



Bernadetta Hanna Matuszak-Loose

 <https://orcid.org/0000-0001-5448-7916>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Flucht in die Freiheit in Filmproduktionen. Reale und irreale Übergänge durch den Eisernen Vorhang

1. Der Eiserner Vorhang als Grenze – Inklusion und Exklusion im Film

Zur Geschichte des Kalten Krieges hat eine Reihe von opulenten Publikationen wie beispielsweise Tony Judts *Die Geschichte Europas seit dem Zweiten Weltkrieg*¹ oder auch Bernd Stövers *Kalter Krieg 1947–1991*² noch einmal nachdrücklich deutlich gemacht, wie unauflöslich die Geschichte der antagonistischen Systeme und der darin immanenten Wechselwirkungen zwischen ideologischen, politischen und kulturellen Einflüssen der westlichen und östlichen Supermacht in Mitteleuropa und insbesondere in Deutschland miteinander verkoppelt waren.

Von besonderer Symbolkraft im Kalten Krieg schienen die Grenzen zwischen den beiden deutschen Staaten – oder anders gesagt: quer durch Deutschland – zumindest nach dem Bau der Berliner Mauer 1961 hermetisch und unüberwindbar zu sein, nachdem schon in den Jahren zuvor die Grenzanlagen an der deutsch-deutschen Grenze massiv ausgebaut worden waren.

Mit dem Bau der Mauer kappte das DDR-Regime die letzte durchlässige bzw. nicht kontrollierbare Verbindung nicht nur zwischen Ost- und

¹ T. Judt: *Die Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*. München–Wien: Hanser, 2006.

² B. Stöver: *Der Kalte Krieg 1947–1991*. München: C.H. Beck, 2007.

Westdeutschland, sondern besiegelte vermeintlich für immer die Teilung Europas. Die Bevölkerung Ostdeutschlands hatte sich als „geschlossene Masse konstituiert, kraft einer Grenze, die eins war mit der Todesdrohung gegen den, der sie zu überschreiten versuchte“.³ Und die zahlreichen, nicht selten spektakulären Fluchtversuche zeugen von einer großen Sehnsucht nach Freiheit, unbegrenzter Mobilität und persönlicher wie politischer Selbstbestimmung. Schon durch die Vielfalt der Motive – persönliche, politische, wirtschaftliche etc. –, die viele zum Handeln veranlasste und noch viel mehr Menschen die Hoffnung auf die Überwindung dieser Grenze eingab, erklären sich die zahllosen konkreten Bezeichnungen und abstrakten Grenzmetaphern. Diese lassen sich nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen, aber genau deshalb riefen und rufen sie auch ein vielfältiges Echo im deutschen ebenso wie im internationalen Film hervor und hinterließen selbst im ostdeutschen Film nicht wenige, wenn auch zumeist indirekte Spuren. Umgekehrt war der Film immer wieder auch Vehikel der politischen Konfrontation, etwa wenn der Plot eine weltanschauliche Frage von Sieg oder Niederlage bedeutete. Letzteres galt nicht nur für die zwei konkurrierenden Gesellschaftsmodelle, die entlang des Eisernen Vorhanges aufeinandertrafen, sondern für alle konkreten oder metaphorischen Aspekte von Durchlässigkeit und Unüberwindbarkeit der Grenze.⁴

Im folgenden Beitrag soll anhand einiger weniger Filmbeispiele, deren Zahl sich natürlich vermehren ließe, gezeigt werden, wie die Durchlässigkeit und (Un)Überwindbarkeit des inmitten Berlins 1961 buchstäblich in Stein gemeißelten Eisernen Vorhanges im Film thematisiert wurde und welche Rolle hierbei Polen spielte bzw. Polen zugewiesen wurde. Dabei wird der Wandel der audiovisuellen Repräsentation von Flucht und Übergang durch den Eisernen Vorhang vergleichend nachgezeichnet, wobei gleichermaßen Filme für das Kino und das Fernsehen herangezogen werden sollen.

³ D. Grünbein: *Wir Buschmänner. Eine Erinnerung an Elias Canettis „Masse und Macht“*. In: Ders., *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 205–206.

⁴ Vgl. zu einem systemtheoretischen Modell von Grenzen N. Luhmann: *Inklusion und Exklusion*. In: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2*. Hg. H. Berding. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, S. 15–45; *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*. Hg. Chr. Kleinschmidt/Chr. Hewel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

2. Die deutsche Teilung im Film vor und nach 1961

Die deutsch-deutsche Demarkationsgrenze und erst recht der Mauerbau im August 1961 waren so unerhörte Phänomene und Zäsuren, dass man sich mit einer direkten Thematisierung und der Reflexion über die Folgen für die Betroffenen zunächst allenfalls indirekt und metaphorisch zu nähern bereit war.⁵ Die Jahre zuvor waren nicht nur von zahlreichen Fluchten *in den Westen* geprägt gewesen, sondern auch von vielen Grenzgängern, die in Westberlin arbeiteten und D-Mark verdienten, aber im Osten der Stadt wohnten (oder umgekehrt, was deutlich seltener vorkam). Die Sperrung der sowjetischen Sektorengrenze zu Ostberlin bedeutete das Aus für sie alle. Vergleichsweise früh finden sich literarische Texte und Verfilmungen, von denen Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* (Erzählung: 1963; Film: DDR 1964, Regie: Konrad Wolf) zweifellos der bekannteste ist. Die Metapher des geteilten Himmels wird später in Wim Wenders Film *Der Himmel über Berlin* (F/D 1986/87) wieder aufgegriffen. Hatte der deutsch-deutsche Film schon zuvor eine politische Dimension besessen, so war dies nach August 1961 nun umso stärker der Fall, und zwar in beiden deutschen Teilstaaten. Ausländische Filme, deren Handlung fortan in Deutschland spielte, kamen allerdings um eine Positionierung ebenso wenig herum.

