

»Ihr zahlt Euren Soli-Beitrag, und das ist auch schon alles...«

Über einen DDR-Kinderfilm und den Aufruf für
ein solidarisches Miteinander am Beispiel
der Chile-Solidarität¹

Carsta Langner

Rosita Pérez, eine geflohene Chilenin bekommt Besuch von zwei Kindern. Die beiden sammeln Geld für die staatlich organisierte Chile-Solidarität der SED. Als die Kinder beim Hereinkommen die Schuhe ausziehen wollen, ruft ihnen Rosita Pérez fröhlich entgegen: »Lasst die Schuhe an und kommt in die Küche«. Skeptisch entgegnet eines der Kinder: »Aber wir wollten doch nur für die Solidarität sammeln und nicht in die Küche.« Als Rosita Pérez dann zum spontanen Essen einlädt, fragen sie sich flüsternd: »Au weia, was machen wir denn da?« »Es ist am besten, wenn wir nichts machen.«

Die Szene entstammt dem Kinderfilm »Isabel auf der Treppe«, der 1984 in der DDR im Auftrag der DEFA produziert worden war (König/Wiedermann/Wolf 1996). Sichtlich überrumpelt von Rosita Pérez' Offenheit und ihrer spontanen Einladung, gleich zum Mittagessen zu bleiben, spiegelt diese Schlüsselsequenz die Borniertheit und Ängstlichkeit der (ost-)deutschen Gesellschaft der 1970er und 1980er Jahre auf ironische Weise wider. Die Hilflosigkeit im Umgang mit diesem spontanen Gestus der Nähe, der nicht im Programm des Geld- und Unterschriftensammelns vorgesehen war und durch die Rolle der Kinder eher zum

1 Ich danke an dieser Stelle nachdrücklich meinem Kollegen Franz Waurig, der mein Forschungsprojekt »Solidarität und Gewalt« seit 2019 begleitete und mich auf diesen Film aufmerksam gemacht hat; sowie Philipp Schink als Herausgeber für inhaltliche Anmerkungen.

Schmuntzeln einlädt, lässt sich als Spiegelbild der ostdeutschen Gesellschaft interpretieren.

Der Kinderfilm, der unter der Regie von Hannelore Unterberg entstand, ist eine interessante historische Quelle, die thematisch um das Schicksal der in den 1970er Jahren in die DDR geflohenen Chilen*innen kreist – dabei jedoch auch zum Verständnis der ambivalenten Aufforderungen zum freiwilligen Mitmachen in der DDR verhilft.

Als zu Beginn der 1970er Jahre in Chile das Militär gegen die linke Regierung unter Salvador Allende putschte, bedeutete das für viele tausende Regierungsoptionelle und Aktivist*innen die Gefahr von Folter und Ermordung (vgl. u.a. Harmer 2011). Allende hatte sich einen demokratischen Sozialismus als Programm gegeben. Weltweit löste der Putsch gegen ihn und seine Regierung eine Welle der Solidarität aus und führte auch die staatssozialistische DDR, die sonst kein verfassungsmäßig verbrieftes Recht auf Asyl gewährte, zur Aufnahme Geflüchteter (Koch 2016; Moine 2018). Dem Schicksal der Chilen*innen kam in der Öffentlichkeit der DDR große Aufmerksamkeit zu: Straßen, Parks und öffentliche Einrichtungen wurden nach Salvador Allende oder Pablo Neruda benannt; in der Presse und mittels Plakataktionen wurde für den internationalen Kampf des Sozialismus und gegen den Putsch aufgerufen. Die Aufrufe zu Solidarität und Engagement bezogen sich dabei auch auf das alltägliche Miteinander.

Ein besonders eindrückliches Beispiel ist der Kinderfilm »Isabel auf der Treppe«. Im Mittelpunkt stehen eine junge geflüchtete Frau namens Rosita Pérez, ihre kleine Tochter Isabel sowie die vier- später fünfköpfige (ost-)deutsche Familie Kunze, die als Spiegel der ostdeutschen Gesellschaft im speziellen, aber auch der deutschen im Gesamten erscheint. Rosita Pérez und ihre Tochter mussten – dies wird in Rückblenden mittels historischem Originalmaterials aufgezeigt – ohne Ehemann und Vater Chile verlassen und warten nun täglich sehnsüchtig auf ein Lebenszeichen von ihm. Weil Isabel Angst hat, der Briefträger könnte die traurige Nachricht vom Tod des Vaters bringen und damit die Mutter, die bereits Anzeichen von Einsamkeit und Depressionen zeigt, in ein tiefes Unglück stürzen, wartet das kleine Mädchen täglich auf den Treppentufen des DDR-typischen Neubaublocks, in dem sie seit ihrer Ankunft leben.

