

Einleitung

Kriege entwurzeln Menschen. Der Zweite Weltkrieg setzte Millionen Menschen überall auf der Welt unfreiwillig in Bewegung. Osteuropa wurde im von Deutschland geführten Vernichtungskrieg zu einem besonderen Brennpunkt. In der Sowjetunion, in Polen und anderen osteuropäischen Staaten entgrenzten die deutschen Besatzer die Gewalt. Bis zum Ende des Krieges hatten im östlichen Europa und in Teilen der Sowjetunion ungefähr 17 Millionen¹ Deutsche gelebt. Nach 1949 waren es nur noch etwa 3,5 Millionen. Demgegenüber war die Bevölkerung Nachkriegsdeutschlands um 11 bis 12 Millionen Menschen gewachsen.² Deutsche waren im Winter 1944/45 vor der näher rückenden Front aus ihren historischen Siedlungsgebieten in Osteuropa geflohen, im Frühjahr 1945 durch Milizen von dort vertrieben oder im Anschluss an das Potsdamer Abkommen vom August 1945 offiziell »in ordnungsgemäßer und humaner Weise« in das verkleinerte Nachkriegsdeutschland »überführt« worden.³ Anspruch und Wirklichkeit gingen dabei oft auseinander; die »Überführungen« fanden meist unter menschenunwürdigen Bedingungen statt. Insgesamt kamen vermutlich zwischen einer halben und einer Million Deutsche in Folge dieser Flucht, Vertreibungen oder verordneten Aussiedlungen zu Tode.⁴ Wir

1 Eva und Hans Henning Hahn betonen die Vorsicht, die bei Zahlen für die erzwungenen Migrationen Deutscher zwischen 1939 und 1949 in Osteuropa geboten sei. Im Zeitraum der historischen Ereignisse waren sie schwer zu erfassen, später unterlagen sie verschiedentlich motivierter politischer Instrumentalisierung. Vgl. Eva Hahn/Hans Henning Hahn: Die Vertreibung im deutschen Erinnern. Legenden, Mythos, Geschichte, Paderborn 2010, S. 35–52, 659–726, hier S. 706–726 (künftig zitiert: Hahn/Hahn, Die Vertreibung).

2 Ebd., S. 676.

3 Potsdamer Abkommen. Mitteilung über die Dreimächtekonferenz von Berlin am 2. August 1945, Artikel XIII, in: Wolfgang Benz: Potsdam 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland, 4. aktualisierte Neuausgabe, München 2005 (künftig zitiert: Benz, Potsdam 1945), S. 224f.

4 Hahn und Hahn beziffern 473.013 Tote, vgl. Hahn/Hahn, Die Vertreibung, S. 702. – Mathias Beer schlussfolgert, die Zahl liege »ohne dass sich wohl je eine genaue Zahl ermitteln lassen wird, vermutlich deutlich unter der Grenze von einer Million«, Mathias Beer: Flucht und Vertreibung der Deutschen. Voraussetzungen, Verlauf, Folgen, München 2011, S. 134 (künftig zitiert: Beer, Flucht und Vertreibung). – Ältere Schätzungen liegen bei ca. zwei Millionen Toten, vgl. ebd.,

können vermuten, »dass etwa 13,5 Millionen der im östlichen Europa einschließlich der einstigen preußischen Ostprovinzen beheimateten Deutschen in Folge des Zweiten Weltkrieges ihre Heimat verlassen und/oder ihr Leben verloren haben«. ⁵ Im alliiert besetzten, ab 1949 in zwei Staaten geteilten Nachkriegsdeutschland mussten sich elf bis zwölf Millionen von ihnen ein neues Leben aufbauen. Als Flüchtlinge, Vertriebene und Umsiedler gingen diese Migranten in die deutsche Nachkriegsgeschichte ein, heute meist gefasst unter dem Sammelbegriff »Flüchtlinge und Vertriebene«. Im 20. Jahrhundert, dem »Jahrhundert der Vertreibungen« ⁶, machten sie eine Betroffenenengruppe von vielen aus. Nicht nur die Deutschen, sondern ganz Europa war 1945 »on the move«, wie es der Zeitgenosse Eugene Kulischer diagnostizierte und wie neue Forschungen untermauern. ⁷ Die Jahre vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg bildeten einen Höhepunkt der Zwangsmigrationen und ethnischen »Säuberungen«. Ihre Ursachen waren nationalistische und rassistische Ideologien und reichen bis weit ins 19. Jahrhundert zurück. ⁸ Im deutschen Fall zeitigten zudem die singulären Verbrechen und Annexionen der deutschen Besatzer im Zweiten Weltkrieg sowie die gewaltsamen Bevölkerungsverschiebungen durch den Hitler-Stalin-Pakt ihre Folgen in der alliierten Neuordnung Europas. Man muss diese ereignishistorischen Vorgänge ⁹ mitdenken, möchte man Filme über Flucht und Vertreibung verstehen. Hier setzt diese Untersuchung an, die Filme verschiedener Formen und Ursprünge, aber mit ähnlichen Handlungen analysiert. Die hier vorgestellten Werke

S. 127–134. – Vgl. Hahn/Hahn, *Die Vertreibung*, S. 700–705. Diese oft tradierten zwei Millionen Fälle sind ungeklärt. Es ist strittig, ob es sich bei allen um Todesfälle handelt. Insofern gelten auch hier die Einschränkungen wie in Anm. 1.

5 Hahn/Hahn, *Die Vertreibung*, S. 666. Die Bundesstiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung (SFVV) spricht von 14 Millionen deutschen Flüchtlingen und Vertriebenen, vgl. *Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung (SFVV): Konzeptpapier 2012*, URL: http://www.sfvv.de/sites/default/files/downloads/konzeption_2012_sfvv.pdf (3.7.2016), S. 3.

6 Rainer Münz: *Das Jahrhundert der Vertreibungen*, in: *Transit. Europäische Revue*, (2002), H. 23, S. 132–154.

7 Vgl. Eugene Kulischer: *Europe on the Move. War and Population Changes, 1917–47*, New York, NY 1948. – Vgl. Philipp Ther: *Die dunkle Seite der Nationalstaaten. »Ethnische Säuberungen« im modernen Europa (= Synthesen: Probleme europäischer Geschichte, Bd. 5)*, Göttingen 2011 (künftig zitiert: Ther, *Die dunkle Seite*). – Vgl. Pertti Ahonen u. a. (Hrsg.): *People on the move. Forced population movements in Europe in the Second World War and its aftermath (= Occupation in Europe. The impact of national socialist and fascist rule, Vol. 3)*, Oxford/New York 2008 (künftig zitiert: Ahonen u. a., *People on the Move*). – Vgl. Michael Schwartz: *Ethnische »Säuberungen« in der Moderne. Globale Wechselwirkungen nationalistischer und rassistischer Gewaltpolitik im 19. und 20. Jahrhundert (= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 95)*, München 2013 (künftig zitiert: Schwartz, *Ethnische »Säuberungen«*).

8 Vgl. Schwartz, *Ethnische »Säuberungen«*. – Vgl. Ther, *Die dunkle Seite*.

9 Vgl. zur Begriffsklärung S. 15 f.

interpretieren die Geschehnisse in Deutschland nach Flucht und Vertreibung infolge des Zweiten Weltkriegs. Sie alle trugen zu einem innergesellschaftlichen Diskurs bei. Filme sind der »Fluchtpunkt« dieser geschichtswissenschaftlichen Studie über die Integrationen der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen nach 1945, welche zwei Ziele verfolgt: erstens beizutragen zur zeithistorischen Erforschung einer Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung, zweitens zur medienhistorischen Erforschung audiovisueller Medien als gesellschaftspolitische Akteure.

Ein »Fluchtpunkt« ist das Zentrum eines perspektivischen Bildes, in dem parallele Linien optisch zusammenlaufen.¹⁰ Ein Fluchtpunkt entsteht erst durch das Einnehmen einer bestimmten Perspektive. Einmal eingenommen, dominiert diese Perspektive das Bild. Der Fluchtpunkt markiert den Punkt in der Ferne, an dem alle vom Betrachter fliehenden Linien im Bild zusammenlaufen. Verändert man beim Betrachten der Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung einmal die Perspektive und geht nicht mehr nur von schriftlichen, sondern ebenso von audiovisuellen Quellen aus, wird klar: Das Medium Film ist ein Fluchtpunkt dieser Nachgeschichte.¹¹ Im fiktionalen deutschen Nachkriegsfilm waren Flucht und Vertreibung wiederkehrende Themen. Spiel- und Fernsehfilme zum Thema waren zahlreich und vielfältig. In beiden deutschen Staaten bildeten sie im stark von Bildern geprägten kollektiven Gedächtnis des 20. Jahrhunderts einen Kulminationspunkt.¹² Es waren diese Filme, die die individuellen Erfahrungen von Flucht und Vertreibung kollektiv anschlussfähig machten und wachhielten. Seit Anfang der 2000er-Jahre erfährt das Thema wieder starke Aufmerksamkeit in den Medien, besonders in Film und Fernsehen.¹³ Im März 2007 war im Ersten Deutschen Fernsehen zur besten Sendezeit der

10 Vgl. Andreas Feininger: Die hohe Schule der Fotografie. Das berühmte Standardwerk, 28. Aufl., Düsseldorf/Wien 2005, S. 284 f.

11 Siegfried Zielinski beschrieb die »Innovation der Kinematographie« als »mediale[n] Fluchtpunkt« aller »technischen, kulturellen und sozialen« Prozesse der Industrialisierung. Er verwendete die These vom »Fluchtpunkt Kino« und stellte die Frage nach einem anschließenden »Fluchtpunkt Fernsehen?«. Vgl. Siegfried Zielinski: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte (= Rowohlt's Enzyklopädie, Bd. 489), Reinbek bei Hamburg 1989, S. 7, 19, 175. – Dieses Buch schließt nur rhetorisch an Zielinski an, da es Zielinski nicht um eine Programmgeschichte geht, sondern um das Dispositiv Kino, vgl. ebd., S. 76.

12 Der Visual History nach Gerhard Paul folgend, vgl. Gerhard Paul: Visual History, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul?oldid=88772 (20.8.2016).

13 Ein Auslöser war die Debatte um Günter Grass' Roman »Im Krebsgang« von 2002, der den Untergang der »Wilhelm Gustloff« und das Schicksal ostpreußischer Flüchtlinge in der Bundesrepublik thematisiert. Grundlegend untersuchte den anschließenden medialen Boom des Themas »Flucht und Vertreibung« Maren Röger: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989 (= Studien zur Ostmitteleuropaforschung, Bd.23), Marburg 2011 (künftig zitiert: Röger, Flucht, Vertreibung und

Mehrteiler »Die Flucht«¹⁴ mit Maria Furtwängler in der Hauptrolle als ostpreußische Gräfin zu sehen – unverkennbar waren die Anleihen an Marion Gräfin Dönhoff. Ausführender Produzent war die Firma Team Worx¹⁵ unter der Leitung von Nico Hofmann. Hofmann knüpfte mit »Die Flucht« an den Erfolg seines Vorgängers »Dresden«¹⁶ an, der 2005 im Auftrag des ZDF entstanden und im März 2006 dort ausgestrahlt worden war. Bis heute bleiben die Erfolge von »Die Flucht« und »Dresden« in ihrem Marktanteil von rund 30 Prozent und jeweils elf bis zwölf Millionen Zuschauern innerhalb des Genres unerreicht.¹⁷ Neben diesen zwei herausragenden TV-Produktionen erschienen seit der Jahrtausendwende etliche weitere Filme im Themenfeld von »Flucht und Vertreibung«, darunter die Kinofilme »Anonyma«¹⁸, »Habermann«¹⁹ und »Wintertochter«²⁰, weiterhin Fernsehfilme wie »Schicksalsjahre. Eine deutsche Familiengeschichte«²¹ oder populärwissenschaftliche TV-Do-

Umsiedlung). – Auch Tobias Ebbrecht untersuchte die »Transformation« der Erinnerung an Flucht und Vertreibung nach 2002, vor allem für Fernsehformate: Tobias Ebbrecht: Die große Zerstreuung. Heimat-TV im deutschen Geschichtsfernsehen, in: Renate Hennecke/Cornelia Fiedler (Hrsg.): Vom Münchner Diktat zur Nachkriegsordnung. Geschichte und ihre Instrumentalisierung in der aktuellen deutschen Politik (= Deutsch-tschechische Nachrichten Dossier, Bd. 5), Hamburg 2004, S. 3–31. – Vgl. Ders.: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, Bielefeld 2011, S. 33 (künftig zitiert: Ebbrecht, Geschichtsbilder). – Vgl. speziell über den deutschen Opferdiskurs in »Die Flucht« (Kai Wessel, 2007): Jens Geiger: Ausweitung der Grauzone. Opfertopoi im deutschen Spielfilm von Veit Harlan bis Nico Hofmann (künftig zitiert: Geiger, Ausweitung der Grauzone), in: Sven Fritz (Hrsg.): Viele Schichten Wahrheit. Beiträge zur Erinnerungskultur. Festschrift für Hannes Heer, Berlin 2014, S. 239–284.

14 Deutschland: TeamWorxX Television & Film GmbH/BR/SWR/WDR/HR/ORF/ RAI/Arte G.E.I.E., 2006/2007 (Erstausrstrahlung Arte 2.3.2007; ARD (zwei Teile) 4.–5.3.2007), Regie: Kai Wessel.

15 Heute führt die Produktionsfirma den Namen UFA Fiction.

16 Deutschland: TeamWorxX Television & Film GmbH/EOS Entertainment GmbH im Auftrag von ZDF, 2005/2006 (Erstausrstrahlung in drei Teilen, ZDF 5.–9.3.2006), Regie: Roland Suso Richter.

17 Vgl. Christoph Classen: Oma und Opa im Krieg. Zur Dramatisierung des Zweiten Weltkriegs im Fernsehreiheiler »Unsere Mütter, unsere Väter«, in: Mittelweg 36, (2014), H. 1, S. 52–74, hier S. 53 f.

18 Deutschland 2008, Regie: Max Färberböck. Der Film »Anonyma« hat indirekt mit Flucht und Vertreibung zu tun, indem er am Beispiel von Berlinerinnen das Thema von Vergewaltigungen durch Soldaten der Roten Armee 1945 thematisiert. Auch auf der Flucht erlebten viele Frauen dieses Schicksal, vgl. S. 186.

19 Deutschland/Österreich/Tschechien: ApolloMedia/Art-Okó Filmproductions/Karel Dirka, 2009/2010, Regie: Juraj Herz.

20 Deutschland/Polen: Lieblingsfilm/Pokromski Studio, 2011, Regie: Johannes Schmid.

21 Deutschland 2010, Universum Film GmbH/ZDF, Erstausstrahlung ZDF in zwei Teilen am 13. und 14.2.2011, Regie: Miguel Alexandre.

kumentationen, vor allem von Guido Knopp.²² Ebenso zu nennen sind Dokumentarfilme für das Spartenpublikum, so von Volker Koepp²³ und Michael Majerski²⁴, Karin Kapers »Aber das Leben geht weiter«²⁵ oder jüngst der Film »Wolfskinder«²⁶ von Rick Ostermann. Anlässlich des 70-jährigen Gedenkens an das Kriegsende 1945 erschienen abermals neue Produktionen, so die ARD-Filme »Heimat ist kein Ort«²⁷ und »Der verlorene Bruder«²⁸. Diese vielfältigen aktuellen TV- und Kinofilme sind Teil einer kontroversen erinnerungspolitischen Debatte über den Krieg, über deutsche Opfer, aber auch über Opfer der Deutschen. Sie sind ohne einen Blick auf die Filme und Debatten der Vergangenheit nicht zu verstehen. Um die heute angebotenen medialen Narrative von »Flucht und Vertreibung« zu dechiffrieren und zu versachlichen, ist es nötig, aufzuklären über ihre Vorläufer. Guido Knopp oder Nico Hofmann begehen keinen Tabubruch, wenn sie den Flüchtlingstreck und seine Geschichte auf die Mattscheibe bringen. Zu keinem Zeitpunkt in der Geschichte unterlag die Auseinandersetzung mit Flucht und Vertreibung der Deutschen einem Tabu, weder in der Bundesrepublik noch in der DDR, auch wenn dies in den Medien oft behauptet wurde.²⁹ Auch bewegte Bilder von deutschen Flüchtlingen und

22 »Die Vertriebenen – Hitlers letzte Opfer«, Deutschland 2001, MDR, Erstaussstrahlung ARD, 21.–23.3.2001, Regie: Sebastian Dehnhardt/Christian Frey/Meinhard Prill. – »Die große Flucht«, Deutschland 2001, Universum Film GmbH/ZDF, Erstaussstrahlung ZDF in fünf Teilen 20.11.–18.12.2001, Regie: Anja Greulich/Christian Dieck/Friederike Dreykluft/Jörg Müllner u. a. – Vgl. Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, S. 82 f.

