

DIE FLUCHT (1977) oder: Die wachsende Ratlosigkeit nach 1976

Mauerschau und Mauersprung

DIE FLUCHT zählt zu den wohl eher wenigen (film)dramatischen Werken, in denen der Begriff der ‹Mauerschau› einmal auf besondere Weise wörtlich zum Tragen kommt, denn ziemlich in der Mitte des Films gibt es eine Sequenz mit Perspektiven auf Grenzanlagen zwischen DDR und Bundesrepublik. Dabei handelt es sich allerdings nicht um die bekanntere Berliner Mauer, sondern um ein Stück Grenze auf dem Land, wahrscheinlich zwischen Thüringen und Franken, und man sieht nicht nur unmittelbar durch die Grenze getrennte Ortschaften, sondern auch eine Grenzabfertigungsstelle der Bundesrepublik an einer Autobahn, die vermutlich von Westberlin durch die DDR zur Bundesrepublik führt, das heißt man sieht eine sogenannte Transitstrecke. Die männliche und die weibliche Hauptfigur des Films nehmen dieses Panorama in den Blick, und da die weibliche Figur aus der Grenzregion stammt, erklärt sie nicht nur die betrachtete Landschaft, sondern auch eine für ihre Familie seit 1961 entstandene Trennungssituation vor Ort. Sie tut dies mit etwas Wehmut, aber ohne die Grenzziehung infrage zu stellen, denn schon ihre Eltern seien bewusst aufseiten der DDR geblieben. Die männliche Hauptfigur hingegen ist in diesem Moment heimlich bereits mit ihrer anstehenden Flucht aus der DDR beschäftigt und fragt daher die ortskundige Begleitung dezent zu den Grenzanlagen aus; es handelt sich also um eine Mauerschau mit ganz unterschiedlichen Perspektiven auf die beiden Länder ‹hüben und drüben›. Freilich geht es in DIE FLUCHT aber nicht primär um eine *Mauerschau*, sondern um Vorbereitung und Versuch eines *Mauersprungs*, das heißt: die in der DDR verbotene ‹Republikflucht›. Das DDR-Strafgesetzbuch von 1968, § 213, Abs. 1, führte dazu unter dem allgemeineren juristischen Tatbestand ‹ungesetzlicher Grenzübertritt› aus: ‹Wer [...] ohne staatliche Genehmigung das Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik verläßt oder in dieses nicht zurückkehrt, wird mit Freiheitsstrafe bis zu zwei Jahren oder mit Verurteilung auf Bewährung, Haftstrafe, Geldstrafe oder öffentlichem Tadel bestraft.› (Ministerium der Justiz 1968, S. 79.) Ergänzend wichtig war Abs. 3, denn: ‹Vorbereitung und Versuch sind strafbar› (ebd.); deutlich höhere Strafmaße waren zudem möglich, wenn – wie Abs. 2 des Paragraphen ausführt (vgl. ebd.) – erschwerende Deliktmomente hinzutraten, und schon ein kurzer Blick auf entsprechende Momente zeigt: Ein ‹ungesetzlicher Grenzübertritt› ohne eines dieser Momente war kaum zu bewerkstelligen. Das Gesetzbuch erscheint daher in DDR-typischer Weise gemäßigt in der (sc. grundsätzlich fragwürdigen) Bestrafung und konnte von der ideologisierten Justiz rasch zu härteren Ahn-

dungen genutzt werden, oft auch gefolgt von zusätzlichen Sanktionen für ein erzwungenes Weiterleben in der DDR, wie etwa berufliche Degradierungen, Diffamierungen und Folgen auch für Familienmitglieder. Die härtest mögliche Ahndung steht außerdem gar nicht im Gesetz, denn zahlreiche Formen der Flucht fanden ja unter Todesgefahr statt, weil von den DDR-Grenzsoldaten und teilweise von automatischen Anlagen scharf geschossen wurde, um einen Grenzübertritt zu verhindern. – Unter diesen Vorzeichen ist der Film also schon einmal zu sehen, um sich die Brisanz des Titelthemas klar zu machen; aber um was für eine ‹Republikflucht› geht es eigentlich und wie fügt sie sich in ein historisches Bild von der DDR, das sich aus diesem Beispiel heraus für die späten 1970er Jahre ergeben mag?

Ein Überblick: Plot, Hauptdarsteller, Regisseur und offizielle Intentionen

Der 45-jährige Dr. Schmith, gespielt von Armin Mueller-Stahl, ist ein fachlich ambitionierter, aber politisch kaum engagierter Oberarzt in der Neonatologie einer vermutlich Thüringer Stadtklinik und hat dem medizinischen Klinikleiter Prof. Meißner ein Forschungsprojekt zur Verringerung der Sterblichkeit von Frühgeborenen vorgeschlagen. Obschon ihn seine Vorgesetzte, die Altkommunistin Prof. Hilde Mittenzwei, unterstützt, wird das Projekt von Meißner und höheren Ebenen als zu teuer abgelehnt. Deshalb und wegen der medizinisch-arbeitsmäßig für ihn generell nicht befriedigenden Situation hat sich Schmith heimlich von der westdeutschen Inntal-Klinik werben lassen und will sich demnächst in einem Lkw über die Grenze schmuggeln lassen. Doch als bereits alles dafür arrangiert ist, kommt es zu mehreren für Schmith überraschenden Entwicklungen: Sein bei einem eigenen Fluchtversuch ertappter Kollege Dr. Wendt wird in der Klinik als Verräter verdammt; Schmiths Projekt wird sogar als deutsch-tschechische Kooperation genehmigt und Schmith dürfte es leiten, wenn er SED-Parteikandidat sein wollte; und nicht zuletzt beginnt Schmith eine Liebschaft mit seiner neuen Assistenzärztin Katharina Kraus, gespielt von Jenny Gröllmann. Als Schmith daher in der DDR bleiben will, wird er von dem westdeutschen Fluchtvermittler zunehmend unter Druck gesetzt und bereitet ohne das Wissen seiner Geliebten sogar eine gemeinsame Flucht vor. Dies führt er schließlich in einer Überrumpelungsaktion so weit, dass sie an einem frühen Morgen beide vor dem Flucht-Lkw an der Transitautobahn stehen und sich ausschleusen lassen können. Nach Katharinas plötzlichem Davonrennen bittet Schmith jedoch vergeblich darum, allein ausgeschleust zu werden und will den Lkw besteigen, wird aber von einem der Fahrer, der ein Auffliegen der Flucht fürchtet, durch einen abwehrenden harten Schlag auf den Kopf getötet.

Am 13. Oktober des Jahres 1977 feierte DIE FLUCHT in Ostberlin Premiere (vgl. Filmarchiv Austria 2001, Bd. 1, S. 206–209). Zum letzten Mal gab es hier den DDR-Kinostar Mueller-Stahl, denn er hatte bereits im November 1976 zu denjenigen gehört, die ein großes Protestschreiben unterzeichnet hatten. Dieses hatte sich gegen die Ausbürgerung des kritisch-sozialistischen Lieddichters und Sängers Wolf Biermann gerichtet, der nach einer Konzertreise in die Bundesrepublik nicht wieder in die DDR einreisen durfte: Die Honecker-Regierung hatte ihm am 13. November 1976 spektakulär die DDR-Staatsbürgerschaft entzogen. Nachdem Mueller-Stahl wie viele andere Kunstschaaffende und Intellektuelle diesen demonstrativen Akt der Maßregelung zurückgewiesen hatte, folgten auch für ihn Maßregelungen, und das hieß vor allem: Es gab keine Rollenangebote mehr. Schon 1977 hatte er daher einen Ausreiseantrag gestellt, und dem wurde 1980 schließlich stattgegeben – anders als der Protagonist von DIE FLUCHT konnte Mueller-Stahl also mit Genehmigung in den Westen gehen, wo alsbald die Zeit seiner zweiten, internationalen Filmkarriere begann (vgl. Walk 2013b).

