

Die Rezeption von Geschichte im Film

Eine vergleichende Untersuchung der Praktiken bei der Rezeption
der Darstellungen von ‚Flucht und Vertreibung‘ im Spiel- und
Dokumentarfilm durch junge Erwachsene

Dissertation

zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt

der Philosophischen Fakultät I
Sozialwissenschaften und historische Kulturwissenschaften

der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg,

von Andreas Christopher Matt
geboren am 20.08.1985 in Lahr/Schwarzwald

Gefördert durch



GutachterInnen:

- 1) Prof. Dr. Silke Satjukow
- 2) Prof. Dr. Klaus Schönbach

Verteidigung: Halle (Saale) den 09. November 2019

Inhaltsverzeichnis

A Einleitung

1	Film, Geschichte und Geschichtswissenschaft – Über die Tragik einer ménage à trois	7
2	Geschichte, Film und RezipientInnen – Einblick in den Forschungsstand	11
3	Ziel und Aufbau der Studie	16

B Theoretischer und methodischer Rahmen der Studie

4	Geschichte in Bewegung – Eine theoretische Annäherung	19
4.1	Zwischen Quelle und Darstellung – Filme als Gegenstand der Geschichtswissenschaft	19
4.2	Filme als Medium der Geschichtsdarstellung – Eine Problematisierung	21
4.3	Personalisierte Geschichte – Die Konstruktion filmischer Geschichtsdarstellungen	31
4.4	Medientexte und ihre RezipientInnen – Bestimmung eines Verhältnisses	38
4.5	Konklusion: Die Rezeption personalisierter Geschichte in filmischen Geschichtsdarstellungen als individueller Prozess – Eine theoretische Skizze	42
5	Das Untersuchungsdesign – Methodisches Vorgehen und Aufbau der Studie	46
5.1	Durchführung des Rezeptionsexperimentes und der Datenerhebung	51
5.1.1	Anmerkungen zur Transkription und Transkriptionsrichtlinien	56
5.1.2	Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen und filmnarratologischen Aufarbeitung der Filme	58
5.2	Beschreibung der Datenbasis	63
5.3	Auswertung des Datenmaterials	65
5.4	Erörterung der Grenzen des verwendeten Untersuchungsdesigns	74

C Die Medientexte

6	Die Analyse der Medientexte in ihren Kontexten	78
6.1	Über die Möglichkeit einer historiographisch differenzierten film- und fernsehwissenschaftlichen Analyse eines Medientextes und seiner Rezeption	78
6.2	Ebenen der historischen Verortung: Der historische, historiographische und gesellschaftliche Rahmen der untersuchten Filme und ihrer Rezeptionen	80
6.2.1	Ereignis – ‚Flucht und Vertreibung‘ der Deutschen ab dem Ende des Zweiten Weltkrieges	80
6.2.2	Erinnerung – Der Umgang mit ‚Flucht und Vertreibung‘ in Deutschland	82
6.2.3	Entertainment – ‚Flucht und Vertreibung‘ als Sujet im deutschen Film und Fernsehen	91
6.3	Analyse der im Rezeptionsexperiment eingesetzten filmischen Geschichtsdarstellungen	100
6.3.1	Der Dokumentarfilm „Zeit der Frauen“ (2001)	100
6.3.2	Der Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2007)	110
6.4	‚Flucht und Vertreibung‘ – (k)ein Sujet unter vielen?	122

D Die Rezeptionsstudie

7	Die Rezeption von personalisierter Geschichte	126
7.1	Ein Film, viele Zuschauer, viele Geschichten – Ein exemplarischer Vergleich zweier ProbandInnenwahrnehmungen der Dokumentation „Zeit der Frauen“	127
7.2	Wahrnehmung, Verarbeitung und Wertung personalisierter Geschichtsdarstellungen	133
7.3	Zweierlei Sinn – Ebenen der Sinnbildung bei der Rezeption von personalisierter Geschichte	136

7.4	Im Spannungsfeld zwischen Realhistorie und Filmhistorie – Praktiken der Prüfung personalisierter Geschichte unter Einbezug individueller, ‚historischer Wissensbestände‘	142
7.5	‚Nicht-epische‘ Vorausdeutung – ‚Historisches Wissen‘ als Erwartungshaltung gegenüber personalisierten Geschichtsdarstellungen	149
7.6	Quellen von ‚historischem Wissen‘ bei der Rezeption personalisierter Geschichte	152
8	Filmskript versus <i>Individuelles Filmskript</i> – Bedeutungsverschiebungen bei der Rezeption personalisierter Geschichten.....	158
8.1	Exkurs: Unterschiedliche Erscheinungsformen von personalisierter Geschichte im Rezeptionsprozess	158
8.2	Weniger ist Mehr – Praktiken der Reduktion bei der Rezeption personalisierter Geschichte	165
8.2.1	Vereinfachung von personalisierter Geschichte.....	165
8.2.2	Verkürzung von personalisierter Geschichte.....	171
8.2.3	Vernachlässigung von personalisierter Geschichte	174
8.3	Divergierende Arrangements – Praktiken der Reorganisation bei der Rezeption personalisierter Geschichte	183
8.3.1	Separation und Neuordnung von personalisierter Geschichte.....	184
8.3.2	Aggregation von personalisierter Geschichte	192
8.3.3	Diegetische Neuordnung von personalisierter Geschichte	194
8.4	Nur Mehr ist Mehr – Praktiken der Ergänzung bei der Rezeption personalisierter Geschichte	195
8.5	Von der Personalisierung zur Personifizierung – Praktiken der Verkolektivierung bei der Rezeption personalisierter Geschichten	201
9	Kristallisationspunkte – Relevanzsetzungen bei der Rezeption von personalisierter Geschichte	211
9.1	Motivationen und Motive – Aufmerksamkeiten und Bedeutungszumessung bei der Rezeption personalisierter Geschichte.....	212
9.1.1	Exkurs: Die Bedeutung der Bildzeit bei der Rezeption personalisierter Geschichte	213
9.1.2	Die erlebte Intensität des Gesehenen und Gehörten als Motivation.....	221
9.1.3	Der Eindruck von Personenmerkmalen als Motivation	228
9.1.4	Das Handeln von Personen und seine Bewertung als Motivation	232
9.1.5	Die angenommene Historizität des Gesehenen und Gehörten als Motivation.....	238
9.1.6	Die Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen als Motivation	240
9.1.7	Die Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ als Motivation	245
9.2	Personalisierte Geschichte im Wettstreit mit sich selbst – Relevanzsetzungen bei der Rezeption als Abwägung	252
10	Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte	261
10.1	Die Bewertung personalisierter Geschichte als Form der Begegnung	262
10.2	Mit Gefühl – Empathie als Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte	271
10.3	Vertraute Geschichten und Gesichter – Assoziation als Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte	279
10.3.1	Familie, Freunde und Bekannte – Das soziale Umfeld als Referenzrahmen von Assoziation mit personalisierter Geschichte	279
10.3.2	Wiedererkennungswerte – Die Medienbiographie als Referenzrahmen von Assoziation mit personalisierter Geschichte	294
10.4	Selbstreferenz – Identifikation als Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte	299

E Résumé

11	Die Rezeption von Geschichte im Film – Eine Skizze	314
----	--	-----

F Anhang

12	Literaturverzeichnis	319
13	Filmverzeichnis	358
14	Verzeichnis der Presseartikel.....	363
15	Abkürzungsverzeichnis	365
16	Abbildungsverzeichnis	367
17	Sequenzprotokolle.....	368
17.1	Sequenzprotokoll: „Zeit der Frauen“ (2001)	368
17.2	Sequenzprotokoll: „Die Flucht“ Teil 2 (2007)	371
18	Tabellarische Übersichten	376
18.1	Anteil der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> und der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i>	376
18.1.1	„Zeit der Frauen“ (2001).....	376
18.1.2	„Die Flucht“ Teil 2 (2007).....	377
18.2	Aufschlüsselung der Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen durch die ProbandInnen	379
18.2.1	„Zeit der Frauen“ (2001).....	379
18.2.2	„Die Flucht“ Teil 2 (2007).....	381
18.3	Aufschlüsselung der Häufigkeit der Erwähnung von Filmsequenzen durch die ProbandInnen	382
18.3.1	„Zeit der Frauen“ (2001).....	382
18.3.2	„Die Flucht“ Teil 2 (2007).....	384

A Einleitung

1 Film, Geschichte und Geschichtswissenschaft – Über die Tragik einer *ménage à trois*

Film und Geschichte sind eine gute Kombination, die filmgeschichtlich betrachtet eine lange Tradition haben. Bereits kurz nachdem das bewegte Bild seinen Kinderschuhen entwachsen war und sich aus den einstigen Jahrmaktsattraktionen über den Kurzfilm zum abendfüllenden Unterhaltungswerk entwickelt hatte, etablierten sich historische Sujets als wichtiges thematisches Standbein dieser ephemeren Kunst.

Bereits in der Stummfilmzeit entstanden zum Teil monumentale Historienfilme wie Enrico Guazzonis „Quo Vadis?“¹ von 1913, David W. Griffiths „Birth of a Nation“² von 1915 und „Intolerance“³ aus dem Jahr 1916, „The Ten Commandments“⁴ von Cecil B. DeMille aus dem Jahr 1923 oder Fred Niblos „Ben-Hur – A Tale of the Christ“⁵ von 1925, die Rekordgewinne an den Kinokassen erzielten. Stilprägend für die Entwicklung des Historischen im Film, war – wie sich unschwer erkennen lässt – der US-amerikanische Film. Aber auch deutsche Filmschaffende nahmen sich früh in großen Produktionen wie etwa Ernst Lubitschs „Anna Boleyn“⁶ von 1920 oder Arzen von Cserépy's vierteiligem Historienfilm „Fridericus Rex“⁷ historischen Gegenständen an.

Aus der Geschichte entlehene Sujets sind – in den unterschiedlichsten Formen der Bezugnahme – zu einem zentraler Bestandteil filmischer Erzähltradition geworden und bilden bis in die Gegenwart den Gegenstand einer Vielzahl von Filmen, die von Publikum und KritikerInnen gleichermaßen Zuspruch erfahren und erfahren. Filme wie Sergei M. Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“⁸ von 1925, Stanley Kubricks „Paths of Glory“⁹ von 1957, William Wylers „Ben Hur“¹⁰ von 1959, Jean-Jacques Annauds „The Name of the Rose“¹¹, nach Umberto Eco's gleichnamigem Roman¹² aus dem Jahr 1986, oder Steven Spielbergs „Schindler's List“¹³ von 1992 sind nur einige der herausragenden Meisterwerke der Filmgeschichte in einem Panoptikum an Produktionen, die den unterschiedlichsten Filmgenres zuzurechnen sind, sämtliche Epochen der Filmgeschichte abdecken und die historischen Gegenstände sowie Ereignisse aus allen Epochen der Menschheitsgeschichte ins Bild setzen. Dabei inszeniert das Medium Geschichte freilich nicht nur, sondern deutet und instrumentiert gleichermaßen – oder spielt bisweilen ganz einfach mit ihr.

Was hier exemplarisch am Spielfilm ausgeführt wurde, dass historische Erzählungen einen festen Platz in der filmischen Darstellung haben, lässt sich dabei auch auf andere Gattungen des Filmes, wie Dokumentarfilm oder Dokudrama übertragen – auch wenn diese freilich eine ganz eigene Entwicklungsgeschichte aufweisen. Dabei ist es die (vermeintliche) Fähigkeit des Filmes, Vergangenheit sinnlich erfahrbar zu machen, die das Medium besonders für die Darstellung von Geschichte prädestiniert und qualifiziert. Die Kombination von Medium und Gegenstand ist dabei längst nicht mehr nur ausschließlich auf den Leinwänden von Lichtspielhäusern zu finden, sondern hat längst die heimischen Bildschirme erobert, sei es im seriellen Fernsehen, über eine Vielzahl von Speichermedien oder immer stärker durch das Internet. Ungeachtet ihrer Distributionsform oder Gattung sind Filme mit historischem Inhalt Teil unseres Alltages, Ausgangspunkt, Gegenstand und Beitrag von Debatten über Geschichte, sowie Objekte der Erinnerungskultur und letztlich auch Teil derselben.

¹ Enrico Guazzoni, Quo Vadis?, Società Italiana Cines, I 1913, ca. 120'.

² David W. Griffith, Birth of a Nation, David W. Griffith Corporation/Epoch Producing Corporation, USA 1915, ca. 193'.

³ David W. Griffith, Intolerance, Triangle Film Corporation Wark Producing, USA 1916, ca. 210'.

⁴ Cecil B. DeMille, The Ten Commandments, Paramount Pictures, USA 1923, ca. 136'.

⁵ Fred Niblo, Ben-Hur – A Tale of the Christ, Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1925, ca. 142'.

⁶ Ernst Lubitsch, Anna Boleyn, Messter-Film GmbH/Projektions-AG „Union“/Universum-Film AG, DR 1920, ca. 103'.

⁷ Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 1: Sturm und Drang, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1921/1922, ca. 2077 m; Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 2: Vater und Sohn, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1921/1922, ca. 1317 m; Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 3: Sanssouci, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1922/1923, ca. 1786 m; Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 4: Schicksalswende, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1922/1923, ca. 2565 m.

⁸ Sergei M. Eisenstein, Panzerkreuzer Potemkin, Goskino/Mosfilm, UdSSR 1925, ca 70'.

⁹ Stanley Kubrick, Paths of Glory, Bryna Productions, USA 1957, ca. 87'.

¹⁰ William Wyler, Ben Hur, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1959, ca. 222'.

¹¹ Jean-Jacques Annaud, The Name of the Rose, Neue Constantin Film/Cristaldifilm/Les Films Ariane/ZDF/France 3 Cinéma/RAI Radiotelevisione Italiana, BRD, I, RF 1986, ca. 126'.

¹² Umberto Eco, Il nome della rosa, Mailand 1980.

¹³ Steven Spielberg, Schindler's List, Universal Pictures/Amblin Entertainment, USA 1993, ca. 194'.

Seit dem *visual turn*, der auch die Geschichtswissenschaft erfasste, rückte das Medium auch in dieser Wissenschaftsdisziplin in mehrerlei Hinsicht zunehmend in den Fokus der Betrachtung.¹⁴ Diese Entwicklung beschleunigte und verstärkt sich im Zuge des Erinnerungsbooms um das Jahr 2000 und die mit ihm einkehrende starke Zunahme von Spiel- und Dokumentarfilmen deutscher Produktion noch zusätzlich.¹⁵ Die Geschichtswissenschaft – als Wissenschaft nur unerheblich jünger als der Film –¹⁶ tat und tut sich mit der Inszenierung von Geschichte im Film jedoch traditionell schwer und begegnet dem Medium – unabhängig von Gattung, Genre und Güte – wenn, dann zumeist „mit dem Gestus intellektueller, operativer und wissenschaftlicher Überlegenheit“¹⁷, mit Konkurrenzdenken oder aber schlicht mit aktiver Ausblendung.¹⁸ Zur Ehrenrettung der Zunft trägt jedoch bei, dass seit geraumer Zeit im Hinblick auf die filmische ‚Konkurrenz‘ ein Umdenken eintritt, das die Rolle der Historiographie selbst im Umgang mit audiovisuellen Inszenierungen von Geschichte auch kritisch hinterfragt.

Die These, dass sich Historiker vor der Auseinandersetzung mit audiovisuellen Materialien und Darstellungsformen von Geschichte scheuen würden, ist dabei weit verbreitet und zu ihrem Beleg sind deshalb die unterschiedlichsten Annahmen gemacht worden.¹⁹ Die wesentlichen Gründe, die zur Bestätigung der genannten These herangezogen wurden, betreffen in ihrem Kern – wie der Historiker Robert A. Rosenstone festhält – zwei Grundfaktoren: Zum einen die Angst der Historiker vor einer konkurrierenden Form der Geschichtsdarstellung – verbunden mit der Angst, das eigene Monopol auf die Deutung der Vergangenheit zu verlieren; zum anderen die genuine Abneigung gegenüber der vermeintlich „unwissenschaftlichen“ Form, in der Geschichtsdarstellung im Film zu Tage tritt.²⁰

So trivial sie klingen mag, so wichtig ist eben diese Feststellung, dass Historiker durch filmische Geschichtsdarstellungen das Monopol über ihren wissenschaftlichen Gegenstand infrage gestellt respektive bedroht sehen, ein Umstand, der in der Debatte um den *historischen Film* oder *Filme mit historischem Inhalt*²¹ in der Geschichtswissenschaft leider aus Mangel an Bereitschaft zur Überprüfung des eigenen Standorts viel zu selten diskutiert wird. Durchaus diskutabel wäre ohnehin, ob Historiker jemals eine monopolisierte Deutungshoheit der Vergangenheit besessen haben.²² Nicht, dass es durch diese

¹⁴ Selbstredend sind nicht nur Filme mit historischem Inhalt, sondern auch historische Filme als Quelle für die Geschichtswissenschaft interessant. Vgl. hierfür die Ausführungen in Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

¹⁵ Die Entwicklung der deutschen Film- und Fernsehlandschaft im Zuge dieses Erinnerungsbooms, sowie die relevanten Produktionen werden im Zuge des Kapitels 6.2.3 diskutiert werden.

¹⁶ Sieht man – und vieles spricht dafür – in Johann Gustav Droysens *Historik*, die 1868 erstmals erschien, den Beginn der modernen, methodisch geleiteten und empirischen Geschichtsschreibung als Wissenschaft, und in dem circa einminütigen Film „La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon“ der Gebrüder Auguste Marie Louis Nicolas und Louis Jean Lumière aus dem Jahr 1895 die erste, echte, kinematographische Aufnahme, liegen zwischen den beiden nicht einmal 30 Jahre. Vgl. Johann Gustav Droysen, *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868.

¹⁷ Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl, Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 9-45, hier S. 12.

¹⁸ Vgl. Andrea Brockmann, *Historische Fernsehdokumentation und Geschichtswissenschaft - eine Deutungskonkurrenz?*, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 21 (2008), H. 1, S. 70-78, hier S. 70.

¹⁹ Vgl. hierzu eine Auswahl von Arbeiten, die sich mit dem Verhältnis der Historiographie und filmischer Geschichtsdarstellung befassen: u.a.: Robert A. Rosenstone, *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, in: Marcia Landy (Hrsg.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 50-66, hier S. 50f; Rudolf Tschirbs, *Film als Gedächtnisort*. Bernhard Wicki „Die Brücke“ (1959) und der Mythos von der Sinnlosigkeit des Krieges, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54 (2003), H. 10, S. 578-594; Rudolf Tschirbs, *Der 20. Juli 1944 in deutschen Film- und Fernsehproduktionen*, in: Günter Brakelmann/Manfred Keller (Hrsg.), *Der 20. Juli 1944 und das Erbe des deutschen Widerstands*, Münster op. 2005, S. 210-239, hier S. 236; Frank Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“*, in: *VfZ* 55 (2007), H. 1, S. 1-32, hier S. 1f; Rainer Wirtz, *Alles authentisch: so war’s: Geschichte im Fernsehen oder TV-History*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 9-32; u. Siegfried Mattl/Karl Stuhlpfarrer, *Film und Geschichte. Ein Beiprogramm*, in: *Zeitgeschichte* 21 (1994), 9/10, S. 269-279, hier 269ff u. 272f; Brockmann, *Historische Fernsehdokumentation und Geschichtswissenschaft*, 2008.

²⁰ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 51. Kritisch begegnet dieser Annahme: Fabio Crivellari, *Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung*, in: Albert Drews (Hrsg.), *Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm*, Rehbun-Loccum 2008, S. 145-165.

²¹ Wenn in dieser Studie von *historischem Film* geschrieben wird, so bezieht sich diese Attribuierung stets auf seine eigene Historizität und nicht auf sein Sujet. Wenn hingegen von *Film mit historischem Inhalt* die Rede ist, so bezieht sich dies ausschließlich auf seine inhaltlichen Qualitäten und sein historisches Sujet, wobei die Dimension der Geschichtlichkeit des Filmes – auch wenn sie jedem Film inhärent ist – zu analytischen Zwecken ausgeklammert wird. Diese grundsätzliche Unterscheidung von Wesen und Inhalt geschieht unabhängig von der Form des Films, also möglichen Zugehörigkeiten zu film- und fernsehwissenschaftlich definierten Gattungen und Genres.

²² Vgl. Hilde Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte - Medien - Institutionen*, Göttingen 2009, S. 135-143, hier S. 134. Katharina Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, in: Monika Fenn (Hrsg.), *Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts*, München 2008, S. 93-123, hier S. 99. Differenziert hierzu: Brockmann, *Historische Fernsehdokumentation und Geschichtswissenschaft*, 2008; Sven Felix Kellerhoff, *Geschichte muss nicht knallen – Zwischen Vermittlung und Vereinfachung: Plädoyer für eine Partnerschaft von Geschichtswissenschaft und Geschichtsjournalismus*, in: Michele Barricelli/Julia Hornig (Hrsg.), *Aufklärung, Bildung, „Histotainment“? Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft*

„Konkurrenz“ zu einem grundsätzlichen Verlust des Gegenstandes oder der Deutungsmacht über ihn an sich käme, vielmehr erlegt die filmische Darstellung dem Historiker den Zwang auf, sich mit Darstellungen konfrontiert zu sehen, die ihm in doppelter Hinsicht fremd sind. Diese Fremdheit bezeichnet zwei wesentliche Besonderheiten der filmischen Darstellung von Vergangenheit: Erstens muss sich der Historiker, der sich mit historischen Filmen auseinandersetzt, mit Inhalten befassen, die nicht durch das Wirken oder Zutun der eigenen Wissenschaft an die Öffentlichkeit gelangt sind, sondern dieser zum Zeitpunkt der Analyse bereits bekannt waren.²³ Zweitens durchbricht die Auseinandersetzung mit Filmen – auch wenn sein Gegenstand kein historischer sein sollte – den klassischen medialen Kontext, in dem sich Historiker bewegen, nämlich den der Schrift.²⁴ Die Annahme, dass Geschichtsdarstellung nur in schriftlicher Form ‚seriös‘ sei, ist allerdings zurückzuweisen, da es sich hierbei um eine „Konvention [handelt] und in keiner Weise vom Gegenstand aufgezwungen [wird]“²⁵.

Filmen mit historischem Inhalt – Spielfilmen wie Dokumentationen – wird vielfach vorgeworfen, mehr auf die Emotionalisierung beziehungsweise Dramatisierung als auf die Wiedergabe ‚historischer Wahrheit‘ abzielen. Mit dieser Praxis würde schließlich, so die Argumentation weiter, die Wiedergabe ‚historischer Fakten‘, die die Historiographie bereits herausgearbeitet habe, vernachlässigt, tendenziös darstellt oder gar verfälscht.²⁶ Wiederholt ist seitens der Historiographie die Forderung an Filme mit historischem Inhalt gestellt worden, dass die von ihm dargestellte Geschichte „wissenschaftlich einwandfrei“²⁷ vermittelt werden müsste – wobei meist die Gattung des Spielfilmes im Zentrum der Kritik steht.

Es ist diese Haltung, die in der wissenschaftlichen Arbeit mit Filmen mit historischem Inhalt, aber auch im öffentlichen Diskurs über dieselben, immer wieder die Frage respektive die Forderung nach Überprüfung dieser Inhalte aufwirft.²⁸ Dass diese Forderung dabei fast so alt wie das bewegte Bild selbst ist, hat der Filmhistoriker Robert A. Rosenstone an einem Brief des Historikers Louis Gottschalk von der University of Chicago aus dem Jahre 1935 an den Präsidenten der Produktionsfirma Metro-Goldwyn-Mayer illustriert, in dem er forderte, dass Produktionen mit historischem Inhalt erst nach der Kritik und Überarbeitung durch einen gut beleumundeten Historiker veröffentlicht werden dürften.²⁹ Es wäre einfach, diese Wortmeldung als amüsante Anekdote abzutun, jedoch offenbart sie ein strukturelles Problem. Der formulierte Anspruch, der sich bis heute gehalten hat, übersieht die Diskrepanz, die sich zwischen dem Interesse von Historikern und Filmemachern auftut. Ohne weit abzuschweifen und über die Unterschiede zu referieren, die sich identifizieren ließen, kann jedoch festgehalten werden, dass das Interesse von Filmschaffenden an der Vergangenheit nicht jenes analytische, von „forschender Neugier“ getriebene ist wie das des Historikers.³⁰ Darüberhinaus – und dies wird gerne übersehen – besteht für Filmschaffende schlicht und ergreifend auch nicht im Geringsten die Notwendigkeit, sich den Regeln, Standards und dem Vorgehen der Wissenschaft zu unterwerfen. Ungeachtet der Bedeutung und der Kritik des Mediums ist aus der Historiographie bis dato – 80 Jahre nach Gottschalks Brief – kein adäquates Instrumentarium hervorgegangen, um sich der filmischen Inszenierung von Geschichte zu nähern, sehr wohl aber eine eindeutige Haltung der Disziplin gegenüber dem Gegenstand, die sich – wie der Historiker Frank Bösch im Bezug auf historische Spielfilme pointiert festgehalten hat – oft in „harten Urteile[n] der Zunft [, die] meist zwischen ‚emotionaler Kitsch‘, ‚Vereinfachung‘ und ‚Verzerrungen‘ [changierten]“³¹, niederschlägt. Diese Einschätzung ließe sich freilich problemlos auch auf die Präsentation von Geschichte in Dokumentationen erweitern.

heute, Frankfurt a.M., u.a. 2008, S. 147-158.

²³ Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 134.

²⁴ Vgl. Robert Buchschwenter/Georg Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte. Zur Interpretation des „historischen Spielfilms“*, in: *Zeitgeschichte* 21 (1994), H. 11-12, S. 309-334, hier S. 310ff.

²⁵ Buchschwenter/Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte*, 1994, S. 311.

²⁶ Vgl. hierzu eine Auswahl an Texten, die auf diesen Vorwurf eingehen und/oder ihn reflektieren: Robert A. Rosenstone, *Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen*, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 65-83, hier S. 67-69; Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*, 2007, S. 1ff; Michael Kloft, *Fernsehstar Hitler. Wie viel Wissenschaft verträgt Zeitgeschichte im Fernsehen?*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 87-98, hier S. 87f; u. Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, 2008, S. 97ff.

²⁷ Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, 2008, S. 96f.

²⁸ Durchaus kritisch zu dieser Forderung: Michael Kloft, *Fernsehstar Hitler*, S. 87-98; Günter Riederer, *Den Bildschatz heben – Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* (hrsg. v. Minerva-Institut für Deutsche Geschichte) 31 (2003), S. 15-39; Günter Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96-113.

²⁹ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 50.

³⁰ Marc Ferro, *Gibt es eine filmische Sicht auf Geschichte?*, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 17-36, hier S. 17f.

³¹ Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*, 2007, S. 1.

Nichtsdestotrotz wird dem Film als Medium der Geschichtsdarstellung von Historikern eine immense Wirkmacht attestiert. So nimmt etwa Eva Hohenberger an, dass die konstituierende Wirkung von Filmen auf Geschichtsbilder größer ist, als die von Historikertexten.³² Siegfried Mattl und Karl Stuhlpfarrer gehen sogar noch einen Schritt weiter und konstatieren, dass filmische Darstellungen von Geschichte generell einen prägenderen Einfluss auf individuelle Vorstellungen von Geschichte hätten, als irgendeine beliebige Gattung schriftlicher Geschichtsdarstellung – die Historiographie eingeschlossen.³³

Als gesichert kann dabei gelten, dass Filme ein bedeutender Teil der Erinnerungskultur (geworden) sind und dass sie mit der Gedächtnisbildung respektive der Formierung von Geschichtsbildern interagieren. Wie genau sich dies vollziehen könnte, ist bis dato nur wenig empirisch erforscht worden und häufig Gegenstand von Spekulation.³⁴ Sicher ist jedoch – wie der deutsche Historiker Philipp von Hugo im Anschluss an den deutschen Medienwissenschaftler Knut Hickethier und im Hinblick auf den Spielfilm im Kino feststellte –, dass die gängigen Thesen, Filme würden Geschichtsbilder eines ‚kollektiven‘ oder ‚kulturellen Gedächtnisses‘ artikulieren, oder Geschichtsbilder generieren, die sich sein Publikum durch massenmediale Rezeption aneigne, in der Schärfe ihrer Monokausalität und Totalität nicht haltbar sind.³⁵

Umso mehr muss es verwundern, dass die Rezeption und Wirkung von Filmen mit historischem Sujet durch ihre Publika in der Geschichtswissenschaft vor allen Dingen theoretisch am Gegenstand des Mediums verhandelt wird und sich zumeist auf rezeptionsästhetischen Wirkungsannahmen beschränkt.³⁶

³² Eva Hohenberger, Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte. Reprise (1996) von Hervé Le Roux, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 98-114, hier 98f.

³³ Mattl/Stuhlpfarrer, Film und Geschichte, 1994, S. 273; Vgl. auch: Martin Gronau, Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse, in: AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft (2009), H. 1, S. 19-39, hier S. 21f; Klaus Reichhold/Thomas Endl, Krakau mit kleinem Licht, und den Henker mach' ich selber. Zur Praxis historischer Fernsehdokumentationen, in: Martin Lindner (Hrsg.), Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005, S. 25-49, hier S. 48; Gisela Mettele, Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen, in: Lothar Gall/Dieter Hein/Klaus Hildebrand/Andreas Schulz (Hrsg.), Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse; Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag, München 2006, S. 287-299, hier S. 287f; Natalie Zemon Davis, „jede Ähnlichkeit mit Lebenden oder toten Personen ...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 37-63, hier S. 45-52.

³⁴ Vgl. zu dieser Einschätzung auch: Edgar Lersch/Reinhold Viehoff, Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003, Berlin 2007, S. 26ff. Bezeichnenderweise kommen Beiträge, die diesem Umstand Abhilfe schaffen, nicht aus der Geschichtswissenschaft oder Geschichtsdidaktik. Vgl. hierzu den aus der Kommunikationswissenschaft hervorgegangen Beitrag von Juliane Finger oder die entwicklungspsychologische Arbeit von Carlos Kölbl: Juliane Finger, Langfristige Medienwirkungen aus Rezipientenperspektive. Zur Bedeutung des Fernsehens für mentale und kollektive Repräsentationen des Holocaust, Baden-Baden, Baden-Baden 2017; u. Carlos Kölbl, Geschichtsbewußtsein im Jugendalter. Grundzüge einer Entwicklungspsychologie historischer Sinnbildung, Bielefeld 2004.

³⁵ Vgl. Philipp von Hugo, Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegung zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.), Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 453-477, hier S. 454; u. Knut Hickethier, Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte, in: Knut Hickethier (Hrsg.), Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin 1997, S. 63-73, hier S. 63f.

³⁶ Exemplarisch sind die prominentesten Publikationen der vergangenen Jahrzehnte: Astrid Erll (Hrsg.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin, New York 2008; Omer Bartov, Der Holocaust. Von Geschehen und Erfahrung zu Erinnerung und Darstellung, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), Geschichtskultur in der zweiten Moderne, Frankfurt a.M., u.a. 2000, S. 95-122; Frank Bösch, Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm. Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950-1990, in: Frank Bösch/Constantin Goshler (Hrsg.), Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft, Frankfurt a.M., New York, 2009, S. 52-76; Michele Barricelli/Julia Hornig (Hrsg.), Aufklärung, Bildung, „Histotainment“? Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft heute, Frankfurt a.M., u.a. 2008; Frank Bösch/Manuel Borutta, Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt a.M. 2006; Norbert Bolz, Das Happy End der Geschichte, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), Geschichtskultur in der zweiten Moderne, Frankfurt a.M., u.a. 2000, S. 53-70; Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck/Michael Andre (Hrsg.), Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis, Baden-Baden 2009; Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004; Lorenz Engell, Jenseits von Geschichte und Gedächtnis. Historiographie und Autobiographie des Fernsehens, in: montage AV 14 (2005), H. 1, S. 60-79; Michael Elm, Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust, Berlin 2008; Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008; Rainer Gries, Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller. Probleme einer Medienfigur im Übergang, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 49-70; Rainer Gries/Silke Satjukow, Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (2016), H. 51, S. 12-18; Saskia Handro, Wie es euch gefällt! Das Fernsehen als Medium der Geschichtskultur, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 6 (2007), S. 213-231; Christian Hißnauer, Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen, Konstanz 2011; Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009; Philipp von Hugo, Kino und kollektives Gedächtnis?, 2003, S. 453-477; Judith Keilbach, Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 17 (2002), S. 102-113; Judith Keilbach, Geschichte im Fernsehen, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009, S.

Oftmals wird die Wirkungsvermutung dabei aus der Tasche abgeleitet, dass Filme mit historischen Inhalten im Gegensatz zu schriftlichen Geschichtsdarstellungen unmittelbar und öffentlich von einem Massenpublikum rezipiert werden können.³⁷

2 Geschichte, Film und RezipientInnen – Einblick in den Forschungsstand

Studien mit empirischem Ansatz, die sich dem Publikum von Filmen mit historischem Inhalt zuwenden und auf der Grundlage von Daten gesicherte Ergebnisse zur Rezeptionspraktik von Filmen mit historischem Inhalt liefern, sind rar gesät. Der Forschungsstand mit empirischen Befunden zur Rezeption und/oder Wirkung von Filmen mit historischem Inhalt ist übersichtlich. Einen Sonderbereich bildet hierbei die Untersuchung von historischen Filmrezeptionen anhand von Presseartikeln und anderen Quellen aus der Zeit der Filme, der an sich der Filmgeschichte zuzurechnen ist und sich in der Geschichtswissenschaft, aber auch der Film- und Fernsehwissenschaft gleichermaßen Beliebtheit erfreut. Im Kontext dieser Arbeit sind entsprechende Studien jedoch zu vernachlässigen, da sie besser geeignet sind, Erkenntnisse über die Zeit der Filme und den Umgang mit den historischen Filmsujets zu Tage zu fördern, als das individuelle Handeln bei der Rezeption zu ergründen.³⁸

In der Wissenschaft, die sich traditionell mit Wirkung, Rezeption sowie im weitesten Sinne dem Handeln und dem Umhang mit Medientexten befasst, der Medienforschung, die als Teil der Kommunikationsforschung zu verstehen ist, existieren mit der Medienrezeptionsforschung, Medienwirkungsforschung, Medienbildung, Medienpsychologie et cetera etliche Fachbereiche, die sich explizit mit der Erforschung sämtlicher Aspekte von Mediennutzung befassen. Filme mit historischem Inhalt finden hier jedoch nur selten explizite Beachtung in eigenständigen Untersuchungen. Es wäre an dieser Stelle nicht zielführend und auch nicht zu bewerkstelligen, die zahlreichen Ergebnisse zu resümieren, die diese Wissenschaftsdisziplinen im Allgemein zum Umgang mit filmischen Medientexten ans Licht gebracht haben. Hierzu existieren zum einen bereits etliche exzellente Einführungswerke,³⁹ zum anderen kann – dem geschichtswissenschaftlichen Anspruch, den diese Arbeit verfolgt – Geschichte nicht als ein Gegenstand unter vielen aufgefasst werden, der mit einem beliebigen anderen Gegenstand parallelisierbar wäre.⁴⁰ Von den allgemeinen Befunden der Medien- und Kommunikationswissenschaften auf den spezifischen Gegenstand des Filmes mit historischem Inhalt zu schließen, wäre zu kurz gegriffen – was nicht

153-160; Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster 2008; Judith Keilbach, *Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus*, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte (Hrsg. v. Minerva-Institut für Deutsche Geschichte) 31 (2003), S. 287-306; Leif Kramp, *Gedächtnismaschine Fernsehen*, Berlin 2011; Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsg.), *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009; Oliver Näpel, *Historisches Lernen durch „Dokumentainment“? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps*, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik* 2 (2003), S. 213-244; Gerhard Paul/Bernhard Schossig, *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre*, Göttingen 2010; Susanne Popp (Hrsg.), *Zeitgeschichte – Medien – historische Bildung*, Göttingen 2010; Margit Tröhler, *Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation*, in: *montage AV* 13 (2004), H. 2, S. 149-169; Eva Ulrike Pirker/Maik Rüdiger, *Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Annäherungen*, in: Eva Ulrike Pirker (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010, S. 11-30; John Urry, *Geschichtskonstruktion in der Zweiten Moderne. Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit?*, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*, Frankfurt a.M., u.a. 2000, S. 29-52; u. Edgar Wolfrum, *Neue Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 53 (2003), S. 32-39.

³⁷ Thomas Heimann, *Erinnerung als Wandelung. Kriegsbilder im frühen DDR-Film*, in: Martin Sabrow (Hrsg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 37-86, hier S. 37.

³⁸ Vgl. hierfür beispielhaft: Helmut Korte, *Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell*, in: Knut Hieke/Thier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin 1997, S. 154-166; u. Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen 1998. Vgl. auch: Frank Bösch, *Medien und Emotionen. Zugänge der Geschichtswissenschaft*, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 142-155.

³⁹ Vgl. exemplarisch die Standardwerke, die dieser Arbeit zugrunde gelegt wurden: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006; Helena Bilandzic/Friederike Koschel/Nina Springer/Heinz Pürer, *Rezipientenforschung*, Konstanz, München 2016; Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz, München 2015; Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz, München 2015; Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*, Opladen 1993; Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005; Gebhard Rusch (Hrsg.), *Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2002; Wolfgang Schweiger (Hrsg.), *Handbuch Medienwirkungsforschung*, Wiesbaden 2013; Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014.

⁴⁰ Wie sich die Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt konkret von der Rezeption anderer Medientexte abhebt, wird Gegenstand der Kapitel 7.3 bis 7.5 dieser Arbeit sein.

heißt, dass die Ergebnisse der Disziplinen in der Analyse empirischer Daten unberücksichtigt bleiben sollten. Dies gilt einerseits für die Filme mit historischem Inhalt selbst und insbesondere für die Untersuchung ihrer Wirkung respektive Rezeption.

Aus dem Bereich der Medien- und Kommunikationsforschung ist insbesondere die Dissertationsschrift der deutschen Kommunikationswissenschaftlerin Juliane Finger hervorzuheben, die sich mit den langfristigen Wirkungen filmischer Darstellungen des Holocausts auf die individuellen und kollektiven Repräsentationen des Zivilisationsbruchs in verschiedenen Altersgruppen auseinandersetzt.⁴¹ Ebenfalls mit dem Holocaust befassen sich die Studien von Jürgen Grimm und Christiane Grill sowie Marco Dohle, Werner Wirth und Peter Vorderer, die der Persuasionsforschung zuzurechnen sind und sich somit nicht mit dem Akt der Rezeption an sich, sondern mit der Wirkung der kommunizierten Inhalte befassen. Beiden Studien ist darüber hinaus ihre quantitative Ausrichtung und eine stark experimentelle Anlage gemein, die eigens für die Untersuchung modifizierte Schnittfassungen der untersuchten Medientexte heranzogen. Grimm und Grill setzen sich in ihrer Studie mit der Wirkung des Dokumentarfilmes „Nacht und Nebel“⁴² in verschiedenen Schnittfassungen im deutsch-israelisch-österreichischen Vergleich auseinander und konnten an ihren ForschungspartnerInnen im Nachgang der Filmexposition eine gesteigerte Ablehnung gegenüber rassistischen und faschistischen Positionen messen.⁴³ Dohle, Wirth und Vorderer kamen in ihrer Studie, die sich mit der Wirkung verschiedener Schnittversionen der Dokumentation „Mordfabrik“⁴⁴ aus der ZDF Sendereihe „Holocaust“ befasste, zu einem ähnlichen Ergebnis und maßen einen (latent) mindernden Einfluss der Filme auf antisemitische Einstellungen ihrer ProbandInnen.⁴⁵ Einen ebenfalls quantitativen Zuschnitt weist auch die vermutliche früheste Studie zur Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen der Medienforscher Christian Schröter und Oliver Zöllner zur Dokumentationsreihe „100 Jahre“⁴⁶ aus dem Jahr 1998 auf.⁴⁷

Als verdienstvoll ist in diesem Zusammenhang die Forschung der deutschen Kommunikations- und Medienwissenschaftler Michael Meyen und Pfaff Senta aus der Mitte der 2000er Jahre hervorzuheben, die sich qualitativ mit dem Selektionsverhalten und den Medienbiographien von Erwachsenen im Hinblick auf Geschichte im Fernsehen auseinandersetzt, sich jedoch zwar weder mit dem Rezeptionsprozess noch individuellen Wirkungen von Filmen mit historischen Inhalten befassten, aber wertvolle Einblicke zur Frage bietet, wieso MediennutzerInnen sich solchen Angeboten zuwenden.⁴⁸

Seltener als in der in der Medien- und Kommunikationsforschung wandte sich bis dato die Psychologie oder ihre zugeordneten Disziplinen der Frage nach der Rezeption von Filmen mit historischen Inhalten zu. So findet sich mit der Arbeit der deutschen (Medien-)Psychologen Wilhelm Hofmann, Anna Baumert und Manfred Schmitt nur eine Studie, die sich explizit mit der Wirkung von Filmen mit histori-

⁴¹ Juliane Finger, Langfristige Medienwirkungen aus Rezipientenperspektive. Zur Bedeutung des Fernsehens für mentale und kollektive Repräsentationen des Holocaust, Baden-Baden, Baden-Baden 2017. Vgl. in Kürze: Juliane Finger, Vorstellung des Dissertationsvorhabens „Den Holocaust fernsehen. Eine qualitative Studie zur Bedeutung des Fernsehens für die langfristige Herausbildung von Einstellungen zum Holocaust, in: Rundfunk und Geschichte 37 (2010), H. 1-2, S. 47-48; Vgl. im Hinblick auf die Methode: Juliane Finger/Hans-Ulrich Wagner, Was bleibt von fernsehjournalistischen Darstellungen des Holocaust? Ein integrativer Ansatz zur empirischen Verknüpfung von Journalisten- und Rezipientenperspektive, in: Wiebke Loosen/Marco Dohle (Hrsg.), Journalismus und (sein) Publikum. Schnittstellen zwischen Journalismusforschung und Rezeptions- und Wirkungsforschung, Dordrecht 2014, S. 335-355.

⁴² Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, Argos Films, RF 1956, ca. 32'.

⁴³ Jürgen Grimm/Christiane Grill, Wert der Erinnerung. Wirkungen einer Holocaust- Dokumentation in Deutschland, Österreich und Israel, in: *tv diskurs* 61 (2012), H. 2, S. 76-81.

⁴⁴ Maurice Philip Remy, *Mordfabrik* (= Folge 4), in: Maurice Philip Remy, *Holocaust* (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 51'.

⁴⁵ Marco Dohle/Werner Wirth/Peter Vorderer, Emotionalisierte Aufklärung. Eine empirische Untersuchung zur Wirkung der Fernsehserie ‚Holocaust‘ auf antisemitisch geprägte Einstellungen, in: *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung* 48 (2003), H. 3, S. 288-309.

⁴⁶ Gerolf Karwarth, *100 Deutsche Jahre* (52 Folgen), SWR, BRD 1998, ca. 1500'.

⁴⁷ Christian Schröter/Oliver Zöllner, Geschichte verstehen. Qualitative Fernsehforschung zur Rezeption der Geschichtsreihe „100 Deutsche Jahre“, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), *Fernsehforschung in Deutschland*, Band 1, Teilband 1, Baden-Baden 1998, S. 385-398. Der vom SWR herausgegebene Sammelband, in dem der Aufsatz von Schröter und Zöllner zu finden ist, fand in der geschichtswissenschaftlichen Forschung zum Gegenstand, wohl aufgrund seines nicht explizit historischen Zuschnittes, bis dato keine Berücksichtigung. Auch zu beachten ist im Zusammenhang des hier umrissenen Forschungsfeldes der Aufsatz der Medienwissenschaftler Klingler, Grajczyk und Roters: Vgl. Walter Klingler/Andreas Grajczyk/Gunnar Roters, Erinnerungsinteresse an zeitgeschichtlichen Ereignissen im Spiegel der Fernsehforschung, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), *Fernsehforschung in Deutschland*, Band 1, Teilband 1, Baden-Baden 1998, S. 366-384.

⁴⁸ Michael Meyen/Pfaff Senta, Rezeption von Geschichte im Fernsehen, in: *Media Perspektiven* 36 (2006), H. 2, 102-106; u. Michael Meyen, Was wollen die Zuschauer sehen? Erwartungen des Publikums an Geschichtsformate im Fernsehen, in: Albert Drews (Hrsg.), *Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm*, Rehbürg-Loccum 2008, S. 55-73.

schem Inhalt beschäftigt.⁴⁹ Hofmann, Baumert und Schmitt kamen in ihrer Untersuchung, die ebenfalls dem Ansatz einer der quantitativen Persuasionsforschung folgt, zur Wirkung des Spielfilms „Der Untergang“⁵⁰ auf SchülerInnen unter anderem zu den folgenden Ergebnissen: Einerseits konnten sie eine vermenschlichende Perzeption der Person Adolf Hitlers durch die ZuschauerInnen feststellen und die Hypothese zurückweisen, dass der Film die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit fördere, andererseits konnten sie nicht eindeutig bestätigen, dass der Film eine einseitige Wahrnehmung Deutscher als Opfer befördert – was insbesondere bei SchülerInnen zu Tage trat, die sich zuvor stark mit der Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ beschäftigt hatten.⁵¹ Von Seiten der Entwicklungspsychologie hingegen ist an dieser Stelle der Beitrag von Carlos Kölbl, der neben anderen Faktoren auch den gewichtigen Einfluss filmischer Repräsentationen von Geschichte auf die Entwicklung von Geschichtsbildern im Jugendalter herausarbeitet, zu erwähnen, der ein wichtiges Einzelstück für das Forschungsfeld darstellt, auch wenn der Akt der Mediennutzung selbst bei Kölbl verständlicherweise keine Beachtung finden konnte.⁵²

Innerhalb der Geschichtswissenschaft hatte vor allem die Geschichtsdidaktik bereits früh erkannt, dass über die Wirkung und Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt nur wenig bekannt ist und dass dies im krassen Kontrast zur Bedeutung des Mediums steht.⁵³ Dabei weist die Mehrheit der wenig zahlreichen geschichtswissenschaftlichen Beiträge zur Erforschung des Themas, zumeist nicht nur einen explizit geschichtsdidaktischen, sondern vor allem einen schuldidaktischen Zuschnitt auf. Die Film-ZuschauerInnen-Interaktion ist dabei oft nur mittelbar Gegenstand der Forschung, deren Betrachtung häufig nur dem Ziel dient, Filme mit historischem Inhalt für den Unterricht handhabbarer respektive nutzbarer zu machen, oder Lerneffekte respektive den Wissenserwerb aus dem Medium zu evaluieren.⁵⁴

Im Kontext der Forschungen, die ihr Erkenntnisinteresse an der Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt am Geschichtsunterricht begründet und die darauf zielen, den Einsatz des Mediums im Unterricht zu optimieren, sind aufgrund ihrer Qualität vor allem die Arbeiten von Britta Wehen hervorzuheben. Wehen erforschte bereits in ihrer Magisterarbeit den Einsatz von Filmen im Geschichtsunterricht anhand quantitativer Surveys mit Lehrenden.⁵⁵ Neben Fragen der Unterrichtsgestaltung am konkreten Beispiel des Fernsehzeiteiles „Schicksalsjahre“⁵⁶ ging Wehen in ihrer Dissertationsschrift insbesondere der Frage nach, wie die Verwendung des Filmes im Unterricht sich auf das historische Erzählen, die narrativen Strukturen und Kompetenzen von SchülerInnen auswirkt.⁵⁷

Stark auf potenziellen Wissenserwerb fokussiert, nicht genuin schuldidaktisch ausgerichtet, aber dennoch im schulischen Kontext entstanden ist die Studie von Sönke Neitzel aus dem Jahr 2010, die der Wirkung des Dokumentarfilmes „Wende des Krieges“⁵⁸ aus der von Guido Knopp produzierten Sendereihe „Die Wehrmacht – Eine Bilanz“ auf SchülerInnen nachspürt und zu dem Schluss kommt, dass diese zwar vorhanden sei, aber bei Leibe nicht jenen geschichtsverfälschenden Eindruck auf die ProbandInnen

⁴⁹ Wilhelm Hofmann/Anna Baumert/Manfred Schmitt, Heute haben wir Hitler im Kino gesehen. Evaluation der Wirkung des Films „Der Untergang“ auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse, in: Zeitschrift für Medienpsychologie 17 (2005), H. 4, S. 132-146.

⁵⁰ Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Kinofassung), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 155'.

⁵¹ Hofmann/Baumert/Schmitt, Heute haben wir Hitler im Kino gesehen, 2005, S. 142ff.

⁵² Vgl. Carlos Kölbl, Geschichtsbewußtsein im Jugendalter. Grundzüge einer Entwicklungspsychologie historischer Sinnbildung, Bielefeld 2004, S. insb. 248ff und 347.

⁵³ Bodo von Borries, Geschichte im Spiel- und Dokumentarfilm. Fach- und mediendidaktische Überlegungen (1985), in: Bodo von Borries/Klaus Bergmann/Ulrich Mayer/et al (Hrsg.), Lebendiges Geschichtslernen. Bausteine zu Theorie und Pragmatik, Empirie und Normfrage; Bodo von Borries zum 60. Geburtstag, Schwalbach Ts. 2004, S. 192-225, hier S. 193ff.

⁵⁴ Vgl. die folgenden Arbeiten, die diesen Weg einschlagen: Bodo von Borries, Fiktion und Fantasie im Prozess historischen Lernens. Befunde aus qualitativen und quantitativen Studien, in: Judith Martin (Hrsg.), Geschichte, Friedensgeschichte, Lebensgeschichte, Herbolzheim 2007, S. 79-100; Christoph Kühberger, Empirische Befunde zum Umgang mit Spielfilmen über die Vergangenheit in der Sekundarstufe 1, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 65 (2014), H. 7-8, S. 423-438; u. Christoph Kühberger (Hrsg.), Geschichte denken. Zum Umgang mit Geschichte und Vergangenheit von Schüler/innen der Sekundarstufe 1 am Beispiel „Spielfilm“: empirische Befunde, diagnostische Tools, methodische Hinweise, Innsbruck 2013.

⁵⁵ Britta Almut Wehen, „Heute gucken wir einen Film“. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht, Oldenburg 2012.

⁵⁶ Miguel Alexandre, Schicksalsjahre (Teil 1), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ZDF, BRD 2011, ca. 100'; u. Miguel Alexandre, Schicksalsjahre (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ZDF, BRD 2011, ca. 94'.