Wichtiger aber als die Teilung im engeren Sinne war für Wolfs *Der geteilte Himmel* vermutlich, dass mit dem Mauerbau auch die *bewusste Option für die DDR* unterbunden wurde: Die Neigung, vom Westen zu träumen, sich dann aber doch für die DDR zu entscheiden, entsprach zweifelsohne auch den propagandistisch-ideologischen Vorgaben der DDR, gab aber die Komplexität, sich für ein neues Leben gegen das bisherige entscheiden zu müssen, durchaus treffend wieder: der 13. August 1961 erledigte dieses Dilemma dann mit einem Schlage.

Noch vor dem Mauerbau und Wolfs Erzählung hatte es im ostdeutschen Film bereits einen geteilten Himmel ganz eigener Art gegeben: *Der schweigende Stern* von Kurtz Maetzig (1959) lässt sich in der Retrospektive

⁵ *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Hg. D. Orth/H.-P. Preußner. Berlin–Boston: De Gruyter, 2020; A. Gwóźdź: *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019; M. Brzezińska-Pająk: *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*. Wrocław: Atut, 2014, bes. S. 125–140, 154–166; A. Gwóźdź: *Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989*. In: *Filmowe pejzaże Europy*. Hg. B. Kita/M. Kempna-Pieniążek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017, S. 77–105; A. Gwóźdź: *Jest mur – nie ma muru, czyli niewidzialna granica w filmach Defy*. In: *Kultury obrazu – tabu – edukacja*. Hg. I. Copik/B. Kita. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018, S. 85–101.

nicht nur als Systemwettbewerb im Weltall, sondern auch als Eskapismus des Science-fiction-Genres im Kalten Kriege interpretieren. Stanisław Lem, der selbst am Drehbuch mitgearbeitet hatte, versuchte unter einem Deckmantel eine Zukunft zu zeichnen, in der sich Kapitalismus und Kommunismus zu einer hybriden Staatsform zusammenschlossen. Die Verfilmung als die allererste ostdeutsch-polnische Erfolgskoproduktion überhaupt arbeitete mit vielen Allusionen an den Kalten Krieg und thematisierte auch die große Gefahr einer atomaren Katastrophe. Im gemeinsam verfassten Drehbuch, dessen Bearbeitungen auf Meinungsunterschiede zwischen den Ostdeutschen und Polen stießen, hatte man beschlossen, dass „die Zeit der Filmhandlung in möglichst naher Zukunft liegen“ sollte, „damit die politischen Verhältnisse im Grunde unverändert bleiben könnten.“ Es stünden „sich auch dann noch als entscheidende Mächtegruppierungen das sozialistische und das kapitalistische Lager gegenüber“.⁶

Bereits einige Jahre vor Maetzig's Film hatte die DEFA-Produktion *Eine Berliner Romanze* von Gerhard Klein (1956) die Teilung Berlins mit einem Liebesverhältnis über die Grenze von West- und Ostberlin hinweg thematisiert, doch wurde die politische Dimension dieser Beziehung zumal vor dem Mauerbau kaum mehr als angedeutet, besonders augenfällig nicht zuletzt durch das offene Ende des Films, die Protagonistin aus Ostberlin könne „ihren Hans“ aus dem Westen doch einmal ihren Eltern vorstellen.⁷

3. Das Phänomen der geglückten und gescheiterten Flucht

Nach 1961 schien zwar das Schicksal des gespaltenen Landes besiegelt, dennoch war der Freiheitsdrang mancher DDR-Bürger größer als die Furcht vor Repressalien. Sie reisten nicht selten als „blinde Passagiere in

⁶ L. Jockheck: „Wir sind nicht nur in der Politik Internationalisten“. *Die ostdeutsch-polnische Koproduktion Der schweigende Stern/Milcząca gwiazda*. In: *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*. Hg. K. Klejsa/Sch. Schahadat. Marburg: Schüren, 2011, S. 150–163, hier S. 157; vgl. B. Matuszak-Loose: *Bevorzugt und (un)beliebt: Bilder deutscher Frauen im polnischen und polnischer Frauen im deutschen Nachkriegsfilmm*. In: ebd., S. 217–228; vgl. *Der schweigende Stern (1960)*. In: *Spur der Filme*. Hg. I. Poss/P. Warnecke. Berlin: Ch. Links, 2006, S. 151–153; Th. Heimann: *Freundschaft – Przyjaźń? Kamerablicke auf die Nachbarn. Filmkulturelle Beziehungen der DDR mit der VR Polen 1945–1990*. Berlin: DEFA-Stiftung, 2017, S. 294–300; vgl. allgemein *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen*. Hg. B. Braun/A. Dębski/A. Gwóźdź. Trier: WVT, 2015.