Der Regisseur von DIE FLUCHT, Roland Gräf, war im Vergleich zum Hauptdarsteller, aber auch zur ersten Riege von DDR-Regisseuren wie Kurt Maetzig, Egon Günther, Frank Beyer, Konrad Wolf, nicht ganz so bekannt. Der 1934 geborene Gräf arbeitete ab 1961 zunächst als Kameramann und dies vor allem für Dokumentarfilme. Einige Jahre später wirkte er auch an Spielfilmdrehn mit, bei denen er sein Können im Dokumentarischen durchaus prägend für die DEFA der 1960er Jahre einbringen konnte, so etwa bei Jürgen Böttchers JAHRGANG 45. Gräfs und Böttchers filmisch avantgardistischer und politisch kritisch-sozialistischer Blick auf die DDR-Realität kann dabei gut als Folie für DIE FLUCHT dienen. Als eigenständiger Spielfilmregisseur war Gräf zu DDR-Zeiten dann knapp zehnmal tätig, beginnend 1970 mit dem Alltagsproblemfilm MEIN LIEBER ROBINSON, gefolgt von der erstaunlich kritischen Industriearbeitsstudie BANKETT FÜR ACHILLES im Jahr 1975 und sodann schon von DIE FLUCHT. Besonders erwähnenswert sind fernerhin zwei Romanadaptionen, nämlich MÄRKISCHE FORSCHUNGEN von 1981, nach dem gleichnamigen zeitkritisch-satirischen Roman von Günter de Bruyn (von 1978), sowie die DER TANGOSPIELER (1990), nach dem gleichnamigen Zeitgeschichtsroman von Christoph Hein (von 1989) (vgl. Walk 2009/2017).

Welche Überlegungen dem Film DIE FLUCHT vonseiten seiner Macher zugrunde lagen, lässt sich an späteren Statements von Gräf und seiner Frau Christel Gräf, der Dramaturgin des Films, erkennen. Vermutlich für das ganze Drehkollektiv, die seinerzeit wichtige *Künstlerische Arbeitsgruppe* (= KAG) *Roter Kreis*, erklärte Roland Gräf:

Wir glaubten eben, daß hinter diesen kleinen Meldungen auf der zweiten ND-Seite Schicksale stehen: Der Pkw Marke soundso mit dem westdeutschen Kennzeichen Nr. soundso wurde wegen Verletzung des Transitabkommens eingezogen. Darüber wollten wir eine Geschichte erzählen. Wir wollten es jedenfalls probieren.

Wir wären nicht ins Bodenlose versunken, wenn es schiefgegangen wäre, wir haben bis zum Schluß auch mit dieser Möglichkeit gerechnet. Aber die Politik war an diesem Thema interessiert, natürlich in ihrem Sinne. Es war eine Gratwanderung, wir wollten ja etwas anderes erzählen. Wir wollten Gründe dafür deutlich machen, warum Leute gingen und daß es schade ist um jeden, der das Land verläßt. (zit. n. Poss/Warnecke 2006, S. 322.)

Immer wieder prangerte also das SED-Zentralorgan, die Tageszeitung *Neues Deutschland*, das ND, in propagandistischer Weise und mit offensichtlich warnender Absicht Folgendes an: Mithilfe von Fahrzeugen aus der Bundesrepublik und damit in aller Regel durch deren westdeutsche Fahrer wurde – neben anderen Grenzvergehen – versucht, DDR-Bürger über die Grenze zu schmuggeln. Dies passierte etwa in versteckten Hohlräumen oder durch das Vorzeigen gefälschter Pässe. Berührt wurde dabei neben dem erwähnten «ungesetzlichen Grenzübertritt» oft das so genannte Transitabkommen für den Durchgangsverkehr von Westberlin durch die DDR zur Bundesrepublik, weil die DDR-Flüchtlinge zum Beispiel auf einem einsamen Parkplatz an der Transitautobahn auf DDR-Boden in den West-Pkw schlüpfen; das benutzte Fahrzeug wurde bei einem Aufliegen des Grenz-Schleuse-Vorgangs halt als *Corpus Delicti* konfisziert.

Warum das Erzählen einer damit verbundenen Fluchtgeschichte und ihres Hintergrunds beziehungsweise Vorlaufs «schief gehen» konnte? Gräfs Bemerkung, dass die DDR-Politik eine Thematisierung an sich begrüßte, kann hier Aufschluss geben, denn «in ihrem Sinne» war, wie bei den ND-Meldungen, dass die «Republikflucht» und eine Westhilfe dazu als Verbrechen gegen den sozialistischen Staat angesehen wurden und dass beides rigoros und erfolgreich verfolgt wurde. Wenn Gräf sodann von einer «Gratwanderung» für die Filmemacher spricht, dann meint er wohl, dass ein Film der staatlichen DEFA den politischen Erwartungen zu entsprechen hatte, um überhaupt durch die Kontrollinstanzen zu kommen, und «bis zum Schluß» bezieht sich wohl auf die offizielle Endabnahme des Films. Demgegenüber filmisch den einzelnen Beweggründen für eine Flucht und eventuell sogar für deren Beihilfe nachzugehen, durfte deshalb nicht zu viel Verständnis für die «Republikflüchtlinge» wecken, und ihren Abgang als Verlust in menschlicher oder gemeinschaftsbezogener Hinsicht zu verstehe, war bei den SED-Hardlinern nochmals verpönt. Wenn Gräf schließlich feststellt, die «Gratwanderung» sei gewissermaßen geglückt, stellt sich aus heutiger Sicht vor allem die Frage, inwiefern sich der Film also als eine Mischung präsentiert aus notwendigerweise schematischer, sprich: sozialistisch-realistischer Propagandaperspektive und einem einfühlsameren Blick auf menschliche Schicksale – dem ist durch eine genauere Filmanalyse nachzugehen.

In ergänzender Weise aufschlussreich äußerte sich Christel Gräf 1978 in einem Interview zum Thema «Republikflucht» und zu den Flüchtlingen, die in Spielfilm und Literatur der DDR fokussiert wurden:

Jeder in unserem Land weiß um diese Erscheinungen, aber seit dem Film DER GETEILTE HIMMEL wurden sie höchst selten in Literatur und Film genutzt. Das war der tiefere Grund, der uns bewegte, diese Problematik aufzugreifen. Unser Film ist ein Versuch, eine öffentliche Diskussion über diese gesellschaftlichen Tatbestände in Gang zu setzen. Wir tragen offen und vorbehaltlos unseren Standpunkt vor und regen damit hoffentlich den Zuschauer an, sich über seine Haltung zu den aufgeworfenen Problemen zu befragen. (zit. n. Filmarchiv Austria 2001, Bd. 1, S. 208.¹)

Interessant ist hier die film- und literaturhistorische Einordnung, die in der gebotenen Kürze erläutert sei: 1964 hatte der DEFA-Spielfilm DER GETEILTE HIMMEL von Regisseur Konrad Wolf und auf der Basis von Christa Wolfs gleichnamiger Erzählung Premiere, und über ein Jahrzehnt war dessen Fluchthematik also kaum wieder aufgegriffen worden. Das bedeutete also für die Macher von DIE FLUCHT die Vernachlässigung einer wichtigen Frage für die DDR-Gesellschaft, wie die Auslassungen von Roland Gräf ebenfalls schon signalisierten. Was der DDR-Gegenwartspielfilm DER GETEILTE HIMMEL respektive das Buch dahinter als Frage aufgeworfen haben, sei skizzenhaft erinnert (vgl. Elit 2009): Protagonistin ist dort die junge Rita Seidel, die sich in den etwas älteren Chemie-Ingenieur Manfred Herrfurth verliebt und rasch bei ihm in einer DDR-Universitätsstadt (Halle an der Saale) lebt. Sie hat dort ein Lehramtsstudium mit zeittypischem Industriepraktikum (in einem Eisenbahnwerk) begonnen und macht wichtige Gemeinschafts- und Arbeitserfahrungen, die sie trotz herber Probleme zur «sozialistischen Persönlichkeit» reifen lassen. Der an sich DDR-affine Manfred Herrfurth jedoch hat eine westorientierte Mutter und einen im Herzen noch großbürgerlichen professoralen Mentor, und dann wird ein Maschinenprojekt, an dem sein Herz hängt, nicht weiter zugelassen. Er verliert daher den Glauben ans sozialistische System und zieht auf Vermittlung der Mutter heimlich zu einer Tante ins Anfang August 1961 gerade noch leicht erreichbare Westberlin, um von da aus beruflich ganz anders reüssieren zu können. Die von alledem überraschte Rita lässt Manfred dorthin zu Besuch kommen, um sie zum Bleiben zu überzeugen, doch sie fühlt sich in der kapitalistischen Stadtatmosphäre (von Kommerz und Lautstärke) spontan unwohl und distanziert sich auch innerlich rasch von einem Geliebten, der in ihren Augen das bessere Gesellschaftssystem aufgegeben und letztlich sogar verraten hat, weil dieses ihm immerhin die ganze Ausbildung bis dahin ermöglicht habe – letzteres ein Argument, das zeitgenössisch immer wieder begegnet. Zumal weil Manfreds Maschinenprojekt einige Monate spä-