⁵⁷ Britta Wehen, Macht das (historischen) Sinn? Narrative Strukturen von Schülern vor und nach der De-Konstruktion eines geschichtlichen Spielfilms, Berlin 2018. Vgl. auch die Aufsätze: Britta Wehen-Behrens, Macht das Sinn? Historische Erzählungen von Schülern vor und nach einer Spielfilmanalyse - Theoretisches Konzept und empirische Befunde, in: Martin Buchsteiner/Martin Nitsche (Hrsg.), Historisches Erzählen und Lernen. Historische, theoretische, empirische und pragmatische Erkundungen, Wiesbaden 2016, S. 123-157; u. Britta Wehen-Behrens, Auswirkungen einer Unterrichtseinheit zum Spielfilm „Schicksalsjahre“ auf Erzählungen von Schülern - Praktische Erprobung und empirische Befunde, in: Gerhard Henke-Bockschatz (Hrsg.), Neue Geschichtsdidaktische Forschungen. Aktuelle Projekte, Göttingen 2015, S. 143-162.

⁵⁸ Christian Frey, Wende des Krieges (= Folge 2), in: Guido Knopp (Leitung), Die Wehrmacht – Eine Bilanz, CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 43'.

hatte, wie manche pessimistische HistorikerIn befürchtet.⁵⁹ Neitzel konnte dabei feststellen, dass vor allem jene RezipientInnen, die über wenig Vorwissen zum Thema verfügten, sich leichter von der filmischen Geschichtsdarstellung beeinflussen ließen.

Nicht am Lernprozess und den damit verbundenen Potenzialen des Mediums für den Geschichtsunterricht, sondern am tatsächlichen Rezeptionsprozess interessierte Studien sind dabei auch in der Geschichtswissenschaft selten. In diesem Kontext sind vor allem die Dissertationsschrift des deutschen Geschichtsdidaktikers Andreas Sommer sowie die Forschungsarbeiten der deutschen Historikerin Sabine Moller und des deutschen Historikers Björn Bergold hervorzuheben, die sich als einzige auch jenseits von sporadischen Klein- und Einzelstudien als BeiträgerInnen seitens der Geschichtswissenschaft zur Frage nach der Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt etabliert haben.

Sommers Arbeit ist hinsichtlich ihrer wesentlichen Erkenntnis, dass historische Inhalte des Medientextes vor allem von RezipientInnen ‚übernommen‘ werden, die kein oder nur geringes Vorwissen zum Thema haben, als Gewinn für das Forschungsfeld zu werten.⁶⁰ Sommers Erkenntnis deckt sich dabei mit den Ergebnissen von Neitzel⁶¹ und untermauert dessen quantitative Ergebnisse mit qualitativen Beispielen.⁶²

Moller arbeitete bereits 2010 anhand von qualitativen Interviews, die sie im Anschluss an die Rezeption einer Sequenz des Filmes „Good Bye, Lenin!“⁶³ führte, den Umstand heraus, dass ProbandInnen die Sequenz gänzlich unterschiedlich wahrnahmen, und unterstrich die Bedeutung lebensweltlicher Aspekte für die Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt einerseits und die Funktion von Filmen als Impulsgeber für biographische und erinnerungskulturelle Ausführungen im Gespräch andererseits.⁶⁴ An diese Arbeit schloss Moller eine umfangreichere Betrachtung der Aneignung von Zeitgeschichte aus einer Vielzahl von Filmen an, bei der sie versuchte, die Lücke zwischen Gedächtnisforschung und Medienrezeptionsforschung zu schließen. Dabei standen für Moller weniger der Rezeptionsprozess als die Konstruktion von Botschaften, die an dessen Ende stehen, im Fokus der Betrachtung, wobei sie Aspekten der Lebenswelt und individuellen Erfahrungen seitens der RezipientInnen für die Konstruktion von Botschaften in und an Filmen mit historischem Inhalt besondere Bedeutungen beimaß.⁶⁵

Bergold widmete sich dem Forschungsfeld einerseits in einer Studie aus dem Jahr 2010, die sich mit der Wahrnehmung des Fernsehzeiteilers „Die Flucht“⁶⁶ durch SchülerInnen befasste.⁶⁷ Im Gegensatz zu Neitzel und Sommer konstatierte Bergold, dass viele SchülerInnen sich trotz historischem Vorwissen, das jedoch von den SchülerInnen selbst eingeschätzt wurde, kritikwürdige Positionen der Filme zu Verhältnissen von Täter- und Opferschaft im Zweiten Weltkrieg annahmen. Aufschlussreicher als diese Studie ist hingegen der Aufsatz Bergolds aus dem Jahr 2017, der die Bedeutung lebensweltlicher ZeitzeugInnen für die Authentifizierung von historischen Inhalten bei der Rezeption des Fernsehfilmes „Der Turm“⁶⁸ nachweisen konnte,⁶⁹ sowie Bergolds Dissertationsschrift, die sich der Frage der Authentifizierung historischer Inhalte umfassender annimmt.⁷⁰ Wehens, Sommers, Mollers und Bergolds Verdienst ist es dabei gleichermaßen – unabhängig von ihren Ergebnissen –, sich von unidirektionalen Wirkungs-

⁵⁹ Sönke Neitzel, *Geschichtsbild und Fernsehen. Ansätze einer Wirkungsforschung*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 61 (2010), H. 9, S. 488-497.

⁶⁰ Andreas Sommer, *Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden*, Berlin, Münster 2010, insb. S: 255ff; Vgl. auch die Ergebnisse in Kürze zusammengefasst: Andreas Sommer, „Da kommt das Bild aus dem Film“. Eine empirische Studie zur Rezeption und Wirkung von Historienfilmen, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 64 (2013), H. 7-8, S. 427-440.

⁶¹ Neitzel, *Geschichtsbild und Fernsehen Ansätze einer Wirkungsforschung*, 2010, S. 496f.

⁶² Da beide Studien zeitlich nah aneinander publiziert wurden, konnten leider weder Neitzel noch Sommer auf die Ergebnisse des Anderen Bezug nehmen.

⁶³ Wolfgang Becker, *Good Bye, Lenin!*, X-Filme Creative Pool/WDR/ARTE, BRD 2003, ca. 121'.

⁶⁴ Sabine Moller, *Spielfilme als Blaupausen des Geschichtsbewusstseins. Good Bye Lenin! aus deutscher und amerikanischer Perspektive*, in: Susanne Popp (Hrsg.), *Zeitgeschichte - Medien - historische Bildung*, Göttingen 2010, S. 239-253.

⁶⁵ Sabine Moller, *Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Filme und ihre Zuschauer*, Berlin 2018.

⁶⁶ Kai Wessel, *Die Flucht (Teil 1)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 92'; u. Kai Wessel, *Die Flucht (Teil 2)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91'.

⁶⁷ Björn Bergold, „Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernsehzeiteiler „Die Flucht“ und seine Rezeption in der Schule, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 61 (2010), H. 9, S. 503-515. Die Studie baut dabei auf Bergolds Staatsexamensarbeit auf: Vgl. Björn Bergold, *Die Flucht. Zur Wahrnehmung des Fernsehzeiteilers durch Schüler (Staatsexamensarbeit an der Friedrich-Schiller-Universität Jena)*, Jena 2008 (unveröffentlicht).

⁶⁸ Christian Schwochow, *Der Turm (Teil 1)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/MDR/ARD Degeto Film/NDR/BR/WDR/SWR/RBB, BRD 2012, ca. 87'; u. Christian Schwochow, *Der Turm (Teil 2)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/MDR/ARD Degeto Film/NDR/BR/WDR/SWR/RBB, BRD 2012, ca. 86'.

⁶⁹ Björn Bergold, *Wie Storys zu History werden – Die Rolle von Zeitzeugen bei der Authentifizierung von Zeitgeschichte im Spielfilm durch jugendliche Zuschauer und Zuschauerinnen*, in: Monika Waldis/Béatrice Ziegler (Hrsg.), *Forschungswerkstatt Geschichtsdidaktik 15. Beiträge zur Tagung „Geschichtsdidaktik empirisch 15“*, Bern 2017, S. 67-77.

⁷⁰ Björn Bergold, *Wie Storys zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm*, Bielefeld 2019.

mechanismen zugunsten eines polysem Verstandnis des Medientextes abzuwenden und von aktiven RezipientInnen in einem individuellen Rezeptionsprozess auszugehen – Vorannahmen, die für die Medien- und Kommunikationsforschung selbstverständlich sein mögen, für die geschichtswissenschaftliche Erforschung der Rezeption von Filmen mit historischem Inhalten aber einen dringend benötigten Schritt nach vorne bedeuten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Studien zur Bestimmung des Verhältnisses von Filmen mit historischem Inhalt und ihren ZuschauerInnen sind nicht nur rar gesät, das Forschungsfeld ist, wie die Ausführungen zeigen, zudem von einer hohen Heterogenität geprägt und ermangelt bis dato ebenfalls einer institutionellen Rahmung, die eine ganzheitliche und nachhaltige Erschließung ermöglichen würde. Entsprechend dieses schmalen Forschungsstandes verwundert es demnach auch nicht, dass sich ein Methodenkanon oder gar eine Methodenliteratur zur Erforschung der Rezeption von Filmen mit historischen Inhalten noch nicht etabliert hat.⁷¹

Löst man sich vom Gegenstand und betrachtet das Forschungsfeld unter strukturalistischen Gesichtspunkten, so sticht ins Auge, dass die meisten BeiträgerInnen sich dem Anliegen der qualitativen oder quantitativen Erforschung der Rezeption von Filmen mit historischen Inhalten durch tatsächliche MediennutzerInnen – sei es im Experiment oder im Feld – nur punktuell und zumeist einmalig gewidmet haben. Methodische Schulen oder Forschungstraditionen haben sich (noch) nicht entwickelt. Die Gründe hierfür dürften nicht zuletzt im enormen Aufwand, der mit solcher Forschung einhergeht, aber auch mit dem hohen Maß an Interdisziplinarität, das solche Unterfangen voraussetzen, zu suchen sein. Diese Feststellung ist weniger als Vorwurf an die Forschenden zu werten, sondern viel mehr als Reflexion des Desiderates in der Forschungslandschaft in Deutschland.

Häufig wird sich der Frage nach Film-ZuschauerInnen-Interaktion dabei unter vermeintlich geschichtsdidaktischen Auspizien angenommen und dabei vollständig durch die Frage überlagert, wie Filme im Geschichtsunterricht gewinnbringend eingesetzt werden können. Diese Frage ist an sich natürlich legitim, jedoch ohne grundsätzliche Kenntnisse über die Film-ZuschauerInnen-Interaktion schwerlich zu beantworten. Vice versa muss aber auch konstatiert werden, dass es, wenn das Endziel von Forschung die Verwendung von Film im Unterricht ist und evaluiert werden soll, wie aus dem Medium oder speziellen Medientext gelernt werden kann, natürlich unwahrscheinlich erscheint, im Zuge solcher Untersuchungen zu Tage zu fördern, wie sich nicht zweckgebundene Interaktion mit Filmen mit historischem Inhalt vollzieht. Aber auch Studien, die sich nicht primär schuldidaktischen Fragestellungen annehmen, bewegen sich mit ihrer Datenerhebung zumeist im schulischen Umfeld – nicht zuletzt wegen der einfachen Rekrutierbarkeit von SchülerInnen als ProbandInnen. Die Folge ist, dass sich viele Erkenntnisse der Film-ZuschauerInnen-Interaktion auf ein kindliches und jugendliches Publikum beziehen, welches wiederum nicht repräsentativ für die tatsächliche ZuschauerInnenschaft oder Zielgruppe von Filmen mit historischem Inhalt im deutschen Fernsehen, das mit seiner immensen Reichweite klar als Leitmedium filmischer Geschichtsdarstellungen fungiert,⁷² steht.⁷³

Augenfällig ist schlussendlich bei der Betrachtung des Forschungsfeldes auch, dass viele Forschungsvorhaben sich sofort Großfragen annehmen und etwa den Zusammenhang von Film und der Genese von Geschichtsbildern oder Geschichtsbewusstsein, dem Einfluss des Mediums auf das individuelle Erinnern et cetera nachgehen oder Korrelationen zwischen diesen suchen, ohne dass überhaupt gesicherte Erkenntnisse darüber vorliegen, was beim Akt der Rezeption solcher Produkte eigentlich geschieht und welche Handlungspraktiken dort zum Tragen kommen, auf die aufgebaut werden könnte und die geeignet wären, Scheinkorrelationen bei der Erforschung solcher Fragestellungen aufzudecken.

Die große Frage danach, was bei der Rezeption von Geschichte im Film durch die ZuschauerInnen tatsächlich vor sich geht, wie sie konkret mit dem Film und seinem Inhalt umgehen, ist das Desiderat, dem sich die vorliegende Studie angenommen hat.

⁷¹ Zu den wenigen Publikationen auf dem Gebiet kann der Tagungsband „Der Film in der Geschichte“ gewertet werden, der eine Vielzahl von Ansätzen zu Erforschung des Verhältnisses von Film, Geschichte und ZuschauerInnen diskutiert, aber selbst stark theoretisierend bleibt (Vgl. Knut Hicketier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin 1997). Verdienstvoll ist des Weiteren der Versuch von Carlos Kölbl, Methoden der Soziologie für die Geschichtswissenschaft respektive die Geschichtsdidaktik – wenn auch mit dem Ziel der Erforschung holistischen Lernens – zu operationalisieren (Vgl. Carlos Kölbl, Qualitative und quantitative Zugänge in der Erforschung historischen Lernens. Potenziale und Grenzen, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 476-487). Vgl. des Weiteren den stark normativen Ansatz von Jürgen Grimm, der jedoch keinerlei Beachtung in der Geschichtswissenschaft gefunden hat: Jürgen Grimm, Multidimensionale Geschichtsvermittlung. Ein theoretisch-methodisches Konzept zur Untersuchung von Medienwirkungen auf der Basis mediatisierter historischer Stoffe, in: medien & zeit 27 (2012), H. 3, S. 30-54.

⁷² Vgl. hierzu differenziert Kapitel 6.2.3. dieser Arbeit.

⁷³ Vgl. für eine ähnliche Einschätzung: Neitzel, Geschichtsbild und Fernsehen Ansätze einer Wirkungsforschung, 2010, S. 490f; u. Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung, in: Albert Drews (Hrsg.), Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm, Rehbürg-Loccum 2008, S. 145-165, hier S. 155f.

3 Ziel und Aufbau der Studie

Ziel dieser Studie ist es demnach, den Akt der Rezeption von Filmen mit spezifisch historischen Inhalten zu erforschen und die dabei zutage tretenden Mechanismen und Handlungspraktiken zu ergründen, um einen Einblick in das individuelle Wirkungspotenzial, aber vor allen Dingen zum individuellen Umgang mit filmischen Geschichtsdarstellungen zu gewinnen.

Da das Erkenntnisinteresse somit geschichtswissenschaftlich und geschichtsdidaktisch gefasst ist, sich dabei aus der durch diese Disziplin beigemessenen gesellschaftlichen Bedeutung von Filmen mit historischem Inhalt ableitet und aus dem Mangel an empirischer Forschung zum Thema und der Notwendigkeit gesicherter Ergebnisse zu grundsätzlichen Fragen der Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt für ein besseres Verständnis des Mediums und für weiterführende Forschung gleichermaßen begründet, sind die in der vorliegenden Arbeit verschriftlichten Ergebnisse demnach als Grundlagenforschung zu verstehen, die sich der folgenden Kernfrage angenommen hat:

Wie interagieren RezipientInnen mit Filmen mit historischem Inhalt?

Die stilistisch behäbige Formulierung der Frage ist dabei explizit so aufzufassen, wie sie niedergeschrieben wurde. In ihrem Zentrum steht – entsprechend der Herleitung des Erkenntnisinteresses aus der Bedeutung des Mediums und nicht eines in ihm repräsentierten konkreten Sujets – primär die Frage nach den Formen der Interaktion mit dem Medium, das im Allgemeinen durch die historische Beschaffenheit seines Sujets und nicht im Speziellen durch dessen konkrete zeitlich und/oder epochale Verortung definiert wird. Die Frage nach dem Umgang der RezipientInnen mit den im Film konkret dargestellten, historischen Ereignissen und Begebenheiten – im Fall dieser Studie entstammen sie dem Themenfeld ‚Flucht und Vertreibung‘ der Deutschen am Ende des Zweiten Weltkrieges und danach – ist dabei nur von nachgeordneter Bedeutung. Die in dieser Studie geleistete Grundlagenforschung kommt dabei potenzielle Forschungsvorhaben zugute, die sich im Anschluss an diese Arbeit mit der Rezeption von Filmen mit historischen Inhalten respektive Geschichte im Film auseinandersetzen möchten, aber auch geschichtswissenschaftlichen und geschichtsdidaktischen Analysen, die sich mit rezeptionsästhetischen Aspekten von entsprechenden Medientexten befassen.

Um dieses Ziel zu erreichen und diese Fragen zu beantworten, wurden im Rahmen dieser Studie, die Teil des DFG-Projektes „Vom Zeitzeugen zum professionellen Schauspieler. Personalisierungsstrategien des Historischen im Fernsehen an der Epochenschwelle zum 21. Jahrhundert“ war und im Kontext des interdisziplinären Forschungsverbundes „GAME – Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft“ entstand, zwischen September 2014 und August 2015 Rezeptionsexperimente zur Wahrnehmung von Filmen mit historischem Inhalt mit jungen Erwachsenen durchgeführt.⁷⁴ Ein besonderes Augenmerk lag dabei auf der vergleichenden Untersuchung der Rezeption von Spiel- und Dokumentarfilmen.⁷⁵ Den ProbandInnen wurden zu diesem Zweck in unterschiedlichen Gruppen entweder der zweite Teil des Fernsehspielfilmes „Die Flucht“⁷⁶ von Kai Wessel aus dem Jahr 2007 oder der vierte Teil der Dokumentationsreihe „Die Große Flucht“ von Guido Knopp, „Zeit der Frauen“⁷⁷ von Ursula Nellesen und Annette Tewes aus dem Jahr 2001, vorgeführt. Im Anschluss wurden die TeilnehmerInnen in einem mehrstufigen Erhebungsverfahren zu ihrem individuellen Filmerleben befragt.⁷⁸ Mit der Wahl von ‚Flucht und Vertreibung‘ als historisches Sujet der Filme für das Rezeptionsexperiment wurde dabei bewusst ein besonders ambivalentes Themenfeld der deutschen Zeitgeschichte ausgewählt.⁷⁹

Es bleibt zu unterstreichen, dass, auch wenn das Erkenntnisinteresse der Erforschung allgemeiner Handlungspraktiken mit Filmen mit historischen Inhalten und nicht dem Umgang mit dem spezifischen Thema gilt, an dieser Stelle nicht der grundsätzlichen Beliebigkeit und Austauschbarkeit des Gegenstandes von Filmen mit historischen Inhalten das Wort geredet werden soll. So werden das historische Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ und der Umgang mit seiner filmischen Darstellung selbstredend Berücksichtigung finden, wenn auch nicht um seiner selbst willen. Die Frage danach, wie RezipientInnen mit Filmen mit historischem Inhalt umgehen und welche Praktiken sie hierbei anwenden, kann – wie zuvor schon

⁷⁴ Vgl. zur Auswahl der ProbandInnen Kapitel 5, 5.2, 5.3 u. 6.5 dieser Arbeit.

⁷⁵ Vgl. die Kapitel 4.2 und 6.4 dieser Arbeit.

⁷⁶ Kai Wessel, Die Flucht (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91'. Vgl. für eine umfassendere Analyse des Produktionskontextes Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

⁷⁷ Ursula Nellesen/Annette Tewes, Zeit der Frauen (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42'. Vgl. für eine umfassendere Analyse des Produktionskontextes Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

⁷⁸ Vgl. zum genauen Aufbau der Erhebung und zur Methode der Datengewinnung und -Auswertung Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁷⁹ Vgl. zur Auswahl des Themenfeldes im Allgemeinen und der zum Rezeptionsexperiment herangezogenen Filme im Speziellen Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

angedeutet wurde – nicht alleine mit Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft beantwortet werden. Vielmehr ist hierzu ein interdisziplinäres Vorgehen vonnöten. Für ein Forschungsvorhaben, wie es in dieser Studie verfolgt wurde, bedarf es darüber hinaus zum einen Theorien der Medien- und Kommunikationswissenschaft – unter besonderer Berücksichtigung kulturwissenschaftlicher Aspekte –, der Soziologie, der Film- und Fernsehwissenschaft, der Filmnarratologie sowie der ihr übergeordneten Erzähltheorie respektive Literaturwissenschaft. Zum anderen bedarf es für die Gewinnung von Daten und ihrer Auswertung Methoden aus der Film- und Fernsehwissenschaft, der Medienwirkungs- und Medienrezeptionsforschung sowie nicht zuletzt der qualitativen und präziser der rekonstruktiven Sozialforschung. Aufgrund des Erkenntnisinteresses, das aus geschichtsdidaktischen und geschichtswissenschaftlichen Überlegungen hervorgeht, können die Ansprüche der zur Beantwortung der Forschungsfrage herangezogenen Disziplinen nur teilweise und in Abhängigkeit desselben erfüllt werden.

Um die unterschiedlichen theoretischen Vorannahmen dieser Disziplinen zu einem interdisziplinären Ansatz zu verknüpfen, nähert sich das Kapitel 4 dieser Arbeit dem Medium Film zunächst auf einer praxisorientierten Ebene über die Diskussion möglicher analytischer Zugänge der Geschichtswissenschaft. Hieran schließt sich eine interdisziplinäre Betrachtung von Filmen mit historischen Inhalten als Form der Geschichtsdarstellung und die Ergründung der Frage an, in welchen ästhetischen und narrativen Besonderheiten sich audiovisuelle Geschichtsdarstellungen von anderen Formen der Geschichtsdarstellung abheben. Besondere Aufmerksamkeit wird hierbei der Diskussion unterschiedlicher Organisationsformen filmischer Geschichtsdarstellungen, ihrer unterschiedlichen Verortung in den Spannungsfeldern zwischen Fiktion und Wirklichkeit sowie Fiktionalität und Faktizität, ihren Konstruktionsmerkmalen sowie ihrem zentralen Darstellungs- und Präsentationsprinzip – der Personalisierung von Geschichte – im Hinblick auf die Inszenierung von historischen Gegenständen zuteilwerden. Dieser Betrachtung schließt sich eine kommunikations- und medienwissenschaftliche Theoretisierung des Prozesses der Medienrezeption an, die filmische Geschichtsdarstellungen als Medientexte zu ihren potenziellen RezipientInnen in Bezug setzt und das grundlegende Rezeptionsverständnis dieser Studie darlegt. Abschließend werden die Anforderungen, die sich aus diesen theoretischen Betrachtungen an eine Erforschung der Rezeption von Filmen mit historischen Inhalten ergeben, konkretisiert.

Im Kapitel 5 folgt anschließend die Darstellung des Forschungsdesigns für das Rezeptionsexperiment und die Ausdifferenzierung der Fragestellung anhand der etablierten, theoretischen Vorannahmen sowie deren Operationalisierung für eine rezipientInnenorientierte Erforschung der Film-ZuschauerInnen-Interaktion unter besonderer Berücksichtigung der geschichtswissenschaftlichen respektive geschichtsdidaktischen Ansprüche des Erkenntnisinteresses. Entsprechend der Gestaltung der Studie liegt das Hauptaugenmerk des entworfenen Forschungsdesigns auf der Rekonstruktion individueller Handlungspraktiken mit dem Medium, das im Design unter integrativer Bezugnahme auf die theoretischen Vorannahmen umgesetzt wurde und die Film-ZuschauerInnen-Interaktion als Handeln der RezipientInnen sowohl mit den Filmen mit historischen Inhalten, die als Geschichtsdarstellungen begriffen werden, als auch den historischen Inhalten selbst, also der Geschichte im eigentlichen Sinne unter Berücksichtigung ihres spezifischen Konstruktionscharakters in audiovisuellen Medien, begreift und auch die Untersuchung möglicher Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Ebenen miteinbezieht.

Diese Arbeit verfolgt in ihrem theoretisch-methodischen Teil B dabei ein doppeltes Anliegen: Zum einen bilden die in den Kapiteln 4 und 5 angestellten, theoretischen Überlegungen respektive die entworfene Methode die Basis für die Erhebung empirischer Daten zum Gegenstand der Studie, ihrer Auswertung, Analyse und Interpretation mit dem Ziel, grundlegende Praktiken des Umgangs mit Filmen mit historischem Inhalt zu rekonstruieren. Zum anderen verfolgt die Arbeit die grundsätzlichen Anliegen, mit dem Forschungsdesign eine Methode zu konzipieren, die nicht nur zur Beantwortung der konkreten Fragestellung dieser Arbeit genutzt werden kann, sowie einen einfachen und modifizierbaren Zugang zur Erforschung der Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt respektive Geschichte im Film zu etablieren.

Da sich das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit explizit auch aus der Bedeutung und gesellschaftlichen Relevanz des Mediums Film als Träger historischer Inhalte ableitet, ist es unumgänglich, die Filme, die für das Rezeptionsexperiment herangezogen wurden, selbst einer dezidierten Untersuchung zu unterziehen. Dies wird im Kapitel 6 dieser Arbeit geschehen, nicht zuletzt um den LeserInnen einen Eindruck der Medientexte, ihren historisch und gesellschaftlichen Kontexten und der filmgeschichtlichen Gewichtseinheit ihres Sujets zu vermitteln sowie ihre Auswahl für das Experiment zu begründen.

Im Anschluss folgt die Darlegung der Auswertungsergebnisse des Rezeptionsexperimentes in vier eigenständigen Kapiteln nach thematischen Schwerpunkten. Das Kapitel 7 widmet sich dabei der Rolle individueller Sinnbildung an der personalisierten Geschichte der Medientexte im Zuge des Rezeptionsprozesses und den Praktiken der Auseinandersetzung mit dem selbigen unter besonderer Berücksichtigung des spezifisch Historischen in den Filmen und der individuellen Wissensbestände der ProbandIn-

nen zum rezipierten und gedeuteten Inhalt. Kapitel 8 nimmt sich der Systematisierung der Handlungspraktiken an, mit denen ProbandInnen den Medientext bei der Rezeption subtraktiv oder additiv modifizieren. Das 9. Kapitel wird sich Aspekten der Selektion im Rezeptionsprozess filmischer Geschichtsdarstellungen widmen und herausarbeiten, welche Motive personalisierter Geschichte der Medientexte Aufmerksamkeit bei den ProbandInnen erregen und welche übergeordneten Motivationen sich an ihnen herausbilden, die die RezipientInnen zur Zuweisung von Bedeutung motivieren. Das Kapitel 10 der Arbeit wird schließlich den Fragen nachspüren, welche filmischen und lebensweltlichen Faktoren und Einflüsse bei der Rezeption durch die ProbandInnen zueinander in Bezug gesetzt werden, um sich den personalisierten Geschichten der Medientexte zu nähern, mit ihnen auf einer individuellen Ebene zu interagieren und sie zu bewerten, respektive, wie diese Faktoren und Einflüsse miteinander interagieren und somit Bewertungsvorgänge prägen.

B Theoretischer und methodischer Rahmen der Studie

4 Geschichte in Bewegung – Eine theoretische Annäherung

4.1 Zwischen Quelle und Darstellung – Filme als Gegenstand der Geschichtswissenschaft

Jede Auseinandersetzung mit historischem Film bedarf einer Bestimmung, welches Verständnis vom Verhältnis von Film und Geschichte ihr zugrunde liegt. Hierbei ist zuvörderst zu klären, worauf sich das Attribut ‚historisch‘ bezieht: Auf das Medium Film, auf sein Sujet oder auf beides. Hierbei ergeben sich, so die deutsche Medien- und Geschichtswissenschaftlerin Hilde Hoffmann, für die HistorikerIn, der sich mit Film auseinandersetzen möchte, drei unterschiedliche Perspektiven: Zum einen kann Film als Quelle für die Geschichtsschreibung herangezogen werden. Zum anderen kann Film als Form der Geschichtsdarstellung und Vermittlungsmedium verstanden und zum Untersuchungsgegenstand gemacht werden. Und letztlich kann die Auseinandersetzung mit dem Medium Film im Rahmen von Filmgeschichte erfolgen.¹

Die Nutzung eines historischen Filmes als Quelle nimmt Bezug auf seine Aussagekraft über die Zeit, in der er entstanden ist, und ist an sich unabhängig vom historischen Inhalt.² Zu denken ist hier insbesondere an die Aufnahmen historischer Ereignisse auf Film und das Potenzial ihres Dokumentenwertes, wenn sie gemeinsam oder als Ersatz für klassische schriftliche Quellen von HistorikerInnen für die Geschichtsschreibung genutzt werden. Dies stellt eine Konstellation dar, die im digitalen Zeitalter immer deutlicher als Notwendigkeit hervortritt und eine breite Auseinandersetzung mit dem Potenzial des Filmes als Quelle, aber auch eine Diskussion der Möglichkeit der historischen Methode im Umgang mit dem Medium umso schmerzlicher vermissen lässt.³ Die Verwendung von Film als Quelle lässt sich demzufolge auch am besten an Beispielen rekonstruieren, die nicht dem historiographischen Arbeitsfeld entstammen. So sei in diesem Kontext exemplarisch auf den juristischen Einsatz der Filme „Nazi Concentration Camps“⁴ und „The Nazi Plan“⁵ als Beweise im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, aber auch auf den Beitrag der zahllosen Videoaufnahmen der Anschläge auf das World Trade Center im Jahre 2001 verwiesen.

Die zweite Perspektive auf Film als Geschichtsdarstellung nimmt hingegen Bezug auf die inhaltliche Ebene des Filmes und umschließt Spielfilme zahlreicher Genre, Dokumentationen, Dokudramen und eine Bandbreite weiterer Filmgattungen gleichermaßen. Nicht der Film als Medium ist hierbei vorrangig als an sich historisch anzusehen, sondern sein Sujet, das sich der Darbietung von Vergangenheit annimmt. Die Grenzen zwischen dem Film als Quelle und dem Film als Darstellungsform sind indes aus zweierlei Gründen fließend.

So werden zum einen vor allem in Dokumentationen wie „Zeit der Frauen“ zahlreiche ‚historische Filmaufnahmen‘⁶ aus dem Zweiten Weltkrieg in die Inszenierung einbezogen, die in einem anderen Zusammenhang als Quelle fungieren könnten. Dieses Phänomen bleibt jedoch nicht auf die Dokumenta-

¹ Hilde Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009, S. 135-143, hier S. 137.

² Vgl. Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 137; Robert Buchschwenter/Georg Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte. Zur Interpretation des „historischen Spielfilms“*, in: *Zeitgeschichte* 21 (1994), H. 11-12, S. 309-334, hier S. 315ff.

³ Vgl. zum Lamento des Fehlens einer Quellkritik für filmische Quellen: Katharina Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, in: Monika Fenn (Hrsg.), *Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts*, München 2008, S. 93-123, hier S. 94; Robert A. Rosenstone, *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, in: Marcia Landy (Hrsg.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 50-66, hier S. 51, Anm. 2; u. Gisela Mettels, *Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen*, in: Lothar Gall/Dieter Hein/Klaus Hildebrand/Andreas Schulz (Hrsg.), *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse*; *Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag*, München 2006, S. 287-299, hier S. 289. Vgl. auch einige ausgewählte Ansätze, die versuchen, diese Lücke zu schließen: Johannes Etmanski, *Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze*, in: Klaus Topitsch/Anke Brekerbohn (Hrsg.), *„Der Schuß aus dem Bild“*. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag 2004, S. 67-77; u. Gernot Heiss, *Film als Quelle*, in: *Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit* 6 (2006), H. 2, S. 99-108.

⁴ George Stevens, *Nazi Concentration Camps*, U.S. Army Signal Corps/U.S. Counsel for the Prosecution of Axis Criminality, USA 1945, ca. 59'.

⁵ Ray Kellogg oder George Stevens, *The Nazi Plan*, USA/DR 1945, ca. 194'.

⁶ Wenn im Kontext dieser Arbeit von der Verwendung historischer Filmaufnahmen respektive Filmausschnitte die Rede sein wird, ist das Attribut des Historischen hierbei nicht als Gütesiegel für eine Authentizität im Sinne einer tadellos bestandenen äußeren Quellenkritik zu verstehen, die den Dokumentenausschnitt verifiziert, sondern als Beschreibung seiner inhärenten werks- und rezeptionsästhetischen Beschaffenheit. Die systematische Durchführung einer solchen Prüfung wäre angesichts der schiereren Anzahl der verwendeten Ausschnitte in nur einer einzigen Dokumentation wie „Zeit der Frauen“ ein megalomanisches Unterfangen.

tion beschränkt, sondern kann auch im Spielfilm zum Einsatz kommen. So wurden beispielsweise im frühen Spielfilm der Bundesrepublik Aufnahmen von Kampfhandlungen aus dem Zweiten Weltkrieg in den Film aufgenommen.⁷ Auch die in dieser Arbeit auf ihre Rezeption und individuelle Wirkung untersuchten Filme integrieren historisches Film- oder Tonmaterial in ihre Narration. So verwendet etwa der Spielfilm „Die Flucht“ beispielsweise die original von Rudolf Baier gesprochene Rundfunkansage des Senders Berlin, die am 1. Mai 1945 den Tod Adolf Hitlers verkündete,⁸ wohingegen die Dokumentation „Zeit der Frauen“ sich in insgesamt 168 seiner 350 Einstellungen aus historischem Filmmaterial unterschiedlicher Provenienzen bedient, um seine Narration zu illustrieren.⁹ Im Kontext der Darstellungen erhalten diese Einbezüge von historischem Material gewissermaßen den Charakter eines Zitats.

Zum anderen wohnt dem Film als Geschichtsdarstellung eine doppelte Historizität inne. So kann einerseits Geschichte Gegenstand des Filmes sein, zum anderen ist jeder Film, als Produkt seiner Zeit und ihrer Gesellschaft, ein Gegenstand der Geschichte im Allgemeinen. Folgerichtig besitzt er auch immer eine ihm eigene Geschichte, die seine Produktion, Rezeption und darüber hinausgehenden Einflüsse inkorporiert.¹⁰ Hieraus ergibt sich, dass „jeder Film [...] als Quelle genutzt werden [kann]“, seine Analyse „Aussagen über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit“ erlaubt und Rückschlüsse auf die Historiographie der Entstehungszeit sowie die Wahrnehmung der dargestellten historischen Ereignisse und ihre diskursive Verhandlung ermöglicht.¹³

Die dritte Perspektive bildet schließlich die Filmgeschichte. Sie rückt die Beschäftigung mit Filmen nach genrespezifischer, lokaler, temporaler oder inhaltlicher Kohärenz, aber auch nach Werkzusammenhängen einzelner Regisseure oder Produktionsfirmen oder Stilrichtungen in den Mittelpunkt und „thematisiert [...] das Verhältnis von Film und Gesellschaft aus der Perspektive des Filmes“, wobei besonders die Evolution seiner Form und technischen Möglichkeiten im Vordergrund stehen.¹⁵ Für die Analyse historischer Spielfilme stellt die Filmgeschichte an sich ein wichtiges Instrument zur Kontextualisierung des Filmes sowie zur externen Kritik am Film als Dokument dar, wenn er als Quelle befragt werden soll.¹⁶

Jedes geschichtswissenschaftliche Forschungsvorhaben, das Filme zum Untersuchungsgegenstand hat, muss sich zu zuvörderst zwei grundlegende Fragen stellen: Zum einen muss das Verständnis von Film geklärt werden, das der Untersuchung zugrunde gelegt werden soll. Zum anderen muss eine Antwort auf die Frage gefunden werden, wie und in welchem Maße eine Überprüfung der historischen Inhalte am Wissensstand der Historiographie zum Thema stattfinden soll. Dies gilt auch für die vorliegende Studie, die sich nur in zweiter Linie für die tatsächlichen historischen Inhalte der im Rezeptionsexperiment verwandten Filme interessiert, und vor allen Dingen danach fragt, wie das Publikum mit dem Film und seinen Inhalten interagiert und umgeht. Die gewählte Betrachtungsweise determiniert dabei auch, welche filmischen Medientexte für ein Rezeptionsexperiment in Frage kommen.

Da in dieser Studie die Rekonstruktion von individuellen Rezeptionspraktiken im Zentrum steht, werden die als Ausgangsmedien für das Rezeptionsexperiment herangezogenen Filme wurden als Geschichtsdarstellungen verstanden und behandelt, wobei die ihnen inhärente doppelte Historizität weitestgehend außer Acht gelassen wurde. Letztlich wird diese Studie sich aber auch in einem separaten Kapitel der Filmgeschichte zuwenden, um die Filme und deren Sujet historisch zu kontextualisieren und

⁷ Falk Harnack, *Der 20. Juli*, Central Cinema Company-Film, BRD 1955, 97'.

⁸ Kai Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91', hier 01:13:22-01:13:32.

⁹ Ursula Nellesen/Annette Tewes, *Zeit der Frauen* (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), *Die große Flucht* (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42'.

¹⁰ Vgl. Buchschwenter/Tillner, *Geschichte*, S. 320; Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 141; Ähnlich äußert sich auch Jacques Rancière, der in filmgeschichtlicher Hinsicht von einem dichotomen Verhältnis von Geschichte und Film ausgeht, wobei jeweils die Geschichte oder der Film Objekt des anderen ist. Vgl. Jacques Rancière, *Die Geschichtlichkeit des Films*, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 230-246, hier S. 230f.

¹¹ Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 137.

¹² Günter Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96-113, hier S. 99.

¹³ Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 137; Vgl. auch Arthur Schlegelmilch, *Der (politische) Spielfilm als historische Quelle*, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 21 (2008), H. 1, S. 93-103. Friedrich P. Kahlenberg, *Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel „Andalusische Nächte“*, in: Heinz Boberach/Hans Booms (Hrsg.), *Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beitr. zum Archivwesen, zur Quellenkunde u. Zeitgeschichte*, Boppard am Rhein 1978, S. 511-532.

¹⁴ Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 137f.

¹⁵ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2013, S. 15; Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 137.

¹⁶ Michèle Lagny, *Kino für Historiker*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8 (1997), H. 4, S. 457-483, hier S. 458ff.

in der deutschen Medienlandschaft zu verorten.¹⁷

Die aufgeworfene Frage nach der Notwendigkeit der Überprüfung der historischen Inhalte von Filmen und ihrem Stellenwert in einer Analyse lässt sich freilich nicht allgemeingültig und an dieser Stelle auch noch nicht abschließend für diese Studie beantworten. Sie wird in diesem und dem nächsten Kapitel immer wieder aufgegriffen werden, um sukzessive die Rahmenbedingungen der Handhabung und der Notwendigkeit der Evaluierung historischer Validität der Medientexte, die im Kontext dieser Studie sinnvoll erscheinen und vorgenommen werden, auszuloten und festzulegen.

Aus diesen beiden zu erörternden Fragen ergibt sich letzten Endes eine finale dritte Frage: Wie soll sich eine geschichtswissenschaftliche Studie dem Medium Film und insbesondere seiner Rezeption methodisch nähern? Der Geschichtswissenschaft mangelt es leider ebenso an einem probaten Mittel zur historischen Filmanalyse, wie an einer historisch-kritischen Quellenkritik für Filmdokumente – von Instrumenten zur Erfassung einer Film-ZuschauerInnen-Interaktion ganz zu schweigen.¹⁸ Die französische Historikerin und Filmwissenschaftlerin Michèle Lagny stellte deshalb bereits 1993 die Bedeutung der Methodik und des Analyseninstrumentariums der Film- und Fernsehwissenschaft für die Geschichtswissenschaft heraus, die sich diesem Gegenstand nähert.¹⁹ An dieser Einschätzung hat sich bis dato nichts geändert, so konnte noch 2017 in der Rezension eines Einführungsbuches zum Gegenstand *Geschichte im Film* gelesen werden, dass „[man] auf der analytischen Seite [...] in Zukunft weiterhin auf die etablierten Standardwerke zur Film- und Fernsehanalyse zurückgreifen“²⁰ werde. Gleichgültig, welcher der obenstehenden Zugänge zum Film als Gegenstand gewählt wird, der methodische Rückgriff auf die Film- und Fernsehwissenschaft ist die *conditio sine qua non* jeglicher praktischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Film, auch in der Geschichtswissenschaft. Dies hat auch für eine Studie, die ihr Augenmerk auf die Rezeption von Film legt, Gültigkeit, denn ohne eine qualifizierte und methodisch gesicherte Auseinandersetzung mit dem Ausgangsmittel, das in diesem Kontext den Stimulus eines Experimentes liefern wird, muss eine Rekonstruktion von Rezeption immer unvollständig bleiben.

4.2 Filme als Medium der Geschichtsdarstellung – Eine Problematisierung

Der französische Filmtheoretiker und Semiotiker Christian Metz stellt im Hinblick auf die dem Film inhärente Dualität von erzählter Zeit und Erzählzeit fest, dass „eine der Funktionen der Erzählung darin besteht, eine Zeit in eine andere umzumünzen.“²¹ Diese Feststellung, die jegliche Erzählung ungeachtet ihres Mediums berührt, gilt für Filme, deren Sujet genuin als historisch angelegt ist und die als filmische Geschichtsdarstellung im Sinne der obigen Definition des Begriffes gelesen werden können in besonderem Maße. In dieser Grundfunktion des Erzählens ist bereits eine Vielzahl der Konflikte angelegt, die sich in der historiographischen Auseinandersetzung mit Geschichte im Film entspinnen. Eine weitere Erschließung dieses Konfliktpotenzials birgt bereits die Diskussion der Nutzung des Begriffes *Geschichte*, der im deutschen Sprachgebrauch per se problematisch erscheint, da er semantisch uneindeutig und ambivalent bleibt. So bezeichnet *Geschichte* sowohl die Vergangenheit selbst, die Darstellung von historischen Ereignissen, als auch schlicht die Erzählung an sich. Diesem Umstand wird in der deutschen Geschichtswissenschaft inzwischen häufig durch die Verwendung der englischen Begriffe *history* und *story* begegnet. Diese Differenzierung vermag es zwar bisweilen semantischen Trennschärfe zwischen dem Bedeutungsfeld der Vergangenheit und dem der Darstellung historischer Ereignisse als Erzählung herzustellen und zu gewährleisten, jedoch verklärt sie im Gegenzug das die Vergangenheit, der wir in Geschichtsdarstellung begegnen können immer eine erzählte bleiben muss. Spätestens mit Johann Gustav Droysen ist sich die Zunft der HistorikerInnen bewusst,²² dass die Abbildung der Vergangenheit in der Darstellung ein Ding der Unmöglichkeit ist, und spätestens mit Hayden White ist die Annahme von der Fiktionalität jeglicher Form der Erzählung, die der Geschichtsdarstellung eingeschlossen, in der Zunft

¹⁷ Vgl. Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

¹⁸ Einige zaghafte, wie verkürzte Versuche einer historischen Filmanalyse sollen hier nicht unterschlagen werden. Vgl: Martin Gronau, Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse, in: AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft 1 (2009), H. 1, S. 19-39; Buchschwenter/Tillner, Geschichte als Film/Film als Geschichte, 1994, S. 309-334.

¹⁹ Lagny, Kino für Historiker, 1997, S. 461.

²⁰ Martin Stallmann, Rezension zu: Fischer, Thomas; Schuhbauer, Thomas: Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder. Tübingen 2016, in: H-Soz-Kult, online unter: www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-27329 [zuletzt geprüft 09.09.2017].

²¹ Christian Metz, Essai sur la signification au cinéma, Paris 1968, S. 27, zitiert nach: Gérard Genette, Die Erzählung, Paderborn 2010, S. 17.

²² Chris Lorenz, Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie, Köln 1997, S. 131.

angekommen – wenn auch nicht kritiklos.²³ Begreift man den Film, wie in dieser Arbeit grundsätzlich als narratives Medium,²⁴ so gelten diese beiden Perspektiven ferner auch für audiovisuelle Darstellungen von Geschichte.²⁵ Folglich kreist auch Auseinandersetzung mit filmischen Geschichtsdarstellungen, wie schriftliche Erzählungen und andere Formen der Illustration von Vergangenheit, um die Frage der ihr inhärenten Fiktion.

Grundsätzlich sind hierbei sowohl die Form als auch der Inhalt des Filmes im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu betrachten, was im Folgenden zunächst aus einer film-, fernseh- und medienwissenschaftlichen und im Anschluss aus einer historiographischen und literaturwissenschaftlichen Perspektive unternommen werden wird. Die Widersprüche, die sich bei dieser Betrachtung zwischen den unterschiedlichen Perspektiven ergeben, sollen hierbei nicht im hegelschen Sinne aufgehoben werden, sondern problematisierend diskutiert werden, um im Anschluss dazu ein Verständnis von Film mit historischem Inhalt zu etablieren, das sowohl geeignet ist, die Trennung verschiedener Gattungen von Film zu überwinden, als auch den spezifischen Konstruktionscharakter audiovisueller Geschichtsdarstellungen herauszuarbeiten und somit eine Ausgangslage für die komparative Rekonstruktion individueller Rezeptionen von Geschichtsdarstellungen verschiedener Filmgattungen zu schaffen.

Filmische Geschichtsdarstellungen treten uns in Deutschland hauptsächlich in den Gattungen des Spielfilmes und der Dokumentation entgegen sowie seltener als Reportage oder als Newsformate, wenn beispielsweise Vergangenheit anlässlich eines Jahres- respektive Gedenktages oder im kausalen Zusammenhang mit aktuellen Entwicklungen zum Gegenstand einer Nachrichtensendung wird. Die Geschichtswissenschaft befasst sich in ihrer Auseinandersetzung mit Film als Geschichtsdarstellung hauptsächlich mit den beiden Erstgenannten, sowie Hybride der beiden, die oft als Dokudrama bezeichnet werden.²⁶

Aus der Sicht der Film- und Fernsehwissenschaft besteht zwischen diesen beiden Gattungen ein fundamentaler Unterschied, der das erste Spannungsfeld bei der Verhandlung der Frage nach der Fiktion von Filmen mit historischem Inhalt umreist. Die meisten Film- und FernsehwissenschaftlerInnen ordnen diese beiden Filmgattungen – nicht ohne Selbstkritik und Reflexion – in einem dichotomen Verhältnis zwei grundsätzlichen Organisationsformen zu, die sich am angenommenen Verhältnis des Filmes zur Realität ergeben. So finden sich in der film- und fernsehwissenschaftlichen Fachliteratur Abgrenzungen wie „fiktionaler [...] [gegenüber] dokumentarischer“²⁷ Filme, „Fiktion und Wirklichkeit“²⁸ und – wohl am Treffendsten – „Fiktion vs. Non-Fiktion“²⁹. Die gängige Grundüberlegung hinter dieser Dichotomie haben die Literatur- und Medienwissenschaftler Hans Jürgen Wulff, Nils Borstnar und Eckhard Pabst wie folgt treffend auf den Punkt gebracht:

„Dabei gilt allgemein die Annahme, dass Dokumentationen reale Weltzustände beschreiben, während fiktionale Filme erdachte oder auch reale Begebenheiten nur vorstellen. Das heißt dann etwa, dass die Personen, die wir im Dokumentarfilm sehen, tatsächlich in dieser Identität leben und handeln (also nicht als Schauspieler agieren), und dass die filmische Instanz geradezu Zeugenschaft an sich tatsächlich ereignenden Begebenheiten und Ereignissen besitzt. Und mehr noch: Wir gehen in der Regel davon aus, dass die in einer Dokumentation dargestellten Ereignisse nicht für die Kamera arrangiert wurden, sondern dass sie auch ohne deren Anwesenheit sich so oder ähnlich zutragen würden; und wir gehen in den Fällen, in denen Menschen sich vor der Kamera äußern, davon aus, dass diese Redebeiträge in ihrem Inhalt nicht beeinflusst oder durch formale Manipulationen entstellt worden sind.“³⁰

²³ Hayden V. White, Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien Zur Tropologie Des Historischen Diskurses, Stuttgart 1991. S. 145; vgl. hierzu auch: Lorenz, Konstruktion der Vergangenheit, 1997, S. 170-177.

²⁴ Vgl. grundsätzlich: David Bordwell, Narration in the Fiction Film, London 1985; Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies, Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik, Bielefeld 2009; Markus Kuhn, Filmnarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin 2013; u. Peter Verstraten, Film Narratology, Toronto u.a. 2011. Ein Erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin 2013.

²⁵ Buchschwenter/Tillner, Geschichte als Film/Film als Geschichte, 1994, S. 311f.

²⁶ Vgl. Mettele, Geschichte in bewegten Bildern, 2006, S. 287-299; Bodo von Borries, Geschichte im Spiel- und Dokumentarfilm. Fach- und mediendidaktische Überlegungen (1985), in: Bodo von Borries/Klaus Bergmann/Ulrich Mayer/et al (Hrsg.), Lebendiges Geschichtslernen. Bausteine zu Theorie und Pragmatik, Empirie und Normfrage ; Bodo von Borries zum 60. Geburtstag, Schwalbach Ts. 2004, S. 192-225; Frank Bösch, Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm. Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950-1990, in: Frank Bösch/Constantin Goschler (Hrsg.), Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft, Frankfurt a. M., New York, 2009, S. 52-76; u. Rosenstone, The Historical Film, 2001, S. 52ff; Zur Genese des Begriffes und Definition der Gattung des Dokudramas vgl.: Tobias Ebbrecht/Matthias Steinle, Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen. Eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: MEDIENWISSENSCHAFT 20 (2008), H. 3, S. 250-255; u. Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik, Wien 2005, S. 310f; Benjamin Beil/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart 2012, S. 187-191.

²⁷ Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2008, S. 43.

²⁸ Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 176f.

²⁹ Vgl. Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Stuttgart 2008, S. 39 u. 62ff.

³⁰ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 42f.