23 Seit 2000: »Kuhrische Nehrung« (Deutschland 2001), »Uckermark« (Deutschland 2002), »Dieses Jahr in Czernowitz« (Deutschland 2004), »Pommerland« (Deutschland 2005), »Schattenland« (Deutschland 2005), »Söhne« (Deutschland 2007), »Holunderblüte« (Deutschland 2007/2008), »Memelland« (Deutschland 2008), »Berlin-Stettin« (Deutschland 2009) und »Livland« (Deutschland 2011), alle Regie: Volker Koepp. Auch vor 2000 drehte Koepp Dokumentarfilme über die Geschichte und Gegenwart der historischen deutschen Siedlungsgebiete in Osteuropa.

24 »Begegnung an polnischen Flüssen« (2003), »Meiner Mutter Land« (2005), »Meines Vaters Haus« (2008), »Oberschlesien – kolocz na droga« (2010), »Oberschlesien – hier, wo wir uns begegnen« (2013), alle Regie: Michael Majerski.

25 Deutschland 2011, Regie: Karin Kaper, Dirk Szuszyes.

26 Deutschland 2013/2014, Regie: Rick Ostermann.

27 Deutschland 2015, Regie: Udo Witte, Erstaussstrahlung ARD, 9.10.2015.

28 Deutschland 2015, Regie: Matti Geschonneck, Erstaussstrahlung ARD, 9.12.2015.

29 Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung, S. 21 f., 136 f. – Vgl. Bill Niven: *Representations of Flight and Expulsion in East German Prose Works* (= *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*), Rochester, NY 2014, S. 1–4, 43 f. (künftig zitiert: Niven, *Representations*). – Vgl. Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, S. 79–105. – Vgl. Maren Röger: Ereignis- und Erinnerungsgeschichte von Flucht und Vertreibung. Ein Literaturbericht, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (ZfG)*, 62. Jg. (2014), H. 1, S. 49–64, hier S. 59 (künftig zitiert: Röger, *Ereignis- und Erinnerungsgeschichte*).

Vertriebenen sind keine genuine Erscheinung unserer Zeit.³⁰ Vielmehr – und das verdeutlicht die vorliegende Studie – haben sie eine lange Tradition in der deutsch-deutschen Filmkultur.

Forschungsstand

Die Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung ist von ihrem Anfang bis heute eine Streitgeschichte. Dies macht das Thema zu einem deutschen »Erinnerungsort« im Sinne einer »Geschichte der Wandlungen und der Brüche«.³¹ Im Jahr 2005 hinterfragten Eva und Hans Henning Hahn kritisch, inwiefern Flucht und Vertreibung wirklich als »Erinnerungsort« gelten kann.³² Sie behaupteten, das Gedächtnis an Flucht und Vertreibung sei »vor allem ein schriftliches Gedächtnis, das Erinnern war vor allem

30 Vgl. die Behauptung, vor der Jahrtausendwende habe es kaum Filme zum Thema »Flucht und Vertreibung« gegeben, z. B. bei Katrin Steffen: Die Funktionalisierung des Verlusts. Der deutsche Nachkriegsfilm als Ort einer Diasporakultur für Flüchtlinge und Vertriebene? (künftig zitiert: Steffen, Die Funktionalisierung des Verlusts), in: Miriam Rürup (Hrsg.): Praktiken der Differenz. Diasporakulturen in der Zeitgeschichte (= Veröffentlichungen des Zeitgeschichtlichen Arbeitskreises Niedersachsen, Bd. 26), Göttingen 2009, S. 148–171, hier S. 155 oder auch bei Björn Bergold: »Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu«. Der Fernsehweiteiler »Die Flucht« und seine Rezeption in der Schule, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU), 61. Jg. (2010), H. 9, S. 503–515, hier S. 504 (künftig zitiert: Bergold, »Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu«).

31 Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl, Lizenzausgabe (= Schriftenreihe Bundeszentrale für politische Bildung, 475), Bonn 2005, S. 11 (künftig zitiert: François/Schulze, Deutsche Erinnerungsorte). »Erinnerungsorte« sind nach Pierre Nora »Orte« [...], in denen sich das Gedächtnis der Nation [...] in besonderem Maße kondensiert, verkörpert oder kristallisiert hat.« Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, zitiert nach: ebd., S. 8. – Nora verdichtete die Vorstellung des »kollektiven Gedächtnisses«, die Maurice Halbwachs zwischen 1925 und 1950 entwickelte, vgl. Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt am Main 1991 (erstmalig erschienen 1950).

32 Hahn und Hahn definieren den Erinnerungsort »Flucht und Vertreibung« als politisches Projekt. Ihrer Auffassung nach beschreibt er die revisionistischen oder zumindest konservierenden Bestrebungen vieler Politiker und Vertriebenenfunktionäre in der Bundesrepublik der 1950er- und 1960er-Jahre, das Bild eines »deutschen Ostens« im kollektiven Gedächtnis zu konstruieren. Davon unterscheiden sie die »anderen« Vertriebenen, die sich dem Erinnerungskonstrukt eines rein »deutschen Ostens« verweigert und stets den Kausalzusammenhang mit dem Nationalsozialismus sowie die heterogene Bevölkerungsstruktur in Osteuropa in Betracht gezogen hätten. Zu diesen »anderen« zählen Hahn und Hans viele Literaten, darunter Siegfried Lenz, Horst Bienek und bis zur Jahrtausendwende auch Günter Grass, vgl. Eva Hahn/Hans Henning Hahn: Flucht und Vertreibung (künftig zitiert: Hahn/Hahn, Flucht und Vertreibung), in: François/Schulze, Deutsche Erinnerungsorte, S. 335–351.

die Suche nach Worten«. ³³ Folglich zogen sie in ihrem wichtigen Werk »Die Vertreibung im deutschen Erinnern« im Wesentlichen schriftliche Medien als Quellen für Debatten über die Vertreibung heran, ergänzt allenfalls durch Karten, Collagen oder historische Fotografien. Audiovisuelle Quellen behandelten sie nicht. Doch das Gedächtnis an Flucht und Vertreibung ist lediglich *auch* und nicht »vor allem« ein schriftliches Gedächtnis. Es ist ebenso ein audiovisuelles. Das deutsche Erinnern von Flucht und Vertreibung war und ist nicht nur eine »Suche nach Worten«, sondern auch eine Suche nach Bildern und Tönen. Erste Forschungen hierzu liegen vor. Gerhard Paul wies im Sinne der »Visual History« ein einflussreiches Bildgedächtnis des »Flüchtlingstrecks« ³⁴ nach. Jüngst griff Stephan Scholz dies auf und beginnt die Fotografiengeschichte von Flucht und Vertreibung aufzuarbeiten. ³⁵ Maren Röger wies für die Zeit nach 1989 nach, dass Eva Hahn und Hans Henning Hahn mit ihrer Behauptung eines rein schriftlichen Gedächtnisses von Flucht und Vertreibung irren und formulierte das Desiderat einer audiovisuellen »Ikonografie von Flucht und Vertreibung seit dem Kriegsende für West- und Ostdeutschland«. ³⁶ Dieses Buch greift dies auf. Es liefert Antworten nicht nur auf die Frage nach der »Ikone« des Flüchtlingsstrecks, sondern zeigt auch, welche anderen bewegten Bilder davon über die Jahrzehnte bis 1990 erzählten und welche Narrationen sie begleiteten. Konkret wird der Hinweis Habbo Knochs, dass speziell die Heimatfilme der 1950er-Jahre in der Bundesrepublik »kollektive, mediale Referenzräume mit hoher Integrationskraft« ³⁷ bereitstellten, weitergedacht und auf andere Filmepochen und das geteilte Deutschland ausgedehnt. Der Forschungsstand zur Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung wird damit substantiell erweitert. Begrifflich folgt die Studie Mathias Beer, der

33 Ebd., S. 333. – Vgl. bestätigend dazu: Steffen, Die Funktionalisierung des Verlusts, S. 155.

34 Vgl. Gerhard Paul: Der Flüchtlingsstreck. Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de mémoires (künftig zitiert: Paul, Der Flüchtlingsstreck), in: Ders. (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 1, 1900 bis 1949 (Sonderausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung), Bonn 2009, S. 666–673.

35 Vgl. Stephan Scholz: »Ein neuer Blick auf das Drama im Osten«? Fotografien in der medialen Erinnerung an Flucht und Vertreibung, in: Zeithistorische Forschungen, 11. Jg. (2014), H. 1, S. 120–133 (künftig zitiert: Scholz, »Ein neuer Blick auf das Drama im Osten«?). – Vgl. Maren Röger/Stephan Scholz: Fotografien, in: Stephan Scholz u. a. (Hrsg.): Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2014 (künftig zitiert: Scholz u. a., Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung), S. 153–167.

36 Vgl. Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, S. 310.

37 Habbo Knoch: Das mediale Gedächtnis der Heimat. Krieg und Verbrechen in den Erinnerungsräumen der Bundesrepublik (künftig zitiert: Knoch, Das mediale Gedächtnis), in: Ders. (Hrsg.): Das Erbe der Provinz. Heimatpolitik und Geschichtskultur nach 1945 (= Veröffentlichungen des Arbeitskreises Geschichte des Landes Niedersachsen (nach 1945), Bd. 18), Göttingen 2001, S. 275–300, hier S. 292.

Flucht und Vertreibung als »Chiffre« definierte.³⁸ Danach steht der Sammelbegriff »Flucht und Vertreibung« zunächst »für die von einem hohen Maß an Gewalt, Willkür und Zwang begleitete Verschiebung von mehr als zwölf Millionen deutschen Reichsbürgern und Angehörigen deutscher Minderheiten aus Ostmittel- und Südosteuropa in der letzten, verlustreichsten Phase des Zweiten Weltkriegs und im ersten halben Jahrzehnt nach Kriegsende«. Zweitens fasst Beer unter der Chiffre »eine große Formenvielfalt an Bevölkerungsbewegungen und kriegsbedingten Migrationen«, drittens »einen Prozess mit großer geographischer und zeitlicher Spannweite«, viertens »Millionen von Lebensgeschichten mit unterschiedlichen biographischen Hintergründen, die wesentlich von Zwangsmigrationen geprägt worden sind« und schließlich, fünftens, »die breiten und kontroversen Auseinandersetzungen mit der deutschen Zwangsmigration und ihren Folgen« in beiden deutschen Staaten.³⁹ Die Frage, wie an diese »Chiffre ›Flucht und Vertreibung« erinnert wird, erfährt seit dem Cultural Turn in der Geschichtswissenschaft große Aufmerksamkeit. So wissen wir, dass in Museen, speziell in Heimatmuseen beziehungsweise Heimatstuben, in Form von Denkmälern, in der Literatur und Publizistik, im Theater und den bildenden Künsten, sogar durch Karten oder Straßennamen öffentliche Erinnerung an Flucht und Vertreibung gepflegt wurde und wird.⁴⁰ Dabei herrschten deutliche Unterschiede in den zwei deutschen Staaten.

38 Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung*, S. 13.

39 Vgl. ebd., S. 13–19.

40 Vgl. jeweils exemplarisch die jüngsten Publikationen 1. Zur Erinnerung in Museen und Heimatstuben: Tim Völkerling: *Flucht und Vertreibung im Museum*. Zwei aktuelle Ausstellungen und ihre geschichtskulturellen Hintergründe im Vergleich (= *Zeitgeschichte, Zeitverständnis*, Bd. 17), Berlin/Münster 2008. – Cornelia Eisler: *Verwaltete Erinnerung – symbolische Politik*. Die Heimatsammlungen der deutschen Flüchtlinge, Vertriebenen und Aussiedler (= *Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*, Bd. 57), Berlin/München 2015. – Manuela Schütze: »Elchkopf und Kurenwimpel«. Zur musealen Aneignung verlorener Heimat in ostdeutschen Heimatstuben nach dem Zweiten Weltkrieg in Schleswig-Holstein (= *Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins*, Bd. 37), Neumünster 1998. – 2. zur Erinnerung in Form von Denkmälern: Stephan Scholz: *Vertriebenen Denkmäler. Topographie einer deutschen Erinnerungslandschaft*, Paderborn 2015. – 3. zur Erinnerung in Theater, Kunst und Literatur: Kirsten Möller: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs. Auseinandersetzungen in Literatur, Film und Theater nach 1945 in Deutschland und Polen* (= *Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 20), Frankfurt am Main u. a. 2016 (künftig zitiert: Möller, *Geschlechterbilder*). – Niven, *Representations*. – Elisabeth Fendl (Hrsg.): *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung* (= *Schriftenreihe des Johannes-Künzig-Instituts*, Bd. 12), Münster 2010 (künftig zitiert: Fendl, *Zur Ästhetik des Verlusts*). – Björn Schaal: *Jenseits von Oder und Lethe: Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945* (Günter Grass – Siegfried Lenz – Christa Wolf), (= *Schriftenreihe Literaturwissenschaft*, Bd. 75), Trier 2006 (künftig zitiert: Schaal, *Jenseits von Oder und Lethe*). – Axel Dornemann: *Flucht und Vertreibung*

Die Vertriebenenpolitiken und Erinnerungskulturen in DDR und Bundesrepublik waren sehr verschieden. Sie werden in dieser Studie fortlaufend erläutert und auf Basis des jeweiligen Forschungsstandes in jedem Kapitel hinterfragt. Soviel jedoch vorweg: In der Bundesrepublik entwickelte sich den im Grundgesetz verankerten Freiheiten auf Versammlung, Vereinswesen und Meinungsäußerung entsprechend eine pluralistische Gedenkkultur der Vertriebenen. Flüchtlinge und Vertriebene organisierten sich, gründeten eigene Presseorgane und Parteien. Wenngleich es eine große Mehrheit nicht organisierter, unpolitischer Vertriebener in der Bundesrepublik gab, war es doch die organisierte Klientel, die westdeutsche Innen- und Außenpolitik mit ihrer Proklamation eines »Rechts auf Heimat« lange öffentlichkeitswirksam prägte. Nicht zuletzt stellten acht bis neun Millionen Vertriebene in der Bundesrepublik eine wichtige Wählergruppe dar. In der DDR unterband die Führung der SED eine Selbstorganisation von Vertriebenen. Die Partei deutete Flucht und Vertreibung analog zur Direktive sowjetischer Behörden in der Besatzungszone euphemisierend als »Umsiedlung«. Drei bis vier Millionen »Umsiedler«⁴¹ lebten in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und späteren DDR. Ihr Recht auf freie Meinungsäußerung und Versammlung war zwar offiziell in der DDR-Verfassung von 1949 formuliert, jedoch nur »innerhalb der Schranken der für alle geltenden Gesetze« gegeben.⁴² De facto baute die SED eine Parteidiktatur auf, stellte Umsiedleraktivitäten kategorisch unter Revanchismusverdacht und kontrollierte die medienvermittelte öffentliche Kommunikation zum Thema. Und doch gab es ein gesellschaftliches Gespräch über Flucht und Vertreibung in der DDR; tabu war das Thema nicht.⁴³ Vielmehr spielte

aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten in Prosaliteratur und Erlebnisbericht seit 1945. Eine annotierte Bibliografie (= Hiersemanns bibliographische Handbücher, Bd. 17), Stuttgart 2005. – Louis F. Helbig: Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit (= Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Bd. 3), 3. aktual. Aufl., Wiesbaden 1996. – Frauke Janzen: Opfer- und Täterbilder im literarischen Flucht- und Vertreibungsdiskurs der BRD seit 1949, Dissertationsprojekt, Universität Freiburg. – 4. zu geopolitischen Formen: Christian Lotz: Die anspruchsvollen Karten. Polnische, ost- und westdeutsche Auslandsrepräsentationen und der Streit um die Oder-Neiße-Grenze (1945–1972), (= Studien des Leipziger Kreises, Forum für Wissenschaft und Kunst e. V., Bd. 10), Magdeburg 2011.

41 Der Umsiedlerbegriff ist ebenso wie der Vertriebenenbegriff ein zeitgenössisch stark politisierter. In dieser historisch-kritischen Perspektive sollen beide Begriffe verstanden werden.

42 Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik 1949, Art. 9 (1), in: Udo Sautter (Hrsg.): Deutsche Geschichte seit 1815, Bd. 2, Verfassungen, Tübingen/Basel 2004, S. 274–303, hier S. 276.

43 Wie z. B. Andreas Kossert behauptete, vgl. Andreas Kossert: Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945, München 2008, S. 228. – Auch Heike Amos: Die Vertriebenenpolitik der SED 1949 bis 1990 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 2009 (künftig zitiert: Amos, Die Vertriebenenpolitik der SED),

es eine wichtige, wiederkehrende Rolle in der DDR-Kultur. Darauf machte Michael Schwartz seit 2003 wiederholt am Beispiel der Literatur aufmerksam.⁴⁴ Andere Wissenschaftler schlossen sich an.⁴⁵ Heike Amos wies auf breiter Quellenbasis nach, dass gerade in der Belletristik gegenläufige Tendenzen zur sonstigen SED-Vertriebenenpolitik zu finden gewesen seien.⁴⁶ Zuletzt legte Bill Niven eine umfassende Studie zur Vielfalt und Vielzahl literarischer Repräsentationen von Flucht und Vertreibung in der DDR-Prosa vor.⁴⁷ Er widerlegte damit endgültig die hartnäckige Annahme, die Geschichte der Flüchtlinge und Vertriebenen sei in der DDR öffentlich kein Thema gewesen.