¹ Dort belegt als „Auszug aus dem Gespräch mit Christel Gräf, Textbeitrag zum Film im Katalog der Viennale, Wien 1978, o. S.“

ter doch noch genehmigt wird, erscheint seine Flucht als allzu ungeduldig und egozentrisch, und auch diese Bewertung kann als eine standardmäßige in Literatur und Film der DDR angesehen werden. Sie findet sich ebenso in Brigitte Reimanns fast zeitgleich (1963) erschienener Erzählung *Die Geschwister*, in der eine ähnlich beruflich-individualistisch motivierte Flucht eines jungen Mannes allerdings von dessen Schwester und ihrem gefestigt sozialistischen Liebhaber durch Überredungskünste verhindert wird (vgl. Elit 2013).

Sowohl in *Der geteilte Himmel* als auch in *Die Geschwister* wird die Flucht ideologisch abgelehnt, aber deren ganz ähnliche Motivation insoweit plausibel gemacht, als hier an die zeitgenössischen Adressaten, und das meinte die breite Bevölkerung, aber auch die Staatsmacht und ihre Funktionäre, gleichsam appelliert wurde: Geht fürsorglicher mit den Menschen, zumal unseren Leistungsträgern, um! Diese trugen nämlich ansonsten aus Entmutigung zum großen *Brain Drain* in den verlockenden Westen bei, einem *Brain Drain*, der genau in jener Zeit bekanntlich den Bau der Grenzmauer, des scheinbaren «Antifaschistischen Schutzwalls», am meisten befördert hatte. Nach dem Mauerbau wurde das Verlassen des Landes sodann zwar deutlich schwieriger, durch neue Strukturen jedoch weiter ermöglicht. Nicht zuletzt dieses beides, *Brain Drain* und Schleusermechanismen, thematisiert nun der Film DIE FLUCHT mehr als ein Jahrzehnt später anscheinend zwischen Linientreue und Systemkritik. Der Fluchtwillige ist im Gegensatz zu den vergleichbaren Figuren bei Wolf und Reimann mittlerweile sogar der Protagonist sowie potenzieller Sympathieträger.

Der Handlungsablauf in dramatischer und ideologischer Perspektive

Die über 90 Minuten linear erzählte, einsträngige Handlung erstreckt sich über mehrere Wochen in der Gegenwart und lässt sich relativ konventionell in fünf Großsequenzen beziehungsweise Akte einteilen: Der filmische Diskurs beginnt mit einem Prolog (über 5 Minuten) und einem expositorischen ersten Akt mit dem Problem-erregenden Handlungsmoment (13 Min.); es folgt ein zweiter Akt mit steigender Handlung und erstem Höhepunkt (27 Min.), ein dritter Akt mit einem subjektiven Wendepunkt (18 Min.) sowie ein vierter und fünfter Akt mit fallender Handlung inklusive retardierenden Momenten, mündend in einem hochdramatischen Abschluss (10 plus 16 Min.).

Noch vor dem DEFA-typischen langen Vorspann mit allen am Dreh Beteiligten beginnt der *Prolog* mit einer Totalen mit bewegter Kamera, die zeigt, wie ein weißer DDR-Pkw schnell über eine Autobahnauffahrt kurvt. Es handelt sich um einen neueren *Lada*, der den Fahrer potentiell als Bessergestellten der DDR-Gesellschaft ausweist. Die Totale wechselt noch in der ersten Minute in eine Vogelperspektive und alsbald in einen festen Kamerastand, aus dem

der Lada auf einer Transitautobahn, also mit Ost- und West-Fahrzeugen, zu sehen ist. Darüber legt sich der Vorspann in Verbindung mit einer leicht dissonant verfremdeten Synthesizer-Melodie nach «Das alte Schloss» aus Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*, die gewissermaßen verhaltene Spannung signalisiert. Diese wie aufs Wesentliche und Härteste reduzierte Melodie wird die einzige musikalische Unterlegung bleiben und in besonderen Spannungs- oder zumindest Stimmungsmomenten als ein Thema mit Variationen wiederkehren; der Ton ist ansonsten neorealistisch-dokumentarisch, er bildet also naturalistisch den Umgebungston einer Szene ab.

In der zweiten Minute (TC 1:45)² wechselt die Perspektive in eine Großaufnahme des Lada-Fahrers am Steuer. Es handelt sich um den Protagonisten Dr. Schmith, der gehetzt blickt und auf der Autobahn weiterrast, wobei die Kamera seine Fahrt begleitet. Schließlich fährt er auf einen Rastplatz und trifft den Runden, seinen etwas beleibten Fluchtvermittler. Es folgt ein kurzer Dialog zu Schmiths offensichtlicher Verspätung zu diesem Geheimtreffen, und dann wird im *Voiceover* der erste Part des konflikterregenden Moments vermittelt (TC 3:15), das heißt die Zusage Schmiths zum Ausschleusen, gefolgt von Erklärungen des Runden zum dafür anstehenden Prozedere. In der Autobahnraststätte sitzen beide sodann über einer Landkarte und einem Foto der westdeutschen Inntal-Klinik, die Schmith als Chefarzt ihrer Kinderklinik anstellen wird. Dann zeichnet Schmith einen Vorvertrag und eine Schuldverschreibung gegenüber den Fluchthelfern gegen. Der Runde gibt seinerseits geschäftsmännisch die Zusicherung, dass das Erfolgsrisiko bei seiner Organisation und nicht bei Schmith liege, was angesichts der Verhaftungsgefahr für beide Seiten manipulativ-beschwichtigend wirkt. Er nennt Schmith außerdem ein spezielles verdecktes Signal, das dieser an seiner Autotür finden werde, wenn die Flucht unmittelbar ansteht: ein roter Klebestreifen mit dem Fluchtdatum auf der Klebeseite. Von diesem konspirativen Gespräch wechselt die Kamera zwischendurch auf eine FDJ-Reisegruppe am Nachbartisch (TC 4:15), die beschwingt das berühmte Komsomolzenlied singt und den Protagonisten und die Zuschauer wohl gemahnen soll, welche Welthaltung hier eigentlich die richtige ist und von wo Schmith «abhauen» will. Schließlich erhält Schmith noch Informationen zum möglichen Fluchtgepäck und zum Fluchtvorgang selbst, der zum Bedauern des Runden erst vier Wochen später erfolgen könne.

In Minute fünf wechselt die Szene in Schmiths Klinikalltag; eine knappe Viertelstunde lang werden expositorisch Grundsituation und Figurentableau dort eingeführt sowie ein zweiter Part der Konflikterregung – ein insofern vollendeter *erster Dramenakt*. Eine anrührende erste

² DIE FLUCHT (DDR 1977), Regie: Roland Gräf. TC: Zeitangaben nach der Icestorm-DVD-Ausgabe Berlin 2007. Im Folgenden mit Klammervermerk und bloßer Time-Code-Angabe im Haupttext belegt.