Diese Unterscheidung von Spiel- und Dokumentarfilm fußt elementar auf der Abgrenzung von „Erzählung und Wirklichkeitsaussage“³¹. Der Spielfilm ist nach dieser Definition im Gegensatz zur Dokumentation in zweierlei Hinsicht als fiktional zu werten: Zum einen durch seine Darstellungsform; und zum anderen durch das „Fehlen der überprüfbaren Referenz“³² an der Wirklichkeit. Ein Spielfilm wie „Der Untergang“³³ ist also dementsprechend fiktional, da er den Regeln des Dramas und den Konventionen des Spielfilmes folgt. Der durch Bruno Ganz verkörperte Adolf Hitler ist – wie die übrigen Figuren und Elemente des Filmes – fiktiv, da er als Teil der Narration eine erfundene Figur ist und – allen angenommenen Bezügen zur Vergangenheit zum Trotz – nur durch den Film und in ihm existiert.³⁴

Bei dieser Unterscheidung von Spiel- und Dokumentarfilm sind, so die deutschen Literatur- und Medienwissenschaftler Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, sowohl produktions- und werkästhetische Aspekte, als auch rezeptionsästhetische Aspekte mit einzubeziehen.³⁵ Die Unterscheidung anhand produktions- und werkästhetischer Aspekte ist dabei jedoch problematisch und nicht so trennscharf möglich, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Zwar nutzen Spiel- und Dokumentarfilme unterschiedliche ästhetische Mittel bei der Inszenierung ihrer Sujets, jedoch greifen sie dabei auf dieselben handwerklichen Schaffensprozesse zurück, „bedienen sich prinzipiell der gleichen Darstellungs- und Ausdrucksmittel: der *mise-en-scene*, der *mise-en-cadre* und der Montage“³⁶ und sind dabei den gleichen technischen Spezifikationen unterworfen. Gänzlich obsolet werden die produktions- und werkästhetischen Unterschiede zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen darüber hinaus, wenn rezeptionsästhetische Überlegungen mit einbezogen werden, denn letztlich machen erst die Rahmenbedingungen der Rezeption und das kulturelle Wissen der RezipientInnen die Fiktion als solche erkennbar und von der Wirklichkeit trennbar.³⁷ Diese Überlegung soll jedoch nicht zum Ausdruck bringen, dass beispielsweise SchauspielerInnen als ProtagonistInnen des Spielfilmes und ZeitzeugInnen als Akteure der Dokumentation gleichzusetzen wären, oder aber dass narratologische Unterschiede zwischen den beiden Gattungen zu vernachlässigen wären. Vielmehr steht im Zentrum dieser Überlegungen die Feststellung, dass eine dogmatische Zuordnung von Spiel- und Dokumentarfilmen in die Kategorien Fiktion vs. Non-Fiktion nach produktions- und werkästhetischen Gesichtspunkten bereits rezeptionsästhetisch an ihre Grenzen gerät und somit für eine Studie, die sich der empirischen Erforschung von Rezeptionspraktiken widmet, nicht nur problematisch, sondern auch hinderlich ist.

Aus Sicht der Geschichtswissenschaft ist diese Dichotomisierung für filmische Geschichtsdarstellungen ohnehin kritisch zu betrachten. Zum einen kann die Parallelisierung von Spielfilm und Fiktion und Dokumentation und Wirklichkeit nicht akzeptiert werden, da eine Wiedergabe von Vergangenheit in keinem Medium als möglich zu erachten ist und immer (Ab-)Bild und (Re-)Konstruktion bleiben muss. Zum anderen wohnt der Dichotomie zwischen Fiktion und Non-Fiktion das Potenzial inne, auf den Antagonismus von Fiktionalität und Faktizität erweitert zu werden und hierin indirekt Qualität eines Werturteils oder sogar Gütekriteriums zu erfahren.³⁸ Woraus das Potenzial erwachsen würde, das beispielsweise Inhalten eines nicht-fiktionalen Formats wie der Dokumentationsreihe „Hitlers Helfer“³⁹ eine nicht-haltbare Faktizität zugesprochen würde, oder aber, dass den Inhalten eines Spielfilmes wie „Schindler’s List“⁴⁰ aufgrund ihrer Fiktivität und Fiktionalität jeglicher Wirklichkeitsbezug abgesprochen oder grundsätzlich in Frage gestellt wird – eine Folgerung, die nicht nur aus geschichtsdidaktischer Perspektive katastrophal wäre.

Geht man einen Schritt weiter, so kann angenommen werden, dass Formate wie Dokumentationen als wirklichkeitsabbildend wahrgenommen werden, weil sie dies von sich behaupten, oder aber, dass sich Spielfilme durch ihren fiktionalen Darstellungsmodus und ihre fiktiven Inhalte zu erkennen geben, und ein permanenter Zweifel an diesen Behauptungen bei Rezeptionsprozessen im Alltag nicht prakti-

³¹ Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 176ff.

³² Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S.167.

³³ Vgl. Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Kinofassung), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 155'. Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Teil 1, Fernsehfilm), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 89'. Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Teil 2, Fernsehfilm), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 89'.

³⁴ Vgl. zur Abgrenzung von Fiktionalität und Fiktivität. Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 169f; Vgl. zum ambivalenten Verständnis des Begriffes der Fiktion in der Literaturwissenschaften: Frank Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001, S. 13-29.

³⁵ Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 176ff.

³⁶ Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 177.

³⁷ Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 179ff.

³⁸ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 39f.

³⁹ Guido Knopp (Leitung), Hitlers Helfer (2 Staffeln), ZDF/Arte, BRD 1996-1997, ca. 650'.

⁴⁰ Steven Spielberg, Schindler’s List, Universal Pictures/Amblin Entertainment, USA 1993, ca. 194'.

kabel wäre.⁴¹ Diese konstruktivistische Sicht setzt sich folgerichtig in der Beobachtung fort, dass für die RezipientInnen die Zuordnung einer Produktion in dieser Dichotomie nur anhand von Indizien vornehmen können, die in der Form des Filmes gefunden werden können.⁴² So gehören „[eine] wackelnde Kamera; unscharfes Bild; unausgewogenes Licht; Bildsprünge [...] in der Montage; Figuren [, die sich] [...] an die Kamera [wenden]; [und] Redebeiträge vom Team (das sichtbar oder nicht sichtbar ist)“⁴³ zu den wichtigsten Merkmalen nicht-fiktionaler Formate. Dagegen sind fiktionale Formate stärker bestrebt, ihren Konstruktionscharakter und -prozess zu verbergen, dies wird dadurch deutlich, dass „die Figuren [...] ‚allein mit sich‘ [sind]; [...] nicht auf Kamera und Team [reagieren]; die Szenerien [...] scheinbar in natürlichen, gegebenen Lichtverhältnissen [erscheinen]; die evtl. vorhandene Film-Musik [...] nur der Zuschauer [hört]. Ein ganz entscheidendes Fiktionalitätssignal ist schließlich die Angabe der an dem Film beteiligten Künstler und Personen.“⁴⁴ Da diese Merkmale darüber hinaus nicht auf den Inhalt, sondern nur auf den Konstruktionscharakter des Filmes verweisen und künstlerisch erzeugt werden, können sie jedoch wiederum grundsätzlich in fiktionalen und nicht-fiktionalen Formaten umgesetzt werden.⁴⁵

Vor dem Hintergrund dieser Überlegung scheint eine strenge Abgrenzung zwischen Dokumentation und Spielfilm nicht haltbar. Wenn darüber hinaus die Realität filmischer Geschichtsdarstellungen mit einbezogen wird, löst sich die Trennschärfe dieser Grenzziehung zusehends auf. So finden sich inzwischen auch in den meisten nicht-fiktionalen Formaten filmischer Geschichtsdarstellungen fiktive Elemente im Sinne der zuvor beschriebenen Dichotomie. Fast keine Produktion der ZDF-History kommt inzwischen noch ohne nachgestellte respektive nachgedrehte Sequenzen oder Reenactments aus – Im Hinblick auf die Zeitgeschichte eine ganz eigene Hommage des Mediums an den Abschied von der ZeitzeugInnenschaft, wenn man so will.⁴⁶ Ebenso stellen zitathafte Übernahme von Ausschnitte aus Spielfilmen keine Seltenheit im Dokumentarfilm dar. Hierfür mag die in dieser Studie untersuchte Dokumentation „Zeit der Frauen“ als Beispiel fungieren, in der Ausschnitte aus Veit Harlans „Kolberg“⁴⁷ verwendet wurden. Umgekehrt finden sich auch in fiktionalen Produktionen nicht selten Elemente mit Wirklichkeitsbezug. So wird beispielsweise im Spielfilm die „Die Flucht“ der Tod Adolf Hitlers im O-Ton einer Radioübertragung verkündet.⁴⁸ Noch ausgeprägtere Beispiele stellen die Dokumentation „Aghet – Ein Völkermord“⁴⁹ und der Spielfilm „Es geschah am 20. Juli“⁵⁰ dar. Während „Aghet – Ein Völkermord“ mit der Verwendung von SchauspielerInnen, die Egodokumente über den Genozid an den Armeniern intonieren, klar die Grenzen der Non-Fiction durchbricht, jedoch ohne seinen Wirklichkeitsbezug aufzugeben, inszeniert „Es geschah am 20. Juli“ die Ereignisse des Stauffenbergattentats mit dokumentarischer Präzision chronologisch ohne Zugeständnisse an Spannungsaufbau oder Dramaturgie.⁵¹ Diese Beispiele weichen jedoch nicht nur das Verhältnis von Spiel- und Dokumentarfilm im Hinblick auf ihren Wirklichkeitsanspruch auf, sondern auch die Trennschärfe zwischen Film als Quelle und Film als Geschichtsdarstellung.

Folglich kann festgehalten werden, dass die Ausdifferenzierung zwischen den filmischen Organisationsformen Spielfilm und Dokumentation weder verabsolutiert, noch – bei aller notwendigen und angebrachten Kritik – vollständig außer Acht gelassen werden sollte. Für die Berücksichtigung dieser Dichotomie spricht die Tatsache, dass sie den geschichtswissenschaftlichen Diskurs über Filme mit historischem Inhalt und filmischer Geschichtsdarstellungen manifestiert hat und diese mitbestimmt und die Annahme der fundamentalen Unterschiedlichkeit von Spiel- und Dokumentationsfilm – wie dargelegt – viele Auseinandersetzungen zum Thema entscheidend prägt. Diese Betrachtung muss jedoch aus der Perspektive der Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft kritisiert werden, nicht zuletzt, weil sie geeignet ist, analytisches Arbeiten a priori zu determinieren. Die Dichotomie zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion bildet aus einer medienrezeptionswissenschaftlichen Perspektive ein Spannungsfeld, in dem RezipientInnen ihre Medienerfahrungen mutmaßlich selbst verorten können. Konstruktivistisch gewendet besitzt eine starre Definition dieser Dichotomie, wenn sie als theoretische Vorannahme einer Untersuchung gefasst wer-

⁴¹ Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 169; u. Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 39.

⁴² Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 43.

⁴³ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 43.

⁴⁴ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 43.

⁴⁵ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 43.

⁴⁶ Vgl. Norbert Frei, Abschied von der Zeitgenossenschaft. Der Nationalsozialismus und seine Erforschung auf dem Weg in die Geschichte, in: Norbert Frei (Hrsg.), 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen, München 2005, S. 56-77.

⁴⁷ Veit Harlan, Kolberg, Ufa, DR 1945, ca.111'.

⁴⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:13:22-01:13:32.

⁴⁹ Eric Friedler, Aghet – Ein Völkermord, Trebitsch Entertainment/NDR, BRD 2010 ca. 90'.

⁵⁰ Georg Wilhelm Papst, Es geschah am 20. Juli, Arsiton-Film/Arca-Filmproduktion, BRD 1955, ca. 79'.

⁵¹ Andreas C. Matt, Zwischen Vaterlandsverrat und Heldentum. Ein Vergleich zweier Stauffenberg-Darstellungen im deutschsprachigen Spielfilm sowie ihrer Rezeption (Magisterarbeit), Jena 2012 (unveröffentlicht), S. 40.

den sollte, auch das fragwürdige Potenzial, auf die Analyse von Rezeptions- und Wirkungsprozessen abzufärben und diese im Sinne der Theorie zu determinieren.

Nachdem die film-, fernseh- und medienwissenschaftliche Perspektive auf Fiktion in Form und Inhalt in Dokumentar- und Spielfilm umrissen wurde, ist es nun von Nöten, die beiden untersuchten filmischen Organisationsformen auch unter historiographischen und unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu verorten, um dem in dieser Arbeit zugrunde gelegten Verständnis von Filmen mit historischen Inhalten als narrative Medien der Geschichtsdarstellung zu genügen.

Im Hinblick auf die Dichotomie von Spiel- und Dokumentarfilm als Organisationsformen audiovisueller Geschichtsdarstellung stellte der amerikanische Film- und Geschichtswissenschaftler Robert A. Rosenstone fest: „Professional historians trust history as document rather more than history as drama because it seems closer in spirit and practice to written history-seems both to deliver ‚facts‘ and to make some sort of traditional historical argument, whether as a feature or as a series“⁵². Wenn HistorikerInnen an Geschichtsdarstellungen denken, dann denken sie an Geschichtsschreibung, wobei die materielle Entsprechung ihrer Vorstellung zumeist auf ein Buch oder das Sparche in Form von Schrift gerichtet ist – der *historia rerum gestarum*. Gegenstand dieser Geschichtsschreibung bildet die *res gestae*.

Und in der Tat erweckt die Organisationsform des Spielfilms, bei der es sich eigentlich um eine – wenn auch nicht im wissenschaftlichen Sinne – Ausprägung der *historia rerum gestarum* handelt, durch die sinnlich erfahrbare, audiovisuelle Beschaffenheit des Mediums den Anschein einer *res gestae*. Kostüme, Kulissen, das Schauspiel von Habitus und Gestus, eine Sprache, die der dargestellten Zeit entspricht, ohne ein Zitat zu sein, die Inszenierung der Ereignisse als gegenwärtige Handlung und ohne ihre Reflexion, ohne den abstrakten Bruch, der mit der Schriftlichkeit eines Buches einhergeht, all diese Merkmale vermitteln den Eindruck einer realen Erfahrbarkeit und Gegenwärtigkeit von Vergangenheit. Im Bezug auf Oliver Hirschbiegels „Der Untergang“ hatte der deutsche Historiker Michael Wildt überspitzt festgestellt, dass der Film sich als Quelle inszeniert – ein Urteil, das von dieser Warte aus auf die Gesamtheit aller Spielfilme mit historischem Inhalt ausgeweitet werden kann, seiner Natur jedoch nicht vollständig gerecht wird.⁵³

Außer Frage steht, dass der Spielfilm die Grenzen zwischen *res gestae* und *historia rerum gestarum* aufweicht, in Teilen aufhebt und durch die mangelnde Trennschärfe zwischen Ereignis und Darstellung der Vergangenheit durch die Illusion der Gegenwärtigkeit fikionalisiert. Vielmehr muss an dieser Stelle eruiert werden, ob diese Eigenschaft auch geeignet ist, die Organisationsform des Spielfilms von der Dokumentation abzugrenzen.

Auf den ersten Blick scheint die Gattung der Dokumentation der HistorikerIn vertrauter: Der Auftritt von ZeitzeugInnen, deren Bedeutung und Nutzen die Oralhistory längst unter Beweis stellen konnte; die Verwendung von ‚historischem Film- und Fotomaterial‘, das gemeinsam mit den ZeitzeugInnenberichten einer Quelle gleich zitathaft eingestreut und kommentiert wird; die nicht-dramatische Rede, die sich im Falle von auktorialen ErzählerInnen, die in der Mehrzahl der Dokumentationen in Erscheinung tritt, als spätere Narration, heterodiegetisch und bisweilen kritisch präsentiert und damit der Perspektive mancher Historiographie nahe kommt; und letztlich der kollagenhafte Kompositionscharakter der Organisationsform selbst, der den Anschein einer diskursiven Verhandlung mehr als den einer Geschichte erweckt. Aber genau hierin, im „promise of its most obviously ‚historical‘ materials“⁵⁴ liegt – wie Robert A. Rosenstones feststellte – das Problem verborgen, das die Geschichtsdokumentation aus Sicht der Historiographie birgt:

„All those old photographs and all that newsreel footage are saturated with a prepackaged emotion: nostalgia. The claim is that we can see (and, presumably, feel) what people in the past saw and felt. But that is hardly the case.“⁵⁵

Diese Kritik Rosenstones lässt sich dabei problemlos sowohl auf die in zeitgeschichtlichen Dokumentationen verwendeten Ausschnitte aus ZeitzeugInneninterviews, als auch auf integrierte Schauspielsequenzen – gleichgültig ob sie aus einem Spielfilm übernommen oder für die Produktion neu inszeniert wurden – übertragen, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten und mit wachsendem zeitlichen Abstand des Sujets von der Produktion zunehmender Beliebtheit erfreuen.

Bezogen auf die Form bleibt letztlich festzustellen, dass nicht nur Spielfilme, sondern auch Dokumentationen, wenn auch nicht auf die gleiche Art und Weise, die Grenze zwischen *res gestae* und *historia*

⁵² Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 53.

⁵³ Michael Wildt, „Der Untergang“. Ein Film inszeniert sich als Quelle, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 73-86.

⁵⁴ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 53.

⁵⁵ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 53.

rerum gestarum verwischen und durch die Vergegenwärtigung der Vergangenheit eine Fiktion von Geschichte schaffen. Dieser Umstand ist oft und ausgiebig diskutiert und lamentiert worden, meist im Zusammenhang mit der Reflexion der nicht-wissenschaftlichen Natur filmischer Geschichtsdarstellungen und des aus ihr vermeintlich resultierenden, geschichtsverfälschenden Wirkungspotenziales. Es bleibt zu vermerken, dass, von der Warte der HistorikerIn aus gesehen, kein Medium in der Lage ist, tatsächlich eine reine Wiedergabe der *res gestae* zu leisten. Sie muss stets (Ab-)Bild bleiben, wobei der Film mit historischem Inhalt durch seine Form und ihre sinnliche Erfahrbarkeit immer einen Bezug auf die Wirklichkeit in Anspruch nimmt:⁵⁶ Ein Umstand der im folgenden bei der Diskussion der Fiktion im Bezug auf den Inhalt filmischer Geschichtsdarstellungen aus historiographischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive noch eingehender vertieft werden wird. Die Fiktionalisierung der Form filmischer Geschichtsdarstellungen finden demnach keinen Gegenhorizont in einer möglichen Faktizität, sie geht aus der Natur des Audiovisuellen selbst hervor.

Es verbleibt, die historiographisch-literaturwissenschaftliche Betrachtung von filmischer Geschichtsdarstellung hinsichtlich der Fiktionalität ihres Inhalts in Augenschein zu nehmen. Hierbei müssen grundsätzlich zwei Ebenen der Fiktion voneinander getrennt werden: zum einen die Fiktion als Resultat der Konstruktion einer narrativen Geschichtsdarstellung in Opposition zur Faktizität der Wirklichkeit der Vergangenheit; zum anderen die Fiktion als Resultat von Erfindung in Opposition zur Faktizität einer angenommenen „historischen Wahrheit“.

Betrachtet man zunächst die Fiktionalisierung von Vergangenheit als Resultat des narrativen Konstruktionscharakters filmischer Geschichtsdarstellungen, so muss festgestellt werden, dass *res factae* und *res fictae* eben nicht trennbare Komponenten der Geschichtsdarstellung sind, die sich zueinander verhalten „wie Stoff zur Form“⁵⁷ – vielmehr greifen sie verschränkt ineinander. Denn auch das *Faktische* bedarf zu seiner Präsentation der *Fiktion*.⁵⁸ Fiktionalisierung von Geschichte ist in diesem Sinne selbstredend nicht nur Filmen mit historischem Inhalt, sondern in jeder Form der narrativen Geschichtsdarstellung am Werke.

Im Hinblick auf die Historiographie als Form der Geschichtsdarstellung hat bereits Johann Gustav Droysen in seiner *Historik* sehr treffend in seiner Kritik an der „künstlerisch‘ geschlossenen Erzählform der historischen Schule [...] ex negativo“⁵⁹ drei „unabdingbare Formen des Fiktiven“⁶⁰ als „unreflektierte Illusionen“⁶¹ herausgearbeitet, die für die erzählende Geschichtsdarstellung unumgänglich sind:⁶² Erstens ist dabei die „Illusion des vollständigen Verlaufs“ zu nennen,⁶³ die den Eindruck vermittelt, dass „[wir] eine geschlossene Kette von Ereignissen, Motiven und Zwecken vor uns hätten“⁶⁴. Fiktionalisierung tritt hierbei dann ans Werk, wenn die Lücken, die die Quellen der HistorikerIn aufzeigen, übergangen oder in den Worten Droysens mit Phantasie geschlossen werden.⁶⁵ Droysen fordert dementsprechend das Eingeständnis der Existenz dieser Lücken in der erzählenden Darstellung von Vergangenheit.⁶⁶ Zweitens benennt Droysen die „Illusion des ersten Anfangs und definiten Endes“⁶⁷, die er in der Zurück-

⁵⁶ Vgl. Buchschwenter/Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte*, 1994, S. 311; Lagny, *Kino für Historiker*, 1997, S. 466; Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, 138f; Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 54; u. Robert A. Rosenstone, *Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen*, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 65-83, hier S. 74f.

⁵⁷ Hans Robert Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, in: Reinhart Koselleck/Heinrich Lutz/Jörn Rüsen (Hrsg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, S. 415-451, hier S. 415f.

⁵⁸ Vgl. Wolfgang Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, in: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hrsg.), *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988, S. 234-241, hier S. 238f; u. Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 415f.

⁵⁹ Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 422.

⁶⁰ Vgl. Edgar Wolfrum, *Neue Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 53 (2003), H. 40-41, S. 32-39, hier S. 37; u. Wolfgang Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 239f. Die Formulierung der „unabdingbaren Formen des Fiktiven“ wird sowohl von Wolfrum als auch Hardtwig genutzt, dabei ist ihre Herkunft nicht zu ermitteln. Jedoch bleibt festzustellen, dass sie von Droysen selbst in seiner *Historik* nicht verwendet wurde. Vgl. Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, München, Wien 1977.

⁶¹ Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 421.

⁶² Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 421f. Die drei im Folgenden aufgezählten Formulierungen, die die von Droysen identifizierten Formen der Illusion zusammenfassen, gehen nicht auf Droysen selbst zurück, sind jedoch in der Forschungsliteratur gewissermaßen zu Gemeinplätzen avanciert. Der eigentliche Urheber der Formulierungen wird in der Literatur nicht genannt. Diese Formulierungen finden sich unter anderem bei: Wolfrum, *Neue Erinnerungskultur?*, 2003, S. 37; Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 239f; u. Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 419 u. 421-427.

⁶³ Vgl. Droysen, *Historik*, 1977, S. 144f.

⁶⁴ Droysen, *Historik*, 1977, S. 144.

⁶⁵ Droysen, *Historik*, 1977, S. 285.

⁶⁶ Droysen, *Historik*, 1977, S. 285. Vgl. auch hierzu Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 423f.

⁶⁷ Vgl. Droysen, *Historik*, 1977, S. 149-152.

weisung „der falschen Doktrinen der Naturwüchsigkeit“⁶⁸ identifiziert, die von einer „organischen Entwicklung“⁶⁹ der Geschichte ausgeht. Hieraus ist zu folgern, dass „Anfang und Ende [...] in ihrer Zuordnung auf einen historischen Bedeutungszusammenhang [...] immer eine fiktive Setzung“ vergegenständlichen.⁷⁰ Und drittens schließlich benennt Droysen die „Illusion eines objektiven Bilds der Vergangenheit“⁷¹, die darin besteht, dass der Erzähler sich der Gegenwart und seines eigenen Standpunkts nicht bewusst ist und so den Anschein erweckt, dass in der Vergangenheit selbst das „Maß für das Wichtige und Bezeichnende“⁷² zu finden sei. Diese Illusion bezeichnet also den Umstand der perspektivischen Sicht von der Gegenwart auf der Vergangenheit, der vom Erzählenden entweder nicht reflektiert oder schlichtweg ignoriert wird.⁷³ So sieht Droysen schließlich die „Tatsachen“, die *historischen Fakten* an sich als „stumm“ an; erst der Erzähler bringe sie zum Sprechen.⁷⁴ Der niederländische Historiker und Geschichtstheoretiker Chris Lorenz folgert daraus, dass die Darstellung der Vergangenheit, die der Erzähler zeichnet, bei Droysen als eine subjektive Konstruktion zu verstehen sei.⁷⁵ Der erzählenden Form der Geschichtsdarstellung stehen bei Droysen noch drei weitere Formen der Darstellung gegenüber.⁷⁶ Der deutsche Literaturwissenschaftler und Romanist Hans Robert Jauss stellt bezüglich dieser drei weiteren Darstellungsformen allerdings fest, dass sie von Droysen zwar bewusst als Kontrapunkte zum erzählenden Darstellen präsentiert würden, aber auch diese einer Erzählform bedürften.⁷⁷

In der Postmoderne wurden diese Überlegungen allen voran von dem US-amerikanischen Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White fortgesetzt,⁷⁸ der darlegte, in welchem Maße fiktionales Erzählen – wie von Belletristen und Romanciers praktiziert – und narrative Historiographie sich in ihren Narrationsmechanismen und -strategien sowie ihren Intentionen gleichen.⁷⁹ Es ist die konstruierende Verknüpfung von *Fakten* durch die HistorikerInnen, die White als Fiktionalisierung deutet, da sie sich in ihrem Vorgehen nicht vom fiktionalen Erzählen unterscheiden lässt.⁸⁰ Mit Blick auf Film mit historischem Inhalt beziehungsweise die „historiophoty“ – ein Begriff, den er als Umschreibung für die Repräsentation und das Nachdenken über Geschichte in visuellen Repräsentationen und im filmischen Diskurs einführt und zugleich gegen die Historiographie abgrenzt, die Geschichte im verbalen Austausch und im geschriebenen Diskurs reflektiert und repräsentiert – merkte White in einem kurzen Aufsatz, der 1988 in der *American Historical Review* erschien, an, dass beide Darstellungsformen in gleichem Maße, wenn auch nach unterschiedlichen Prinzipien, konstruiert seien und somit letztlich ihre Inhalte fiktionalisierten.⁸¹ Geschichtsdarstellung „erfolgt nicht durch die Wiedergabe der Vergangenheit, sondern durch die Konstruktion einer Aussage über die Vergangenheit“⁸², die im Falle von Filmen mit historischem Inhalt und Historiographie fast ausschließlich immer erzählend strukturiert ist und somit zum einen immer eine Repräsentation von Vergangenheit sein muss, zum anderen immer Elemente von Fiktion inkorporiert.⁸³ Demnach muss auch jede Geschichtsdarstellung – gleich welcher Gattung oder in welchem Medium artikuliert – fiktional sein, weil sie ihre Gegenstände und Inhalte konstruiert, sei es mittels des Arrangements von *Fakten*, aus historischen Quellen, in einer historiographischen Monographie, den Dialogen und Regieanweisungen eines Drehbuches für einen Spielfilm oder der Montage von Auszügen aus ZeitzeugInneninterviews in Dokumentationen, um sie erzählbar zu machen.⁸⁴

⁶⁸ Droysen, *Historik*, 1977, S. 152.

⁶⁹ Droysen, *Historik*, 1977, S. 152.

⁷⁰ Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 423.

⁷¹ Vgl. Droysen, *Historik*, 1977, S. 306f.

⁷² Droysen, *Historik*, 1977, S. 283.

⁷³ Vgl. Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 424f; u. Wolfgang Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 239.

⁷⁴ Vgl. Droysen, *Historik*, 1977, § 91 (S. 282-299) u. S. 361.

⁷⁵ Lorenz, *Konstruktion der Vergangenheit*, 1997, S. 131.

⁷⁶ Vgl. Droysen, *Historik*, 1977, § 90 (S. 276-282), § 92 (S. 299-310) u. § 93 (S. 310-316).

⁷⁷ Jauss, *Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte*, 1982, S. 420.

⁷⁸ Vgl. White, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*, 1991, insb. Kapitel 5 (S. 145-160).

⁷⁹ White, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*, 1991, S. 145. Vgl. hierzu auch: Lorenz, *Konstruktion der Vergangenheit*, 1997, S. 170-177. Vgl. in Bezug auf den historischen Film: Buchschwenter/Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte*, 1994, S. 311f.

⁸⁰ White, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*, 1991, 145ff; vgl. auch: Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 139.

⁸¹ Hayden V. White, *Historiography and Historiophoty*, in: *American Historical Review* 93 (1988), H. 5, S. 1193-1199; Vgl. zum Begriff der Historiophoty und ihrem Verhältnis zur Historiographie S. 1193. Vgl. zum Konstruktionscharakter von schriftlichen und filmischen Geschichtsdarstellungen S. 1195. Vgl. auch den Aufsatz von Rosenstone in derselben Ausgabe der *American Historical Review*, der mit Whites Artikel in Bezug steht: Robert A. Rosenstone, *History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*, in: *American Historical Review* 93 (1988), H. 5, S. 1173-1185.

⁸² Buchschwenter/Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte*, 1994, S. 311.

⁸³ Vgl. White, *Historiography and Historiophoty*, 1988, S. 1193-1199; Buchschwenter/Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte*, 1994, S. 311; u. Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 138f.

⁸⁴ Vgl. Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, 2008, S. 100.

Den drei von Droysen beschriebenen Formen des Fiktiven sieht sich demnach nicht nur die Historiographie ausgesetzt, sondern auch jede andere Form erzählender Geschichtsdarstellung ist mit diesen *illusorischen Implikationen* konfrontiert.⁸⁵ Ebenso wie sich diese Feststellung gleichermaßen auf den historischen Roman wie die wissenschaftliche Geschichtsschreibung oder den journalistischen Artikel zu einem historischen Thema erstreckt, betrifft sie demnach auch die möglichen Organisationsformen von Filmen mit historischem Inhalt – in diesem Kontext vor allem Spiel- und Dokumentarfilm, aber auch das Dokudrama. Dieser Befund verdeutlicht aber auch, dass die Fiktion als Resultat des Konstruktionscharakters von narrativen Geschichtsdarstellungen kein probater Indikator für eine Differenzierung zwischen verschiedenen Organisationsformen filmischer Geschichtsdarstellungen sein kann. Des Weiteren sei am Rande erwähnt, dass aus dieser Perspektive der angeblich fiktionale Charakter filmischer Geschichtsdarstellungen kein haltbares Argument bildet, das ihn für die Historiographie als Untersuchungsgegenstand oder aber als ernstzunehmende Form der Geschichtsdarstellung, die mit ihr berechtigterweise um die Darstellung und Deutung von Vergangenheit wetteifert, disqualifiziert.⁸⁶

Die Fiktionalität filmischer Geschichtsdarstellungen beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Fiktionalisierung des Faktischen in der Erzählung, sondern erstreckt sich auch auf eine zweite Ebene. So hält die Fiktion auch als Resultat von Erfindung seiner SchöpferIn, die in Opposition zur Faktizität einer angenommenen „historischen Wahrheit“ des Belegten und Verbürgten steht, Einzug in die Narration filmischer Geschichtsdarstellungen. Diese Form der Fiktion schlägt sich zumeist, aber nicht ausschließlich in Spielfilmen nieder und stellt aus der Perspektive der Historiographie sicher die problematischste Form der Fiktion dar, die in diesem Kapitel erörtert wurde.⁸⁷

Wie die kanadisch-amerikanische Historikerin und Kulturwissenschaftlerin Natalie Zemon Davis feststellte, eröffnen sich dem Spielfilm mit historischem Inhalt grundsätzlich zwei Möglichkeiten, um mit seiner Darstellung auf Geschichte Bezug zu nehmen: Zum einen kann sich das Narrativ des historischen Spielfilmes historische Personen oder Geschehnisse zum Vorbild nehmen und diese thematisieren. Zum anderen können im Narrativ des historischen Spielfilmes erfundene Personen oder Geschehnisse thematisiert werden, die er in der Vergangenheit – möglicherweise vor dem Hintergrund historischer Geschehnisse – inszeniert.⁸⁸ Es bleibt zu bemerken, dass diese Unterscheidung rein theoretischer Natur ist, da ein historischer Spielfilm in der Regel letztlich eine Mischung beider Varianten ist. So werden historischen Personen meist erfundene Charaktere zur Seite gestellt oder aber historische Geschehnisse werden durch erfundene Begebenheiten erweitert.⁸⁹

Nicht immer müssen solche Erfindungen dabei per se geschichtsverfälschend sein. Robert A. Rosenstone konstatierte, dass Filme mit historischen Inhalten sowohl „False Inventions“ als auch „True Inventions“ beinhalten können, wobei er als entscheidendes Kriterium anbringt, dass die Erfindung im Einklang mit dem historischen Diskurs zum Sujet stehen muss.⁹⁰ Erfindungen können hierbei als Abänderung oder Verdichtung respektive Kombination tatsächlicher historischer Ereignisse oder Personen als genuine Erfindung im Sinne einer Ergänzung oder als Metapher in Erscheinung treten.⁹¹ Die Einschätzung, ob es sich um eine *False* oder eine *True Invention* handelt, ist hierbei keine rein historiographische, sondern auch immer eine ethische und philosophische. Als Beispiel für eine *True Invention* mag etwa das Mädchen im roten Mantel aus Steven Spielbergs „Schindler's List“ dienen. Das Mädchen ist bereits durch die Farbigkeit des Mantels der schwarzweißen Farbästhetik des Filmes und damit der filmischen Realität entrückt, jedoch durch die Handlung und Dramatik dennoch in diese integriert. Dem Mädchen fällt im Film eine zentrale Rolle zu. So fungiert sie als Kristallisationspunkt der Charakterentwicklung Oskar Schindlers, der die ‚Räumung‘ des Krakauer Ghettos mitansieht. Historisch verbürgt ist sie jedoch nicht. Eine fiktive Figur in einem sonst minuziös recherchierten Historienfilm ist das Mädchen im roten Mantel Ergänzung und Metapher der Unschuld, aber auch der Grausamkeit, Unmenschlichkeit und Willkür deutscher Verbrechen. Die Darstellung des Mädchens geht über die Grenzen des Belegbaren hinaus und bleibt dennoch der Geschichte, in die es hineingedichtet wurde, verpflichtet. Vom historiographischen Standpunkt ist die Darstellung im doppelten Sinne – durch Narration und Erfindung – fiktional.

⁸⁵ Wolfgang Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 239f; Vgl. hierzu auch: Wolfrum, *Neue Erinnerungskultur?*, 2003, S. 37f. Edgar Wolfrum fragt zu Recht, ob Droysens Illusionen sich auf die audiovisuellen Medien übertragen ließen, da Droysen seine Historik in einer Zeit geschrieben habe, in der der Film noch nicht auf den Plan getreten war. Aber liegt die Güte eines großen Werkes nicht besonders in seiner Fähigkeit, nicht nur dem Leser der Vergangenheit, sondern auch dem Leser einer späteren Generation Antworten und Denkanstöße für Fragen seiner Zeit bereitzustellen?

⁸⁶ Vgl. Buchschwenter/Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte*, 1994, S. 312; u. Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft*, 2006, S. 101.

⁸⁷ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 65.

⁸⁸ Vgl. Natalie Zemon Davis, „jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“, *Der Film und die Herausforderung der Authentizität*, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 37-63.

⁸⁹ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 53.

⁹⁰ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 62f.

⁹¹ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 63f.

Falsch oder verfälschend ist sie dadurch dennoch nicht.

Dass diese Form der Fiktion sich nicht auf die Organisationsform des Spielfilmes beschränken muss, beweist die dreiteilige Sendereihe „Ein Tag...“⁹² der Produktmarke Terra X des ZDF, die den Alltag dreier erfundener Personen in verschiedenen Epochen nachzeichnet, um einen Einblick in deren Lebenswelt zu erhalten. Dabei verstehen sich die Produktionen durchaus als Dokumentation. Es handelt sich dabei um eine Selbsteinschätzung, die sich auch aus einer film-, fernseh- und medienwissenschaftlichen Betrachtung der Organisationsform, sowohl unter produktions- und werkästhetischen, als auch unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten, bestätigt. Grundsätzlich ist im Hinblick auf Fiktionalisierung durch Erfindung festzuhalten, dass der historische Spielfilm im Gegensatz zur Dokumentation meist keinen Anspruch auf historische Wahrheitstreue, sondern auf eine ‚höhere Wahrheit‘⁹³ erhebt und damit vielmehr nach dem Paradigma der Wahrhaftigkeit als dem der Wahrheit arbeitet.⁹⁴ Diese höhere Wahrheit oder moralische Botschaft ist per se der Historiographie als kritische Wissenschaft fremd, da sie nicht falsifizierbar ist.

Im Lichte der diskutierten möglichen Ausdifferenzierungen der beiden Organisationsformen und unter Rückgriff auf das Verständnis des Filmes mit historischem Inhalt als filmischer Geschichtsdarstellung offenbart sich der wesentliche Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilm in der Beschaffenheit der Narration im Hinblick auf die inszenierte Vergangenheit, die filmische Realität und die Gegenwart der Produktion und Rezeption sowie deren Verhältnis zueinander. Im archetypischen Spielfilm mit historischem Inhalt ist die inszenierte Vergangenheit meist der alleinige Gegenstand der Narration und ist hierbei meist vollständig kongruent mit der filmischen Realität. In der Dokumentation – insbesondere jener mit zeitgeschichtlichen Sujets – tritt die inszenierte Vergangenheit durch die Binnenerzählungen von ZeitzeugInnen, ExpertInnen, auktorialen ErzählerInnen etc., die in die Narration des Filmes integriert sind, als Aneinanderreihungen von Binnenerzählungen, die als Analepsen zu begreifen sind, in Erscheinung.⁹⁵ Der Dokumentarfilm bezieht über diese Organisation und Präsentation seines Inhalts neben der inszenierten Vergangenheit also auch immer die Gegenwart der Produktion des Filmes mit ein. Vom rezeptionsästhetischen Standpunkt ist diese Gegenwart der Produktion zum Zeitpunkt der Rezeption zwar auch vergangen, jedoch ist sie den BetrachterInnen stets näher als alle jene Teil der Narration, die das eigentliche historische Sujet eines Dokumentarfilmes tragen. Die Erzählsituation der dargestellten Vergangenheit wird somit zum Teil der filmischen Realität, wobei die dargestellte Vergangenheit durch den Einbezug der Erzählsituation einen eklatanten Bruch in ihrer Geschlossenheit erfährt.⁹⁶ Die so entstehende, vergleichsweise hohe Heterogenität der Erzählung forciert zumindest in Teilen den dokumentenhaften Charakter dieser Organisationsform. Beim Spielfilm hingegen tritt die Zeit der Produktion hinter der Erzählung vollständig zurück, da sie nicht Teil der Narration oder der filmischen Realität ist. Die Produktionszeit tritt im Spielfilm lediglich in Form von Paratexten in Erscheinung⁹⁷ oder äußert sich durch den Entwicklungsstand der Filmtechnik und der ästhetischen Konventionen der Zeit. Ob die beiden letztgenannten Parameter als Teil der Narration gelten sollten, ist zumindest mehr als diskutabel.⁹⁸ Offenkundig ist hingegen, dass sie nur dem geübten Auge zugänglich sind und ihre Identifikation nicht nur eine extensive Medienbiographie, sondern vor allem einen gewissen Grad der Professionalisierung voraussetzen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Grenze zwischen Spielfilm und Dokumentation bei weitem nicht so präzise bestimmbar ist, wie das Begriffspaar auf den ersten Blick vermuten lässt. Filmische Geschichtsdarstellungen gleich welcher Gattung sind in ihrer Gesamtheit – wie jede andere Form der Geschichtsdarstellung auch – auf unterschiedlichen Ebenen immer fiktional.⁹⁹ Eine Abbildung

⁹² Sigrun Laste/Thomas Lischak/Sebastian Scherrer, Ein Tag im alten Rom. Ein Tag im Leben des Feuerwehrmanns Quintus im Jahr 80. n. Chr. (= Folge 1), in: Ein Tag (3 Folgen), ZDF, BRD 2016, 43'; Sigrun Laste/Thomas Lischak/Sebastian Scherrer, Ein Tag in der Kaiserzeit Ein Tag im Leben der Dienstmagd Minna Eschler im Jahr 1907 (= Folge 2), in: Ein Tag (3 Folgen), ZDF, BRD 2016, 43'; Sigrun Laste/Thomas Lischak/Sebastian Scherrer, Ein Tag im Mittelalter Ein Tag im Leben des Wundarztes Jakob Althaus im Jahr 1454 (= Folge 3), in: Ein Tag (3 Folgen), ZDF, BRD 2016, 43'.

⁹³ Siegfried Mattl/Karl Stuhlpfarrer, Film und Geschichte. Ein Beiprogramm, in: Zeitgeschichte 21 (1994), H. 9-10, S. 269-279, hier S. 269.

⁹⁴ Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft, Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55 (2007), H. 1, S. 1-32, hier S. 1.

⁹⁵ Vgl. zur narratologischen Gestalt der Analepsen grundsätzlich: Genette, Die Erzählung, 2010, S. 27ff; und im Bezug auf den Film: Kuhn, Filmnarratologie, 2013, S. 196ff.

⁹⁶ Wobei von filmphilosophischer Seite diskutabel wäre, ob dies nicht auch eine zumindest teilweise Auflösung filmischer Realität nach sich zöge.

⁹⁷ Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M. 2001.

⁹⁸ Die Diskussion, welche Elemente des Filmes zum Narrativ zählen, ist nicht abschließend geklärt. Vgl. die Ausführungen von Markus Kuhn, der die narrative Funktion der verschiedenen filmischen Elemente und Gestaltungsmerkmale dezidiert diskutiert: Markus Kuhn, Filmnarratologie. 2013, S. 81-115.

⁹⁹ Vgl. Pierre Sorlin, How to Look at an „Historical“ Film, in: Marcia Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2001, S. 25-49, hier S. 38.

von Vergangenheit ist demnach in keinem Medium möglich. Dennoch imaginieren Filme mit historischem Inhalt durch die Eigenarten ihrer Darstellungs- und Organisationsformen, die in sich einen abbildenden Charakter besitzen, dass er auf der Leinwand ein Bild darstellt, das es den BetrachterInnen ermöglicht, wie durch ein Fenster in die Vergangenheit und nicht auf deren Abbild zu blicken.¹⁰⁰ Dokumentar- und Spielfilm bedienen sich dabei aus medien-, film- und fernsehwissenschaftlicher Sicht zwar unterschiedlicher Vorgehensweisen, jedoch liegen ihnen dieselben produktions- und werkästhetischen Mechanismen zugrunde. Aus literaturwissenschaftlich-historiographischer Sicht ist dabei ergänzend hinzufügen, dass sich diese beiden Gattungen in gleicher Weise zu der von ihnen dargestellten Vergangenheit durch die Konstruktion ihrer Narration fiktionalisieren. Der gewichtigste Unterschied besteht darin, dass Spielfilme die dargestellte Geschichte meist großzügiger um Erfindungen ergänzen als ihr dokumentarisches Gegenstück.

Aus diesen Überlegungen leiten sich für den Aufbau dieser Studie und das analytische Vorgehen die folgenden Prämissen und Anforderungen ab. Erstens erscheint eine fundamentale Trennung der Organisationsformen nach den Kriterien der Fiktionalität respektive Nichtfiktionalität hinsichtlich medien-, film- und fernsehwissenschaftlicher Betrachtungen und Analysen produktions- und werkästhetischer Aspekte der untersuchten Filme – auch wenn sie letztlich unterschiedliche Ausformungen von Geschichte artikulieren – wenig sinnvoll und daher eher hinderlich. In diesem Zusammenhang kann der Spielfilm als eine Illusion von Wirklichkeit und die Dokumentation als ein Spiel mit derselben betrachtet werden, wobei beide sich der Wirklichkeit der Vergangenheit nur approximieren. Vielmehr wird diese Dichotomie in der vorliegenden Studie unter rezeptionsästhetischen und vor allen Dingen rezeptionspraktischen Gesichtspunkten Beachtung finden, wenn sie als Zuschreibungen durch die ZuschauerInnen respektive ProbandInnen Einfluss auf den Umgang mit den unterschiedlichen Formen der Geschichtsdarstellungen nehmen.¹⁰¹ Hierin begründet sich letztlich auch die Anforderung, dass diese Rezeptionsstudie sowohl einen Dokumentar- als auch einen Spielfilm inkorporieren wird, um der Frage nachzugehen, ob sich diese unterschiedlichen Ausformungen filmischer Geschichtsdarstellung in der Wahrnehmung unterschiedlich niederschlagen, ob und welche unterschiedlichen Praktiken des Umgangs mit dem Medientext sie nach sich ziehen.¹⁰²

Darüber hinaus stellt sich zweitens erneut die zuvor aufgeworfene Frage nach der Überprüfung der dargestellten Geschichte an Hand der historiographischen Erkenntnisse zum verhandelten Themenkomplex. Da die Gesamtheit des Filmes durch die Konstruktion und Narration als fiktional zu erachten ist, erscheint es wenig sinnvoll und gewinnbringend Filme mit historischem Inhalt – auch wenn sie den Anspruch auf wahrheitsgetreue Wiedergabe der dargestellten Vergangenheit propagieren und die von ihnen ausgehende ‚Authentizität‘ dazu herausfordert – gewissermaßen beim Wort zu nehmen und ihre historische Genauigkeit in Gänze und in jeder Einzelheit zu überprüfen, sowie mit den Ergebnissen historiographischer Forschung abzugleichen.¹⁰³ Die Inhalte filmischer Geschichtsdarstellungen sind mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit immer von der Historiographie ihrer Zeit beeinflusst, spiegeln diese teilweise oder nahezu vollständig und korrespondieren mit ihren Forschungsergebnissen und Diskursen.¹⁰⁴ In welchem Ausmaß die Historiographie der Zeit, in der ein Film entsteht, bei der Rekonstruktion von Vergangenheit, die bei der Produktion eines historischen Spielfilmes entsteht, mit einbezogen wird und welche Rolle sie hierbei einnimmt, ist naturgemäß von Film zu Film verschieden, lässt sich freilich nicht verallgemeinern und ist meist nicht zweifelsfrei zu klären.¹⁰⁵ Die Prüfung filmischer Geschichtsdarstellungen auf ihre *sachliche Richtigkeit* bleibt zweifelsohne ein wichtiger Bestandteil einer Analyse seitens der Historiographie, sie darf jedoch nicht zum Selbstzweck werden und sollte dem Inhalt mehr Beachtung schenken als der Form.¹⁰⁶ Für eine Studie, die sich wie diese der Rezeption und individuellen Auswirkung von filmischen Geschichtsdarstellungen widmet, stellt sich diese Frage insbesondere, da nicht die Darstellung an sich, sondern ihre Wahrnehmung durch die ProbandInnen im Vordergrund steht. Bedeutsam ist in der Darlegung der analytischen Ergebnisse dieser Arbeit also primär, ob

¹⁰⁰ Vgl. Buchschwenter/Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte*, 1994, S. 311; Michèle Lagny, *Kino für Historiker*, S. 466. Der Metapher des Fensters bedienen sich u.a. bei: Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 138f; u. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 54. Vgl. des Weiteren: Rosenstone, *Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten*, 1991, S. 74f.

¹⁰¹ Vgl. Kapitel 8 dieser Arbeit.

¹⁰² Vgl. Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

¹⁰³ Vgl. Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*, 2007, S. 1; Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 141.

¹⁰⁴ Vgl. Sorlin, *How to Look at an „Historical“ Film*, S. 44f; Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*, 2007, S. 3.

¹⁰⁵ Mattl/Stuhlpfarrer, *Film und Geschichte*, 1994, S. 270.

¹⁰⁶ Dieselben Forderungen stellen Hilde Hoffmann und Pierre Sorlin: Vgl. Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 134; u. Sorlin, *How to Look at an „Historical“ Film*, S. 45f. Des Weiteren äußern sich auch Günter Riederer und Katharina Weigand ähnlich: Vgl. Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft*, 2006, S.103; u. Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, 2008, S. 102.

und wie die dargestellte Geschichte in der Wahrnehmung der ProbandInnen mit der tatsächlichen Vergangenheit korrespondiert und interagiert und erst sekundär die Bestimmung dieses Verhältnisses unter den Gesichtspunkten einer kritischen Geschichtswissenschaft. Um den historiographischen Ansprüchen dieser Studie zu genügen, wird deshalb zunächst eine grundsätzliche, allgemeine Einschätzung der historischen Genauigkeit der untersuchten Filme vorgenommen werden, die in der Analyse des empirischen Datenmaterials punktuell vertieft werden wird.¹⁰⁷

Drittens schließlich ergibt sich aus den dargelegten Überlegungen zum Konstruktions- und Abbildcharakter filmischer Geschichtsdarstellung auch die Notwendigkeit einer semantischen Schärfung des Historischen im Hinblick auf seinen Bezugsrahmen. Dies ist insbesondere im Hinblick auf die Ausdifferenzierung von ProbandInnenäußerungen hinsichtlich der Geschichte im Film und ihrer durch die ProbandInnen individuelle angenommenen realen Entsprechung, aber auch zur Abgrenzung dieser beiden Zuschreibungsebenen vom von Gegenhorizont des wissenschaftlicher Konsenses der Historiographie, der zum möglichen Zweck der Analyse der Äußerungen herangezogen werden wird, notwendig. Zur Unterscheidung dieser beiden Zuschreibungsebenen wird in dieser Studie auf den folgenden Sprachgebrauch zurückgegriffen werden: Die Filmhistorie bezeichnet jene Geschichte, die die ProbandInnen im Film verorten, respektive jene Geschichte, die mithilfe film- und fernsehwissenschaftlicher Analyse aus dem Film rekonstruiert werden kann. Entsprechend benennt die Realhistorie jene Geschichte, die die ProbandInnen in der Wirklichkeit verorten, respektive jene Geschichte, die sich in der Analyse unter Zuhilfenahme wissenschaftlicher Publikationen als Gegenhorizont zur Filmhistorie ergibt. Diese Unterscheidung dient hierbei weniger der Überprüfung der jeweiligen *fiktionalen* Pole mit ihrem *faktischen* Gegenstück, sondern vielmehr der präzisen und trennscharfen Beschreibung der Empirie sowie der eindeutigen Begriffsbildung.

4.3 Personalisierte Geschichte – Die Konstruktion filmischer Geschichtsdarstellungen

Nachdem im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, dass die Grenzlinie zwischen den Organisationsformen des Spiel- und Dokumentarfilmes aus geschichts-, medien-, film- und fernsehwissenschaftlicher sowie narratologischer Perspektive weniger trennscharf zu bestimmen ist, als die Dichotomie der Gattungen zu suggerieren vermag, wird dieses Kapitel einen Schritt weiter gehen und die Gemeinsamkeiten bei der Inszenierung und Konstruktion von Filmhistorien filmischer Geschichtsdarstellung jenseits möglicher Unterschiede der Organisationsformen herausarbeiten.