⁷ *Eine Berliner Romanze (1956)*. In: *Spur der Filme...*, S. 110–112.

die Freiheit“⁸, was mit einer gewissen Karenzzeit auch im Filmschaffen der DDR dezent thematisiert wurde: im Sinne des antifaschistischen Schutzwalles waren es natürlich allesamt Kriminelle, die sich auf diese Weise der Gerechtigkeit bzw. allgemein den Segnungen der sozialistischen Gesellschaftsordnung entzogen. Und doch konnte beispielsweise die fast schon obsessiv häufige Erwähnung des August 1961 in der Polizeiruf-110-Folge *Die Entdeckung* aus dem Jahre 1980 dem Durchschnittszuschauer kaum entgehen.⁹ Etwas andere, wenngleich nicht minder systemkonforme Akzente hatte die DEFA-Produktion *Die Flucht* unter der Regie von Roland Gräf (1977) gesetzt, in der mögliche Fluchtmotive der DDR-Bürger nicht per se negiert wurden, aber letztlich durch die Überlegenheit des eigenen politischen Systems aufgehoben und zusätzlich durch eine negative Darstellung westdeutscher Fluchthelfer kontrastiert wurden.¹⁰

Anders im bundesdeutschen Film, der unmittelbar nach dem Mauerbau eine Produktion der Überwindung von Mauer und Teilung widmete – *Tunnel 28* in der Regie von Robert Siodmak (1962) als westdeutsch-US-amerikanische Koproduktion, die sich zwar nicht an einem realen Ereignis orientierte, aber den filmischen Auftakt zu einer Reihe von tatsächlich angelegten Fluchttunneln in den Westen markierte.¹¹

Hervorgehoben werden muss an dieser Stelle jedoch ebenfalls, dass das Phänomen deutsch-deutsche Grenze auch im bundesdeutschen Film in der Folgezeit eher tabuisiert wurde, zumindest jedoch angesichts etwa US-amerikanischer Produktionen unterrepräsentiert war. Zu erwähnen wäre hier die bekannte Disney-Filmproduktion *Mit dem Wind nach Westen* (*Night Crossing*, 1982, Regie: Delbert Mann) von der spektakulären Ballonflucht über die innerdeutsche Grenze, die tatsächlich 1979 stattgefunden hat. Zu den filmischen Ausnahmen gehören jedoch *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1977, Regie: Helke Sanders), *Der Willi-Busch-Report* (1979) und *Der Westen leuchtet* (1982, Regie: Niklaus Schilling). Originell war der Film *Die Dubrow-Krise* (1969, Regie: Eberhard Itzenplitz), in dem durch eine (fiktive) Verschiebung der DDR-Grenze ein Dorf sich

⁸ *Blinder Passagier in die Freiheit*. „Der Stern“, Heft 7, 17. Februar 1963, S. 12–14.

⁹ Siehe auch C. Dittmar: *Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen*. Bielefeld: transcript, 2010.

¹⁰ *Die Flucht* (1977). In: *Spur der Filme...*, S. 321f.

¹¹ Vgl. auch *Flucht nach Berlin* von Will Tremper (1961), ein Film über die Flucht über die sog. grüne Grenze noch vor dem Mauerbau, der seine Premiere im März 1961 hatte und in den Kinos flopte. Vgl. A. Dorgerloh: *Westwärts – ostwärts: die Mauer im Spielfilm*. In: A. Kuhrmann/D. Liebermann/A. Dorgerloh: *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*. Berlin: Ch. Links, 2011, S. 329–416, bes. S. 380–389.

plötzlich in der Bundesrepublik wiederfand – im Zentrum standen hierbei allerdings weniger Aspekte der Blockkonfrontation, sondern vielmehr die psychologische Frage, wie sich die Bewohner in dieser für sie völlig neuen Situation, gleichsam nach einer *Wiedervereinigung im Kleinformat*, verhalten würden.

Ungleich wichtiger als diese beinahe schon Nebenschauplätze war gleichwohl, dass die Filme über Blockkonfrontation und die deutsch-deutsche Teilung sich nach 1961 stark veränderten, was nicht allein an der Berliner Mauer an sich lag, sondern mit einer allgemeinen Entwicklung des internationalen und insbesondere des US-amerikanischen Films zusammenhing.

Beinahe schon naturgemäß spielten im Kalten Krieg zwischen der Sowjetunion und den USA sowie ihren jeweiligen Verbündeten die Agenten- und Spionagefilme eine zentrale Rolle. Als ein riesiges Filmgenre *sui generis* dominierten diese Filme zwischen 1947 und dem Zeitalter der Perestrojka in der Sowjetunion, dem Runden Tisch in Polen und dem Fall der Berliner Mauer im November 1989 das Bild und die Diskurse über die Blockkonfrontation. Man denke nur an die James-Bond-Filme – die Abenteuer in mehrere Ostblockstaaten verlegten und von denen zumindest *Octopussy* (GB 1983, Regie: John Glen) in Berlin und der DDR spielt – und zahlreiche Derivate.

In diesen Filmen prallten zwei Weltanschauungen aufeinander. Trotz der Dramatik der Systemkonfrontation, die sich insbesondere in Berlin zeigte und dem Filmschaffen regelmäßig einen manichäischen Grundtenor von zwei Welten von Gut und Böse verlieh, war zumindest den westlichen Filmen fast immer eine propagandistische Mischung von Humor und einer gehörigen Portion Superioritätsgefühl eigen, wie sie regelmäßig im Happy End zugunsten des Westens zum Ausdruck kam.