Großaufnahme richtet sich alsdann auf ein zu früh geborenes Baby in einem Brutkasten und wird gekontert von einer Halbtotale, die Dr. Schmith als strengen Oberarzt gegenüber einer jungen Assistenzärztin zeigt, die für eine anscheinend unzureichende Versorgung zuständig ist. Die nächste Szene zeigt Schmith dann im Gespräch mit der etwa gleichaltrigen und vertrauten Krankenschwester Gudrun, die ihn nach dem Frühchen-Projekt fragt, das ihm der medizinische Klinikleiter Prof. Meißner nicht genehmigt hat. Schmith gibt sich darob gelassen, spricht aber halb ironisch, halb hilflos lächelnd von «Verzweifeln» als Folge (TC 5:15). Mit hartem Schnitt wechselt die Szene danach ins Büro der Leiterin der Neonatologie, Prof. Hilde Mittenzwei, die just vom kaum jüngeren und jovial-freundlichen Prof. Meißner zum 65. Geburtstag einen Blumenstrauß erhält, ihn aber sogleich hinsichtlich des nämlichen Projekts ihres hoch geschätzten Mitarbeiters Schmith auffordert, seine Entscheidung zu überdenken. Aber erneut wechselt die Szene, und zwar zurück zu Schmith, der nun mit einer jungen Ärztin, Katharina Kraus, durch den Klinikpark geht, nachdem sie sich als neue, von Prof. Meißner geheuerte Mitarbeiterin für Schmiths Abteilung vorgestellt hat. Schmith zeigt sich verärgert und erläutert ihr mit mokantem Unterton, dass Meißner vor allem junge Frauen fördere, die dann schwanger würden und ihm in der Abteilung wieder fehlten. Allerdings weist er Kraus als Kollegin nicht zurück, zumal sie ihm gut ausgebildet erscheint. Er steigt dann aber rasch in seinen Lada und fährt ab (TC 9:00). Gefahren ist Schmith zur Schreinerwerkstatt seines Vaters (TC 9:15), denn dort sehen wir ihn darlegen, dass er einen Entschluss gefasst habe, anscheinend unter dem Eindruck des Treffens mit dem Runden und der Projektabgabe durch Meißner: Er wolle endlich mehr «selber machen» und das sofort, da er bereits 45 Jahre alt sei, und er wolle nicht mehr nur «funktionieren» (TC 10:30). Den Vater fordert er auf, ihm alsbald «nach drüben» (TC 10:45) nachzufolgen, dieser verweigert sich allerdings wortkarg – ob eher aus Staatstreue oder aus Altersgründen, bleibt unklar.

Die nächste Szene (TC 11:15) setzt zunächst ein anderes, positiveres Stimmungssignal, denn unvermittelt und schwungvoll kommt Schmiths jüngerer Kollege Dr. Zeiske in einen Aufenthaltsraum mit Kolleginnen und Schwestern: Er ist gerade von einem ihn beglückenden dienstlichen New-York-Besuch zurückgekehrt und will Mitbringsel verteilen, auch an den dazu stoßenden Schmith. Der will nach seiner Projektabgabe aber wohl nicht beglückt werden und wendet sich schroff Katharina Kraus zu, die er zu einem ersten Bereitschaftsdienst unter seiner Aufsicht vergattert (TC 14:00). Dieser Dienst führt beide alsbald im Rettungswagen zu einem Tanzsaal, wo eine Sturzgeburt erfolgt ist. Ein unterkühltes, aber stabiles Neugeborenes und dessen nahezu ohnmächtige Mutter, die junge Frau Seeböhm, sind eilends in die Klinik zu transferieren, eine für Katharina Kraus schockierende Aktion, die sie aber so zu meistern

scheint, dass Schmith sie schließlich in der Gegenwart von Schwester Gudrun anlächelt und Feierabend machen lässt. Die Anschlusszene zeigt Schmith zuerst schlafend im Bereitschaftszimmer, und Schwester Gudrun tritt still dazu, woraufhin Schmith aber erwacht und wir erkennen: Hier begegnen sich zwei ehemalige Geliebte in alter Vertrautheit, denn schnell reden sie Tacheles; sie wirft ihm seine alte Egozentrik vor, und verteidigt ihm gegenüber ihre anstehende Vernunftehe mit einem weniger ichbezogenen Mann. Gleichzeitig jedoch beginnen beide Zärtlichkeiten auszutauschen und man darf vermuten, dass sich gemeinsamer Sex anschließen wird. Bevor die Szene ausgeblendet wird, prognostiziert eine sensible Gudrun noch, dass die neue Kollegin Katharina Kraus ihr als Geliebte wohl bald nachfolgen, aber «höhere Ansprüche» haben werde (TC 17:30). Schmith kündigt daraufhin nebulös seine baldige generelle Anspruchsverweigerung an – Gudrun kann das nicht als Andeutung einer Flucht verstehen, aber für die Zuschauer wird dies geklärt, denn in unmittelbarer Schnittfolge blickt Schmith auf das erhaltene Foto von der westdeutschen Klinik, und das musikalische Grundthema des Vorspanns kehrt ein erstes Mal wieder, diesmal allerdings etwas leichter und schwebender (TC 18:15). Die Ausgangssituation für den fluchtbereiten Dr. Schmith erscheint in diesem Moment umrissen, sein Abgang aus beruflicher Frustration gut begründet, nur die neue Kollegin zeichnet sich als vermutlich irritierendes Moment ab.

Es folgt ein *zweiter Akt*, in dem sich von Minute 19 bis 40 die Handlung mit weiteren Irritationsmomenten für Schmith bis zu einem ersten Höhepunkt steigert. Zwei wichtige Momente liefert gleich die erste Szene, in der wir unvermittelt Zeugen einer gerade endenden Ansprache von Prof. Meißner als Leiter einer Betriebsversammlung werden, bei der Schmith selbst nur in einer hinteren Stuhlreihe sitzt. Zum Abschluss bittet Meißner um eine Aussprache zum gerätemäßig seines Erachtens sehr teuren Schmith-Projekt und gibt zudem seine Distanz wegen einer zu geringen Bedeutung desselben zu erkennen. Die versammelte Belegschaft bleibt daraufhin stumm, bis Meißners junge Tischnachbarin, vielleicht eine Ärzt sprecherin oder Betriebsgruppenleiterin, ein kollektives positives Votum kundtut. Schmith verteidigt daraufhin die Relevanz des Projekts, zeigt sich aber auch schon frustriert. Der erneut recht frohgemute Zeiske hingegen meint mit einer gewissen Chuzpe: Er sei für die Ablehnung des Projekts, aber nur weil viel mehr Geld dafür sinnvoll und die Fragestellung außerdem breiter anzulegen sei, anscheinend unter Nutzung seiner eigenen Expertise. Zeiske scheint so zugleich seine eigene Karriere fördern zu wollen, aber Gemeinschafts- und Individualinteresse käme auf diesem Wege auch für Schmith wieder zusammen. Meißner bricht die Diskussion (lieber?) erst einmal ab, will es nun aber auch in Berlin beraten lassen (TC 22:00). Auf eine Einflüsterung der ebenfalls neben ihm sitzenden Prof. Mittenzwei hin verkündigt er sodann ein