Der amerikanische Film- und Geschichtswissenschaftler Robert A. Rosenstone hat in seiner Untersuchung von Filmen mit historischem Inhalt drei wesentliche Kategorien unterschieden, wobei er die gängigen film- und fernsehwissenschaftlichen Gattungen hinter sich ließ. An ihrer Stelle teilte er Filme mit historischem Inhalt anhand des Anscheins, den ihre Inszenierung evozieren soll, in „history as drama“, „history as document“ sowie „history as experiment“ ein. Die ersten beiden Kategorien repräsentieren hierbei die grundsätzlichen Erscheinungsformen gängiger Mainstreamprodukte, die das Gros der massenmedial vermarkteten Filme mit nennenswerter gesellschaftlicher Breitenwirkung einbeziehen.¹⁰⁸ Hierbei konstatierte Rosenstone:

„History as drama and history as document are, in their standard forms, linked by this notion of the screen as a window onto a realistic world. It is true that the documentary—with its mixture of materials in different time zones, with its images of the past and its talking heads speaking in the present—often provides a window into two (or more) worlds. But those worlds share, both with each other and with history as drama, an identical structure and identical notions of document, chronology, cause, effect, and consequence.“¹⁰⁹

Die dritte Kategorie der „history as experiment“ schließlich bezieht sich auf jene wenigen Produktionen, die nicht mit dem Mainstream kompatibel sind, da sie eines oder mehrere der Konstruktionsmerkmale nicht aufweisen.¹¹⁰ Geschichtsdarstellung im Film bleibt – unabhängig von ihrer Gattung – immer eine Konstruktion, die nicht nur den Konventionen des erzählenden Darstellens von Geschichte, sondern auch den Konventionen seiner Darstellungsform verpflichtet ist.¹¹¹ Die Konstruktionsmechanismen filmischer Darstellung sind deshalb von herausgehobener Bedeutung, weil sie das Potenzial besitzen, die

¹⁰⁷ Vgl. Die Kapitel 6.3 und 7 bis 10 dieser Arbeit.

¹⁰⁸ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 55-57. Vgl. hierzu ausführlicher und differenzierter: Robert A. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, Harlow u.a. 2006.

¹⁰⁹ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 55f.

¹¹⁰ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 52ff.

¹¹¹ Lagny, *Kino für Historiker*, 1997, S. 466; u. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 54ff.

Aufmerksamkeit und Wahrnehmung der BetrachterIn zu lenken – ein Umstand, der von besonderer Bedeutung ist, wenn Rezeption eben dieser Filme untersucht werden soll und nach dem Umgang mit den historischen Inhalten gefragt wird.¹¹² Rosenstone identifizierte insgesamt sechs Konstruktionsmerkmale, die sowohl die dramatische Inszenierung von Geschichte im Spielfilm als auch die dokumentarische Präsentation von Geschichte in der Dokumentation konstituieren:¹¹³

1. Filmische Geschichtsdarstellung vermittelt Geschichte – analog zur zweiten von Droysen genannten Illusion –¹¹⁴ als eine Erzählung mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende, die zumeist eine moralische Botschaft enthält, die sowohl direkter als auch indirekter Natur sein kann.¹¹⁵
2. Geschichte wird in filmischen Geschichtsdarstellungen als die Geschichte von Individuen dargestellt, die durch Narration, Darstellung und Inszenierung hervorgehoben werden.¹¹⁶
3. Filmische Geschichtsdarstellung stellt Geschichte – analog zur ersten von Droysen beschriebenen Illusion –¹¹⁷ als geschlossene, abgeschlossene und einfache Vergangenheit ohne Alternativen und Zweifel am abgebildeten Verlauf dar,¹¹⁸ wobei die Darstellung von Geschichte meist – besonders im Vergleich zur Historiographie – monokausal und unilinear organisiert ist.¹¹⁹ Darüber hinaus kann angefügt werden, dass der BetrachterInnen des Filmes einen Spannungsbogen mit einer Klimax erwartet, die sich in das Schema der geschlossenen Darstellung fügt.¹²⁰
4. Filmische Geschichtsdarstellung emotionalisiert, dramatisiert und personalisiert Geschichte und präsentiert sie als „triumph, anguish, joy, despair, adventure, suffering, and heroism“ und somit als das individuelle Erleben, Erfahren und Durchleiden der Filmhistorie durch jene Personen, die in der filmischen Narration inhärent sind und/oder diese artikulieren.¹²¹
5. Filmische Geschichtsdarstellung vermittelt einen „look of the past“¹²², der durch die gefilmten Landschaften, Gebäude und Artefakte, aber auch durch Kostüme, Kulissen und Requisiten, ‚historische Film- und Fotoaufnahmen‘ sowie nicht zuletzt das Schauspiel von längst vergangenem Gestus und Habitus getragen wird – ein Umstand, der die vermeintliche Faktizität der Darstellung zu unterstreichen versucht.¹²³ Dieses Konstruktionsmerkmal ist hierbei durchaus kritikwürdig, da es sich einzig auf die visuellen Aspekte des Mediums Film bezieht. Zum „look of the past“ gesellt sich auch ein „tone of the past“, der in Abhängigkeit von der Diegese¹²⁴ auf unterschiedlichem Weg die Narration des Visuellen vervollständigt und über die Vergegenwärtigung der Vergangenheit in den Erzählungen von ZeitzeugInnen, Aufführungen eines Erzählers, oder Dialogen und Monologen, die von der Wortwahl und dem Sprachgebrauch der dargestellten Zeit durchzogen sind, eine „atmosphere of the past“ der Filmhistorie konstituiert. Ob diese dabei korrekt respektive ‚authentisch‘ ausgestaltet ist, sei dahingestellt. In diesem Konstruktionsmerkmal vermag die dritte von Droysen beschriebenen Illusionen am Deutlichsten zutage treten, obschon diese durch die abbildhafte Beschaffenheit des Mediums Film ohnehin stets befördert wird.¹²⁵
6. Geschichte wird in filmischen Geschichtsdarstellungen als Vorgang vermittelt, in dem eine Vielzahl von Perspektiven auf das historische Ereignis verdichtet sind, die in der Historiographie aus analytischen Zwecken aufgespalten werden müssten.¹²⁶ Perspektive meint in diesem Zusammenhang aber nicht die Perspektive des Erzählens, sondern die Amalgamierung unterschiedlicher Aspekte auf die inszenierte Vergangenheit in der filmischen Darstellung der Filmhistorie.¹²⁷

¹¹² Günter Riederer, Den Bildschatz heben - Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31 (2003), S. 15-39, hier S. 29.

¹¹³ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 55f.

¹¹⁴ Vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

¹¹⁵ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 55.

¹¹⁶ Vgl. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 55.

¹¹⁷ Vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

¹¹⁸ Vgl. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 56f.

¹¹⁹ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 67ff. Vgl. hierzu auch Robert A. Rosenstones ursprünglichen Artikel in der *American Historical Review*: Rosenstone, *History in Images/History in Words*, 1988.

¹²⁰ Vgl. Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, 2008, S. 100.

¹²¹ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 56.

¹²² Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 56.

¹²³ Vgl. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 56f. Vgl. des Weiteren auch: Vgl. Davis, „jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“, 1991, S. 40ff.

¹²⁴ Vgl. zur Diegese der filmischen Geschichtsnarration im Allgemeinen Kapitel 5.1.2 und für die Spiel- und Dokumentarfilm die für diese Studie herangezogen wurden im Speziellen Kapitel 6.3 dieser Arbeit.

¹²⁵ Vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

¹²⁶ Vgl. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 57.

¹²⁷ Als Beispiel für dieses Konstruktionsmerkmal vermag eine Sequenz vom Beginn des Filmes „Der 20. Juli“ von 1955 dienen (Vgl. Harnack, *Der 20. Juli, 1955*, 00:03:52-00:04:41). Im Luftschutzbunker eines Wohnhauses trifft eine Vielzahl der im Film handelnden Charaktere aufeinander und interagiert miteinander, ohne dass die Sequenz wesentlich zur Entwicklung der Handlung beitragen würde. Es handelt sich um Frauen und Männer, die mehr oder weniger verängstigt sind. Unter ihnen finden

Das Resultat der Inszenierung von Geschichte in Spielfilm und Dokumentation ist jedoch in beiden Fällen dasselbe: Der Film erschafft in der Totalität seiner Darstellung eine geschlossene, eine filmische Realität, die eben nicht die Wirklichkeit der Vergangenheit, sondern deren Rekonstruktion als audiovisuelle Illusion widerspiegelt.¹²⁸ Es ist dieser filmische Realismus, dem von einer radikal auf den Medientext fixierten film- und fernsehanalytischen Perspektive oft das suggestive Wirkungspotenzial zugesprochen wird, nicht nur die Grenzen zwischen Real- und Filmhistorie, sondern auch zwischen Fiktion und Faktischem zu verwischen, wodurch sie den historisch unbedarften BetrachterInnen als nicht differenzierbar erscheinen.¹²⁹ Im Hinblick auf solche Wirkungsbehauptung bleibt jedoch anzumerken, dass Mutmaßungen dieser Art bis dato jeglichen empirischen Beweisen schuldig geblieben sind. Innerhalb dieser geschlossenen filmischen Realität ist jede Mimik, jede Geste oder die Betonung eines Worts im Dialog eine Deutung, die die Geschichtsdarstellung des historischen Filmes mitbestimmt.¹³⁰ Die Geschlossenheit der filmischen Realität bedingt die Tatsache, dass die filmische Geschichtsdarstellung in der Regel keinen Zweifel an der dargestellten Geschichte äußern kann und womöglich auch nicht äußern will, da sonst sein Abbildcharakter beschädigt werden würde.¹³¹ Filmischer Realismus bezogen auf Spiel- und Dokumentationsfilme mit historischem Inhalt im Kontext von Kino und Fernsehen „erlaubt keinen Zweifel, historische Alternativen zur erzählten Version gibt es nicht“¹³². In den Worten Rosenstones kann die Konstruktion filmischer Geschichtsdarstellungen treffend so zusammengefasst werden, dass „they [historical films; Anm. d. Verf.] speak the way historians did before the era of professional training in history, before history was a discipline“¹³³.

Die sechs von Rosenstone identifizierten Konstruktionsmerkmale sowie die aus ihnen resultierende geschlossene filmische Realität werden in unterschiedlicher Gewichtung in den meisten Untersuchungen auch als die Hauptfaktoren für jenen Effekt genannt, der meist mit dem Begriff der ‚Authentizität‘ umschrieben wird,¹³⁴ wobei angemerkt werden muss, dass wahrgenommene ‚Authentizität‘ nicht zwangsläufig nach sich ziehen muss, dass BetrachterInnen das Gesehene und Gehörte leichtfertig aufnehmen. ‚Authentizität‘ kann auch eine distanzierende Effekt auf die BetrachterInnen haben, indem sie bei ihm durch den zeitlichen Abstand, eben seiner Gegenwart zur dargestellten Vergangenheit, ein Befremden evoziert.¹³⁵ Rosenstones Verständnis von Geschichte im Mainstreamfilm wird in dieser Studie als Grundlage für die Definition filmischer Geschichtsdarstellungen dienen.

Der Rückgriff auf die beschriebenen gattungsübergreifenden Konstruktionsmerkmale ermöglicht es zum einen, eine grundsätzliche Vergleichbarkeit zwischen Spielfilm und Dokumentation, obschon ihrer divergierenden Organisationsformen, herzustellen, wobei Unterschiedlichkeiten in Narration, Inszenierung und Gestaltung der untersuchten Filme nicht übergangen, sondern in den Vergleich mit einbezogen

sich ein Offizier, ein Arbeiter, der nationalsozialistische Luftschutzwart, ein jüdischer Arzt, eine OKH-Sekretärin sowie weitere Personen wieder. Das Bild, das die Kamera im Luftschutzkeller einfängt, kompiliert und visualisiert – trotz der Handlungsarmut der Sequenz – eine Vielzahl von Perspektiven auf die dargestellte Vergangenheit, die in der Historiographie nach Aspekten gesondert als Militärgeschichte, Sozialgeschichte, Geschlechtergeschichte, Geschichte des Nationalsozialismus et cetera aufgegriffen werden würden. Hierbei macht der Film als Geschichtsdarstellung auch ohne signifikante Plotentwicklung im Hinblick auf die jeweiligen Aspekte Aussagen über die dargestellte Geschichte.

¹²⁸ Vgl. zum filmischen resp. kinematographischen Realismus, seinem Verhältnis zur dargestellten Vergangenheit im Speziellen und zur Geschichte respektive Geschichtsschreibung im Allgemeinen: Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 54f; Mattl/Stuhlpfarrer, *Film und Geschichte*, 1994, S. 271ff; Rainer Rother, „Authentizität“. Filmische Strategien zur fiktionalen Darstellung von Geschichte, in: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hrsg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim, Bundesrepublik Deutschland 1990, S. 305-318, hier S. 306f; Günter Riederer, *Hitlers Krieger im Wüstensand. Zur medialen Konstruktion des militärischen Mythos ‚Rommel‘ nach 1945*, in: Fabio Crivellari/Sven Grapp (Hrsg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 569-588, hier 571f; Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, 2008, S. 101.

¹²⁹ Vgl. Rother, „Authentizität“, 1990, S. 306; Riederer, *Hitlers Krieger im Wüstensand*, 2004, S. 571f; Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid*, 2008, S. 101; Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 54.

¹³⁰ Vgl. Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*, S. 1.

¹³¹ Vgl. Davis, „jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“, 1991, S. 40.

¹³² Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, 2009, S. 139f; u. Vgl. hierzu auch: Mettele, *Geschichte in bewegten Bildern*, 2006, S. 295f.

¹³³ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 59.

¹³⁴ Zum Vergleich sei hier lediglich auf eine Auswahl von Texten verwiesen, die das Themengebiet der ‚Authentizität‘ in Filmen mit historischen Inhalten (sowohl Dokumentation als auch Spielfilm) verhandeln: Vgl. Rainer Rother, „Authentizität“, 1990, S. 305-318; Davis, „jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“, 1991. Rainer Wirtz, *Das Authentische und das Historische*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 187-203; Beate Schlanstein, *Echt wahr! Annäherungen an das Authentische*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 205-225; u. Eva Ulrike Pirker/Maik Rüdiger, *Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Annäherungen*, in: Eva Ulrike Pirker (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010, S. 11-30, hier S. 20ff.

¹³⁵ Rainer Rother, Vorwort. *Der Historiker im Kino*, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 7-15, hier 12.

werden können.

Zum anderen ermöglicht diese Definition auch auf einer theoretischen Ebene, die Besonderheiten filmischer Geschichtsdarstellung in Abgrenzung zu anderen Formen der Geschichtsdarstellung herauszuarbeiten. Hierfür ist eine doppelte Ausdifferenzierung der dargelegten Konstruktionsmerkmale notwendig, die auf die zuvor vorgenommene semantische Diskussion des Begriffes Geschichte zurückgreift.¹³⁶ Im Folgenden werden die Merkmale demzufolge hinsichtlich ihrer Funktion bei der Darstellung von Vergangenheit als auch ihrer Rolle bei der erzählenden Präsentation der Filmhistorie ausdifferenziert werden:

Erstens kann im Rückgriff auf die zuvor herausgearbeiteten „unreflektierten Illusionen“¹³⁷ festgestellt werden, dass das erste und dritte von Rosenstone beschriebene Konstruktionsmerkmal filmischer Geschichtsdarstellung jede Form der narrativen Geschichtsdarstellung determinieren. Da diese Merkmale schlussendlich im Wesen des Erzählens selbst verortet sind, sind sie nicht ausschließlich auf ein spezifisches Medium zu beschränken. Obschon es sich bei den angesprochenen Konstruktionsmerkmalen um konstituierende Elemente filmischer Geschichtsdarstellung handelt, können diese demnach nicht als Alleinstellungsmerkmal derselben gelten. Im Umkehrschluss kann auch festgestellt werden, dass das fünfte beschriebene Konstruktionsmerkmal einzig durch die Beschaffenheit und den abbildhaften Charakter des Mediums Film zustande kommt und untrennbar mit dieser Darstellungsform von Geschichte verbunden ist, wobei zu beachten ist, dass ein historisches Sujet oder die erzählende Struktur der Darbietung nur mittelbar mit diesem Konstruktionsmerkmal verbunden sind. Betrachtet man folgerichtig Filme mit nicht genuin historischen Sujets, so bleibt der bildhafte Charakter erhalten und die „atmosphäre of the past“ würde sich zu einer ‚atmosphäre of the present‘ oder ‚atmosphäre of a fictional world‘ wandeln. Das fünfte Konstruktionsmerkmal stellt demnach keine primäre Besonderheit filmischer Geschichtsdarstellung dar, sondern resultiert aus dem Gestaltschließungszwang der audiovisuellen Natur des Mediums Film, der das historische Sujet unterworfen wird. Dementsprechend sind es vor allem die Konstruktionsmerkmale zwei, vier und sechs, die als Alleinstellungsmerkmal filmischer Geschichtsdarstellungen fungieren.

Zweitens können die von Rosenstone identifizierten Konstruktionsmerkmale dahingehend unterschieden werden, ob sie sich auf die Gesamtheit des Filmes und den Aufbau und die Anordnung der Erzählung beziehen oder auf die Binnenstruktur des Medientextes und somit auf die Art und Weise sowie die Beschaffenheit des Erzählens der filmischen Geschichtsdarstellung. Auch hier treten die Punkte eins und drei, die Filme mit historischem Sujet mit den meisten anderen Gestaltungsformen von Geschichtsdarstellung teilen, gemeinsam in Erscheinung, wobei den Merkmalen gemein ist, dass sie die äußere Form der Erzählung prägen und die Art und Weise des Erzählens strukturieren. Auf der anderen Seite des Spektrums finden sich mit den Punkten zwei, vier und fünf jene Merkmale filmischer Geschichtsdarstellungen, die die Art und Weise des Erzählens, die Präsentation der einzelnen Inhalte, Gegenstände und Themen determinieren. Diese Merkmale durchziehen sämtliche Ebenen des Filmes, begonnen bei der Aktstruktur, über einzelne Sequenzen, Szenen und Einstellungen, bis hinein in die kleinstmöglichen Sinneinheiten der Betrachtung von Film, die des Einzelbildes. Einzig die Zuordnung des sechsten Punktes bleibt innerhalb dieser Differenzierung ambivalent, da er auf einer Metaebene den potenziellen Gehalt der Filmhistorie als Folge der audiovisuellen Natur der Darstellung beschreibt und sich damit sowohl auf den Film in seiner Gesamtheit als auch auf die Binnenstruktur seiner Erzählung bezieht.

Diese doppelte Distinktion verdeutlicht, dass insbesondere die Konstruktionsmerkmale zwei und vier filmische Geschichtsdarstellungen in Abgrenzung zu anderen Formen der Geschichtsdarstellungen prägen und die Narration derselben stärker als alle übrigen determinieren. Im Verhältnis dieser beiden Merkmale zueinander lässt sich dabei eine logische Abhängigkeit des vierten Merkmals, das den Umstand hervorhebt, dass Geschichte im Film als Erleben von Individuen geschildert wird, vom zweiten Merkmal, das die grundsätzliche Verknüpfung von Geschichte mit Individuen in filmischen Darstellungen konstatiert, nicht unterschlagen. Ohne diesen Akt der Personalisierung dürfte die Emotionalisierung und Dramatisierung, mit der Film Geschichte ins Werk setzt, erheblich erschwert, wenn nicht gar unmöglich zu realisieren sein, es sei denn, sie wird durch ein adäquates Konzept wie das der Personifizierung substituiert.¹³⁸

¹³⁶ Vgl. hierzu Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

¹³⁷ Vgl. hierzu Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

¹³⁸ Als Personifizierung wird in der Geschichtsdidaktik in Abgrenzung zur Personalisierung jene Wiedergabe von historischen Ereignissen betrachtet, die nicht auf spezifische Individuen, sondern auf Kollektive zugespielt ist. Die Nähe zum historischen Materialismus und seinen subsequenten ideologischen Spielarten und deren Nuancen ist hierbei ebenso evident wie problematisch. Vgl. Klaus Bergmann, Personalisierung. Personifizierung, in: Aleida Assmann/Klaus Bergmann (Hrsg.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber 1997, S. 298-299.

Personalisierung kann, wie der deutsche Historiker Wolfgang Hardtwig dargelegt hat, als das leitende Darstellungsprinzip filmischer Geschichtsdarstellung verstanden werden und bestimmt sowohl die Struktur als auch die Diktion filmischer Narration von Geschichte.¹³⁹ Sie kann gleichermaßen als Herz filmischer Geschichtsdarstellung und Schlüssel zum Verständnis der Besonderheit filmischer Geschichtsdarstellung verstanden werden, die dem Mainstream entsprechen.¹⁴⁰

Das Konzept der Personalisierung als Darstellungsprinzip, das die individualisierte Darbietung von Geschichte, die Vergangenheit durch das Erleben, Handeln und Fühlen ihrer Protagonisten in den Fokus rückt, findet sich auch in der Historiographie und der Geschichtsdidaktik wieder. Als Stilmittel und Darstellungsprinzip tritt Personalisierung als Mittel der Geschichtsdarstellung vor allem in den Darstellungen des Historismus auf, in denen Vergangenheit als die Geschichte, das Handeln und Wirken großer Persönlichkeiten wiedergegeben wurde. Aus der Perspektive einer modernen Geschichtsdidaktik ist diese Form der Präsentation jedoch als überaus problematisch zu werten.¹⁴¹ Neben einer Vielzahl von ungünstigen Begleiterscheinungen, die sich aus der personalisierten Darstellung von Vergangenheit für die Gesellschaft und die Ausbildung politischer, gesellschaftlicher sowie geschichtlicher Kompetenzen und Vorstellungen ihrer Individuen ergeben könnten, ist es vor allem die monoperspektivische Sicht, die mit Personalisierung einhergeht, die im Zentrum der Kritik steht. Mit der personalisierten Gestaltung von Erzählungen, die sich auf Vergangenheit beziehen, gehen gewöhnlich – analog zu Rosenstones erstem und dritten Konstruktionsmerkmal – eine Vernachlässigung in der Betrachtung historischer Strukturen und Prozesse, alternativer Entwicklungen sowie die Perspektiven anderer Personen einher.¹⁴²

Diese Tendenz zur Simplifizierung von Vergangenheit führt aber auch dazu, dass dem Darstellungsprinzip der Personalisierung das Potenzial zugesprochen wird, die individuelle Wahrnehmung von Geschichte durch mögliche RezipientInnen in einer besonders starken Weise zu prägen.¹⁴³ Das Prinzip der Personalisierung kann im Hinblick auf Geschichtsdarstellungen im Allgemeinen als Instrument der Fiktionalisierung von Vergangenheit gewertet werden, das als ein Mittel didaktischer Reduktion – im Hinblick auf audiovisuelle Darstellungsformen meist das einzige – dazu neigt, die bereits beschriebene Tendenzen filmischer Geschichtsdarstellung Vergangenheit zur Simplifizieren weiter zu forcieren.¹⁴⁴ Denn aufgrund der Geschlossenheit, Überschaubarkeit und Singularität, die einer personalisierten Darstellung von Geschichte innewohnt, wirkt sie im besonderen Maße verstärkend auf die in Anlehnung an Droysen beschriebenen Illusionen, die oben erörtert wurden.¹⁴⁵

Im Medium Film erfährt das Prinzip der Personalisierung dabei eine unverhältnismäßige Steigerung im Vergleich zum zuvor diskutierten geschichtsdidaktischen Konzept. Der Charakter der (Ab-)Bildhaftigkeit des Mediums Film erlegt der filmischen Geschichtsdarstellung den Zwang zur uneingeschränkten Visualisierung und mit Abstrichen auch Vertonung auf. Somit muss jedes dargestellte historische Ereignis mit einer handelnden oder leidenden Person verbunden werden, um den BetrachterInnen im Kontext der Handlung plausibel erscheinen zu können. Dieses Merkmal filmischer Personalisierung hat zur Folge, dass jeder Teil der erzählten Geschichte zur Geschichte einer Person wird, gleichgültig ob sie sich auf eine Haupt-, Neben- oder Statistenrolle bezieht. Jede Geschichte erhält im Film somit ein Gesicht. Nicht notwendigerweise muss sich die Personalisierung von Geschichte im Film dabei auf die Auswahl einzelner bedeutender Persönlichkeiten beschränken, aus deren Perspektive die dargestellte

¹³⁹ Wolfgang Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 234-241.

¹⁴⁰ Als prominentes Beispiel kann an dieser Stelle Sergei Eisensteins Meisterwerk über die meuternden Matrosen des Panzerkreuzers Knjas Potjomkin Tawritscheski während der Russischen Revolution von 1905 herangezogen werden, der in seinem Darstellungsprinzip nicht die Geschichte von Individuen, sondern die von Kollektiven inszeniert. (Vgl. Sergei M. Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Goskino/Mosfilm, UdSSR 1925, ca. 70') Eisenstein folgt damit ideologisch bedingt nicht dem Prinzip der Personalisierung, sondern dem der Personifizierung von Geschichte (vgl. Anm. 138, Kapitel 4.3 dieser Arbeit). Es ist dabei nicht von der Hand zu weisen, dass der Film somit nicht mehr den von Rosenstone herausgearbeiteten Konstruktionsmerkmalen von Geschichte im Mainstreamfilm entspricht. Folgerichtig ist „Panzerkreuzer Potemkin“ – wie einige weitere Filme mit historischem Inhalt, die in der ehemaligen UdSSR entstanden – demnach als „history as experiment“ zu werten. (Vgl. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 53ff). Die Ironie, die in diesem Zusammenhang aus der Diskrepanz zwischen der Orientierung der Definition des Mainstream am kapitalistischen System Hollywoods, das bis dato den Film der westlichen Welt maßgeblich prägt, und der Zuordnung von Filmen, die nicht diesem Produktionskontext entstammen, zur Kategorie des filmischen Experimentes ist hierbei unübersehbar.

¹⁴¹ Bergmann, *Personalisierung*, 1997, S. 298.

¹⁴² Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 235f; Bergmann, *Personalisierung*, 1997, S. 298f; Vgl. Wolfrum, *Neue Erinnerungskultur?*, 2003, S. 38.

¹⁴³ Bergmann, *Personalisierung*, 1997, S. 298.

¹⁴⁴ Vgl. Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 234 u. 240. Der deutsche Historiker Frank Bösch stellt in Bezug auf die Dokumentation im Fernsehen fest, dass Personalisierung häufig die einzige Form didaktischer Reduktion darstellt – ein Umstand, der auch für den historischen Spielfilm gelten kann, sind doch beide, wie oben dargelegt, nach den gleichen Narrationsmechanismen organisiert und äquivalent zueinander organisiert. Vgl. Frank Bösch, *Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), H. 4, S. 204-220, hier 209.

¹⁴⁵ Hardtwig, *Personalisierung als Darstellungsprinzip*, 1988, S. 234. Vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

Vergangenheit präsentiert wird. Vielmehr werden in der filmischen Narration auch – und in vielen Produktionen ausschließlich – Personen in Szene gesetzt, die nicht als primäre Entscheidungsträger ihrer Zeit fungiert haben, und von Spielfilmen und Dokumentation gleichermaßen in der Auseinandersetzung mit der dargestellten Vergangenheit inszeniert.¹⁴⁶

Auch im Film ist die Tendenz zur Simplifizierung historischer Sachverhalte, die mit der Personalisierung einhergeht, und die damit verbundene eingeschränkte Sicht und verengte Perspektive auf die dargestellte Vergangenheit nicht von der Hand zu weisen.¹⁴⁷ Das Darstellungsprinzip der Personalisierung begrenzt und relativiert dabei das grundsätzliche Potenzial, Geschichte als Prozess abzubilden, wie es im sechsten von Rosenstone herausgearbeiteten Konstruktionsmerkmal beschrieben wurde.

Die Darstellungsweise von Geschichte als auf Individuen bezogenes Erleben, Durchleben und Durchleiden von Vergangenheit führt im Spiel- wie im Dokumentationsfilm meist zu einer Durchmischung persönlicher sowie historischer Konflikte, wobei die Lösung des einen Konflikts auf der einen Ebene immer auch als Lösung auf der anderen Ebene in Erscheinung tritt.¹⁴⁸ Mit der Personalisierung und ihrem Fokussieren auf Individuen sowie deren Problemen, seien sie auch eine Wiedergabe historischer Konflikte, geht immer eine Vermeidung der Auseinandersetzung mit übergeordneten Konflikten und Konfliktstrukturen – sprich sozialen, strukturellen, politischen oder gesellschaftlichen Fragen – einher.¹⁴⁹ Diese Tatsache verstärkt die von historiographischer Warte aus empfundene Tendenz der Simplifizierung durch die Wahl der Perspektive und die mit ihr einhergehende relative Trivialisierung der inszenierten Geschichte. Andererseits fördert das Darstellungsprinzip der Personalisierung bedingt durch die audiovisuelle Natur filmischer Geschichtsdarstellungen im Rahmen der Grenzen der beschriebenen Tendenz zur Simplifizierung auch eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität der Filmhistorie. Geschichte wird in filmischen Geschichtsdarstellungen stets als die Geschichte von Individuen inszeniert. Da in Spielfilmen und Dokumentationen in der Regel eine Vielzahl von Personen als Filmfiguren, ZeitzeugInnen oder Experten in Erscheinung treten, die miteinander in einem diskursiven Verhältnis zueinander stehen und in ihrem Zusammenspiel die Filmhistorie konstituieren, geht mit jeder dieser personalisierten Präsentationen von Geschichte auch eine eigenständige Position und Perspektive innerhalb der geschlossenen Realität des Filmes einher.

Diese Verknüpfung der Geschichte mit Personen resultiert jedoch nicht in einer einzigen kohärenten Narration von Geschichte, sondern in einem pluralistischen Amalgam aus einer Vielzahl von individuellen Schicksalen und Perspektiven auf Geschichte. Diese Form der Präsentation von Geschichte wird im Rahmen der Studie als personalisierte Geschichte bezeichnet werden. Wenn also beispielsweise in Kai Wessels Spielfilm „Die Flucht“ die Ermordung einer Gruppe von Zwangsarbeitern durch deutsche Feldpolizisten in Szene gesetzt wird,¹⁵⁰ verbindet diese Darstellung zum einen die personalisierte Geschichte, die individuelle Angst und Verzweiflung, das Leid der Zwangsarbeiter, zum anderen sadistische Freude des befehlshabenden Feldwebels, des Weiteren aber auch die Gleichgültigkeit, die auf den ausdruckslosen Gesichtern der Soldaten im flackernden Schein des Maschinenpistolendauerfeuers zu sehen ist, und letztlich die Verzweiflung des Protagonisten François Beauvais, der als Einziger sein Leben retten kann. Äquivalent hierzu ist auch die Geschichtsdarstellung in dokumentarischen Formaten einzuschätzen. Betrachtet man etwa die ZeitzeugInnenaussage der ehemaligen Pommerin Christel Jolitz, die in der Dokumentation „Zeit der Frauen“, die 2001 unter der Leitung von Guido Knopp entstand, davon berichtet, wie ihre Familie von einem Rotarmisten ermordet und sie im Anschluss vergewaltigt wurde, verbindet ihre Schilderung die personalisierten Geschichten ihrer Angehörigen, die des russischen Soldaten

¹⁴⁶ Die Inszenierung von Geschichte im Film, die gewöhnliche Personen in den Mittelpunkt stellt, ist bis dato noch nicht gesondert theoretisiert worden. Sie kommt – neben Dokumentationen die sich explizite einer alltagsgeschichtlichen Perspektive annehmen – vor allen Dingen in Spielfilmen zum Tragen, in denen erfundene Charaktere vor historischem Hintergrund handeln – wie beispielsweise in Roland Suso Richters Zweiteiler „Dresden“ (Vgl. Roland Suso Richter, Dresden (Teil 1, Fernsehfassung), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2006, ca. 90; Roland Suso Richter, Dresden (Teil 2, Fernsehfassung), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2006, ca. 87.) oder Philipp Kadelbachs Dreiteiler „Unsere Mütter, unsere Väter“ (Vgl. Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 1), Eine andere Zeit, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'; Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 2), Eine anderer Krieg, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'; Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 3), Eine anderes Land, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'), aber auch konkrete historische Personen, die nicht zu den großen Persönlichkeiten gehören, werden in Spielfilmen thematisiert, wie beispielsweise in Max Färberböcks „Anonyma – Eine Frau in Berlin“ (Vgl. Max Färberböck, Anonyma – Eine Frau in Berlin, Constantin Film/ZDF/Tempus 2008, ca. 131'). Das nicht unerhebliche Produktionsvolumen solcher filmischen Geschichtsdarstellungen und der Umstand, dass sie der wissenschaftlichen Historiographie meist diametral gegenüberstehen, machen die Analyse solcher Filme im Hinblick auf die Wahl ihrer Perspektive zu einem lohnenswerten Desiderat.

¹⁴⁷ Wolfrum, Neue Erinnerungskultur?, 2003, S. 38; u. Bergmann: Personalisierung, 1997. S. 298.

¹⁴⁸ Hoffmann, Geschichte und Film – Film und Geschichte, 2009, S. 140.

¹⁴⁹ Vgl. Hoffmann, Geschichte und Film – Film und Geschichte, 2009, S. 140f.

¹⁵⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:51 u. 00:14:41-00:17:02.

und nicht zuletzt ihre eigene.¹⁵¹ Bereits die rudimentäre Umschreibung dieser beiden Beispiele, die letztendlich für jede einzelne Person noch weiter analytisch vorangetrieben werden könnte, verdeutlicht, dass schon eine Sequenz einer filmischen Geschichtsdarstellung eine Vielzahl von personalisierten Geschichten kompiliert.

In diesem Zusammenhang bleibt anzumerken, dass sich die Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität selbstverständlich nicht wie in den angeführten Beispielen in einem antagonistischen Dualismus erschöpfen und ebenfalls nicht auf einzelne Sequenzen beschränken muss, sondern sich auch auf die gesamte Spielzeit des Filmes oder mehrere Sequenzen erstrecken kann, in die eine Vielzahl von personalisierten Geschichten integriert sein können. Dieser Sachverhalt der grundsätzlichen Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität, die aus der Präsentation filmischer Geschichtsdarstellungen als personalisierter Geschichte hervorgeht, führt bereits aus hermeneutisch ausgerichteter film- und fernsehwissenschaftlichen sowie historiographischen Analyseperspektive des Medientextes zu einer Pluralität der möglichen Bedeutungen filmischer Geschichtsdarstellungen. Dieses Potenzial einer Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität personalisierter Geschichte steht dabei in einem synergetischen Verhältnis zum sechsten Konstruktionsmerkmal filmischer Geschichtsdarstellungen, das annimmt, dass die dargestellte Filmhistorie grundsätzlich als ein Amalgam unterschiedlicher Perspektiven auf die dargestellte Geschichte präsentiert wird. Dementgegen muss aber auch festgestellt werden, dass dieses durch personalisierte Geschichte evozierte Potenzial keine relativierende Auswirkung auf die grundlegende Simplifizierung hat, wie im dritten Konstruktionsmerkmal beschrieben und die mit filmischen Geschichtsdarstellungen einhergeht. Vielmehr verstärkt sie diesen aus Sicht der Historiographie als Makel zu betrachtenden Aspekt, indem sie durch die angesprochene Verflechtung von historischen mit privaten Konflikten zu einer Trivialisierung der dargestellten Geschichte führt.

Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität personalisierter Geschichte stellen hierbei einen Sachverhalt dar, der sich unter Rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten und der grundsätzlichen, angenommenen Polysemie respektive Polyvalenz von Medientexten im Rezeptionsprozess potenziert.¹⁵² Zu einer Vielzahl von möglichen Angeboten personalisierter Geschichten gesellt sich somit eine Vielzahl von Deutungs- und Interpretationsmöglichkeiten jeder einzelnen personalisierten Geschichte durch die RezipientInnen filmischer Geschichtsdarstellungen.¹⁵³

Filmische Geschichtsdarstellungen präsentieren somit nicht eine kohärente Geschichte, die die Filmhistorie ausmacht, vielmehr wird diese durch eine Vielzahl von personalisierten Geschichten konstituiert, die – so viel sei dem folgenden Kapitel vorweggenommen – im Rezeptionsprozess als einzelne Geschichtsangebote aufgehen.

Das Prinzip der Personalisierung filmischer Geschichtsdarstellungen beschränkt sich nicht nur auf die Darstellung der inszenierten Geschichte, sondern kommt auch in der Präsentation derselben zum Tragen. Denn Filme mit historischem Inhalt verknüpfen nicht nur die von ihnen indizierte Geschichte mit Personen, indem sie als Geschichte von Individuen gezeigt wird, sondern sie verknüpft diese Darstellung über den Akt der Präsentation mit weiteren Personen, die unter Umständen nicht Teil der Filmgeschichte sind, aber sowohl intradiegetischen als auch extradiegetischen Ursprungs sein können. In Spielfilmen tritt dieses Phänomen weit weniger deutlich zu Tage als in Dokumentationen, da die Filmfiguren als die Personen, die mit der Geschichte verknüpft werden, mit dem SchauspielerInnen, die die Geschichte präsentieren, kongruent sind.¹⁵⁴ Im Dokumentarfilm hingegen kann diese Deckungsgleichheit auch eintreten, wenn beispielsweise ZeitzeugInnen über ihre historischen Erlebnisse berichten. Auch besteht die Möglichkeit, dass ZeitzeugInnen, HistorikerInnen als Experten oder ein auktorialer Erzähler personalisierte Geschichten präsentieren, in denen dritten Personen mit der dargestellten Geschichte verknüpft werden. Solche Konstellationen sind beispielsweise durch extradiegetische Erzählansätze oder heterodiegetische Erzählsituationen auch im Spielfilm möglich, jedoch sind sie weit seltener zu beobachten.¹⁵⁵

¹⁵¹ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:28-00:17:33 u. 00:19:53-00:20:16.

¹⁵² Vgl. Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz, München 2015, S. 227f.

¹⁵³ Dieser Sachverhalt wird im Kapitel 4.4 dieser Arbeit eingehender verhandelt werden.

¹⁵⁴ Dies deutet jedoch nicht, dass die Personen der SchauspielerInnen Teil der Erzählung sind, sie sind nicht-diegetischer Natur. Vgl. für eine weitere Ausdifferenzierung dieses Umstandes Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu die Studie des deutschen Archivars und Medienhistoriker Edgar Lersch und des deutscher Literaturwissenschaftlers, Medienwissenschaftlers und Medientheoretikers Reinhold Viehoff, die für den Zeitraum von 1995 bis 2003 deutsche Fernsehproduktionen mit historischem Inhalt auswertete (Edgar Lersch/Reinhold Viehoff, *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*, Berlin 2007). Dabei befassen sich die Autoren auch mit der Frage, durch welche Personengruppen (Historiker, ZeitzeugInnen etc.) Geschichte in den einzelnen Produktionen vermittelt wird (Vgl. insbesondere: Lersch/Viehoff, *Geschichte im Fernsehen*, 2007, S. 58, 183-188 u. 272-280). Die Arbeit ist in dieser Gestalt die bis dato Einzige im deutschen Sprachraum. Da Lersch und Viehoff einen rein quantitativen Ansatz verfolgten, der sich einzig an den Medientext orientiert und in keiner Weise Bezüge zu (qualitativen) Medienrezeptions- oder Medienwirkungsforschung aufweisen, wird an dieser Stelle darauf verzichtet werden, über die einzelne Anteile zu referieren, da hieraus keinerlei Mehrwert für diese Studie entstünde.

Greift man das vorherige Beispiel der Zeitzeugin Christel Jolitz auf, gesellen sich zu der bereits beschriebenen personalisierten Geschichte ihrer Erzählung auch die heisere, tränenerstickte Stimme und das sichtlich gepeinigtes Gesicht der Erzählerin bei der Präsentation ihrer Geschichte. Diese doppelte Personalisierung von Geschichte kommt aber auch dort zum Tragen, wo Figuren in Spielfilmen oder Personen in Dokumentarfilmen, die tatsächlich in Erscheinung treten, in Binnenerzählungen von Dritten berichten, die immer Teil dieser Binnenerzählung bleiben und nicht selbst im Film in Erscheinung treten. Eine Person im Film kann auf diese Weise in multiple personalisierte Geschichten eingebunden sein, sei es über die Darstellung der Geschichte an sich oder die Präsentation derselben. Die beschriebene Überlegung macht somit eine Modifikation des Konzepts der personalisierten Geschichte, wie es zuvor definiert worden war, notwendig.

Eine abschließende Definition personalisierter Geschichte kann demzufolge wie folgt gefasst werden: Filmische Geschichtsdarstellungen folgen unabhängig von ihrer Gattung denselben Konstruktionsmechanismen und dem Darstellungsprinzip der Personalisierung, dabei präsentieren sie die dargestellte Vergangenheit als die Summe einer Vielzahl personalisierter Geschichten. In einem erweiterten Verständnis bezieht personalisierte Geschichte sowohl jene Personen mit ein, die mit dem dargestellten Ereignis verknüpft sind, als auch solche, die in die Narration dieser Darstellung involviert sind, wobei eine Kongruenz dieser beiden Ebenen möglich, aber nicht zwingend ist. Geschichten treten ihren BetrachterInnen in filmischen Geschichtsdarstellungen immer als individuelles Erleben, ja als Schicksal entgegen. Dieses individuelle Erleben wird dabei auf unterschiedliche Weisen präsentiert respektive erzählt: Sei es durch die Darbietung von SchauspielerInnen, die die Personen verkörpern, die diese Vergangenheit durchleben, durch ZeitzeugInnen, die von ihrem Erleben oder dem anderer Menschen berichten, durch die Off-Stimme im Spielfilm, die in späterer Narration die Informationen des Schauspiels vervollständigt, durch die Menschen, die auf ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ einen kurzen Blick auf ihr Schicksal ermöglichen, durch eine Stimme aus dem Off in einem Dokumentarfilm, die aus den Egodokumenten oder anderweitiger Aufzeichnungen längst Verstorbener rezitiert, durch auktoriale ErzählerInnen oder HistorikerInnen, die als ExpertInnen auftreten und von den Schicksalen Einzelner oder denen ganzer Völker berichten – auf diese und viele andere Weisen wird Geschichte im Film durch die Art ihrer Präsentation in zweiter Instanz personalisiert. Die Personalisierung von Geschichte ist somit nichts weniger als das leitende Strukturelement filmischer Geschichtsdarstellung.¹⁵⁶

4.4 Medientexte und ihre RezipientInnen – Bestimmung eines Verhältnisses

Der Vorwurf aus der Zunft der HistorikerInnen, Filme mit historischem Inhalt und insbesondere Spielfilme würden die Wiedergabe ‚historischer Fakten‘, die die Historiographie bereits herausgearbeitet habe, vernachlässigen, tendenziös darstellen, oder gar verfälschen, ist bereits angesprochen worden. Diese Annahmen gehen meist mit einer von Kulturpessimismus und Medienkritik getragenen Vermutung der Passivität und grundsätzlichen Manipulierbarkeit der RezipientInnen einher, wobei vielfach die wissenschaftliche Deutung des Medientextes mit seiner Wirkung gleichgesetzt wird.¹⁵⁷ Der deutsche Historiker und Literaturwissenschaftler Fabio Crivellari hat treffend angemerkt, dass „Medienwirkungsforschung [...] kein einfaches Unterfangen [ist], doch sind es gerade ihre Schwierigkeiten und Erkenntnisse, die darauf verweisen, dass die Vorstellung, alle Zuseher würden identische Inhalte auf identische Weise aufnehmen und prozessieren, nicht trägt. Eine Medienkritik also, die Geschichtsvorstellungen auf bestimmten Inhalten einzelner Sendungen ableitet, wandert auf empirisch sehr dünnem Eis“¹⁵⁸.

Nichtsdestotrotz existieren nicht nur von Seiten der Geschichtswissenschaft nicht wenige Annahmen über die vermeintliche Wirkung filmischer Geschichtsdarstellung im Allgemeinen und ihrer Inszenierung als personalisierter Geschichte im Speziellen auf ihre BetrachterInnen oder ihr Handeln mit derselben. Diesen Wirkungsannahmen ist zumeist gemein, dass sie sich letztlich ausschließlich rezeptionsästhetisch operieren, sich also einzige auf Hermeneutik am Medientext stützen und keinerlei empirische Daten heranziehen, die das Verhalten von RezipientInnen im Bezug auf einen Film, das Handeln oder den Umgang mit einem spezifischen Film und seinen historischen Inhalten dokumentieren würden.¹⁵⁹ Die kons-

¹⁵⁶ Vgl. für die unterschiedlichen Erreichungsformen von personalisierter Geschichte, die in den zum Rezeptionsexperiment herangezogenen Filmen „Zeit der Frauen“ und „Die Flucht“ im Zuge einer dezidierten film- und fernsehwissenschaftlichen Analyse identifiziert werden konnten: Kapitel 6.3.1 u. 6.3.2 dieser Arbeit.

¹⁵⁷ Vgl. zur Abgrenzung von diesem Verständnis Kapitel 1 dieser Arbeit.

¹⁵⁸ Fabio Crivellari, Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 161-185, hier S. 171f.

¹⁵⁹ Vgl. für die wenigen empirisch fundierten, qualitativen und quantitativen Studien mit einer empirischen Datenbasis zum Umgang von ZuschauerInnen und BetrachterInnen filmischer Geschichtsdarstellung im weitesten Sinne den Forschungsstand im Kapitel 2 dieser Arbeit.

tatierten Wirkungsvermutungen lassen sich dabei meist einer von zwei fundamental oppositionellen Positionen zuordnen.

Einerseits findet sich die Hypothese, dass bedingt durch die Etablierung einer filmischen Realität und die beschriebene spezifische Konstruktion und Komposition filmischer Geschichtsdarstellungen als personalisierter Geschichte das Potenzial entsteht, dass die BetrachterInnen nicht den Eindruck gewinnen, dass alles, was sie sehen, keine Konstruktion sei, sondern im Gegenteil, dass nichts am Gezeigten, das in der Absicht, eine geschlossene filmische Welt zu erschaffen, konstruiert sei – solange es nicht in diametralem Widerspruch zum Vorwissen und der Erfahrungswelt der BetrachterInnen steht.¹⁶⁰ Dies, so die anschließende Überlegung, könne die BetrachterInnen zu der Annahme verleiten, dass in dem gesehnen Film „ein unverändertes Bild“ vorliege, das eben nicht Vergangenheit rekonstruiere, sondern tatsächlich abbilde.¹⁶¹ Es ist die Kombination aus der Darstellung von Vergangenheit und der Anschaulichkeit des Mediums Film, die in der Konstruktion historischer Spielfilme kulminieren und die Gefahr der Verwechslung von dargestellter und wahrhaftiger Vergangenheit forcieren.¹⁶² In letzter Konsequenz führen solche Überlegungen zu einer der folgenden Annahmen:

So bestünde auf der einen Seite die Möglichkeit, dass sich die BetrachterInnen einer filmischen Geschichtsdarstellung in dem Glauben wiegten, sie „durchstreife[n] im Historienfilm eine vergangene Realität“¹⁶³ oder aber dass sie zu ZeitzeugInnen des historischen Ereignisses, das die Leinwand oder der Bildschirm zeigt, würden respektive sich als solche empfinden.¹⁶⁴ Problematisch ist hierbei zum einen die Allgemeingültigkeit, mit der diese Position nicht nur das Verhältnis von Film und RezipientInnen im Allgemeinen determiniert, zum anderen aber auch die alternativlose Absolutheit, die daraus für den Umgang der einzelnen RezipientInnen mit filmischen Geschichtsdarstellungen resultiert. Der Rezeptionsprozess wird damit in einer Vollständigkeit vorweggenommen, die den RezipientInnen jegliche kritische Distanz, jegliche Kompetenz zum eigenständigen Denken und Einsatz der eigenen Vernunft abspricht. Es ist ein grundsätzliches Charakteristikum solcher Aussagen mit Gesetzeskraft, dass sie nur verifiziert werden können und jegliche Falsifikation nicht zur Modifikation der Hypothese, sondern zu ihrer vollständigen Zurückweisung führen muss. Für eine qualitativ empirische Herangehensweise sind sie demnach denkbar ungeeignet. Bereits die Grundannahme moderner Wirkungs- und Rezeptionsforschung, dass zur Sinnbildung einer RezipientIn am Medientext lebensweltliche Wissensbestände zwingende Voraussetzung sind, führt diese Hypothesen ad absurdum.¹⁶⁵ Darüber hinaus sei – um dem empirischen Teil dieser Arbeit vorzugreifen – an dieser Stelle bereits angemerkt, dass sich unter den ProbandInnen, die an vorliegenden Studie teilnahmen, kein Beispiel findet, auf das die beschriebenen Postulate dieser Position zutrafen. Im Gegenteil: Alle ProbandInnen waren sich des Umstands bewusst, dass die Filme, die ihnen vorgeführt wurden, Produkte waren, die kein Abbild der Vergangenheit darstellten.¹⁶⁶

Auf der anderen Seite finden sich Positionen, die den RezipientInnen filmischer Geschichtsdarstellungen ein höheres Maß an Reflexionsvermögen zusprechen. Dies sind etwa grundsätzliche Überlegungen wie die des deutschen Soziologen, Filmtheoretikers und Geschichtsphilosophen Siegfried Kracauer, der konstatierte, dass historische Inhalte im Film aufgrund ihrer Entrücktheit aus der Gegenwart auf die ZuschauerInnen immer befremdlich wirken müssen, da „die Vergangenheit, die sie [Filme mit historischem Inhalt; Anm. d. Verf.] wiederzuerwecken versuchen, nicht mehr existiere“¹⁶⁷. Ähnlich Kracauer

¹⁶⁰ Vgl. Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 54; u. Weigand, *Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelloid*, 2008, S. 101.

¹⁶¹ Rother, „Authentizität“, 1990, S. 306.

¹⁶² Vgl. hierzu die Ausführungen bei Günter Riederer: *Riederer, Hitlers Krieger im Wüstensand*, 2004, S. 571f.

¹⁶³ Rother, „Authentizität“, 1990, S. 307.

¹⁶⁴ Wirtz, *Das Authentische und das Historische*, 2008, S. 200.

¹⁶⁵ Vgl. hierzu: Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 2008, S. 25; und vertiefend die Ausführungen in Kapitel 7.3 dieser Arbeit.

