

Michael Höppner

## Illusion und Desillusion in „Good Bye Lenin“

Überlegungen zu Film, Geschichte und Erzählung

„Als ich an diesem Tag in die Wolken starrte, wurde mir klar, dass die Wahrheit nur eine zweifelhafte Angelegenheit war.“

(Alex Kerner in „Good Bye Lenin“)

1

„Geschichte wird gemacht.“ Diese Aussage leitet den Klappentext des zum Film „Good Bye Lenin“ erschienenen Buches (Töteberg, Michael (Hg.): *Good Bye Lenin*. Berlin 2003.), in dem das vollständige Drehbuch, Interviews, Texte und Fotos abgedruckt sind, ein. Es ist eine programmatische Aussage, die zugleich das zentrale Thema des Films anspricht.

Zwei Lesarten dieser Aussage, vor allem die Wechselbeziehung beider Lesarten sollen in die Auseinandersetzung mit dem Film führen.

Zum einen verweist die Aussage auf einen ereignisreichen Abschnitt der jüngeren deutschen Geschichte, der das Filmgeschehen maßgeblich prägt. Bezüglich der dargestellten Ereignisse sagte man oft: „Hier und heute wird Geschichte gemacht.“ Die Aussage „Geschichte wird gemacht“ ermöglicht aber noch eine weitere Lesart. Demnach formuliert sie eine knappe und prägnante These, was und wie Geschichte sei. Man kann die Aussage gemäß der erstgenannten Lesart, jener, die einer spontanen und intuitiven Ergriffenheit von einem als bedeutungsvoll und folgenreich vermuteten Ereignis Ausdruck verleiht, auch derart interpretieren, dass eben nicht das Ereignis als solches die Geschichte macht, was der Sinnrichtung dieser Lesart entspräche, sondern dass es eben die Aussage über das Ereignis ist, welche die Geschichte macht und die Art und Weise der Geschichtserzählung bestimmt. Die Aussage „Geschichte wird gemacht“, die sich auf konkrete Ereignisse bezieht, wäre demnach also keine, die Wirklichkeit nur reflektiert, sondern eine, die Wirklichkeit auch schafft. Genau das meint die zweite Lesart der Aussage. Sie verweist auf das Gemachtsein von Geschichte als eine ihrer Bestimmungen.

In diesem Sinne ist die Aussage auch eine Selbstaussage des Films. Nicht allein, dass er das Machen von Geschichte, durch die Ausstellung der Art und Weise, wie Geschichte erzählt und erinnert wird, thematisiert, auch der Film selbst macht Geschichte. Filmgeschichte zum einen, eine Geschichte im Film zum anderen. Letztlich beteiligt er sich aber auch an jenem Diskurs, der Geschichte, welche wir zunächst immer als nicht ästhetisch, sondern als wirklich bezeichnen, macht. In diesem Sinne ist der Film also selbst ein geschichtliches Ereignis.

1

Der Film „Good Bye Lenin“ konstatiert nun nicht einfach nur die Binsenweisheit, dass Geschichte eben gemacht wird, sondern widmet sich der ganzen Bandbreite von Konflikten, Problemen und Widersprüchen, die aus diesem Umstand resultieren. „Good Bye Lenin“ beschäftigt sich mit Illusionen und Desillusionen, beides Phänomene, die aus der Tatsache, dass Geschichte gemacht wird, folgen und auf das Machen von Geschichte zurückwirken, im Wesentlichen aber jenen problematischen Schnittpunkt zwischen Konkretem und Allgemeinem, Privatem und Öffentlichem, Individuellem und Gesellschaftlichem, Mächtigem und Ohnmächtigem anzeigen. Jener Schnittpunkt liegt im Menschen. Jener Schnitt geht durch den Einzelnen hindurch. Der Mensch in der Geschichte ist der Ort, an dem Macht und Ohnmacht streiten, der konkret wie allgemein, privat wie öffentlich, individuell wie gesellschaftlich ist. Illusionen und Desillusionen treffen in der Person aufeinander.

Dabei stehen Illusion und Desillusion in einem dialektischen Verhältnis. Werden Illusion und Desillusion zunächst als bloße Bestandteile der erzählten Geschichte oder auch als Mittel bewusster ästhetischer Strategien dieses Erzählens bestimmbar, so fallen sie doch stets ineinander. Das eine bedeutet jeweils auch das andere. Auf Produktions- und Rezeptionsebene treibt die aus dem in eins fallenden Widerspruch von Illusion und Desillusion resultierende Spannung die Geschichte voran.

Illusionen zu haben, illusioniert zu sein, heißt, nicht im Bilde zu sein. Einerseits hat der Mensch mit Illusionen ein anderes Bild als dasjenige, das sich als verbindlich durchgesetzt hat; andererseits ist dieser Mensch selbst nicht mehr in jenem verbindlichen Bild aufgehoben. Er ist darin selbst nicht mehr sichtbar, er ist herausgefallen. Desillusioniert wird derjenige, der ins Bild zurückkehrt.

Film und Geschichte stehen im Sinne ihres Gemachtseins eng beieinander. Beide werden durch strukturierte zeitliche Abläufe konstituiert. Beide, Film wie Geschichte, angemessen zu beschreiben, verlangt ähnliche Kategorien. Beide werden durch Erzählungen produziert.