«schockierendes Ereignis», denn der Kollege «Gynäkologe Wendt ist beim Versuch des illegalen Grenzüberttritts nach Westdeutschland gefasst worden» (TC 22:30) – er war scheinbar in einem Ungarn-Urlaub, wollte von da jedoch nach Österreich überlaufen. Als ein vermutlich mit der Sache weitergehend beschäftigter Meißner abgegangen ist, reflektiert eine altersweise erscheinende Prof. Mittenzwei verallgemeinernd vor der Belegschaft Gründe für das Verlassen eines Landes. Dies könne zumal zur Selbstrettung geschehen, sie selbst z. B. sei seinerzeit vor Faschisten geflohen; daher stelle sich auch jetzt die Frage nach eventuell überlebenswichtigen Gründen für Dr. Wendt. Mittenzwei sieht ihn schon einmal nicht als politischen Feind, aber auch nicht als irreparabel mit der Arbeit vor Ort unzufrieden. Er habe sich vielmehr wohl ein höheres Gehalt gewünscht, und im Westen gebe es ja fünf- bis zehnmal mehr. Dieses Verlangen wird von Mittenzwei freilich missbilligt, da es undankbar sei gegenüber dem ausbildendem Staat und gesellschaftlich nicht verantwortungsvoll. Mangels gerechter Gründe sei daher heutzutage «jeder ein Verräter», der das Land so verlasse; die Kamera schwenkt dazu bedeutungsvoll auf einen versteinerten Schmith in Großaufnahme (TC 23:43), dem die Wendt-Flucht und ihre Deutung wie ein Menetekel für das eigene Vorhaben erscheinen muss. Es handelt sich um einen der sozialistisch-realistischsten Momente des Films, der Fluchtgründe zwar zu würdigen versucht, für die DDR-Gegenwart jedoch keine «haltbaren» angibt, zumindest wenn man dem autoritativen Votum der Altkommunistin folgt. – Erinnt sei an dieser Stelle an den hier zugrunde liegenden ideologischen marxistisch-leninistischen Diskurs von einem basalen Antagonismus von der richtigen kommunistischen Gemeinschaftsorientierung, die allen Menschen ein irdisches Paradies verschaffen werde, und einer kapitalistischen Egozentrik, die in den herrschenden westlichen Gesellschaftssystemen einen fatalen Individualismus und letztlich die Unterjochung des Einzelnen unter die Kapitalinteressen befördere. In der entsprechend ideologisierten Literatur und Kunst der DDR wurde dieser Antagonismus und damit eine Art Kampf von Gut und Böse umgemünzt in das (ursprünglich sc. sowjetrussische) sozialistisch-realistische Großnarrativ vom «positiven Helden» für den Kommunismus. Es war dies ein Narrativ, das als moderner politischer Mythos von Furcht und ihrer Abwehr (Blumenberg) funktionierte und zahlreiche typischerweise mythenstabilisierende Variationen erhielt, so dass neben vor allem agierenden Haupthelden³ etwa auch Althelden traten, die von früheren Kampfstufen berichten und als Autoritäten den rechten Weg weisen konnten (vgl. Elit 2017, S. 9–27). In diesem Sinne ist hier die Figur Prof. Mittenzwei zu verstehen. Ein Hauptheld jüngeren oder mittleren Alters findet sich in DIE FLUCHT nur bedingt im unsiche-

³ Als Beispiel für einen solchen vgl. etwa die ebenfalls von Mueller-Stahl verkörperte Figur des Ulli im linientreuen Mauerfilm ... UND DEINE LIEBE AUCH von 1962.

ren Protagonisten Schmith, dessen zwischenzeitliche Rückbesinnung auf das «Gute» ihn zwar ideologisch gesehen «positiver» macht, seine Rettung als Person sollte nach dem eigentlichen Erzählmuster freilich auch am Ende stehen, denn zum «antifaschistischen Märtyrerhelden» (vgl. ebd.) taugt er zeitbedingt nicht – zu diesem mythologischen Rahmen am Ende erneut.

Wie motiviert Schmith weiterhin zum Gang in die Bundesrepublik ist, veranschaulicht kurz darauf sein Unmutsausbruch in einem Frühchenzimmer, wo er sich über unzureichende hygienische Zustände mangels Technik und Krankenschwestern aufregt und laut fordert, so viel Personal wie im Westen haben zu müssen (TC 27:00). Wie schwer es ihm andererseits fallen dürfte, die DDR zu verlassen, stellt die anschließende Feierabendszene vor (TC 27:15), in der Schmith vor einem Fotoalbum aus seiner Jugend sitzt und dazu sentimental seine alte FDJ-Signaltrompete in Händen hält. Zudem kommt überraschend der enthusiastische Kollege Zeiske zu Besuch, um Schmith Unterstützung für sein Projekt auszusprechen, denn es gehe um eine gute Sache und er wolle als Biochemie-Kundiger eine wichtige Ergänzung bieten. Zudem, so Zeiske, werde eine Fachexkursion zu einer ähnlich interessierten Neonatologie in Prag, also im sozialistischen Bruderland ČSSR, Schützenhilfe bringen. Schmith gibt sich dem gegenüber freilich eher verschlossen und wird von Zeiske mit dem für die DDR-Ideologie recht heiklen Vorwurf des «Skeptikers» konfrontiert (TC 30:30).

Dass Schmith weiter still seinen Abgang aus dem Land vorbereitet, bezeugt die nachfolgende kleine Sequenz, in der sein innerer Konflikt zugleich deutlich anwächst. Schmith trifft nämlich nach Feierabend Katharina Kraus in der Umkleidekabine und will ihr Bücher aus dem Kofferraum seines Wagens heraus schenken, die er nicht mehr benötige – warum sagt er verständlicherweise nicht. Katharina würde diese gerne nehmen, Schmith hat sie dafür jedoch im Auto heimzufahren. Anscheinend nicht ohne Hintergedanken bittet sie ihn dann in ihr reizvoll unaufgeräumtes Häuschen am Stadtrand, und alsbald stehen beide aufgereggt voreinander und küssen sich. Nach einem komödienthaften Handwerkerbesuch, den Katharina abwimmelt, ist klar: Es steht gleich eine Liebesnacht an. Die Kamera blendet hier allerdings dezent aus, und als Nächstes blicken wir in einer frühmorgendlichen Totale von außen auf das Haus der Verliebten, wozu das musikalische Grundthema nach Mussorgsky nun einmal in einer ganz entspannten Version zu hören ist (TC 35:45) – wird Schmith hier nicht doch bleiben wollen?

Auf mehrfache Weise bestärkend in diese Richtung geht die nächste Sequenz, die der Exkursion nach Prag gewidmet ist: Schon im Zug ermuntert Prof. Mittenzwei Schmith, angesichts der anstehenden Projektbewilligung parteilich aktiver zu werden, und Katharina tritt scherzend hinzu und bezeichnet ihr Häuschen als «richtiges Nest zum Überwintern» (TC 37:00). Während einer Führung durch die Prager Klinik kommen weitere positive Signale

zum nun international zu verankernden Projekt, und am Abend schleicht sich Katharina im Nachthemd zu Schmith aufs Zimmer (TC 40:00). Beruflich wie privat bietet die sozialistische Heimat also alles Erdenkliche auf, Schmith muss nur aufhören zu fremdeln, so legt es die Filmperspektive nahe.

Schmiths Zwiespalt wird jedoch noch eine ganze Stufe gesteigert, und zwar bis in eine auch äußere Zwickmühlensituation, als nach der Exkursion der Klinikalltag zurückkehrt; es beginnt eine große neue Handlungssequenz, die als typischer *dritter Dramenakt* angesehen werden kann. Dieser führt von Minute 41 bis 65 über mehrere Höhepunkte zu einem scheinbaren Wendepunkt für Schmith, was seine innere Haltung zur DDR betrifft: Als Erstes ist dafür ein Ereignis wesentlich, das Schmiths Geliebte innerlich erschüttert, ihr Schmith aber auch näher bringt: Das von Katharina bei ihrem ersten Notfalldienst gerettete Frühchen stirbt unter ihren Händen, weil es einen irreparablen Herzfehler hat; Katharina fühlt sich jedoch schuldig, weil der Tod bei einer vergeblichen Reanimation durch sie eintritt. Sie flüchtet daher auf den Bauernhof ihrer Eltern, sei es für eine Auszeit, sei es, um den Dienst ganz zu quittieren (TC 43:00). Schmith ist sehr besorgt, muss sich am nächsten Tag jedoch zunächst um die Mutter des verstorbenen Kindes, Frau Seeborn, kümmern, die nach der Zeitüblichkeit weder Kontakt zum Kind haben durfte noch bereits von dessen Tod weiß. Als Schmith die weinende Mutter fürsorglich heimfahren will, wird auch er selbst erschüttert: Am Türgriff seines Wagens befindet sich überraschend der Klebestreifen, der ihm den Termin der Schleuseraktion ankündigt: Am 30.10. hat er sich auf dem vereinbarten Rastplatz einzufinden (TC 45:25). Die Folgeszene zeigt Schmith zunächst wieder in der Klinik, wo er nach Katharina fragt, um sie anschließend mit dem Auto auf dem elterlichen Dorf aufzusuchen. Dieses Dorf liegt allerdings im Grenzsperrgebiet zur Bundesrepublik, und nachdem Schmith Katharina offensichtlich rasch getröstet und wieder aufgebaut hat, nimmt er sie in aufgeräumter Verfassung wieder mit in die Stadt. Auf dem Weg gehen sie sodann noch ausgelassen Pilze suchen im Wald und genießen ihre Zweisamkeit, jedoch ergibt sich schließlich aus dem Auto heraus für Schmith auch noch ein überraschender Blick auf die Grenze: Die ortskundige Katharina erklärt ihm das Gebiet und die (bezeichnenderweise ausschließlich zu sehende) westliche Grenzkontrolle, die sich Schmith dezent beschreiben lässt (TC 51:30).