Der Film zeigt das Leid von Mutter und Tochter im Exil, und – dies besonders interessant – das Verhalten der Ostdeutschen selbst. Er thematisiert die hoch aufgeladene Spannung zwischen dem politischen Ap-

pell an Solidarität, deren Umsetzung innerhalb vorstrukturierter Solidaritätsaktionen und dem Wunsch nach einem empathischen Miteinander im alltäglichen Leben. Der Film ist Werbung für gegenseitige Hilfe und Anklage an die Gleichgültigkeit weiter gesellschaftlicher Kreise. Er sticht auch deshalb hervor, weil er an zahlreichen Stellen die Solidaritätspolitik im Staatssozialismus ebenso aufs Korn nimmt, wie die steife, distanzierte Gesellschaft der Deutschen, die sich – gerade in den Nahaufnahmen des Alltags – nicht auf die staatssozialistische reduzieren lässt. Er ist ein Plädoyer für ein solidarisches Selbst, das nicht erst durch staatliche Aufrufe aktiv wird – sondern freiwillig. Eingebettet in die Kulturpolitik der SED selbst, ist der Film gleichzeitig jedoch auch Produkt der staatlichen Agitation und Propaganda.² Er lässt sich somit als Anrufung an die Subjekte im Staatssozialismus und als Kritik der politischen, instrumentellen Agitation gleichzeitig verstehen. Erzeugt damit auch von der Öffnung der Kulturpolitik der SED in den 1980er Jahren, die zunehmend Kritik an der eigenen Gesellschaft und dem Staat DDR ermöglichte. Das Schicksal geflüchteter Chilen*innen wurde dabei auch in anderen filmischen Produktionen aufgegriffen. So beispielsweise in dem Spielfilm »Blonder Tango«, der auf einen Roman von Omar Saavedra Santis aus dem Jahr 1982 zurückging. Der DEFA-Spielfilm unter Regie von Lothar Warneke erschien drei Jahre später und erzeugte große Resonanz beim ostdeutschen Publikum. Aus einer anderen Motivation heraus griff die Staatliche Filmdokumentation der DEFA (SFD) das Thema Chile auf. Wie die Kulturwissenschaftlerin Anne Barnert rekonstruierte, wurden seit Beginn der 1970er Jahre Filme durch Staatliche Filmdokumentation der DEFA produziert, um ungeschönt- und unzensiert, die DDR-Wirklichkeit dokumentarisch festzuhalten. Erst in ferner Zukunft – wenn das Übergangsstadium des Realsozialismus hin zum Kommunismus überwunden sein würde – sollten die Filme der späteren Bevölkerung gezeigt werden. Die Filme wurden somit zunächst ausschließlich für ein Archiv produziert, was den Filmdokumentarist*innen jedoch einige Freiheiten einräumte. In der Dokumentation »Exil« konnten geflohene Chilen*innen über ihre Flucht und ihr neues Leben in der DDR, das nicht selten von Einsamkeit, Heimweh und auch Depressionen gekennzeichnet war, berichten und dabei auch Kritik an der SED üben (Soto 1985).

2 Zur Bedeutung von Agitation, Propaganda und Kampagnen in der DDR siehe u.a. Witkowski (2017).

Doch nicht nur die zeitgenössisch geheim gehaltenen Filme thematisierten das Leid der Geflüchteten innerhalb der ostdeutschen Gesellschaft, sondern eben auch Spielfilme wie »Blonder Tango« oder der Kinderfilm »Isabel auf der Treppe«.

In letzterem steht Familie Kunze als Sinnbild für die ostdeutsche Gesellschaft. Im gleichen Neubaublock lebend, nahm sich zu Beginn der Immigration von Rosita und ihrer damals sechsjährigen Tochter Isabel, Familie Kunze als Paten an, um ihnen die Eingewöhnung zu erleichtern. Als Pat*innen übernahmen die Kunzes eine durch staatliche Instanzen vermittelte Funktion. Dies taten sie freiwillig. Gleichzeitig erfüllten sie damit die Rolle guter Staatsbürger*innen im Staatssozialismus. Solche Formen gesellschaftlichen Engagements konnten zu Belohnungen führen, die im Film selbst jedoch nicht thematisiert werden (siehe den Beitrag von Kiesel in diesem Sammelband). Familie Kunze übernahm die Rolle scheinbar intrinsisch motiviert.