Die Erzählung ist der Begriff, in dem Film und Geschichte aufgehoben sind. Auch wenn sich diese Arbeit nicht auf eine elaborierte Theorie zur Verbindung von Film und Geschichte vermittels des Begriffs der Erzählung berufen kann, so folgt sie dennoch dieser Intuition. Folglich mag die theoretische Beschäftigung mit der Erzählung, die Narratologie, einem dasjenige Instrumentarium an die Hand geben, welches eine erkenntnisfördernde Zusammenschau von Film und Geschichte möglich macht.

In der anstehenden Auseinandersetzung mit dem Film soll angedeutet werden, welche Aspekte von Illusion und Desillusion die Filmerzählung verdeutlicht.

Wendet man sich dem Film „Good Bye Lenin“ mit einem narratologischen Interesse zu, drängt sich die Frage nach Illusionierungs- und Desillusionierungsstrategien des Erzählens auf. Zu untersuchen wäre, wie derlei Strategien nicht allein auf der Ebene des dargestellten Geschehens, sondern im Erzählverfahren thematisch werden.

Es wird zu zeigen sein, dass viele Momente des filmischen Erzählens derart inszeniert sind, dass man von Illusion und Desillusion auch als Wirkungskategorien sprechen kann. Nicht allein die Figuren und ihre Geschichten werden als illusioniert oder desillusioniert ausgestellt und erzählt, sondern der Film verfolgt die Absicht, den Zuschauer selbst diesem Prozess von Illusionierung und

Desillusionierung auszusetzen. Illusion und Desillusion verfassen die Rezeption des Filmes. Wie geschieht das?

Ein Thema des Films, dessen Erzählung eine Erinnerung ist, besteht darin zu fragen: Wie wirkt sich die Art und Weise des Erinnerns auf Erinnertes aus? Was bestimmt die Art und Weise des Erinnerns? Es soll untersucht werden, wie die Erzählung/ Erinnerung in „Good Bye Lenin“ ganz allgemein verfasst ist. Was resultiert daraus für das Filmgeschehen und für den Zuschauer? Sodann wird versucht zu zeigen, wie der Film konkret mit seiner Geschichte und seinem Zuschauer verfährt.

Ausgehend von den erlangten Erkenntnissen sollen einige Interpretationsversuche unternommen werden. Dabei wird der Vermutung nachgegangen, dass sich der Film mit der Art und Weise der Konstruktion von Erzählen wie Erzähltem, von Erinnern wie Erinnertem an einem Metadiskurs beteiligt. Es wird vermutet, ein Interesse des Films bestünde maßgeblich darin, sich zur jüngeren deutschen Geschichte, die er zum Thema hat, zu verhalten sowie darin, eine Haltung zum Umgang mit ihr zu entwickeln. Da nun der Film selbst eine Form des Umgangs mit der jüngeren deutschen Geschichte, zumindest ein Angebot dafür ist, wird zu unterstreichen sein, in welchem Maße „Good Bye Lenin“ sich folglich selbst thematisiert.

Es geht den hier angestellten Überlegungen also darum, Aspekte der Zusammenschau von Film und Geschichte vermittelt des Begriffs der Erzählung vorzustellen. Dabei stehen Illusion und Desillusion im Vordergrund, weil sie besonders geeignet scheinen, das Gemachtsein der Erzählung zu verdeutlichen; da sie, wie erwähnt, Ursache und Folge des Machens der Geschichts-/Filmerzählung sind.

#### 4

Der Vorspann thematisiert das Problem der Geschichtserzählung durch Filmbilder. Er präsentiert eine Sequenz von Ausschnitten aus dem Familienleben der Familie Kerner – es handelt sich um einen Aufenthalt auf der Datsche – und datiert diese selbst auf das Ende der 70er Jahre. Im Unterschied zu den ersten sechs Szenen des Films, die ebenfalls Ende der 70er Jahre spielen, unterscheiden sich Vorspann und einsetzende Filmhandlung dadurch, dass ersterer einen Amateurfilm suggeriert. Das erste filmische Zeugnis der Familie Kerner gibt sich also als ein vermeintlich nicht-fiktionales, d. h. authentisches historisches Dokument – ein Archivbefund vermittelt dessen die Familie in die Geschichte eintritt.

Über die Frage, ob der Zuschauer den Vorspann zum Zeitpunkt seines Erscheinens – später wird man die Schauspieler rückwirkend als solche erkennen – als Stilmachung oder als authentisches Dokument rezepiert, kann hier nicht entschieden werden. Allein die Tatsache, dass der Film gleich zu Beginn das im Rahmen dieses Textes zu behandelnde Themenfeld abgesteckt, ist bemerkenswert: Der Film illusioniert Authentizität. Somit umspielt er die Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm und exponiert sein Oszillieren zwischen beiden filmischen Formen des Erzählens. Wenngleich der Film von Anfang bis Ende ein Spielfilm und Fiktion ist, weiß er doch, und daran erinnert er gleich mit dem Vorspann, im welchen Diskurs er steht; nicht zuletzt, dass der Film selbst als Dokument verstanden wird, etwa als Dokument einer gesellschaftlichen Atmosphäre, in welcher der Film entstehen und zum Erfolg werden konnte.