Etliche der DDR-, aber auch der bundesrepublikanischen Romane und Erzählungen über Flucht und Vertreibung wurden für Kino und Fernsehen verfilmt.⁴⁸

hielt 2009 am »Tabu«-Begriff fest, S. 9, 11, obwohl sie nachwies, dass sich die SED/DDR-Führung immer wieder der Vertriebenenproblematik »stellen musste«, ebd., S. 11, und »das offiziell ausgesprochene Verbot, Flucht- und Vertreibungsgeschehen sowie Grenzfragen öffentlich zu thematisieren [...] nie vollständig [durchsetzen konnte]«, ebd., S. 256. Amos bestätigt auch, wie sich die »Umsiedlerfrage in Literatur und Kunst« niederschlug, ebd., S. 232–249.

44 Er widerlegte damit Thesen wie die von Jörg Bernhard Bilke, Flucht und Vertreibung seien »kein Thema in der DDR-Literatur«. Vgl. Jörg Bernhard Bilke: Gelöschte Spuren ostdeutscher Geschichte, in: Klaus Weigelt (Hrsg.): Flucht und Vertreibung in der Nachkriegsliteratur (= Forschungsbericht Konrad-Adenauer-Stiftung, Bd. 51), Melle 1986, S. 69–82, hier S. 69. – Vgl. Michael Schwartz: Tabu und Erinnerung. Zur Vertriebenen-Problematik in Politik und literarischer Öffentlichkeit der DDR, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (ZfG), 51. Jg. (2003), H. 1, S. 85–101 (künftig zitiert: Schwartz, Tabu und Erinnerung). – Vgl. Michael Schwartz: Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.): Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Vorträge und Diskussionsbeiträge, die anlässlich der gemeinsamen Tagung der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25.11.2004 in Berlin gehalten wurden, Sankt Augustin 2004/05 (künftig zitiert: Gauger/Kittel, Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur), S. 69–84, hier S. 81.

45 Vgl. Schaal, Jenseits von Oder und Lethe. – Vgl. Arnd Bauerkämper: Assimilationspolitik und Integrationsdynamik. Vertriebene in der Sowjetischen Besatzungszone/DDR in vergleichender Perspektive, in: Marita Krauss (Hrsg.): Integrationen. Vertriebene in den deutschen Ländern nach 1945, Göttingen 2008 (künftig zitiert: Krauss, Integrationen), S. 22–47, hier S. 22 f. – Vgl. Elke Mehnert: »Flucht und Vertreibung« aus den historischen deutschen Ostgebieten – wenig geliebte Themen in der DDR-Literatur, in: Peter Haslinger u. a. (Hrsg.): Diskurse über Zwangsmigrationen in Zentraleuropa. Geschichtspolitik, Fachdebatten, literarisches und lokales Erinnern seit 1989 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 108), München 2008, S. 237–246. – Vgl. Bill Niven: On a supposed taboo. Flight and Refugees from the East in GDR Film and Television, in: German Life and Letters, Vol. 65 (2012), No. 2, S. 216–236 (künftig zitiert: Niven, On a supposed taboo).

46 Vgl. Amos, Die Vertriebenenpolitik der SED, S. 232 f.

47 Niven, Representations.

48 Literaturverfilmungen aus der DDR sind: Helmut Sakowski, Wege übers Land (1968). – Franz Popp, Verspielte Heimat (1968). – Bernhard Seeger, Menschenwege (1974). – Paul Kanut Schäfer,

Es entsteht so der Verdacht, dass neben einer Literaturgeschichte auch eine DDR-Filmgeschichte zum Thema existierte. Systematisch nachgegangen wurde dem in der Forschung bisher nicht.⁴⁹ Zwar fanden Filme über Flucht und Vertreibung häufig in der Forschung zu filmischen Darstellungen des Zweiten Weltkrieges im Allgemeinen und der deutschen Opfererfahrung im Speziellen Erwähnung,⁵⁰ aber eine eigene Filmgeschichte steht noch aus. Während DDR-Filme zum Thema eine spezielle Relevanz hätten, weil sie die »Zweifel an der oft unterstellten Effektivität totalitärer Politikansätze«⁵¹ bestätigen könnten, erweist sich die Untersuchungsfrage für die Bundesrepublik als nicht weniger wichtig, ganz im Gegenteil. Bis heute liegen keine eigenen Studien zur Bedeutung von Flucht und Vertreibung im westdeutschen Film und Fernsehen vor. So forderte Bill Niven: »A further issue which needs further exploration is the degree to which developments in East German film and television contrast with or, alternatively, mirror those in West Germany.«⁵² Im bundesrepublikanischen Fall ist auch »der Forschungsbedarf an der Schnittstelle von Medien- und Vertriebenenverbandsgeschichte [groß]«, wie Maren Röger darlegte.⁵³ Bis jetzt gibt es nur wenige Vorarbeiten, so von Röger selbst, von Manfred Kittel und vom US-amerikanischen Filmwissenschaftler Johannes von Moltke.⁵⁴ Letzterer unterzog fiktionale populäre deutsche Nachkriegsfilme einer genaueren Betrachtung

Jadup (1975). – Kurt Barthels, Schlösser und Katen (1955). – Helmut Sakowski, Daniel Druskat (1976). – Bernhard Seeger, Der Harmonikaspieler (1981). – Vgl. Niven, Representations. – Bundesrepublikanische Titel sind: Siegfried Lenz, So zärtlich war Suleyken (1955). – Günter Grass, Die Blechtrommel (1959). – Henry Jaeger, Die Festung (1962). – Arno Surminski, Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland? (1974). – Christine Brückner, Poenichen-Trilogie (1975, 1977, 1985). – Leonie Ossowski, Weichselkirschen (1976). – Siegfried Lenz, Heimatmuseum (1978). – Arno Surminski, Kudenow oder an fremden Wassern weinen (1978). – Arno Surminski, Fremdes Land oder Als die Freiheit noch zu haben war (1980).

49 Einzige Ausnahme, allerdings nur in Form eines Aufsatzes: Niven, On a supposed taboo.

50 Vgl. Geiger, Ausweitung der Grauzone.

51 Schwartz, Tabu und Erinnerung, S. 101.

52 Niven, On a supposed taboo, S. 235.

53 Röger, Ereignis- und Erinnerungsgeschichte, S. 58.

54 Vgl. Maren Röger: Film und Fernsehen in der Bundesrepublik (künftig zitiert: Röger, Film und Fernsehen), in: Scholz u. a., Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung, S. 126–139. – Vgl. Manfred Kittel: Vertreibung der Vertriebenen? Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik (1961–1982) (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 2007, S. 41–57, 147–167 (künftig zitiert: Kittel, Vertreibung der Vertriebenen?). Kittel untersucht das Interesse westdeutscher Medienmacher an den Vertriebenen. Er nennt einige TV-Projekte, unterzieht die eigentlichen Sendungen aber keiner Inhaltsanalyse. – Vgl. Johannes von Moltke: No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema, (= Weimar and now. German cultural criticism, Vol. 36), Berkeley, CA 2005. – Vgl. Ders.: Tracking Refugee Images, from DEFA to the Heimatfilm, in: John Davidson/Sabine Hake (Hrsg.): Framing the Fifties. Cinema in divided Germany, New York, NY 2009, S. 74–90.

und entdeckte 2005, wie wichtig das Thema »Flucht und Vertreibung« darin war. Die deutschsprachige filmwissenschaftliche Forschung zum Thema kreiste indes lange um das frühe westdeutsche Kino, vor allem um den Heimatfilm »Grün ist die Heide« (1951).⁵⁵ Bis heute schaffte sie nicht den Sprung über diesen fraglos wichtigen, aber keineswegs einzigen Film zum Thema hinaus. Die vorliegende Studie will dies wagen. Insgesamt soll damit erstmals eine zeithistorisch ausgerichtete gesamtdeutsche Untersuchung der Filmgeschichte von Flucht und Vertreibung vorgelegt werden.⁵⁶

Gegenstand und Fragestellung

Im Fokus stehen die audiovisuellen Medien Kino und Fernsehen. Sie werden einerseits bewusst beide in den Blick genommen, andererseits bleibt es im Einzelfall wichtig zu differenzieren. Film, der der Fotografie entstammt, ist ein ursprünglich künstlerisches Medium. Schnitt und Montage gehören zu seinen grundlegenden Charakteristika. Von Anfang an war Film *bewusste* künstlerische Konstruktion von Wirklichkeit. Fernsehen hingegen entstand im Rundfunk als ein journalistisches Live-Medium. Seine ersten Programme waren Informations- und Unterhaltungssendungen, die live ausgestrahlt wurden.⁵⁷ Fernsehen funktionierte ursprünglich als Berichterstatter. Filmleute betrachteten es nicht als ebenbürtige Kunstform.⁵⁸ So meinte Film im Fernsehen anfangs alte Kinospiele. Ein eigenes Genre des Fernsehspiels entwickelte sich in der Bundesrepublik erst in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre, in der DDR ab den 1960er-Jahren.⁵⁹ Der Untersuchungsgegenstand

55 Vgl. Gerhard Bliersbach: So grün war die Heide ... Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm (= Psychologie heute: Magazin für die Wissenschaft vom menschlichen Verhalten, Bd. 519), Weinheim 1989. – Vgl. Steffen, Die Funktionalisierung des Verlusts. – Vgl. Michaela S. Ast: Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er-Jahre, in: Deutschland Archiv (DA), (2012), H. 2, URL: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung?p=all> (20.8.2016). – Vgl. weiter zur Forschung über »Grün ist die Heide« siehe S. 98.

56 Nur Kirsten Möller nähert sich dem Thema gesamtdeutsch an, jedoch liegt ihr Fokus auf Literatur und Theater. Film behandelt sie nur zum Teil. Vgl. Möller, Geschlechterbilder.

57 Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart/Weimar 1998, S. 85–90 (künftig zitiert: Hickethier, Geschichte des deutschen Fernsehens).

58 Legendär geworden ist die Devise der »Spitzenorganisation der Filmwirtschaft« (SPIO): »Keinen Meter Film für das Fernsehen«, vgl. Hans-Ulrich Wagner: »Der Film-Club« im NDR-Fernsehen (NDR-Geschichte(n)), 3.1.2014, URL: http://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/geschichte/filmclub101.html (3.7.2016).

59 Vgl. Hickethier, Geschichte des deutschen Fernsehens, S. 148–154. – Vgl. Knut Hickethier: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur. Theorie und Geschichte 1951–1977, Stuttgart 1980. – Vgl. Hans-Ulrich Wagner: Egon Monk und die »Hamburgische Dramatur-

dieser Arbeit sind Spiel- und Fernsehfilme, also fiktionale filmische Narrative, die sowohl im Kino als auch im Fernsehen ihr Medium fanden. Da auf keine bestehende Filmografie zum Thema »Flucht und Vertreibung« zurückgegriffen werden konnte, stand die Suche nach einschlägigen Filmen am Anfang. Durch qualitative und quantitative Recherchen sowie dank zahlreicher Hinweise im Kollegenkreis⁶⁰ wird mit dieser Studie für den deutschen Spiel- und Fernsehfilm erstmals eine Filmografie von Flucht und Vertreibung vorgelegt. Dokumentarfilme wurden nicht in Betracht gezogen, obwohl auch dies eine wichtige Arbeit wäre.⁶¹ Sie in diese Arbeit einzubeziehen ginge methodisch und inhaltlich jedoch über den Rahmen hinaus. Der fiktionale Film hält ein Identifikationspotential für sein Publikum bereit. Er will nicht über Realität berichten, sondern Erdachtes erzählen. Freilich arbeiten auch Dokumentarfilmer mit narrativen Strategien und vermitteln ihre eigene selektive Wahrnehmung der Welt. Dennoch ist ihr dokumentarischer Anspruch von dem fiktionaler Erzähler zu unterscheiden. Der fiktionale Film zielt über das Gegenspiel von Protagonisten und Antagonisten sowie die dramatische Spannung in besonderem Maße auf die emotionale Partizipation des Betrachters. Peter Reichel

gie« des Fernsehspiels (NDR-Geschichte(n)), 14.9.2012, URL: http://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/geschichte/Egon-Monk-und-die-Hamburgische-Dramaturgie-des-Fernsehspiels,monk121.html (3.7.2016). – Vgl. Studienkreis Rundfunk und Geschichte (Hrsg.): Themenschwerpunkt: Das bundesdeutsche Fernsehspiel der 1960er- und 1970er-Jahre, in: Rundfunk und Geschichte (RuG), 37. Jg. (2011), H. 3–4. – Vgl. zur DDR: Thomas Beutelschmidt: Kooperation oder Konkurrenz? Das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in der DDR (= Schriftenreihe der DEFA-Stiftung), Berlin 2009. – Vgl. Helmut Heinze/Doris Rosenstein (Hrsg.): Zum Fernsehspiel und zur Fernsehserie der DDR. Interviews mit Hans Müncheberg, Manfred Seidowsky, Willi Urbanek und Heide Hess (Arbeitshefte Bildschirmmedien, Bd. 71), Siegen 1997. – Vgl. Jürgen Felix (Hrsg.): Umsteiger, Aussteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR (= Augen-Blick: Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft, Bd. 25), Marburg 1997. – Vgl. Knut Hickethier (Hrsg.): Deutsche Verhältnisse. Beiträge zum Fernsehspiel in Ost und West (= Arbeitshefte Bildschirmmedien, Bd.41), Siegen 1993.

60 Für wertvolle Hinweise danke ich: Mathias Beer, Thomas Beutelschmidt, Christoph Classen, Beata Halicka, Anna Holian, Frauke Janzen, Sarah Kordecki, Bill Niven, Helmut Regel, Maren Röger, Johannes Roschlau, Stephan Scholz, Michael Schwartz, Hans-Ulrich Wagner und Petra Wohlfahrt.

61 Bisher existieren in der Forschung lediglich Ansätze. Vgl. Röger, Film und Fernsehen. – Kittel, Vertreibung der Vertriebenen?, S. 41–57. Interessant sind im Hinblick auf DDR-Dokumentarfilme die Befunde von Judith Kretzschmar, die Darstellungen von »Heimat« in Reportagen des DDR-Fernsehens erforschte. Umsiedler, ihre Integration in der DDR oder die Ereignisse von Flucht und Vertreibung spielten darin laut Kretzschmar keine Rolle. »Heimat« war ausschließlich auf das Vaterland DDR und das »gemeinsame Haus« Sozialismus bezogen. – Vgl. Judith Kretzschmar: »Die Heimat hat sich schön gemacht ...« Stereotypen sozialistischer Heimat in Reportagen des DDR-Fernsehens, Dissertation, Universität Leipzig 2013. – Vgl. Rüdiger Steinmetz/Reinhold Viehoff (Hrsg.): Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmggeschichte des DDR-Fernsehens, Berlin 2008, S. 104–111, 255–269, 369–372.

spricht sogar von einer besonderen »Gewinnerwartung« fiktionaler Filme speziell über Geschichte, weil »die Vermischung der realen politischen Geschichte mit den Geschichten fiktiver Personen [...] das historische Geschehen emotional erfahrbar« mache. Reichel erläutert, dass »individuelle Lebensgeschichten [...] die abstrakte, unüberschaubare Makrogeschichte [...] auf der Ebene menschlicher Handlungen und Verhaltensweisen anschaulich und begreifbar machen.«⁶² Welche Angebote zu einer derartigen emotionalen Partizipation der Zuschauer Spielfilme über Flucht und Vertreibung machten, soll die vorliegende Studie darlegen. Unter den fiktionalen Filmen stehen hier wiederum die populären im Fokus. Christoph Classen benennt als Voraussetzung für kommerziellen Erfolg populärer medialer Produktionen, dass sie »für einen breiten Adressatenkreis problemlos konsumierbar« sein müssen, was wiederum nur gelingen könne, wenn die Produktionen »leicht anschlussfähig für den mentalen Zeitgeist im Sinne etablierter Topoi, Stereotype und Wahrnehmungsmuster«⁶³ seien. Es ist, wie Sabine Moller mahnte, gerade die Populärkultur, die hinsichtlich »ihrer Impulse und Auslösereize sowie ihrer Funktion für individuelle und gesellschaftliche Gedächtnisbildung«⁶⁴ noch kaum erforscht ist. Im Hinblick auf populäre Bilder von Flucht und Vertreibung liegen zwar durch die Arbeit von Elisabeth Fendl erste Forschungsergebnisse vor, doch widmete sich Fendl nicht den populären Darstellungsweisen im Film, sondern überwiegend in Printmedien, darunter etwa Postkarten und Briefmarken.⁶⁵

Indikatoren für die populäre Anschlussfähigkeit der hier untersuchten Filme waren ihre Zuschauerzahlen. Zuschauerstarke Produktionen erfahren häufig Wiederholungen, nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen. Wiederholungen sowie eine multimediale Verbreitung von Bildern sind wiederum entscheidend für ihr nachhaltiges Erinnern. Hierin folgt die Studie Astrid Ertl, die sagt: »Filme, die keine Zuschauer finden, können die komplexesten Bilder der Vergangenheit oder Reflexionen über die Funktionsweisen des Gedächtnisses bieten; sie werden jedoch keine

62 Peter Reichel: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München 2004, S. 13 f.

63 Vgl. Christoph Classen: *Politik als Unterhaltung. Zur Medialisierung von Politik in populären Filmen und Fernsehserien* (künftig zitiert: Classen, *Politik als Unterhaltung*), in: Klaus Arnold u. a. (Hrsg.): *Von der Politisierung der Medien zur Medialisierung des Politischen? Zum Verhältnis von Medien, Öffentlichkeit und Politik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2010, S. 287–306, hier S. 288.

