

Maaïke Van Liefde (Universität Gent)

“So muß es gewesen sein.” Die dialogische Vermischung von Fakt und Fiktion in Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995) und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) und deren Verfilmungen

1. Zur Einführung

Was wäre, wenn es nicht die eigensinnige Aufregung und Empörung des ostdeutschen Volkes gewesen wären, die den Fall der Berliner Mauer herbeigebracht hätten, sondern ein Mann, der den Grenzposten seinen riesengroß gewachsenen Phallus gezeigt hätte? Was, wenn die artifizielle Verteilung der Berliner Sonnenallee in einen langen Westteil und einen winzigen Ostteil auf der Potsdamer Konferenz 1945 nicht das Ergebnis ernsthafter politischer Verhandlungen gewesen wäre, sondern ein schlichter Gegendienst von Churchill gegenüber Stalin, weil letzterer dem ersten nach dem Erlöschen seiner Zigarre Feuer gab? In zwei Romanen von Thomas Brussig und deren Verfilmungen finden wir unter anderen diese beiden kontrafaktischen Erzählstränge vor: *Helden wie wir* (1995, Film 1999 von Sebastian Peterson) und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (Roman und Film 1999, mit Leander Haußmann). Unzuverlässig, absurd, hyperbolisch, unrealistisch und artifiziell: die Epitheta wurden alle bei der Beschreibung eingesetzt, wie Brussig in diesen Werken den öffentlichen Diskurs über die DDR und ihr Ende kritisch analysiert.

Dieser Reihe wird hier, vor allem was *Helden wie wir* betrifft, auch noch der Begriff ‘kontrafaktisch’ hinzugefügt, was laut der Definition von Andreas Martin Widmann impliziert, dass “[d]as fiktional entworfene Geschichtsbild [...] stark von dem ab[weicht], welches explizit oder implizit beim Rezipienten vorausgesetzt wird”.¹ Schon aus den kurzen Plotbeschreibungen treten die Abweichungen von demjenigen, was wir alle über die Geschichte der deutschen Teilung und Wiedervereinigung ‘wissen’, hervor. Trotz der Kontrafaktizität haben die Werke ihre eigene Stelle im kollektiven und kommunikativen Gedächtnis der DDR erobert, was auch mit dem Verkaufserfolg und der großen Publikumsbeachtung zusammenhängt. Nachdem *Helden wie wir* im September 1995 veröffentlicht wurde, war schon im Oktober die zweite Auflage fällig, und später wurde das Werk in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt. Auch *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* landete schnell auf die Bestsellerliste, und der Film war der größte Kinoerfolg in Deutschland im Jahr 1999. Im Jahr 2000 aber, kurz nach dem Erscheinen des Films und des Romans über die Geschehnisse in der Sonnenallee, stellte Help e.V., eine Hilfsorganisation für Opfer politischer Gewalt, gegen den Regisseur Leander Haußmann eine Strafanzeige wegen “Beleidigung der Maueropfer”. Die Geschichte zeige ein zu positives, trivialisiertes Bild der DDR und der Grenzer und beleidige die Repressionsopfer: Die harmlose, ostalgische Erinnerung an die Mauer in *Sonnenallee* entsprach nicht der Erinnerung, die die Help e.V.-Klienten von der DDR und ihren Unterdrückungsmechanismen hatten. So erschien die “Kontrafaktizität” von *Sonnenallee* auch außerhalb der literarischen Welt des Werkes, insofern, dass die angebliche Utopie, die im Roman und im Film skizziert wird,

¹ Widmann, Andreas Martin: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009. S. 17.

als Geschichtsfälschung perzipiert wurde. Mitglieder derselben Erinnerungsgemeinschaft wie der von Haußmann und Brussig, mit demselben DDR-“Generationen-Gedächtnis”,² machten mit ihrem Protest deutlich, dass sie trotzdem nicht das kommunikative Gedächtnis teilen.

In diesem Beitrag wird der Frage nachgegangen, wie in den beiden Romanen und Filmfassungen die alternative Version der DDR oder der Wende dargestellt wird. Im ersten Schritt untersuche ich dazu einige narrative Strategien, die meines Erachtens am Meisten die Kontrafaktizität mit gestalten: den unzuverlässigen Erzähler, die subjektive Perspektivierung und die Ironie. Kontrafaktische Erzählungen werden an und für sich nicht als Beispiele von unzuverlässigem Erzählen gesehen, aber in den Romanen, die in diesem Beitrag analysiert werden, und in deren Filmfassungen, gehen kontrafaktisches Erzählen und entfremdende narrative Strategien Hand in Hand. Diese Konzepte bringe ich mit Hilfe des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin unter einen Nenner: den der Dialogizität. Dieses Konzept erweist sich insgesamt als ein stabiler Aufhänger, an den wir die Analyse von Brussigs Werk überhaupt festmachen können. Im zweiten Schritt mache ich die Verbindung mit den beiden Verfilmungen und fokussiere auf die Tatsache, wie die genannten Konzepte ins Medium Film übersetzt werden. Dabei wird die ‘Übersetzungsanalyse’ bei *Helden wie wir* eingehender und umfangreicher sein als bei *Sonnenallee*, da beim letzteren Projekt Buch und Film fast gleichzeitig konzipiert wurden und demzufolge weniger von medialer Übersetzung die Rede ist.

Nach Astrid Erll wird Gedächtnis auf einer kollektiven Ebene medial kommuniziert und vor allem auch (re)konstruiert:³ wie Brussigs Werke nicht nur zu dieser Rekonstruktion beigetragen haben, sondern diesen Prozess zur gleichen Zeit auch kommentierten, wird während der Analyse von Interesse sein. Der Autor benutzt kontrafaktische Elemente in *Helden wie wir* vor allem, um die *Abwesenheit* einer Debatte über die DDR und ihr Ende an erster Stelle zu kommentieren, und an zweiter Stelle um einen solchen tief gehenden Diskurs anzustacheln: der Roman ist die absurde, aufs Neue geschriebene und für wahr anzunehmende Geschichte vom Ende der DDR. In *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, wo die Hauptfigur sein Leben in verschiedenen Tagebüchern selber fiktiv re-kreiert, kritisiert die Kontrafaktizität genau die spezifische Entwicklung des kommunikativen DDR-Gedächtnisses.