Zweifellos das prominenteste Beispiel hierfür ist Billy Wilder, der Anfang der 1960er-Jahre in München seine Komödie *Eins, zwei, drei* drehte, die bekanntermaßen im geteilten Berlin spielt. Der Regisseur, selbst aus Berlin stammend, ließ nach dem 13. August 1961 verlauten, er gedenke die jüngste Berlinkrise zu ignorieren und das Projekt zu beenden. Kurzerhand wurde die Handlung des Spielfilms auf die Monate Mai bis August 1961 vorverlegt. So wurde seine Komödie paradoxerweise ein Film über die „gute alte Zeit des Kalten Krieges, als man noch durch das Brandenburger Tor hindurchfahren durfte, und amerikanische und sowjetische Soldaten, zwar in einer kühlen, aber korrekten Atmosphäre gemeinsam Coca-Cola verkosten konnten“.¹² Was man an Angst im Westen vor einer

¹² *Billy macht das Tor auf*. „Quick“, September 1961, Heft 37, S. 69.

endgültigen Einnahme Berlins durch die Sowjetunion nur mit Mühe sublimieren konnte, spielte man an anderer Stelle ganz bewusst gegen den Klassenfeind aus, nämlich die ökonomische Überlegenheit (zumindest gegenüber der DDR): Coca-Cola als Wunderwaffe gegen Kommunismus, und sogar ein westlicher Kommunist (Horst Buchholz) wird letztlich von der hübschen Fabrikantentochter zum Guten bekehrt. Die Rolle, die Coca-Cola dann Jahrzehnte später in *Good Bye, Lenin!* (D 2003, Regie: Wolfgang Becker) spielte, lässt sich auch als Anspielung bzw. sogar als Hommage an Billy Wilder deuten.

Sehr viel stärker der Spannung verpflichtet, aber vielleicht gerade deshalb auch ein ganzes Stück authentischer als Wilders Kultfilm war dann 1966 Alfred Hitchcocks Umsetzung des Ost-West-Konflikts in *Der zerrissene Vorhang* (*Torn Curtain*, 1966, Regie: Alfred Hitchcock). Zwar gab es auch hier ein Happy End, aber die Züge eines totalen Staates mit einer weit entwickelten (und deshalb umso gefährlicheren) Wissenschaft zeichneten ein Bild, das für viele Jahre stilprägend sein sollte. Zwar zogen KGB und Stasi stets den Kürzeren, wurden aber nicht mehr ostentativ der Lächerlichkeit preisgegeben. Mit den wachsenden Erfahrungen mit den Praktiken der Staatssicherheit wurde es immer schwieriger, der Berliner Mauer etwas Humoreskes abzugewinnen (dies erfolgte erst wieder in Filmen nach 1989): der vorerst letzte Beitrag zur Gruppe der Fluchtfilme – *Der Stich des Skorpion* (2004, Regie: Stephan Wagner) – greift zwar das Motiv des Fluchthelfers aus dem *Zerrissenen Vorhang* wieder auf, aber nun war die Gefahr nicht mit dem Grenzübertritt gebannt, sondern bestand diffus weiter.

4. Die Rolle Polens in der Filmographie der Flucht

Die Rolle Polens in diesem auf den ersten Blick spezifisch deutschen Thema mag überraschen, besaß die Volksrepublik doch mit dem Westen keine gemeinsame Grenze, war also nicht unmittelbarer Hüter oder Anrainer des Eisernen Vorhanges. Und doch würde der hier präsentierten Skizze eine wichtige Facette fehlen, würde man Polen nicht in zweierlei Hinsicht mit in die Überlegungen einbeziehen. Da ist einerseits die Thematisierung der Blockteilung und deren Überwindung im polnischen Film und andererseits die staatlich-gesellschaftliche Besonderheit der Volksrepublik im direkten Vergleich mit der DDR.¹³

¹³ B. Matuszak-Loose: *Filmischer Dialog? Über deutsch-polnische Abgrenzungen, Nachbarschaften und loyale Neutralitäten*. In: *Trudne sąsiedztwo. Z dziejów relacji polsko-*

Besonders verdeutlichen lässt sich dies am Beispiel der deutsch-polnischen *Ménage à trois*,¹⁴ waren die Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten und der Volksrepublik Polen doch in vielerlei Hinsicht spezifisch. Polen galt in der Bundesrepublik als Schlüssel zum Ostblock, in der DDR als potenzielle Gefahr,¹⁵ da es – in West und Ostdeutschland – für weniger systemtreu, ja geradezu libertär gehalten wurde.

Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang der DEFA-Film *Die Schlüssel* (DDR 1972/1974) von Egon Günther.¹⁶ Mit einem Flugzeug kommt ein junges Paar, die Arbeiterin Ric und der Ingenieurstudent Klaus, für ein paar Tage nach Krakau. Ein ihnen unbekanntes polnisches Ehepaar, das ebenfalls verreist ist, überlässt ihnen die Schlüssel zu ihrer Wohnung, so dass sie ein entspanntes Wochenende in der Stadt verbringen können. Die beiden haben durchaus nicht vor, über Polen weiter nach Westen zu fliehen – es reicht ihnen, dass sie die fremde und bunte Wirklichkeit Krakaus während eines Studentenfestes genießen, gleichzeitig werden sie aber mit einer belastenden Problematik zwischen Polen und Deutschen aus der Kriegszeit konfrontiert. Im Film wird eigentlich eine Art innere Flucht etabliert, indem das Paar aus der DDR die Schönheiten und eine scheinbar stabilisierte Bürgerfreiheit in Polen zu verspüren vermeint. Als die DDR angesichts der politischen Entwicklungen in Polen 1981 die Grenze zu Polen schloss, wurde *nota bene* auch Günthers Film postwendend verboten.