Als Nächstes sehen wir Prof. Meißner in seinem Büro, der einen eintretenden Schmith nach seinem Verbleib in den letzten Tagen fragt und der von diesem auch eine Entschuldigung erhält. Mit im Büro sitzt ein von Schmith zuvor bereits in der Klinik bemerkter fremder Mann, der nun als Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit vorgestellt wird und der bezogen auf den ›Republikflüchtling‹ Wendt fragt, ob dieser jemand Weiteres zur Flucht er-

mutigt habe oder von Westbekannten besucht worden sein könnte. Nach dem raschen Abgang des Stasi-Manns kommt Meißner nüchtern zum für ihn eigentlichen Thema: In der Hauptstadt sei man an Schmiths Projekt interessiert, aber er müsse politischer werden, eine Parteikandidatur werde ja auch von Mittenzwei und Zeiske unterstützt: Schmith solle unter dieser Voraussetzung die Projektleitung annehmen, und dann könne er mit dem aus Griechenland stammenden Kollegen Panárgolis von der Charité am ersten November sogleich nach Köln zu einem Neonatologen-Kongress fahren (TC 54:00). Als Schmith seine Katharina trotz fortgesetzter eigener Fluchtabsicht zurückgeholt hat, wird die Entscheidungssituation also noch angespannter für ihn: Der Stasi-Mann macht ihn auf weitere Konsequenzen einer Flucht aufmerksam, und auf der anderen Seite kann Meißner ihm das einst ersehnte Projekt noch einmal gesicherter in Aussicht stellen. Die besondere Nagelprobe für Schmiths innere Haltung sind zudem Ort und Datum des Ärztekongresses: Nicht nur wird er vertrauensvoll just nach Westdeutschland entsandt, sondern der Kongress wird zwei Tage *nach* dem ihm angekündigten Schleusertermin stattfinden.⁴

Nachdem sich Schmith von Meißner verständlicherweise eine Bedenkzeit erbeten hat, sehen wir ihn in einer Folgeszene mit Katharina auf einem Spaziergang, während dessen er grantelnd für sie in Teilen Unverständliches reflektiert: Wenn er das Projekt übernehme, würde er mehr organisieren als forschen, und außerdem müsse er allzu politisch werden. Schließlich orakelt er sogar, er fühle sich wie Buridans Esel, der vor zwei Heuhaufen steht und verhungert, weil er sich für keinen der beiden entscheiden kann – für Katharina ein völlig rätselhaftes Problem, da sie vom zweiten, westdeutschen Heuhaufen ja nichts weiß (TC 55:00). Immerhin, den angesetzten Fluchttag verbringt Schmith bei Katharina, und wir sehen den Fahrer des Schleuser-Lkws vergeblich auf dem Autobahnparkplatz warten, während Schmith die Unterlagen der Inntal-Klinik betrachtet, zu der er eigentlich gerade gebracht werden sollte (TC 56:45). Stattdessen zeigt eine Totale als Nächstes einen fahrenden D-Zug mit Schmith und einem begleitenden Kollegen darin auf dem Weg nach Köln, und gleich die nächste Szene ist eine wuselige Kongresspause, in der der Runde, der Fluchtplaner, wie freudig überrascht zu Schmith kommt, ihn dann aber ernst beiseite zieht und befragt. Schmith will schlichtweg den Vertrag aufheben, hat also eine innere Wende zur DDR zurück vollzogen. Der Runde hält entgegen, im Inntal werde Schmith immer noch «mit sehr großer Ungeduld» erwartet, und am Ende des Kongresses müsse er sich entscheiden (TC 59:45). In der Folge

⁴ Wie weit weg ein DDR-Filmteam seinerzeit innerlich von bundesrepublikanischen Verhältnissen war, zeigt die Terminierung eines Ärztekongresses auf den 1. November, also den Feiertag Allerheiligen, an dem wohl im katholischen Köln eher kein solches Arbeitstreffen stattfinden würde.

gibt Schmith in Gesprächen mit Ost-Kollegen zwar bereits zu erkennen, dass er für rasche Planungen am großen neuen Projekt zur Verfügung stehen werde. Wie er sich dann aber noch einmal überzeugt, dass ein Verbleib in der DDR das Richtige für ihn ist, zeigt eine erstaunliche Schluss-Sequenz dieses Aktes; statt sich nämlich mit dem Runden zu treffen, macht Schmith eine Stippvisite (TC 61:20). Er fährt mit einem Taxi zur Inntal-Klinik und geht um sie herum, bis er sich auf eine Bank neben einer lesenden alten Frau setzt. Dazu kommt leise das musikalische Grundthema nach Mussorgsky wieder auf und kündigt die Bedeutung des nun folgenden kleinen Gesprächs an, denn die alte Dame fragt Schmith nicht nur, wie ihm der Ort gefalle. Sie erklärt sich außerdem an Grundgestimmtheiten von Menschen interessiert und äußert unvermittelt die Vermutung, ihr Gegenüber sei nicht von trauriger Natur, daher auch nicht bindungsstark und entsprechend unverheiratet (TC 63:30). Schmith entgegnet, er sei gar kein Patient, sondern zur gelinden Überraschung der alten Dame, er sei aus der DDR, habe bis vor paar Tagen hier arbeiten wollen, und er gehöre «vielleicht doch zu den traurigen Menschen, man sieht es mir bloß nicht an.» (TC 64:19) Das Gespräch mit der alten Dame bringt Schmith also auf eine melancholisch-poetische Weise zur hier nahezu final erscheinenden Einsicht, dass er eine zu große innere Bindung an die DDR und wohl auch an seine Geliebte habe, als dass er sie schnöde verlassen könnte.

Doch so leicht kommt man aus dem Pakt mit einem kapitalistischen Teufel nicht heraus, das zeigt der Film im Folgenden sehr sozialistisch-realistisch – also *vierter Akt*, fallende Handlung und retardierende Momente folgen von Minute 65 bis 73: Zum einen wird bereits ein Klinikgebäude für Schmiths Projekt feierlich übergeben, zum anderen wird Schmith aber ebendort von dem Runden gestellt sowie zu einem erneuten Geheimtreffen an der Autobahn aufgefordert (TC 65:45) – und da kommt es zum harten Schlagabtausch: Ein wütender Schmith will zur Polizei gehen, der Runde hingegen bleibt sozusagen konstruktiv, um der «Investition» willen, setzt einen neuen Schleusertermin am nächsten Sonntag an, und gemahnt Schmith, mit einem Gang zur Polizei gefährde er auch seine eigene Karriere, er solle sich besser wieder für den Westen entscheiden. Zurück bleibt ein ratloser Schmith in Großaufnahme, dazu kommt das musikalische Grundthema nach Mussorgsky nun deutlich bedrohlicher auf (69:15). Die folgende Zwischenszene bringt ein retardierendes Moment, denn Schmith will sich seiner Vorgesetzten Prof. Mittenzwei offenbaren, aber sie hält ihn mit einer überraschenden Nachricht davon ab: Der auf der Flucht verhaftete Kollege Wendt ist zur Bewährung zurück in der Klinik, und just Schmith soll auf ihn aufpassen, denn Mittenzwei sieht weiterhin einen Verräter in Wendt (71:30). Ein Zusammentreffen mit diesem macht Schmith auch noch klar, dass Wendt nicht einmal hatte fliehen wollen, sondern lediglich von seiner Ehefrau zu

dem Versuch genötigt worden war. Wendt ist daher ganz reumütig und will nun fest «zu unserem sozialistischen Staat» stehen – Schmith hält das alles für «erbärmlich», fühlt sich aber wohl nur selbst ertappt (TC 73:00), und am Abend des Tages zeigt sich Schmiths Drucksituation ganz offen: Der Runde erinnert ihn telefonisch an die anstehende Entscheidung, Schmith hingegen brüllt nur in den Hörer: «Ich will nichts mehr von Ihnen hören» (TC 73:35) und geht nach dem Telefonat wütend und verzweifelt durch die von ihm selbst bereits verwüstete Wohnung. Kann er noch eine Lösung für das Dilemma finden?