64 Sabine Moller: *Erinnerung und Gedächtnis*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 12.4.2010, URL: http://docupedia.de/zg/Erinnerung_und_Ged.C3.A4chtnis?oldid=84601 (20.8.2016), (künftig zitiert: Moller, *Erinnerung und Gedächtnis*).

65 Vgl. Elisabeth Fendl: *In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung*, in: *Dies., Zur Ästhetik des Verlusts*, S. 59–69.

Wirkung in der Erinnerungskultur entfalten.«⁶⁶ Die Zuschauerzahlen sind somit ein Hilfsmittel, um sich an die Wirkungsebene von Filmen anzunähern und so Forderungen nach einer stärkeren Berücksichtigung der Rezeption bei erinnerungskulturellen Fragestellungen nachzukommen, wie etwa Wulf Kansteiner sie formulierte.⁶⁷ Deshalb dienten die Zuschauerzahlen als Auswahlkriterium für das hier zu Grunde liegende Filmkorpus.⁶⁸

Nicht alle hier untersuchten Filme behandeln das Thema »Flucht und Vertreibung« in der gleichen Weise. Mal sind die Flüchtlinge Protagonisten, mal Nebenfiguren. Die Erfahrung von Flucht und Vertreibung kann vordergründiges Motiv oder aber subtiler verwoben sein. Manchmal wird das Ereignis der Flucht direkt in Szene gesetzt, in anderen Filmen wird es ganz und gar ausgeblendet. Es gibt folglich nicht *den* Film über Flucht und Vertreibung, keine stilistischen oder inhaltlichen Standards. In dieser Arbeit definieren sich Filme über Flucht und Vertreibung deshalb danach, wie sehr ein Hintergrund von Flucht und Vertreibung im Sinne von Mathias Beer *handlungsentscheidend* ist. Voraussetzung ist einerseits, dass eine oder mehrere Personen im Film einen Flüchtlingshintergrund haben, andererseits aber auch, in welchem Maße diese dramaturgische Anlage die Handlung des Films vorantreibt. Das kann durchaus sehr untergründig geschehen. Ein Beispiel aus dem Untersuchungskorpus, das diese Definition von Filmen über Flucht und Vertreibung in besonderem Maße veranschaulicht, ist der Film »Rehe« aus der Reihe »Stahlnetz«. »Rehe« ist ein klassischer Kriminalfilm. Er handelt von einem Verbrechen und von der Suche nach dem Täter. Der Film ist gänzlich gegenwartsbezogen, er hat keinerlei historische Perspektive. Von Flüchtlingen oder Vertriebenen ist die meiste Zeit keine Rede – bis die Polizei dem Täter dichter auf die Spur kommt. Sie findet heraus, dass der Täter Schlesier ist, dazu ein Schlesier in massiver Geldnot. Diese beiden Umstände sind entscheidend für den Handlungsverlauf: Erstens verhilft die schlesische Identität des Täters der Polizei zur Überführung, zweitens war die Geldnot, in der sich der Täter befand und die unmittelbar mit seiner schlesischen Herkunft zusammenhängt, das zentrale Motiv für sein Verbrechen. »Rehe« ist deshalb immer noch ein Krimi, aber nicht ausschließlich, es ist auch ein Film, der Flucht und Vertreibung handlungsentscheidend thematisiert. Ein Gegenbeispiel ist der DDR-Film »Levins Mühle« aus dem Jahr 1980. Er basiert auf dem gleichnamigen Roman von Johannes Bobrowski, der aus dem ostpreußischen Tilsit stammte. Bobrowski setzte sich literarisch stark mit seiner Herkunftsregion auseinander. Auch der Film »Levins Mühle«

66 Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, 2. aktual. und erw. Aufl. Stuttgart 2011, S. 162 (künftig zitiert: Erll, Kollektives Gedächtnis).

67 Wulf Kansteiner: Finding Meaning in Memory. A Methodological Critique of Collective Memory Studies, in: History and Theory, Vol. 41 (2002), No. 2, S. 179–197, hier S. 180.

68 Vgl. S. 25.

handelt von der Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa. Doch ist Flucht und Vertreibung kein dramaturgisches Motiv, die Handlung spielt ausschließlich im ausgehenden 19. Jahrhundert.⁶⁹ Die Kultur und Geschichte Deutscher im östlichen Europa markiert aber nur eines der von Mathias Beer definierten fünf Bedeutungsfelder für Flucht und Vertreibung,⁷⁰ weshalb »Levins Mühle« in dieser Arbeit nicht als relevanter Film gilt.

Das Thema »Flucht und Vertreibung« »flüchtete« sich in die jeweils publikumswirksamsten Genres, was zur Folge hat, dass sich schlichtweg in allen Genres und Stilepochen entsprechende Filme finden, und zwar in beiden deutschen Staaten. Es kam vor im Trümmersfilm, im Heimatfilm und im Kriegsfilm, in Komödien, Krimis oder Familienserien, in experimentellen Werken des Neuen Deutschen Films und in TV-Historiendramen. Deshalb gilt die Beschreibung »Film über Flucht und Vertreibung« hier klar als ein Arbeitsbegriff. Es gibt kein eigenes Genre. Die Feststellung hingegen, in welchem Genre jeweils flüchtlingspolitisch relevante Inhalte verhandelt wurden, sagt vieles aus. Es macht einen Unterschied, ob die tragische Geschichte einer Ostpreußerin in einem Melodram oder einer Komödie, die wechselvolle Biografie eines Schlesiens in einem Krimi oder einem Heimatfilm erzählt wird. Bereits die Wahl des Genres ist eine Deutung des historischen Themas und spezifisches Angebot an die Zuschauer, auf welche Weise er sich die entsprechenden historischen Inhalte aneignen soll.⁷¹ Die Genreunterschiede unter Filmen über Flucht und Vertreibung sind Erscheinungsformen der sich wandelnden gesellschaftlichen Diskurse.

Zehn Filme über Flucht und Vertreibung sind aus der im Rahmen der Studie erhobenen Filmografie von insgesamt 74 Titeln als Fallstudien ausgewählt. Die Auswahl für dieses Korpus beschränkt sich auf Angebote der öffentlich-rechtlichen Sender. Ab 1984 ließen die Landesregierungen in der Bundesrepublik zwar nach und nach private Rundfunkanbieter zu, die neuen kommerziellen Konkurrenten etablierten sich jedoch nur langsam und veränderten das Nutzerverhalten erst Anfang der 1990er-Jahre maßgeblich. Bis dahin führten ARD und ZDF weiterhin die Quotenlisten an.⁷² Das Filmkorpus basiert auf zeitgenössischen Zuschauerzahlen.

69 Ebenso argumentiert Bill Niven. Vgl. Niven, *Representations*, S. 7.

70 Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung*, S. 13–19.

71 Vgl. Röger, *Film und Fernsehen*.

72 Vgl. Jutta Röser/Corinna Peil: *Fernsehen als populäres Alltagsmedium. Das duale Rundfunksystem und seine kulturellen Folgen*, in: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der 80er Jahre (= Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 8)*, München 2005, S. 155–168, hier S. 155 f. – Vgl. Frank Bösch/Christoph Classen: *Bridge over troubled Water? Deutsch-deutsche Massenmedien (künftig zitiert: Bösch/Classen, Bridge over troubled Water?)*, in: Frank Bösch (Hrsg.): *Geteilte Geschichte. Ost- und Westdeutschland 1970–2000*, Göttingen u. a. 2015, S. 449–488, hier S. 475 (künftig zitiert: Bösch, *Geteilte Geschichte*).

Dadurch wird der filmhistorische Kanon bewusst gebrochen. Die Studie folgt darin Helmut Korte, der schon 1998 forderte, differenzierte zeitgenössische Bewertungen von Filmen vorzunehmen, um ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung nachzuspüren, und nicht voreilig Urteile der Filmgeschichtsschreibung zu übernehmen, da diese oftmals künstlerisch-ästhetische Qualitätskriterien anlegt.⁷³ Korte hingegen suchte nach der »Massenware«⁷⁴. Wie bei Korte basieren deshalb auch die hier vorgestellten Fallstudien auf zeitgenössischen Zuschauerzahlen und werden im Kontext von Film- und Vertriebenenpolitik sowie filmbegleitender Materialien qualitativ hinterfragt. DDR-Zuschauerzahlen sind jedoch nicht ohne Weiteres mit bundesrepublikanischen vergleichbar, da den beiden Staaten völlig verschiedene Mediensysteme zu Grunde lagen.⁷⁵ Um die jeweils zuschauerstärksten Filmproduktionen für die Fallstudien ausfindig zu machen, mussten deshalb diverse Quellen ausgewertet werden. Die Arbeit basiert auf teils systematischen, teils kursorischen Auswertungen von Statistiken aus zeitgenössischen Film- und Fernsehzeitschriften sowie auf Daten der ARD-Mediaforschung und der Jahrbücher des ZDF. Die Sehbeteiligung im DDR-Fernsehen wurde von der dort eigenen Abteilung für Zuschauerforschung gemessen und bewertet. Diese Karteien sind öffentlich zugänglich und wurden systematisch ausgewertet.⁷⁶ Besucherzahlen der DDR-Kinos sind der zeitgenössischen Publizistik entnommen. Wo die konkreten Zahlen nicht abschließend ausfindig gemacht werden konnten, war der möglichst hohe Grad der Anschlussfähigkeit und eine dominante Position im Diskurs ausschlaggebend – das heißt besonders dichte »plurimediale Netzwerke«, wie Astrid Erll und Stephanie Wodianka es nennen.⁷⁷ Durch qualitative Recherchen konnten viele weitere Filme über Flucht und Vertrei-

73 Vgl. Helmut Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen 1998, S. 10 (künftig zitiert: Korte, *Der Spielfilm*). – Vgl. diese kulturhistorische Herangehensweise an Filme auch bei Irmbert Schenk: *BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel* (künftig zitiert: Schenk, *BRD-Kino der 1950er Jahre*), in: Ders. (Hrsg.): *Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR)*, (= *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Bd. 54/55), Marburg 2012, S. 62–77 (künftig zitiert: Schenk, *Medien der 1950er Jahre*).

74 Korte, *Der Spielfilm*, S. 11.

75 Vgl. S. 34–38.

76 DRA Zuschauerforschung DDR-Fernsehen, Sehbeteiligungskartei, URL: <http://www.dra.de/online/bestandsinfos/zuschauerforschung/> (9.7.2016).

77 Vgl. Astrid Erll/Stephanie Wodianka: *Phänomenologie und Methodologie des »Erinnerungsfilms«* (künftig zitiert: Erll/Wodianka, *Phänomenologie und Methodologie des »Erinnerungsfilms«*), in: Dies. (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin/New York 2008 (= *Media and cultural memory*, Vol. 9), S. 1–20. – Vgl. hierzu S. 40 f. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei der Rede von plurimedialen Netzwerken im Folgenden auf die Anführungszeichen verzichtet, gemeint ist dabei aber stets das Konzept von Erll und Wodianka.

bung ermittelt werden, die thematisch relevant, doch oft eher zuschauerschwach waren. Diese Filme werden als Sonderfälle von den Fallstudien abgegrenzt und diskutiert.

Bewusst werden die fiktionalen Filmproduktionen in dieser Arbeit ergänzt durch ihre konkreten Printbegleitmedien. Tageszeitungen, Film- und Fernsehzeitschriften, Programmhefte, Anzeigen und andere Printwerbung wurden ebenso hinzugezogen wie zeitgenössische wissenschaftliche Publikationen, um die audiovisuellen Formate aus Kino und Fernsehen zu kontextualisieren und die besagten zeitgenössischen plurimedialen Netzwerke zu rekonstruieren. Das Medium Hörfunk musste unberücksichtigt bleiben, weil die Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung im Radio noch nicht erforscht ist.⁷⁸ Dafür werden die Fernseh wiederholungen der in den Fallstudien analysierten Filme berücksichtigt, denn diese erhöhten die Zuschauerzahlen und damit die plurimedialen Netzwerke. Video als Form der Speicherung und Verbreitung konnte außer Acht gelassen werden. Im hier fraglichen Untersuchungszeitraum war der Film noch weitgehend an sein Medium gekoppelt; Möglichkeiten zur Aufzeichnung durch den Zuschauer auf Magnetband setzten sich erst Mitte der 1980er-Jahre und dazu nur in der Bundesrepublik massentauglich durch.⁷⁹

Leitfragen der Studie sind: Welche deutsch-deutschen Konjunkturen zeichnen sich in der Produktion von Filmen über Flucht und Vertreibung ab? Welche Deutungsmuster boten die ausgewählten Filme zum Verständnis an und wie unterschieden sie sich in Ost und West? Aus welchen politischen Kontexten heraus entstanden die fraglichen Filme und wie veränderten die Filme den jeweiligen vertriebenenpolitischen Diskurs? Welche Leiterzählungen von Flucht und Vertreibung schließlich lassen sich über 45 Jahre deutsch-deutsche Film- und Fernsehgeschichte aus den ausgesuchten Filmen ablesen? Anlehnend an den Filmhistoriker Helmut Korte⁸⁰ gilt

78 Vgl. lediglich Ansätze bei: Christoph Hilgert: Hörfunk, in: Scholz u. a., Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung, S. 212–224. – Vgl. Inge Marszolek: Unforgotten Landscapes. Radio and the Reconstruction of Germany's European Mission in the East in the 1950s, in: German Politics and Society, Vol. 32 (2014), H. 1, S. 60–73. – Seit August 2015 entsteht am Hans-Bredow-Institut eine von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien geförderte Studie zum Thema »Ankunft im Radio. Flucht und Vertreibung in west- und ostdeutschen Hörfunkprogrammen 1945–1961«, URL: <http://www.hans-bredow-institut.de/de/fgrn/ankunft-im-radio-flucht-vertreibung-west-ostdeutschen-hoerfunkprogrammen-1945-1961>. – Vgl. Alina Laura Tiewes: 1945: Flüchtlinge in Norddeutschland. Ein Beitrag zur »NDR-Chronik«, 5.12.2016, URL: http://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/geschichte/1945-Fluechtlinge-in-Norddeutschland-,fluchtnorddeutschland100.html (8.5.2017).

79 Vgl. Wolfgang König: Information, Kommunikation, Unterhaltung. Die technische Entwicklung der Massenmedien, in: Ute Daniel/Axel Schildt (Hrsg.): Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts (= Industrielle Welt: Schriftenreihe des Arbeitskreises für Moderne Sozialgeschichte, Bd. 77), Köln 2010, S. 59–83.

80 Korte, Der Spielfilm, S. 45 f.

es herauszufinden, welche gesellschaftspolitische Funktion die hier im Fokus stehenden fiktionalen Filmproduktionen über Flucht und Vertreibung erfüllten.