Bevor wir mit der Analyse von *Helden wie wir* und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* anfangen, sei das Konzept der Dialogizität erklärt. Michail Bachtin war selber nicht der Theoretiker, der seine Begriffe haargenau definierte –manchmal gab er einem und demselben Konzept sogar doppeldeutige Erklärungen⁴ –

² Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007. S. 50.

³ Erll, Astrid: *Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff*. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004 (= Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung). S. 3-22. Hier S. 5.

⁴ Vgl. Polubojarinowa, Larissa N.: *Intertextualität und Dialogizität: Michail Bachtins Theorien zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft*. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 3 (1998). Unter: <http://www.inst.at/trans/3Nr/polubo.htm>. Letzter Zugriff: 31. Oktober 2013; Grüttemeier, Ralf: *Bachtin en de narratologie. Een aanzet tot kruisbestuiving*. In: Korthals Altes, Liesbeth/Schram, Dick (Hg.): *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*.

und auch die spätere Forschung brachte nicht immer Aufhellung brachte.⁵ Ein Ziel dieses Aufsatzes ist es aber, in der Praxis der Frage nachzugehen, inwieweit und in welchen (aktualisierten) Formen und Aspekten wir 'Bachtinsche' Konzepte in einer sowohl ästhetischen als auch gesellschaftsbezogenen Analyse zum Einsatz bringen können. Auch wird die auf den ersten Blick nicht so nahe liegende Verbindung zwischen Bachtins Theorien und den verschiedenen narrativen Konzepten motiviert.

Der Link zum Beispiel zwischen einem narratologischen Begriff wie dem unzuverlässigen Erzähler und Dialogizität ist problematisch, da, wie auch Mieke Bal argumentierte, die Konzepte des sowjetrussischen Literaturwissenschaftlers eher die "Unordentlichkeit" von Texten hervorheben: Dialogizität umfasst erstens die Kakophonie von verschiedenen Stimmen, die in literarischen Texten zusammenkommen (die Polyfonie), zweitens die radikale Fremdheit dieser Stimmen einander gegenüber (die Heteroglossia) und drittens die Erinnerung an frühere Texte, die die Stimmen auslösen (die Intertextualität). Bal zufolge entsprechen diese Elemente nicht dem systematischen Charakter der strukturalistischen Narratologie.⁶ Ich werde nicht, wie Ralf Grüttemeier das in seinem Aufsatz *Bachtin en de narratologie* gemacht hat, versuchen, Bachtins Konzepte – spezifischer: Hybride, Stilisierung und Variation – narratologisch zu operationalisieren. Trotzdem soll bemerkt werden, dass auch ohne ein solches Operationalisierungsprogramm eine Brücke zwischen Bachtins Begriff und den narratologischen Konzepten geschlagen werden kann – und schon geschlagen worden ist. Monika Fludernik brachte die Theorie der "dual voice" und Stanzels Konzept der Ansteckung schon mit Bachtins Dialogizität in Verbindung, indem sie die freie indirekte Rede mit der Polyfonie vergleicht,⁷ und zusammen mit Jan Alber macht sie auf die Beziehung zwischen einer subversiven "double-voicing"-Technik und Bachtins Heteroglossia aufmerksam,⁸ die Richard Walsh unter dem Nenner "interpellation" im selben Band weiter ausarbeitet.⁹ David Shepherd deutet darauf hin, dass Bachtins Dialogizitätskonzept, wenn der Gefahr der Fehlinterpretation wegen der ganz spezifischen historischen, ideologischen und philosophischen Position seiner Theorien ausgewichen wird, ein interessanter Anhaltspunkt narratologischer Aspekte wie

Assen: Van Gorcum 2000. S. 145-156. Hier v.a. S. 146. Verweyen, Theodor/Witting, Gunther: *Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen*. Paderborn: mentis 2010 (= Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft). S. 11; Lehmann, Jürgen: *Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin*. In: Kittler, Friedrich A./Turk, Horst (Hg.): *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977. S. 355-380. Hier S. 370.

⁵ Vgl. Verweyen/Witting: *Einfache Formen der Intertextualität*. S. 56; "Wir können nur vermuten: Es ist bei der Literatur noch komplizierter als sonstwo", schreibt Kloepfer, Rolf: *Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur*. In: Lachmann, Renate (Hg.): *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink 1982 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen). S. 85-106. Hier S. 87.

⁶ Bal, Mieke: *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Vijfde, volledig herziene druk. Muiderberg: Coutinho 1990. S. 12.

⁷ Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*. London/New York: Routledge 1993. S. 324.

⁸ Alber, Jan/Fludernik Monika: *Introduction*. In: Alber, Jan/Fludernik Monika (Hg.): *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press 2010 (= Theory and Interpretation of Narrative). S. 1-31. Hier S. 8.

⁹ Vgl. Walsh, Richard: *Person, Level, Voice: A Rhetorical Reconsideration*. In: Alber, Jan/Fludernik, Monika (Hg.): *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press 2010 (= Theory and Interpretation of Narrative). S. 35-57.

Perspektivierung (point of view) und Erzählerstimme (voice) bietet, und außerdem eine Kombination mit sozialen und ideologischen Faktoren darreicht.¹⁰

In der Dialogizität kommen die schon genannten narrativen Strategien zusammen: der unzuverlässige, oder wie wir ihn später charakterisieren werden, diskordante Erzähler; die multiple Perspektivierung und Stimmenvielfalt, die in der Erzählerstimme und der Erzählweise entstehen; und schließlich die Ironie, eine an sich kontrafaktische Stilfigur, in der das Umgekehrte gemeint wird von demjenigen, was gesagt wird. Wie auf diese Art und Weise ein dialogisches Mosaikbild der DDR und der Wende kreiert wird, steht im Fokus vorliegender Analyse.