Neben diesem einsam herausragenden DDR-Film finden sich im polnischen Kino über die Blockkonfrontation, die Berliner Mauer und die Grenzgänge vor allem Produktionen, die in gewisser Hinsicht dem Doku-tainment zugerechnet werden können, zumindest aber auf wahren Begebenheiten beruhen. Das Besondere dieser halbdokumentarischen Filme ist vor allem ihr frühes Entstehungsdatum. Während es im vereinigten Deutschland mittlerweile eine ganze Anzahl von zumeist Fernsehfilmen gibt, die sich die verschiedensten authentischen Fluchtszenarien zum

niemieckich w XX i początkach XXI wieku. Red. K. Jędynakiewicz-Mróż. Wrocław: Gajt, 2011, S. 79–87; *Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. K. Klejsa/Sch. Schahadat/M. Wach. Marburg: Schüren, 2013; *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*. Hg. A. Dębski/A. Gwóźdź. Wrocław: Atut, 2013.

¹⁴ Vgl. P.-F. Weber: *Le triangle RFA – RDA – Pologne (1961–1975). Guerre froide et normalisation des rapports germano-polonais*. Paris: L'Harmattan, 2007.

¹⁵ Vgl. Cz. Osękowski: *Der pass- und visafreie Personenverkehr zwischen der DDR und Polen in den siebziger Jahren – Politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Auswirkungen*. In: *Zwangsverordnete Freundschaft? Die Beziehungen zwischen der DDR und Polen 1949–1990*. Hg. B. Kerski/A. Kotula/K. Wóycicki. Osnabrück: fibre, 2003, S. 123–133.

¹⁶ Vgl. allgemein zur DEFA D. Schittly: *Zwischen Regime und Regie. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin: Ch. Links, 2002.

Gegenstand nehmen, sei es durch Fluchttunnel, mit Heißluftballons oder auch mit Leichtflugzeugen, entstanden zwei herausragende polnische Filme zur selben Thematik bereits im Jahr 1989 selbst.

Bekanntlich endeten zahlreiche Fluchtversuche entweder tödlich im Grenzstreifen oder die Flüchtenden wurden gefasst und wegen sog. Republikflucht zu langjährigen Haftstrafen verurteilt (und später oftmals von der Bundesrepublik freigekauft). Was beispielsweise die Illustrierte „Quick“ in einer Ausgabe aus dem Jahre 1963 überschwänglich mit „unterm Auto ins Glück“ übertiteln konnte,¹⁷ geschah ganz ähnlich auch in der Volksrepublik Polen 1985, als zwei Brüdern die Flucht unter einem LKW bis nach Schweden glückte. *300 mil do nieba (300 Meilen zum Himmel*; PL 1989, Regie: Maciej Dejczer) zeigte diesen authentischen Fall. Als der Vater des 15-jährigen Grześ und seines jüngeren Bruders Jędrrek aus politischen Gründen seinen Beruf als Geschichtslehrer verliert, gerät die Familie Kwiatkowski in finanzielle Not. Durch Schwarzarbeit versuchen sie sich über Wasser zu halten. Einzige Hoffnung für die beiden Jungen ist die Aussicht, irgendwann in den Westen auswandern zu können. Von dort aus wollen sie die Eltern unterstützen. Die beiden Jungen gelangen tatsächlich nach Dänemark (in der Realität nach Schweden), wo sie in einem Flüchtlingslager untergebracht werden. Während sie von einer aus Polen emigrierten Journalistin Unterstützung erhalten, wird den Eltern in Polen das Sorgerecht für ihre Kinder abgesprochen. Der Film übermittelt kein Paradiesbild aus dem Westen, kein Schlaraffenland, es sind angesichts der desaströsen Versorgungslage in Polen während der 1980er-Jahre auch weniger politische denn wirtschaftliche Gründe, die die beiden zur Flucht treiben. Trotzdem bekommt der Zuschauer einen deutlichen Imperativ zu hören, wenn der Vater der geflüchteten Jungen ihnen am Telefon „Kommt nie wieder zurück!“ zurufen kann.

Zu derselben thematischen Gruppe gehört ein zweiter Film unter dem Titel *Ostatni prom (Die letzte Fähre*; PL 1989, Regie: Waldemar Krzystek). Die Handlung spielt im Dezember 1981, als mit einer Fähre ein viertägiger damals luxuriöser Ausflug über Hamburg nach Skandinavien geplant ist. Man erfährt, dass nur wenige tatsächlich nach Polen zurückkommen wollen. Viele haben vor, während eines vorgeblichen Ausfluges schon in Hamburg aus der kommunistischen Wirklichkeit zu fliehen. Der Film zeigt einen sozialen Durchschnitt der potenziellen Flüchtlinge, indem der Kapitän es selbst in einem Gespräch formuliert: „Bald werde ich ganz Polen ausfahren lassen“. Es stellt sich daher die Frage, wer flüchtet? – Lehrer,

¹⁷ „Quick“. April 1963, Heft 15, S. 18.

Ärzte, Ingenieure. Zu einem dramatischen Exodus kommt es, als die Passagiere erfahren, dass die Fähre wegen des gerade in Polen eingeführten Kriegszustands nicht nach Hamburg, sondern ohne Zwischenstopp zurück nach Polen fahren soll, die Fluchtpläne also zu scheitern drohen.