Die Beantwortung der Forschungsfragen erfordert eine grundsätzlich diskurshistorische Annäherung. »Diskurs« wird hier im Sinne Achim Landwehrs verstanden, der den generell sehr weiträumigen Foucaultschen Diskursbegriff auf die zeithistorische Analyse anwandte. Demnach wird vom »Konstruktionscharakter soziokultureller Wirklichkeiten« ausgegangen und gefragt, wie diese »Konstruktionsarbeit organisiert wird«, also welche »Elemente soziokultureller Wirklichkeit« Wahrheit und Wissen erschaffen. Es gibt verschiedene Diskurse, die je über eigene »mit Machtformen verknüpfte Ordnungsmuster« verfügen.⁸¹ Aber für alle diskursive Konstruktionsarbeit ist eine Form von Kommunikation nötig – anders kann ein Aushandlungsprozess nicht stattfinden. Deshalb sind Medien für die Diskursanalyse zentral, denn sie bündeln und gestalten Kommunikation. Sie strukturieren Wissen und liefern Deutungsangebote für die Wirklichkeit. Insofern waren auch die hier untersuchten Filme über Flucht und Vertreibung keine bloßen Darstellungen der historischen Ereignisse. Sie waren diskursive Akteure; sie formten den sie umgebenden zeitgenössischen Diskurs über Flucht und Vertreibung mit. Damit folgt diese Studie nicht nur einem generell operativen Diskursbegriff, sondern ebenso dem medienhistorischen Ansatz von Frank Bösch.⁸² Nicht nur als Mittler, ebenso als »Faktor«⁸³ nahmen Medien eine aktive Rolle in gesellschaftspolitischen Diskursen ein,⁸⁴ was hier bedeutet im diskursiven Integrationsprozess der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen nach 1945. Untersucht wird, wie fiktionale populäre Filme Diskurse über Flucht und Vertreibung aufgriffen und veränderten. Dieser gesellschaftspolitische Beitrag wird in Fallstudien empirisch herausgearbeitet. Die Analysen versuchen dabei nicht den Diskurs top-down in Gänze zu erfassen, sondern konzentrieren sich auf konkrete Filme, die anhand von Zuschauerzahlen und veröffentlichter Kommunikation als besonders repräsentativ im Diskurs identifiziert werden. Die diskursiven Angebote,

81 Achim Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 11.2.2010, URL: http://docupedia.de/zg/Diskurs_und_Diskursgeschichte?oldid=97386, (10.5.2017) (künftig zitiert: Landwehr, Diskurs).

82 Vgl. Frank Bösch/Annette Vowinckel: Mediengeschichte, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Mediengeschichte_Version_2.0_Frank_B.C3.B6sch_Annette_Vowinckel?oldid=97423 (9.7.2016).

83 Zurückgehend auf das »Fernsehurteil« des Bundesverfassungsgerichts vom 28.2.1961, das u. a. besagt: Der Rundfunk ist ein »unentbehrliches modernes Massenkommunikationsmittel. Der Rundfunk ist nicht nur Medium, sondern auch Faktor der öffentlichen Meinungsbildung«. Die Verlautbarung der Pressestelle des Bundesverfassungsgerichts zum Fernsehurteil, in: Hans Bausch: Rundfunkpolitik nach 1945. Erster Teil (= Rundfunk in Deutschland, Bd. 3), München 1980, S. 436.

84 Vgl. Schenk, Medien der 1950er Jahre, S. 5. – Vgl. Ders.: BRD-Kino der 1950er Jahre, S. 62, 77.

die diese Filme machten, werden analysiert und im Kontext ihrer Produktion und Anschlusskommunikation diskutiert. Zusammenfassend gesagt behandelt diese Arbeit somit die Funktion fiktionaler deutschsprachiger Kino- und Fernsehfilme zwischen 1945 und 1990 in den medial vermittelten vertriebenenpolitischen Diskursen des geteilten Deutschlands.

Quellen

Der Studie liegt Schriftgut aus Archiven und Nachlässen zu Grunde, außerdem publizierte Quellen wie Artikel und Statistiken aus zeitgenössischen Fachperiodika, Programmzeitschriften und Tageszeitungen. Eine herausragende Quellengattung stellen die Drehbücher der untersuchten Filme dar, die systematisch einbezogen und qualitativ ausgewertet wurden. Außerdem sind die Filme selbst grundlegende Quellen dieser Arbeit. Gesichtet und ausgewertet worden sind die Nachlässe der Filmregisseure Helmut Käutner, Kurt Maetzig, Jürgen Roland und Artur Pohl in der Akademie der Künste (AdK), im Deutschen Filminstitut (DIF) und im Film-museum Potsdam. Weiter sind die Bestände Staatliches Komitee für Fernsehen der DDR und VEB DEFA Studio für Spielfilme im Bundesarchiv Berlin, der Bestand Bund der Vertriebenen-Vereinigte Landsmannschaften und Landesverbände e.V. im Bundesarchiv Koblenz, die Überlieferung aus dem Büro Erich Honeckers sowie der DDR-Kulturpolitiker und Mitglieder des ZK der SED Kurt Hager und Alfred Kurella bei der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO) herangezogen worden, ferner filmproduktionsbezogenes Schriftgut, darunter insbesondere redaktionelle Korrespondenzen und Exposés, bei der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK), im Historischen Archiv des Westdeutschen Rundfunks (WDR) und beim Deutschen Rundfunkarchiv (DRA).

Weiter sind Bestände bei der Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU) gesichtet sowie filmbegleitende Materialien und Film- und Programmzeit-schriften im Bundesarchiv Filmarchiv, an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf und bei CineGraph Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. systema-tisch ausgewertet worden. Drehbücher zur Serie »Jauche und Levkojen« beziehungs-weise »Nirgendwo ist Poenichen« stammen aus dem Privatbesitz der Drehbuchau-torin Eva Mieke. Viele der untersuchten Filme sind für den Handel neu aufgelegt worden und konnten auf DVDs gesichtet werden. Wo dies nicht der Fall war, wurden historische Kopien auf Film angesehen, so im Bundesarchiv Filmarchiv, oder aber VHS-Mitschnitte von Fernsehausstrahlungen der fraglichen Filme, die zu Lehr- und Forschungszwecken von Universitäten gesammelt werden. Die Mediatheken der Universität der Künste (UdK) Berlin, der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

und der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg waren dafür einschlägige Fundstellen. Auch im Fernseharchiv des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) und des Westdeutschen Rundfunks (WDR) wurden Filmkopien gesichtet, hier der eigenen Produktionen der Anstalten.

Die Zitation der Filme folgt der filmwissenschaftlichen Praxis; Filmszenen sind also in Minuten und Sekunden zitiert. Das Filmverzeichnis im Anhang benennt alle verfügbaren Editionen und wissenschaftlich einsehbaren Kopien der hier genannten Filme. Die jeweils erstgenannte Edition ist diejenige, die für dieses Buch zur Analyse verwendet wurde. Datiert sind die Filme nach den Jahren ihrer Fertigstellung und Veröffentlichung. Die Jahreszahlen werden jeweils durch einen Schrägstrich typografisch getrennt. Wenn Produktions- und Erscheinungsjahr übereinstimmen, steht entsprechend nur eine Jahreszahl. Hier folgt das Buch dem fachwissenschaftlich führenden »filmportal«.⁸⁵

Theorien und Methode

Deutsch-deutsche Vertriebenenintegrationen und Mediengesellschaften

Über die Integration der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen im Nachkriegsdeutschland liegt eine Vielzahl substantieller ereignisgeschichtlicher Forschungsergebnisse vor.⁸⁶ Der Begriff »Integration« ist problematisch, fasst er doch ganz verschiedene Formen und Stufen des Ansiedelns und Einlebens in einer neuen

85 Filmportal. Internet-Plattform für Informationen zu allen deutschen Kinofilmen. Eine Abteilung des Deutschen Filminstituts (DIF e. V.) erstellt in Zusammenarbeit mit CineGraph Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V. und anderen Mitgliedern des deutschen Kinemathekverbunds, URL: www.filmportal.de (3.7.2016) (künftig zitiert: filmportal.de).

86 Grundlegend in der deutschsprachigen Integrationsforschung sind die Arbeiten von Klaus J. Bade. Vgl. Ders.: Sozialhistorische Migrationsforschung (= Studien zur historischen Migrationsforschung, Bd. 13), Göttingen 2004. – Vgl. Ders./Jochen Oltmer: Migration und Integration in Deutschland seit der Frühen Neuzeit, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.): Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005, Berlin/Wolfratshausen 2005, S. 20–49. – Vgl. speziell zur Integration der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen nach 1945: Krauss, Integrationen. – Vgl. Michael Schwartz: Vertriebene und »Umsiedlerpolitik«. Integrationskonflikte in den deutschen Nachkriegs-Gesellschaften und die Assimilationsstrategien in der SBZ/DDR 1945–1961 (= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 61), München 2004. – Vgl. Michael Schwartz: »Zwangsheimat Deutschland«. Vertriebene und Kernbevölkerung zwischen Gesellschaftskonflikt und Integrationspolitik, in: Klaus Naumann (Hrsg.): Nachkrieg in Deutschland, Hamburg 2001, S. 114–148. – Vgl. Dierk Hoffmann u. a. (Hrsg.): Vertriebene in Deutschland. Interdisziplinäre Ergebnisse und Forschungsperspektiven (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 2000

Umgebung zusammen. »Assimilierung« ist als Begriff von »Integration« zu unterscheiden. Während »Integration« einen gesellschaftlichen Umformungsprozess bezeichnet, der sowohl die neuen als auch die ansässigen Mitglieder verändert und dadurch etwas gänzlich Neues hervorbringt, beschreibt »Assimilierung« das eher einseitige Anpassen der Zuwanderer an die Aufnahmegesellschaft.⁸⁷ Die »Akkulturation« wiederum nimmt genauer Bezug auf kulturelle Wandlungsprozesse.⁸⁸ Einseitige Konzepte von Integration scheinen somit unangemessen und mehr und mehr differenziert sich die jüngere Forschung aus: »An einen völligen ›Wechsel‹ der Identität nach einer freiwilligen oder erzwungenen Migration mag niemand glauben. International wird daher vielfach über ›Hybridität‹ diskutiert«, erklärt Marita Krauss, »also ein vielschichtiges Überlappen und Zusammenwirken verschiedener kultureller Prägungen und Einflüsse in einer Person.«⁸⁹ Marita Krauss brachte die Forschung über die Integration der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich voran. Sie hielt fest: »Es gab nicht eine Integration, es gab viele verschiedene Wege zu einer Eingliederung der Vertriebenen in Deutschland, viele verschiedene ›Integrationen‹.«⁹⁰

Unter den vielen Integrationen der Vertriebenen fand eine auf erinnerungskulturellem Weg statt: »Die individuellen Wege, das eigene Schicksal tragen und verarbeiten zu lernen, scheinen in keinem Zusammenhang mit der öffentlichen Erinnerungskultur zu stehen. Es ist noch viel zu wenig untersucht, welche Verbindungen es hier gab und was sich daraus wiederum über die Verarbeitung von Migrationsprozessen lernen lässt.«⁹¹ Eine der »Verbindungen« legt dieses Buch offen: die Bedeutung populärer Spiel- und Fernsehfilme für die Vertriebenenintegration. Welche integrative Funktion konnten diese Filme entfalten? »Integrativ« meint hier, im Rückschluss auf

(künftig zitiert: Hoffmann u. a., Vertriebene in Deutschland). – Vgl. Dierk Hoffmann/Michael Schwartz (Hrsg.): *Geglückte Integration? Spezifika und Vergleichbarkeiten der Vertriebenen-Eingliederung in der SBZ/DDR* (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 1999. – Vgl. Hans-Martin Hinz (Hrsg.): *Zuwanderungen – Auswanderungen. Integration und Desintegration nach 1945*, Wolfratshausen 2001. – Lokalstudien liegen mittlerweile für jedes Bundesland vor, z. B.: Michael von Engelhardt: *Lebensgeschichte und Gesellschaftsgeschichte: Biographieverläufe von Heimatvertriebenen des Zweiten Weltkriegs* (= Die Entwicklung Bayerns durch die Integration der Vertriebenen und Flüchtlinge, Bd. 7), München 2001. – Vgl. Irina Schwab: *Flüchtlinge und Vertriebene in Sachsen 1945–1952. Die Rolle der Kreis- und Stadtverwaltungen bei Aufnahme und Integration* (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 927), Frankfurt am Main 2001. – Vgl. Evelyn Glensk u. a.: *Die Flüchtlinge kommen. Ankunft und Aufnahme in Hamburg nach Kriegsende*, Hamburg 1998.

87 Vgl. Krauss, *Integrationen*, S. 12.

88 Vgl. Hoffmann u. a., *Vertriebene in Deutschland*, S. 12.

89 Krauss, *Integrationen*, S. 13.

90 Ebd., S. 11.

91 Ebd., S. 16.

Krauss, diskursive filmische Angebote zu unterbreiten, die die Aufnahmegesellschaft und die Neuankömmlinge in der Auseinandersetzung miteinander aufzeigen und so Erzählungen einer sich wechselseitig erneuernden Gemeinschaft konstruieren. Reduzierende Deutungsmuster und stereotype Darstellungsweisen gilt es, im Einzelnen offenzulegen und in ihrem zeitgenössischen Kontext zu hinterfragen.

Michael Schwartz erweiterte die Kenntnisse über die divergierenden Integrationspolitiken der deutschen Regierungen: »Die DDR bot kein bloßes Spiegelbild der westdeutschen Vertriebenenpolitik, ihre ›Umsiedlerpolitik‹ war weder das ganz Andere noch das Gleiche.«⁹² Einerseits habe die Vertriebenenintegration in der DDR auf Assimilation und nicht auf Eingliederung gezielt und anders als in der Bundesrepublik habe sie nicht in einer parlamentarisch-demokratischen Ordnung, sondern in einer totalitären Ordnung stattgefunden. Andererseits hätten sich beide Integrationsprozesse in »expandierenden Arbeitsgesellschaften«⁹³ vollzogen. Und nicht zuletzt muss hinzugefügt werden, dass die gemeinsame Erfahrung eines gewaltsamen Heimatverlusts und des sich darauffolgenden Wiederfindens in einer fremden, oft feindseligen Umgebung eine integrationspolitische Parallele darstellte, mit der beide deutsche Regierungen sich konfrontiert sahen – allen individuellen Unterschieden zum Trotz.

»Zur Geschichte der DDR gehören nicht nur die Integration nach innen, sondern auch die Abgrenzung nach außen und der Blick von außen.«⁹⁴ Was Thomas Lindenberger und Martin Sabrow für die DDR grundsätzlich konstatierten, trifft auf die dortige Vertriebenenintegration im Speziellen zu. Von Anfang an beobachtete die SED-Führung die westdeutsche Vertriebenenpolitik gründlich und umfassend. Über Jahrzehnte sammelte das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) alle Informationen über Aktivitäten westdeutscher Vertriebenenpolitiker und -verbände, derer es habhaft werden konnte.⁹⁵ Das Flüchtlingsproblem im Westen wurde in der SBZ und DDR zur Schablone, die die eigene Erfolgsgeschichte ex negativo konturierte. In

92 Michael Schwartz: Lastenausgleich. Ein Problem der Vertriebenenpolitik im doppelten Deutschland, in: Krauss, Integrationen, S. 167–193, hier S. 171.

93 Ebd.

94 Thomas Lindenberger/Martin Sabrow: Zwischen Verinselung und Europäisierung. Die Zukunft der DDR-Geschichte, in: Frank Möller/Ulrich Mählert (Hrsg.): Abgrenzung und Verflechtung. Das geteilte Deutschland in der zeithistorischen Debatte, Berlin 2008, S. 163–170, hier S. 168f. Erstmals erschienen in: »Frankfurter Rundschau«, 12.11.2003 sowie vollständig in: DA, 37. Jg. (2004), H. 1, S. 123–127.

95 Vgl. Ministerium für Staatssicherheit (MfS), ZAIG, Akte 9706, 2 Teile. – Vgl. MfS, ZAIG, Akte 9708, 3 Teile. – Vgl. MfS, ZAIG, Akte 9717. – Vgl. MfS, ZAIG, Akte 10073. – Vgl. MfS, HA IX, Akte 21328. – Vgl. MfS, AG XVII, Akte 4381. – Vgl. MfS, HA VII, Akte 3699. – Vgl. MfS, ZKG, Akte 2282. – Vgl. MfS, ZOS, Akte 517. – Vgl. MfS, ZKG, Akte 9797. – Vgl. MfS, ZA, Akte 9705. – Vgl. zu MfS, ZAIG, Akte 9708 und MfS, ZKG, Akte 9797, Heike Amos:

einer permanenten Abgrenzung zur Integrationspolitik der Bundesregierung suchte man die eigenen angeblichen Erfolge herauszustreichen.⁹⁶ Die SED profilierte sich mit einer sozialistischen Umsiedlerpolitik und stellte das westalliierte und westdeutsche Vorgehen unter pauschalen Revanchismusverdacht.⁹⁷ Auch in den Filmen finden sich immer wieder Beispiele, wie in starker Opposition zur bundesrepublikanischen Vertriebenenpolitik die DDR-Lösung des Umsiedlerproblems propagiert wird, so in den Filmen »Karriere« von Heiner Carow (DEFA 1968/71), »Wege übers Land« von Martin Eckermann (DFF 1968) oder »Verspielte Heimat« von Claus Döbberke (DEFA 1971). Auch das Theaterstück »Frau Flinz« von Helmut Baierl (1969) oder die Erzählung »Die Umsiedlerin« von Anna Seghers (entstanden um 1950, veröffentlicht 1953) hielten die angeblichen umsiedlerpolitischen Erfolge in der DDR hoch.⁹⁸

Unterdessen blickten die Vertriebenenverbände in der Bundesrepublik nicht weniger rechthaberisch in Richtung DDR. In der Bundesrepublik entfaltete sich in den 1950er-Jahren eine reichhaltige, interessengeleitete Publizistik⁹⁹, oft in direkter Relation zum deutschen Nachbarstaat. Eine einschlägige zeitgenössische westdeutsche Studie über die Lage der »Heimatvertriebenen in der Sowjetzone« kam zum Schluss: »Der Gegensatz zu den Verhältnissen in der Bundesrepublik springt ins

Vertriebenenverbände im Fadenkreuz. Aktivitäten der Staatssicherheit 1949 bis 1989 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 2011.