2. *Helden wie wir*: die umgeschriebene Geschichte

In *Helden wie wir* fällt die Mauer am 9. November 1989, wie das auch in Wirklichkeit geschah, aber Brussig präsentiert uns eine alternative Ursache. Klaus Uhltscht ist der Protagonist in *Helden wie wir*. Der Roman ist als ein sehr langer Monolog aufgefasst, den Klaus, ein ehemaliger Stasi-Agent, auf sieben Tonbänder aufgenommen hat. Auf diesen Bändern spricht er zu Mr Kitzelstein, einem Enthüllungsjournalisten der *New York Times*, der Klaus auf die Spur gekommen ist, nachdem er sich Videobilder der Nacht vom 9. November angesehen hat. Da es im Text keine anderen Stimmen außer der von Klaus gibt, widerspricht niemand seiner Erzählung. Die ganze Litanei sei hier zusammengefasst: Er informiert die Welt, dass es nicht die Empörung und der Protest des ostdeutschen Volkes gewesen seien, die die Eröffnung der Mauer herbeigeführt haben, sondern nur ein Mann – niemand weniger als er selbst –, der den Grenzsoldaten seinen riesengroß gewachsenen Penis zeigte. Von einer “Korrektur der Geschichte”, wie Günter Grass *seinen* Wenderoman aus dem Jahre 1995, *Ein weites Feld*, in einem Interview mit *Stern* selbst beschrieb,¹¹ lässt sich hier demzufolge weniger gut reden. Die Grenzsoldaten sind so schockiert durch die Größe von Klaus’ Genitalien, dass sie den protestierenden Bürgern zulassen, die Grenze an der Bornholmer Straße zu passieren. Sein ganzes Leben hatte Klaus das kleinste “Zipfelchen”, aber jetzt, nachdem er eine Treppe hinuntergefallen ist, dabei seine Genitalien verletzt hat, sie aber auf wunderbare Art und Weise wieder geheilt *und* gewachsen sind,¹² wird er

¹⁰ Vgl. Shepherd, David: *Dialogism*. In: Hühn Peter/Meister, Jan Christoph/Pier, John/Schmid, Wolf (Hg.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Unter: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/dialogism>. Letzter Zugriff: 15. Oktober 2013.

¹¹ Aufgenommen in die Dokumentation von Oberhammer, Georg/Ostermann, Georg: *Zerreißprobe. Der neue Roman von Günter Grass “Ein weites Feld” und die Literaturkritik. Eine Dokumentation*. Innsbruck: Innsbrucker Zeitungsarchiv im Eigenverlag 1995 (= Innsbrucker Veröffentlichungen zur Alltagsrezeption 3). S. 54-58.

¹² Der intertextuelle Bezug zu Oskar Matzerath aus Günter Grass’ *Blechtrommel* ist deutlich: Wo Oskar sich am Anfang seiner Geschichte selber aus einem Überheblichkeitsgefühl die Treppe hinunterwirft mit der Absicht, im Wachstum zurückzubleiben und infolgedessen nie zur Welt der Erwachsenen gehören zu müssen, wachsen Klaus’ kleine Genitalien, oft Ursache seiner sozialen Ausgrenzung, erst nach dem Treppensturz. Als Ehrenerweisung zum intertextuellen Vorbild wirkt der Vorname des Journalisten Mr. Kitzelstein, Oscar. Der jüdische Nachname erinnert wiederum an Dr. Spielvogel in Philip Roths *Portnoy’s Complaint*, den Psychiater, zu dem Alexander Portnoy in einem ähnlichen Sprechstil wie Klaus Uhltscht seine Geschichte erzählt.

durch seine Heldentat die tapferste Person und das „*Missing link* der jüngsten deutschen Geschichte“.¹³ Die übertriebene Selbstdarstellung am Anfang der Erzählung ist an sich ironisch und arbeitet mit der Diskrepanz zwischen einer expliziten Äußerungsebene und einer impliziten Bedeutungsebene, wobei wir auf der ersten Ebene vor allem Übertreibung, Untertreibung und Umkehrung der zweiten Ebene vorfinden. Das ganze erste Kapitel von *Helden wie wir* bietet eine Häufung von Hyperbeln, bezogen auf die Figur von Klaus, und eine Umkehrung eines der wichtigsten historisch-politischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, das Teil des Kollektivgedächtnisses geworden ist: der Pressekonferenz des SED-Regierungssprechers Gunther Schabowski am 9. November, auf der er Erlaubnis zur freien Ausreise in den Westen suggerierte, und mit den unzusammenhängenden Worten „das tritt nach meiner Kenntnis... ist das sofort, unverzüglich“ die ersten Risse in der Mauer machte, wird von Klaus Uhltscht als „ein Märchen“¹⁴ abgetan. Er umschreibt sich selbst unverschämt als „Beendiger der Geschichte, auf der Titelseite der New York Times“ – selbstverständlich, denn wo sonst wird man so jemanden präsentieren – „Doch nur auf der Titelseite? Woanders geht’s gar nicht!“¹⁵ Er denkt sich sein Leben aus in Aforismen – „Ich komme gar nicht zum Erzählen, weil andauernd diese Aforismen rufen: ‘He! Sprich mich aus! Erfinde mich! Formuliere mich geistvoll!’“,¹⁶ enzyklopädischem Stil¹⁷ und Schlagzeilen – „Werde ich als SEX-SKANDAL BEI NOBELPREISVERLEIHNUNG! enden?“¹⁸ –, die seine Sprache manchmal chaotisch und digressiv machen.

Klaus ist der Prototyp eines gehemmten, hypochondrischen und selbstgefälligen jungen Mannes, der mit seiner eigenen Sexualität und seinen Kontakten zu Frauen sehr viel Schwierigkeiten hat. Als Klaus eines Tages anfängt, für die Stasi zu arbeiten, glaubt er, dass er auserwählt wurde, um eine sonderbare Mission zu erfüllen. Er glaubt, Minister Mielke will, dass er das Sperma des NATO-Generalsekretärs stiehlt. Auch nachdem er dieses Missverständnis eingesehen hat, versucht er, eines Tages als „Retter“ des sozialistischen Vaterlandes¹⁹ bekannt zu werden, durch eine Blutspende an DDR-Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker. Die Sachen stellen sich aber anders heraus: Nachdem er die Mauer zum Einsturz gebracht hat, bringt er noch schnell das deutsche Wendestichwort „Waaaaahnsinn“ in Umlauf und flieht nach West-Berlin, wo er ein berühmter Pornodarsteller wird. *Helden wie wir* stellt, zumindest oberflächlich, einen Mythos der Wende dar, der mit

¹³ Brussig, Thomas: *Helden wie wir*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998. S. 323.