Es folgt der *fünfte Akt*, in dem von Minute 75 bis 90 die Handlung zu einem dramatischen Abschluss geführt wird. Was Schmith gegenüber Prof. Mittenzwei noch nicht schaffte, eine Beichte der Fluchtab sicht, vollbringt er nun vor der zugeneigten Ex-Geliebten Gudrun, allerdings soll sie ihm nicht nur zuhören, sondern sogar bei der Flucht helfen, zu der er jetzt auch Katharina überreden will. Gudrun ist bereit, ihm dafür die Waldhütte ihres Bruders zu verschaffen, sieht aber kein Glück in der Sache und gibt dem gehetzten Schmith zu bedenken: «Man muss nicht müssen, man muss wollen» (TC 75:45), er solle also nicht gegen seine Einsicht eine Wende aus der Not vollziehen. Bereits in der nächsten Szene packt Schmith jedoch für die Autofahrt zur Hütte, besucht noch einmal den erneut sehr distanzierten Vater, und schon ist er bei Katharina, um sie auf ein vermeintliches Wochenende zu zweit mitzunehmen. Dass er während ihres Packens unter einem Vorwand hektisch ihre ärztliche Approbation sucht (mit der sie im Westen ihre Qualifikation belegen kann), nimmt sie fröhlich gelassen hin, freut sie sich doch einfach auf das Wochenende (TC 78:00). In der Hütte fragt er sie ebenfalls scheinbar harmlos, ob sie sich einen Neuanfang mit ihm vorstellen könne und schwärmt ihr von der «weiten Welt» vor, die sie bereisen könnten. Katharina träumt das aus Liebe mit, aber ohne die Implikation zu verstehen. Sie hingegen wünscht sich nur eine Familie mit ihm sowie schlichtweg den eigenen Verbleib in der «Heimat» DDR (TC 82:00). Späterhin gehen beide zu Bett, doch bereits am ganz frühen Sonntagmorgen – drei Uhr zeigt der Wecker – steht Schmith auf: Nichts hat er Katharina offensichtlich erklärt, aber die Flucht steht an (TC 83:00).

Daher zerrt er sie so unvermittelt aus dem Bett, dass sie sich nur über das Aufstehen und sein seltsames Verhalten wundern kann. Alsdann fährt er sie auch schon im Auto zum Autobahnparkplatz, und ein West-Lkw kommt hinterdrein. Schmith konfrontiert Katharina nun unversehens mit dem Fluchtablauf (so wie sein Kollege Wendt von seiner Gattin überrumpelt wurde), und diese zeigt sich schlicht entsetzt. Schmith umarmt sie daraufhin und bittet darum, dass sie zusammenbleiben, aber Katharina versteht nicht. Im Hintergrund ist bereits einer der Lkw-Fahrer ausgestiegen und wartet. Alsdann steigt auch Schmith aus, und beide Fahrer war-

ten nun draußen, doch schon sieht Schmith Katharina nur noch flüchten und ruft ihr verzweifelt hinterher. Im Gegenschnitt raunt ein Lkw-Fahrer dem anderen zur: «Wenn er allein zurückkommt, lassen wir ihn hier!» Schmith hingegen läuft erschöpft im Wald umher (TC 87:45). Nach dem nächsten harten Schnitt sehen wir Schmith in der Lkw-Tür, bei dem Versuch einzusteigen, aber der eine Fahrer verweigert ihm dies wegen der Gefahr, von Katharina verraten zu werden – und um Schmith abzuwehren, gibt er ihm einen Schlag mit seiner großen Stabtaschenlampe auf den Schädel, und schon fährt der Lkw ab. Schmith hingegen kriecht halb bewusstlos auf der Parkplatz-Straße herum, und dann sinkt er zusammen, offensichtlich tot, denn die Kamera zoomt weg. Aus einer starren Vogelperspektive und ohne Ton sehen wir sodann ein Auto ankommen, aus dem eine Familie aussteigt und entsetzt zu Schmith geht. Es folgt ein kleiner Zeitsprung, und nun sind ein Rettungswagen sowie die Volkspolizei da, die aber lediglich noch eine Decke über Schmith ausbreiten. Mit einem weiteren Zeitsprung und in Überblendung leert sich die Szene und eine Totale als Schlusseinstellung richtet sich über den nun wieder wie unbefleckten Parkplatz hinweg auf rauschenden Verkehr: *Finis Tragoediae* (TC 90:10).

Die Entscheidung Schmiths für eine Flucht wird also im klassisch aristotelischen Sinn zu einem tragischen Fehler, das heißt: übereilt getroffen und mit einer gnadenlosen Instanz vereinbart, kann der Held sie nicht mehr korrigieren und landet in der Katastrophe, und selbst wenn diese nicht in Form des Todes prompt und unabwendbar eingetreten wäre, hätten dem Helden drastische Konsequenzen durch das Auffliegen der Flucht gedroht, wenn man den eingangs erwähnten DDR-StGb-Paragraphen in Anschlag bringt. Untermauert wird mit dieser Dramatisierung die sozialistisch-realistische Botschaft in ihrer ideologischen beziehungsweise neu-mythischen «Wahrheit»: Man sollte die sozialistische Gemeinschaft nicht leichtthin aufgeben, und zumal wer sich in kapitalistische Gefahr begibt, kommt darin um. Die nüchterne Schlusseinstellung auf die Transitautobahn mag dem gegenüber allenfalls noch sagen: Da ist auch ein armer Kerl in für ihn unlösbarer Verstrickung dahingegangen, und nebenan rauscht der Verkehr einfach weiter.

Fazit: «Republikflucht», Mauerschau und versuchter Mauersprung 1977

Die erklärten Intentionen der Macher des Films richteten sich auf die neuerliche Thematisierung der «Republikflucht», Ursachen und womöglich mehr zu würdigende individuelle Gründe, und bieten sollte der Film eine Mischung aus notwendiger Propagandaperspektive und einfühlsamem Blick auf menschliche Schicksale «hinter» den Zeitungsmeldungen zu vereitelten Schleuseraktionen. Zieht man jedoch ein Fazit nach eingehender Handlungsanalyse,

scheint nach anfänglich durchaus differenzierterer Betrachtung nach und nach die ideologische Lesart zu dominieren, denn mit der (m. E. im Film mit Blick auf seine Gesamtdramaturgie nie infrage gestellten) autoritativen Stimme der Altheldin Prof. Mittenzwei gesprochen: Wer heutzutage aus beruflichen Gründen geht, ist vor allem ‹Verräter› an der sozialistischen Staatsgemeinschaft und hat sich vom schnöden kapitalistischen Mammon, einem potentiell tödlichen Götzen, verlocken lassen. Existenzielle Gründe ließen sich zwar vorstellen, für diese fehlten aber hinreichend schlechte Zeitumstände. Als erweiterte Perspektive auf eine ‹Republikflucht› kommt allenfalls noch in den Blick, was schon in den Flucht-Thematisierungen der frühen 1960er Jahre rhetorisch zu finden ist: ‹Verloren› oder sogar ‹versagt› hat bei solch einem Abgang auch die DDR als solche, wenn ein ihr an sich zugeneigtes Individuum aufgrund von zu großer Frustration oder zu wenig rechtzeitiger positiver Einbindung gehen wollte. Insofern mag der Film im Sinne seiner Macher auch appellieren, besser auf jeden einzelnen sozialistischen Mitbürger Acht zu geben, damit sie oder er gar nicht erst auf buchstäbliche Abwege gerät. Was hinsichtlich eines angestrebten Mauersprungs aber fast außen vor bleibt, ist die Frage nach dem Menschenrecht, zu gehen. Dieses Skandalon auch nur annähernd zu benennen, war für einen DEFA-Film aber bis 1989 so gut wie unmöglich, und wenn in DIE FLUCHT immerhin auf die Mauer als solche geschaut wird, dann wie auf ein Hindernis, das nur diejenigen mit den falschen Absichten wirklich stört. (‹Gute› DDR-Bürger wie Katharina wissen auf das Begehren nach Reisen in alle Welt freilich auch nur den diffusen Wunsch nach einem Verbleib in der ‹Heimat› entgegenzusetzen.)⁵