Die Neugier auf die vermeintlich Fremden, die das anfängliche Engagement anregte, nimmt im Verlauf der Jahre jedoch ab und schlägt, vor allem von Seiten der deutschen Mutter Margot Kunze, in Eifersucht und Ressentiments um. Die Chilenin Rosita wird als Gegenteil der (ost-)deutschen Margot ins Bild gesetzt. Dies macht der Film gleich zu Beginn deutlich: Der Tisch der Deutschen ist – auch im Staatssozialismus – bürgerlich gedeckt; mehrere Stapel Teller und Besteck lassen auf mehrere Gänge schließen, die scheinbar unterschiedliche Messer und Gabeln erfordern. Margot Kunze will alles richtig und perfekt machen, und wirkt dabei ernst und angespannt. Rosita Pérez dagegen wird lebendig und humorvoll dargestellt; sie lässt die Kinder unter dem Tisch spielen während die Kunzes ihre eigenen brav ein Gedicht aufsagen lassen.

Später im Film werden im Neubaublock musizierende und feiernde Chilen*innen gezeigt; die Gratwanderung zwischen Klischee und Dokumentation – das Chilenische wird nicht übersetzt, sondern in der Tradition des Dokumentarischen mit einer deutschen Off-Stimme überlagert – ist schmal. Die Chilen*innen, für deren Kampf um eine sozialistische Gesellschaft auch die SED in ihren Kampagnen warb, sind hier die Sympathieträger*innen (Emmerling 2013).

Mehrere Schlüsselszenen des Films kritisieren dagegen scharf die ostdeutsche Gesellschaft und parodieren die scheinbar national geformten Charaktere ebenso wie die politisch angeordneten Solidaritätsaktionen und deren Umsetzung im Alltag. Mittels der Figur des

zu Besuch kommenden Opa Kunze, der im Gegensatz zu Mutter Margot und Vater Dieter viel unbeschwerter, weniger streng und borniert daherkommt, werden die Zuschauer*innen zu mehr Empathie mit der zunehmend vereinsamenden chilenischen Rosita aufgerufen. Im Gespräch mit seinem Schwiegersohn bittet er: »Um diese Frau solltet ihr euch kümmern; ich glaube, es geht ihr nicht gut.« Seinem Enkel Philipp erzählt er beim gemeinsamen Angeln von seinen Erfahrungen als Kriegsgefangener: »Und dann kommt das Heimweh, und das kann einem ganz schön zu schaffen machen.« Der Film versucht damit an historische Erfahrungen der ostdeutschen Zuschauer*innen anzuknüpfen und einen Perspektivwechsel bei ihnen zu ermöglichen.

Ihren Erfahrungen Ausdruck zu verleihen, gelingt Rosita Pérez in der staatssozialistischen Gesellschaft nur schwer. Sie erscheint zunehmend traurig, kann sich aufgrund der Sprachbarrieren kaum mitteilen. Als die örtliche Schule sie einlädt, in der Aula einige chilenische Lieder mit ihrer Gitarre aufzuführen, ist die Kluft überall zu spüren. Rosita, in Chile selbst eine bekannte Sängerin, kann die Wünsche, Hoffnungen und Ängste, mittels ihrer Musik dem Publikum nicht übermitteln. Spanisch wurde in der DDR von kaum jemandem beherrscht. Während Rosita von den Erfahrungen im sozialistischen Chile, den Verfolgungen und Ermordungen während des Putsches und ihre Ängste um ihre Angehörigen singt, trifft dies auf wenig Einfühlungsvermögen bei den Schüler*innen und Lehrenden im Saal. Rosita singt die Lieder im Original; dadurch kann nur ihre Tochter Isabel verstehen, wovon die Mutter klagt. Doch das Desinteresse an der Darbietung geht nicht ausschließlich auf die Sprachunterschiede zurück. Die Ostdeutschen scheinen die Veranstaltung vielmehr als Pflichtveranstaltung wahrzunehmen und zeugen von einem generellen Desinteresse. Auch die aktuelle Zeitgeschichtsschreibung verfolgt überwiegend das Narrativ der aufoktroierten Solidarität, die keiner intrinsisch motivierten entsprungen zu sein scheint (Rabenschlag 2014). Dies ist auch hinsichtlich der Frage nach Freiwilligkeit bedeutsam, die nicht selten als binär – also frei oder angeordnet – konzipiert wird (siehe den Beitrag von van Dyk/Graefe/Lorig in diesem Band). Dabei können individuelle Praktiken der Solidarität ebenso wie jene der Freiwilligkeit politisch angeregt und angereizt werden, ohne dass sie allein als Akte des Gehorsams gedeutet werden können. Den Grad der Verinnerlichung des gesellschaftspolitisch Gewünschten im Nachhinein zu rekonstruieren, stellt eine Herausforderung dar. Der Film selbst greift dieses Spannungs-