¹⁴ ebd., S. 6.

¹⁵ ebd., S. 8.

¹⁶ ebd., S. 17.

¹⁷ Klaus’ Mutter Lucie erzieht ihren Sohn mithilfe von Wörterbüchern und Lexika – „Kennen Sie den *Bolustod*? Hatten Sie keine Mutter, die Ihnen von Zeit zu Zeit aus dem *Wörterbuch der Medizin* vorlas?“ (ebd., S. 33) und später übernimmt Klaus diese systematische Art und Weise, um Weisheit zu sammeln. So gründet sich sein Weltbild auf vier Weltkarten aus dem Schulatlas – buchstäbliche Welt-Bilder (S. 95). Sein Bild des Westens schöpft er aus dem *Quelle*-Versandkatalog (S. 172), seine Kenntnisse über die menschliche Fortpflanzung aus dem ‘sexuellen Handbuch’ *Mann und Frau intim* von Dr. Siegfried Schnabl oder aus einem fünfzehnbändigen Lexikon, aus dem in *Helden wie wir* inklusive Querverweis Pfeile zitiert wird: „Bei *Schwangerschaft* wurde ich fündig und hangelte mich über → *Befruchtung* und → *Samenzelle* zu → *Geschlechtsorgane*. Andauernd stieß ich auf den → *Eisprung*. Wichtige Sache, dieser → *Eisprung*. Von *Bumsen* ist nie die Rede, vom → *Eisprung* andauernd.“ (S. 65)

¹⁸ ebd., S. 16.

¹⁹ ebd., S. 274.

historischen Fakten in Konflikt ist und sich zugleich mit ihnen mischt, auf eine groteske, pikareske und parodierende Art und Weise. Es enthält eine karnevaleske Fassung der 1989er Umwälzungen, ‚karnevalesk‘ wie der Begriff von Bachtin²⁰ geprägt wurde, in der soziale Hierarchien aus dem alltäglichen Leben und vorgekaute, stereotype Wahrheiten von einer normalerweise unterdrückten Stimme profaniert und umgekehrt werden.

Wenn Klaus fast am Ende seiner Rede ist, spricht er seinen „Gesprächspartner“ an, der sich nie aktiv an der Erzählung beteiligt, und unterscheidet explizit zwischen ‘histoire’ und ‘récit’:

Was ich Ihnen erzählt habe, hat sich ja alles so zugetragen, aber wie ich es Ihnen erzählt habe... Schwer zu sagen; es macht mich nur noch hilfloser und ich weiß, daß wir Ostdeutschen uns und der Welt noch eine Debatte schuldig sind. Was ich Ihnen erzählt habe und Ihre Zeitung bringen wird, ist nie und nimmer der Auftakt, aber es verweist auf die Notwendigkeit eines Anfangs der Debatte. Ich hätte Ihnen meine Geschichte gern so bedrückend erzählt, wie sie ist. Aber wenn sich alle nur rechtfertigen, fallen auch mir nur Rechtfertigungen ein – da nutzt aller Wille zur Offenheit nichts! [...] Und deshalb mache ich jetzt Schluß mit dem faulen Zauber. Ich sage Ihnen, wie es wirklich war, in der Nacht an jenem 9. November.²¹

Für den Leser ist es klar, dass *was* Klaus den *New York Times* erzählt hat, eine alternative Version der Geschehnisse am 9. November 1989 ist. Im Zitat aber stellt der Erzähler auch das *wie* seiner Erzählung in Frage und charakterisiert sich selber als unzuverlässig. Dies ist eine der wichtigsten narrativen Strategien, die die Kontrafaktizität in *Helden wie wir* mitgestaltet. Klaus gibt seine Unzuverlässigkeit zwar zu und betont er seine manipulative Art des Erzählens. Auch schon am Anfang seines Monologs hebt er die Fragwürdigkeit desselben hervor, als er Mr Kitzelstein erzählt, Größenwahn sei eine seiner schlechten Eigenschaften und sie werde seinen ganzen Erzählstil beeinflussen. Insbesondere unterscheiden wir Spuren von demjenigen, was Dorrit Cohn als den “discordant narrator” beschrieben hat. Durch die ganze Erzählung von *Helden wie wir* hindurch finden wir “generalizing judgmental sentences that are grammatically set apart from the narrative language by being cast in the present tense”²² vor, vor allem am Ende der Geschichte, als Klaus die Geschehnisse vor, während und nach der Wende beschreibt und kommentiert. Reinhard Zachau hat diese Brüche im Erzählverfahren als einen Perspektivwechsel von Uhltscht zu Brussig selber analysiert und schlussfolgert daraus, dass das Buch “letztlich nicht literarisch beurteilt werden [kann], da es aus der DDR-Perspektive für DDR-Bürger geschrieben wurde.”²³ Obwohl Zachau hiermit nicht auf eine ‘Beurteilung’ verzichtet (weiter fällt noch das Wort “unbedeutend” ins Auge), ist das Werk Gegenstand zahlreicher literaturwissenschaftlicher Analysen gewesen, wobei vor allem das spezifische Erzählverfahren oft im Fokus der Betrachtungen steht. Auch Tanja Nause hat die genannten Brüche oder “kommentierende[n] Einschübe”, “erzählerischen Metakommentare” im normalen naiven, megalomanen und angeberischen Erzählverlauf als “Aufbrüche der inszenierten Naivität” beschrieben, “hinter denen sich deutlich und unmaskiert nichts anderes

²⁰ Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Carl Hanser 1969.

²¹ Brussig: *Helden wie wir*. S. 312-313 (Hervorhebung M.V.L.).

²² Cohn, Dorrit: *Discordant Narration*. In: *Style* 34 (2000). S. 307-316. Hier S. 307-308.