96 Vgl. ebd. – Vgl. Manfred Wille (Hrsg.): Die Vertriebenen in der SBZ/DDR. Dokumente. Parteien, Organisationen, Institutionen und die »Umsiedler« 1945–1953 (= Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Bd. 19, 3), Wiesbaden 2003, S. 296.

97 Vgl. Rudi Goguel/Heinz Pohl (Hrsg.): Oder-Neisse. Eine Dokumentation, Ost-Berlin 1955, S. 167.

98 Vgl. zu Helmut Baierl: Möller, Geschlechterbilder. – Vgl. Schwartz, Tabu und Erinnerung, S. 88–90. – Vgl. Elke Mehnert: Vertriebene versus Umsiedler. Der ostdeutsche Blick auf die Nachkriegsgeschichte, in: Dies. (Hrsg.): Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht (= Studien zur Reiseliteratur- und Imagologieforschung, Bd. 5), Frankfurt am Main 2001, S. 133–157, hier S. 145 f. – Vgl. zu Anna Seghers: Niven, Representations, S. 18.

99 Zentral ist die »Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa«, vgl. S. 87, die in fünf Bänden (mit Teilbänden), drei Beiheften und einem Ortsregister zwischen 1953 und 1962 erschien. Sie war eine politisch initiierte Sammlung und Auswertung von Ego-Dokumenten Betroffener. Die »Dokumentation der Vertreibung« stellte nicht nur den Auftakt der reichhaltigen Publikationsgeschichte zum Thema in der Bundesrepublik dar, sondern nach Mathias Beer zugleich deren »Seismographen«, an dem sich die »Amplituden, die Dichte der Ausschläge und die relativen Ruhephasen [...], die den Umgang mit ›Flucht und Vertreibung« in der Bundesrepublik kennzeichnen [ablesen]« lassen. Vgl. Mathias Beer: Die Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa, in: Gauger/Kittel, Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur, S. 17–36, hier S. 19.

Auge.«¹⁰⁰ Für den Autor Peter-Heinz Seraphim¹⁰¹ stand fest, dass »die Gesamtlage der Heimatvertriebenen in der SbZD [sic!] im Zeitraum 1945 bis 1948 *ungleich schwerer* war, als das auch in ungünstigen Aufnahmegebieten der damaligen anderen Besatzungszonen Deutschlands der Fall war. [...] Es gibt daher, wenn auch offiziell gezeugnet und verschwiegen, in der SbZD [sic!] ein Vertriebenenproblem.«¹⁰² Auch die Vertriebenenverbände bezogen gegen die DDR Stellung. Sie »grenzten sich von Anfang an scharf von der DDR beziehungsweise den kommunistischen Parteien ab«,¹⁰³ wie Matthias Stickler darlegt. Für die organisierten Vertriebenen in der Bundesrepublik zählte das »Recht auf Heimat«¹⁰⁴ in ihren Herkunftsgebieten, was die DDR-Regierung mit dem Görlitzer Vertrag ausgeschlossen hatte. Die Flüchtlinge und Vertriebenen waren Spielbälle der konkurrierenden deutsch-deutschen Außen- und Erinnerungspolitik im Kalten Krieg. Politiker und Funktionäre in Ost wie West instrumentalisierten die Flüchtlinge und Vertriebenen ideologisch. Ihre Lage diente den Kontrahenten jeweils als eigenes Leistungszeugnis. In vertriebenenpolitischer Hinsicht waren die zwei deutschen Staaten einander deshalb Spiegel und Korrektiv zugleich.¹⁰⁵

Diese gemeinsamen vertriebenenpolitischen Problemlagen in DDR und Bundesrepublik, zugleich aber die damit verbundenen unterschiedlichen und miteinander konkurrierenden Deutungen und Lösungsstrategien legen den Forschungsansatz der Verflechtungsgeschichte nahe. Christoph Kleßmann entwickelte in

100 Vgl. Peter-Heinz Seraphim: Die Heimatvertriebenen in der Sowjetzone, Berlin (West) 1954, S. 164 (künftig zitiert: Seraphim, Die Heimatvertriebenen in der Sowjetzone).

101 Seraphim publizierte in den 1930er- und 1940er-Jahren stark antisemitische Schriften im Dienst der NS-Ostpolitik. Vgl. Ders.: Das Judentum im osteuropäischen Raum, Essen 1938. – Vgl. Ders.: Bevölkerungs- und wirtschaftspolitische Probleme einer europäischen Gesamtlösung der Judenfrage (= Kleine Weltkampfbücherei, Bd. 2), München 1943. – Vgl. Ders.: Das Judentum. Seine Rolle und Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart, München ca. 1944. Informationen liefert Matthias Stickler. Vgl. Matthias Stickler: »Ostdeutsch heißt Gesamtdeutsch«. Organisation, Selbstverständnis und heimatpolitische Zielsetzungen der deutschen Vertriebenenverbände 1949–1972 (= Forschungen und Quellen zur Zeitgeschichte, Bd. 46), Düsseldorf 2004, S. 309 (künftig zitiert: Stickler, »Ostdeutsch heißt Gesamtdeutsch«).

102 Hervorhebung im Original. Seraphim, Die Heimatvertriebenen in der Sowjetzone, S. 31. – Die Behauptung von Matthias Stickler, Seraphim lobe in »Die Heimatvertriebenen in der Sowjetzone« Anfangserfolge der Vertriebenenintegration in der SBZ/DDR, ist folglich nicht ganz korrekt. Stickler, »Ostdeutsch heißt Gesamtdeutsch«, S. 309.

103 Ebd., S. 311.

104 Ein »Recht auf Heimat« deklarierten organisierte westdeutsche Vertriebene mit der »Charta der Heimatvertriebenen«, die dreißig Vertreter am 5.8.1950 unterzeichneten. Vgl. Charta der deutschen Heimatvertriebenen, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Flucht, Vertreibung, Integration, Bonn/Bielefeld 2006, S. 145. – Vgl. S. 89.

105 Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, S. 20.

den frühen 1990er-Jahren ein Konzept von »Verflechtung und Abgrenzung« der zwei deutschen Staaten.¹⁰⁶ Er stellte die These ihrer »asymmetrisch verflochtenen Parallelgeschichte«¹⁰⁷ auf. »Die DDR konnte nur in Abgrenzung von ihrem westdeutschen Gegenüber existieren und war doch historisch und ökonomisch eng mit ihm [...] verbunden. Der wechselseitige Bezug war zu allen Zeiten asymmetrisch. Die Bundesrepublik konnte problemlos ohne die DDR existieren«,¹⁰⁸ so Kleßmann, und doch seien »bestimmte Prägungen der inneren Entwicklung und der politischen Kultur der alten Bundesrepublik ohne die Nachbarschaft [...] durch eine kommunistische Diktatur [...] nicht zu verstehen.«¹⁰⁹ Der Anspruch einer »asymmetrisch verflochtenen Parallelgeschichte« solle sein, »Disproportionen zu vermeiden, einem teleologischen Denken zu entgehen, eine nationalstaatliche Verengung aufzulösen und die charakteristischen Formen der Verbindung und Abgrenzung zu betonen.«¹¹⁰ Den jüngsten Überblick, der eine derartige deutsch-deutsche Orientierung vornimmt, gab Frank Bösch heraus.¹¹¹ Detlef Brunner, Udo Grashoff und Andreas Kötzing sammelten empirische Mikrogeschichten im Sinne Christoph Kleßmanns, unter denen erinnerungskulturelle Themen einen großen Teil ausmachen.¹¹² An diese beiden Bände schließt das vorliegende Buch an. In der Tat zeigten sich die »verbindenden Elemente der gegenseitigen Bezüge beider deutschen Staaten und Gesellschaften«,¹¹³ wie Brunner, Grashoff und Kötzing es nennen, im Medien- und Kultursektor besonders deutlich. Insofern war nicht nur die Vertriebenenintegration, sondern auch die Entwicklung des Films und des Fernsehens sowie insgesamt der Medien eine deutsch-deutsch verflochtene.¹¹⁴

Den beiden deutschen Staaten lagen völlig verschiedene Film- und Rundfunksysteme sowie Programmangebote und Rezeptionsweisen zu Grunde. In der DDR wa-

106 Vgl. Christoph Kleßmann: Verflechtung und Abgrenzung. Aspekte der geteilten und zusammengehörigen deutschen Nachkriegsgeschichte, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ), 43. Jg. (1993), H. 29–30, S. 30–41.

107 Vgl. Ders.: Spaltung und Verflechtung. Ein Konzept zur integrierten Nachkriegsgeschichte 1945–1990, in: Christoph Kleßmann/Peter Lautzas (Hrsg.): Teilung und Integration. Die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte als wissenschaftliches und didaktisches Problem (= Schriftenreihe Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 482), Bonn 2005, S. 20–37.

108 Ebd., S. 22.

109 Ebd., S. 23.

110 Ebd., S. 34.

111 Vgl. Bösch, Geteilte Geschichte. – Vgl. den sehr guten Forschungsüberblick zur zeithistorischen Forschung über »die deutsche Zweistaatlichkeit« bei Ders.: Geteilt und verbunden. Perspektiven auf die deutsche Geschichte seit den 1970er Jahren, in: ebd. S. 7–37, hier S. 10–14.

112 Vgl. Detlef Brunner u. a. (Hrsg.): Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte, Berlin 2013.

113 Ebd., S. 13.

114 Vgl. Bösch/Classen, Bridge over troubled Water?.

ren Film und Fernsehen, wie alle Massenmedien, politisch zentral gelenkt. Letztlich lag alle kultur- und medienpolitische Hoheit beim Zentralkomitee (ZK) der SED, verteilt über verschiedene Facheinrichtungen. Der Rundfunk unterstand dem Staatlichen Komitee für Rundfunk, das Fernsehen dem Staatlichen Komitee für Fernsehen, beide angesiedelt beim Ministerrat der DDR. Der Kinobetrieb in der DDR lief gemäß den Richtlinien der Hauptverwaltung (HV) Film im Ministerium für Kultur (MfK) und des ZK der SED. Trotzdem waren Medien in der DDR nicht einfach nur einem einzigen Schema verpflichtete totalitäre Propaganda.¹¹⁵

Um die medial geführte politische Kommunikation der SED zeitgenössisch zu begreifen, muss man die Einzelmedien im Ensemble, ihre konkreten Inhalte und deren changierende, vom jeweiligen politischen Kontext abhängigen politischen Botschaften differenzieren. Anke Fiedler hat gezeigt, dass sich auf diese Weise ein vielschichtiges Bild der DDR-Medienöffentlichkeit ergibt. Sie begreift die SED-Informationspolitik als Public Relations-Arbeit im Sinne eines »Differenzmanagements«.¹¹⁶ In der Tat lassen sich damit Freiräume von Journalisten und die eigenwillige Weise, wie DDR-Bürger ihre Medien nutzten, erklären, sodass im Folgenden immer wieder auf Fiedler zurückgegriffen werden wird.

In der Bundesrepublik besteht seit ihrer Gründung 1949 ein pluralistisches kultur- und medienpolitisches System. Es ist für Film und Rundfunk verschieden ausgeprägt. Aber beide Medien hängen auch von politischen Lagerbildungen ab, funktionieren also »proportional«¹¹⁷. Bundesrepublikanische Filmproduktion fußt auf liberalen Marktstrukturen einerseits, auf Subventionierung durch Politik und Nichtregierungsorganisationen andererseits. Der Rundfunk ist in der Bundesrepublik öffentlich-rechtlich und staatsfern organisiert, war aber bis weit in die 1970er-Jahre hinein »Schauplatz [...] parteipolitischer Machtkämpfe«¹¹⁸. Dies führte schrittweise zu einer weiteren Liberalisierung. Seit 1984 traten privatwirtschaftliche Rundfunkanbieter zu den öffentlich-rechtlichen in der Bundesrepublik hinzu. Wie frei oder unfrei Medien in der marktwirtschaftlich organisierten Bundesrepublik dabei waren und sind, bleibt freilich dennoch eine Frage der Sichtweise, also davon abhängig, welche Bedeutung man dem Kapital bei der Sicherung von Meinungsführerschaft beimisst.¹¹⁹

115 Vgl. Christoph Classen: DDR-Medien im Spannungsfeld von Gesellschaft und Politik (künftig zitiert: Classen, DDR-Medien im Spannungsfeld), in: Stefan Zahlmann (Hrsg.): *Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR*, Berlin 2010, S. 385–407. – Vgl. Anke Fiedler: *Medienlenkung in der DDR* (= Zeithistorische Studien, Bd. 52), Köln u. a. 2014, S. 9–15, 31–35.

116 Vgl. ebd., S. 33–35, 43–48.

117 Bösch/Classen, *Bridge over troubled Water?*, S. 470.

118 Ebd. S. 469.

119 Vgl. Classen, *DDR-Medien im Spannungsfeld*, S. 389.

Film und Fernsehen in den beiden deutschen Staaten wiesen einerseits fundamentale Unterschiede auf, andererseits aber auch zentrale Gemeinsamkeiten, und zwar, so Claudia Dittmar, ein »(jedenfalls teilweise) identisches Publikum, eine gemeinsame Sprache und gemeinsame kulturelle Traditionen (bis hin zu identischen Genretraditionen)«. ¹²⁰ Allerdings ließen die Bundesrepublik und die DDR diese Berührungspunkte nicht nur in film- und fernsehhistorischer, sondern in vielerlei Hinsicht erkennen, weshalb sie gerade nicht zwei Nationen, sondern lediglich zwei Staaten waren. Doch medial standen DDR und Bundesrepublik in einem Wechselverhältnis. ¹²¹ Schon in den 1950er-Jahren war beispielsweise die »Konkurrenzsituation zum Fernsehen der Bundesrepublik [...] eine doppelte«. ¹²² Der DDR-Rundfunk konkurrierte permanent mit dem einstrahlenden Westrundfunk und versuchte zugleich Bundesbürger als Zuschauer zu werben. Frank Bösch und Christoph Classen bestätigten hierfür kürzlich zumindest »aus der Perspektive der DDR-Bürger« das Wort Axel Schildts von der »gemeinsamen Hörfunk- und Fernsehnation« der Deutschen. ¹²³ Während für das bundesdeutsche Publikum das DDR-Programm weniger einflussreich war, musste sich das DDR-Fernsehen für die Zuschauer am westdeut-

120 Claudia Dittmar: Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen (= Histoire, Bd. 15), Bielefeld 2010, S. 8 (künftig zitiert: Dittmar, Feindliches Fernsehen).

121 Vgl. Dies./Susanne Vollberg (Hrsg.): Zwischen Experiment und Etablierung. Die Programmentwicklung des DDR-Fernsehens 1958 bis 1963 (= Materialien – Analysen – Zusammenhänge (MAZ), Bd. 26), Leipzig 2007. – Vgl. Thomas Beutelschmidt u. a. (Hrsg.): Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur, Frankfurt am Main u. a. 2007. – Vgl. Michael Meyen: Denver Clan und Neues Deutschland. Mediennutzung in der DDR, Berlin 2003. – Vgl. Ders.: Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er-Jahren (= Kommunikationsgeschichte, Bd. 14), Münster 2001. – Vgl. Stefan Zahlmann: Medien in der DDR. Medienproduktion und Medienrezeption als kulturelle Praktiken, in: Ders., Wie im Westen, nur anders, S. 9–32. – Vgl. Nora Hilgert: Unterhaltung, aber sicher! Populäre Repräsentationen von Recht und Ordnung in den Fernsehkrimis »Stahlnetz« und »Blaulicht«, 1958/59–1968 (= Histoire, Bd. 38), Bielefeld 2013. – Vgl. Andreas Kötzing: Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972, Göttingen 2013. – Vgl. Franziska Kuschel: Schwarzahörer, Schwarzseher und heimliche Leser. Die DDR und die Westmedien (= Medien und Gesellschaftswandel im 20. Jahrhundert, Bd. 6), Göttingen 2016 (künftig zitiert: Kuschel, Schwarzahörer). – Vgl. Bösch/Classen, Bridge over troubled Water?.