Das durch technische Unzulänglichkeiten des Amateurfilms verfremdete Bild macht mittels dieser Verfremdung das in ihm Dargestellte hinsichtlich seiner Authentizität glaubhafter. Erst das vom technischen Standpunkt aus authentischere Bild der ersten Szenen, welches das Dargestellte

ungleich gelungener nachahmt, ermöglicht, das hierin Dargestellte als Fiktion zu erkennen. Interessanterweise wird in genau diesem Moment, da man rückwirkend die Menschen aus dem Vorspann als Figuren des Spielfilms erkennt, jenes zunächst vermeintlich Nicht-Fiktionale als Illusion entlarvt, man wird desillusioniert, stärker noch: Man entlarvt den Film als Lügner, der seine Entstehungszeit wie überhaupt seine Entstehungsbedingungen bewusst verfälscht. Daraufhin verdächtigt man die eingangs präsentierten Bilder der Geschichte und der Spielfilm etabliert sich im Zuge der Distanznahme seiner Rezipienten als solcher und erlangt nun selbst den nötigen Grad an Glaubhaftigkeit, Glaubhaftigkeit gegenüber seiner auf Illusion fußenden Wirklichkeit. Desillusion und Illusion fallen in diesem Moment der Rezeption zusammen.

Ebenso appelliert dieser Beginn an einen allgemeineren Diskurs: Wie dokumentiert man Geschichte? Welche Folgen hat das? Was ist Geschichte, was ein Geschichtsbild und welche Bilder verfassen wie Geschichte? Die Verfasstheit der Erzählung vom „Wie es wirklich war“ konstruiert die Vorstellung davon, seien es reale oder fiktionale Ereignisse, deren Trennung der Film aufgrund der Machart seines Beginns unscharf macht.

Eine Variation dieser Überlegungen zum Dokumentarischen stellen die Postkartenmotive dar, die hinter den Einblendungen des Beginns zu sehen sind.

Kurz, der Film beginnt mit einem komplexen Spiel, das die Problematik von Film, Geschichte und Erzählung ausstellt.

## 5

Die erste Szene nach dem Vorspann: „Wohnzimmer eines Plattenbau, Ostberlin, Ende der 70er Jahre“ etabliert das Genre. Die Verhältnisse werden darum nicht einfacher. Natürlich setzt der Film stark auf seine Illusionswirkung im Sinne einer filmischen Illusion einer Wirklichkeit, die unbezweifelt die fiktionale Wirklichkeit des Films ist, sich darum oder gerade deswegen nicht weniger realistisch gibt. Gerade die Tatsache, dass er lange vor unserer Gegenwart einsetzt, diese Zeit aber hyperreal werden lässt, hilft ihm bei seiner Überzeugungsarbeit.

Die Figur des Alex Kerner wird hier in ihren beiden Haupteigenschaften etabliert, die und deren Verhältnis zueinander sie ins Zentrum der Frage von Illusion und Desillusion rückt. Alex ist zugleich erzählte und erzählende Figur. Die *voice-over-narration* lässt den Film in weiten Teilen als seine Erinnerung erscheinen. Die Stimme des Erzählers Alex wird sich im Zuge seiner ganzen Erzählung, die eine nachzeitige ist, nicht ändern, so dass man davon ausgehen muss, dass sich der Zeitpunkt seines Erzählens frühestens kurz nach dem Ende des von ihm Erzählten befindet.

Derart ist die Filmerzählung im Prinzip verfasst. Prämisse dieses Erzählens ist die durch den Film behauptete Identität von erzählender und erzählter Figur. Die erste konventionelle Verabredung, welche durch die Prämisse ausgedrückt wird, ist die Tatsache, dass der Erzähler als Figur das „historische Ergebnis“ der erzählten Figur ist. Eine weitere Verabredung, die in dieser Prämisse aufgehoben und aus der ersten Verabredung zu folgen scheint, wäre die Glaubhaftigkeit der erzählenden Figur, die ja aufgrund der in der Verfasstheit der Erzählsituation behaupteten Identität der entsprechenden Figuren eine gewisse Autorität besitzt und diese Autorität mit der Wahrhaftigkeit des von ihr Erzählten legitimiert.

Die vermeintliche Gültigkeit beider erzähltechnischer Verabredungen wird der Film als Illusion entlarven. Er wird uns desillusionieren. Zum einen ist die behauptete Identität eine historisch vermittelte und somit der Begriff der Identität im Sinne ihrer Überzeitlichkeit problematisch und kann, was im Verfahren des Erinnerns augenscheinlich wird, nicht mit dem Kriterium der Übereinstimmung von tatsächlichem historischem Ereignis und dessen Erinnerung bestimmt werden. Zum anderen gibt es, gerade in einem ästhetischen Zusammenhang, keine Notwendigkeit

der Wahrheit. Wahrheit ist also kein Kriterium, das eine Erzählung hinreichend bestimmen kann und den Erzähler in irgendeiner Weise legitimiert. Dass dies für die Filmerzählung gilt, ist einleuchtend. Dass es darüber hinaus bezeichnend für Geschichtserzählungen ist, mag irritieren. Eine weitere Pointe, die wesentlich natürlich ein Zugeständnis an die praktische Realisierbarkeit der Erzählsituation ist und durchaus im Rahmen gängiger und als unproblematisch empfundener Rezeptionshaltungen liegt, besteht darin, dass der Zuschauer sich sein Einverständnis mit dieser Erzählsituation dadurch erkaufte, dass er sich der Illusion hingibt, zwei verschiedene Schauspieler wären ein und dieselbe Figur.

Es geht also um Erinnerung und das Erzählen von Geschichte. Sei diese Geschichte die eigene und mag der zwangsläufig subjektive Blick gar nicht den Anspruch erheben zu wissen, wie alles war, wird doch schnell deutlich, dass die idealen Verabredungen, von denen die Rede war, so es der Film ernst meint, nicht so ganz werden aufgehen können.