²³ Zachau, Reinhard: *Das Volk jedenfalls war's nicht!* - *Thomas Brussigs Abrechnung mit der DDR*. In: *Colloquia Germanica* 30, Nr. 4 (1997). S. 387-395. Hier S. 394.

als die Autorenmeinung verbirgt²⁴. Interessant ist es aber, der Frage nachzugehen, aus welchem rhetorischen Register die neue Stimme – ob es die des Autors ist, bleibe dahingestellt – schöpft. Die Ironie und die naive Unwissenheit, die den größten Teil von Klaus' Diskurs charakterisieren, werden hier durch harte, sarkastische, sogar zynische Kommentare ersetzt:

Wie konnte diese Gesellschaft Jahrzehnte existieren, wenn alle unzufrieden gewesen sein wollen? Mr. Kitzelstein, nehmen Sie meine Frage ernst, es ist keine rhetorische Frage! Alle waren dagegen, und trotzdem waren sie integriert, haben mitgemacht, kleinmütig, verblendet oder einfach nur dumm. Ich will das genau wissen, denn ich glaube, daß sich alle modernen Gesellschaften in diesem Dilemma bewegen. Solange sich Millionen Versager ihrem Versagen nicht stellen, werden sie Versager bleiben.²⁵

Der Gegenstand dieser Bemerkungen ist sehr oft das DDR-Volk, oft unmittelbar, aber oft auch durch Klaus' Mutter und auch Christa Wolf exemplifiziert. Sie werden als dumm und blind vor der Wende, und faul und feig nach der Wende dargestellt, weil sie sich weigern, ihre eigene Rolle in der Aufrechterhaltung des oppressiven Systems zuzugeben, und sie sich aus einer ernsthaften Diskussion mit mitleiderregenden Ausreden wie "ich habe doch niemandem geschadet"²⁶ zu argumentieren versuchen. Genauso wie das Wort "Helden" im Titel ist die Erzählung in *Helden wie wir* eine ironische, da das Umgekehrte von demjenigen, was scheinbar dargestellt wird, am Ende der Geschichte enthüllt wird: Dies ist keine Geschichte über Helden, wohl im Gegenteil, Klaus ist der absolute Antiheld. Seine Figur ist ein Pars pro Toto für das ostdeutsche Volk, das, nachdem es jahrzehntelang unterdrückt, kontrolliert und von der Stasi überwacht wurde, endlich mal seine Unzufriedenheit mit dem ganzen System zu äußern beginnt und letztendlich überraschenderweise in seinem Protest reüssiert. Es zeigt versehentlich seine 'Nüsse', im Sinne von 'show some balls', ohne ganz präzise zu wissen, was die Folgen seiner Taten sein werden. In den Brüchen in diesem Erzählverfahren wird aber auch kritisch über Deutschland und die Zukunft nach der Wiedervereinigung geredet. Die Geschichte von Klaus ist an und für sich eine direkte, absurd-grotesk wirkende Kritik an der DDR, die perspektivierte Kritik an der Wiedervereinigung befindet sich in diesen ernsthafteren Brüchen.

Die kontrafaktische Geschichte, der "discordant narrator", die karnevaleske, umgekehrte Welt, die inszenierte Naivität²⁷ und die Brüche darin, und die zahlreichen und wirkungsvollen intertextuellen Verweise (auf Christa Wolf, die Protokolliteratur in der DDR, Günter Grass' *Blechtrommel*, John Irving, Philip Roth und so weiter) erzeugen eine multiperspektivische Erzählweise. Die Stimme von Christa Wolf wird sogar explizit in die Erzählung integriert, indem ihre ganze Rede vom 4. November am Alexanderplatz ("Jede revolutionäre Bewegung befreit auch die Sprache"²⁸) die Geschichte von Klaus unterbricht und der Erzählung nachher auch noch kommentierte Zitate aus *Der geteilte Himmel* und *Was bleibt* hinzugefügt werden.²⁹ In dieser informativen

²⁴ Nause, Tanja: *Inszenierung von Naivität. Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2002. S. 141.

²⁵ Brussig: *Helden wie wir*. S. 312.

²⁶ ebd.

²⁷ Vgl. Nause: *Inszenierung von Naivität*.

²⁸ Brussig: *Helden wie wir*. S. 282.

²⁹ ebd., S. 296 und S. 307.

Bereicherung desjenigen, was Klaus uns erzählt, zusätzlich mit seinem Schlagzeilenstil kombiniert, entsteht ein Phänomen, das in der Narratologie "Multiperspektivität" genannt wird:³⁰ Verschiedene Stimmen, intratextuell sowie intertextuell, faktisch sowie fiktiv und kontrafaktisch, finden in diesem Roman Resonanz und werden zur gleichen Zeit von gerade dieser Vielheit relativiert, sie verlieren ihren Anspruch auf Absolutheit.

Helden wie wir, der Film, wurde 1999 von Sebastian Peterson gedreht, konnte aber den Erfolg des Buches nicht wiederholen. Vieles der beißenden Satire verschwindet: die scheinbar unmögliche Liebesgeschichte zwischen Stasi-Agent Klaus und seiner Freundin Yvonne (Tochter eines DDR-Dissidenten, den Klaus bespitzeln soll) und das surrealistische, kitschige, Hollywood-artige Happy End³¹ (statt einer kritischen Beurteilung und Besprechung der DDR und der Wiedervereinigung) unterminieren die Ironie des Textes. Im Film verschwindet der Aspekt des diskordanten Erzählers fast völlig. Auch wenn es am Anfang des Films eine Voice-over von Klaus Uhltscht gibt, wird diesmal keine Unzuverlässigkeit seiner Stimme hervorgehoben. Der Film führt aber die Kontrafaktizität des Romans fort und kultiviert sie, durch extensive visuelle Effekte. Diese werden benutzt, um den Protagonisten in Archivbilder einzumontieren und um neue Szenen zu entwickeln – Forrest Gump lässt grüßen. Während wir die idyllischen Töne von Louis Armstrongs *What a wonderful world* hören, sehen wir originelles Archivbildmaterial von Ostdeutschen, die lachend, weinend, feierend die Grenze passieren. Diese Szenen gehen nahtlos in das nächste Shot über, im selben Super-8-Stil, wo wir zunächst Klaus' Gesicht, und dann seine zensierte, pixelisierte Schamgegend sehen. Dies ist das "Videomaterial", von dem auch im Buch die Rede ist, und das Mr Kitzelstein zu Klaus geführt hat: "Sie sagten am Telefon, daß Sie durch die Analyse von Videomaterial auf mich gestoßen wären. Was soll ich da noch leugnen."³² Das Bildmaterial, das in der sprachlich-narrativen Repräsentation zum Beweis und zur Legitimation der Erzählung dient, wird im Film dann auch gezeigt, womit Brussig und Peterson, wie auch Widmann bemerkt, nicht nur "ein zentrales historisches Ereignis in den Mittelpunkt" stellen, sondern "dessen Aufnahme, Verarbeitung und Wiedergabe in der Geschichtsschreibung, als deren erste Instanz die Massenmedien wirken", thematisieren.³³