Nicht zu Wasser, sondern in der Luft wären in diesem Zusammenhang abschließend noch zwei weitere Filme zu nennen: *Westflug – Entführung aus Liebe* (D 2010, Regie: Thomas Jauch) und *Ein Richter in Berlin* (*Judgment in Berlin*, USA 1988, Regie: Leo Penn). Beide beruhen wiederum auf einem authentischem Fall. Am 30. August 1978 wird von zwei *Bürgern der DDR* eine Maschine der polnischen Airline LOT auf dem Flug von Danzig nach Berlin-Schönefeld gekidnappt und zur Landung in Westberlin, namentlich auf dem Flughafen Tempelhof im US-amerikanischen Sektor gezwungen. Die Entführung erregte damals in gleich mehrfacher Hinsicht Aufsehen, und zwar wegen der vorangegangenen Flugzeugentführungen durch Terroristen und zum zweiten wegen der juristischen Zuständigkeit nicht der bundesdeutschen Behörden, sondern der amerikanischen Streitkräfte, die deshalb gegen den Entführer formaliter ein Sondergerichtsverfahren führen ließen.

In der Retrospektive spiegeln solche Filme noch immer eine gewisse und wahrlich nicht unberechtigte Genugtuung über den Verlauf der Geschichte nach 1989, und doch wird dadurch verschwiegen, dass die Bilanz, bei der sich plötzlich 50 Menschen binnen kurzer Zeit entscheiden mussten, für eine diffuse Vorstellung von Freiheit buchstäblich alles zurücklassen zu müssen, in Wirklichkeit durchaus nicht für den *goldenen Westen* ausfiel: Von 50 DDR-Bürgern entschieden sich in Tempelhof gerade einmal neun Personen zum Bleiben.¹⁸ Geblieben ist übrigens die Anekdote, was die Abkürzung LOT auch bedeuten kann: *Landet oft in Tempelhof bzw. auf Berlinerisch Landet ooch in Tempelhof.*¹⁹

5. Filme nach 2000

Nach dem großen politischen Umbruch und Wandel in Europa nach 1989 wurde auch der symbolische Eiserne Vorhang zerrissen. Direkt nach dem Mauerfall erlebte insbesondere das deutsche Kino eine Banalisierung der Tragik vieler Flüchtlinge und blinder Grenzgänger. Mit den

¹⁸ Chr. Scheuermann: *Der Notausgang*. „Der Spiegel“, 2010, Heft 20, S. 39–42.

¹⁹ A. Kaluza: *Tempelhof. Ein Berliner Flughafen als Tor zur Freiheit*. In: *Polnische Spuren in Deutschland. Ein Lesebuchlexikon*. Hg. D. Bingen/A. Kaluza/B. Kerski/P. O. Loew. Bonn: bpb, 2018, S. 396.

rasch verschwindenden Spuren der ehemaligen Grenze bzw. Berliner Mauer verflog auch das Gefühl für die Grenzüberschreitung an sich als lebensgefährliche und zugleich hochemotionale Handlung. In den ebenso zahlreichen wie erfolgreichen Komödien wie *Good Bye, Lenin!*, *Sonnenallee* oder *Kleinnruppin forever* und vor allem *Helden wie wir. Die unglaubliche Wahrheit des Mauerfalls!* wurde der DDR-Alltag wieder lebendig – zumindest in verkürzter Form oder auch als eine Form des Eskapismus, der sich allerdings auch den Vorwurf der Geschichtsklitterung gefallen lassen musste.²⁰ Erst Jahre später löste Florian Henckel von Donnersmarck mit seinem Film *Das Leben der Anderen* (2006) diese nostalgische Phase ab, um das – in Anführungsstrichen – *wirkliche Bild* hinter dem Eisernen Vorhang zu zeigen, nämlich die Grausamkeit des kommunistischen Systems, eine Straffalette gegen die Republikflucht und die Traumatisierung der Stasiopfer. Thematisiert wurden dabei aber auch die persönlichen bzw. moralischen Dilemmata, sich bei der Flucht in den Westen auf eine ungewisse Zukunft einlassen und Liebgewonnene(s) zurücklassen zu müssen – so zuletzt in *3½ Stunden* (D 2021, Regie: Ed Herzog) über eine Zugreise von West nach Ost just im Moment des Mauerbaus, was die Fahrgäste in einer sehr kurzen Zeitspanne zu ganz grundlegenden – buchstäblich – Weichenstellungen für ihr weiteres Leben zwang.

Bibliographie

- Billy macht das Tor auf.* „Quick“, September 1961, Heft 37, S. 69.
Blinder Passagier in die Freiheit. „Der Stern“, 17. Februar 1963, Heft 7, S. 12–14.
Marta Brzezińska-Pająk: *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim.* Wrocław: Atut. 2014.
Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. Konrad Klejsa/Schamma Schahadat/Margarete Wach. Marburg: Schüren, 2013.
Claudia Dittmar: *Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen.* Bielefeld: transcript, 2010.
Annette Dorgerloh: Westwärts – ostwärts: die Mauer im Spielfilm. In: Anke Kuhrmann/Doris Liebermann/Anette Dorgerloh: *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film.* Berlin: Ch. Links, 2011, S. 329–416.

²⁰ S. Moller: *Geschichtsunterricht im Fake-News-Format: Good Bye, Lenin! (2003) und sein internationales Publikum.* In: *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates.* Hg. D. Orth/H.-P. Preußner. Berlin–Boston: De Gruyter, 2020, S. 233–253.