Ein schönes Bild findet die erste Szene. Zu dem unheilvollen Verhör der Mutter durch die Stasi (während die Kinder im Fernsehen Filmdokumente vom historischen Ereignis – „Hier wird Geschichte gemacht!“ – des ersten Weltraumflugs eines Deutschen anschauen) vermerkt das Drehbuch:

„Alex will das alles nicht hören. Er schaut verbissen auf Sigmund Jähn in der Raumkapsel, hält sich die Ohren zu und starrt auf den Fernseher: Jähn und Bykowski winken ihm lächelnd zu.“

Alex will illusioniert werden. Private und öffentliche Geschichte werden hier wunderbar konfrontiert, der Widerspruch zwischen Individuellem und Offizielltem deutlich. Und jener für glaubhaft befundene Erzähler versperrt sich als Junge gleich zu Beginn der Realität. Die übers Fernsehen vermittelte, d. h. medial verfasste Realität eines Erfolges der DDR-Geschichte (oder anderer Geschichten, z.B. der Raumfahrt, Sigmund Jähns und der technischen Entwicklung der Fernsehberichterstattung) lenkt den Jungen ab. Er versucht willentlich, seine Geschichte zu verdrängen, indem er sich abschottet – ein Motiv das gleich in der folgenden Szene „Psychiatrische Klinik“ von der Figur seiner Mutter durchgeführt wird. Das Vertrauen in den Erzähler wird erstmals untergraben.

Jener Junge ist es, der daraufhin als Erzähler seiner Geschichte aus dem *Off* verkündet:

„Während Sigmund Jähn in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der DDR vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer Klassenfeindin das Hirn wegwögeln. Er kam nie mehr zurück.“

Über den gesamten Film distanziert ihn seine Erzählhaltung, gewissermaßen sein Ton noch über seine zeitliche und räumliche Distanz hinaus vom Filmgeschehen. Er ist ein ironischer, teilweise satirischer Kommentator, der prägnant und scharfsinnig, die Dinge witzig verallgemeinernd verdichtet, dabei seine persönliche Stimme wahr und gleichzeitig den Zuschauer orientiert.

Verdrängung ist diejenige Strategie, mit deren Hilfe man sich illusioniert. Bei Mutter Kerner wird das, wie erwähnt, zum psychopathologischen Problem, ja die ganze vaterlose Familie gibt sich mittels Verdrängung einer Illusion hin, die wahrscheinlich, so kann man vermuten, Bedingung ihres Weiterlebens ist.

„Wir sprachen nie mehr von Vater. Mein Mutter hat sich von dieser Zeit an mit unserem sozialistischen Vaterland verheiratet. [...] Da diese Beziehung naturgemäß keine sexuelle war, blieb viel Elan und Tatkraft für uns Kinder und den sozialistischen Alltag übrig. [...] Meine Mutter wurde Förderin des gesellschaftlichen Fortschritts – eine leidenschaftliche Aktivistin für die einfachen Bedürfnisse der Bevölkerung und gegen die kleinen Ungerechtigkeiten des Lebens.“

Der Vater und die Umstände seines Verschwindens werden ausgeblendet. Der Verlust wird kompensiert, indem die Mutter, psychologisch gesprochen, verdrängt und den Schmerz sublimiert, indem sie sich voll und ganz ihrem gesellschaftlichen Wirken widmet. Interessanterweise war der Vater schon in glücklicheren Tagen, die der Vorspann illusioniert, ausgeblendet. Man konnte ihn nicht genau identifizieren, bestenfalls über seine Stimme. Er führte die Kamera.

Mit Beginn des soeben zitierten Erzählertextes setzt abermals ein Amateurfilm ein. Diesmal steht die Fiktionalität des darin Gezeigten außer Frage. Dafür erhält der Einsatz der Amateurfilmästhetik eine neue Bedeutung: Die Bilder künden jeweils von glücklichen Tagen, von dem, was man gern erinnert. Hier sind die Akteure der Geschichte diejenigen, die sie auch machen.

## 6

Kurz darauf springt die Geschichte in der Zeit: „*Titeleinblendung: 10 Jahre später – 7. Oktober 1989.*“ Von nun an wird bis zum Ende des Films der Zeitraum eines Jahres geschildert. Erzählende und erzählte Figur Alex besitzen nun die gleiche Stimme. Die Tatsache aber, dass die Erzählerstimme aus dem *Off* die Erzählhaltung, die sprachliche Form usw. beibehält, weist ihr nach wie vor einen späteren und festen Ort zu; einen Ort also, der sich nicht verändert, indem er etwa auf der Zeitachse der erzählten Zeit wanderte, so dass er sich immer kurz nach dem Erzählten befände.

Weiterhin dreht es sich um die Frage von Illusion und Desillusion: Der Erzähler desillusioniert auf die ihm typische Art und Weise die offiziellen Bilder von den Feierlichkeiten zum Jahrestag der DDR. Die Auseinandersetzung zwischen der Mutter und dem erzählten Alex dreht sich um den Widerspruch von offiziellem Geschichtsbild bzw. jenem Bild, das mit Hilfe der Illusion einer Utopie von der Mutter konstruiert wird und demjenigen Bild, das Alex vermittelt.

Der Film spielt weiterhin mit dem Verhältnis von Filmbild und Geschichte. Er stellt weitere seiner entsprechenden Mittel vor: Einerseits die dramaturgisch und szenisch bedingte Integration von authentischen, filmischen Zeitdokumenten; andererseits die fiktionale, filmische Nachahmung realer, historischer und ebenfalls filmisch dokumentierter Ereignisse. Beide Prinzipien erscheinen in vielen Variationen.