Nach dem Vorspann gibt es eine Rückblende zur Geburt von Klaus im Jahr 1968 in historisierendem Filmstil, in schwarz-weiß und mit gekratztem Filmstreifen (Abbildung 1). Dieser visuelle Effekt ist jedoch so ostensiv gesucht und übertrieben - genauso wie der russische Soldat, der nach dem Weg nach Prag fragt, dass eine dem Roman ähnliche Wirkung entsteht (Abbildung 2). Jetzt ist es die visuelle Sprache, die die Effekte der Unzuverlässigkeit, der Ironie, der Hyperbel, und so weiter übernimmt.

³⁰ Vgl. Hartner, Marcus: *Multiperspectivity*. In: Hühn Peter/Meister, Jan Christoph/Pier, John/Schmid, Wolf (Hg.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Unter: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/multiperspectivity>. Letzter Zugriff: 15. Oktober 2013.

³¹ Twark, Jill E.: *Humor, Satire and Identity. Eastern German Literature in the 1990s*. Berlin/New York: de Gruyter 2007. S. 80.

³² Brussig: *Helden wie wir*. S. 7.

³³ Widmann: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*. S. 221.



Abbildung 1 und 2 Filmbild aus *Helden wie wir*. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.

Durch die Fenster der Plattenbauwohnung der Familie Uhltscht sehen wir eine Zeichentrickfilmprojektion von emsigen Bauarbeiten in Ost-Berlin (Abbildung 3), und weiter werden auch Ausschnitte aus DDR-Propagandafilmen und Kult-Zeichentrickfilmen wie *Das Sandmännchen* in Klaus' Erzählung montiert.

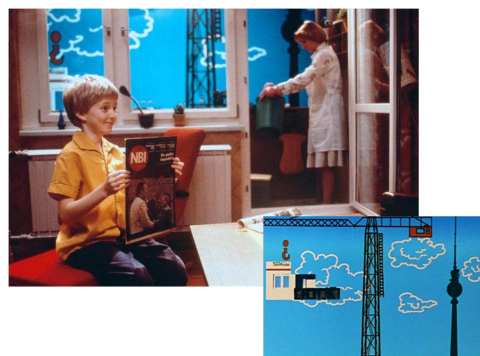


Abbildung 3 Filmbilder aus *Helden wie wir*. Copyright Sebastian Peterson, Senator Film Produktion.

Die ironisierende Fantasie von Klaus, er sei die Reinkarnation des DDR-Helden Fritz Weineck, des "kleinen Trompeters" (Klaus schlussfolgert das aus der Tatsache, dass er den kleinsten Trompeter, den kleinsten Schwanz hat), der das Leben des KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmanns rettete, wird als Puppentheater inszeniert: Thälmann wird zärtlich "Teddy" genannt und deswegen als Riesenplüschbär dargestellt. Die sentimentale Pioniergeschichte und das dazu gehörende Lied, das alle Kinder in DDR-Grundschulen auswendig lernen mussten, werden in der sehr wortwörtlichen Interpretation verniedlicht.

Geschichte um, während in *Sonnenallee* das Umschreiben der Geschichte in der Erzählung dargestellt wird. Die teleologische Entwicklung von Klaus Uhltschts Leben ist direkt mit dem im Roman dargestellten alternativen Ende der DDR verbunden. Diese Verbindung gibt es in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* nicht: Die Kontrafaktizität fügt den Leben der Hauptfiguren keine teleologische Entwicklung hinzu. Der Roman, der als Folgeerscheinung von Brussigs Mitarbeit am Drehbuch für Leander Haußmanns Film *Sonnenallee* entstand, fängt immerhin mit einem Kapitel an, das als kontrafaktisch gekennzeichnet werden kann, und endet auch mit einer ähnlichen Szene. Im ersten Kapitel, "Churchills kalter Stumpfen", fantasiert Micha über den Tag, als die Großmachtführer nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Potsdamer Konferenz über die Verteilung von Berlin in verschiedene Sektoren entschieden, und demzufolge über das Schicksal der Straße mit dem schönsten Namen, der Sonnenallee. Er stellt sich ein kontingentes Szenario vor, in dem es Stalins wohlwollende Geste war, Churchills erloschene Zigarre wieder anzuzünden, die den britischen Premier veranlasste, seinem Sowjetkollegen dann doch ein kleines Stück von sechzig Metern von dieser etwa vier Kilometer langen Straße, die sich in den originellen Plänen eigentlich im Westen befand, zuzubilligen. Die kontrafaktische Alternative vom Plot-Typus³⁴ besteht aber nur in Michas Fantasie. Von Anfang an wird unter anderem anhand von Konjunktiven deutlich gemacht, dass es nur Micha ist, der seiner Einbildungskraft freien Lauf lässt.