122 Dittmar, Feindliches Fernsehen, S. 418.

123 Bösch/Classen, Bridge over troubled Water?, S. 466. – Vgl. Axel Schildt: Zwei Staaten – eine Hörfunk- und Fernsehnation. Überlegungen zur Bedeutung der elektronischen Massenmedien in der Geschichte der Kommunikation zwischen der Bundesrepublik und der DDR, in: Arnd Bauerkämper u. a. (Hrsg.): Doppelte Zeitgeschichte. Deutsch-deutsche Beziehungen 1945–1990, Bonn 1998, S. 58–71.

schen Pendant messen lassen. Dies beförderte seine Entwicklung zu einem in den 1980er-Jahren überwiegend unterhaltenden Medium.¹²⁴

Doch nicht nur das Fernsehen, auch die Kinokultur der zwei Staaten war asymmetrisch verflochten. In DDR-Kinos liefen schon seit Beginn der deutschen Teilung auch westdeutsche Filme, wenngleich nur die vermeintlich unpolitischen unter ihnen, das heißt Unterhaltungs- oder Musikfilme sowie Liebeskomödien.¹²⁵ Besonders in West-Berlin sahen viele DDR-Bürger in den speziell auf das DDR-Publikum abzielenden »Grenzkinos« bis zum Mauerbau 1961 regelmäßig westdeutsche oder ausländische Produktionen.¹²⁶ Aber auch in den Folgejahren, verstärkt in den 1980er-Jahren, waren West-Importe fester Bestandteil von DDR-Kinoprogrammen.¹²⁷ Andersherum war die DEFA ebenso Thema in der Bundesrepublik, obwohl anfangs Zensur herrschte: Der Interministerielle Ausschuss für Ost-West-Filmfragen, ein Gremium der Bundesregierung, verbot als »Produkt des Kalten Krieges«¹²⁸ die Auf-führung ausgewählter DEFA-Filme in der Bundesrepublik.

So konträr die politischen Systeme waren, so sehr ähnelten sich die Filmgeschmäcker in beiden Teilen Deutschlands, wie die Medienwissenschaftlerin Elizabeth Prommer herausfand: »Klamaukige Komödien« wurden hier wie dort »bevorzugt« und westlich wie östlich der Mauer gingen die Menschen vor allem aus Gründen der Geselligkeit und der Unterhaltung ins Kino.¹²⁹ Personelle Verflechtungen im Filmbetrieb schließlich brachte die Ausbürgerung des DDR-Liedermachers Wolf Biermann

124 Vgl. Dittmar, *Feindliches Fernsehen*, S. 417–421.

125 Nicht nur bundesrepublikanische, auch internationale Importe aus »nicht sozialistischen Ländern« liefen in DDR-Kinos. Die ideologischen »Auswahlkriterien« freilich waren streng. Vgl. Rosemary Stott: *Zwischen verdeckter Zensur, finanziellen Zwängen und öffentlicher Nachfrage. Die Kriterien für die Auswahl der aus dem Westen in die DDR importierten Filme* (künftig zitiert: Stott, *Zwischen verdeckter Zensur*), in: Michael Wedel u. a. (Hrsg.): *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (Film, Fernsehen, Medienkultur), Wiesbaden 2013 (künftig zitiert: Wedel u. a., *DEFA international*), S. 353–368. – Vgl. Heinz Kersten: *Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, 2 Bde. (= *Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland*), 2. überarb. und erw. Aufl., Bonn 1963, S. 302 f., 363 f.

126 Vgl. Elizabeth Prommer/Andy Räder: *Kinogrenzgänger im geteilten Deutschland (1949–1961)*, in: Wedel u. a., *DEFA international*, S. 131–148. – Vgl. Kuschel, *Schwarz Hörer*, S. 51 f.

127 Vgl. Stott, *Zwischen verdeckter Zensur*, S. 361 f.

128 Andreas Kötzing: *Zensur von DEFA-Filmen in der Bundesrepublik*, in: *APuZ* 59. Jg. (2009), H. 1–2, 18.12.2008, URL: <http://www.bpb.de/apuz/32270/zensur-von-defa-filmen-in-der-bundesrepublik?p=all> (9.7.2016).

129 Elizabeth Prommer: *Kinobesuch in der BRD und DDR im Vergleich: Motive für Filmbesuch und Filmauswahl*, in: Jürgen Wilke (Hrsg.): *Massenmedien und Zeitgeschichte* (= *Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 26), Konstanz 1999, S. 128–142, hier S. 140.

1976 mit sich. Die Biermann-Ausweisung zog die Ausreise besonders prominenter DDR-Kulturschaffender in die Bundesrepublik nach sich.¹³⁰ DDR-Schauspieler wie Armin Müller-Stahl, Manfred Krug oder Angelica Domröse wurden in den 1980er-Jahren auch im Westen populär. Die innerdeutsche Grenze zählte rundfunk- wie filmpolitisch zum »Airy Curtain«¹³¹ im Kalten Krieg.

Die beschriebenen asymmetrisch verflochtenen Bereiche der Vertriebenenintegration sowie des Films und des Fernsehens in den zwei deutschen Staaten sind die Ausgangslage dieser Studie. Sie beschreibt, wie oberflächlich verschiedene, aber im Kern auffällig ähnliche filmische Narrationen von Flucht und Vertreibung innerhalb der verflochtenen Systeme entstanden. Nicht die Produktionsbeteiligten waren dabei in jedem Fall unmittelbar miteinander vernetzt und ebensowenig hingen die Filmrezeptionen stets direkt voneinander ab. Vielmehr waren es die Erzählungen selbst, die sich ähnelten, und das *obwohl* die Produktionsbedingungen eher unabhängig voneinander verliefen. Die deutsch-deutsche Filmgeschichte von Flucht und Vertreibung ist eine überraschend konvergente. Der gemeinsame deutsch-deutsche Erfahrungsraum von Flucht und Vertreibung brachte auf politischer Ebene strukturelle Verflechtungen und Konkurrenzen hervor – filmisch kondensierten diese in »trans-staatlichen«¹³² Leiterzählungen.

Filme als Medien des kollektiven Gedächtnisses

Wie können Filme als historische Quelle verstanden und analysiert werden? In den letzten drei Jahrzehnten ist Filmgeschichte für Historiker zunehmend in mentalitäts- und kulturgeschichtlicher Perspektive interessant geworden.¹³³ Im Zentrum steht dabei nicht länger die Frage, auf welche Entwicklungsgeschichte die Kunstform Film als solche zurückblickt, sondern wie Filme selbst aktiv Geschichte schreiben. Film ist nach Eva Hohenberger und Judith Keilbach »ein der Geschichte unterworfenen Objekt« und deshalb »historisch rekonstruierbar«.¹³⁴ Er gibt Aufschluss »über

130 Vgl. Fritz Pleitgen (Hrsg.): Die Ausbürgerung. Anfang vom Ende der DDR. Wolf Biermann und andere Autoren, München 2001.

131 Alexander Badenoch u. a. (Hrsg.): Airy curtains in the European ether. Broadcasting and the Cold War (= Schriftenreihe des Instituts für Europäische Regionalforschungen, Bd. 15), Baden-Baden 2013.

132 Bösch, Geteilt und verbunden, S. 7.

133 Vgl. Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 10, 13 (künftig zitiert: Hohenberger/Keilbach, Die Gegenwart der Vergangenheit.) – Vgl. Sven Kramer (Hrsg.): Die Shoah im Bild, München 2003, S. 7 f.

134 Hohenberger/Keilbach, Die Gegenwart der Vergangenheit, S. 13.

eine Geschichte jenseits seiner selbst«. ¹³⁵ Was die beiden Medienwissenschaftlerinnen für den Dokumentarfilm festhielten, lässt sich auf fiktionale Filme ausdehnen. Auch sie »markieren [...] die Grenze zwischen dem, was gesagt und gezeigt wird, und dem, was ungesagt und unsichtbar bleibt.« ¹³⁶ Fraglich ist also, welche »inhärente Deutungsmacht« Filme über Flucht und Vertreibung hatten und »über was es jeweils Deutungsmacht zu erhalten« galt. ¹³⁷ Ähnlich sieht das Aleida Assmann. Ihr zufolge »koordiniere« der historische Film »heterogene Geschichtsbilder innerhalb einer Gesellschaft«. Film finde »generalisierbare Ausdrucksformen und Sinnpotentiale für Erinnerungen [...], die in einer Gesellschaft noch gären; [...] Filme artikulieren Erinnerungen, mit denen die Gesellschaft schwanger geht, und geben ihnen zusammen mit einer künstlerischen Gestalt auch einen objektiven Halt im kollektiven Gedächtnis.« ¹³⁸ Problematisch ist, dass speziell der Erinnerungs-, das heißt der Gedächtnisbegriff, wie ihn Aleida und auch Jan Assmann prägten, ein sehr weiter ist. Auf Grundlage der Arbeiten von Maurice Halbwachs und Pierre Nora zum »kollektiven Gedächtnis« ¹³⁹ prägten die beiden Kulturwissenschaftler seit Anfang der 1990er-Jahre den Begriff des »kulturellen Gedächtnisses«. ¹⁴⁰ Sie boten damit einer Fülle von kultur-, geschichts- und medienwissenschaftlichen Arbeiten eine theoretische Grundlage. Längst ist die Zahl entsprechender Publikationen unüberschaubar geworden. ¹⁴¹ Für medienhistorische Arbeiten sind sie nur bedingt brauchbar. Denn stets ist im Zusammenhang mit »kollektivem Gedächtnis« oder auch dessen Teil-

135 Ebd., S. 12–14.

136 Ebd.

137 Ebd., S. 17.

138 Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (= Krupp-Vorlesungen zu Politik und Geschichte am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Bd. 6), München 2007, S. 165.

139 Treffend zusammengefasst von Astrid Erll als »Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt«. Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 6.

140 »Das kulturelle Gedächtnis richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit. [...] Vergangenheit gerinnt hier [...] zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet. [...]. Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte. Man könnte auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird. [...] Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos. Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.« Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* München 1992, S. 52.

141 Vgl. eine Auswahlbibliografie bei Erll, *Kollektives Gedächtnis*.

menge, dem »kulturellen Gedächtnis«, zwar von »Gedächtnismedien« die Rede.¹⁴² Doch nur selten liegt ein präzise definierter Medienbegriff zu Grunde.¹⁴³

Astrid Erll und Stephanie Wodianka haben den weiten Begriff der Erinnerungskultur auf filmische Narrationen verengt. Ganz bewusst wählen sie eine plurimediale Herangehensweise an Filme, das heißt, sie betrachten sowohl TV- als auch Kinospielefilme und ebenso dokumentarische Formate. Innerhalb dieses Filmensembles fokussieren Erll und Wodianka »Erinnerungsfilme«, das heißt Filme, die an historische Ereignisse erinnern und diese kommunizieren. Der »Erinnerungsfilm« sei kein eigenes Genre, sondern ein »gesellschaftliches Phänomen«, sagen sie, weil er abhängig sei von dem ihn umgebenden »sozialesystemischen Netzwerk«.¹⁴⁴ Erll und Wodianka meinen damit das Zusammenspiel von Faktoren wie »Sendeplatz, Einschaltquoten, Marketingstrategien, die Verleihung von Preisen, öffentliche Diskussionen, die didaktische Aufbereitung der Filme und ihre Verankerung im Schulunterricht, usw.«¹⁴⁵ Je dichter dieses plurimediale Netzwerk ausgeprägt ist, desto höher ist nach Erll und Wodianka das »erinnerungsbildende Potential« des Films einzuschätzen.¹⁴⁶ Deshalb müssen ihrer Ansicht nach die plurimedialen Netzwerke mit untersucht werden, möchte man Aussagen darüber treffen können, in welcher Weise und Intensität der fragliche Erinnerungsfilm Geschichtsbilder seiner Gegenwart geprägt hat. Werkimmanente Analysen genügen nicht.¹⁴⁷ Erll und Wodianka zufolge entstand der Erinnerungsfilm in der Bundesrepublik der 1980er-Jahre auf Grund eines Zusammenspiels bestimmter medientechnologischer, erinnerungskultureller und generationeller Entwicklungen. Nach dieser strengen Definition könnten hier nur die wenigsten Filme als Erinnerungsfilme betrachtet werden, insbesondere, weil das Konzept auf pluralistische, marktwirtschaft-

142 Meist so allgemein gefasst, dass Gedächtnismedien das kollektiv und/oder kulturell zu Erinnernde vermitteln. Sie »materialisieren sich stets im Horizont bestehender, kulturspezifischer Konfigurationen von Kollektivgedächtnis. Erfahrungsräume und Erwartungshorizonte, Wissensordnungen und Herausforderungslagen, Erinnerungspraktiken und Erinnerungskonkurrenzen prägen die Produktion, Tradierung und Rezeption von Gedächtnismedien«, resümiert Astrid Erll den vagen Begriff. Vgl. ebd., S. 150.

143 Vgl. die Vielzahl der bestehenden Forschungen in der Bibliografie »Medien – Kultur – kollektives Gedächtnis« bei Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität* (= *Media and cultural memory*, Vol. 1), Berlin/New York 2004. Vgl. die Kritik am unspezifischen Verständnis von Gedächtnismedien in den Kulturwissenschaften z. B. auch bei Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung*, S. 9.

144 Erll/Wodianka, *Phänomenologie und Methodologie des »Erinnerungsfilms«*, S. 6f. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei der Rede vom Erinnerungsfilm im Folgenden auf die Anführungszeichen verzichtet, gemeint ist dabei aber stets das Konzept von Erll und Wodianka.

145 Ebd.

146 Ebd., S. 12.

147 Vgl. ebd., S. 8.

liche Systeme zugeschnitten ist und für die DDR damit scheinbar nicht greift. Zudem waren Filme über Flucht und Vertreibung in den 1940er-, den 1950er- und selbst den frühen 1960er-Jahren naturgemäß noch Gegenwarts- und keine Erinnerungsfilme. Doch funktionierten plurimediale Netzwerke auch damals schon; Erll und Wodianka selbst räumen ein, dass sie schon für Filme ab den 1920er-Jahren nachweisbar seien. Und nach 1945 existierten sie auch östlich der innerdeutschen Grenze – wenngleich sie dort anders, nämlich auf der Grundlage eines staatlich gelenkten Mediensystems funktionierten. Letztlich meint der Term »plurimediale Netzwerke« aber die Interaktionen und die Dominanz verschiedener Medien innerhalb eines konkreten Diskurses. Damit sind sie keine Erscheinungsform der Gegenwart und nicht nur auf die postmoderne Bundesrepublik beschränkt. Auch in der DDR wurden Fernseh- und Kinofilme in Print-Medien beworben und diskutiert – auch wenn dies Anweisungen der jeweiligen kulturpolitischen Instanzen unterlag. Trotzdem traten im DDR-Diskurs auf diese Weise einige Filme sichtbarer hervor als andere.

Der Ansatz von Erll und Wodianka soll übertragen werden auf die populären fiktionalen filmischen Narrationen von Flucht und Vertreibung zwischen 1945 und 1990 in beiden deutschen Staaten. Ebenso aufgegriffen wird die Arbeit von Tobias Ebbrecht. Er entwickelte den Begriff des »medialen Gedächtnisses«. Die »medialen Erzählformen«, die Ebbrecht untersucht, würden für »die [...] Ausbildung von Geschichtsbildern funktional«; sie befänden sich »an der Schwelle zwischen dem kommunikativen – in den Familien tradierten – und dem kulturellen – eine größere Erinnerungsgemeinschaft umfassenden – Gedächtnis«. Deshalb ergänzt Ebbrecht dies um den Begriff des »medialen Gedächtnisses«: Es befände »sich an der Schnittstelle zwischen dem kommunikativen Gedächtnis und dem kulturellen Gedächtnis«. ¹⁴⁸ Was genau also ist das »mediale Gedächtnis«? »[D]as Netz von Bildern, visuellen Ikonen, stereotypen Figuren und konventionalisierten Erzählformen [...], die die Geschichtsbilder und Geschichten des individuellen Gedächtnisses und des Familiengedächtnisses verändern, ergänzen und auffüllen.« Ebbrecht geht davon aus, dass gerade die visuellen Medien dazu geeignet seien, »Geschichte in der Gegenwart erfahrbar zu machen.« ¹⁴⁹

148 Vgl. Ebbrecht, *Geschichtsbilder*, S. 39. – Habbo Knoch verwandte den Begriff »mediales Gedächtnis« bereits 2001 und stellte ihm dörfliche Gedächtnisgemeinschaften gegenüber, um so Erinnerungsformen an den Zweiten Weltkrieg und den Nationalsozialismus aufzuzeigen. Allerdings versäumte Knoch, den Begriff medienhistorisch zu schärfen. Vgl. Knoch, *Das mediale Gedächtnis*, S. 276.

149 Ebbrecht, *Geschichtsbilder*, S. 39f. – Das deckt sich mit Harald Welzers These, dass gerade Filme dem »Phänomen des kommunikativen Gedächtnisses« besonders nahe kämen – »wegen ihrer Freiheit, ihre Überlegungen nicht belegen zu müssen«. Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002, S. 16. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei der Rede vom medialen Gedächtnis im Folgenden auf die Anführungszeichen verzichtet, gemeint ist aber stets das Konzept von Ebbrecht.