¹⁶⁶ Vgl. exemplarisch die folgenden besonders eindrücklichen Stellen, an denen dieser Umstand durch die ProbandInnen auf die eine oder andere Weise reflektiert oder elaboriert wurde, die über das Bewusstsein des Experimentcharakters der Erhebungssituation hinausging: DFW01I, Z. 33-39, 64-98, 247-269, 359-376 u. 673-695; DFW02I, Z. 784-833 u. 1522-1546; DFW03I, Z. 715-751 u. 1567-1578; DFW04I, Z. 1431-1439; DFW05I, Z. 1295-1335; DFM01I, Z. 1010-1039 u. 1288-1416; DFM02I, Z. 20-30, 65-73 u. 587-632; DFM03I, Z. 789-821, 837-873, 960-987 u. 1249-1270; DFW04I, Z. 282-317 u. 444-484; ZdFW01I, Z. 30-77, 423-452, 735-881, 925-965 u. 1024-1091; ZdFW02I, Z. 227-255, 326-367, 705-772 u. 853-880; ZdFW03I, Z. 1106-1142, 1253-1357 u. 1434-1452; ZdFW04I, Z. 91-154, 720-751, 862-889, 1803-1850 u. 1950-1974; ZdFM01I, Z. 20-45, 58-78, 144-215, 397-459, 920-937 u. 1014-1234; ZdFM02I, Z. 43-87, 374-456, u. 504-550; ZdFM03I, Z. 24-43, 183-201, 241-278, 385-530, 840-890, 972-1027, 1067-1111 u. 1437-1491; u. ZdFM04I, Z. 109-123, 170-201, 247-295, 314-414, 453-516, 641-841 u. 963-1005. In diesem Zusammenhang bleibt anzumerken, dass die ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, öfter, detaillierter und häufiger intrinsisch motiviert über den Konstruktionscharakter und Merkmale des Filmes sowie seine grundsätzliche Organisationsform sprachen und auf diese Weise die Illusion der filmischen Realität durchbrachen als jene, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten. Die wahrscheinlichste Erklärung hierfür findet sich in der unterschiedlichen Form der Präsentation personalisierter Geschichte, die den jeweiligen Organisationsformen inhärent sind (Vgl. Kapitel 4.2 diese Arbeit).

¹⁶⁷ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985, S. 116ff. Kracauer grenzt in diesem Zusammenhang Filme mit historischen Sujets von Filmen ab, deren Sujets einen Gegenwartsbezug aufweisen. Vgl.

argumentiere auch der französische Historiker und Filmkritiker Pierre Sorlin. Er ging davon aus, dass ein Film in Bezug auf seinen Inhalt nur dann von seinen RezipientInnen als historischer Film begriffen werden könne, wenn die dargestellte Vergangenheit unter Bezugnahme auf die spezifische Geschichtskultur der RezipientInnen für diese klar erkennbar hervorgehen, so dass sie den Film in der Vergangenheit präzise verorten können.¹⁶⁸ Dieser Überlegung folgt logisch, dass sich die BetrachterInnen des Filmes der Differenz zwischen Realhistorie und Filmhistorie, aber auch der weit existenzielleren Differenz zwischen ihrer eigenen Realität und der filmischen Realität bewusst sein müssen, um die Darstellung korrekt in der Vergangenheit zu verorten.¹⁶⁹

Letztlich muss jedoch konstatiert werden, dass keine der in der Geschichtswissenschaft vertretenen Positionen zu Interaktion und Umgang der BetrachterInnen filmischer Geschichtsdarstellungen mit dem Medientext Belege zum Stützen ihrer Hypothesen anbringen kann. Die Zahl der Arbeiten, die versucht haben, diese Lücke zu schließen, ist – wie eingangs dargelegt – äußerst gering,¹⁷⁰ sodass in diesem Kontext – wie auch im Bezug auf die Erschließung von filmischen Medientexten an sich –¹⁷¹ nicht von einer nennenswerten spezifischen historiographischen oder geschichtsdidaktischen Theoriebildung oder der Entwicklung von Untersuchungsinstrumenten hinsichtlich der Möglichkeiten einer empirisch gestützten und methodisch gesicherten Untersuchung dieses Interaktionsverhältnisses gesprochen werden kann. Als Antwort auf diese Defizite bietet es sich an, sich der theoretischen Annahmen und des methodischen Instrumentariums der Medienforschung zu bedienen, die sich mit derart gelagerten Fragestellungen von Haus aus auseinandersetzt, und sie unter Einbezug des Erkenntnisinteresses und Fragestellung für diese Studie urbar zu machen.

In der Medienforschung selbst existieren zahlreiche Annahmen über das Verhältnis von Medientexten und MediennutzerInnen. Für die Medienwirkungsforschung hat der Schweizer Kommunikations- und Medienwissenschaftler Heinz Bonfadelli dabei die folgende grobe Entwicklung in drei Phasen nachgezeichnet: Hatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch überwiegend Theorien zu einer starken Medienwirkung dominiert, wurden diese ab der Mitte der 1940er Jahre zunehmend von Theorien abgelöst, die von einer schwachen Medienwirkung und einer hohen Deutungsmacht der MediennutzerInnen ausgingen. Zu Beginn der 1970er Jahre begann schließlich in der Medienforschung eine entscheidende Grundsatzdiskussion.¹⁷² „Einerseits rücken neue Wirkungsphänomene wie kognitive Medieneffekte, die bislang in der Forschung übergangen wurden, stärker ins Zentrum der Forschung, andererseits erfolgt eine Umorientierung der theoretischen Perspektive – und zwar weg vom Kommunikator mit seiner Mediaussage und hin zum Rezipienten mit aktiver und sinnhafter Mediennutzung (Chaffee 1977; McLeod/Reeves 1980). Tendenziell wird den Wirkungen der Medien in ihrer Vielschichtigkeit wieder vermehrt Bedeutung zugesprochen: ‚Models of Powerful Effects under Limiting Conditions‘ (Roberts/Bachen 1981).“¹⁷³ Im Zuge dieser Auseinandersetzung entstand eine Vielzahl „neuer Fragestellungen und theoretischer Ansätze“¹⁷⁴. Zu diesen zählen unter anderem der „Dynamisch-transaktionale Ansatz“¹⁷⁵, die „Two-Step-Flow-Theorie“¹⁷⁶, die „Wissensluft-Perspektive“¹⁷⁷, die Agenda-Setting-

hierzu auch die Abgrenzung von Kracauer durch Rainer Rother, der die oppositionelle Position einnimmt: Rother, „Authentizität“, 1990, S. 305ff.

¹⁶⁸ Sorlin, How to Look at an „Historical“ Film, 2001, S. 37.

¹⁶⁹ Die Bedeutung dieses von Pierre Sorlin formulierten Aspekts für die Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen wird ausführlich in Kapitel 7 dieser Arbeit verhandelt werden.

¹⁷⁰ Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.

¹⁷¹ Vgl. zur Notwendigkeit der Verwendung des film- und fernsehwissenschaftlichen Analyseinstrumentariums zur Analyse von Filmen in geschichtswissenschaftlichen Kontexten mangels Alternativen Kapitel 4.2 dieser Arbeit. Vgl. des Weiteren zur Möglichkeit einer praktischen Implementierung des film- und fernsehwissenschaftlichen Methodenkanons Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

¹⁷² Heinz Bonfadelli, Medienwirkungsforschung I, Konstanz 2004, S. 27ff.

¹⁷³ Heinz Bonfadelli/Thomas N. Friemel, Medienwirkungsforschung, Konstanz, München 2017, S. 34.

¹⁷⁴ Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, 2017, S. 166.

¹⁷⁵ Vgl. Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, 2017, S. 104ff; Werner Früh, Dynamisch-transaktionaler Ansatz, in: Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden 2008, S. 179-184; Werner Früh, Medienwirkungen: Das dynamisch-transaktionale Modell. Theorie und empirische Forschung, Wiesbaden 1991; Werner Früh, Der dynamisch-transaktionale Ansatz. Ein integratives Paradigma für Medienrezeption und Medienwirkungen, in: Patrick Rössler/Uwe Hasebrink/Michael Jäckel (Hrsg.), Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung, München 2001, S. 11-34; Werner Früh/Klaus Schönbach, Der dynamisch transaktionale Ansatz III. Eine Zwischenbilanz, in: Publizistik. Vierteljahresshefte für Kommunikationsforschung 50 (2005), H. 1, S. 4-20.

¹⁷⁶ Vgl. Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, 2017, S. 206ff; Karsten Renckstorf, Zur Hypothese des „two-step-flow“ der Massenkommunikation, in: Rundfunk und Fernsehen 18 (1970), H. 3-4, S. 314-333.

¹⁷⁷ Vgl. Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, 2017, S. 236ff; Heinz Bonfadelli, Die Wissensluft-Perspektive. Massenmedien und gesellschaftliche Information, Konstanz 1994; Heinz Bonfadelli, Die Wissensluft-Perspektive, in: Michael Schenk (Hrsg.), Medienwirkungsforschung, Tübingen 2007, S. 614-647; Werner Wirth, Von der Information zum Wissen. Die Rolle der Rezeption für die Entstehung von Wissensunterschieden. Ein Beitrag zur Wissensluftforschung, Wiesbaden 1997.

Theorie¹⁷⁸ und das „Konzept der Schweigespirale“¹⁷⁹, um nur einige der einflussreichsten und prominentesten zu erwähnen. Vor dem Kontext dieser Arbeit, die danach fragt, wie RezipientInnen mit Film mit historischem Inhalt interagieren, ist der weitere Ansatz, der „Uses-and-Gratifications-Approach“ resp. „Nutzenansatz“¹⁸⁰ von besonderem Interesse. In ihnen wurde die klassische Frage der Medienwirkungsforschung „Was machen die Medien mit dem Menschen?“ umgekehrt [...] und zwar zu: ‚Was machen die Menschen mit den Medien?‘¹⁸¹ Die MediennutzerInnen werden dabei als aktiv verstanden, ihre Mediennutzung als soziales Handeln.¹⁸²

Diese neue Wertschätzung der RezipientInnen resultierte jedoch nicht unmittelbar in der Herausbildung eines neuen Forschungsfelds, sondern blieb ambivalent und schwankte in seiner Bedeutung zwischen „Gegenrichtung zur Wirkungsforschung und [...] Teil davon“¹⁸³. Unter dem Einfluss der ‚Cultural Studies‘ und dem Erstarken der „psychologisch orientierte[n] Richtung innerhalb der Kommunikationswissenschaft, die sich mit dem Erleben von Medien [...] und der Informationsverarbeitung befasste“¹⁸⁴ änderte diesen Umstand. Ab der Dekadenwende 1970/80er rückte innerhalb der Medienforschung damit zunehmend die Frage nach dem *Wie* der Mediennutzung und die „Prozesse der Aufmerksamkeitszuwendung, der Decodierung und der Informationsverarbeitung“¹⁸⁵ und damit im weitesten Sinne die Schwerpunkte der heutigen Medienrezeptionsforschung in den Blick¹⁸⁶. Auch wenn sich dieses Verständnis von Medienrezeption als eigenständiger Forschungsbereich der Medienwissenschaften auch in Abgrenzung zur Medienwirkungsforschung etabliert hat, wäre es ebenso fahrlässig, ihr ein Desinteresse an Medienwirkungen zu unterstellen, wie der Medienwirkungsforschung ein gegenläufiges Interesse am Rezeptionsprozess abzusprechen.¹⁸⁷ So stellten die deutschen KommunikationswissenschaftlerInnen Helena Bilandzic, Jörg Matthes und Holger Schramm treffend fest, dass eine scharfe Abgrenzung zwischen den Disziplinen nicht zweckführend sei, „weil viele Wirkungstheorien explizit Prozesse der Rezeption zur Erklärung der Wirkung miteinbeziehen – es ist nachgerade Kennzeichen einer gereiften Wirkungsforschung, Rezeptionsprozess zu berücksichtigen“¹⁸⁸. Vice versa ist auch in der Untersagung von individuellen Rezeptionspraktiken die individuelle Wirkung des Medientextes mit angelegt.

In der Medienrezeptionsforschung hat sich inzwischen ein konstruktivistisches Verständnis des Rezeptionsprozesses durchgesetzt, bei dem den RezipientInnen eine aktive Rolle zugedacht wird.¹⁸⁹ Der Mensch wird als RezipientIn im Kommunikationsprozess somit nicht mehr als „passiver Empfänger von Medienaussagen“¹⁹⁰ verstanden, „vielmehr greift er aktiv in den Prozeß [sic] der Massenkommunikation ein: er [sic] wählt aus, prüft, verwirft; und oft genug setzt er den Medieninhalten auch Widerstand entgegen“¹⁹¹. Dabei treffen die RezipientInnen die Entscheidung, „wichtige Informationen von unwichtigen [zu trennen; Anm. d. Verf.], integrieren die Informationen in bestehende Wissensschätze, lernen neue Informationen, speichern diese ab und können sie – unter bestimmten Bedingungen – später wieder abrufen“¹⁹². Die Zuschreibung des Attributs *aktiv* bezieht sich hierbei auf die Aktivität der RezipientInnen im Rezeptionsprozess und sollte nicht zu der Annahme verleiten, dass sich diese „jedes einzelnen Schritt-

¹⁷⁸ Vgl. Michael Jäckel, Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung, Wiesbaden 2011, S. 189-220; Bonfadelli, Medienwirkungsforschung I, 2004, S. 237ff.

¹⁷⁹ Vgl. Bonfadelli, Medienwirkungsforschung I, 2004, S. 156ff

¹⁸⁰ Vgl. Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, 2017, S. 74ff; Kai-Uwe Hugger, Uses & Gratifications-Approach und Nutzenansatz, in: Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden 2008, S. 173-177; Friedrich Krotz, Handlungstheorien, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 40-49; Michael Jäckel, Mediennutzung als Niedrigkostensituation. Anmerkungen zum Nutzen- und Belohnungsansatz, in: Medienpsychologie 4 (1992), H. 4, S. 246-266.

¹⁸¹ Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, 2017, S. 166.

¹⁸² Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, 2017, S. 166.

¹⁸³ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 15.

¹⁸⁴ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 16.

¹⁸⁵ Bonfadelli, Medienwirkungsforschung I, 2004, S. 209.

¹⁸⁶ Vgl. Bonfadelli, Medienwirkungsforschung I, 2004, S. 209; Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 15f; Bilandzic/Friederike Koschel/Nina Springer/Heinz Pürer, Rezipientenforschung, Konstanz, München 2016, S. 29ff u. 109ff; Neumann-Braun, Strukturanalytische Rezeptionsforschung, 2005, S. 58f. Vgl. ausführlicher zur Geschichte der Kommunikationswissenschaft: Heinz Pürer, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Konstanz 2014, S. 31-54.

¹⁸⁷ Vgl. Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 14ff; Bonfadelli, Medienwirkungsforschung I, 2004, S. 209ff.

¹⁸⁸ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 14f.

¹⁸⁹ Bilandzic/Koschel/Springer/Pürer, Rezipientenforschung, 2016, S. 10ff.

¹⁹⁰ Gerhard Maletzke, Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen, Probleme, Perspektiven, Opladen 1998, S. 55.

¹⁹¹ Maletzke, Kommunikationswissenschaft im Überblick, 1998, S. 55; Vgl. auch Pürer, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, 2014, S. S 323; Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 29ff.

¹⁹² Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 29.

tes bewusst sind und diese willentlich beeinflussen¹⁹³. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sich viele Aspekte des Rezeptionsprozesses automatisch, unter- oder unbewusst vollziehen.¹⁹⁴

Somit bildet „der emittierte Text [...] nur ein Vorprodukt, eine Art aktualisierte Konserve, und erst der ‚gelesene‘ und wie auch immer verstandene Text ist in der Rezeptionsforschung von Bedeutung, denn darin konstituiert er sich erst als soziale Tatsache“¹⁹⁵. Aus dieser Betrachtungsweise resultiert die grundsätzliche Annahme der Offenheit hinsichtlich der Bedeutung eines rezipierten Medientextes, wobei eine „naive Vorstellung von einer vollständigen Offenheit von Texten“¹⁹⁶ jedoch nach gängiger Auffassung in der Medienrezeptions- und Medienwirkungsforschung nicht haltbar ist.¹⁹⁷ Realistisch gesehen ist es letztlich einfach unwahrscheinlich, dass eine RezipientIn, die einen Film über das ‚Dritte Reich‘ gesehen hat, diesen als die Geschichte der attischen Demokratie lesen wird. Hier begründet sich folgerichtig die Annahme, dass „der Text [...] zwar offen [ist], [...] jedoch immer eine bestimmte Bedeutungskonstruktion nahe [legt]“¹⁹⁸. In der Praxis erscheint für diese Studie sinnvoll, ein möglichst offenes Herangehen an den Rezeptionsprozess zu wählen, das die Interaktionen des Kommunikationsprozesses als das Enkodieren und Dekodieren von Botschaften und Deutungen versteht, von der Annahme einer aktiven MediennutzerIn und der grundsätzlichen Polysemie von Medientexten ausgeht, die durch die sozial und kulturell geprägte Interpretation der NutzerInnen zum individuell „gelesene[n]‘ und wie auch immer verstandene[n] Text“¹⁹⁹ werden am gewinnbringendsten. Oder mit den Worten des deutschen Kommunikations- und Medienwissenschaftlers Friedrich Krotz einfach und treffend auf den Punkt gebracht: „Texts are made by their readers“²⁰⁰.

4.5 Konklusion: Die Rezeption personalisierter Geschichte in filmischen Geschichtsdarstellungen als individueller Prozess – Eine theoretische Skizze

In den vorherigen Kapiteln sind die Verhältnisse von Geschichte und Film, Geschichte im Film sowie Film und seine ZuschauerInnen unter Einbezug der Standpunkte unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen ausgelotet worden. Zielstellung des folgenden Kapitels wird es sein, die diskutierten theoretischen Vorannahmen im Bezug auf Film, Geschichte und Rezeption aus der Perspektive der einzelnen Disziplinen vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses zu rekapitulieren, die daraus resultierenden Anforderungen an diese Studie ineinander zu integrieren und hieraus Notwendigkeiten und Rahmenbedingungen für eine empirische Erforschung der individuellen Wahrnehmung von Geschichte im Film zu konkludieren, die sowohl dem Erkenntnisinteresse dienlich sind, als auch soweit möglich den Anforderungen der berücksichtigten Fachdisziplinen genügen.

Vor dem Hintergrund der angestrebten empirischen Untersuchung der Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt kommt den aus den Kommunikations- und Medienwissenschaften übernommenen Vorannahmen im Bezug auf den Rezeptionsprozess besondere Bedeutung zu. So wurde dargelegt, dass die Betrachtung und Analyse von Rezeption ihren Ausgang bei den RezipientInnen nehmen sollte, die filmische Geschichtsdarstellungen als Medientext lesen, der ihnen offen begegnet und von einer grundsätzlichen Polysemie geprägt ist. Entscheidend ist hierbei, dass die Rolle der MediennutzerInnen im Rezeptionsprozess als aktiv verstanden wird und der Medientext erst durch den Akt des Lesens Gestalt annimmt, denn erst hieraus ergeben sich vor dem soziokulturellen Hintergrund der NutzerInnen (und der Rezeption) sowie deren individuellen Wissensbeständen die Botschaften und Bedeutungen des Textes. Diese Vorannahmen machen es dabei notwendig, die übrigen erörterten theoretischen Grundlagen in diesem finalen Schritt noch einmal von den MediennutzerInnen und nicht vom Medientext ausgehend zu denken und dabei vor dem Hintergrund des herausgearbeiteten kommunikations- und medienwissenschaftlichen Verständnisses des Rezeptionsprozess durchzudeklinieren. Besonders zu beachten ist hierbei, dass aus dieser Integration keine deterministischen Annahmen im Hinblick auf den Rezeptionsprozess oder Einschränkungen der Offenheit des Medientextes abgeleitet sowie keinerlei Hand-

¹⁹³ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 29.

¹⁹⁴ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 29.

¹⁹⁵ Friedrich Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der Cultural Studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1995), H. 3, S. 245-265, hier S. 249.

¹⁹⁶ David Morley, Medienpublika aus Sicht der Cultural Studies, in: Uwe Hasebrink/Lee B. Becker (Hrsg.), Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster, Baden-Baden 1996, S. 37-51, hier insb. 47.

¹⁹⁷ Vgl. David Morley, Medienpublika aus Sicht der Cultural Studies, 1996; Bilandzic/Koschel/Nina Springer/Pürer, Rezipientenforschung, 2016, S. 110; Pürer, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, 2014, S. 363f.

¹⁹⁸ Bilandzic/Koschel/Springer/Pürer, Rezipientenforschung, 2016, S. 110.

¹⁹⁹ Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet, 1995, S. 249.

²⁰⁰ Friedrich Krotz, Kontexte des Verstehens audiovisueller Kommunikate, 1997, 75.

lungen, Praktiken der MediennutzerInnen oder aber Wirkungsannahmen des Medientextes antizipieren werden dürfen.

Es bleibt festzuhalten, dass sich der Geschichtswissenschaft drei grundsätzliche Möglichkeiten bieten, sich mit dem Medium Film auseinanderzusetzen. Erstens kann Film als Quelle genutzt werden. Zweitens können Filme mit historischem Inhalt als Geschichtsdarstellungen gelesen werden. Und drittens bietet sich die Möglichkeit, Filmgeschichte zu schreiben. Wenn – wie in dieser Studie – der Rezeptionsprozess und der Umgang von individuellen MediennutzerInnen mit Filmen mit historischen Inhalten im Fokus stehen soll, ergibt sich folgerichtig, dass das Medium in diesem Kontext als filmische Geschichtsdarstellung begriffen werden muss.

Für die empirische Erforschung der individuellen Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen bedeutet dies, dass sich die theoretische Betrachtung von Filmen mit historischem Inhalt als Geschichtsdarstellung im Rezeptionsprozess zu einem Angebot einer Geschichtsdarstellung mit einer Vielzahl an möglichen Botschaften und Bedeutungen wandelt. Vor dem Hintergrund der Annahme der grundsätzlichen Aktivität RezipientInnen, die mit dem Medientext auf Grundlage ihres kulturellen Kontextes und ihrer Wissensbestände interagieren, leitet sich die Annahme ab, die auch vom empirischen Material gestützt wird,²⁰¹ dass die ProbandInnen sich grundsätzlich der Tatsache bewusst sind, dass sie mit einer filmischen Geschichtsdarstellung eben eine Darstellung von Geschichte und nicht die in ihm inszenierte Vergangenheit an sich konsumieren. Dabei gibt bereits der Akt der Mediennutzung den MediennutzerInnen den Hinweis, dass es eine zeitliche Differenz zwischen ihrer Gegenwart als dem Zeitpunkt der Rezeption und der Vergangenheit der Filmhistorie gegeben muss. Das Verständnis dieser Studie vom Verhältnis der RezipientInnen zu Filmen mit historischen Inhalten tendiert daher zu den von Siegfried Kracauer und Pierre Sorlin vertretenen Positionen, die bereits erörtert wurden.²⁰² Aus dieser Betrachtung kann zwar abgeleitet werden, dass die MediennutzerInnen sich des Unterschieds zwischen Real- und Filmhistorie grundsätzlich bewusst sind, was jedoch nicht zwangsläufig befähigt, über den tatsächlichen Wert und historiographischen Gehalt der historischen Inhalte des konsumierten Medientextes zu befinden. Hierbei muss ausdrücklich darauf verwiesen werden, dass dieses Verständnis nicht ausschließt, dass die Filmhistorie unter Umständen von den RezipientInnen als authentische, realistische, korrekte oder wie auch immer attribuierte Darstellung der inszenierten Vergangenheit empfunden werden kann, die mit ihrem Verständnis der Realhistorie kongruent ist.

Filmische Geschichtsdarstellungen treten den MediennutzerInnen ebenso wie WissenschaftlerInnen vor allem in den meist dichotom gedachten Organisationsformen des Spiel- und Dokumentarfilmes entgegen. Es wurde dargelegt, dass eine Ausdifferenzierung dieser Dichotomie entlang der als zentral angenommenen Opposition von Fakt und Fiktion aus film- und fernsehwissenschaftlicher, geschichtswissenschaftlicher und narratologischer Perspektive irreführt und vor allem wenig gewinnbringende Ansätze zur Auseinandersetzung mit der Rezeption spezifischer Medientexte zu Tage fördert. Diese Dichotomie wird dabei keineswegs vom Medium und noch weniger vom historischen Inhalt diktiert, sondern ist viel mehr den Traditionen und Konventionen der wissenschaftlichen und laienhaften Analyse und Betrachtung geschuldet. Somit entwickelt im Rezeptionsprozess vor allem unter konstruktivistisch Gesichtspunkten Bedeutung, wenn sie von den ProbandInnen selbst an den rezipierten Medientext herangeführt.

Für die empirische Erforschung individueller Rezeptionspraktiken filmischer Geschichtsdarstellungen bedeutet dies, dass die Aufrechterhaltung dieses Gegensatzes weder dem in dieser Studie angelegten Rezeptionsexperiment noch der Analyse des Medientextes, sondern vielmehr dem kulturellen Kontext der MediennutzerInnen und des Rezeptionsprozesses geschuldet ist. Des Weiteren ist es, um möglichen von der Organisationsform abhängigen Unterschieden in den Praktiken und Handlungen der MediennutzerInnen nachgehen zu können, unumgänglich, eine vergleichende Untersuchung der Rezeptionsprozesse von Dokumentar- und Spielfilmen anzustreben. Diese sollten sich dabei freilich desselben Sujets annehmen.²⁰³

Der Akt der Unterscheidung zwischen den Organisationsformen, von Fakt und Fiktion sowie die Verortung der Bezüge zwischen Film- und Realhistorie – sofern sie vollzogen werden – sind hierbei als Teil des Rezeptionsprozesses aufzufassen und gehen aus der Auseinandersetzung der MediennutzerInnen mit dem Medientext im Rückgriff auf ihre ‚historischen Wissensbestände‘²⁰⁴ und andere Wissensschätze

²⁰¹ Vgl. Kapitel 7 dieser Arbeit.

²⁰² Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

²⁰³ Vgl. Kapitel 6.4 dieser Arbeit zur Begründung der Auswahl der Filme, die in dieser Studie als Ausgangspunkt des Rezeptionsexperimentes dienten.

²⁰⁴ *Historisches Wissen* wird in dieser Studie nicht im Kontext didaktischer Modelle gefasst, sondern bezeichnet die Summe all jener Wissensbestände über Vergangenheit aus dem sozialen und kulturellen Kontext der ProbandInnen, die ungeachtet ihrer Validität von ProbandInnen der Rezeptionsstudie herangezogen wurden, um mit den Filmen zu interagieren. Vgl. für die Rolle,

und nicht aus dem Medientext selbst hervor. Neben der Wahrnehmung der MediennutzerInnen existiert freilich auch eine historiographische Einschätzung dieser Aspekte des Medientextes, der gegebenenfalls in die Analyse der empirischen Daten mit einbezogen werden sollte.

Von einem analytischen Standpunkt aus gesehen, steht die Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen demnach in einem Spannungsfeld zwischen den Polen des Medientextes, der MediennutzerInnenwahrnehmungen desselben und der geschichtswissenschaftlichen Beurteilung der beiden vorherigen. Die historiographische Einschätzung spielt bei der Erhebung und Analyse der empirischen Daten dieser Rezeptionsstudie jedoch eine untergeordnete Rolle, da sie für die angestrebte Rekonstruktion der Rezeptionspraktiken personalisierter Geschichte an sich nachrangig sind. Für die empirische Erforschung der individuellen Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen bedeutet dies, dass das Ziel der Erhebung der Daten darauf ausgerichtet sein sollte, dem „gelesene[n]‘ und wie auch immer verstandene[n] Text“²⁰⁵ und vor allem den Praktiken des ‚Lesens‘, die zum individuellen ‚Verständnis‘ geführt haben, näher zu kommen. Dabei wäre es einerseits kontraproduktiv, wenn der Forschende in der Datenerhebung der Rezeptionsstudie die ProbandInnen und den durch sie ‚verstandenen Text‘ mit historiographischen Einschätzungen zur dargestellten Geschichte konfrontieren würde. Letztlich würde dies nur eine weitere – wenn auch wissenschaftlich gesicherte – Lesart des Filmes postulieren, wobei die Gefahr besteht, dass diese von den ProbandInnen als Korrektiv zur eigenen Lesart des Medientextes begriffen wird. Ein solches Vorgehen würde sich hinderlich auf jede Form der sozialwissenschaftlichen Datengewinnung auswirken und die ProbandInnen insbesondere darin hemmen, ihr eigenes ‚historisches Wissen‘ über die Realhistorie zu artikulieren und zur Filmhistorie in Bezug zu setzen. Für die Auswertung und Analyse der empirischen Daten gilt andererseits analog, dass diese immer von den ProbandInnenwahrnehmungen ausgehen und erst in zweiter Ordnung die Filmhistorie sowie in dritter Ordnung den historiographischen Blick auf Filmhistorie sowie das Textverständnis der ProbandInnen miteinbeziehen sollten. Nur in dieser Folge lassen sich die individuellen Praktiken der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen rekonstruieren, ohne in eine historiographische Evaluierung der Filmhistorie und des ‚historischen Wissens‘ der ProbandInnen abzuleiten. Denn dass weder die ProbandInnen, noch die Medientexte der (unverhältnismäßigen und ungleichen) Konfrontation mit den über Jahrzehnte generierten, historischen Erkenntnissen zu der im Film inszenierten Vergangenheit standhalten könnten, kann mit Sicherheit antizipiert werden.

Wenn nicht die Merkmale der Organisationsformen in das Zentrum der Betrachtung filmischer Geschichtsdarstellungen gerückt werden, sondern diese von seinem historischen Inhalt aus gedacht wird, schließt sich die vermeintliche Kluft zwischen Dokumentar- und Spielfilm noch weiter. Bei genauer Betrachtung sind die Konstruktionsmerkmale filmischer Geschichtsdarstellungen, derer sich beide Organisationsformen in Mainstreamproduktionen bedienen, identisch. Dabei ist augenfällig, dass diese Konstruktionsmerkmale die inszenierte Geschichte auf die involvierten Personen zuspitzen. Ohne Personen ist Geschichte im Film im doppelten Sinn nicht erzählbar: Zum einen dienen sie den filmischen Geschichtsdarstellungen als Anknüpfungspunkte der historischen Inhalte und somit als Mittel der Darstellung, das die inszenierte Geschichte individualisiert und vom akademischen Standpunkt aus simplifiziert und trivialisiert. Zum anderen sind auch in den Akt der Narration dieser Darstellungen immer Personen involviert, die als Akteure der Präsentation begriffen werden können. Diese beiden Ebenen der Personalisierung können, müssen aber nicht zwangsläufig personelle Kongruenz aufweisen. Filmische Geschichtsdarstellungen präsentieren Vergangenheit demnach als im doppelten Sinne personalisierte Geschichte, die als das leitende Strukturelement der Inszenierung begriffen werden kann. Indem sich die Darstellung und Präsentation personalisierter Geschichte in filmischen Geschichtsdarstellungen meist auf eine Vielzahl von Personen bezieht, ergibt sich eine grundlegende Multiperspektivität derselben, die die Tendenz der Simplifizierung und Trivialisierung von Vergangenheit jedoch nicht aufhebt, sondern lediglich multipliziert, da die Perspektive der einzelnen Personen der filmischen Geschichtsdarstellungen an sich individuelle Nuancen hinzufügt.

Für die empirische Erforschung der individuellen Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen kann aus den Konstruktionsmerkmalen filmischer Geschichtsdarstellungen eine grundsätzliche filmgattungsübergreifende Vergleichbarkeit der Praktiken der Rezeption auch von einer film- und fernsehwissenschaftlichen Perspektive aus gerechtfertigt werden. Darüber hinaus ermöglichen die identifizierten Konstruktionsmerkmale filmischer Geschichtsdarstellungen einen zusätzlichen analytischen Zugriff auf den Medientext, der über film- und fernsehanalytische Ansätze hinausgeht. Dies ermöglicht es das Spezifische des historischen Inhaltes eines Medientextes, das ihn als filmische Geschichtsdarstellung qualifiziert, in die strukturelle Betrachtung desselben miteinbringen. Selbstredend gilt auch hier, dass die Pro-

die historische Wissen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen spielt, die empirischen Befunde im Kapitel 7 dieser Arbeit.

²⁰⁵ Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet, 1995, S. 249.

bandInnen der Studie grundsätzlich nicht mit Aspekten der Filmkomposition durch den Forschenden konfrontiert werden sollten, solange sie nicht eigenständig von den ProbandInnen thematisiert wurden. So bringt ein Rückgriff auf die Konstruktionsmerkmale filmischer Geschichtsdarstellungen zwar keine Modifikation der theoretischen Konzeption des Rezeptionsprozesses mit sich, jedoch birgt er in der Auswertung und Analyse der empirischen Daten die Möglichkeit, das RezipientInnenhandeln am und mit dem rezipierten Medientext nachzuvollziehen und zu erklären, da ihnen neben dem kulturellen Hintergrund der RezipientInnen die höchste Erklärungsmacht bei der Rekonstruktion individueller Praktiken der Rezeption von filmischen Geschichtsdarstellungen zukommt.

Eine Sonderrolle kommt hierbei dem Konzept der personalisierten Geschichte zu. Grundsätzlich kann personalisierte Geschichte als Feingliederung der Angebote filmischer Geschichtsdarstellungen begriffen werden. Filmische Geschichtsdarstellungen machen mit den durch sie präsentierten personalisierten Geschichten eben nicht ein Angebot von Geschichte, sondern viele, die in unterschiedlichen Perspektiven gelesen und gedeutet, angenommen und zurückgewiesen, kritisiert oder gelobt und nicht zuletzt auch ignoriert werden können. Die Multiperspektivität, die personalisierte Geschichte erzeugt, geht im Rezeptionsprozess in der grundlegenden Polysemie eines Medientextes auf – wobei sich die Polysemie eines Medientextes nicht in der personalisierten Geschichte erschöpft. Hierbei ist zu beachten, dass in einem Rezeptionsprozess, der als offen betrachtet wird, personalisierte Geschichte als Teil des Medientextes erst durch den Akt des Lesens durch die aktiven RezipientInnen zur Botschaft wird und Bedeutung erlangt. Äquivalent zum „gelesene[n]‘ und wie auch immer verstandene[n] Text“²⁰⁶ kann demnach auch von einer *gelesenen und wie auch immer verstandenen personalisierten Geschichte* gesprochen werden.²⁰⁷ Das Konzept der personalisierten Geschichte kann demnach sowohl aus einer werks- als auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive als strukturierendes Element filmischer Geschichtsdarstellungen begriffen werden.

Das theoretische Potenzial des Konzeptes erschöpft sich indes nicht in seiner strukturierenden Beschreibung des Medientextes. Im Rahmen der zuvor erörterten kommunikations- und medienwissenschaftlichen Vorannahmen ist es auch möglich, das Konzept der personalisierten Geschichte auf den Rezeptionsprozess an sich zu beziehen und dadurch zu einer differenzierteren Sicht der Interaktion von MediennutzerInnen und Medientexten filmischer Geschichtsdarstellungen zu gelangen.

Personen, seien es Haupt- oder Nebenfiguren, ZeitzeugInnen, ErzählerInnen, eine unbekannte Stimme aus dem Off oder einfach eine Person aus einer eingeblendeten Fotografie, haben im Film einen besonderen Stellenwert. Nur wenige filmische Darstellungen, das schließt auch jene mit nicht-historischem Sujet ein, kommen ohne die Teilhabe von Menschen vor der Kamera aus. Dabei erweisen sie sich insbesondere im Rezeptionsprozess als Gegenstände und Instrumente der Narration.²⁰⁸ In Bezug auf den Kinofilm und in Abgrenzung zu Roland Barthes semantischem Verständnis der Romanfigur stellte der US-amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell fest, dass „die [Film]Figur eine sinnliche Autonomie [hat], die jegliche Handlung ihrer vorangehenden Existenz untergeordnet erscheinen lässt“²⁰⁹. Wenn – wie zuvor darlegt wurde – Geschichte im Film nur über Personalisierung darstellbar ist, so ergibt sich aus diesem Umstand im Umkehrschluss, dass die filmischen Geschichtsangebote durch die MediennutzerInnen nur im Zusammenhang mit und in Abhängigkeit von den Personen dekodiert werden können, die sie personalisieren. Wenn die Personalisierung von Geschichte die *conditio sine qua non* filmischer Darstellung von Geschichte bildet, so stellen Personen die *conditio sine qua non*, den Dreh- und Angelpunkt der Rezeption von Geschichte im Film dar. Das besondere Potenzial, das dieser Fokus auf das Individuum und die Inszenierung von Vergangenheit als persönliches Erleben birgt, ist dabei, dass er den RezipientInnen filmischer Geschichtsdarstellung die Möglichkeit der Identifikation, der Assoziation mit dem Dargestellten, sowie der emphatischen und emotionalen Begegnung mit Geschichte bietet.²¹⁰

Die Personalisierung von Geschichte kann somit als Darstellungs- und Präsentationsprinzip sowie letztlich auch als Schnittstelle der Interaktion der MediennutzerInnen mit der dargestellten Vergangenheit im Rezeptionsprozess verstanden werden. Personalisierte Geschichte kann somit gleichermaßen als ein theoretischer Versuch verstanden werden, einerseits filmische Geschichtsdarstellungen gattungs-

²⁰⁶ Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet, 1995, S. 249.

²⁰⁷ Vgl. für die Praktiken der Modifikation personalisierter Geschichte durch die RezipientInnen filmischer Geschichtsdarstellungen die empirischen Befunde im Kapitel 8 dieser Arbeit.

²⁰⁸ David Bordwell, Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE, in: montage AV 1 (1992), H. 1, S. 5-24. hier S. 13ff; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 51f.

²⁰⁹ Bordwell, Kognition und Verstehen, 1992, S. 13.

²¹⁰ Vgl. Hoffmann, Geschichte und Film – Film und Geschichte, 2009, S. 140; Frank Bösch, Das „Dritte Reich“ ferngesehen, 1999 S. 209; Wolfgang Hardtwig, Personalisierung als Darstellungsprinzip, 1988, S. 234f; Wolfrum, Neue Erinnerungskultur?, 2003, S. 38. Vgl. für unterschiedliche Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte durch die RezipientInnen filmischer Geschichtsdarstellungen die empirischen Befunde im Kapitel 10 dieser Arbeit.

unabhängig zu erfassen und zu beschreiben, sowie andererseits sich ihrer Rezeption sowie den individuellen Praktiken der MediennutzerInnen zu nähern. Für die empirische Erforschung der individuellen Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen bedeutet dies, dass eine Umsetzung sowohl den narrativen Aspekt der Geschichte als auch den personelleren Aspekt von Darstellung und Präsentation des Medientextes in der Analyse, der Erhebung und Auswertung von Daten auf besondere Weise berücksichtigen sollte. Dieser Anspruch erstreckt sich dabei sowohl auf den Medientext als auch auf den Rezeptionsprozess. Die konkrete methodische Ausgestaltung der empirischen Erforschung der individuellen Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen in dieser Studie wird Gegenstand des folgenden Kapitels 5 sein, das die hier zusammengeführten theoretischen Annahmen operationalisieren wird.

5 Das Untersuchungsdesign – Methodisches Vorgehen und Aufbau der Studie

Das Verhältnis der RezipientInnen zu ihrem Film und vice versa ist komplex. Ein radikaler Konstruktivismus ist für die Rezeptionsforschung sicherlich genauso unproduktiv wie eine Suche nach direkt vom Film ausgehenden kausalen und unidirektionalen Wirkungsmechanismen im Sinne einer mythischen Stimulus-Response-Theorie. Da weder die Geschichtsdidaktik noch die Geschichtswissenschaft an sich über das Instrumentarium verfügen, um sich dem Phänomen der Rezeption methodisch gesichert nähern zu können, wurde für die methodische Umsetzung des Anliegens dieser Studie abermals ein Rückgriff auf die Medienforschung – konkreter auf die empirische Medienrezeptions- und Medienwirkungsforschung – notwendig. Darüber, wie sich die empirische Erforschung von Rezeptionsverhalten methodisch konkret vollziehen könnte, besteht jedoch in der Medienforschung kein Konsens.

Im Hinblick auf die Methoden der Medienrezeptions- und Medienwirkungsforschung ist zuvörderst zu bemerken, dass es sich bei der überwiegenden Mehrzahl der eingesetzten Methoden zur Datenerhebung um Adaptionen und Übernahmen von Methoden aus der qualitativen und quantitativen Sozialforschung handelt.²¹¹ Ein fester Methodenkanon ist hierbei ebenso wenig existent wie ein Konsens innerhalb der Disziplinen über ihren Einsatz. Vielmehr ist festzustellen, dass „der Bereich der medienwissenschaftlichen Rezeptions- und Wirkungsanalyse [...] so umfassend [ist], dass im Grunde das gesamte Spektrum von Methoden der empirischen Sozialwissenschaften Anwendung findet“²¹². Diese Adaption der Methoden aus den Sozialwissenschaften in die Medienwissenschaften hatte aber auch einen Import des Diskurses über die Differenzen zwischen qualitativem und quantitativem Paradigma, die vor allem in der deutschsprachigen Forschungslandschaft zuweilen als unüberwindbarer Gegensatz propagiert werden,²¹³ zur Folge.²¹⁴

²¹¹ Vgl. Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann, Vorwort, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek 2006, S. 9-10, hier S. 10.

²¹² Margrit Schreier, *Verfahren der Rezeptions- und Wirkungsanalyse*, in: Gebhard Rusch (Hrsg.), *Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2002, S. 275-293, hier S. 275.

²¹³ Udo Kelle/Christian Erzberger, *Qualitative und quantitative Methoden: Kein Gegensatz*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 299-308, hier insb. 299ff.

²¹⁴ Vgl. grundsätzlich: Jörg R. Bergmann, *Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung*, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 13-41; Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke, *Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 13-29, hier insb. 24ff; Uwe Flick, *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 39-55; Uwe Flick, *Wissenschaftstheorie und das Verhältnis von qualitativer und quantitativer Forschung*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 20-28; Schreier, *Verfahren der Rezeptions- und Wirkungsanalyse*, S. 275-293. Vgl. weiterführend zur Debatte sowie Ansätze und Bemühungen zur Überwindung dieses angenommenen Widerspruchs zwischen den Paradigmen (auch in der empirischen Kommunikations- und Medienwissenschaft) exemplarisch: Alan Bryman, *Quantity and Quality in Social Research*, London, Boston 1988; Hans Albert, *Der moderne Methodenstreit und die Grenzen des Methodenpluralismus*, in: Carl Brinkmann/Harald Jürgensen (Hrsg.), *Jahrbuch für Sozialwissenschaft (Band 13)*, Göttingen 1962, S. 143-169; Andreas Fahr (Hrsg.), *Zählen oder Verstehen? Diskussion um die Verwendung quantitativer und qualitativer Methoden in der empirischen Kommunikationswissenschaft*, Köln 2011; Udo Kelle, *Die Integration qualitativer und quantitativer Methoden in der empirischen Sozialforschung. Theoretische Grundlagen und methodologische Konzepte*, Wiesbaden 2008; Udo Kelle, *Sociological Explanations between Micro and Macro and the Integration of Qualitative and Quantitative Methods*, in: *Forum qualitative Sozialforschung* 2 (2001), H. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/966/2108> [zuletzt geprüft 12.02.2018]; Kelle/Erzberger, *Qualitative und quantitative Methoden: Kein Gegensatz*, 2007. Philipp Mayring, *Kombination und Integration qualitativer und quantitativer Analyse*, in: *Forum qualitative Sozialforschung* 2 (2001), H. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/969/2114> [zuletzt geprüft 12.02.2018]; Peter Mohler, *Zur Pragmatik qualitativer und quantitativer Sozialforschung*, in: *Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie* 33 (1981), H. 3, S. 716-734; Christian Seipel/Peter Rieker, *Integrative Sozialforschung. Konzepte und Methoden der qualitativen und quantitativen empirischen Forschung*, Weinheim, München 2003; Thomas P. Wilson, *Qualitative „oder“ quantitative Methoden in der Sozialforschung*, in: *Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie* 34 (1982), H. 3, S. 469-486; Willi Wolf, *Qualitative versus quantitative Forschung*, in: Eckard König/Peter Zedler (Hrsg.), *Bilanz qualitativer Forschung. Grundlagen qualitativer Forschung (Band 1)*, Weinheim 1995, S. 309-329; Detlef Garz, *Entwicklungsli-*

Bei der Ausdifferenzierung der beiden Paradigmen ist anzumerken, dass „die Durchführung quantitativer oder qualitativer Sozialforschung [...] sich nicht nur in der Verwendung der Methoden des Datengewinns und in den verschiedenen Verfahren der Datenauswertung [unterscheidet], sondern in einem noch grundsätzlicheren Aspekt in der Strategie der Forschungsdurchführung“²¹⁵. Während quantitative Forschungsverfahren „zahlenmäßig darstellbare, abstrakte Daten [...] z.B. physiologische Messwerte, Skalenwerte in Tests oder Fragebögen oder Zeitwerte für bestimmte Ereignisse“²¹⁶ favorisieren, greift das qualitative Verfahren überwiegend auf Daten zurück, „die konkrete Bedeutungen tragen; in der Regel sind es Texte, aber auch Bilder, Fotos, Filme usw.“²¹⁷. Neben der Beschaffenheit der Daten sind aber auch die „Rahmenbedingungen des Datengewinns (z.B. standardisiert oder nicht standardisiert)“²¹⁸ von Bedeutung. In der Auswertung setzen quantitative Forschungen meist auf statistische Methoden, wohingegen in qualitativen Vorhaben auf interpretative Verfahren zurückgegriffen wird.²¹⁹ Zu guter Letzt unterscheiden sich quantitative oder qualitative Verfahren auch in der Logik ihrer Forschungsdurchführung. Quantitative Verfahren setzen dabei auf lineare Organisation des Forschungsprozesses, zu dessen Beginn „ein umfassender Plan (das Forschungsdesign) entworfen wird“²²⁰, wobei die Linearität in der starren Reihenfolge zu Tage tritt, in der er zur Prüfung von eingangs formulierten Hypothesen abgearbeitet wird.²²¹ Bei der in qualitativen Studien verwendeten zirkulären Organisation des Forschungsprozesses wird „eine bestimmte Aufeinanderfolge von Forschungsschritten mehrmals durchlaufen [...] und der jeweils nächste Schritt von den Ergebnissen des jeweils vorherigen Schrittes [abhängig gemacht]“²²², was in einer graduellen Entwicklung des Erkenntnisgewinns und des Forschungsprojektes resultiert.

Bei aller Diversität und einem konstruktiv praktizierten Methodenpluralismus kristallisieren sich auch in der Medienforschung Präferenzen im Blick auf die paradigmatische Verortung heraus. So lässt sich zumindest eine Tendenz der Medienwirkungsforschung zum quantitativen Paradigma und der Medienrezeptionsforschung zum qualitativen Paradigma nicht von der Hand weisen.²²³ Aus den dargelegten Umständen ergibt sich die Notwendigkeit, die Adaption einer konkreten Methode zur Datenerhebung respektive Auswertung des Datenmaterials die sowohl dem Erkenntnisinteresse, als auch den untersuchte Medientexten sowie den ForschungspartnerInnen gerecht wird.²²⁴

Da es an dieser Stelle weder möglich, noch zielführend wäre, einen fundierten Überblick über die Methoden der qualitativen und quantitativen Sozial- und Medienforschung zu geben, wird im Folgenden eine Ausdifferenzierung des Erkenntnisinteresses dieser Studie und der erkenntnisleitenden Forschungsfragen vorgenommen werden, aus der die Wahl der Methoden und des Designs abgeleitet und begründet werden wird. Den Kern der Studie bildete die Frage nach den Praktiken des Umgang von jungen Erwachsenen mit personalisierter Geschichte, sowie die Absicht möglicher Wirkungspotenziale dieser Präsentations- und Darstellungsform von historischen Inhalten aufzudecken. Auch wenn die Rezeption von filmischen Geschichtsdarstellungen, wie zuvor erwähnt,²²⁵ als soziale Handlung begriffen wird, wurde in der Gestaltung des Forschungsdesigns versucht, einen Mittelweg zwischen der konstruktivistischen Verabsolutierung der Wahrnehmungen der NutzerInnen oder der Persuasionskraft der Medientexte einzuschlagen, um sowohl die Praktiken des Umganges der ProbandInnen mit personalisierter Geschichte, sowie deren Ursprungs- respektive Bezugspunkte im rezipierten Medientext in die Analyse mit einbeziehen zu können. Im Mittelpunkt stand hierbei die Identifikation und Analyse eines möglichst breiten Spektrums an unterschiedlichen Praktiken der Rezeption von personalisierter Geschichte in den beiden

nien qualitativ empirischer Sozialforschung, in: Eckard König/Peter Zedler (Hrsg.), Bilanz qualitativer Forschung. Grundlagen qualitativer Forschung (Band 1), Weinheim 1995, S. 11-31; Matthias von Saldern, Zum Verhältnis von qualitativen und quantitativen Methoden, in: Eckard König/Peter Zedler (Hrsg.), Bilanz qualitativer Forschung. Grundlagen qualitativer Forschung (Band 1), Weinheim 1995, S. 331-366.

²¹⁵ Harald Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, in: Forum qualitative Sozialforschung 2 (2001), H. 1, Abs. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/969/2114> [zuletzt geprüft 12.02.2018]. (Es handelt sich um ein Online-Dokument. Die Zitation erfolgt gemäß dem Aufbau der Publikation und den Empfehlungen der Homepage <http://www.qualitative-research.net> nach den nummerierten Absätzen des Dokumentes.)

²¹⁶ Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, 2001, Abs. 2.

²¹⁷ Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, 2001, Abs. 3.

²¹⁸ Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, 2001, Abs. 1; Vgl. zur Standardisierung von Verfahren in der Sozialforschung: Aglaja Przyborski/Monika Wohlrab-Sahr, Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch, München 2008, S. 35ff; Uwe Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 23ff; Ralf Bohnsack, Standards nicht-standardisierter Forschung in den Sozial- und Erziehungswissenschaften, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 8 (2005), H. 4, S. 63-81.

²¹⁹ Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, 2001, Abs. 6-10.

²²⁰ Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, 2001, Abs. 13.

²²¹ Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, 2001, Abs. 13.

²²² Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, 2001, Abs. 15.

²²³ Schreier, Verfahren der Rezeptions- und Wirkungsanalyse, 2002.

²²⁴ Vgl. Ayaß/Bergmann, Vorwort, 2006, S.9f.

²²⁵ Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

untersuchten Organisationsformen des Spiel- und Dokumentationsfilmes mit dem Ziel, diese explorativ und hypothesenbildend zu erfassen.²²⁶

Im Lichte der erarbeiteten theoretischen Annahmen kann an dieser Stelle die eingangs formulierte Forschungsfrage „Wie interagieren RezipientInnen mit Film mit historischem Inhalt?“ in fünf Teil-Forschungsfragen ausdifferenziert und präzisiert werden, anhand derer eine genauere Ausgestaltung des Forschungsdesigns möglich wird:

- Wie gehen junge Erwachsene mit personalisierten Geschichtsdarstellungen um?
- Welche übergeordneten Handlungspraktiken des Umgangs lassen sich hierbei rekonstruieren?
- Welche Unterschiede zwischen den untersuchten Organisationsformen und den ihnen inhärenten Formen der personalisierten Geschichte lassen sich rekonstruieren?
- Welches individuelle Wirkungspotenzial geht hierbei vom Medientext aus?
- Welche Rolle spielt der soziale und kulturelle Kontext von jungen Erwachsenen und insbesondere ihr ‚historisches Wissen‘ bei der Rezeption personalisierter Geschichte?