Am kürzeren Ende der Sonnenallee bietet uns einen versöhnlicheren Blick auf den 'coming to age'-Prozess in der DDR als *Helden wie wir*. Dies hat Brussig und Haußmann die Kritik eingebracht, sie zeigen ein verzerrtes, ostalgisches Bild der DDR.³⁵ In *Sonnenallee* wird die Vergangenheit mit nur wenigen Interferenzen der Gegenwart erzählt, was einen Eindruck der Authentizität, der 'Natürlichkeit' der Erinnerung kreiert. Wir begegnen Michael Kuppisch und seiner Clique von Freunden, oder wie Micha sie nennt, dem "Potential".³⁶ Sie stehen alle vor dem Abitur, sie hören sich die 'total verbotene' Musik der Rolling Stones an, und sie lieben alle dasselbe Mädchen. Nachdem Micha und seine Traumfrau, Miriam, zusammen die Verfilmung von Jules Vernes Roman *In achtzig Tagen um die Welt* sehen, und sie nachher auf der Straße zufällig mit einer Panzerübung für die Militärparade am 7. Oktober konfrontiert werden, sieht Miriam ein, dass so eine Reise wegen des repressiven DDR-Systems für sie nie möglich sein wird, und wird depressiv. Michas Leben bekommt somit ein neues Ziel: die Rettung von Miriam. Er fängt an, fiktive Tagebücher zu schreiben. So erzählt er seine fiktive Biografie ab dem Tag, an dem er zu schreiben lernte bis zum derzeitigen Moment, und erfindet (s)ein Leben, um seiner Freundin zu zeigen, dass sie mit ihren Ängsten und Unsicherheiten nicht alleine steht. Hier wird das tatsächliche Umschreiben der Geschichte thematisiert. Michas Erfindung von Erinnerungen und das Umschreiben seiner persönlichen Geschichte, zusammen mit dem letzten Kapitel von *Sonnenallee*, wo Michail Gorbatschow als Deus ex Machina erscheint, um Elisabeth, Marios existentialistischer

³⁴ ebd., S. 230.

³⁵ Cooke, Paul: *Performing 'Ostalgie': Leander Hausmann's Sonnenallee*. In: *German Life and Letters* 56 (2003). S. 156-167. Hier S. 156.

³⁶ Brussig, Thomas: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Frankfurt am Main: Fischer 2007. S. 10.

Freundin, bei der Geburt ihres Kindes zu assistieren, illustrieren die programmatischen letzten Worte des Romans:

Wer wirklich bewahren will, was geschehen ist, der darf sich nicht den Erinnerungen hingeben. Die menschliche Erinnerung ist ein viel zu wohliger Vorgang, um das Vergangene nur festzuhalten; sie ist das Gegenteil von dem, was sie zu sein vorgibt.³⁷

Die Worte sind als Brussigs vorzeitige Verteidigung gegen jede Kritik von Ostalgie zu sehen, er warnt vor genau dieser Ostalgie und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Erinnerungskonflikt, mit dem viele ehemalige Ostdeutsche nach der Wende umgehen mussten. Auch hier wird die Interpellation, eine persönliche und moralisierende Meinung des sonst neutralen Erzählers,³⁸ plötzlich zum Ausdruck gebracht, gibt es einen deutlichen Bruch oder eine Diskordanz im Erzählverfahren, was durch die Tatsache, dass es die allerletzten Worte des Romans sind, extra betont wird. *Sonnenallee* kann als Retrofilm, in der Definition von Philip Drake, gekennzeichnet werden: abgesehen von den letzten Worten wird zum größten Teil ein “structure of feeling”³⁹ vermittelt. Deswegen beschäftigen sich Retrofilme viel weniger mit historischer Genauigkeit, mit der Rekonstruktion der Vergangenheit, als mit “its memorialization and re-imagining” bei einem gemischten Publikum in der Gegenwart. Die in solchen Filmen vorherrschenden von Stereotypen, Selektivität und stilistischer Ikonographie erzeugte Nostalgie nimmt die politische und soziologische Urgenz weg und verursacht manchmal Protest bei einem involvierten Publikum, wie in diesem Fall bei den Opfern der politischen DDR-Gewalt, vertreten von Help e.V., die sich – wie ironischerweise auch der marxistische Literaturtheoretiker Fredric Jameson⁴⁰ – die Frage stellen, ob eine solche nostalgische Darstellung erlaubt werden muss. Die Vergangenheit in Retrofilmen, und auch in *Sonnenallee*, ist aber vor allem eine Performance, und in diesem Fall eine sehr theatrale.⁴¹

Die beiden kontrafaktischen, utopischen Szenen, die ich hier hervorhebe, verschwinden im Film, der öfters als eine romantische Komödie im Stil der 1970er Jahre⁴² oder als eine DDR-Revue von Running Gags⁴³ umschrieben wurde. Ganz am Ende des Films nimmt allerdings eine neue Szene ihren Platz ein. Haußmann und Brussig suggerieren eine alternative Version der Wende, wenn der Film mit dem Bild der ganzen Besetzung, die auf den Tönen des Box Tops-Songs *The Letter* (in einer Version von Dynamo 5, einem

³⁷ ebd., S. 156-157.

³⁸ Walsh: *Person, Level, Voice: A Rhetorical Reconsideration*. S. 53.

³⁹ Drake, Philip: *'Mortgaged to music': new retro movies in 1990s Hollywood cinema*. In: Grainge, Paul/Schaefer, Eric (Hg.): *Memory and Popular Film*. Manchester: University Press 2003 (= Inside Popular Film). S. 183-201. Hier S. 188.

⁴⁰ Jameson spricht allgemein über die ‘ästhetische Kolonisierung’ und die klischeehafte, selektive Erinnerung, die man in nostalgischen Filmen der Postmoderne vorfindet. Vgl. Jameson, Fredric: *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (N.C.): Duke University Press 1991. S. 18.

⁴¹ Vgl. das Kapitel *Theatrical Narratives. Film 'Made in Germany' around 2000*. In: Breger, Claudia: *Aesthetics of narrative performance: transnational theater, literature, and film in contemporary Germany*. Columbus: Ohio State University Press 2012 (= Theory and interpretation of narrative). S. 49-90. Hier S. 68-69.