Hervorstechende Beispiele für Letzteres sind etwa die Einstellungen von den Auszeichnungen der Mutter Ende der 70er (einmal wird die Schauspielerin in authentisches Material hineinmontiert) und die Nachstellung der Protestdemonstration („Ostberliner Straße“). Die Böllerschüsse zum Gewinn der Fußballweltmeisterschaft begleiten die fiktive Geschichte („Auf dem Dach des Plattenbaus. Nacht“) oder treiben sie voran (Alex möchte verspätet Geld umtauschen: „Sparkasse. Tag“).

Eine Variation erfährt dieses Verfahren, wenn „authentische“ Filmbilder zur Illusionierung der Mutter erstellt, also nachgeahmt werden (z.B. Reportage über den Coca-Cola-Konzern oder Nachahmung vom Set der „Aktuellen Kamera“). Fiktive Bilder, die authentische Bilder nachstellen, haben aber auch die dramaturgische Funktion der Desillusionierung der Figur der Mutter, etwa beim Abtransport des Lenindenkmals.

Ersteres, also die Integration authentischen Filmmaterials, wird von nun an Bestandteil des Filmgeschehens und wird im Finale einem Funktionswandel unterzogen. Anfänglich illustrieren die Ausschnitte die fiktive Geschichte. Wirkungsmächtige und massiv im kollektiven Erfahrungsschatz verankerte Bilder rufen den geschichtlichen Kontext der erzählten Zeit auf und treiben diese, mit dem Erzählertext und dem fiktionalen Filmgeschehen konfrontiert, voran. Es sind Bilder, die unser Geschichtsbild konstruieren. Anfänglich jene der Feierlichkeiten zum 40sten Jahrestag der DDR, sodann jene von den Ereignissen der Wende- und unmittelbaren Nachwendzeit, Bilder vom

Währungsumtausch und der Unterzeichnung der 2+4 Verträge, Bilder also, die, so der Erzähler, Mutter Kerner zunächst verschläft und die ihr sodann vorenthalten werden.

Der bemerkenswerte Funktionswandel am Ende des Films besteht darin, dass diese Bilder dort vollständig in Alex' und Denis' Illusionsmaschine integriert werden. Vorbereitet wird dieses Verfahren, wenn Alex und Denis zunächst Archivmaterial der „Aktuellen Kamera“ zur Illusionierung der Mutter verwenden; wenn also begonnen wird, authentische Bilder in die fiktionale Geschichte, vermittelt über den im Zimmer der Mutter stehenden Fernseher, zu integrieren, d. h. sie zunächst nicht im Rahmen ihrer Präsentation jedoch hinsichtlich ihres historischen Kontexts zu verfälschen.

Die Komplexität des Verfahrens, Authentisches und Fiktionales zu verschränken, beides wechselseitig zu zitieren und ihre Grenzen einzuebnen und zu verschleiern, ist eine bemerkenswerte Eigenschaft des Films. Ebenso die Tatsache, dass dieser Aspekt auf allen Ebenen thematisch wird, sei es als integraler Bestandteil der erzählten Geschichte, als deren Kommentar oder als Illustration des vielschichtigen Gemachtseins der Geschichte. Technische Verfahren zur Vermittlung von Geschichte und Strategien ihrer Repräsentation sind unweigerlich mit der Produktion von Illusionen verbunden. Bei dieser Vielzahl an Geschichtsbildern geht es nie so ganz mit rechten Dingen zu.

„Als ich an diesem Tag in die Wolken starrte, wurde mir klar, dass die Wahrheit nur eine zweifelhafte Angelegenheit war, die ich leicht Mutters gewohnter Wahrnehmung angleichen konnte.“

Hiermit spricht der Erzähler die vom Film thematisierte Tatsache aus. Einerseits verweist er auf den Umstand, dass Wahrheit, verstanden als Übereinstimmung von Ereignis und ihrem vermitteltem Ausdruck, genau hinsichtlich dieser Vermittlung problematisch ist, da eben der Akt der Vermittlung von entscheidender Bedeutung ist. Wahrheit ist in diesem Sinne eine Verabredung. Wahrheit ist ein Diskurs, in dem die Übereinstimmung von Ereignis und seinem Ausdruck behauptet und verabredet wird. Diese Verabredung ist dabei massiv mit dem Akt der Vermittlung verbunden.

Andererseits beschreibt Alex den Zweck, das Verfahren und das Ziel seiner unternommenen Anstrengungen, mit denen er das Problem vermittelter Wirklichkeit positiv fruchtbar machen will.

7

Was aber erzählt der Film noch von Illusionen und Desillusionen seiner Figuren?

Der Gang der Geschichte im Film, deren dramatische Entwicklung, der Zustand und die Befindlichkeiten der handelnden Figuren drehen sich alle um Illusionen und Desillusionen:

Mutter Kerner ist aus dem Koma erwacht. Wie die Illusion Ende der 70er Jahre das psychische Überleben der Kerners sicherte, sichert sie nun das physische der Mutter. Eine medizinische Begründung bringt die Illusionsmaschine in Gang. Die real verschwindende Gesellschaftsordnung, vorwiegend deren positive Aspekte, werden ihr vorgetäuscht, da sie die Lebensgrundlage der Mutter darstellen und sinnstiftend für ihre Existenz sind; war es doch gerade die Erfahrung der von ihr verdrängten Seiten des Systems, die sie ins Koma fallen ließ.