Ein so gelagertes Forschungsvorhaben muss somit zwangsläufig drei Gegenstände gleichermaßen in den Blick nehmen und sowohl das Ausgangsmedium des Filmes, als auch die individuelle Rezeption desselben sowie die aus dem Verhältnis der beiden rekonstruierte Film-Zuschauer-Interaktion in die Analyse mit einbinden. Vor dem Hintergrund und den Anforderungen des Erkenntnisinteresses, der Forschungsfragen sowie der theoretischen Vorannahmen stellte sich der im Folgenden beschriebene Aufbau der Studie sowie die Auswahl der Methoden der Datenerhebung und Datenauswertung als bestmöglich dar. Durch die bereits erörterte Nähe der Studie zu den theoretischen Grundannahmen der Medienrezeptionsforschung²²⁷ sowie ihrem explorativ und hypothesenbildenden Anspruch lag die grundsätzliche Orientierung der Studie am qualitativen Paradigma der Sozialforschung nahe. Ziel hierbei war es dabei weniger, eine Wirkungsstudie als eine Rezeptionsstudie, die sich der Analyse möglicher individueller Wirkungsmechanismen und Medieneffekten nicht verschließt, ins Werk zu setzen.²²⁸ Für den Aufbau und die Organisation der Studie stellte sich das Design einer klassischen Rezeptionsstudie, die zu den Standardinstrumentarien der qualitativen Medienforschung²²⁹ gezählt werden kann, als das Gewinnbringendste dar.

Wenn die individuelle Auseinandersetzung mit Medientexten Gegenstand von Forschung sein soll, ist die Auseinandersetzung mit seinem Publikum unumgänglich.²³⁰ Der konkrete Aufbau der Untersuchung der Studie gestaltete sich hierbei wie folgt: Um sich der Rezeption des Phänomens der Personalisierung und dem damit verbundenen Umgang mit personalisierter Geschichte nähern zu können, wurden im Rahmen dieser Studie Jugendlichen und jungen Erwachsenen der zweite Teil des Spielfilmes „Die Flucht“²³¹ oder die Dokumentation „Zeit der Frauen“²³² vorgeführt, zu deren Wahrnehmung die ProbandInnen jeweils im Anschluss befragt wurden.²³³ Da sich das Erkenntnisinteresse dieser Studie explizit auf den individuellen Umgang von RezipientInnen mit filmischer Personalisierung von Geschichte und die hierin zu Tage tretenden Handlungspraktiken richtete, entfielen gruppenbasierte Erhebungsinstrumente per se.²³⁴ Für die Erhebung der ProbandInnendaten wurde mit dem Interview auf das gängigste Verfahren sowohl der empirischen Medienforschung als auch der Sozialforschung zurückgegriffen.²³⁵ Der Umstand, dass die Rezeption eines spezifischen Filmes Gegenstand der Erhebung sein sollte, legt darüber hinaus die Verwendung fokussierter und leitfadengestützter Interviews nahe.

²²⁶ Vgl. zur Abgrenzung hypothesenprüfender und hypothesenbildender respektive rekonstruktiven Verfahren: Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*. 2008, S. 42ff.

²²⁷ Vgl. hierzu Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

²²⁸ Vgl. hierzu Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

²²⁹ Lothar Mikos/Elizabeth Pommer, *Rezeptionsforschung*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 193-199, hier S. 193.

²³⁰ Mikos/Pommer, *Rezeptionsforschung*, 2005, S. 193.

²³¹ Kai Wessel, *Die Flucht Teil 2*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91'.

²³² Ursula Nellessen/Annette Tewes, *Zeit der Frauen* (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), *Die große Flucht* (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42'.

²³³ Vgl. zur Begründung der Auswahl der im Rezeptionsexperiment verwendeten Filme Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

²³⁴ Vgl. zu den gängigsten Verfahren: Ralf Bohnsack/Aglaja Przyborski, *Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis*, Opladen 2008; u. Aglaja Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode. Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen*, Wiesbaden 2004; Burkhard Schäffer, *Gruppendiskussion*, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 115-145.

²³⁵ Vgl. Stefan Aufenanger, *Interview*, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 97-115, hier S. 97f; Heinz Bonfadelli/Thomas N. Friemel, *Medienwirkungsforschung*, Konstanz, München 2017, S. 61ff; Susanne Keuneke, *Qualitatives Interview*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 254-267.

Es bleibt zu vermerken, dass das Interview als Erhebungsinstrument in der qualitativen Medienforschung zwar weit verbreitet ist, sein Gebrauch jedoch durchaus kritisch gesehen werden kann. So merkte die deutsche Soziologin Ruth Ayaß im Hinblick auf die Medienforschung berechtigterweise an, dass es sich bei dem in „Medienstudien besonders beliebten teilstandardisierten Interview um eine recht artifizielle soziale Situation [handelt], die es ohne den Interviewer und seinen Leitfaden erst gar nicht gäbe. Das Interview ist mehr mit der Methode des klassischen Survey verwandt als mit einer der anderen qualitativen Methoden. Die Dominanz des Interviews als Forschungsmethode führt derzeit dazu, dass in empirischen Untersuchungen nicht der gesamte Kanon der qualitativen Methoden der Medienforschung ausgereizt wird, nicht immer die gegenstandsadäquate Methode gewählt wird“²³⁶. Das wohl gewichtigste Argument für das Erhebungsinstrument Interview findet sich indes darin, dass es den ForschungspartnerInnen ein höchstmögliches Maß an Anonymität ermöglicht. Bei einem sensiblen Thema wie der Diskussion eines Filmes, der ‚Flucht und Vertreibung‘ am Ende des Zweiten Weltkrieges thematisiert und somit eine Vielzahl von Berührungspunkten zur Geschichte des ‚Dritten Reiches‘, aber möglicherweise auch zur eigenen Familienbiographie hat, können somit Effekte der *sozialen Erwünschtheit* zwar nicht gegenüber dem Interviewer, aber zumindest gegenüber anderen ForschungspartnerInnen ausgeschlossen werden.²³⁷ Ayaß’ berechtigter Kritik wurde im Design dieser Studie dahingehend Rechnung getragen, dass zur Distanzierung vom quantitativ-orientierten Erhebungsinstrument der Survey zwei Maßnahmen ergriffen wurden: Einerseits wurde auf eine Standardisierung der Leitfäden mit Ausnahme einiger soziodemographischer Fragen am Ende der Erhebung verzichtet. Andererseits wurden die verwendeten Leitfäden für die Interviews auf Grundlage einer *Schriftlichen Nacherzählung* des Filmes probandInnenspezifisch konzipiert.²³⁸

Der Umstand, dass „Medien [...] Teil des Alltages und in diesen eingebettet [sind]“²³⁹, konnte vor dem Hintergrund der aus der Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik abgeleiteten Fragestellungen dieser Studie aus Gründen der Praktikabilität und der Durchführbarkeit der Untersuchung nicht dezidiert beachtet werden. Die festgelegte Filmauswahl dieser Studie, die sämtliche Auswahlprozesse der prä-kommunikativen Phase der Mediennutzung und Aspekte der Medienzuwendung ausklammert,²⁴⁰ und die Tatsache, dass die Erhebung losgelöst vom individuellen sozialen Kontext respektive Umfeld der ProbandInnen, wie etwa Familie oder Freundeskreis, stattfand, führten dazu, dass im Sinne der Kommunikationswissenschaften und der Medienrezeptionsforschung keine alltägliche oder natürliche *Rezeptionssituation*²⁴¹ mehr gegeben war und diese Studie im sozialwissenschaftlichen Sinne keine *Feldforschung* darstellt.²⁴² Somit sei an dieser Stelle klar auf den *quasi-experimentellen Charakter*²⁴³ dieser Studie verwiesen.²⁴⁴

Qualitative Forschung benötigt nicht nur qualitative Erhebungsinstrumente, sondern auch qualitative Auswertungsinstrumente. Die Auswertung des erhobenen Datenmaterials wurde in Anlehnung an die Hermeneutische Wissenssoziologie gestaltet. Die Hermeneutische Wissenssoziologie ist hierbei aus drei Gründen eine vortreffliche Wahl für diese Studie gewesen: Erstens wird sie bevorzugt zur Auswertung von nicht-standardisiertem Datenmaterial und vor allem Interviews eingesetzt.²⁴⁵ Zweitens steht sie der

²³⁶ Ruth Ayaß, Zur Geschichte der qualitativen Methoden in der Medienforschung. Spuren und Klassiker, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 42-71, hier S. 63. Vgl. auch Mikos/Pommer, *Rezeptionsforschung*, S. 198. Jedoch bleibt anzumerken, dass jeder forschende Zugriff auf soziale Phänomene, dem sich die ProbandInnen bewusst sind, eine Tendenz besitzen, der betreffenden Situation einen artifiziellen Charakter zu verleihen, und zwangsläufig Verzerrungen mit sich bringt.

²³⁷ Solche Effekte bei der Erhebung im Bezug auf deutsche Geschichte konnten beispielsweise die deutschen KommunikationswissenschaftlerInnen und MedienforscherInnen Michael Meyen und Senta Pfaff bei einer Mikrostudie zur Mediennutzung respektive der Medienzuwendung zu Fernsehproduktionen mit historischem Inhalt sichtbar machen: Michael Meyen/Senta Pfaff, *Rezeption von Geschichte im Fernsehen*, in: *Media Perspektiven* 36 (2006), H. 2, S. 102-106, hier S. 102.

²³⁸ Vgl. zum genauen Aufbau der Erhebung Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

²³⁹ Friedrich Krotz, *Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet*. Der Beitrag der Cultural Studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs, in: *Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis* 46 (1995), H. 3, S. 245-265, hier S. 247f.

²⁴⁰ Vgl. Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz, München 2015, S. 49ff; Bonfadelli/Friemel, *Medienwirkungsforschung*, München 2017, S. 47f.

²⁴¹ Klaus Neumann-Braun, *Strukturanalytische Rezeptionsforschung*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 58-65, hier S. 58ff; Lothar Mikos, *Alltag und Mediatisierung*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 80-94, hier 80ff.

²⁴² Vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 53ff.

²⁴³ Vgl. zum qualitativen Experiment in der Medien- und Rezeptionsforschung: Helena Bilandzic/Volker Gehrau, *Experiment*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 353-361; u. Gerhard Kleining, *Das qualitative Experiment*, in: *Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie* 38 (1986), H. 4, S. 724-750; Bonfadelli/Friemel, *Medienwirkungsforschung*, München 2017, S. 40f.

²⁴⁴ Vgl. Mikos/Pommer, *Rezeptionsforschung*, 2005, S. 197ff; Bilandzic/Matthes/Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, 2015, S. 11-17.

²⁴⁵ Flick, *Qualitative Sozialforschung*, 2011, 448f.

Analyse aller „Formen der sozialen Interaktion und alle[n] Arten von Kulturzeugnissen“²⁴⁶ offen gegenüber. Drittens schließlich hat sich sequenzanalytisches Vorgehen bei der Auswertung empirischer Daten, wie es beim offenen Kodieren nach Anselm Strauss,²⁴⁷ das in der Hermeneutischen Wissenssoziologie zum Einsatz kommt, im Kontext der Rezeptionsforschung als gewinnbringend erwiesen.²⁴⁸ Es bleibt anzumerken, dass es sich bei der Hermeneutischen Wissenssoziologie um mehr handelt als um ein Instrument der Auswertung qualitativer Daten. Die Sachzwänge des Erkenntnisinteresses und die daraus resultierende interdisziplinäre Anlage dieser Studie ermöglichten es jedoch nicht das komplexe Geflecht aus methodischen und theoretischen Überlegungen, das die Hermeneutische Wissenssoziologie prägt, in seiner Gesamtheit zur Anwendung zu bringen. Neben den Strategien der Auswertungen orientierte sich diese Studie auch an der für qualitative Verfahren typischen zyklischen Organisation des Forschungsprozesses der Hermeneutischen Wissenssoziologie, die Datenerhebung und Datenauswertung als ineinander integrierte Prozesse versteht, woraus ein sukzessives *Sampling* bei der Erhebung resultiert.²⁴⁹

Wie zuvor dargestellt, liegt dieser Arbeit die Annahme zugrunde, dass eine Verabsolutierung der ProbandInnenwahrnehmungen zu einer nicht angemessenen Vernachlässigung des Medientextes führen würde. Die beiden Filme, die den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden, werden deshalb explizit als Teil der empirischen Datenbasis dieser Studie begriffen. In Ermangelung eigener kritischer Methoden zur Analyse von filmischen Dokumenten in der Geschichtswissenschaft war der Rückgriff auf das Instrumentarium der Film- und Fernsehwissenschaft unumgänglich. Um jedoch eine Überformung der Aussagen der ProbandInnen mit den Filmen zu vermeiden, wurden diese zunächst nur nach film- und fernsehwissenschaftlichen Gesichtspunkten – analog zum Vorgang der Transkription – in Filmprotokollen unter besonderer Berücksichtigung von filmnarratologischen Charakteristika aufgearbeitet und in dieser Form in die Analyse der ProbandInnendaten mit einbezogen.²⁵⁰

Vor dem zuvor dargelegten, theoretischen Hintergrund und der narrativen Perspektive auf Film als Medium der Geschichtsdarstellung wurden in der Erhebung und Auswertung der zugrundeliegenden Daten Methoden der Filmwissenschaft, der Filmnarratologie, der qualitativen Medien- sowie Sozialforschung miteinander trianguliert. Im Vordergrund stand dabei die Rekonstruktion der individuellen Phänomene, Praktiken des Umgangs mit personalisierten Geschichten stehen. Ziel der Studie war es hierbei nicht, eine Typenbildung der MediennutzerInnen – wie in der Sozialwissenschaft üblich – zu generieren, sondern eine Kategorisierung der Praktiken des Umganges mit personalisierten Geschichten zu entwickeln, die die volle Bandbreite des Spektrums der rekonstruierten, individuellen Phänomene, Praktiken und Mechanismen miteinbezieht und systematisiert.²⁵¹ Obschon jede Form von Rezeption in dieser Studie als aktives Handeln der ProbandInnen mit dem Medientext begriffen wird, stand die Interaktion und das Handeln von Personen mit dem Film im Allgemeinen nicht im Vordergrund, sondern wurde nur berücksichtigt, wenn es im Zusammenhang und in Abhängigkeit mit der Perzeption und dem Umgang mit der filmischen Darstellung von Geschichte in ihrer Darstellung und Präsentation als personalisierter Geschichte stand. Daraus folgt, dass nicht alle in der Auswertung entdeckten Phänomene, Praktiken und Mechanismen der Filmrezeption um ihrer selbst Willen in diese Analyse mit einbezogen werden konnten.²⁵² Die Studie setzte hierbei bewusst auf junge Erwachsene, die in ihrer Sozialisation wie auch ihrem Wissenserwerb zu historischen Themen und der dazugehörigen persönlichen Positionierung als gefestigt angesehen werden konnten.²⁵³ Das Anliegen dieses Kapitels ist es im Folgenden, die konkrete Ausgestaltung des Designs der Studie sowie seine Durchführung zu erläutern.

²⁴⁶ Jo Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 514-523, hier S. 521.

²⁴⁷ Vgl. grundlegend: Anselm L. Strauss, Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung, München 1991.

²⁴⁸ Schreier, Verfahren der Rezeptions- und Wirkungsanalyse, 2002, S. 291.

²⁴⁹ Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 521ff. Vgl. für die konkrete Anpassung der Hermeneutischen Wissenssoziologie im Zuge der Auswertung dieser Studie im Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

²⁵⁰ Vgl. Kapitel 5.1.2 für den Einbezug in die Datengewinnung des Rezeptionsexperiment sowie Kapitel 5.3 für den Einsatz in der Auswertung der Daten.

²⁵¹ Vgl. Mikos/Pommer, Rezeptionsforschung, 2005, S. 198f; Przyborski/Wohlrab-Sahr, Qualitative Sozialforschung, 2008, S. 48ff; Susann Kluge, Empirisch begründete Typenbildung in der qualitativen Sozialforschung, in: Forum qualitative Sozialforschung 1 (2000), H. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1124/2497> [zuletzt geprüft 12.02.2018].

²⁵² Vgl. hierzu die theoretischen Überlegungen zur Personalisierung von Geschichte in audiovisuellen Darstellungen, die dieser Studie zugrunde gelegt sind, im Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

²⁵³ Vgl. hierzu auch Kapitel 3, 5, 5.2, 5.3 u. 6.5 dieser Arbeit.

5.1 Durchführung des Rezeptionsexperimentes und der Datenerhebung

Die zu Beginn konstatierte Verortung der Studie im Bereich des Quasi-Experimentes stellt an sich noch keine Determination des Forschungsdesigns dar, sondern gleicht eher der Definition einer zugrundeliegenden Forschungsstrategie.²⁵⁴ Im Folgenden wird darlegt werden, wie sich die Datenerhebung der Studie unter Bezugnahme auf diese Strategie aus den und in Abhängigkeit der erörterten Forschungsfragen gestaltet.

Da in dieser Studie der individuelle Umgang mit personalisierten Geschichtsangeboten im Film im Mittelpunkt steht, konzentriert sich die Datenerhebung auf die sogenannte post-kommunikative Phase nach der Rezeption des Filmes.²⁵⁵ Ausschlaggebend für die Zuwendung zur post-kommunikativen Phase war für diese Studie der Umstand, dass auf „subjektive Medienrezeptionsprozesse [...] nicht direkt gegriffen werden [kann]“, da „sie [...] sich der direkten Beobachtung [entziehen]“²⁵⁶ und sich somit nur indirekt, über ProbandInnenäußerungen erschließen lassen. Aus dieser Festlegung lässt sich auch folgern, dass Rezeptionsprozesse grundsätzlich post-perzeptiv verortet sind – beispielsweise können auch bei der Beobachtung von Gruppen während der kommunikativen Phase der Rezeption Aussagen im Bezug auf das Medium nur ex post zur Perzeption beobachtet werden, auch wenn sie in diesem Fall natürlich nicht den Schlusspunkt der individuellen Rezeption darstellen. Den Gegenstand bildete demnach nicht der Rezeptionsprozess selbst, sondern sein Ergebnis, das durch die Nutzung qualitativer Methoden erfasst wurde und anhand dessen in der Auswertung Rückschlüsse auf den Umgang der ProbandInnen mit dem Medientext gezogen werden konnten. Im Hinblick auf die filmanalytischen Aspekte des Designs entfiel eine Datenerhebung aus offensichtlichen Gründen, da die Medientexte in ihrer publizierten Form bereits geeignet für Analyse respektive Auswertung waren.²⁵⁷

Die Erhebung der ProbandInnen Daten gliederte sich in drei wesentliche Schritte.²⁵⁸ Das dreistufige Vorgehen zielte hierbei darauf ab, sich dem durch die ProbandInnen „gelesene[n]“ und wie auch immer verstandene[n] Text²⁵⁹ sukzessive kommunikativ so weit wie möglich zu nähern und hierdurch die *Individuellen Filmskripte*²⁶⁰ der StudienteilnehmerInnen zu erfassen:

²⁵⁴ Bilandzic/Gehrau, Experiment, 2005, S. 353f.

²⁵⁵ Andreas Hepp, Kommunikative Aneignung, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 67-79, hier S. 68.

²⁵⁶ Tilmann Sutter, Medienanalyse und Medienkritik. Forschungsfelder einer konstruktivistischen Soziologie der Medien, Wiesbaden 2010, S. 66.

²⁵⁷ Dennoch mussten die Medientexte, um sie einer Analyse zugänglich zu machen, analog zur Transkription der empirisch erhobenen Daten der ProbandInnen in Filmprotokollen aufbereitet werden (Vgl. Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit).

²⁵⁸ Geimer wendete in seiner Studie ein ähnliches Forschungsdesign an. Er nutzte die Filmnacherzählungen nicht, um Leitfäden für ein anschließendes leitfadengestütztes Interview zu generieren, sondern folgte der Prämisse, mit einem weiteren fokussierenden narrativen Interview divergierende Materialsorten zur Validitätssteigerung zu generieren. (Vgl. Alexander Geimer, Filmrezeption und Filmaneignung. Eine qualitativ-rekonstruktive Studie über Praktiken der Rezeption bei Jugendlichen, Wiesbaden 2010, insb. S. 31ff u. S. 129ff). Dieses Vorgehen Geimers ist primär auf dessen Erkenntnisinteresse zurückzuführen und aufgrund der Spezifik der Fragestellung dieser Studie nicht übertragbar. Die Kombination von Nacherzählung und Interview diene in dieser Studie primär der Annäherung an das untersuchte Phänomen der Rezeption von Personalisierung und nur sekundär der Produktion divergierende Materialsorten. Achim Hackenberg hat ein ähnliches Forschungsdesign im Bezug auf die Erforschung des instruktiven Charakters filmischer Darstellung unter besonderer Berücksichtigung semiotischer und ästhetischer Deutungen von Film vorgeschlagen, jedoch bedauerlicherweise bis dato nicht erprobt oder Ergebnisse vorgelegt (Vgl. Achim Hackenberg, Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess. Zum Instruktionscharakter filmischer Darstellungen und dessen Bedeutung für die Medienrezeptionsforschung, Berlin 2004, S. 289). Des Weiteren haben Achim Hackenberg, Daniel Hajok und Antje Richter im Zuge des DFG-Projektes „Kommunikationsbildungsprozesse Jugendlicher zur Todesthematik und filmische Instruktionsmuster“, dem auch Geimers Arbeit zuzurechnen ist, wiederholt ähnliche Designs zur Erforschung vorgestellt. Achim Hackenberg/Antje Richter, Medienrezeption als Kommunikationsbildungsprozess. Eine empirische Untersuchung zur Rezeption von Tod und Sterben im Film, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005, S. 201-218. Achim Hackenberg/Daniel Hajok/Antje Richter, Medienrezeption als Kommunikationsbildungsprozess. Eine empirische Untersuchung zur Rezeption von Tod und Sterben im Film, in: Andreas Fahr (Hrsg.), Zählen oder Verstehen? Diskussion um die Verwendung quantitativer und qualitativer Methoden in der empirischen Kommunikationswissenschaft, Köln 2011, S. 160-176, und Achim Hackenberg/Daniel Hajok, Filmverstehen als persönliche Konstruktion: Rezeptionsweisen Jugendlicher aus konstruktivistischer Perspektive, in: tv diskurs 9 (2005), H. 2, S. 73-77, hier S. 77.

²⁵⁹ Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet, 1995, S. 249.

²⁶⁰ Der Terminus des *Individuellen Filmskripts* wurde in Anlehnung an die Forschung von Barbara Drinck, Yvonne Ehrenspeck, Achim Hackenberg, Silvia Hedenigg, Dieter Lenzen gewählt, die den Begriff „persönliches Filmskript“ verwenden (Barbara Drinck/Yvonne Ehrenspeck/Achim Hackenberg/Silvia Hedenigg/Dieter Lenzen, Von der Medienwirkungsbehauptung zur erziehungswissenschaftlichen Medienrezeptionsforschung. Ein Vorschlag zur Analyse von Filmkommunikaten, in: MedienPädagogik: Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung 2 (2001), H. 3, S. 1-24, hier S. 10 u. 19 online unter: <http://www.medienpaed.com/article/view/17/17> [zuletzt geprüft 19.06.2018]). Vgl. weiter: Hackenberg, Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess, 2004, S. 188ff; Hackenberg/Hajok, Filmverstehen als persönliche Konstruktion: Rezeptionsweisen Jugendlicher aus konstruktivistischer Perspektive, 2005, S. 75ff.

- Den ProbandInnen wurde je einer der beiden untersuchten Filme „Die Flucht“ oder „Zeit der Frauen“ vorgeführt.²⁶¹
- Die ProbandInnen wurden gebeten, den Film schriftlich nachzuerzählen (im Folgenden als *Schriftliche Nacherzählung* bezeichnet).
- Mit den ProbandInnen wurden Einzelinterviews auf Grundlage der Filmnacherzählung geführt (im Folgenden als *Vertiefendes Interview* bezeichnet).

Als *Individuelles Filmskript* wurde hierbei jener Teil der Lesart des Filmes begriffen, der aus den ProbandInnenäußerungen der *Schriftlichen Nacherzählung* und des *Vertiefenden Interviews* rekonstruiert werden konnte. Hierbei ist zu beachten, dass zwischen dem *Individuellen Filmskript* und dem „gelesene[n]“ und wie auch immer verstandene[n] Text“²⁶² keine Kongruenz angenommen werden darf, da die Form der Erhebung eine vollständige Wiedergabe des Letzten nicht garantieren kann.

Die Filmvorführung fand aus pragmatischen Gründen und zur Erleichterung des *Sampling*²⁶³ in kleinen Gruppen von bis zu vier ProbandInnen statt. Im Falle von „Die Flucht“ wurde nur der zweite Teil des Zweiteilers gezeigt und die notwendigen Handlungsentwicklungen des ersten Teils vor Beginn der Vorführung kurz durch den Interviewer zusammengefasst. Sowohl die Filmvorführung, als auch die Interviews fanden in den Räumen der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg statt.²⁶⁴

Nach dem Ende des Filmes wurden die ProbandInnen aufgefordert, den Film nach Belieben schriftlich nachzuerzählen. Diese Form der Datengewinnung ist in der qualitativen Rezeptionsforschung bis dato noch wenig verbreitet, aber dennoch erprobt. Richtungsweisend war hierbei die Arbeit des DFG-Forschungsprojektes *Kommunikatbildungsprozesse Jugendlicher zur Todesthematik und filmische Instruktionsmuster* und die aus dem Projekt zahlreich hervorgegangenen Veröffentlichungen.²⁶⁵ Insbesondere die Arbeit von Alexander Geimer ist hier hervorzuheben, der das Erhebungsinstrument der schriftlichen Filmnacherzählung differenziert und kritisch beschrieben hat.²⁶⁶ Die ProbandInnen wurden dabei

²⁶¹ Im Rahmen eines Pretest wurde zunächst mit fünf ProbandInnen die Dokumentation „Der große Treck“ (Christian Deick/Anja Greulich, Der große Treck (= Folge 1), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 43') gesehen, die Einführung und Überblicksdarstellung der Serie „Die große Flucht“ (Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 225'). Auch wenn „Zeit der Frauen“ (Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, BRD 2001) und „Der große Treck“ zur selben Dokumentationsreihe gehören, weist Letzter im Vergleich ein sehr viel höheres narratives Tempo und einen dichteren Diskurs auf. Die ProbandInnen empfanden die Dokumentation einhellig als verwirrend und gaben an, sich hierdurch in ihren Aussagen gehemmt gefühlt zu haben. Diese Tatsache, die sich bei „Zeit der Frauen“ nicht wiederholte, führte dazu, dass sie für die Durchführung der Erhebung dieser Studie gewählt wurde.

²⁶² Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet, 1995, S. 249.

²⁶³ *Sampling* bezeichnet das methodische Vorgehen der Auswahl neuer Fälle für die Datenerhebungen, das sich auf theoretisch und oder empirisch hergeleitete Erkenntnisse des Forschungsprozesses stützt (vgl. ausführlich für das *Sampling* im Zuge dieser Studie Kapitel 5.3 dieser Arbeit).

²⁶⁴ Es ist dies ein Umstand, der durchaus problematisch ist, da die qualitative Sozialforschung generell die Feldforschung und Umfelder, mit denen die ProbandInnen vertraut sind, vorzieht, um Hemmungen seitens der ProbandInnen vorzubeugen. (Vgl. Kim Schröder/Kirsten Drotner/Stephen Kline/Cathetina Murray, *Researching Audiences*, London, New York 2003; S. 150f.) Die Wahl des Ortes spielte für diese Studie jedoch eine nachgeordnete Rolle, da sie sich als Rezeptionsexperiment versteht und explizit die spezifische Rezeption und nicht der Umgang mit dem Medium im Feld im Fokus stand. Darüber hinaus bleibt anzumerken, dass es sich bei einem Großteil der ProbandInnen um StudentInnen handelte, die mit dem universitären Umfeld vertraut sind, somit keine signifikante Beeinträchtigung durch ein ungewohntes Umfeld zu erwarten war und auch nicht eintrat. Vgl. dazu Kapitel 5.2 und 5.4 dieser Arbeit.

²⁶⁵ Vgl. eine Auswahl der aus dem Projekt hervorgegangenen Schriften: Drinck/Ehrenspeck/Hackenberg/Hedenigg/ Lenzen, Von der Medienwirkungsbehauptung zur erziehungswissenschaftlichen Medienrezeptionsforschung, 2001; Alexander Geimer/Steffen Lepa/Achim Hackenberg/Yvonne Ehrenspeck, THE OTHERS reconstructed. Eine qualitative Analyse erfahrungs- und entwicklungsbezogener Prädiktoren der unterschiedlichen Lesarten eines Postmortem-Spielfilms, in: ZfE 10 (2007), H. 4, S. 493-511; Alexander Geimer/Steffen Lepa, Rekonstruktion individueller Lesarten eines postmodernen Films zur Todesthematik mittels der Analyse schriftlicher Film-Nacherzählungen, in: Christian Hissnauer/Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.), Medien, Zeit, Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, 2006, Marburg 2007, S. 173-179; Alexander Geimer/Steffen Lepa, Todesvorstellungen und Todesdarstellungen. Hat die Rezeption von Post-Mortem-Filmen eine orientierungsbildende Funktion für Jugendliche, in: tv diskurs 41 (2007), H. 11, S. 42-45; Steffen Lepa/Alexander Geimer, Jenseits des Films. Postmortem-Kino als Sinnagentur für jugendliche Häretiker, in: Andreas R. Becker (Hrsg.), Medien - Diskurse - Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007, Marburg 2007, S. 36-43; Steffen Lepa, Jenseits des Films. Kritisch-realistische Rekonstruktion von Filmverstehen und Filmreflexion, Wiesbaden 2010; Geimer, Filmrezeption und Filmaneignung, 2010.

²⁶⁶ Geimer, Filmrezeption und Filmaneignung, 2010, S. 129-140. Weitere Studien, die Filmnacherzählungen als empirisches Datenmaterial nutzen, sind: Michael Charlton, Methoden der Erforschung von Medienaneignungsprozessen. Medienforschung, in: Werner Holly (Hrsg.), Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung, Opladen 1993, S. 11-26; Michael Charlton, Zugänge zur Mediengewalt. Untersuchungen zu individuellen Strategien der Rezeption von Gewaltdarstellungen im frühen Jugendalter, Villingen-Schwenningen 1997; Geimer, Filmrezeption und Filmaneignung, 2010. Geimer verweist ausdrücklich auf die problematische Natur der schriftlichen Erhebung von Nacherzählungen, da berechtigterweise davon ausgegangen werden muss, dass dieses Vorgehen ProbandInnen aus bildungsfernen Sozialschichten benachteiligt und in der Darlegung ihres Filmerlebens hemmen könnte – eine Einschätzung, die diese Studie nur bestätigen kann. (Vgl. Geimer, Filmrezeption und Filmaneignung, 2010, S. 140f) Um diesem Problem entgegenzuwirken, wurden in einem Pretest mit fünf ProbandInnen zwei alternative Erhebungsmethoden erprobt. Zum einen wurde den ProbandInnen neben der

gebeten, den Film aus ihrer Sicht nachzuerzählen, wobei die Aufforderung der Niederschrift bewusst allgemein gehalten und keine konkreten Vorgaben seitens des Interviewers gemacht wurden. Auf Nachfragen, was in die Nacherzählung aufzunehmen sei, wurde bestärkend darauf verwiesen, all das einzuschließen, was den ProbandInnen im Bezug auf den Film „wichtig“ erschienen sei. Ein Zeitlimit wurde den ProbandInnen dabei nicht gesetzt.²⁶⁷

Die wesentliche Überlegung, die der *Schriftlichen Nacherzählung* als Form der Datenerhebung zugrunde lag, war, dass die Nacherzählung des Filmes neben rein reproduktiven Elementen der Wiedergabe der Filminhalte auch durch den Rezeptionsprozess geprägte, probandInnenspezifische Äußerungen enthalten würden. Die *Schriftlichen Nacherzählungen* gewährten somit einen ersten Einblick in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen und ermöglichten eine Annäherung an die durch die RezipientInnen rezipierten Inhalte.²⁶⁸ Gleichzeitig wurden die ProbandInnen in eine Situation gebracht, in der sie zwar frei entscheiden konnten, welche für sie bedeutenden Elemente des Filmes sie in ihre Nacherzählung einbringen wollten, zugleich aber die schreibökonomischen Abwägungen treffen mussten, ob ihnen diese Elemente zum einen bedeutend genug erschienen, um sie in ihre Nacherzählung aufzunehmen, und zum anderen, in welchem Umfang sie diese berücksichtigen wollten. In den *Schriftlichen Nacherzählungen* kam somit nicht nur der durch die ProbandInnen „gelesene[n]“ und wie auch immer verstandene[n] Text“²⁶⁹ in seinen einzelnen aus dem Medientext abgeleiteten Elementen, sondern auch die Relevanzsetzungen der verschiedenen Elemente (zueinander) durch die ProbandInnen zum Ausdruck.

Auf Basis dieser *Schriftlichen Nacherzählungen* wurden in Vorbereitung auf die *Vertiefenden Interviews* probandInnenspezifische Leitfäden²⁷⁰ entwickelt. Dabei wurden die *Schriftlichen Nacherzählungen* zunächst transkribiert und in einem ersten Auswertungsschritt analog zur Auswertung des gesamten empirischen Datenmaterials einer thematischen und strukturellen Erschließung unterzogen, um einen Überblick über die in der *Schriftlichen Nacherzählung* aufgegangenen Sequenzen und Teilaspekte des Medientextes zu gewinnen.²⁷¹ Anschließend wurde in den Nacherzählungen – analog zu den später durchgeführten Arbeitsschritten der Auswertung des Datenmaterials – offen kodiert.²⁷²

Ziel war es dabei, die probandInnenspezifischen Elemente der *Schriftlichen Nacherzählungen* von den rein reproduktiven Elementen zu trennen und so relevante Passagen für die Vorbereitung der *Vertiefenden Interviews* zu identifizieren. Hierzu wurde die Nacherzählung auch in Relation zu den Sequenzprotokollen²⁷³ des jeweiligen Filmes gesetzt, um mögliche Devianzen zum filmischen Text zu identifizieren. Solche Devianzen wurden deshalb als bedeutsam erachtet, da die von den ProbandInnen vorgenommene Modifikation des Angebotes die Vermutung nahelegte, dass die nacherzählte Sequenz sich nicht ohne Weiteres in das Verständnis des Filmes oder Wissensbestände der ProbandInnen integrieren ließen. Diese Devianzen erhielten bei der Erstellung der Leitfäden eine herausgehobene Bedeutungszumessung, jedoch wurden die ProbandInnen explizit nicht darauf angesprochen, dass ihre Wahrnehmung möglicherweise nicht deckungsgleich mit dem Angebot des Filmes sei, sondern durch immanente Nachfragen dazu angehalten, ihre Wahrnehmung der betreffenden Sequenz zu elaborieren. Ein besonderes Augenmerk bei der Gestaltung der Leitfäden für das *Vertiefende Interview* lag dabei auf den

Niederschrift die Möglichkeit angeboten, ihre Eindrücke selbstständig in ein Diktiergerät zu sprechen oder in einem Gespräch mit dem Interviewer (ohne Leitfaden) zu artikulieren (Vgl. zu einem ähnlichen Vorschlag Hackenberg, *Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess*, 2004, S. 188). Diese beiden alternativen Erhebungsmethoden erwiesen sich aus mehrerer Hinsicht als problembehaftet, da das erhobene Datenmaterial sehr umfangreich war. Dies hatte zum einen zur Folge, dass die Gestaltung eines fundierten Leitfadens, wie sie das Design vorsieht, ohne Transkription der Aufnahmen nahezu unmöglich war, und weiterhin die Transkription, da mit erheblichem zeitlichen Aufwand verbunden, zu einem nicht vertretbaren zeitlichen Abstand zwischen Nacherzählung und vertiefendem Leitfadeninterview geführt hätte. Verbunden hiermit trat in den mündlichen Nacherzählungen nicht der gewünschte Effekt der Prioritätensetzung auf, wie er in den *Schriftlichen Nacherzählungen* durch schreibökonomische Überlegungen der ProbandInnen zu Tage trat. Zum anderen führten diese Erhebungsinstrumente aufgrund ihrer verbalen Struktur in den Interviews bei den ProbandInnen wiederholt dazu, dass diese sich unsicher zeigten, ob sie Passagen bereits im Interview oder in der Nacherzählung geäußert hatten, was die Selbstläufigkeit der Interviews empfindlich störte. Sowohl die selbstständige als auch die durch den Interviewer begleitete, mündliche Nacherzählung erbrachten demnach keine trennscharfen Ergebnisse, weswegen für das endgültige Design die *Schriftliche Nacherzählung* als einzige Erhebungsform gewählt wurde. Geimers Kritik, dass die *Schriftliche Nacherzählung* auch Nicht-Muttersprachler behindert, ist grundsätzlich zuzustimmen, jedoch erwachsen hieraus im Hinblick auf diese Studie keine Implikationen, da explizit mit deutschen Jugendlichen und jungen Erwachsenen geforscht wurde (Vgl. Kapitel 5.2 sowie 5.3 dieser Arbeit).

²⁶⁷ Vgl. Geimer, *Filmrezeption und Filmaneignung*, 2010, S. 137.

²⁶⁸ Vgl. hierzu Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

²⁶⁹ Friedrich Krotz, *Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet*, 1995, S. 249.

²⁷⁰ Vgl. zum (leitfadengestützten) Interview in qualitativer Forschung: Arnd-Michael Nohl, *Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*, Wiesbaden 2012, S.14ff; Flick, *Qualitative Sozialforschung*, 2011, S. 194ff; Christel Hopf, *Qualitatives Interview*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 349-360, hier S. 353ff; Aufenanger, *Interview*, 2006, S. 97ff.

²⁷¹ Vgl. den Arbeitsschritt I. a. der Auswertung im Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

²⁷² Vgl. den Arbeitsschritt I. b. i. der Auswertung im Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

²⁷³ Vgl. den Arbeitsschritt I. b. ii. der Auswertung im Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

Passagen der *Schriftlichen Nacherzählungen*, in denen die folgenden Phänomene als formal auffällig identifiziert werden konnten:²⁷⁴

- 1) der Wechsel des Sprachstiles und des Ausdrucks
- 2) Übergang von (nach-)erzählenden oder beschreibenden Passagen zu wertenden oder deutenden Aussagen
- 3) Steigerung oder Nachlassen der Intensität des Geschriebenen
- 4) intensive respektive ausführliche Beschreibung eines Elementes des Filmes in Relation zur Dauer im Film
- 5) intensive respektive ausführliche Beschreibung eines Elementes aus dem Film in Relation zur Beschreibung der anderen Filmelemente in der *Schriftlichen Nacherzählung*
- 6) (starke) Abweichungen, Modifikationen und Variationen des Geschriebenen vom Medientext (im Abgleich mit dem Filmprotokoll²⁷⁵)

Die so erarbeiteten Leitfäden setzten sich aus vier Abschnitten – einem einleitenden Abschnitt, einem handlungszentrierten, einem personenzentrierten und einem problemzentrierten Abschnitt – zusammen, wobei betont werden muss, dass der Einsatz des Leitfadens in der Interviewsituation flexibel und non-direktiv erfolgte.²⁷⁶

Der einleitende Abschnitt der Interviews wurde mit öffnenden Fragen begonnen, in denen den ProbandInnen die Möglichkeit eingeräumt wurde, sowohl die Stimulus-situation als auch den Stimulus selbst zu kommentieren und zu reflektieren.²⁷⁷ Im Verlauf des handlungszentrierten Abschnittes wurden die ProbandInnen zu jenen Elementen des Filmes befragt, denen sie in der *Schriftlichen Nacherzählung* besondere Bedeutung zugemessen haben. Die in den Leitfäden aufgegangenen Elemente der *Schriftlichen Nacherzählung* wurden dabei in der Reihenfolge der Nacherzählung belassen, die jedoch entsprechend der Entwicklung des *Vertiefenden Interviews* in Abhängigkeit von den ProbandInnen variabel gehandhabt wurde. Ziel dieses Interviewabschnittes war es, gemeinsam mit den ProbandInnen die identifizierten Passagen zu rekapitulieren, die Besonderheit der Passage für die ProbandInnen zu eruieren und, wenn möglich, aktiv zu reflektieren, woran sie diese Besonderheit festmachen würden. Der personenzentrierte Abschnitt des *Vertiefenden Interviews* fokussierte die vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses dieser Studie inhaltlich relevante Ebene der in den *Schriftlichen Nacherzählungen* genannten Personen und der durch sie dargestellten und präsentierten Geschichten. In diesem Abschnitt wurden die ProbandInnen zu ihrer Wahrnehmung der in der Nacherzählung erwähnten Personen befragt. Der personenzentrierte Abschnitt der Leitfäden wurde dabei abhängig von der Häufigkeit der Nennungen der betreffenden Personen, aber auch vom Umfang der Erwähnungen gestaltet, wobei den für den handlungszentrierten Abschnitt als relevant indizierten Passagen besonderes Gewicht beigemessen wurde. Der problemzentrierte Abschnitt setzte sich zum einen aus Nachfragen zu Filmsequenzen und Elementen des Filmes zusammen, die der/die interviewte ProbandIn nicht erwähnt und die sich im Zuge des *Samplings*²⁷⁸ bei anderen ProbandInnen als relevant erwiesen hatten, und zum anderen aus einigen wenigen standardisierten Fragen zu den Sehgewohnheiten der ProbandInnen, ihrem Verständnis von Geschichte im Spielfilm respektive in Dokumentationen und der Bedeutung, die sie ZeitzeugInnen und/oder SchauspielerInnen beimessen.

Das qualitative Interview kann gewissermaßen als Standardinstrument der Rezeptionsforschung gesehen werden.²⁷⁹ Bei den durchgeführten Leitfadeninterviews handelte es sich methodisch gesehen um fokussierte Interviews. Fokussierte Erhebungsverfahren finden vor allem in der Medienwissenschaft, Medienwirkungsforschung und Rezeptionsforschung Anwendung und erfreuen sich vor allem im Anschluss an die Cultural Studies in jenen Studien wachsender Beliebtheit, die an der qualitativen Erforschung kausaler Zusammenhänge interessiert sind.²⁸⁰ Das fokussierte Interview wurde von den US-amerikanischen Soziologen Robert K. Merton, Marjorie Fiske Lowenthal und Patricia L. Kendall im Anschluss an den österreichisch-amerikanischen Soziologen Paul Felix Lazarsfeld entwickelt und entstand

²⁷⁴ Vgl. hierzu die methodische Handhabung bei: Geimer, Filmrezeption und Filmaneignung, 2010, 137ff.

²⁷⁵ Vgl. Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

²⁷⁶ Vgl. Hopf, Qualitatives Interview, 2007, S. 353; und Nohl, Interview und dokumentarische Methode, 2012, S. 15.

²⁷⁷ Robert King Merton/Marjorie Fiske Lowenthal/Patricia L. Kendall, The Focused Interview. A Manual of Problems and Procedures, New York, London 1990, S. 180; Vgl. hierzu auch: Przyborski/Wohlrab-Sahr, Qualitative Sozialforschung, 2008, S. 150; und Hopf, Qualitatives Interview, 2007, S. 354ff.

²⁷⁸ *Sampling* bezeichnet das methodische Vorgehen der Auswahl neuer Fälle für die Datenerhebungen, das sich auf theoretisch und oder empirisch hergeleitete Erkenntnisse des Forschungsprozesses stützt (Vgl. ausführlich für das *Sampling* im Zuge dieser Studie Kapitel 5.3 dieser Arbeit).

²⁷⁹ Schrøder/Drotner/Kline/Murray, Researching Audiences, 2003, S. 143f.

²⁸⁰ Vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr, Qualitative Sozialforschung, 2008, S. 147; und Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 195.

im Kontext der frühen Rezeptionsforschung am *Bureau of Applied Social Research* der *Columbia University*, die sich vor allem mit den „sozialen und psychologischen Wikingern von Massenkommunikation, insbesondere der Wirkung von Propaganda während des Zweiten Weltkrieges“ befasste.²⁸¹ Obschon das Verfahren ursprünglich als Gruppendiskussion (*focus groups*) konzipiert wurde, ist auch die Durchführung fokussierter Einzelinterviews realisierbar und hinreichend erprobt.²⁸² Merton, Fiske und Kendall definieren die namensgebende Fokussierung ihres Ansatzes wie folgt:

„First of all, the persons interviewed are known to have been involved in a particular situation: they have seen a film, heard a radio program, read a pamphlet, article, or book, taken part in a psychological experiment or in an uncontrolled, but observed, social situation (for example, a political rally, a ritual or a riot).“²⁸³

Den Fokus bildet also im Sinne von Merton, Lowenthal und Kendall in dieser Studie die Rezeption des Filmes, wobei „die Strategie der Interviewführung [darauf abzielt], das spezifische Erleben und die persönliche Wahrnehmung der entsprechenden Situation bzw. des Stimulus möglichst genau und tiefgründig auszuloten“²⁸⁴. Es bleibt, zu betonen, dass die Fokussierung und die Leitfadengestützteheit des Interviews nicht als eine Standardisierung der Datenerhebung zu missverstehen sind und sich nicht als Widerspruch zum grundsätzlichen Anspruch der Offenheit qualitativer Methodologie darstellen.²⁸⁵ Das fokussierte Interview ist im Vergleich zu anderen Formen der qualitativen Interviewführung vor allem im Hinblick auf das Eingreifen des Interviewers restriktiver, wenn die ProbandInnen den Fokus des Interviews verlassen.²⁸⁶ Um hierbei mögliche direktive Tendenzen in der Interviewführung zu kompensieren und weiter zu relativieren, orientierte sich die Interviewgestaltung in dieser Studie an den Nacherzählungen der ProbandInnen und somit an den von diesen selbst etablierten grundlegenden Strukturen der individuellen Filmwahrnehmung. Die Führung der Interviews orientierte sich an den gängigen Standards der qualitativen Sozialforschung.²⁸⁷ Darüber hinaus kam spezifisch für das fokussierende Interview die folgenden Kriterien in Anlehnung an Merton, Fiske und Kendall zum Tragen:²⁸⁸

- Die Maßgabe der *Nondirection*, die gewährleisten soll, dass die ProbandInnen sich ohne Vorgaben und Erwartungen des Interviewers zu jenen Dingen bezüglich des Stimulus äußern können, die ihnen bedeutend erscheinen.²⁸⁹ Ein Faktor, dem diese Studie mit der individualisierten Gestaltung der Leitfäden besondere Rechnung getragen hat.
- Die Maßgabe der *Range*, durch die gewährleistet werden soll, dass der Interviewer eine möglichst breite Bezugnahme der ProbandInnen im Hinblick auf den Stimulus ermuntert und somit die größte Reaktion auf den Stimulus ermöglicht,²⁹⁰ was sowohl „theoretisch antizipierte als auch nicht antizipierte Reaktionen“²⁹¹ miteinschließt.
- Die Maßgabe der *Specificity* meint, dass der Interviewer die ProbandInnen nicht global auf die Stimulusituation, sondern auf spezifische Aspekte derselben – im Bezug auf den Film als Szenen, Personen etc. – ansprechen soll, auf die die ProbandInnen reagieren respektive reagiert haben.²⁹² Dabei sollte direkt nach Erinnerungen und Gefühlen gefragt werden, die die ProbandInnen mit dem Aspekt verbinden.²⁹³ Auch diesem Charakteristikum sollte durch die individualisierte und insbesondere mehrgliedrige Gestaltung der Leitfäden Rechnung getragen werden.
- Die Maßgabe der *Depth* soll erreichen, dass die ProbandInnen bestmöglich bei der Wiedergabe von bedeutsamen Situationen – im Bezug auf den Stimulus, also das Filmerleben – und den damit verbundenen affektiven, kognitiven und wertbezogenen Bedeutungen unterstützt werden sollen.²⁹⁴

²⁸¹ Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 146. Vgl. zur herausgehobenen historischen Bedeutung dieser Forschungsgruppe kurz und bündig: Ayaß, *Zur Geschichte der qualitativen Methoden in der Medienforschung*, insb. 54-62.

²⁸² Vgl. Hopf, *Qualitatives Interview*, 2007, S. 353f; und Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 145.

²⁸³ Merton/Lowenthal/Kendall, *The Focused Interview*, 1990, S. 3.

²⁸⁴ Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 147.

²⁸⁵ Nohl, *Interview und dokumentarische Methode*, 2012, S. 13ff; Keuneke, *Qualitatives Interview*, 2005, S. 254ff.

²⁸⁶ Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 147.

²⁸⁷ Vgl. Aufenanger, *Interview*, 2006, S. 102ff; Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S.80-88; Keuneke, *Qualitatives Interview*, S. 254ff; und Harry Hermanns, *Interview als Tätigkeit*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 360-368.

²⁸⁸ Merton/Lowenthal/Kendall, *The Focused Interview*, 1990, S. 12. Vgl. Hopf, *Qualitatives Interview*, 2007, S. 353f; und Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S.151ff.

²⁸⁹ Vgl. Merton/Lowenthal/Kendall, *The Focused Interview*, 1990, S. 12. u. 12ff.

²⁹⁰ Vgl. Merton/Lowenthal/Kendall, *The Focused Interview*, 1990, S. 12. u. 41-64.

²⁹¹ Hopf, *Qualitatives Interview*, 2007, S. 354.

²⁹² Vgl. Merton/Lowenthal/Kendall, *The Focused Interview*, 1990, S. 12. u. 65-93.

²⁹³ Hopf, *Qualitatives Interview*, 2007, S. 354.

²⁹⁴ Vgl. Merton/Lowenthal/Kendall, *The Focused Interview*, 1990, S. 12. u. 95-113.

- Die letzte Maßgabe des *Personal Context* bezieht sich bereits auf die Auswertung der Interviews, soll hier aber der Vollständigkeit halber bereits erwähnt werden.²⁹⁵ Sie soll gewährleisten, dass die analysierten Deutungen und Äußerungen der ProbandInnen in einem ausreichenden Maße an den persönlichen Kontext der RezipientInnen zurückgebunden werden.²⁹⁶ Die Kenntnis dieses *Personal Context* ist unter anderem „Voraussetzung für die Interpretation nicht antizipierter Reaktionen auf die im Interview thematisierten Kommunikationsinhalte“²⁹⁷.