Filminterpretation

Um das erinnerungsbildende Potential von Filmen über Flucht und Vertreibung nach Astrid Erll und Stephanie Wodianka freizulegen, müssen ihre ästhetische Machart und narrativen Strategien dekonstruiert werden, denn über diese machen sie ihre kommunikativen Angebote zur Vergemeinschaftung. Zugleich sollen sie in ihrem plurimedialen Netzwerk, das heißt in ihrem zeitgenössischen Produktionskontext und im Kontext ihrer Anschlusskommunikation reflektiert werden. In den Fallstudien werden deshalb 1. die Dramaturgie und Ästhetik, 2. der Produktionskontext und 3. die Anschlusskommunikation betrachtet. Zehn Filmtitel wurden insgesamt zur Einzelanalyse ausgewählt. Die erste Betrachtung ist eine rein immanente. Sie erfolgt in Form eines filmwissenschaftlichen »Close Readings«. Bildgestaltung, Kameraführung, musikalische Untermalung und Figurenrede etwa sind die Analyseaspekte.¹⁵⁰

Ziel der filmimmanenten Analyse ist es, zu klären, welche Deutung von Flucht und Vertreibung und welcher flüchtlingsthematische Gehalt im Einzelnen vorliegen. Wiederkehrende Themen in den Filmen über Flucht und Vertreibung sind das Ereignis der Flucht, das Moment der Ankunft in einer neuen Umgebung, das Einleben in einer neuen Gemeinschaft, der Wiederaufbau, die berufliche Wiedereingliederung und materielle Situation sowie der Konflikt zwischen Heimat- und Schuldgefühlen, das heißt die Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Krieg. Auch tauchen bestimmte ästhetische Motive immer wieder auf. Hier sind zu nennen der Gegensatz zwischen Stadt und Land oder Heimat und Fremde, das Motiv des Unterwegsseins oder bestimmte Inszenierungen von Natur und Landschaft als Paradies. Die untersuchten Filme kolportieren darüber hinaus spezifische Rollen- und Geschlechterverhältnisse, die eigene Studien wert wären.¹⁵¹ Psychologische Dispositionen des Flüchtlings werden ebenso präsentiert wie seine (angeblichen) Bräuche und Traditionen – auch dies mehr als genug Stoff für eigene Untersuchungen. Diese Studie jedoch befasst sich mit den Angeboten zur Vergemeinschaftung, die die Filme machten. Die analysierten Themen sind deshalb Ankunft, Eingliederung, Heimatgefühle und Heimatverlust. Letzteres schließt zwangsläufig die Frage nach der Darstellung der Ereignisse von Flucht und Vertreibung ein.

Die Ergebnisse der Filmanalysen werden abgeglichen mit den Produktionsbedingungen. Dazu werden literarische Vorlagen und Drehbücher herangezogen. Sie werden auf die Frage hin untersucht, ob das Flüchtlingsthema bereits in diesen schriftlichen

150 Vgl. Helmut Korte: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2004. – Vgl. Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/Konstanz 2008.

151 Vgl. Vera Binz: Schwarzwaldmädels. Klischee, Ideal und Realität der Frauenrolle im Heimatfilm und in der Gesellschaft der fünfziger Jahre, Saarbrücken 2007. – Vgl. Möller, Geschlechterbilder.

Vorstufen zum Film angelegt war und wenn ja, wie stark. Dieses Vorgehen orientiert sich an Silvie Lindepergs' Ansatz vom »Kino in Aktion«. Lindeperg schreibt, sie wolle sich in die »black box« Kino »[hineinbegeben], um zum Kern des Prozesses der Filmherstellung vorzustößen. Dieses Verfahren bedeutet, die verschiedenen Schreischichten des [...] Filmpalimpsestes gegeneinander zu halten [...]«. So ließen sich »die Interessen, die sich um den entstehenden Film kristallisieren, vom Ursprung her ablesen und das dem Publikum vorgeführte Werk als eine Abfolge von Entscheidungen – politischen, finanziellen, künstlerischen, beruflichen, persönlichen, usw. – erkennen.« Lindeperg macht klar, dass Filme politische Ziele nicht *direkt* übersetzen und politische Hintergründe nicht *unmittelbar* auf ihn wirken. Trotzdem ist Film nie unpolitisch. Er entsteht nicht im Vakuum, sondern greift die ihn umgebenden politischen, sozialen oder historischen Themen auf die ihm eigene künstlerisch-audiovisuelle Art auf. Einige Faktoren, die auf Film wirken, sind künstlerisch ästhetischer, andere politischer und sehr viele schlicht pragmatischer Natur. Film entsteht in einem vielschichtigen Geflecht von Interessen und Intentionen. Seine plurimedialen Netzwerke spiegeln dies wider. Wiederum zeigt sich: Filme sind diskursive Akteure.

Wann und wie lange war der fragliche Film über »Flucht und Vertreibung« jeweils zu sehen? Wann, wo und wie oft wurde er wiederholt? Welche Reaktionen provozierte er? Quellen zur Beantwortung dieser Fragen sind Medien der Anschlusskommunikation, das heißt diverse Artikel und Filmkritiken aus Tageszeitungen, Filmzeitschriften und rundfunkpolitischen Fachjournalen, außerdem zeitgenössische wissenschaftliche und politische Publikationen. Für die Fernsehbeispiele werden die Ergebnisse der zeitgenössischen Zuschauerforschung einbezogen. Die Sendeanstalten in Ost und West betrieben eigene Forschungen über die Sehbeteiligungen und die Urteile ihres Publikums. So geben die Sendeanstalten der ARD und das ZDF eigene quantitative und qualitative Recherchen bei den Meinungsforschungsinstituten infratest, dem Institut für Demoskopie Allensbach und der Gesellschaft für Konsumforschung (GfK) in Auftrag, um zu erfahren, wie hoch die Einschaltquoten bei ihren jeweiligen Programmen waren und welche Meinung die Zuschauer und Hörer dazu hatten. Im Gegensatz zur ARD veröffentlicht das ZDF die Ergebnisse teilweise in Jahrbüchern. Der Deutsche Fernsehfunk (DFF) beziehungsweise das Fernsehen der DDR, wie es ab 1972 hieß, unterhielt eine »Abteilung Zuschauerforschung«. Die Bestände sind erhalten und vom DRA online zugänglich gemacht.

Über die Auswertung der Anschlusskommunikation soll sich dem Phänomen der Medienwirkung angenähert werden, die für die historische Fragestellung besonders relevant ist. Die Medienwirkungsforschung ist weit verzweigt. In den letzten Jahrzehnten prägten die Medien- und Kommunikationswissenschaften,¹⁵² die Cultural

152 Vgl. den Forschungsüberblick bei Inge Marszolek/Yvonne Robel: Mediengeschichte als Ge-

Studies,¹⁵³ die Medienpsychologie¹⁵⁴ und die Geschichtsdidaktik¹⁵⁵ das Feld. Eine gute Zusammenfassung der in historischen Arbeiten zur Analyse von Medienwirkungen dominierenden Vorgehensweisen lieferte Christina von Hodenberg.¹⁵⁶ Kurz gesagt, lässt sich nicht ohne Weiteres vom Medium auf seine Wirkung schließen, auch nicht beim Film.¹⁵⁷ Für Helmut Korte resultiert die »konkrete Wirkung auf das zeitgenössische Publikum [...] aus dem zeitlichen Zusammentreffen einer bestimmten historischen Situation mit ihren spezifischen Problemen und den darauf beziehbaren Denk- und Verhaltensangaben, die der Film in Inhalt und visueller Präsentation nahelegt.«¹⁵⁸ Anders gesagt: Zuschauer sehen, was sie sehen wollen. Der Film macht Deutungsangebote für die in ihm medial vermittelten, der außerfilmischen Realität entnommenen Themen. Jeder Zuschauer wählt aus diesen Deutungsangeboten die passende aus – welche, das hängt ab von seinen empirischen Erfahrungshorizonten und theoretischen Wissensschätzen. Zuschauer »decodieren« die ihnen ange-

- schichte kommunikativer Figurationen. Forschungsverbund »Kommunikative Figurationen«, Working Paper No. 4 (künftig zitiert: Marszolek/Robel, Mediengeschichte als Geschichte kommunikativer Figurationen), URL: http://www.kommunikative-figurationen.de/fileadmin/redak_kofi/Arbeitspapiere/CoFi_EWP_No-4_Marszolek-Robel.pdf (9.7.2016), S. 10–12.
- 153 Etwa durch die Arbeiten von David Morley, Roger Silverstone und Stuart Hall. Basierend häufig auf den Theorien Pierre Bourdieus, Michel Foucaults. – Vgl. Andreas Hepp u. a. (Hrsg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies (= Medien – Kultur – Kommunikation), Wiesbaden 2009 (künftig zitiert: Hepp u. a., Schlüsselwerke).
- 154 Vgl. z. B. Wilhelm Hofmann u. a.: Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films »Der Untergang« auf Schüler und Schülerinnen der 9. und 10. Klasse, in: Zeitschrift für Medienpsychologie, 17. Jg. (2005), H 4, S. 132–146. – Vgl. Juliane Finger: Fernseh-Erinnerungen. Eine Untersuchung subjektiv wahrgenommener Medienwirkungen auf mentale und kollektive Repräsentationen vom Holocaust, Dissertation, Universität Hamburg 2016.
- 155 Vgl. z. B. Andreas Sommer: Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden (= Geschichtskultur und historisches Lernen, Bd. 5), Berlin/Münster 2010. – Vgl. Sabine Moller: Movie-Made Historical Consciousness. Empirische Antworten auf die Frage, was sich aus Spielfilmen über die Geschichte lernen lässt, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU), 64. Jg. (2012), H. 7–8, S. 389–404. – Vgl. Dies.: Die DDR als Spielfilm und als Familiengeschichte. Wie ost- und westdeutsche Schüler die DDR sehen, in: Saskia Handro/Bernd Schönemann (Hrsg.): Orte historischen Lernens, Berlin 2008, S. 89–98. – Vgl. speziell zum Thema »Flucht und Vertreibung«: Bergold, »Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu«.
- 156 Vgl. Christina von Hodenberg: Expeditionen in den Methodenschungel. Herausforderungen der Zeitgeschichtsforschung im Fernsehzeitalter, in: Journal of Modern European History, 10. Jg. (2012), H. 1, S. 24–48, hier S. 43–47 (künftig zitiert: Von Hodenberg, Expeditionen in den Methodenschungel).
- 157 Vgl. Schenk, BRD-Kino der 1950er Jahre, S. 74–76.
- 158 Korte, Der Spielfilm, S. 14.

botenen »Codes«.¹⁵⁹ Deshalb muss jede Wahrnehmung individuell sein. Und doch kondensieren in Filmen wie in einem Brennglas bestimmte diskursive Themen und Topoi. Außerdem gingen politische Entscheider in Ost wie West, ungeachtet wissenschaftlicher Skepsis, im gesamten Verlauf des 20. Jahrhunderts von einer äußerst starken Wirkung der Massenmedien auf ihre Publika aus.¹⁶⁰ Deshalb sind Filme eine wichtige historische Quelle und die Frage nach ihrer Wirkung ist geschichtswissenschaftlich relevant. In diesem Buch wird sie einerseits durch eine breite Basis an Quellen der zeitgenössischen Mediennutzung und Anschlusskommunikation beantwortet, andererseits wird ihr durch den langen Untersuchungszeitraum begegnet, denn ein breiter Querschnitt ermöglicht, tradierte filmische Narrative und Bilder als langfristige Medienwirkungen zu erkennen.

Insgesamt wird hier in einem Drei-Stufen-Verfahren, das heißt aus Analysen des Werks, des Produktionskontextes und der Anschlusskommunikation, aufgezeigt, wie jede einzelne Phase des fraglichen Filmprojekts eine Verschiebung des Flüchtlingsthemas mit sich gebracht haben kann und welche Akteure daran jeweils beteiligt waren. Ziel ist es, deutlich zu machen, dass im Film selbst eine Eigendynamik besteht, dass im Produktionsprozess oft Szenen oder Themen verschwinden oder hinzutreten und dass diese Phänomene manchmal produktionspragmatische, manchmal ästhetische, manchmal dramaturgische und manchmal auch politische Gründe haben können. So reagiert jedes Filmprojekt insgesamt auf den zeitgenössischen Diskurs und gestaltet ihn zugleich mit. Es wird anhand der Exposés, Korrespondenzen und Drehbücher untersucht, ob die Verhandlung des Flüchtlingsthemas intendiert war. Diese Absicht allein ist nicht ausschlaggebend für das erinnerungsbildende Potential der Filme, wohl aber sind es deren plurimediale Netzwerke. Für die vertriebenenpolitisch erinnerungsbildende Funktion der Filme ist somit insgesamt entscheidend, 1. warum sie Flucht und Vertreibung verhandeln, 2. wie sie dies unternehmen sowie 3. ob, und wenn ja, wie dies im Anschluss medial kommuniziert wurde.

Aufbau

Die Arbeit ist chronologisch aufgebaut. Der Untersuchungszeitraum umfasst 45 Jahre. Er beginnt im Jahr 1945, zum Zeitpunkt der Ereignisse von Flucht und

159 So beschrieb der britische Kulturwissenschaftler Stuart Hall Medienrezeption. Damit rückte er die Bedeutung des Rezipienten bei der Erfassung möglicher Medienwirkungen in den Fokus. Vgl. Hepp u. a., Schlüsselwerke: S. 210–223. – Halls Konzept prägt die angloamerikanische Fernsehforschung bis heute. Vgl. Von Hodenberg, Expeditionen in den Methodendschungel.

160 Vgl. Bösch/Classen, *Bridge over troubled Water?*, S. 471.

Vertreibung sowie dem schrittweisen Wiederaufbau einer deutschen Filmindustrie. Dies als Anfang des Untersuchungszeitraums zu wählen, war nötig, weil schon zum historischen Zeitpunkt der Flucht der Deutschen 1944/45 die ersten dokumentarischen Aufnahmen in NS-propagandistischer Absicht entstanden, die bald darauf in deutschen Nachkriegsfilmen neu inszeniert und fikionalisiert wurden. Die Untersuchung endet 1990, weil die Arbeit eine verflechtungshistorische Perspektive einnimmt. Mit der Öffnung der Berliner Mauer am 9. November 1989 verschob sich der Rahmen deutsch-deutscher Verflechtungen grundlegend; die Untersuchungsfragen sind auf die Zeit ab 1990 nicht mehr anwendbar. In den einzelnen Zeitfenstern steht das zeitgenössisch populärere Medium im Fokus, das heißt für die 1940er- und 1950er-Jahre das Kino, für die 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahre das Fernsehen. Grund hierfür war, dass Zuschauerzahlen ein elementares Kriterium bei der Erstellung des Filmkorpus waren.

Der erste Abschnitt behandelt fiktionale Filme über Flucht und Vertreibung als Gegenwartsfilm, das heißt als Filme, deren Handlung in der zeitgenössischen Gegenwart der 1940er- oder 1950er-Jahre angesiedelt ist. Flüchtlinge und Vertriebene werden darin als gegenwärtige Gruppen der Nachkriegsgesellschaften behandelt. Der zweite Abschnitt untersucht die Phase der Historisierung von Flucht und Vertreibung, die in beiden deutschen Staaten etwa in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre einsetzte. Entsprechende Filme waren hier oft Historienfilme, deren Handlung in einer Vergangenheit spielt, in der Flucht und Vertreibung Wendepunkte markieren. In Fallstudien werden besonders zuschauerstarke, populäre Produktionen untersucht. Diese Filme bezogen eine Mehrheitsposition im zeitgenössischen Diskurs und können daher als repräsentativ gelten.¹⁶¹ Für die Gegenwartsfilm liegen vier Fallstudien vor, zwei aus der DDR und zwei aus der Bundesrepublik. Für die Historienfilme liegen fünf Fallstudien vor, drei aus der DDR und zwei aus der Bundesrepublik. Im Einzelnen werden die Auswahlkriterien vorangestellt und erläutert; für alle Filme waren jedoch ihre Popularität und eine besonders hohe Zuschauerzahl relevant. Das Übergangskapitel behandelt eine Fallstudie aus dem bundesrepublikanischen Film. So liegen insgesamt für jeden deutschen Staat fünf Fallstudien vor. Schließlich diskutiert die Arbeit Sonderfälle. Es sind dies Filme, die nicht zuschauerstark waren und in ihrer Deutung von Flucht und Vertreibung Randpositionen im Diskurs einnahmen. Sie wichen somit in mehrerlei Hinsicht von den in den Fallstudien als repräsentativ definierten Filmen ab. Um die Grenzen des Sagbaren im jeweiligen Diskurs auszuloten, werden diese Sonderfälle den Fallstudien gegenübergestellt.

161 Vgl. Landwehr, Diskurs. – Vgl. S. 27 f.