Denis Domaschke sieht seine künstlerischen Ambitionen, die er erträumt und denen er seine Freizeit widmet, mit dem vergleichsweise schnöden Berufsalltag, dem Montieren und Warten von Sat-Anlagen konfrontiert. Darüber hinaus erfüllt diese Figur ihre dramatische Funktion durch ihren entscheidenden Anteil bei der Produktion von Illusionen zur Täuschung der Mutter seines Kollegen und Freundes Alex.

7

Frau Schäfer, Herr Ganske und Herr Mehler sind diejenigen, die vom politischen, sozialen und ökonomischen Prozess enttäuscht sind. Sie sind die sogenannten Verlierer der historischen Entwicklung. Ihre Illusionen richten sich dabei zumeist auf die Vergangenheit, zumindest konfrontieren sie diese in ihren Urteilen mit der für sie defizitären Gegenwart.

In der Figur Klappprath verdichtet sich die bei jenen eher humoristisch ausgestellte Desillusion zu einem ernsthaften und existentiellen Problem. Die Illusionsmaschine Alkohol lässt ihn seinen sozialen und psychischen Zustand verdrängen. „Wir waren alle wertvolle Menschen“, sagt er zu Alex und mag auf eine empfundene Ungerechtigkeit hinsichtlich der geschichtsmächtigen Verurteilung der DDR und ihrer Menschen anspielen, welche die öffentliche Meinung, als deren Folge man den Zustand Klapppraths verstehen muss, prägte. Man mag vermuten, dass er auch die Meinung vertritt, dass der utopische Ansatz der ostdeutschen Gesellschaftsordnung in ihre Beurteilung einzufließen hätte. Dennoch unterscheidet er sich von den Nostalgikern dadurch, dass ihm bei der Inszenierung der Illusion für die Mutter, in die sich jene beinahe vollständig einfühlen, unwohl ist. Der Film zeigt bei Klappprath eine bemerkenswerte und differenzierte Wirkung der Verfasstheit von Geschichtserzählungen.

Die Verfassung von Biographien – Lebensgeschichten also – ist im Film ein Thema. Der Taxifahrer verleugnet, vielleicht aus Scham, dass er Sigmund Jähn ist. Als komischer Gegenentwurf zu diesem Beispiel einer verleugneten Vergangenheit mag die für die Mutter erfundene ostdeutsche Biographie des Westdeutschen Rainer verstanden werden. Das von Alex zum Klischee illusionierte Bild vom Leben des Vaters im Westen („Ein fetter Kerl, der den ganzen Tag Cheeseburger mit Pommes in sich hineinstopfte.“) gehört diesem Komplex ebenso an.

Dieser Vater hat sein Leben nach der Flucht in den Westen im Unklaren verbracht und konnte sich aufgrund der ausbleibenden Briefe kein Bild von der Geschichte jenseits der Mauer machen. Er verschwand also von der Bildfläche – eine spiegelbildliche Verdrängung als Bedingung des Weiterlebens.

Dass die Produktion von Illusionen ins Utopische sich wandelt, mag ein Privileg der Jugend sein. Wie das mediale Fälschungswerk für Denis die ansatzweise Verwirklichung seines künstlerischen Traums darstellt, die er mit Begeisterung unternimmt, wenngleich sie doch von seinem imaginierten Ziel noch reichlich weit entfernt zu sein scheint, wird es für Alex schließlich zum utopischen Entwurf einer Gesellschaft:

„Irgendwie musste ich zugeben, dass sich mein Spiel verselbstständigte. Die DDR, die ich für meine Mutter schuf, wurde immer mehr die DDR, die ich mir vielleicht gewünscht hätte.“

Dabei ist seine Illusion nicht nur rückwärts gewandt. Schließlich aktualisiert er ja das wirkliche Zeitgeschehen mit seinem Entwurf davon und erschafft und verteidigt eine autonome Wirklichkeit. Mag ihn beispielsweise die Begegnung mit seinem Idol Sigmund Jähn auch desillusionieren, so verhilft er diesem in der Illusion zu seinem „rechtmäßigen“ Platz in der Geschichte. Was für die vorgestellten Vertreter der älteren Generation Desillusionerlebnis ist, ist aus der Perspektive von Alex und Lara, nicht zuletzt aufgrund ihrer jungen Liebe utopischer Freiraum:

„Der Wind der Veränderung blies in die Ruinen unserer Republik. Der Sommer kam und Berlin war der schönste Platz auf Erden. Alles war denkbar. Alles war möglich. Wir hatten das Gefühl im Mittelpunkt der Welt zu stehen.“



Mit genau diesem Vorgefühl, dem Gefühl des Subjektseins in der Geschichte und dem schöpferischen Potential, das darin aufgehoben ist, macht sich Alex an die Inszenierung der Illusion.

## 8

Bemerkenswert sind die Momente im Film, in denen Figuren wie Zuschauer illusioniert bzw. desillusioniert werden. Deutlich wird das durch die vermeintlich schlichte Frage, wer zu welchem Zeitpunkt was weiß und nicht weiß, wissen kann bzw. nicht wissen kann und welche Konsequenzen das hat. Illusion und Desillusion sind dabei miteinander verschränkt. Ihre Dialektik bedeutet, dass Illusionierung immer auch Desillusionierung ist. Im Folgenden werden zwei Beispiele diskutiert.