Es bleibt anzumerken, dass die Verknüpfung der Nacherzählungen mit dem Erhebungsinstrument des Interviews nicht ausschließlich gewählt wurde, um eine breitere Datenbasis zu schaffen und eine möglichst große Individualisierung der fokussierten Interviews zu gewährleisten, sondern auch, um durch Methodentriangulation²⁹⁸ und über die auf diese Weise produzierten, divergierenden Materialsorten letztlich auch eine Datentriangulation²⁹⁹ zu erreichen und so die Validität³⁰⁰ der Forschungsergebnisse zu erhöhen.³⁰¹ Abschließend bleibt anzumerken, dass der Erhebungsprozess der empirischen Daten durch die Nutzung der Hermeneutischen Wissenssoziologie in einen sukzessiven Auswertungsprozess integriert war.

5.1.1 Anmerkungen zur Transkription und Transkriptionsrichtlinien

Um die erhobenen, empirischen Daten einer Analyse zugänglich zu machen, wurden sowohl die *Schriftlichen Nacherzählungen* als auch die *Vertiefenden Interviews* vor ihrer Auswertung einer Transkription unterzogen. Die Transkription der *Schriftlichen Nacherzählungen* erfolgte ohne Angleichung der Grammatik oder Rechtschreibung, Zeilenumbrüche wurden übernommen, Durchstreichungen und Korrekturen wurden, sofern leserlich, ebenfalls transkribiert und als Streichungen markiert. Nicht mehr leserliche Streichungen wurden im Transkript durch Schwärzungen aufgenommen, deren Länge denen der Streichungen im Manuskript der ProbandInnen entsprach.³⁰² Die Verschriftlichungen der *Vertiefenden Interviews* folgen einer modifizierten Variante der Vorgaben des Transkriptionssystems „Talk in Qualitative Social Research“ (TiQ).³⁰³ Da diese Studie auf Einzelinterviews aufbaut, findet eine Kennzeichnung der Beteiligten in den zitierten Textpassagen nur wie folgt statt:

- Im Interviewer (männlich)
- Pw Probandin (weiblich)
- Pm Proband (männlich)

In den Fällen, in denen es in den *Vertiefenden Interviews* zur namentlichen Nennung anderer StudienteilnehmerInnen oder Personen des nicht-öffentlichen Lebens kam, wurden deren Namen maskiert und durch vergleichbare Namen desselben Geschlechtes und kulturellen Hintergrundes ersetzt. Die Nennungen der Namen der SchauspielerInnen im Film „Die Flucht“, sowie wie der ZeitzeugInnen in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ wurden nicht maskiert, da eine Anonymisierung aufgrund der Nen-

²⁹⁵ Vgl. zur Auswertung des empirischen Datenmaterials Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

²⁹⁶ Vgl. Merton/Lowenthal/Kendall, *The Focused Interview*, 1990, S. 12. u. 115-134.

²⁹⁷ Hopf, *Qualitatives Interview*, 2007, S. 354.

²⁹⁸ Vgl. Klaus Peter Treumann, *Triangulation*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung*. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 209-221, hier S.210f; Uwe Flick, *Triangulation in der qualitativen Forschung*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung*. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 309-318, hier S. 311; u. Uwe Flick, *Triangulation. Eine Einführung*, Wiesbaden 2011, S. 41ff.

²⁹⁹ Vgl. Treumann, *Triangulation*, 2005, S. 211; Flick, *Triangulation in der qualitativen Forschung*, 2007, S. 313; Ralf Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*, Opladen 2003, S. 132f; und Flick, *Triangulation. Eine Einführung*, 2011, S. 36ff. Uwe Flick, *Triangulation*, in: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/Michael Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung*, Opladen 2006, S. 161-162.

³⁰⁰ Zur Validität Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 35ff.

³⁰¹ Vgl. zur Zwangsläufigkeit, dass Methodentriangulation Datentriangulation nach sich zieht. Alan Bryman, *Quantity and Quality in Social Research*, London, Boston 1988, S. 131.

³⁰² Vgl. Geimer, *Filmrezeption und Filmaneignung*, 2010, 137f.

³⁰³ Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 164f; Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, 2003, S. 235f; und Nohl, *Interview und dokumentarische Methode*, 2012, S. 40; Hubert Knoblauch, *Transkription*, in: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/Michael Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung*, Opladen 2006, S. 159-160. Für alternative Ansätze der Transkription: Vgl. Sabine Kowal/Daniel C. O’Connell, *Zur Transkription von Gesprächen*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 437-477; Ruth Ayaß, *Transkription*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 377-386; und Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, 2008, S. 160-172.

nung der Namen in den untersuchten Medien obsolet ist.³⁰⁴ Im Folgenden werden die auf TiQ basierenden Markierungen zur textuellen Umsetzung akustischer, sprachlicher und parasprachlicher Phänomene aufgeführt, die den Transkripten dieser Studie zugrunde liegen. Grundsätzlich handelt es sich dabei um eine leicht modifizierte Variation des vereinheitlichten TiQ, wie es 1998 von der österreichischen Sozialforscherin Aglaja Przyborski vorgelegt wurde.³⁰⁵

Markierung	Bedeutung
L	Beginn einer Überlappung bzw. direkter Anschluss beim Sprechwechsel
...	Umbruch zusammenhängender Äußerungen nach Unterbrechung durch die Transkription von Überlappungen
(.)	Pause bis zu einer Sekunde
(2)	Pause (Dauer in Sekunden)
<u>Film</u>	betont gesprochenes Wort oder Passage
Film	laut gesprochenes Wort oder Passage (in Relation zur üblichen Lautstärke des Sprechers/der Sprecherin)
<i>Film</i>	schnell respektive übereilt gesprochen (in Relation zur üblichen Sprechgeschwindigkeit des Sprechers/der Sprecherin)
°Film°	leise (in Relation zur üblichen Lautstärke des Sprechers/der Sprecherin)
°°Film°°	sehr leise/flüsternd (in Relation zur üblichen Lautstärke des Sprechers/der Sprecherin)
°Film°°	Lautstärke sinkt innerhalb der markierten Passage merklich
°°Film°	Lautstärke steigt innerhalb der markierten Passage merklich
.	stark sinkende Intonation
;	schwach sinkende Intonation
?	stark steigende Intonation
,	schwach steigende Intonation
viellei-	Abbruch eines Wortes
vie-vielleicht	Wiederholung einer oder mehrerer Silben
oh=nee	Wortverschleifung zweier oder mehrerer Worte
nei::n	Dehnung, die Anzahl der : entspricht der Länge einer Dehnung von ca. 2 Millisekunden (additiv)
(Film)	Unsicherheit bei der Transkription; schwer verständliche Äußerung
(_____)	unverständliche Äußerung, die Länge der Klammer entspricht etwa der Dauer der unverständlichen Äußerung
Mhm[zustimmend]	Sinn nonverbaler Äußerungen, wenn sich dieser aus Intonation erschließen lässt
((stöhnt 2))	Kommentare bzw. Anmerkungen zu parasprachlichen, nichtverbalen Äußerungen oder gesprächsexternen Ereignissen (ggf. Dauer in Sekunden)
@Film@	lachend gesprochen
@(.)@	kurzes Auflachen
@(3)@	Lachen (Dauer in Sekunden)

Abb. 1 Markierungen zur textuellen Umsetzung akustischer, sprachlicher und parasprachlicher Phänomene bei der Transkription

Die Zitation aus dem Transkript erfolgte nach der durchlaufenden Nummerierung ihrer Zeilen. Die Zitation bei Verweisen auf das Datenmaterial zum Vergleich und bei nicht wörtlichen Zitaten bezieht sich stets auf die Gesamtheit eines Gesprächsabschnittes,³⁰⁶ in dessen Kontext die fragliche(n) Äußerung(en), Phänomen(e), Praktik(en) et cetera sinnhaft eingebettet sind und/oder in dem sie beobachtet respektive rekonstruiert werden konnte.

³⁰⁴ Vgl. zum Vorgang der Maskierung und Anonymisierung: Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, S. 147 u. 169f; Jo Reichertz, *Qualitative und interpretative Sozialforschung. Eine Einladung*, Wiesbaden 2016, S. 169f.

³⁰⁵ Vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, S. 164f; und Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, 2003, S. 235f.

³⁰⁶ Vgl. Arbeitsschritt I. a. der Auswertung des Datenmaterials in Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

5.1.2 Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen und filmnarratologischen Aufarbeitung der Filme

Grundsätzlich ist dem deutschen Erziehungs- und Sozialwissenschaftler Alexander Geimer beizupflichten, wenn er feststellt, „dass Prozesse eines (re-)produktiven Aneignens im Sinne dieses Beitrags als grundlegende Verstehensprozesse in den Blick zu nehmen sind und weder erst vor dem Hintergrund einer (ideologiekritischen oder anders ausgerichteten) Produktanalyse Sinn ergeben“³⁰⁷. Mit Verweis auf die Fragestellung dieser Studie, die sich explizit auf den Umgang mit personalisierten Darstellungen von Geschichte bezieht, erscheint in der Analyse die Triangulation der empirischen Interviewdaten mit den Daten des Filmes als unumgänglich. Hierbei ist es nicht Ziel, mithilfe der Filme die Dekodierungen der ProbandInnen zu evaluieren oder gar Rückschlüsse auf die Validität des von ihnen eingebrachten ‚historischen Wissens‘ zu ziehen. Es sollen vielmehr möglichst jene Elemente im Film identifiziert werden, die von den ProbandInnen zum Gegenstand von spezifischen Handlungspraktiken bei der Rezeption gemacht wurden, um diese rekonstruieren zu können und weiterhin eruieren wie diese mit ‚historischem Wissen‘ der ProbandInnen und im Idealfall deren Selbstreflexion korrelieren. Dies geschah jedoch nicht mit dem Ziel, ex post Wirkungsmechanismen aus den untersuchten Filmen zu abzuleiten, sondern um den Umgang der ProbandInnen mit der dargebotenen personalisierten Geschichtsdarstellung zu ergründen.

Diesen Prämissen folgend, stellt der Einbezug einer filmwissenschaftliche Analyse des Ausgangsmediums eine logische Konsequenz dar. In der Film- und Fernsehwissenschaft ist das Sequenzprotokoll ein gängiger Einstieg in die Analyse audiovisueller Medien.³⁰⁸ Der Film wird hierbei in sinngebende Abschnitte unterteilt.³⁰⁹ Die Unterteilung kann anhand beliebiger Kriterien vorgenommen werden, so etwa im dramaturgischen Sinne nach der Einheit respektive dem Wechsel von Ort, Zeit, handelnden Personen, anhand von Handlungssträngen oder aber nach beispielsweise filmästhetischen Gesichtspunkten.³¹⁰ Die Sequenz bleibt somit eine relative sowie im Hinblick auf die Dauer variable Größe und kann, muss aber nicht, in weitere Subsequenzen unterteilt werden. Das Sequenzprotokoll bietet gleichsam einen strukturellen Überblick sowie ein rudimentäres Analyseinstrument, sowohl um sich der Organisationsstruktur des audiovisuellen Textes, der Handlungsstruktur und Dramaturgie des Filmes zu nähern, als auch um von der Story (der reinen Handlung) zum Plot (Sinn der Handlung) zu gelangen, wobei Letzteres als nachgeordnet betrachtet wird, da diese Arbeit sich primär als Rezeptionsstudie versteht und der Einbezug des Medientextes in die Analyse nicht um seiner selbst willen geschieht, sondern zum Zweck eines tiefgreifenden Verständnisses der ProbandInnenaussagen und der Rekonstruktion ihrer Rezeptionspraktiken dient.³¹¹

Um die dilatierte Analyse filmischer und ästhetischer Strukturen zu ermöglichen, sieht die Film- und Fernsehwissenschaft das Filmprotokoll vor.³¹² Sein Anliegen ist es – durchaus vergleichbar mit dem Akt der Transkription von Audioaufnahmen in der qualitativen Forschung –,³¹³ den prozessualen Charakter des Ausgangsmediums regelgeleitet in statisch, schriftliche Form zu überführen, die einen effizienten und gezielten Zugriff auf das Material zulässt und den Protokollanten im Prozess zur Reflexion vager und intuitiver Perzeptionen zwingt. Die Transformation des audiovisuellen Ausgangsmediums in ein schriftsprachliches Protokoll dient der Objektivierung der Beobachtungen, auf der die spätere Analyse und Interpretation des Materials beruht.³¹⁴ So sehr in der Film- und Fernsehwissenschaft weitestgehen-

³⁰⁷ Alexander Geimer, Das Konzept der Aneignung in der qualitativen Rezeptionsforschung. Eine wissenssoziologische Präzisierung im Anschluss an die und in Abgrenzung von den Cultural Studies, in: Zeitschrift für Soziologie 40 (2011), H. 4, S. 191-207, hier S. 204.

³⁰⁸ Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2008, S. 97ff; und Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik, Wien 2005, S. 59ff.

³⁰⁹ Kuchenbuch, Filmanalyse, 2005, S. 59.

³¹⁰ Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, Paderborn 2013, S.78f.

³¹¹ Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 81f u. 85; Helmut Korte, Sequenzprotokoll, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 387-394, hier S. 387ff.

³¹² Die Abgrenzung des Filmprotokolls vom Einstellungsprotokoll und die damit verbundene Begriffsdefinition wird in der Film- und Fernsehwissenschaft nicht einheitlich gehandhabt: Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 95f. Vgl. zu grundlegenden Annahmen und Definitionen des Filmprotokolls und deren Differenzen in der inhaltlichen Gestaltung: Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 69-78; Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 37ff; Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Stuttgart 2008, S. 145ff; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 95ff; u. Benjamin Beil/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart 2012, S. 164ff.

³¹³ Vgl. hierzu das Kapitel 5.1.1 in dieser Arbeit.

³¹⁴ Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 69f; und Kuchenbuch, Filmanalyse, 2005, S. 37. Die Notwendigkeit eines Filmprotokolls für die Filmanalyse ist in weiten Teilen der Film- und Fernsehwissenschaft noch Konsens. Jedoch regen sich berechtigte Kritiken an dem Instrument wie etwa durch den deutschen Medienwissenschaftler Knut Hickethier, der auf die Ursprünge des Protokolls in den Anfängen der Disziplin verweist, als audiovisuelle Medien nur am Schneidetisch oder im Kino zugänglich

der Konsens über Bedeutung und Funktion des Filmprotokolls besteht, so unterschiedlich sind die Ansichten, welche Elemente des Filmes in welcher Form zu verschriftlichen sind und welcher Kategorie sie hierbei zugeordnet werden sollten.³¹⁵

Diese Studie wird bei der Verschriftlichung des audiovisuellen Datenmaterials neben klassischen Kategorien der Film- und Fernsehwissenschaft narrative Strukturen des Filmes berücksichtigen. Dieses Vorgehen ist neben pragmatischen Gesichtspunkten auch dem Umstand geschuldet, dass dieser Arbeit ein narratives Verständnis des Audiovisuellen zugrunde liegt.³¹⁶ Der bis jetzt umfassendste Versuch eines filmnarratologischen Analysemodells ist im deutschen Sprachraum von dem Medien- und Kommunikationswissenschaftler Markus Kuhn im Rückgriff auf die Erzähltheorie des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genettes unternommen worden.³¹⁷ In Anschluss an Kuhn kann festgestellt werden, dass sich die narrative Natur des Filmischen sowohl in einer (audi-)visuellen³¹⁸ als auch seiner sprachlichen Erzählinstanz vollzieht.³¹⁹ Diese Unterscheidung erscheint lohnenswert, da das für diese Arbeit zentrale Konzept der personalisierten Geschichte in sich narrativ angelegt ist, sich aber nicht notwendigerweise immer in beiden Instanzen artikulieren muss. Man denke nur an die ErzählerInnen in Dokumentationen, deren Wesen vollständig in ihrer Funktion des sprachlichen Erzählens aufgeht. Umgekehrt kann, wie sich später zeigen wird und Kuhn im Verweis auf den Stummfilm richtig bemerkt hat, „im Film [...] ohne Sprache erzählt werden“³²⁰. Kuhns Unterscheidung der Erzählinstanzen ist dabei aber nicht ohne Weiteres vereinbar mit der klassischen filmwissenschaftlichen Aufteilung des Filmes in Bild und Ton.

Für die Erstellung der Kategorien des Filmprotokolls wurde Kuhns Ansatz mit den gängigen filmwissenschaftlichen Anforderungen aggregiert. Die Integration des narratologischen als auch des filmwissenschaftlichen Ansatzes erschließen nicht nur im Blick auf das Ausgangsmedium vielschichtige Analyse-

waren und nicht über analoge oder digitale Medien in der Massendistribution (wie VHS, DVD, Blu-ray, etc.). Hickethier stellt das Filmprotokoll zwar nicht grundsätzlich in Frage, jedoch bezweifelt er seinen Nutzen dafür, sich den ästhetischen Strukturen des Filmes nähern zu können, da diese im digitalen Zeitalter und über moderne Wiedergabemethoden jederzeit direkt erfahrbar seien, und schlägt einen selektiven Einsatz der Protokollierung in Abhängigkeit von Fragestellung und Erkenntnisinteresse der Analyse vor (Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 2012, S. 35-38). Die Entscheidung, für diese Studie auf Filmprotokolle zurückzugreifen, begründet sich neben methodischen Überlegungen ausgehend von der Film- und Fernsehwissenschaft vor allem im Hinblick auf die Auswertung der empirischen Daten. So wird mit der Protokollierung des audiovisuellen Datenmaterials ein vergleichbares Niveau der Aufarbeitung im Bezug auf die transkribierten ProbandInnenäußerungen hergestellt, um möglichen analytischen Schräglagen in zu Ungunsten des audiovisuellen Datenmaterials vorzubeugen.

³¹⁵ Vgl. die gängigsten Positionen: Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, 2013, S. 69-78; Kuchenbuch, *Filmanalyse*, 2005, S. 37ff; Borsntnar/Pabst/Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, 2008, S. 145ff; Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 2008, S. 95ff; und Beil/Kühnel/Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, 2012, S. 164ff.

³¹⁶ Vgl. hierzu das Kapitel 4.2 u. 4.3 in dieser Arbeit.

³¹⁷ Vgl. Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin 2013; und Gérard Genette, *Die Erzählung*, Paderborn 2010. Kuhn grenzt sich mit seiner explizit werkimmanenten Filmnarratologie klar von kognitiven und neoformalistischen Ansätzen, wie sie etwa beispielsweise das Wisconsin-Projekt der US-amerikanischen Filmwissenschaftler David Bordwell, Kristin Thompson und Janet Staiger vertreten, ab. Beeinflusst von Marxismus und Psychoanalyse, argumentierten diese, dass Narration und Sinn eines Filmes erst im Rezeptionsprozess durch aktive ZuschauerInnen entsteht. (Vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, 2013, S. 32ff.) Diesem Ansatz ist aus Sicht dieser Studie grundlegend, aber nicht in seiner Konsequenz zuzustimmen. Als Rezeptionsstudie geht diese Arbeit von aktiven ZuschauerInnen aus, die im Rezeptionsprozess ihre eigene Botschaft aus dem audiovisuellen Angebot konstruieren. Im Gegensatz zu neoformalistischen Ansätzen ist die Folgerung, in Analogie zur häufig geübten Kritik am Ansatz, jedoch, dass diese Prämisse tatsächlicher Rezeption und Rezeptionssituationen und nicht der spekulativen rezeptionsästhetischen Werkanalyse, die auf angenommenen RezipientInnen aufbaut, zugrunde gelegt wird. Die RezipientInnen stellt demnach keine angenommene analytische Größe im Bezug auf den Untersuchungsgegenstand des Mediums dar – vielmehr wird seine tatsächliche Perzeption selbst zum Untersuchungsgegenstand (Vgl. zur Kritik: Britta Hartmann/Hans Jürgen Wulff, *Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik*, in: *montage AV 4* (1995), H. 1, S. 5-13, hier S. 12). Der Einbezug der filmnarratologischen neben einer filmwissenschaftlichen Analyseperspektive dient dementsprechend der regelgeleiteten Analyse des Werkes, um einen Kontext und Kontrast zu den Lesarten der RezipientInnen herzustellen, um die spezifischen Merkmale der individuellen Wahrnehmung analytisch besser fassen und Praktiken des Umgangs mit personalisierter Geschichte präzise und trennscharf rekonstruieren zu können. Bei aller Kritik darf aber nicht der Beitrag des Neoformalismus zur stärkeren Hinwendung der Filmwissenschaft zu den ZuschauerInnen übersehen werden. (Vgl. Geimer, *Filmrezeption und Filmaneignung*, 2010, S. 61ff; Kuhn, *Filmnarratologie*, 2013, S. 33; und Kuchenbuch, *Filmanalyse*, 2005, S.126). Vgl. zum Wisconsin-Projekt weiter: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985; David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, New York 1985; und Hans Jürgen Wulff, *Das Wisconsin-Projekt. David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films*, in: *Rundfunk und Fernsehen* 39 (1991), H. 3, S. 2-28. Vgl. zur unterschiedlichen methodischen Ausprägungen des neoformalistischen Ansatzes Kristin Thompson, *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden*, in: *montage AV 4* (1995), H. 1, S. 23-62.)

³¹⁸ Kuhn trennt in seiner Filmnarratologie das Audiovisuelle vom Sprachlichen, unterscheidet der Einfachheit halber aber nur zwischen Visueller Erzählinstanz (VEI) und Sprachlicher Erzählinstanz (SEI). Der VEI ordnet er dabei aber dennoch sämtliche nichtsprachlichen, akustischen Elemente des Filmes zu. Um den Leser nicht zu verwirren, wird die VEI, entgegen der von Kuhn entwickelten Terminologie, in dieser Arbeit als Audiovisuelle Erzählinstanz bezeichnet. Vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, 2013, S. 86f.

³¹⁹ Kuhn, *Filmnarratologie*, 2013, S. 87ff.

³²⁰ Kuhn, *Filmnarratologie*, 2013, S. 95.

und Interpretationsmöglichkeiten, sondern gewährleisten darüber hinaus eine dichte Beschreibung des Filmes, die eine dezidierte Analyse rückbezüglich der ProbandInnenaussagen auf denselben ermöglichen. Die gängigen filmwissenschaftlichen Kategorien sind hierbei Einstellungsnummer, Einstellungsdauer, Einstellungsgröße, Bildinhalt respektive Handlung, Kameraposition, Kamerahandlung, Kamerabewegung, Kamerawinkel zum Objekt und Achsenverhältnis für die Ebene des Bildes und Rede respektive Dialog (On und Off), atomosphärischer Ton, Einzelgeräusche und Musik.³²¹

Die audiovisuelle Erzählinstanz umfasst bei Kuhn alle nichtsprachlichen bzw. kinematographischen Aspekte des Filmes namentlich Kamera, *mise-en-cadre*, Montage, *mise-en-scène* und Musik.³²² Somit beinhaltet audiovisuelle Erzählinstanz damit nach filmwissenschaftlichen Gesichtspunkten alle wichtigen Elemente der visuellen Ebene des Filmes und geht mit dem umfassenden Einbezug der Montage über ihn sogar noch weiter hinaus, als es usus ist.³²³ Da aus filmwissenschaftlicher Sicht Musik und Geräusche zur Ebene des Tons im Film gehören und von der bildlichen Ebene getrennt behandelt werden, ergibt sich in der Kombination für die filmästhetische Subkategorisierung der audiovisuellen Erzählinstanz folgende Aufschlüsselung:

- *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz*³²⁴
- *Musikalische Ebene der Audiovisuelle Erzählinstanz*
- *Arkustische Ebene der Audiovisuelle Erzählinstanz*

Hierbei muss angemerkt werden, dass Musik nur dann der Diegese zugerechnet werden kann, wenn sie tatsächlich der filmischen Realität entspringt und keine Hintergrundmusik ist. Dies schmälert die potentielle Wirkung von Musik auf die RezipientInnen und ihre Wahrnehmung des Filmes jedoch in keiner Weise.³²⁵

Im Hinblick auf die sprachliche Erzählinstanz Kuhns werden die Unterschiede zur filmwissenschaftlichen Perspektive noch deutlicher. Die sprachliche Erzähleinheit setzt sich bei Kuhn aus gesprochener Sprache zusammen, die in der Filmwissenschaft gemein als Dialog bezeichnet wird, aber auch Voiceovers, Text Inserts und Texttafeln.³²⁶ Texttafeln, Texteinblendungen und Text und Schriftstücke, die Teil des *mise-en-scène* sind, sind hierbei der Bildebene zuzurechnen, wohingegen Dialog und gesprochenes Wort grundsätzlich der Tonebene zugerechnet werden. Für diese Arbeit ergeben sich demnach folgende Kategorien:

- *Arkustische Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz*³²⁷
- *Schriftliche Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz*

Hierbei muss beachtet werden, dass Texte, die nicht Teil der *mise-en-scène*, wie etwa die Einblendung von Ortsbezeichnungen oder Namen, ebenso wie ein auktoriale ErzählerIn einer Dokumentation, der nicht Teil der erzählten Welt respektive Filmhistorie ist, als der extradiegetischen Ebene zugehörig erachtet werden müssen.

Eine, wenn nicht die entscheidende Größe sowohl für einen narratologischen als auch für einen filmwissenschaftlich-filmästhetischen Zugriff auf das Medium Film stellt aufgrund des prozessualen

³²¹ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 145ff; Kuhn, Filmnarratologie, 2013, S. 40ff; u. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 74f.

³²² Kuhn, Filmnarratologie, 2013, S. 86ff.

³²³ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 145ff.

³²⁴ Die Filmprotokolle, die für diese Arbeit herangezogen wurden, verschriftlicht auf der *Bildliche Ebene Audiovisuelle Erzählinstanz*, lediglich die Kategorien Einstellungsdauer, Einstellungsgröße, Bildinhalt respektive Handlung, Kameraposition, Kamerahandlung und Kamerabewegung. Die Kategorien Kamerawinkel zum Objekt und Achsenverhältnis wurden nicht berücksichtigt.

³²⁵ Kuhn, Filmnarratologie, 2013, S. 131. Vgl. zur (potenziell) emotionalisierenden Wirkung von Musik: Claudia Bullerjahn, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001; Annabel J. Cohen, Music as a Source of Emotion in Film, in: Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hrsg.), Music and Emotion. Theory and Research, Oxford, New York 2001, S. 249-272; Jeff Smith, Movie Music as Moving Music. Emotion, Cognition, and the Film Score, in: Carl R. Plantinga/Greg M. Smith (Hrsg.), Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion, Baltimore 1999, S. 146-167; Dagmar Unz, Emotional Framing. Wie audiovisuelle Medien die emotionale Verarbeitung beeinflussen, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 238-255; Anne Bartsch, Metaemotionen und ihre Vermittlung im Film, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 277-298; und Kathrin Fahlenbrach, Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 330-349.

³²⁶ Kuhn, Filmnarratologie, 2013, S. 95ff.

³²⁷ Die Verschriftlichung der gesprochenen Sprache erfolgte äquivalent zu den Transkriptionsregeln der Interviews. Vgl. hierzu das Kapitel 5.1.1 in dieser Arbeit.

Charakters des Audiovisuellen die Zeit dar, was sich sowohl auf die Erzählzeit als auch die erzählte Zeit bezieht.³²⁸ Die Beschreibung der zeitlichen Dauer erfolgte in den Filmprotokollen für diese Studie nicht in Abhängigkeit von der bildlichen Ebene des Filmes, wie es in der Film- und Fernsehwissenschaft üblich ist.³²⁹ Dies würde den narratologischen Impetus stören, da die Sprachliche Erzählinstanz der Audiovisuellen vollständig untergeordnet werden würde. Demzufolge wird für den Beginn und das Ende eines Ereignisses in den beschriebenen Kategorien eine neue Zeiteinteilung vorgenommen.

Des Weiteren wird im Filmprotokoll nicht das Einzelbild als kleinste Maßeinheit zugrunde gelegt, wie in der Filmwissenschaft üblich.³³⁰ Zwar ist es nicht zu bestreiten, dass die visuelle Ebene des Filmes eine aus Einzelbildern bestehende, serielle Natur aufweist und im Rahmen filmwissenschaftlicher Untersuchungen gerade im Hinblick auf die Bildästhetik ein gewinnbringender Untersuchungsgegenstand ist, jedoch muss beachtet werden, dass den RezipientInnen diese Ebene des Filmes verschlossen bleibt, da sie bei der Filmvorführung keine Kontrolle über den Film hatten. Eine semiotische Deutung des Filmes im Sinne des italienischen Universalgelehrten Umberto Eco, die sich in letzter Konsequenz in der Verherrlichung des Einzelbildes zu verlieren droht, oder im Sinne des französischen Philosophen Gilles Deleuze, der Zeit und Bewegung im Film ästhetisch verabsolutiert, bleibt in dieser Studie folgerichtig aus.³³¹ Ausgehend von der Interaktion der RezipientInnen mit dem Film als Gegenstand der Analyse bildet die Sekunde folgerichtig die kleinste Maßeinheit des Filmprotokolls.

³²⁸ Vgl. hierzu Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, 85ff; und Kuhn, Filmnarratologie, 2013, S. 195ff.

³²⁹ Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 72; Kuchenbuch, Filmanalyse, 2005, S. 37ff; Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 145ff; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 95ff; und Beil/Kühnel/Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2012, S. 164ff.

³³⁰ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2008, S. 145.

³³¹ Vgl. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1986; Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a. M. 1997; und Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a. M. 1997.

Dauer ³³²	Sequenz ³³³	Bildliche Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz	Akustische Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz	Musikalische Ebene der Audiovisuelle Erzählinstanz	Akustische Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz	Schriftliche Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz		
00:23:01	DF-13d Der Weg nach Lahnstein 3/ Die Überquerung der Brücke	376. Außen, eine Winterlandschaft; Straße und Brücke; <Supertotale>; der Treck zieht nach links über die Brücke; {Blaufilter}		Eine zunächst sehr leises Dröhnen (crescendo), das (bei 00:23:17) in einem Paukenschlag kulminiert. Dann setzte ein: Leise, bedächtige, langsame Musik mit tragischem, spannungsreichem Charakter; Streicher dominieren Am Ende (ab 00:24:05) kommen sphärische Klänge hinzu	gedämpft das Geräusch von Hufen, Schritten und Wagenrädern auf Asphalt			
00:23:05		377. Außen, eine Winterlandschaft; Straße und Brücke; <Totale>; Sicht die Brücke hinunter; der Treck zieht über die Brücke; {Blaufilter}						
00:23:08		378. Außen, eine Winterlandschaft; Straße und Brücke; <Detail> Füße marschieren über den Asphalt; {Blaufilter}						
00:23:09		379. Außen, eine Winterlandschaft; Straße und Brücke; <Halbnahe> Lena geht entgegen der Zugrichtung des Trecks der vor ihr durchs Bild die Brücke überquer; {Kamera freihand}; {Blaufilter}						
00:23:10		380. Außen, eine Winterlandschaft; Straße und Brücke; <Totale>; über einen Pferderücken <Kamera fährt>; zwei Tote hängen an Stricken ein einem Brückenträger; der eine hat ein Schild um den Hals hängen; Sicht die Brücke hinunter; der Treck zieht über die Brücke; {Kamera freihand}; {Blaufilter}					Magdalena v. Mahlenberg: „Bald sind wir in Lahnstein (.) es is' nich' mehr weit“	TiB: „Ich bin ein/Verräter -/Schwein“
00:23:13		381. Außen, eine Winterlandschaft; Straße und Brücke; <Gegenschnitt> <Halbtotale> zwei Frauen auf einem Wagen, die einen hebt den Kopf; der Treck zieht über die Brücke; {Kamera freihand}; {Blaufilter}						
00:23:15		382. Außen, eine Winterlandschaft; Straße und Brücke; <Halbnahe>; zwei Tote hängen an Stricken; der eine hat ein Schild um den Hals hängen; {Kamera freihand}; <die Kamera fährt vorüber bleibt aber auf die Männer gerichtet>; {Blaufilter}						TiB: „Ich bin ein/Verräter -/Schwein“
00:23:16								
00:23:18								

Abb. 2 Auszug aus dem Filmprotokoll „Die Flucht (Teil 2)“ von 00:23:01 bis 00:23:23 zur Illustration des Aufbaus und der Umsetzung des Filmprotokolls, wie es in dieser Studie zur Aufarbeitung der im Rezeptionsexperiment eingesetzten Medientexte zum Einsatz kam.

³³² Angabe der Zeit in hh:mm:ss nach Filmbeginn. Soweit nicht anders vermerkt, enden die einzelnen Abschnitte mit dem Beginn des Nächsten. Ungenauigkeiten von Sekundenbruchteilen sind möglich, da eine Aufteilung der Filmsekunde in Bilder nicht vorgenommen wurde.

³³³ Die Sequenzen sind wurden zur Feingliederung in Subsequenzen unterteilt. Die laufende Nummer steht für die Sequenzen, der Buchstabe für die Subsequenz.

5.2 Beschreibung der Datenbasis

Für die Studie wurden *Schriftliche Nacherzählungen* und *Vertiefende Interviews* von insgesamt 17 ProbandInnen erhoben, neun von ihnen sahen den Spielfilm „Die Flucht“ und acht die Dokumentation „Zeit der Frauen“. Alle ProbandInnen stammten aus Deutschland³³⁴ und waren bis auf zwei Ausnahmen zum Zeitpunkt der Erhebung StudentInnen an einer Universität, zumeist in geistes-, sozial- oder kulturwissenschaftlichen Fächern.³³⁵ Die anderen Beiden besuchten eine Fachhochschule respektive arbeiteten als Koch. Das Alter der ProbandInnen bewegte sich zwischen 17 und 26 Jahren und betrug im arithmetischen Mittel 21,1 Jahre.³³⁶

Die erhobenen *Schriftlichen Nacherzählungen* bewegten sich zwischen 191 und 1841 Worten und hatten eine durchschnittliche Länge von 600 Worten. Die *Schriftlichen Nacherzählungen* des Spielfilmes „Die Flucht“ waren hierbei mit durchschnittlich 782 Worten signifikant länger als die *Schriftlichen Nacherzählungen* der Dokumentation „Zeit der Frauen“ mit durchschnittlich 397 Worten, ein Umstand, der sich jedoch nicht auf die kürzere Spieldauer des Filmes zurückführen lässt, da die korrespondierenden Interviews durchschnittlich elf Minuten länger dauerten.

Abgesehen von der Länge bestanden zwischen den *Schriftlichen Nacherzählungen* des Spielfilmes und der Dokumentation zwei zentrale Unterschiede. Zum einen war festzustellen, dass sich mit vier ProbandInnen bei der *Schriftlichen Nacherzählung* der Dokumentation die Hälfte für eine Darlegung in Stichpunkten entschied, wohingegen diese Wahl nur von einer von neun ProbandInnen bei der *Schriftlichen Nacherzählung* des Spielfilmes getroffen wurde. Zum anderen zeichneten sich die *Schriftlichen Nacherzählungen* des Spielfilmes durch eine stärkere Orientierung an den dargestellten Handlungsverläufen und deren chronologischer Abfolge aus, wohingegen sich die *Schriftlichen Nacherzählungen* der Dokumentation häufiger über die chronologische Abfolge des Filmes hinwegsetzten und stärker einzelne inhaltliche Aspekte, wie spezielle Zeitzeugenberichte mit ihrer inhärenten und in sich geschlossenen Narration, in den Vordergrund stellten. Mit der beschriebenen Fragmentierung der *Schriftlichen Nacherzählungen* ging auch eine stärkere inhaltliche Selektion des Gesehenen im Vergleich zu den *Schriftlichen Nacherzählungen* des Spielfilmes einher. Die daraus resultierenden, inhaltlichen Brüche in den Nacherzählungen sind allen *Schriftlichen Nacherzählungen* der Dokumentation eigen. Dies lässt sich auf die Unterschiedlichkeit der narrativen und ästhetischen Strukturen der Filme zurückführen und die möglicherweise daraus resultierenden instruktiven Eigenschaften.³³⁷

Die Dauer der erhobenen *Vertiefenden Interviews* bewegte sich zwischen 49 Minuten und 2 Stunden und 12 Minuten. Die Interviews wiesen eine durchschnittliche Länge von 1 Stunde und 25 Minuten auf, wobei sie mit ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, durchschnittlich 11 Minuten länger dauerten. Hieraus ergab sich für diese Studie eine Materialbasis von 59 Seiten Transkript der *Schriftlichen Nacherzählungen*, 1043 Seiten Transkript der *Vertiefenden Interviews*, 87 Seiten Filmprotokoll der Dokumentation „Zeit der Frauen“ und 315 Seiten Filmprotokoll des Spielfilmes „Die Flucht“.³³⁸

³³⁴ Vgl. zur Nationalität der ProbandInnen Kapitel 5.4 dieser Studie.

³³⁵ Vgl. zu den Einschränkungen und Implikationen, die sich aus dieser ‚Schräglage‘ für diese Studie ergeben, Kapitel 5.4 dieser Arbeit.

³³⁶ Da die Dokumentation „Zeit der Frauen“ durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) erst ab 16 Jahren freigegeben ist, konnten keine jüngeren ProbandInnen herangezogen werden. Auch wenn „Die Flucht“ durch die FSK ab 12 Jahren freigegeben ist, hätte ein Einbezug jüngerer ProbandInnen bei nur einem Film die Vergleichbarkeit der einzelnen Fälle beeinträchtigt.

³³⁷ Vgl. zur Unterschiedlichkeit der Struktur der Filme insb. Kapitel 6.2.1 u. 6.2.2 dieser Arbeit.

³³⁸ Vgl. Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

Erhebung	Signatur	Vorname ³³⁹	Alter	Geschlecht ³⁴⁰	Herkunft ³⁴¹	Vertriebenhin- tergrund ³⁴²	Studien- fach/Beruf	FLM ³⁴³	Nacherzählung (Worte)	Interview (Minuten)
1	DFW01	Maria	24	w	W	nein	Studienfach: European Studies (MA)	DF	292	49
2	DFW02	Lara	25	w	W	nein	Studienfach: Friedens und Konflikt For- schung (MA)	DF	1841	80
2	DFM01	Andreas	26	m	O	nein	Studienfach: Mechatronik (BA, FH)	DF	1061	111
3	ZdFW01	Katrin	19	w	W	ja (2)	Studienfach: Europäische Geschichte u. Sozialwissenschaft (BA)	ZdF	203	90
3	ZdFW02	Jeanette	18	w	O	ja (2)	Studienfach: Europäische Geschichte u. Sozialwissenschaft(BA)	ZdF	393	83
3	ZdFM01	Matthias	17	m	W	ja (3)	Studienfach: Europäische Geschichte u. Germanistik (BA)	ZdF	449	105
4	ZdFW03	Svenja	19	w	W	ja (2)	Studienfach: Europäische Geschichte u. Germanistik (BA)	ZdF	319	110
4	ZdFW04	Karola	21	w	W	ja (2)	Studienfach: Europäische Geschichte u. Sozialwissenschaft (BA)	ZdF	418	106
4	ZdFM02	Simon	19	m	O	? ³⁴⁴ (2/3)	Studienfach: Philosophie u. Europäische Geschichte (BA)	ZdF	290	76
5	DFW03	Sophie	19	w	W	nein	Studienfach: Anglistische Kulturwissen- schaft u. Europäische Geschichte (BA)	DF	641	98
5	DFW04	Helena	20	w	O	nein	Studienfach: Philosophie u. Europäische Geschichte (BA)	DF	1151	68
5	DFM02	Ben	18	m	W	ja (2)	Studienfach: Anglistische Kulturwissen- schaft u. Europäische Geschichte (BA)	DF	370	52
5	DFM03	David	21	m	O	nein	Studienfach Europäische Geschichte (BA) Bildungswissenschaft	DF	762	69
6	ZdFM03	Morris	25	m	O	nein	Studienfach: Medienbildung (BA)	ZdF	664	84
6	ZdFM04	Marcus	24	m	W	nein	Studienfach: Philosophie u. Europäische Geschichte (BA)	ZdF	438	74
7	DFW05	Isabell	21	w	O	ja (2)	Studienfach: Europäische Geschichte u. Sozialwissenschaft (BA)	DF	725	132
7	DFM04	Justin	25	m	O	nein	Beruf: Koch	DF	191	63

Abb. 3 Überblick über die soziodemographischen Merkmale der StudienteilnehmerInnen und das erhobene Datenmaterial

³³⁹ Namen wurden maskiert, wobei die Originale durch soziokulturelle Äquivalente ersetzt wurden.

³⁴⁰ Die Zuordnung erfolgte nach Angabe der ProbandInnen.

³⁴¹ Alle ProbandInnen waren deutsche Staatsbürger. O und W stehen für Ost und West und bezeichnen die Herkunft aus den neuen oder alten Bundesländern und die dazugehörige Sozialisation. Die Einschätzung der Sozialisation erfolgte durch die ProbandInnen selbst.

³⁴² Diese Kategorie zeigt an, ob der/die betreffend/e ProbandIn Familienmitglieder hat oder hatte, die im Zuge des Zweiten Weltkrieges aus den ehemaligen Ostgebieten des Deutschen Reiches oder den zwischen 1937 und 1945 annektierten und besetzten Gebieten geflohen waren. Die Zahl in Klammern bezeichnet die Generation der vertriebenen Familienmitglieder in Relation zur ProbandIn, wobei 0 der ProbandIn, 1 deren Eltern, 2 deren Großeltern und 3 deren Urgroßeltern entspricht.

³⁴³ Diese Kategorie zeigt an, welchen Film die ProbandInnen rezipierten, wobei DF für den Spielfilm „Die Flucht“, Teil 2 steht und ZdF für die Dokumentation „Zeit der Frauen“.

³⁴⁴ Der Proband konnte nicht mit Sicherheit angeben, ob seine (Ur-)Großeltern vertrieben wurden, war sich jedoch ihrer Herkunft aus Weißrussland sicher.

5.3 Auswertung des Datenmaterials

In einem kleinen Aufsatz in einem Handbuch zur Qualitativen Medienforschung brachte der deutsche Medienpädagoge Stefan Aufenanger den zentralen Angelpunkt sämtlicher qualitativer Sozial- und Medienforschung für die Disziplinen, die sich diesem methodischen Paradigma verschrieben haben, kurz und prägnant auf den Punkt: „[...] Die Wahl der Auswertungsmethode qualitativer Interviews [ist] der wunde Punkt dieser Methode, erst hier entscheidet sich eigentlich, ob der Anspruch, qualitative Forschung zu betreiben, auch konsequent durchhaltbar ist. Denn ein Leitfadenterview verleitet sehr schnell dazu, subsumtionslogisch entlang den Leitfadenthemen vorzugehen. Erst die Wahl hermeneutischer bzw. rekonstruktiver Auswertungsmethoden liefert auch qualitative Auswertungsdaten“³⁴⁵. Was Aufenanger hier im Hinblick auf die Arbeit mit Leitfadenterviews – wie sie auch in dieser Studie zum Ansatz kamen – feststellt lässt ohne Weiteres auf die Gesamtheit aller anderen möglichen Materialsorten ausweiten.

Wie bereits eingangs erwähnt, sind viele Methoden, die in der empirischen Medienrezeptionsforschung, der sich auch diese Studie angenommen hat, zum Einsatz kommen, Importe aus der qualitativen Sozialforschung entliehen, sodass eine Adaption der Methoden im Bezug auf das Medium, aber auch das Erkenntnisinteresse der Untersuchung zwangsläufig unumgänglich ist.³⁴⁶ Diese Feststellung gilt dabei sowohl für die Methoden der Erhebung von empirischen Datensätzen als auch für die Methoden, die zu ihrer Auswertung respektive Analyse zum Einsatz kommen. Über das ‚korrekte Vorgehen‘ bei der qualitativen Auswertung empirischer Daten besteht dabei weder in der qualitativen Sozial-, noch in der empirischen Medienforschung ein einheitlicher Konsens. Aus dieser Feststellung ist abzuleiten, dass die in der Medienforschung eingesetzten Methoden immer auf den Gegenstand der „Medien eingestellt werden müssen“³⁴⁷.

Blickt man auf die Erfahrungen der Medienforschung mit der Anwendung von Methoden, die aus der Sozialforschung entliehen wurden, so lässt sich feststellen, dass vor allem solche Verfahren sich als produktiv erwiesen haben, die in ihrem Auswertungsparadigma qualitativer Datensätze einem sequenzanalytischen Vorgehen folgen.³⁴⁸ Das Vorgehen gründet sich dabei auf die Arbeiten des deutschen Soziologen Ulrich Ebermann.³⁴⁹ Im deutschsprachigen Raum findet dies vor allem in den Ansätzen der Objektiven Hermeneutik,³⁵⁰ der rekonstruktiven Sozialforschung, die auch unter dem Namen der Dokumentarischen Methode³⁵¹ bekannt ist, sowie der Hermeneutischen Wissenssoziologie³⁵² Anwendung.³⁵³

Methodisch wird sich diese Studie im Aufbau ihrer Auswertung an der Hermeneutischen Wissenssoziologie orientieren. Ausschlaggebend für die Wahl dieser Methode waren, neben dem bereits erwähnten sequenzanalytischen Vorgehen, zum einen der Umstand, dass die Hermeneutische Wissenssoziologie bevorzugt zur Auswertung von nicht-standardisiertem Datenmaterial und insbesondere Interviews eingesetzt wird.³⁵⁴ Zum anderen gründet sich die Entscheidung auch auf die grundsätzliche Ausrichtung der Hermeneutischen Wissenssoziologie, die der Analyse aller „Formen der sozialen Interaktion und alle[n] Arten von Kulturzeugnissen“³⁵⁵ offen gegenüber steht, was ihm Hinblick auf die unterschiedlichen Formen der Datenerhebung durch die *Schriftlichen Nacherzählungen* und die *Vertiefenden Interviews* aber auch mit Blick auf die Medientexte, deren Rezeption in dieser Studie untersucht wurde, von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werden zunächst die Grundannahmen der Hermeneutischen Wissenssoziologie sowie ihr methodisches Vorgehen umrissen, bevor die Modifikationen und Anpassungen an denselben diskutiert werden, die im Zuge einer Rezeptionsstudie notwendig wurden. Anschlie-

³⁴⁵ Aufenanger, Interview, 2006, S. 110.

³⁴⁶ Vgl. Ayaß/Bergmann, Vorwort, 2006, S.10; Schreier, Verfahren der Rezeptions- und Wirkungsanalyse, 2002, S. 275-293.

³⁴⁷ Ayaß/Bergmann, Vorwort, 2006, S. 9f.

³⁴⁸ Schreier, Verfahren der Rezeptions- und Wirkungsanalyse, 2002, S. 291.

³⁴⁹ Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung, 2016, S. 259.

³⁵⁰ Vgl. Ulrich Oevermann/Tilman Allert/Elisabeth Konau/Jürgen Krambeck, Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften, in: Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart 1979, S. 352-434; Andreas Wernet, Einführung in die Interpretationstechnik der objektiven Hermeneutik, Wiesbaden 2009.

³⁵¹ Vgl. Ralf Bohnsack, Dokumentarische Methode, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hrsg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung, Opladen 2014, S. 191-211; Ralf Bohnsack, Rekonstruktive Sozialforschung, 2003; Ralf Bohnsack, Dokumentarische Methode: Theorie und Praxis wissenschaftlicher Interpretation, in: Theo Hug (Hrsg.), Wie kommt Wissenschaft zu Wissen?, Baltmannsweiler 2001, S. 326-345; Przyborski, Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode, 2004.

³⁵² Vgl. Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 514-523; Ronald Hitzler/Jo Reichertz/Norbert Schröder, Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation, Konstanz 1999.

³⁵³ Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung, 2016, S. 259.

³⁵⁴ Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 448f.

³⁵⁵ Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 521.

ßend wird das methodische Vorgehen der Datenauswertung vorgestellt, das dieser Studie zugrunde gelegt wurde.

Die Hermeneutische Wissenssoziologie ist den rekonstruktionslogischen Ansätzen zuzurechnen und vereint in ihrem Vorgehen dabei sowohl – in Anlehnung an die Sozialwissenschaftliche Hermeneutik –³⁵⁶ eine hermeneutische als auch eine strukturanalytische Perspektive.³⁵⁷ Im Zentrum des Forschungsprozesses der Hermeneutischen Wissenssoziologie steht dabei zumeist die Frage, „wie Handlungssubjekte – hineingestellt und sozialisiert in historisch und sozial entwickelte und abgesicherte Routinen und Deutungen des jeweiligen Handlungsfeldes (Muster, Typen, Ordnungen, Strukturen) – diese einerseits vorfinden und sich aneignen (müssen), andererseits diese immer wieder neu ausdeuten und damit auch ‚eigenwillig‘ erfinden (müssen)“³⁵⁸. Die Forschungslogik der Hermeneutischen Wissenssoziologie beabsichtigt dabei eine Interpretation von Daten, die „sich nicht in der angemessenen Deskription von Beobachtungen oder Nachzeichnungen subjektiv entworfenen und gemeinten Sinnes [erschöpft], sondern [...] auf die Findung der intersubjektiven Bedeutung von Handlung [zielt].“³⁵⁹ Dabei betont die Hermeneutische Wissenssoziologie im Forschungsprozess insbesondere das Einnehmen einer abduktiven Haltung des Forschenden gegenüber seinem Gegenstand. Das heißt, dass die Forschenden ihrem Forschungsfeld respektive Untersuchungsgegenstand so „unvoreingenommen wie möglich“³⁶⁰ gegenüberreten „und unstrukturierte Daten erheben“³⁶¹ sollten.

In der Datenauswertung orientiert sich die Hermeneutische Wissenssoziologie ihrem Attribut entsprechend an den grundlegenden „Prämissen der ‚sozialwissenschaftlichen Hermeneutik‘“³⁶² und verfolgt dabei ein dreistufiges Verfahren:³⁶³ „Zunächst wird offenes Kodieren nach Strauss [...] mit einem Fokus auf die Sequenzielle Struktur des Dokumentes (Zeile für Zeile, manchmal Wort für Wort) angewendet. Dann sucht der Forscher nach stärker aggregierten Sinneinheiten und Begrifflichkeiten, welche die Teilnehmer verbinden. Im dritten Schritt werden neue Daten(-protokolle) erstellt, durch die die Interpretationen falsifiziert, modifiziert und erweitert werden [...]“³⁶⁴.