- Durs Grünbein: *Wir Buschmänner. Eine Erinnerung an Elias Canettis „Masse und Macht“*. In: Ders.: *Galilei vermißt Dantes Hölle. Aufsätze*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996, S. 205–206.
- Andrzej Gwóźdź: *Jest mur – nie ma muru, czyli niewidzialna granica w filmach Defy*. In: *Kultury obrazu – tabu – edukacja*. Hg. Ilona Copik/Barbara Kita. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018, S. 85–101.
- Andrzej Gwóźdź: *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.
- Andrzej Gwóźdź: *Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989*. In: *Filmowe pejzaże Europy*. Hg. Barbara Kita/Magdalen Kempna-Pieniążek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017, S. 77–105.
- Thomas Heimann: *Freundschaft – Przyjaźń? Kamerablicke auf die Nachbarn. Filmkulturelle Beziehungen der DDR mit der VR Polen 1945–1990*. Berlin: DEFA-Stiftung, 2017.
- Lars Jockheck: *„Wir sind nicht nur in der Politik Internationalisten“*. *Die ostdeutsch-polnische Koproduktion Der schweigende Stern/Milcząca gwiazda*. In: *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*. Hg. Konrad Klejsa/Schamma Schahadat. Marburg: Schüren, 2011, S. 150–163.
- Tony Judt: *Die Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*. München–Wien: Hanser, 2006.
- Andrzej Kaluza: *Tempelhof. Ein Berliner Flughafen als Tor zur Freiheit*. In: *Polnische Spuren in Deutschland. Ein Lesebuchlexikon*. Hg. Dieter Bingen/Andrzej Kaluza/Basil Kerski/Peter Oliver Loew. Bonn: bpb, 2018, S. 396.
- Anke Kuhrmann/Doris Liebermann/Anette Dorgerloh: *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*. Berlin: Ch. Links, 2011.
- Niklas Luhmann: *Inklusion und Exklusion*. In: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2*. Hg. Helmut Berding Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, S. 15–45.
- Bernadetta Matuszak-Loose: *Bevorzugt und (un)beliebt: Bilder deutscher Frauen im polnischen und polnischer Frauen im deutschen Nachkriegsfilm*. In: *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*. Hg. Konrad Klejsa/Schamma Schahadat. Marburg: Schüren, 2011, S. 217–228.
- Bernadetta Matuszak-Loose: *Filmischer Dialog? Über deutsch-polnische Abgrenzungen, Nachbarschaften und loyale Neutralitäten*. In: *Trudne sąsiedztwo. Z dziejów relacji polsko-niemieckich w XX i początkach XXI wieku*. Pod redakcją Katarzyny Jedyńakiewicz-Mróż. Wrocław: Gajt, 2011, S. 79–87.
- Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Hg. Dominik Orth/Heinz-Peter Preußner. Berlin–Boston: De Gruyter, 2020.

- Sabine Moller: *Geschichtsunterricht im Fake-News-Format: Good Bye, Lenin! (2003) und sein internationales Publikum*. In: *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Hg. Dominik Orth/Heinz-Peter Preußner. Berlin–Boston: De Gruyter, 2020, S. 233–253.
- Czesław Osękowski: *Der pass- und visafreie Personenverkehr zwischen der DDR und Polen in den siebziger Jahren – Politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Auswirkungen*. In: *Zwangsverordnete Freundschaft? Die Beziehungen zwischen der DDR und Polen 1949–1990*. Hg. Basil Kerski/Andrzej Kotula/Kazimierz Wóycicki. Osnabrück: fibre, 2003, S. 123–133.
- „Quick“. April 1963, Heft 15, S. 18.
- Christoph Scheuermann: *Der Notausgang*. „Der Spiegel“, 2010, Heft 20, S. 39–42.
- Dagmar Schittly: *Zwischen Regime und Regie. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin: Ch. Links, 2002.
- Spur der Filme*. Hg. Ingrid Poss/Peter Warnecke. Berlin: Ch. Links, 2006.
- Bernd Stöver: *Der Kalte Krieg 1947–1991*. München: C.H. Beck, 2007.
- Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*. Hg. Christoph Kleinschmidt/Christine Hewel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen*. Hg. Brigitte Braun/Andrzej Dębski/Andrzej Gwóźdź. Trier: WVT, 2015.
- W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*. Hg. Andrzej Dębski/Andrzej Gwóźdź. Wrocław: Atut, 2013.
- Pierre-Frédéric Weber: *Le triangle RFA – RDA – Pologne (1961–1975). Guerre froide et normalisation des rapports germano-polonais*. Paris: L’Harmattan, 2007.