Nachdem auf Antrieb des Sohnes die Wirklichkeit der Mutter zwecks ihrer Illusionierung verfasst und teilweise brüchig geworden und die daraus resultierenden Konflikte für alle Beteiligten verhandelt worden sind, kommt es beim Besuch der lange Zeit ungenutzten Datsche zu einem entscheidenden Moment für die Entwicklung der Geschichte. Die Atmosphäre der Situation und die konkrete Nachfrage der Mutter scheinen dazu zu führen, dass Alex den Schleier lüftet. Völlig überraschend liefert stattdessen die Mutter eine Enthüllung, die einer krassen Desillusionierung gleichkommt. Sie berichtet von den tatsächlichen Gründen für die Flucht des Vaters und entlarvt somit einen Teil der Familiengeschichte als von ihr bewusst gestaltete Illusion.

Nicht allein, dass der Zuschauer die traumatischen Folgen für die um die Wahrheit betrogenen Kinder vorgeführt bekommt, er selbst erkennt sich als bis zu diesem Zeitpunkt in einer Illusion befangen und nun desillusioniert. Die Lebenslüge der Mutter erklärt sich rückblickend nicht nur als ihr Wille, die Kinder zu schützen, sondern als eine bewusste Selbsttäuschung, die ihr die Entscheidung für ein Bleiben ermöglichte: Einerseits machte sie es sich mit dieser Verdrängung leichter, die Schwierigkeiten einer Auswanderung der Familie nicht auf sich nehmen zu müssen. Um sich andererseits der DDR-Gesellschaft vorbehaltlos widmen zu können, verdrängte sie die für ihren Mann unerträglich gewordenen Repressalien, die sie sonst als integralen Bestandteil dieser Gesellschaft hätte begreifen müssen. Oberflächlich wird der Zuschauer desillusioniert, weil er mit einer anderen Version einer Geschichte, an die er geglaubt hat, konfrontiert wird. Beantwortet man die Frage, wie es dazu kommen konnte, dass er der Version vom untreuen Familienvater Glauben geschenkt hat, ist die Desillusionierung tiefgreifender.

Die erste Information geht auf die Aussage des Erzählers zurück. Damit ist nun aber die durch die Konstruktion der Erzählung naheliegende Verabredung verletzt: Der Erzähler muss gelogen haben. Da er von einem Punkt nach dem Ende der Geschichte aus erzählt und gleichzeitig identisch mit der erzählten Figur Alex ist, hätte er, da ja die erzählte Figur Alex in der Datschenszene über das Schicksal des Vaters aufgeklärt wird, am Anfang der Geschichte jene richtige Version kennen und, so will es die Verabredung, schildern müssen bzw. die Unwahrheit nicht behaupten dürfen. Der Zuschauer wurde also mit einer falschen Behauptung vorsätzlich getäuscht.

Sicherlich mag dieser „Fehler“ als Mittel zur Spannungserzeugung benutzt worden sein. Wichtiger scheint, dass zum einen das Befangensein in Illusionen wie der Prozess der Desillusionierung – in diesem Falle einhergehend mit einem Vertrauensverlust – am Zuschauer durchexerziert wird, er sich also genauso wie die Figuren des Films jener Macht der Verfassung von Geschichtserzählung und Geschichtsvermittlung ausgesetzt sieht. Er empfindet jene Ohnmacht, die sich zum Gefühl der Befreiung gesellt, wenn die Machthaber des Diskurses Lügen gestraft werden und sich eine neue Sicht auf Geschichte offenbart. Die Macht und die Autorität des Erzählers sind erschüttert und man verliert den Boden unter den Füßen, hat man sich doch dieser Macht anvertraut und ihr Glauben

geschenkt. Wie politisch und gesellschaftlich relevant derlei Feststellungen sind, muss nicht extra betont werden.

Oftmals lässt der Film den Zuschauer bewusst im Unklaren, etwa wenn Siegmund Jähn zunächst behauptet, er sei es nicht. Auch erfährt man nichts vom Gespräch der Eltern kurz vorm Tod der Mutter.

Aber der Film lässt dem Zuschauer Gerechtigkeit widerfahren, „rächt“ er sich doch am Erzähler, der die Verabredung missbraucht hat, indem er ihn nun zum Opfer dieser Verabredung werden lässt.

Eine weitere entscheidende Enthüllung findet statt, als Lara die Mutter im Krankenhaus, während Alex den Vater im Grunewald aufsucht, ins Bild setzt. Lara schildert der Mutter die „wahre Geschichte“. Allein, die erzählte Figur Alex erfährt davon nichts und ist im Folgenden nun selbst der in Illusionen Befangene. Und da die erzählte Figur offensichtlich nicht mehr im Bilde ist, kann es der Erzähler auch nicht mehr sein.

Jene zentrale Figur, um die das Geschehen zumeist kreist, aus deren Sicht die größten Teile der Geschichte erzählt werden und die der eigentliche Motor der Geschichte, insbesondere der Illusionsmaschinerie ist, ist am Ende derjenige, der über die entscheidende Frage im Unklaren bleibt, den man nun selbst bewusst illusioniert. Er ist am Ende der Einzige der Protagonisten, der nicht weiß, dass seine Mutter Bescheid weiß und der noch im herausgehobenen Schlusswort den Irrtum verkündet, was der besserwissende Zuschauer lächelnd zur Kenntnis nehmen mag:

„Meine Mutter überlebte die DDR genau 3 Tage. Ich glaube, es war schon richtig, dass sie die Wahrheit nie erfahren hat. Sie ist glücklich gestorben.“

Jener, der die Illusion entworfen hat, hat Glaubhaftigkeit eingebüßt. Aber wir sagen ihm nichts davon, zu schön ist unsere Traurigkeit darüber.