⁴² Vgl. Cafferty, Helen: *Sonnenallee: Taking Comedy Seriously in Unified Germany*. In: Costabile-Heming, Carol Anne/Halverson, Rachel J./Foell, Kristie A. (Hg.): *Textual Responses to German Unification. Processing Historical and Social Change in Literature and Film*. Berlin/New York: de Gruyter 2001. S. 253-269. Hier S. 268.

⁴³ Vgl. Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck 2002. S. 53.

Gelegenheitsensemble um den Schauspieler Robert Stadlober, der im Film Wuschel spielt) in Richtung der Mauer tanzt, endet. “Lonely days are gone, I’m-a moving on”): dies signalisiert das Öffnen der Grenze, ein Geschehen, worauf Micha als Erzähler in einem späteren Moment zurückblickt. Auch hier wird die Vergangenheit ‘aufgeführt’. Das anachronistische und utopische Ende, zusammen mit den utopischen Szenen im Roman, stellen nicht dar, wie es gewesen ist, sondern verschieben den Fokus auf die Art und Weise, wie Jungsein in der DDR, oder Jungsein wo auch immer, von Manchen erinnert wird.



Abbildung 6 Filmbild aus *Sonnenallee*.
Copyright Leander Haußmann, Boje Buck
Produktion.

4. Zum Schluss: the importance of *not* being earnest

Brussig stellt sich nicht als Chronist der DDR-Geschichte, wie sie gewesen ist, heraus, sondern schreibt die DDR und die Wende um, schreibt sie neu: als eine groteske Parodie in *Helden wie wir*, und später, im Jahr 1999, noch mal als ziemlich sorgenlose, pastellfarbige Erinnerung in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Er bietet keine monumentale Darstellung, keine enzyklopädische Übersicht über die wichtigsten historischen Ereignisse, die zum Ende der DDR und des Kalten Kriegs geführt haben – wohl im Gegenteil: Er übernimmt die Geschehnisse in seine Narration und passt sie an. Zugleich jedoch setzen seine Romane das enzyklopädische Wissen des Lesers voraus, um Abweichungen zu erkennen, und nehmen dieses in konzentrierter Form in die Geschichte auf.⁴⁴ Somit erzeugt der Einsatz von Kontrafaktizität in *Helden wie wir*, und auch in *Sonnenallee*, eine ganz spezifische Wirkung: Die Romane können als Diskursanalysen, als Kommentare zum damaligen Diskurs über die Vergangenheit gelesen werden. Im Fall von *Helden wie wir* ist die absurde Geschichte zugleich eine Anklage gegen die Verweigerung oder sogar dagegen, dass man sich weigert, die DDR-Vergangenheit zu bewältigen. Der Roman wurde aus einer Enttäuschung über “die Nicht-Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit” heraus geschrieben, über die Brussig in einem Interview der späten 1990er Jahre spricht.⁴⁵ Die Falsifizierung der Geschichte diene als Trigger, als Herausforderung für ein kommunikatives und später

⁴⁴ Widmann: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*, S. 219.

⁴⁵ Lambeck, Silke: *Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie? Der Schriftsteller über Heimat, trügerische Erinnerungen und den glücklichsten Moment im Leben*. In: *Berliner Zeitung*, 6. November 1999.

kulturelles Gedächtnis über die DDR. *Sonnenallee* fokussiert auf den nostalgischen Rückblick auf die Adoleszenz, auf die erste Liebe, was dafür sorgt, dass in Michas warmer Erinnerung die DDR ‘akzeptabler’ zu sein scheint: “Das war die schönste Zeit meines Lebens, weil ich war jung und verliebt”, sagt Micha in Voice-over als die letzten Worte des Films. In Momenten von ironischer Hyperbolik (mit der übertriebenen, komischen Ostalgie-‘Product Placement’- der Szene mit der absolut dysfunktionalen Multifunktions-tisch –, der bedauernswerten Figur des ABVs Horkefeld und den anderen Grenzern, dem äußerst fake aussehenden Set mit Steppenläufern, die eine monotone Langeweile suggerieren, und so weiter) wird dem Publikum nicht eine direkte, mimetische Wiedergabe vom Leben im Osten präsentiert, sondern eine Simulation, die eine nostalgische Stimmung hervorruft, aber diese zugleich auch in Frage stellt.

Selbstverständlich ist Thomas Brussig nicht der einzige Autor der Wende- oder deutschen Gegenwartsliteratur, der kontrafaktische Narrationen in seinen Büchern und Filmen benutzt. Das bekannteste Beispiel ist wohl der Film *Good Bye, Lenin!* (2003), wo Wolfgang Becker auf eine einfallsreiche Art und Weise eine Fiktion-in-der-Fiktion darstellt. Jakob Hein spielt in seinem Buch *Mein erstes T-Shirt* (2001) mit dem witzigen Kontrast zwischen zwei Kapiteln mit den Titeln “Wie es damals wirklich war” und “Wie es damals wirklich gewesen sein könnte”:⁴⁶ Im erstgenannten Kapitel wird eine kontrafaktische Geschichte als Wirklichkeit dargestellt, während das zweite Kapitel die ‘echte’ Geschichte erzählt, die im Roman aber als eine Fantasie abgetan wird. Sein 2007 veröffentlichtes Buch *Antrag auf ständige Ausreise und andere Mythen der DDR* macht die groteske, absurde Färbung der Realität zum Schaffensprinzip des ganzen Bands. Neueren Datums sind *Plan D* von Simon Urban (2011), eine Krimigeschichte, in der die Wende nie stattgefunden hat, und Timur Vermes’ *Er ist wieder da* (2012), das nicht die DDR oder die Wende thematisiert, sondern Adolf Hitler im Sommer 2011 in Berlin erwachen und eine Karriere als Fernsehstar machen lässt. Es sollte untersucht werden, ob diese Romane als diskurskritische Kommentare fungieren und auf einen Schock-Effekt abzielen, wie ein Trigger, der dadurch, dass sie eine Reaktion wie “so aber war es doch wirklich nicht!” provozieren, das Publikum dazu anregt, darüber zu reden, “wie es schon gewesen” ist.

⁴⁶ Hein, Jakob: *Mein erstes T-Shirt*. München: Piper 2003. Hier S. 137 und 142.