Flucht in die Freiheit in Filmproduktionen. Reale und irreale Übergänge durch den Eisernen Vorhang

Abstrakt: Die filmische Auseinandersetzung mit dem Kalten Krieg war real und symbolisch immer wieder auch mit der wirkmächtigen Metapher der politischen Konfrontation, dem Eisernen Vorhang, befasst. Dabei galt das Filmschaffen nicht nur den Phänomenen von Inklusion und Exklusion entlang dieser Systemgrenze, sondern auch dem Problem der Überwindbarkeit des Eisernen Vorhanges, das heißt seiner Permeabilität. Besonders verdeutlichen lässt sich dies am Beispiel der deutsch-deutsch-polnischen *Ménage à trois*, waren die Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten und der Volksrepublik Polen doch in vielerlei Hinsicht spezifisch. Polen galt in der Bundesrepublik als Schlüssel zum Ostblock, in der DDR als potenzielle Gefahr, da es – in West wie in Ostdeutschland – für weniger systemtreu, geradezu libertär gehalten wurde. Der Beitrag möchte anhand einiger Filmbeispiele zeigen, wie die Durchlässigkeit und (Un-)Überwindbarkeit des inmitten Berlins 1961 buchstäblich in Stein gemeißelten Eisernen Vorhanges im Film thematisiert wurde und welche Rolle hierbei Polen spielte bzw. Polen zugewiesen wurde. Dabei wird der Wandel

der audiovisuellen Repräsentation von Flucht und Übergang durch den Eisernen Vorhang vergleichend nachgezeichnet, wobei gleichermaßen Filme für das Kino und das Fernsehen herangezogen werden sollen.

Schlüsselwörter: Eiserner Vorhang, Flüchtlinge, Berliner Mauer, Kino im Kalten Krieg, deutsch-polnische Beziehungen

**Escape to freedom in film productions
Real and unreal transitions through the Iron Curtain**

Abstract: The cinematic confrontation with the Cold War was both real and symbolic, and repeatedly concerned with the powerful metaphor of political confrontation—the Iron Curtain. The films did not only focus on phenomena of inclusion and exclusion along these system boundaries, but dealt also with the problem of how to overcome the Iron Curtain, i.e. with its permeability. This can be made particularly clear using the example of the German-German-Polish *ménage à trois*, since the relations between the two German states and the People's Republic of Poland were specific in many respects. In the Federal Republic of Germany, Poland was seen as the key to the Eastern Bloc, in the GDR as a potential threat, since it was considered far less loyal to the Soviet system of power, downright libertarian, in both West and East Germany. Using a number of film examples, the article shows how the permeability and (in)surmountability of the Iron Curtain, which was literally carved in stone in the middle of Berlin in 1961, was addressed in these films and what role Poland played in this context. The change in the audio-visual representation of flight and transition through the Iron Curtain is traced in a comparative manner, with films for cinema and television being used equally.

Keywords: Iron Curtain, refugees, Berlin Wall, Cold War cinema, German-Polish relations

**Ucieczka do wolności w produkcjach filmowych
Realne i surrealne przejścia przez żelazną kurtynę**

Streszczenie: Filmowa konfrontacja „na granicy” w czasach zimnej wojny była zarówno rzeczywista, jak i symboliczna. Nierzadko posługiwano się w niej także jedną z bardziej wyrazistych metafor konfrontacji politycznej – żelazną kurtyną. Produkcje filmowe obrazujące to zjawisko dotyczą nie tylko przejawów inkluzji i ekskluzji, procesów przebiegających niejako równoległe do granic systemowych, ale także samego problemu anulowania żelaznej kurtyny, a więc ukazywania jej swoistej przepuszczalności. Szczególnie wyraźnie widać to w specyficznym „trójkącie politycznym” – w relacjach między dwoma państwami niemieckimi a PRL-em. W RFN Polska była postrzegana jako klucz do bloku wschodniego, w NRD – jako potencjalne zagrożenie, ponieważ zarówno w Niemczech Zachodnich, jak i Wschodnich uważano ją za mniej lojalną wobec systemu, a wręcz za liberalną. Autorka artykułu obrazuje tę problematykę na przykładzie wybranych produkcji filmowych i telewizyjnych, poruszając w szczególności kwestię przepuszczalności i (nie)przekraczalności żelaznej kurtyny, zamkniętej granicy czy muru, wzniesionego w samym środku Berlina w 1961 roku oraz roli, jaką w tym kontekście odgrywać miała bądź odegrała Polska.

Słowa kluczowe: żelazna kurtyna, uchodźcy, mur berliński, kino okresu zimnej wojny, relacje polsko-niemieckie

Bernadetta Matuszak-Loose, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und interkulturelle Studien am Institut für Deutsche Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań; zugleich Dozentin im Studiengang Interkulturelle Germanistik, gemeinsam geführt von der Europa-Universität Viadrina und der UAM am Collegium Polonicum in Ślubice. Forschungsinteressen: deutschsprachige Literaturwissenschaft und interkulturelle Literatur, interdisziplinäre Methoden zur Analyse zeitgenössischer Kultur in den Medien, Theorie visueller Kulturen.

Bernadetta Matuszak-Loose, literary and cultural scientist, lecturer at the chair for German didactics and intercultural studies at the Institute for German Philology at the Adam Mickiewicz University in Poznań, also lecturer for intercultural German studies, run jointly by the European University Viadrina and the UAM at the Collegium Polonicum in Ślubice. Main fields of research: modern German-language literary studies and intercultural literature, interdisciplinary methods for analysing contemporary culture in the media, theories of visual cultures.

Bernadetta Matuszak-Loose, literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, pracownik naukowy Zakładu Dydaktyki Języka Niemieckiego i Studiów Międzykulturowych w Instytucie Filologii Germańskiej UAM w Poznaniu; wykładowca na kierunku germanistyka międzykulturowa, prowadzonym wspólnie przez Uniwersytet Europejski Viadrina i UAM w Collegium Polonicum w Ślubicach. Zainteresowania badawcze: literaturoznawstwo niemieckojęzyczne i literatura interkulturowa, interdyscyplinarne metody analizy współczesnej kultury w mediach, teoria kultur wizualnych.