## 9

Ein zentraler Aspekt der Verfassung der Erzählung durch das Widerspiel von Illusion und Desillusion liegt auch in einem weiteren, spezifischen Bereich ihrer Wirkung: In dem Maße, wie die Erzählung mittels von Illusion und Desillusion die Totalität der in ihr aufgezeigten Widersprüche behaupten kann, wird sie als tragisch und komisch empfunden. Ohne hier auf eine spezifische Definition beider Wirkungskategorien abzuheben, soll nur deutlich gemacht werden, dass jenes Widerspiel von Illusion und Desillusion beide Wirkungen hervorbringt, ja für diese Wirkungen, die zumeist aktualisiert hervortreten, geradezu notwendig zu sein scheint.

Tragik wie Komik resultieren aus dem Umstand, dass Figuren und Zuschauer über eine Situation, sei sie nun aktuell oder nur durch Erinnerung vermittelbar, in verschiedenem Maße oder im Extremfall ganz unterschiedlich im Bilde sind. Wird dieser Widerspruch nicht für alle (Figuren und Zuschauer) an der entsprechenden Situation Beteiligten sofort ersichtlich und folglich überwindbar, so entfaltet sich hierin, entsprechend den persönlichen Konsequenzen für die Beteiligten, Tragik oder Komik.

Mutter Kerner ist in der für sie hergestellten Illusion nicht im gleichen Maße darüber im Bilde wie diejenigen, die sie herstellen. Dennoch „funktioniert“ die Situation und ist darum komisch. Immer dann, wenn verschiedene Voraussetzungen einer Situation kollidieren, ohne die Situation zu beschädigen, wird das als komisch empfunden, gerade dann, wenn die Voraussetzungen widersprüchlich sein müssen, damit die Situation funktioniert. Diese Situationskomik durchzieht den ganzen Film.

Tragisch wird diese Konstellation dann, wenn die Folgen ihrer Anordnung verheerend sind. Ariane muss verzweifeln, als sie die „wahre“ Geschichte des Verschwindens ihres Vaters erfährt. Sie wurde von ihrer Mutter über die tatsächlichen Vorkommnisse bewusst in ein falsches Bild gesetzt. Daraus, so kann man vermuten, ergab sich der für sie leidvolle Gefühlskomplex, der hinsichtlich ihres Vaters ihr Leben mitbestimmen muss. Die Tragik entfaltet sich in dem Moment, da sie erfahren muss, dass dieser Gefühlskomplex auf einer bewussten Täuschung basierte. Die daraus resultierende Ohnmacht ist eine tragische: Ohnmacht aufgrund der Erfahrung der Fremdbestimmtheit, Ohnmacht aufgrund der Erkenntnis einer irreparablen, aus dem Moment der unerkennbaren Fremdbestimmung resultierenden Alternativlosigkeit vergangener Handlungen und Haltungen, die auch die Zukunft mitbestimmen werden.

10

Auf allen Ebenen verhandelt der Film „Good Bye Lenin“ Illusion und Desillusion. Er behauptet eine Kultur der Täuschung und Ent-Täuschung. Es ist eine mentale, emotionale, ästhetische und nicht zuletzt pragmatische Kultur. Geschichte produziert diese Kultur, diese Kultur produziert Geschichte. Der Film ist ein Bestandteil dieser Produktion.

Verleugnung, Verdrängung, Verfälschung, Lüge und Verklärung sowie Hoffnungen, Träume und Utopien sind bewusste und unbewusste Strategien in diesem Vorgang. Macht und Ohnmacht schreiben sich hinein. Erzählen, Bebildern, Erinnern und Vermitteln sind sein ihm gemäßer Motor. Die Produktion von Illusionen und Desillusionen ist bestimmt und unbestimmt, komisch und tragisch, ein Menschheitsübel und ein Menschenrecht, Fluch und Segen. Auf jeden Fall und wie immer gedeutet scheint sie unausweichlich, wenn Geschichte gemacht wird und unverzichtbar für das Machen von Geschichte.

Vor dem Hintergrund der jüngeren deutschen Vergangenheit, die der Film ja auch inhaltlich zum Thema hat, erlangt diese Interpretation eine bemerkenswerte Konkretheit. Die Art und Weise, wie Illusion und Desillusion Erzählungen verfassen, schreibt sich ein in die Menschen und bestimmt ihr Leben. Illusion und Desillusion verfassen – und hierin überschreitet der Film „Good Bye Lenin“ den ästhetischen Diskurs und verankert sich in einem gesellschaftspolitischen und sozialpsychologischen – die *condition humaine* und stecken die Koordinaten ab, in denen eine Gesellschaft in ihrer Geschichte funktioniert.

Sein Publikumserfolg hängt maßgeblich damit zusammen, hier einen Nerv getroffen zu haben.

Der letzte Amateurfilm friert ein und blendet schwarz ab. Es ist dies der Moment, da Film- und Geschichtserzählung zu Photographie und Geschichtsbild werden. Spuren sind noch sichtbar, aber die Zeit verdichtet ihr Dokument und beschließt hierin die Erzählung vom „Wie es war“, sich von ihr in dem Maße entfernend, wie es immer schwieriger und leichter, unpersönlicher und vielleicht auch irrelevanter wird, über Illusion und Desillusion erzählend zu verhandeln. Diese Schlussgeste weist in eine Zukunft, deren Archivbefund sie sein wird und in der nur noch mittelbare Betroffenheit über sie befindet.