lage auf und ist gleichsam ein historisches Produkt der politischen Anrufungen und dem verinnerlichten Wunsch nach mehr Empathie.

Die Entfremdung und Sprachlosigkeit, die Rosita Pérez im Film erfährt und die sie nur mit ihrer Tochter, mit der sie fast symbiotisch zusammengewachsen ist, teilen kann, waren Erfahrungen, die viele Migrant*innen in der DDR teilten. Obwohl der ostdeutsche Staat in seiner Geschichte insgesamt eher durch Aus- als durch Einwanderung geprägt war, lebten circa 95.000 migrantische Arbeiter*innen sowie circa 13.500 Studierende und Exilant*innen im Jahr 1989 in der DDR (Poutrus 2016: 867–869). Als politische Aktivist*innen und Exilierte waren die Chilen*innen anderen Gruppen, allen voran den migrantischen Arbeiter*innen, gegenüber privilegiert. Sie lebten mehrheitlich mit ihren Familien in der DDR und genossen eine gewisse Reisefreiheit (auch ins nichtsozialistische Ausland), die sowohl der Mehrheit der ostdeutschen Gesellschaft als auch den migrantischen Arbeiter*innen verwehrt worden war. Erfahrungen der Nichtzugehörigkeit teilten sie jedoch mit anderen Migrant*innen (Lierke/Perinelli 2020: 233ff.). Vor allem die biografischen Erlebnisse im Herkunftsland und jene der Migration unterschieden sie von der Mehrheit der Ostdeutschen. Aber eben auch fehlende gemeinsame Sprachkenntnisse und verwehrte politische Partizipationsmöglichkeiten erschwerten tatsächliche Zugehörigkeit.

Im Film ist es vor allem Sohn Philipp, der von Beginn an mit der kleinen Isabel befreundet ist und seither mit ihr auf der Treppe ausharrt, um den Briefträger mit einer Nachricht vom vermissten Vater abzupassen. Er versucht beharrlich Isabel und ihrer Mutter beizustehen. Als Inbegriff der Jugend – der im Staatssozialismus und seiner Idee des ›neuen Menschen‹ eine besondere Rolle zukam – verkörpert er auch die Hoffnung auf eine bessere gesellschaftliche Zukunft: auf ein wirklich solidarisches Miteinander. Dabei übt der kleine Philipp zunehmend auch Kritik an seinen Eltern Margot und Dieter: »Bei euch sollen alle so sein, wie ihr euch das vorstellt« schmettert er ihnen entgegen und empört sich über deren Gleichgültigkeit. Er wirft ihnen fehlende Akzeptanz anderer Lebensstile vor: »Ich glaube, ihr meint, die Chilenen müssen dankbar sein. Schon, wenn sie ein bisschen laut feiern, regt ihr euch auf. Aber warum das alles so ist? Ihr zahlt euren Solibetrag und das ist auch schon alles.« Damit übt der Film versteckt auch Kritik an der Politik der SED, die insgesamt auf Gleichförmigkeit und Eingliederung des Einzelnen ins gesellschaftliche Ganze abzielte. Philipp klagt seine Eltern an, sich nicht genügend um Rosita und Isabel zu kümmern und somit zu wenig intrin-

sisch motiviertes Engagement zu zeigen. Dadurch wird die Ignoranz gegenüber individuellen Bedürfnissen, die zudem nicht den Vorstellungen der vermeintlich Helfenden entsprachen, angemahnt.