Welchen Beitrag zur historischen Beleuchtung des verschwundenen Mauerstaats leistet der Film DIE FLUCHT über diesen ernüchternden narrativen Befund hinaus, was kann er als Zeugnis für etwa 1976/1977 aussagen? Zum einen: Die sozialistisch-realistische Weltsicht erscheint mythisch-narrativ weiter gesetzt, wenn auch deren eigentliche ‹positive Helden› nur mehr am Rande agieren, da der Protagonist Schmith als solcher ausfällt. Der Angstgegner einer solchen Mytho-Logik der Furcht, der ‹böse› Kapitalismus und dessen Egozentrik, ist allerdings noch in voller Aktion und reißt ideologisch unsichere Individuen in den Untergang, und das sogar mit gesteigerten Kräften, denn wie selbst Prof. Mittenzwei konzedieren muss: Die Verlockung eines vielfach höheren Gehalts usw. sind vom Staatssozialismus wohl schwerer denn je zu kontern, und Dr. Schmiths Kritik an Bürokratie und Grundmängeln der DDR wird im Film ebenfalls nicht ganz ausgeräumt, selbst wenn das große Forschungsprojekt am

⁵ Die Thematisierung des eigentlichen Skandalons des Films war selbstredend auch Filmkritikern der DDR nicht möglich, die ansonsten durchaus offen und kritisch über den Film urteilen durften, vgl. insbesondere die ausführliche und differenzierte Besprechung Schütt 1979.

Ende starten darf. Zum anderen, obschon eher im Hinter- oder gewissermaßen ‹Untergrund› des Films: Geradezu eine neue Grundsituation herrscht seit der Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976, und das hieß: eine wachsende Ratlosigkeit, wie es mit und in der DDR noch weitergehen könnte, denn zumal Intellektuelle wie Mueller-Stahl fühlten sich von ihrem wieder rigideren Staat abgestoßen (vgl. Gersch 2006, S. 166–168). Diese basale Ratlosigkeit findet sich in einem DEFA-Film zwar nicht unmittelbar gespiegelt, dies wäre von den Zensurinstanzen kaum gebilligt worden, aber bedeutsam erscheint, dass mit einem Dr. Schmith Protagonisten begegnen, deren Unsicherheit bezüglich ihrer inneren Beziehung zum sozialistischen Staat und deren mögliches Schicksal angesprochen werden, und eine hoffnungsvolle Lösung bleibt für sie – im Gegensatz etwa zu dem Fluchtwilligen in Reimanns *Geschwistern* – nun aus.⁶

Filmverzeichnis

BANKETT FÜR ACHILLES (DDR 1975), Regie: Roland Gräf, Drehbuch: Martin Stephan.

COLUMBUS 64 (DDR 1966), Regie: Ulrich Thein, Drehbuch: Ulrich Thein.

ERSCHEINEN PFLICHT (DDR 1984), Regie: Helmut Dziuba, Drehbuch: Helmut Dziuba, Anne Pfeuffer.

DIE FLUCHT (DDR 1977), Regie: Roland Gräf, Drehbuch: Roland Gräf, Hannes Hüttner.

GESCHICHTEN JENER NACHT (DDR 1967), Regie: Karlheinz Carpentier et al., Drehbuch: Karlheinz Carpentier et al.

FÜNF PATRONENHÜLSEN (DDR 1960), Regie: Frank Beyer, Drehbuch: Walter Gorrish.

DER GETEILTE HIMMEL (DDR 1964), Regie: Konrad Wolf, Drehbuch: Christa Wolf, Gerhard Wolf, Konrad Wolf, Willi Brückner, Kurt Barthel.

JAHRGANG 45 (DDR 1966), Regie: Jürgen Böttcher, Drehbuch: Jürgen Böttcher, Klaus Poche.

JAKOB DER LÜGNER (DDR 1974), Regie: Frank Beyer, Drehbuch: Jurek Becker, Frank Beyer.

DIE LINDSTEDTS (DDR 1976), Regie: Norbert Büchner, Drehbuch: Kurt Kylian et al.

MÄRKISCHE FORSCHUNGEN (DDR 1981), Regie: Roland Gräf, Drehbuch: Roland Gräf.

MEIN LIEBER ROBINSON (DDR 1970), Regie: Roland Gräf, Drehbuch: Roland Gräf, Klaus Poche.

NELKEN IN ASPIK (DDR 1976), Regie: Günter Reisch, Drehbuch: Günter Reisch, Kurt Belicke.

⁶ Vgl. auf je andere Weise SOLO SUNNY von 1980 oder Lothar Warnekes UNSER KURZES LEBEN von 1981 nach Brigitte Reimanns Romanfragment *Franziska Linkerhand* oder Helmut Dziubas ERSCHEINEN PFLICHT von 1984.

SOLO SUNNY (DDR 1980), Regie: Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase, Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase, Dieter Wolf.

DER TANGOSPIELER (D/CH 1990), Regie: Roland Gräf, Drehbuch: Roland Gräf.

UND DEINE LIEBE AUCH (DDR 1962), Regie: Frank Vogel, Drehbuch: Paul Wiens.

UNSER KURZES LEBEN (DDR 1981), Regie: Lothar Warneke, Drehbuch: Lothar Warneke.

Literaturverzeichnis

Becker, Jurek (1969): *Jakob der Lügner*. Berlin: Aufbau.

Bruyn, Günter de (1978): *Märkische Forschungen*. Halle a. d. Saale: Mitteldeutscher Verlag.

Elit, Stefan (2009): «Christa Wolf, Der geteilte Himmel». In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literaturlexikon*. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, Bd. 17: Vil–Z, S. 520–521.

Elit, Stefan (2013): «Narrationen der Individualität in der geschlossenen Gesellschaft. DDR-Gegenwartsprosa und DEFA-Film der 1960er Jahre». In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *„Nach der Mauer der Abgrund?“ (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, S. 161–173.

Elit, Stefan (2017): *Von Heroen und Individuen. Sozialistische Mytho-Logiken in DDR-Prosa und DEFA-Film*. Bielefeld: Transcript.

Filmarchiv Austria (Hg.) (2001): *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946–1992*, Bd. 1: *Die Filme der Retrospektive*. Red. Helmut Pflügl. Bd. 2: *Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen*. Red. Raimund Fritz. Wien: Filmarchiv Austria.

Gersch, Wolfgang (2006): *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*. Berlin: Aufbau.

Hein, Christoph (1989): *Der Tangospieler*. Berlin: Aufbau.

Ministerium der Justiz (Hg.) (1968): *Strafgesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik – StGB*. Textausgabe mit Sachregister. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.

Poss, Ingrid / Warnecke, Peter (Hg.) (2006): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. Lizenzausgabe Bonn.

Reimann, Brigitte (1963): *Die Geschwister*. Berlin: Aufbau.

Reimann, Brigitte (1974): *Franziska Linkerhand*. Berlin: Neues Leben.

Schütt, Hans Dieter (1979): «DIE FLUCHT». In: *Aus Theorie und Praxis des Films* (1979), Heft 2, S. 34–48.

Walk, Ines (2009/2017): «Gräf, Roland». In: DEFA-Stiftung.de. Dokumentation. Biographien. <http://www.defa-stiftung.de/graef-roland>, 17.05.2018.

- Walk, Ines (2013a): «Gröllmann, Jenny». In: DEFA-Stiftung.de. Dokumentation. Biographien. <http://www.defa-stiftung.de/groellmann-jenny>, 17.05.2018.
- Walk, Ines (2013b): «Mueller-Stahl, Armin». In: DEFA-Stiftung.de. Dokumentation. Biographien. <http://www.defa-stiftung.de/925-mueller-stahl-armin>, 17.05.2018.
- Wolf, Christa (1963): *Der geteilte Himmel*. Halle a. d. Saale: Mitteldeutscher Verlag.