der Lokalpolitiker Martin mit seinem, in die fremdenfeindlichen Ausschreitungen verwickelten Sohn Stefan wohnt, als Gegenpol zum Plattenbauviertel und als (vermeintlicher) Ruhepol und Rückzugsort etabliert – allerdings gilt dies nur für Martin, sein Sohn ist nur noch selten zu Hause. Die Unwirtlichkeit des Plattenbauviertels zieht ihn mehr an als das behütete Elternhaus. Für den im Plattenbau groß gewordenen Ben aus *Hallesche Kometen* ist es andersherum: Er findet Ruhe im Eigenheim der Eltern seiner Freundin. Als diese ihm jedoch Geld anbietet, damit er mit ihr reisen kann, verlässt er in seiner Eitelkeit verletzt das Haus, um in die verwahrloste Plattenbauwohnung seines Vaters zurückzukehren. So verlockend das Eigenheim auch zu sein scheint, es wird immer auch als spießiger, verlogener Ort inszeniert.

Die Darstellungsstrategien des Plattenbaus im szenenbildnerischen Einsatz sind also durchaus nuanciert. Im Allgemeinen sind die Informationen, die das nicht-ikonische Szenenbild vom Plattenbau liefert, jedoch durchgängig negativ besetzt und durch Wiederholungen tradiert. Selbst subtil positive Konnotationen können sich nur schwer gegen die negativen durchsetzen – wie beispielsweise die Erzählung der Plattenbauwohnung als Zufluchtsort.

Doch was ist problematisch an diesen Informationen? Zuallererst erzählen sie etwas über einen real existierenden Ort: den Plattenbau. Dieser real existierende Ort bietet Millionen von Menschen ein Zuhause. Die Repräsentation

tion des Plattenbaus als Ort der Verlierer/-innen kann bei diesen Zahlen nicht realistisch sein, das heißt, vielen Bewohnern und Bewohnerinnen einer Plattenbauwohnung wird mit der repräsentativen Verknüpfung von Plattenbau und Scheitern Unrecht getan, wenn nicht sogar geschadet. Permanent zu wiederholen, das Leben in einer Plattenbauwohnung sei beschwerlich und traurig, hat Auswirkungen auf die Lebenswelt nicht nur der Bewohner/-innen. Die Qualität nicht-ikonischer Bilder, Normalität zu kodifizieren, zeigt sich hier vor allem in der Tradierung des repräsentierten Inhalts (und weniger in der Form und Ästhetik des Szenenbildes). Dabei sind alle drei hier vorgestellten Strategien wirksam: Nicht-ikonische Szenenbilder machen unterschiedliche Erzählmöglichkeiten durch Vereinheitlichung des Gezeigten abwegig oder sogar unsichtbar. Durch diese Vereinheitlichung wird zudem Kritik vermieden, denn die filmische Erzählung soll nicht gestört werden. Auf der Rezeptionsebene ist die Strategie der Beschwichtigung am Werk: *Bei Spiel- und Fernsehfilmen handele es sich nur um Unterhaltung – eine ernsthafte, kritischere Auseinandersetzung lohne nicht.* So kodifizieren nicht-ikonische Bilder auf verschiedene Weise Normalität.

Nicht-ikonische Bilder aktivieren nicht nur Wissen, sie formen es auch: »Auf der Inhalts- und Repräsentationsebene werden Filme und Fernsehsendungen »zum Anlass für die Manifestation lebensweltlichen Wissens«.⁵⁰ Um dieses lebensweltliche Wissen nicht zu eindimensional zu gestalten, bedarf es Erzählungen, die mit einem differenzierteren Informationsgehalt arbeiten. Wie bereits gezeigt, sollte in bestimmten Kontexten nicht konträr gegen das Vorwissen der Rezipierenden erzählt werden, weil diese sich sonst dem Kommunikationsangebot verweigern (zum Beispiel durch Unverständnis). Trotzdem ist es möglich, allzu eindimensionale Bedeutungsräume zu öffnen, ohne das Vorwissen der Rezipierenden zu ignorieren oder als falsch zu deklarieren. Für den Plattenbau beispielsweise böte es sich an, diesen weniger mit der Frage *Ist ein glückliches Leben im Plattenbau möglich?* zu verknüpfen, als vielmehr ein glückliches Leben im Plattenbau darzustellen: Eine Plattenbauwohnung als Wohnort einer Figur zu zeigen, die nicht als VerliererIn angelegt ist.

Außerdem ist diese negative Darstellung des Lebens im Plattenbau eng verbunden mit einer größeren Erzählung vom Leben in Ostdeutschland. Damit trägt die Konnotation des Plattenbaus mit sozialem Versagen zu einem anhaltenden Diskurs über den Zustand des wiedervereinigten Deutschlands bei.

⁵⁰ Mikos 2008, S. 108.

»Film- und Fernsehtexte sind über den Inhalt und die Repräsentation mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden. In der Analyse dieser Aspekte kann herausgearbeitet werden, wie sich Filme und Fernsehsendungen im sozialen und diskursiven Feld einer Gesellschaft verorten. Das trifft sowohl auf fiktionale Texte zu, die eine mögliche Welt entwerfen, als auch auf non-fiktionale Texte, die Ereignisse der sozialen Realität in medial bearbeiteter Form darstellen. Generell können Film- und Fernsehtexte »als Elemente der Repräsentationsordnung der Gesellschaft« angesehen werden [...]. Sie korrespondieren mit gesellschaftlichen Strukturen, darin liegt ihre ideologische Komponente [...]. Dadurch werden die Texte selbst zu einem Feld der sozialen Auseinandersetzung.«⁵¹

Umso wichtiger ist es, die Bedeutungsräume selbst der unscheinbarsten Einheit der Repräsentation, nämlich den nicht-ikonischen Bildern, zu öffnen und so auch im subtilen Detail eine gerechtere Repräsentation möglich zu machen.

⁵¹ Mikos 2008, S. 107.