Rosita Pérez geht es im Fortgang des Films zunehmend schlechter. Der Film endet damit, dass er einen Suizid-Versuch von Rosita andeutet, als die Nachricht vom Tod des Mannes vom Briefträger übermittelt wurde. Familie Kunze nimmt sich nach diesem schweren Schicksalsschlag der kleinen Isabel an: »Komm mit zu uns.« Eine Einladung zu Gemeinschaft innerhalb einer staatssozialistischen Gesellschaft, in der das Schicksal der verfolgten Chilen*innen auch eine Projektionsfläche für ein solidarisches Miteinander darstellen konnte. Der Film endet damit tragisch, aber auch mit der Hoffnung, dass in den dramatischsten Lebensmomenten doch gegenseitige zwischenmenschliche Hilfe erfolgt – und dies freiwillig.

Der Film »Isabel auf der Treppe« ist auf mehreren Ebenen eine bedeutende historische Quelle: Er zeigt die zunehmende Möglichkeit zu Kritik innerhalb der ostdeutschen Gesellschaft in den 1980er Jahren; er verhandelt das Thema Migration am konkreten Beispiel der Chile-Solidarität und deutet das ambivalente Verhältnis zwischen Staatspropaganda und freiwilligem Mitmachen an. Vor allem letzteres erschließt sich in der Komplexität jedoch kaum aus dem Film selbst. Das Wissen um das politische System der DDR und gesellschaftliche Entwicklungen in den 1970er und 1980er Jahre sind notwendig, um ihn auch als Quelle für das historische Verständnis von Freiwilligkeit im autoritären Staatssozialismus entschlüsseln zu können.

Der Kinderfilm ist ein Beispiel für die Anrufungen an die individuellen Subjekte, sich solidarisch mit den geflüchteten Chilen*innen zu zeigen und sich freiwillig zu engagieren. Auf diese Chile-Solidarität war die SED sowohl außen- als auch innenpolitisch angewiesen. Da es kein Recht auf Asyl in der DDR gab und Verfolgte nur im Rahmen globalpolitischer Interessen aufgenommen wurden, musste der ostdeutschen Bevölkerung das besondere Schicksal der Chilen*innen vermittelt werden (Poutrus 2016). Die Empathie war auch notwendig, um die Integration in den lokalen Stadtgesellschaften sicherzustellen, die trotz Zentralstaatlichkeit nicht top-down durchregiert werden konnten. Als Produkt einer zentralstaatlich gelenkten Kulturpolitik ist der Film damit auch eine Art Propaganda, deren Formen – insbesondere die staatlich forcierten Spendenkampagnen – er selbst jedoch durch die Darstellungen kritisiert (Dietrich 2019). Er macht dabei aber auch die

wissenschaftlichen Herausforderungen im Umgang mit dem Begriff Propaganda deutlich. Dieser wird mehrheitlich für die Beschreibung von Massenkommunikation in autoritären und totalitären Staaten genutzt. In der Forschung wird der Begriff mitunter auch in Abgrenzung zur Politischen Kommunikation in liberalen Staaten verwendet, in der – so die Behauptung – eher Information und Argumentation im Vordergrund stünden, statt Überredung und Überzeugung (Thymian 2013).

Während die Formen und Inhalte der politischen Anrufungen im Allgemeinen und die an Freiwilligkeit im Besonderen aus dem Film »Isabel auf der Treppe« selbst gut herausgearbeitet werden können, zeigt sich die Frage nach Rezeption und der Wirkung im Subjekt als eine herausforderungsvolle. Im Buch »Zwischen Marx und Muck – DEFA-Filme für Kinder« fand der Film zwar 1996 eine Besprechung, die jedoch eher zum Schluss kam, dass die Schwächen »die hohen ethischen Ansprüche des Films« beeinträchtigen würden und »beim Publikum daher wohl kaum Denkanstöße wird auslösen können für ein nach wie vor aktuelles Thema« (König/Wiedermann/Wolf 1996: 333). Gleichzeitig passte sich diese retrospektive Deutung aus der Zeit der postsozialistischen Transformation der 1990er Jahre jedoch gut in das gängige Narrativ ein, das sich mehrheitlich am Diktaturgedächtnis der DDR abarbeitete. Die Frage, welche Spuren die Propaganda – oder eben politische Werbung – in der DDR-Gesellschaft als eine »Human Rights Dictatorship« hinterließ, wurde in den 1990er Jahren noch kaum aufgegriffen.³ Und sie stellt bis heute ein Quellenproblem dar. So fehlen auch Quellen, die zeigen, welche Impulse der Film »Isabel auf der Treppe« bei den Zuschauer*innen hinterließ. Somit ist offen, welche gesellschaftliche Wirkung er erzeugte.

Viele Sequenzen des Films lassen sich anders interpretieren, wenn man die Forschungen zum Verhältnis von Zwang und Freiwilligkeit im Blick behält. Für die Geschichte der DDR haben in den letzten Jahren einige Studien aufgezeigt, dass sich die Menschen in der DDR auch ohne staatlichen Druck oder gar Repression infolge des Nicht-Mitmachens für sehr unterschiedliche Belange und Inhalte freiwillig engagierten (Demshuk 2020; Hachmeister 2019). Freiwilliges Engagement und somit freiwilliges Mitmachen resultierte auch aus einer Verinnerlichung sozialistischer Diskurse, die staatlich erwünschtes Handeln beförderten, aber dennoch nicht einseitig als politischer Zwang gedeutet werden

3 So das gleichnamige Buch des Historikers Ned Richardson-Little (2020).

können. Ob dies langfristige Wirkungen – auch über den politischen Umbruch der Jahre 1989 und 1990 – hinterließ und sich auf mentale Strukturen und Subjektivierungsprozesse auswirkte, ist eine wissenschaftlich herausforderungsvolle Frage – und muss an dieser Stelle offenbleiben.

Literaturverzeichnis

- Bundesarchiv-Filmarchiv: Exil. DVD. B-125630-1. Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR. Regie: Jutta Soto, 1985.
- Bussemer, Thymian (2013): »Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung Version: 1.0«, in: Docupedia-Zeitgeschichte vom 02.08.2013.
- Demshuk, Andrew (2020): *Bowling for Communism: Urban Ingenuity at the End of East Germany*, New York: Cornell University Press.
- Dietrich, Gerd (2019): *Kulturgeschichte der DDR, Band II: Kultur in der Bildungsgesellschaft 1958–1976*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Emmerling, Inga (2013): *Die DDR und Chile (1960–1989): Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität*, Berlin: Ch. Links.
- Hachmeister, Maren (2019): *Selbstorganisation im Sozialismus. Das Rote Kreuz in Polen und der Tschechoslowakei 1945–1989*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Harmer, Tanya (2011): *Allende's Chile and the Inter-American Cold War*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- »Isabell auf der Treppe« (1996), in: Ingelore König/Dieter Wiedemann/Lothar Wolf (Hg.): *Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder*, Berlin: Henschel, S. 331–333.
- Koch, Sebastian (2016): *Zufluchtsort DDR? Chilenische Flüchtlinge und die Ausländerpolitik der SED*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Lierke, Lydia/Perinelli, Massimo (Hg.) (2020): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, Berlin: Verbrecher Verlag.
- Moine, Caroline (2018): »Christliche Solidarität in Chile. Helmut Frenz und der transnationale Einsatz für Menschenrechte nach 1973«, in: Frank Bösch/Caroline Moine/Stefanie Senger (Hg.): *Internationale Solidarität. Globales Engagement in der Bundesrepublik und der DDR*, Göttingen: Wallstein, S. 93–121.

- Poutrus, Patrice G. (2016): »Aufnahme in die ›geschlossene Gesellschaft‹: Remigranten, Übersiedler, ausländische Studierende und Arbeitsmigranten in der DDR«, in: Jochen Oltmer (Hg.): Handbuch Staat und Migration in Deutschland seit dem 17. Jahrhundert, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 853–893.
- Rabenschlag, Ann-Judith (2014): Völkerfreundschaft nach Bedarf. Ausländische Arbeitskräfte in der Wahrnehmung von Staat und Bevölkerung der DDR, Stockholm: Act Universitatis Stockholmiensis.
- Richardson-Little, Ned (2020): The Human Rights Dictatorship: Socialism, Global Solidarity and Revolution in East Germany, Cambridge: Cambridge University Press.
- Witkowski, Gregory R. (2017): The Campaign State. Communist Mobilizations for the East German Countryside, 1945–1990, DeKalb, IL: NIU Press.