Der erste Auswertungsschritt der Hermeneutischen Wissenssoziologie, das offene Kodieren nach Anselm Strauss,³⁶⁵ „zielt darauf ab, Daten und Phänomene in Begriffe zu fassen. Zu diesem Zweck werden die Daten zunächst zerlegt (‚segmentiert‘ [...]): Aussagen werden in ihre Sinneinheiten (einzelne Worte, kurze Wortfolgen) zergliedert, um sie mit Anmerkungen und vor allem mit ‚Begriffen‘ (Kodes) zu versehen“³⁶⁶. Ziel dieses Vorgehens ist es, im Rahmen der Analyse möglichst viele Interpretationen respektive Lesarten am empirischen Datenmaterial zu generieren, die selbstverständlich mit diesem vereinbar bleiben müssen,³⁶⁷ und „den Interpretieren [zu] nötigen, sowohl die Daten als auch seine theoretischen (Vor-)Urteile immer wieder aufzubrechen“³⁶⁸. Die Auswertung in der Hermeneutischen Wissenssoziologie folgt hierbei einem sequenzanalytische Vorgehen, das dem Anspruch folgt, dass „alle Daten entlang des Entstehungspfad Schritt für Schritt interpretiert werden sollen und dass man keinesfalls Daten aus einem späteren Prozesszeitpunkt nutzen darf, um einen früheren Zustand zu erklären. [...] Der Sequenzanalyse geht es also um das sukzessive Finden einer Sinnfigur oder der (latenten) Struktur, mit deren Hilfe soziales Handeln, also auch interpersonale Kommunikation, verstanden und erklärt werden kann und in der alle Dateninterpretationen zu einer Erklärungsfigur integriert sind“³⁶⁹. Das minutiöse Vorgehen des offenen Kodierens hat aber auch Grenzen. So merkte der deutsche Sozial- und Bildungsforscher Uwe Flick an, dass „[d]ies [das offene Kodieren; Anm. d. Verf.] [...] nicht für den gesamten Text eines Interviews [...] geschehen [kann], sondern nur für besonders aufschlussreiche oder auch besonders unklare Passagen durchgeführt“³⁷⁰ werden könne.

Im zweiten Auswertungsschritt werden im Anschluss an die im Zuge des offenen Kodierens identifizierten Sinneinheiten „höher aggregierte Sinneinheiten und Begrifflichkeiten, welche die einzelnen Teil-

³⁵⁶ Hans-Georg Soeffner, Sozialwissenschaftliche Hermeneutik, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 164-174.

³⁵⁷ Vgl. Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 520.

³⁵⁸ Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung, 2016, S. 244.

³⁵⁹ Vgl. Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 522.

³⁶⁰ Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 448.

³⁶¹ Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 448; Vgl. ausführlich: Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung, 2016, S. 139ff.

³⁶² Vgl. Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 520.

³⁶³ Vgl. Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 448f; u. Vgl. Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 523.

³⁶⁴ Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 448.

³⁶⁵ Vgl. Anselm L. Strauss, Grundlagen qualitativer Sozialforschung, 1991.

³⁶⁶ Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 388.

³⁶⁷ Vgl. Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 523.

³⁶⁸ Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 523.

³⁶⁹ Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung, 2016, S. 259.

³⁷⁰ Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 389f.

einheiten verbinden³⁷¹, gesucht. Als Teileinheiten sind in diesem Kontext die Einzelfälle der ForschungsteilnehmerInnen zu verstehen, die in dieser Arbeit von durch die *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* repräsentiert wird.

Der dritte Schritt, der die Erstellung neuer „Daten(-protokolle)“ zum Gegenstand hat,³⁷² wird im Folgenden als *Sampling* bezeichnet werden, womit sowohl die Auswahl der Fälle an sich als auch das Verfahren, das dieser Auswahl zugrunde liegt, gemeint ist.³⁷³ Wie bei vielen Methoden der Qualitativen Sozialforschung ist auch bei der Hermeneutischen Wissenssoziologie der Prozess der Datenerhebung und der Datenauswertung ineinander verschränkt, um eine sukzessive Annäherung an den zu erforschenden Gegenstand zu gewährleisten. Das Vorgehen der Hermeneutischen Wissenssoziologie, die Auswahl weiterer Fälle für die Erhebung auf die bereits geleisteten Auswertungen des empirischen Materials zu stützen,³⁷⁴ ist dabei dem *Theoretical Sampling* der Grounded Theory nicht unähnlich.³⁷⁵ Der wichtigste Unterschied besteht darin, dass die Hermeneutische Wissenssoziologie darauf setzt, die Einzelfälle zunächst in ihrer Eigenlogik zu rekonstruieren und bei der Analyse der Einzelfälle darauf verzichtet, bereits Vergleiche mit anderen Einzelfällen anzustellen.³⁷⁶ Dieses Vorgehen resultiert darin, dass „die Interpretation die Datenerhebung [konturiert], aber zugleich, und dass ist sehr viel bedeutsamer, wird die Interpretation durch die nacherhobenen Daten falsifiziert, modifiziert und erweitert“³⁷⁷.

Diese Arbeitsschritte werden solange wiederholt, bis „ein hoch aggregiertes Konzept, eine Sinnfigur gefunden bzw. konzipiert wurde“³⁷⁸. Der Forschungsprozess der Hermeneutischen Wissenssoziologie kommt zu einem Ende, wenn diese Sinnfigur in der Lage ist, „[d]as Handeln der Akteure“³⁷⁹ zu erklären und „die Interpret/innen in der Lage sind, es [das Handeln; Anm. d. Verf.] aufgrund der erhobenen Daten (Interviews, Beobachtungen, Dokumente etc.) in Bezug zu dem vorgegebenen und für die jeweilige Handlungspraxis relevanten Bezugsrahmen zu setzen und es so für diese Situation als eine (für die Akteure) sinnmachende (wenn auch nicht immer zweckrationale) ‚Lösung‘ nachzuzeichnen“³⁸⁰.

Wie andere hermeneutische Verfahren der Sozialwissenschaft steht die Hermeneutische Wissenssoziologie dabei der Interpretation der Daten durch eine Gruppe von Forschenden offen gegenüber. Ein solches Vorgehen sichert zwar nicht die Gültigkeit der Interpretation an sich, „verbessert aber die Wahrscheinlichkeit, dass die Interpretation mehr an Bedeutung erfassen kann“³⁸¹. Um die Hermeneutische Wissenssoziologie im Kontext dieser Studie für die durchgeführten Rezeptionsexperimente einzusetzen, wurde eine Modifikation des Vorgehens an drei zentralen Stellen notwendig.

Erstens muss die Anwendung der Auswertungsmethode vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses und den Fragestellungen einer Modifikation unterzogen werden. Dabei bleibt zu konstatieren, dass das hermeneutisch-interpretative Verfahren mit rekonstruktivem Ansatz grundsätzlich die richtige Wahl für die Auswertung empirischer Daten eines Rezeptionsexperiments sind, da auch die Rezeptionsforschung nach „aggregierten Sinneinheiten und Begrifflichkeiten [sucht], welche die TeilnehmerInnen [im Kontext dieser Arbeit der ProbandInnen; Anm. d. Verf.] verbinden“³⁸², und bemüht sich demnach nicht um die Aufdeckung von „Idiosynkrasien, sondern darum, Muster und Regelmäßigkeiten zu entdecken.“³⁸³ Die Medienrezeptionsforschung ist jedoch nicht an jeglichem Handeln interessiert, das im Datenmaterial zu Tage tritt und aus sozialwissenschaftlicher Sicht legitimer Gegenstand von Analyse sein könnte, sondern zielt auf die „theoriefundierte Erklärung und Beschreibung von Prozessen der Verarbeitung und des Erlebens von Medien und medienvermittelten Inhalten“³⁸⁴ ab. Demzufolge sind in der Analyse vor allem jene Daten von gesteigerter Bedeutung, die im Sinne der Fragestellung eine Rekonstruktion der Praktiken der Rezeption personalisierter Geschichte ermöglichen.

Zweitens ist bei einer Rezeptionsstudie der Argumentation des deutschen Medienpädagogen Stefan Aufenanger zu folgen, der im Hinblick auf ein hermeneutisches Vorgehen bei der Auswertung von Inter-

³⁷¹ Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 523.

³⁷² Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 448.

³⁷³ Przyborski/Wohlrab-Sahr, Qualitative Sozialforschung. 2008, S. 174ff.

³⁷⁴ Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 523.

³⁷⁵ Vgl. zum Prozedere des *Theoretical Sampling* in der Grounded Theory: Przyborski/Wohlrab-Sahr, Qualitative Sozialforschung. 2008, S. 194f. Vgl. allgemein zur Grounded Theory: Barney G. Glaser/Anselm L. Strauss, Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung, Bern 2010.

³⁷⁶ Vgl. Melanie Fabel-Lamla/Tiefel Sandra, Fallrekonstruktionen in Forschung und Praxis – Einführung in den Themenschwerpunkt, in: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 4 (2003), H. 2, S. 189-198, hier S. 191.

³⁷⁷ Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 523.

³⁷⁸ Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, 2012, S. 523.

³⁷⁹ Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung. 2016, S. 244.

³⁸⁰ Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung. 2016, S. 244.

³⁸¹ Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung. 2016, S. 246.

³⁸² Flick, Qualitative Sozialforschung, 2011, S. 448.

³⁸³ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 25.

³⁸⁴ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 24.

viewmaterial in der Medienforschung ausdrücklich für einen Einbezug des Medientextes plädierte.³⁸⁵ Medientext ist gemäß des aus den Medien- und Kommunikationswissenschaften abgeleiteten Vorhabens dieser Studie dabei weniger als eine Erklärung des ProbandInnenhandelns, dessen Ursachen tendenziell in ihrem sozialen und kulturellen Kontext zu suchen sind, sondern viel mehr als die Grundlage desselben zu betrachten. Ein Einbezug der rezipierten Medientexte ist deshalb als *conditio sine qua non* für alle zur Auswertung gehörenden Arbeitsschritte zu betrachten.³⁸⁶

Drittens schließlich macht die Anlage dieser Studie als Rezeptionsexperiment eine Modifizierung des Samplingprozesses notwendig. Aus dem Umstand, dass die ProbandInnen der Studie die Medientexte im künstlichen Kontext einer arrangierten Filmvorführung rezipierten und nicht einer real existierenden sozialen Gruppe angehörten, resultiert, dass das *Sampling* nicht einzig – wie in der Hermeneutischen Wissenssoziologie vorgesehen – aus dem empirischen Material abgeleitet werden konnte, da der Erhebung hierbei kein Untersuchungsfeld mit dauerhaftem Bestand zugrunde lag, aus dem neue Daten hätten generiert werden können. Somit musste das *Sampling* der Studie auf theoretische Überlegungen zurückgreifen, um die Auswahl neuer ProbandInnen zur Datengenerierung zu begründen und auf diesem Weg eine möglichst weitreichende und umfassende Erforschung der Praktiken bei der Rezeption personalisierter Geschichte zu gewährleisten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Erkenntnisse der Auswertung oder die Modifikation der Auswahlkriterien im Zuge des Forschungsprozesses vernachlässigt wurden.

Vor dem Hintergrund der Fragestellungen dieser Studie und den dargelegten Anforderungen, die sich aus ihnen für die Auswertung ableiten, ergeben sich für die Analyse des empirischen Datenmaterials mit dem Ziel der Rekonstruktion individueller Praktiken bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen die folgende Anordnung von Arbeitsschritten:

- I. Erster analytischer Durchgang durch das empirische Material (Einzelfälle):
 - a. Thematische und strukturelle Erschließung der Einzelfälle
 - b. Analyse der Einzelfälle
 - i. Identifikation individueller Praktiken des Umganges mit und möglichen rezipientInnenspezifischen Wirkungen sowie Effekten von personalisierter Geschichte an den Einzelfällen
 - ii. Inhaltliche Erschließung und Indexierung des Einzelfälle am Medientext
- II. Identifikation von Gemeinsamkeiten und Unterschieden der rekonstruierten individuellen Praktiken
- III. *Sampling*: Auswahl weiterer ProbandInnen für die Rezeptionsstudie auf der Grundlage der bereits erhobenen Datensätze und theoretischer Vorannahmen (anschließend ggf. weitere Erhebungen und Auswertungen von Einzelfällen)

Nach Abschluss des *Samplings* folgten die Analyseschritte IV. und V.:

- IV. zweiter analytischer Durchgang durch das empirische Material (gesamter Korpus): Identifikation weiterer Fälle der in Analyseschritte I. b. i. herausgearbeiteten Praktiken des Umganges mit und möglichen rezipientInnenspezifischen Wirkungen sowie Effekten von personalisierter Geschichte sowie Ausdifferenzierung ihrer Beschreibung und Bestimmung ihrer möglichen Ausprägungen und Varianten am gesamten Materialkorpus
- V. fall- und filmübergreifender Vergleich der herausgearbeiteten Praktiken des individuellen Umganges mit und möglichen rezipientInnenspezifischen Wirkungen sowie Effekten von personalisierter Geschichte sowie Konsolidierung der Beschreibung der herausgearbeiteten Praktiken am gesamten Materialkorpus

Diese Arbeitsschritte werden im Folgenden im Einzelnen vertiefend dargestellt werden. Die Arbeitsschritt I. bis III. orientieren sich am dreistufigen Auswertungsverfahren der Hermeneutischen Wissenssoziologie, wobei vor allem der erste Auswertungsschritt an die Anforderungen des Rezeptionsexperimentes angepasst wurde.

I. a. Vor der Analyse der Datensätze der einzelnen ProbandInnen, die als Einheit aus *Schriftlicher Nacherzählung* und *Vertiefendem Interview* begriffen wurde, fand thematische und strukturelle Erschließung des empirischen Materials mit dem Ziel statt einen Überblick über das empirische Material zu gewinnen und eine erste rudimentäre Annäherung an die Gesprächsstruktur zu erreichen. Dabei

³⁸⁵ Stefan Aufenanger, Hermeneutische Fallrekonstruktion in der Medienforschung, in: Michael Charlton/Ben Bachmair (Hrsg.), Medienkommunikation im Alltag. Interpretative Studien zum Medienhandeln von Kindern und Jugendlichen, München 1990, S. 210-236.

³⁸⁶ Vgl. zu den aus den Medien- und Kommunikationswissenschaften abgeleiteten Vorannahmen Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

erfolgte eine Einteilung des empirischen Materials in grobmaschige Text- respektive Gesprächsabschnitte, die nach den dort verhandelten Themen eingeteilt wurden. Die Länge der Gesprächsabschnitte war dabei vom Material abhängig und variierte von ProbandIn zu ProbandIn und von Abschnitt zu Abschnitt. Für die Auswertung der *Schriftlichen Nacherzählung* betrug die durchschnittliche Länge eines Textabschnittes vier Transkriptzeilen und war nur in Ausnahmefällen länger als zehn Zeilen. Für die Auswertung der *Vertiefenden Interviews* ergab sich eine durchschnittliche Länge der Abschnitte von 27 Zeilen, die nur in Ausnahmefällen die Marke von 50 Zeilen der Gesprächstranskripte überschritt. Diese grobmaschige Einteilung des Materials bildete darüber hinaus auch die Grundlage respektive den Ausgangspunkt für die beiden folgenden Auswertungs- respektive Analyseschritte.

I. b. Die Auswertung der Einzelfälle wurde dabei in zwei parallel ausgeführte Vorgehensweisen umgesetzt: zum einen die Identifikation individueller Praktiken des Handelns mit personalisierter Geschichte durch die ProbandInnen; zum anderen die Indexierung des Datenmaterials am Medientext.

I. b. i. Die Identifikation individueller Praktiken des Umganges mit und möglichen rezipientInnenspezifischen Wirkungen und Effekten von personalisierter Geschichte an den Einzelfällen orientiert sich am ersten Auswertungsschritt der Hermeneutischen Wissenssoziologie. Der Schwerpunkt des offenen Kodierens lag gemäß der Fragestellungen dieser Studie auf jenen Gesprächsabschnitten, in denen die ProbandInnen ihre Lesarten des Medientextes wiedergaben respektive elaborierten oder sich kommentierend, wertend, deutend et cetera über und/oder zum Medientext äußerten. Gesprächsabschnitte, deren Inhalt nicht diesen Anforderungen entsprach, wurden in der Regel keiner offenen Kodierung unterzogen. Da diese Gesprächsabschnitte aber durchaus das Potenzial besaßen, Einblick in den *Personal Context*³⁸⁷ respektive den sozio-kulturellen Kontext³⁸⁸ der ProbandInnen zu gewähren und somit Erklärungen für das ProbandInnenhandeln mit dem Medientext zu geben, wurden ihre Inhalte paraphrasiert, um einen systematischen Zugriff auf die enthaltenen Informationen zu ermöglichen.

Da die Auswertung darauf zielte, individuelle Praktiken des Umganges mit und möglichen rezipientInnenspezifischen Wirkungen und Effekten von personalisierter Geschichte zu rekonstruieren, wurde diesen naturgemäß besondere Aufmerksamkeit zuteil. Praktiken, die sich in allgemeiner Weise auf die Rezeption von Medientexten bezogen, wurden dabei zunächst rekonstruiert, um ausschließen zu können, dass sie sich nicht doch auf die Rezeption personalisierter Geschichte bezogen. Im Rahmen der Darstellung der Ergebnisse dieser Studie wurden diese Praktiken jedoch nicht systematisch berücksichtigt, weil ihre Darlegung nicht zielführend gewesen wäre und die Spezifik des zugrundeliegenden Erkenntnisinteresses aufgeweicht hätte.

In der Auswertung des empirischen Materials der Einzelfälle wurden die Gesamtheit der Daten, die aus den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* hervorgegangen waren, als gleichwertige Materialsorten behandelt. Dabei wurde – um den sequenzanalytischen Anspruch der Hermeneutischen Wissenssoziologie aufrecht zu erhalten stets die *Schriftliche Nacherzählung* zuerst ausgewertet. Die Auswertung der *Schriftlichen Nacherzählungen* bezog dabei die Ergebnisse des offenen Kodierens derselben, die im Zuge der Erstellung der individuellen Interviewleitfäden erstellt wurden, nicht mit ein.³⁸⁹

Wie bereits zuvor dargelegt, ist der Einbezug des Medientextes in die Auswertung der aus den *Schriftlichen Nacherzählungen* und den *Vertiefenden Interviews* hervorgegangen Einzelfällen Grundvoraussetzung einer fundierten Medienrezeptionsforschung, die die Rekonstruktion von Praktiken des Umganges mit demselben anstrebt.³⁹⁰ Grundsätzlich wurde bei der Analyse der einzelnen Text- und Gesprächsabschnitte der Einzelfälle unter Zuhilfenahme der Film- und Sequenzprotokolle versucht, die den ProbandInnenäußerungen zugrundeliegenden personalisierten Geschichten sowie die mit ihnen korrespondierenden (Sub-)Sequenzen zu identifizieren und diese – wenn es sinnstiftend war – in die Auswertung miteinzubinden. Somit wurde der Medientext selbst punktuell immer wieder zum Gegenstand der Auswertung. Um eine Verfälschung und Verzerrung der rekonstruierten Praktiken auszuschließen, wurden dabei stets die folgenden Richtlinien beachtet:

Erstens wurde angestrebt, zuvörderst das ProbandInnenhandeln unter Zuhilfenahme des Medientextes aus sich selbst heraus zu erklären. Interpretationen, die den Medientext als Auslöser oder Erklärungs-

³⁸⁷ Vgl. zur Bedeutung, die die US-amerikanischen Soziologen Robert K. Merton, Marjorie Fiske Lowenthal und Patricia L. Kendall dem *Personal Context* bei der Interpretation von RezipientInnenäußerungen beimaßen, Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

³⁸⁸ Vgl. zur theoretischen Bedeutung des sozialen und kulturellen Kontextes der RezipientInnen in ihrer Auseinandersetzung mit Medientexten Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

³⁹⁰ Vgl. Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

gen des ProbandInnenhandelns verstanden respektive heranzogen, wurden stets als letzte Möglichkeit formuliert.

Zweitens wurde in diesem Auswertungsschritt explizit keine systematische Überprüfung der ‚historischen Genauigkeit‘ der personalisierten Geschichte vorgenommen, die für die Analyse der Gesprächsabschnitte aus dem Medientext herangezogen wurden. Ein solches Vorgehen hätte lediglich die Möglichkeit der Falsifizierung der Filminhalte oder die indirekte Evaluierung des ‚historischen Wissens‘ der ProbandInnen zur Folge und böte damit keinen Mehrwert im Hinblick auf die Erforschung von Rezeptionspraktiken. Denn einerseits existieren Filme mit historischen Sujets trotz des wiederholten Lamentos der Wissenschaft und auch eine Falsifizierung ihrer Inhalte würde hieran nichts ändern. Andererseits ist die kritische Prüfung von historischen Inhalten am individuellen ‚historischen Wissen‘ der ProbandInnen nur eine der denkbaren Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte. Da die ProbandInnen im Verlauf der Erhebung nicht explizit um eine Einschätzung der ‚historischen Genauigkeit‘, ‚Richtigkeit‘, ‚Authentizität‘ et cetera gebeten wurden, ist jeder Versuch einer solchen Evaluierung dazu verdammt, inkohärente Ergebnisse zu produzieren, da davon ausgegangen werden muss, dass solche Einschätzungen weit häufiger von den ProbandInnen vorgenommen wurden, als sie diese am Ende in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* artikulierten. Folgerichtig wurde die Frage nach ‚historischer Genauigkeit‘, ‚Richtigkeit‘, ‚Authentizität‘ et cetera von personalisierter Geschichte in der Auswertung nur dann mit einbezogen, wenn sie von den ProbandInnen eigenständig thematisiert wurde oder sich hieraus ein Mehrwert in der Beschreibung oder im Verständnis von spezifischen Rezeptionspraktiken ergab.

Drittens wurde der Medientext stets im kommunikations- und medienwissenschaftlichen Sinne als Angebot an die RezipientInnen verstanden. In der Auswertung hatte immer die Lesart der ProbandInnen Priorität. Der Medientext wurde hierbei ausdrücklich nicht als Korrektiv zu den ProbandInnenwahrnehmungen verstanden. Eine ‚richtige‘ Wahrnehmung des Medientextes existiert diesem Verständnis nach ebenso wenig wie eine ‚falsche‘. Abweichungen zwischen Medientext und Lesart der ProbandInnen wurden vielmehr als mögliche Indikatoren eines aktiven Handelns mit dem Medientext gewertet, an dem mögliche Praktiken des Handels mit personalisierter Geschichte zu Tage traten. Lesart und Medientext gegeneinander aufzuwiegen, ist dabei unzulässig, da der Medientext im Forschungskontext letztlich auch nur als durch wissenschaftliches Vorgehen möglichst objektiv gehaltene Lesart des Forschenden zu begreifen ist. Die ProbandInnenwahrnehmungen mit dem Medientext abzugleichen, könnte somit bestenfalls und mit Wohlwollen als fehlgeleiteter Versuch gewertet werden, die Gedächtnisleistung der ProbandInnen zu evaluieren.

Methodologisch kann die Verwendung der divergierenden Materialgattungen der *Schriftlichen Nacherzählungen* und der *Vertiefenden Interviews* sowie ihre parallele Nutzung in der Auswertung als „within-method Triangulation“³⁹¹ begriffen werden. Wenn die nachgeordnete Rückbindung des empirischen Materials an die Medientexte hinzugenommen wird, ist es des Weiteren im Hinblick auf die Rekonstruktion der Praktiken des ProbandInnenhandelns mit personalisierter Geschichte möglich, von einer (eingeschränkten und) punktuellen Datentriangulation zu sprechen.³⁹² Diese bereits in der Erhebung des Rezeptionsexperimentes angelegten Triangulationen auch in der Auswertung fortzuführen, scheint demnach nicht nur sinnvoll, sondern auch zwingend, da sie im Blick auf die Rekonstruktion der Praktiken der Rezeption personalisierter Geschichte eine nicht unerhebliche Steigerung der Validität der Interpretation konstituieren.

I. b. ii. Um die umfängliche empirische Datenbasis dieser Studie, die aus den qualitativen Erhebungen hervorging, präzise an den zugrundeliegenden, rezipierten Film zurückzubinden und somit eine tiefergreifendere Analyse der Einzelfälle sowie im späteren Arbeitsschritt **V.** einen strukturierten, fallübergreifenden Vergleich der Einzelfälle zu ermöglichen, wurde das Material darüber hinaus parallel zum offenen Kodieren einer inhaltlichen Erschließung und Indexierung am Medientext unterzogen. Dieses Vorgehen zielte dabei auf eine rein deskriptive Indexierung des Materials ab und erfolgte mit der Intention, sowohl einen analytischen als auch einen komparatistischen Mehrwert für die weiteren Auswertungsschritte zu schaffen, jedoch nicht um schwerpunktmäßig eigenständige Analysearbeit am Material zu verrichten. Dementsprechend wurden die aus diesem Arbeitsschritt resultierenden Datensätze – die ihrer Natur nach eindeutig mehr quantitative als qualitative Charakteristika besitzen – nur in Ausnahmefällen als Grundlage der Analyse von Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte

³⁹¹ Flick, Triangulation in der qualitativen Forschung, 2012, S. 312.

³⁹² Flick, Triangulation in der qualitativen Forschung, 2012, S. 311.

herangezogen, um kleiner blinder Flecken in der hermeneutischen Analyse auszuleuchten und ergänzende Perspektiven auf das Material zu werfen.³⁹³

Für jede ProbandIn wurde in diesem Auswertungsschritt ein *Individueller Filmgrundriss* erstellt, der die Erwähnungen von Person respektive jeder Filmsequenz in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview*, in Anlehnung an die Filmprotokolle der rezipierten Filme, verzeichnete. Die Notation erfolgte dabei aus Gründen der Praktikabilität und Übersichtlichkeit im Rückgriff auf die zuvor bestimmten Gesprächsabschnitte, um die Anzahl der Notationen, die sich innerhalb thematisch homogener Gesprächsabschnitte naturgemäß häuften, zu reduzieren. Zur Erstellung der *Individuellen Filmgrundrisse* wurden hierbei zwei gesonderte Verzeichnisse zur Erfassung der erwähnten Medienpersonen und Filmsequenzen angelegt: Das Verzeichnis, in dem die Erwähnungen von Filmsequenzen notiert wurden, stützte sich auf die in den Filmprotokollen definierten filmischen Subsequenzen.³⁹⁴ Hierbei wurden zunächst auch Erwähnungen berücksichtigt, deren Bezug zum Medientext uneindeutig war und nur hypothetisch angenommen werden konnte – in der weiteren Auswertung wurden sie jedoch nicht berücksichtigt.³⁹⁵ Das Verzeichnis, in dem die Erwähnungen von Personen notiert wurde, basierte auf der Grundlage der zuvor erstellten Filmprotokolle der Filme, blieb während des Auswertungsschrittes offen und wurde bei zuvor nicht berücksichtigten Erwähnungen durch die ProbandInnen laufend ergänzt.³⁹⁶ Auch hier wurden zunächst uneindeutige Erwähnungen spekulativ notiert und in der weiteren Auswertung nicht berücksichtigt.³⁹⁷

Der für diese Form der inhaltlichen Erschließung betriebene Aufwand beschränkt sich jedoch nicht auf die Indexierung des empirischen Datenmaterials, sondern versucht auch das volle Potenzial des vorhandenen Datenmaterials vollends auszuschöpfen, indem es versucht, die Leerstellen der individuellen Filmrezeption sichtbar zu machen. Was damit gemeint und wie dies zu bewerkstelligen ist, vermag eine Ausdifferenzierung der zentralen Grundannahme dieser Studie zu verdeutlichen: FilmrezipientInnen entscheiden sich bewusst oder unbewusst für jene Elemente des Medientextes, die in ihr *Individuelles Filmskript* Eingang finden. Die Gründe hierfür sowie die Praktiken, die im Kontext dieses Prozesses zum Einsatz kommen, sind durch qualitative respektive hermeneutische Analyse des Datenmaterials zugänglich. Betrachtet man den Rezeptionsprozess in gegenläufiger Perspektive, so müsste die Annahme jedoch folgendermaßen formuliert werden: FilmrezipientInnen entscheiden sich bewusst oder unbewusst Elemente des rezipierten Medientextes nicht in ihr *Individuelles Filmskript* zu übernehmen,

³⁹³ Vgl. insb. die Kapitel 7.1, 8.2.3 u. 9.1.1 dieser Arbeit, in denen den ein *Individueller Filmgrundriss* der ProbandInnen herausgehobene Bedeutung bei der Rekonstruktion von Praktiken des Umgangs mit personalisierter Geschichte beigemessen wurde.

³⁹⁴ *Subsequenz* bezeichnet die organisatorische Unterform der Aufteilung des Medientextes in Sequenzen. Ihre Bestimmung erfolgte in dieser Studie besonders kleinteilig, um die Genauigkeit der Beschreibung von Sequenzen, die von ProbandInnen erwähnt wurden, möglichst präzise an den Medientext zurückbinden zu können (vgl. für einen Überblick der Subsequenz die Abb. 11 u. Abb. 12 im Anhang dieser Arbeit). Die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gliederte sich hierbei in insgesamt 50 Subsequenzen, die im Mittel eine Spielzeit von 50 Sekunden hatten mit einer Standardvarianz von 22 Sekunden vom arithmetischen Mittel. Die Dauer der kürzesten Subsequenz betrug 11 Sekunden, die der Längsten 4 Minuten und 5 Sekunden. Der Spielfilm „Die Flucht“ gliederte sich in insgesamt 85 Subsequenzen mit einer durchschnittlichen Dauer von 1 Minuten und 4 Sekunden und einer Standardvarianz von 29 Sekunden. Die Subsequenzen besaßen dabei eine Dauer von wenigstens 11 Sekunden und höchstens als 3 Minuten und 28 Sekunden.

³⁹⁵ Vgl. für einen Überblick über die Häufigkeit der Erwähnung der Filmsequenzen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ durch die ProbandInnen Abb. 17 im Anhang dieser Arbeit und für einen Überblick über die Häufigkeit der Erwähnung der Filmsequenzen in dem Spielfilm „Die Flucht“ durch die ProbandInnen Abb. 18 im Anhang dieser Arbeit. In beiden Tabellen sind lediglich die gesicherten Erwähnungen personalisierter Geschichten verzeichnet. Für ein Beispiel eines Sequenzverzeichnisses des *Individuellen Filmgrundrisses* siehe den Vergleich der *Individuellen Filmgrundrisse* der ProbandInnen Katrin und Marcus in Abb. 4 dieser Arbeit.

³⁹⁶ Dieser Schritt wurde insbesondere dadurch notwendig, da in der Protokollierung des Filmes nicht alle Personen erfasst werden konnten, die potenziell durch die ProbandInnen Erwähnung finden konnten. Dies trifft insbesondere auf StatistInnen im Spielfilm und jene Personen zu, die auf dem in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ genutzten historischen Film- und Fotomaterial zu sehen waren, sowie Personen, die nur in Binnenerzählungen in Erscheinung traten, wobei zu vermerken ist, dass diese Formen der personalisierten Geschichte (vgl. die Kapitel 6.3.1 und 6.3.2 dieser Arbeit) ohnehin keine große Relevanz für die ProbandInnen bei der Rezeption der Filme besaßen (Vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit). Für die Dokumentation „Zeit der Frauen“ ergab sich danach eine Liste mit 48 potenziell erwähnten Personen, die die Grundlage für das Personenverzeichnis der *Individuellen Filmgrundrisse* bildeten. Beim Spielfilm „Die Flucht“ waren es hingegen 40 Personen. Personengruppen, die von den ProbandInnen erwähnt wurden, fanden aufgrund ihrer Natur keine Berücksichtigung, da es sich bei ihnen in den meisten Fällen nicht um im Medientext angelegt Gruppen handelte, sondern um von den ProbandInnen zusammengefasste personalisierte Geschichten. Die Artikulation von Personengruppen stellt demnach bereits Modifikation des Medientextes durch die RezipientInnen dar und ist somit als Praxis des Umganges mit personalisierter Geschichte zu werten (Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit, in dem die Praktik ausführlich diskutiert und analysiert werden wird).

³⁹⁷ Vgl. für einen Überblick über die Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und weiterer Personen aus der Dokumentation „Zeit der Frauen“ Abb. 15 im Anhang dieser Arbeit und für einen Überblick über die Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren und weiterer Personen aus dem Spielfilm „Die Flucht“ Abb. 16 im Anhang dieser Arbeit. In beiden Tabellen sind lediglich die gesicherten Erwähnungen personalisierter Geschichten verzeichnet. Für ein Beispiel eines Personenverzeichnisses des *Individuellen Filmgrundrisses* siehe den Vergleich der *Individuellen Filmgrundrisse* der ProbandInnen Katrin und Marcus in die Abb. 5 dieser Arbeit.

oder unerwähnt zu lassen. Das Vernachlässigte und Unerwähnte entzieht sich gemäß seiner Natur der qualitativen respektive hermeneutischen Analyse, da es im Datenmaterial nicht substantiell in Erscheinung tritt – sich im Kontext dieser Studie also nicht in den *Schriftlichen Nacherzählungen* oder *Vertiefenden Interviews* niederschlug.

Das Vernachlässigte und Unerwähnte lässt sich jedoch als Negativ des Gesagten in Rückgriff auf den Medientext als Leerstelle sichtbar machen. Die Notation der Erwähnungen von Sequenzen und Personen folgte demnach nicht nur der Absicht, einen Überblick über das *Individuelle Filmskript* der ProbandInnen im Verhältnis zum rezipierten Medientext zu gewinnen, vielmehr ging es auch darum, ein Verständnis dafür zu entwickeln, welche Elemente des Medientextes eben nicht Teil des *Individuellen Filmskripts* geworden sind. In diesem Sinne fungieren die *Individuellen Filmgrundrisse* zum einen als ein Positiv des *Individuellen Filmskripts*, aber auch als ein Negativ der vernachlässigten respektive unerwähnten Angebote des Medientextes. Dieses Negativ des Vernachlässigten und Unerwähnten ist der qualitativen respektive hermeneutischen Analyse zwar nicht zugänglich, da es keinen qualitativen Datensatz darstellt, jedoch kann es als zusätzliche Kontextinformation in die Analyse der bestehenden Datensätze eingebunden werden.

Zum Einsatz kamen die *Individuellen Filmgrundrisse* zum einen in der Auswertung der Einzelfälle und ermöglichten es, bei der Interpretation und Analyse einzelner Gesprächsabschnitte (Auswertungsschritt **I. b. i.**) diese nicht nur in den Kontext des Gesprächs einzubetten, sondern auch die dort verhandelten, personalisierten Geschichten im Kontext ihrer weiteren Erwähnungen durch die ProbandInnen zu deuten sowie an weitere Nennungen der betreffenden Filmsequenzen und Personen zurückzubinden. Dabei hatte im Auswertungsschritt **I. b. i.** die Aufrechterhaltung des sequenzanalytischen Vorgehens besondere Priorität, so dass spätere Äußerungen nicht zur Deutung Früherer herangezogen wurden. Zum anderen erlaubten die *Individuellen Filmgrundrisse* auch bei den fallübergreifenden Auswertungsschritten **II.** und **V.** probandInnenspezifische Wahrnehmungen einzelner, personalisierter Geschichten zueinander in Bezug zu setzen, woraus darüber hinaus die Option erwuchs, die Korrelation der Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte punktuell um divergierende Wahrnehmungen des Medientextes zu ergänzen.

II. Der folgende Arbeitsschritt hatte die Identifikation von Gemeinsamkeiten und Unterschieden der rekonstruierten, individuellen Praktiken zum Gegenstand und orientierte sich am zweiten Analyse-schritt der Hermeneutischen Wissenssoziologie, der die Aggregation der im Kontext der Analyse der Einzelfälle gefundenen Sinneinheiten zu höheren Sinneinheiten zum Gegenstand hat. Entsprechend dieses Paradigmas wurden in diesem Schritt die rekonstruierten Rezeptionspraktiken aufgrund der im Vergleich hervortretenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf einer höheren Ebene aggregiert. Der Arbeitsschritt zielte dabei einerseits auf die Suche nach theoretischen Konzepten ab, die geeignet waren, die rekonstruierten individuellen Praktiken zusammenzufassen und/oder zu beschreiben; zum anderen wurde ebenfalls die Schaffung eines Kategoriensystems angestrebt, das die Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte systematisiert. Dieses Kategoriensystem wurde im Fortgang der Einzelfallanalysen sukzessive durch fortlaufende Modifikationen und Falsifikationen ergänzt und vervollständigt. Das Vorgehen dieses Arbeitsschrittes fand dabei nicht nur fallübergreifend, sondern auch filmübergreifend statt, um mögliche Unterschiede der rekonstruierten Praktiken bei der Rezeption von Medientexten verschiedener Organisationsformen zu erfassen.

III. Wie zuvor diskutiert, verhinderte der quasi-experimentelle Charakter der Studie, dass die Auswahl neuer Fälle für die Erhebung einzig auf die zuvor ausgewerteten Einzelfälle gestützt werden konnte, weshalb dem *Sampling* darüber hinaus die folgenden Kriterien zugrunde gelegt wurden.

Die Studie setzte – in Abgrenzung der Mehrheit übrigen Forschung, die bis dato in der Geschichtswissenschaften zur Erforschung von Filmrezeption erfolgt war – bewusst nicht auf Kinder und Jugendliche als ProbandInnen, sondern auf junge Erwachsene, da diese in ihrer Sozialisation wie auch ihrem Wissenserwerb zu historischen Themen und der dazugehörigen persönlichen Positionierung als gefestigt angesehen werden konnten.³⁹⁸ Wegen des spezifischen Bezuges des Sujets³⁹⁹ der im Rezeptionsexperiment gezeigten Filme auf die deutsche Zeitgeschichte und um die angestrebte Erforschung der individuellen Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte an einem möglichst homogenen, sozio-

³⁹⁸ Vgl. hierzu auch Kapitel 3 dieser Arbeit. Die Auswahl der ProbandInnen für das Rezeptionsexperiment folgte dabei zunächst den vom DFG-Projekt „Vom Zeitzug zum professionellen Schauspieler Personalisierungsstrategien des Historischen im Fernsehen an der Epochenschwelle zum 21. Jahrhundert,“ aus dem dieser Arbeit hervorging, abgesteckten Kriterien und wurde wie im weiteren Textverlauf aufgeführt modifiziert.

³⁹⁹ Vgl. für die Festlegung des Sujets ‚Flucht und Vertreibung‘ sowie die Auswahl der Filme, die die Grundlage des Rezeptionsexperiments bildeten Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

kulturellen Kontext erforschen zu können, wurden ausschließlich in Deutschland geborene StudienteilnehmerInnen rekrutiert. Eine weitere, differenzierte Auswahl beispielsweise nach bestehendem Migrationshintergrund wurde dabei nicht vorgenommen. Die Auswahl der ProbandInnen und ihre Verteilung auf die beiden Filme erfolgte dabei primär nach ihrem Geschlecht, wobei versucht wurde, eine ausgewogene Repräsentation beider biologischen Geschlechter für die Studie zu erreichen. Die Anwendung der Dichotomie der biologischen Geschlechter kam demnach dadurch zustande, dass keine/r der ProbandInnen eine Geschlechtsidentität äußerte, die nicht einem der biologischen Geschlechter entsprach. Das sekundäre Kriterium für Auswahl und Verteilung bildete die Herkunft respektive die Sozialisation der ProbandInnen beziehungsweise die Herkunft ihrer Familien aus den alten und neuen Bundesländern. Dieses Kriterium stützte sich auf die Annahme, dass sich unterschiedliche Wahrnehmungen von personalisierten Darstellungen von ‚Flucht und Vertreibung‘ maßgeblich auf die historisch evidente Divergenz des Umganges mit diesem Themenkomplex in der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik würden zurückführen lassen.⁴⁰⁰ Die Ausprägung beider Variablen wurde hierbei im Rekrutierungsprozess erfragt und stützte sich demnach auf die Selbstverortung der ProbandInnen.

Im Zuge der Auswertung bereits erhobener Einzelfälle und dem fortschreitenden *Sampling* erweist sich die Variable der Herkunft respektive Sozialisation aus/in den alten oder neuen Bundesländern jedoch als wenig bis nicht erklärungsstark. Als weit einflussreicher stellte sich hingegen das Bestehen eines familiären Vertriebenenhintergrundes der ProbandInnen mit Bezug zu den ehemaligen Ostgebieten des Deutschen Reiches heraus, der gewichtigeren Einfluss auf die individuelle Wahrnehmung und Bewertung der untersuchten Filme ausübte. Die Auswahl und Verteilung der ProbandInnen wurde dementsprechend angepasst und um dieses tertiäre Kriterium erweitert. Von den 17 ProbandInnen, die schlussendlich in der Studie interviewt wurden, besaßen sieben einen solchen Vertriebenenhintergrund, die Übrigen besaßen entweder nach eigenen Angaben keinen oder verfügten nicht über das Wissen einer solchen möglichen Abkunft.⁴⁰¹

IV. Nach dem Abschluss des *Sampling* erfolgte ein zweiter analytischer Durchgang durch den gesamten Materialkorpus, der darauf abzielte, unter Einbezug des in den Arbeitsschritten **II.** erarbeiteten Kategoriensystems weitere Fälle der bereits identifizierten Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte in den Datensätzen der Einzelfälle aufzuspüren und zu rekonstruieren.

V. Im letzten Arbeitsschritt des Auswertungsverfahrens wurden schließlich alle in den Arbeitsschritten **I. b. i.** und **IV.** identifizierten und rekonstruierten Funde der jeweiligen Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte einem einzelfall- und filmübergreifenden Vergleich unterzogen. Das Anliegen dieses Arbeitsschrittes war es dabei, die im Arbeitsschritt **II.** begonnene Aggregation der Sinn-einheiten logisch fortzusetzen und zu einer umfassenden und differenzierten Beschreibung der rekonstruierten Praktiken zu gelangen, ihre möglichen Ausprägungen respektive Varianten zu bestimmen und dadurch das erstellte Kategoriensystem so weit zu vervollständigen und ausdifferenzieren, dass es in Lage war, die einzelnen Funde der Praktiken zu erklären. Im Zuge dessen wurde zur Erklärung des ProbandInnenhandelns – wann immer möglich und sinnvoll – die in den Auswertungen der Einzelfälle (Arbeitsschritten **I. b. i.**) paraphrasierten Abschnitte, die Aufschluss über den *Personal Context* der ProbandInnen bereithielten, herangezogen. Dass hierbei das sequenzanalytische Vorgehen der Hermeneutischen Wissenssoziologie teilweise aufgebrochen werden musste, wurde zur Steigerung der Tiefe der Analyse der rekonstruierten Praktiken und Phänomene in Kauf genommen.

Um einen systematischen, fallübergreifenden Vergleich zwischen jenen ProbandInnen zu ermöglichen, die dieselben Filme gesehen hatten, wurde in diesem Arbeitsschritt intensiv auf die *Individuellen Filmgrundrisse* zurückgegriffen. Dies ermöglichte, im Vergleich über die rekonstruierten Praktiken hinaus zu gehen und auch die ihnen zugrundeliegenden, personalisierten Geschichten, Filmsequenzen und Personen mit einzubeziehen. Dieses Vorgehen ermöglichte es, die rekonstruierten Praktiken dahingehend ausdifferenzieren, ob sie im konkreten Fall individuellen Ursprunges oder möglicherweise auf eine Filmwirkung zurückzuführen waren, die über den individuellen Einzelfall hinausging. Die Endfassung des Kategoriensystems, die nach diesem Arbeitsschritt vorlag, bildete dann letztlich das strukturierende Element der Darstellungen der empirischen Ergebnisse dieser Arbeit.

⁴⁰⁰ Vgl. für die historische Entwicklung des Umganges mit und die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ in DDR und BRD Kapitel 6.2.2 sowie für die Entwicklung der filmischen Rezeption des Themenkomplexes in Spiel- und Dokumentarfilmen Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

⁴⁰¹ Vgl. Abb. 3 dieser Arbeit.

5.4 Erörterung der Grenzen des verwendeten Untersuchungsdesigns

Die Beschreibung der theoretischen Vorannahmen und des methodischen Aufbaus der Studie verdeutlicht, dass ein außerordentliches Maß an Interdisziplinarität und der Einbezug einer Vielzahl von Wissenschaftszweigen vonnöten war, um ein Design zu konzipieren, das der Spezifik des Untersuchungsgegenstandes und der explizit geschichtswissenschaftlich zugeschnittenen Fragestellung gerecht werden konnte. Dieser Aufwand und der aus ihm resultierende hohe Grad der Komplexität führten letztlich auch zu erheblichen Einschränkungen in der Reichweite und der Aussagekraft der Studie, die im Folgenden umrissen werden. Dieses Kapitel wird sich hierbei sowohl an den praktischen Grenzen des Designs im Forschungsprozess als auch an den Einschränkungen, die sich aus der Perspektive all jener Disziplinen ergaben, die für die Konzeption herangezogen wurden, annehmen.

Auch wenn sich das Design der Studie als produktiv und effektiv erwiesen und bewährt hat, muss angemerkt werden, dass es im Erhebungsprozess hinsichtlich der Arbeitsintensität, Komplexität und Spezifik einige Nachteile mit sich brachte. So führte das hohe Maß an Vorbereitungen, die für die Durchführung der *Vertiefenden Interviews* in kurzer Zeit geleistet werden musste, zu einer nur relativ kleinen Zahl von ProbandInnen, die gleichzeitig bearbeitet werden konnten.

Von weit größerer Bedeutung für die Studie waren jedoch die Komplexität und Spezifik des Designs in seiner Auswirkung auf die ProbandInnen und die Rekrutierung derselben. Die Komplexität der Studie, deren Ablauf zur Koordinierung der Erhebung mit den ProbandInnen in ihren Grundzügen besprochen werden musste, schreckte potenzielle ProbandInnen vor allem in Hinblick auf die aus der Komplexität resultierende Dauer der Erhebung, unabhängig von ihrem Bildungsgrad, Berufsbild, Geschlecht, Alter und Sozialisierung, ab. So betrug der von den ProbandInnen in der Studie geleistete Zeitaufwand für Filmvorführung, Nacherzählung und Interview inklusive An- und Abreise zu den zwei separaten Terminen⁴⁰² zwischen 3 Stunden und 40 Minuten und 5 Stunden und 20 Minuten, und belief sich im Mittel auf eine Dauer von 4 Stunden und 20 Minuten bei einer Standardabweichung von 25 Minuten. Darüber hinaus wurden andere potenzielle ProbandInnen – vor allem solche mit vergleichsweise geringerem Bildungsgrad – durch die Spezifik des historischen Gegenstandes der gezeigten Filme bereits beim Rekrutierungsversuch abgeschreckt. Im Zusammenspiel führte dies dazu, dass der Aufwand zur Teilnahme an der Studie nur von jenen ProbandInnen in Kauf genommen wurde, die sich nach eigenen Angaben im allgemein historische Themen oder im Speziellen für das Themenfeld ‚Flucht und Vertreibung‘ interessierten. Ein Umstand, der sich mit den Ergebnissen der deutschen Kommunikations- und Medienwissenschaftler Senta Pfaff und Michael Meyen deckt, die bereits im Zuge einer Gruppendiskussion zu Rezeptionsgewohnheiten im Bezug auf Filme mit historischem Inhalt im Jahre 2006 feststellten, dass „vor allem stark beschäftigte und am Gegenstand nur beiläufig interessierte Personen [...] nicht gewillt [sind], zu einem festgelegten Zeitpunkt an einen bestimmten Ort zu kommen, um über eben diesen Gegenstand zu sprechen“⁴⁰³. Relativiert wird diese Tatsache nur zum Teil durch die berechnete Annahme, dass im Sinne des *Uses-and-Gratifications-Approach*⁴⁰⁴ ein grundlegendes Interesse am dargestellten, historischen Inhalt und die Bereitschaft, für diesen Zeit aufzubringen, bei einer alltäglichen respektive lebensweltlichen Mediennutzung ebenfalls zum Tragen kämen. Demzufolge würden potenzielle ProbandInnen, die aus den dargelegten Gründen nicht an der Studie teilnahmen, auch nicht zum regulären Publikum der im Rezeptionsexperiment gezeigten Filme gehören und sich einem solchen Medienangebot im Alltag tendenziell nicht zuwenden. Im Hinblick auf die Fragestellung ist darüber hinaus auch fraglich, ob die Rezeption durch weniger interessierte ProbandInnen divergierende Umgänge und Handlungspraktiken mit personalisierter Geschichte zu Tage gefördert hätten, oder ob diese schlicht seltener zu Tage getreten und weniger intensiv ausgefallen wären. Die Komplexität des Designs der Studie, ihre thematische

⁴⁰² Hierbei wurde der Zeitaufwand der ProbandInnen für An- und Abfahrt mit einem pauschalen Wert von je 15 Minuten pro Termin sehr konservativ geschätzt.

⁴⁰³ Vgl. Meyen/Pfaff, *Rezeption von Geschichte im Fernsehen*, 2006, S. 102ff.

⁴⁰⁴ Der *Uses-and-Gratifications-Approach* (oder auch Theorie der selektiven Zuwendung) stammt aus der Mediennutzungsforschung und betrachtet die RezipientInnen in Abgrenzung zum Stimulus-Response-Modells als aktiv an der Medienauswahl aus dem Angebot beteiligt, die durch ihre Interessen und Bedürfnisse geleitet werden. Die Zuwendung zu einem bestimmten Medium und die anschließende Rezeption erfolgen demnach in Abhängigkeit von der Nutzenerwartung, die Bedürfnisbefriedigung der RezipientIn darstellt. Dieser Ansatz fand seine Ursprünge in den 1960er Jahren in Amerika und stellte einen Paradigmenwechsel der Kommunikationswissenschaft von einem medienzentrierten hin zu einem menschenzentrierten Verständnis der Mediennutzung dar. (Vgl. Bilandzic/ Koschel/ Springer/ Pürer, *Rezipientenforschung*, 2016, S. 92-98; Bonfadelli/Friemel, *Medienwirkungsforschung*, 2017, S. 74-81. Der *Uses-and-Gratifications-Approach* bildet auch die Grundlage für den Nutzenansatz, der das theoretische Verständnis der Rolle der RezipientInnen beim Medienkonsum, das dieser Studie zugrunde liegt, entscheidend mitbestimmt. Vgl. Kai-Uwe Hugger, *Uses & Gratifications-Approach und Nutzenansatz*, in: Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), *Handbuch Medienpädagogik*, Wiesbaden 2008, S. 173-177; u. Friedrich Krotz, *Handlungstheorien*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 40-49.

Spezifik und die Wahl der Erhebungsinstrumente führten demnach zu einem zu geringen Anteil an ProbandInnen mit bildungsfernem Hintergrund. Dies schwächt damit zwar nicht die Aussagekraft der Ergebnisse der Studie, aber deren Reichweite.

Neben den praktischen Problemen bei der Rekrutierung, die aus der Komplexität des Designs erwachsen, muss an dieser Stelle das Erhebungsinstrument der *Schriftlichen Nacherzählung* problematisiert werden. Wie bereits erwähnt, ist bei einer schriftlichen Erhebung von ProbandInnenäußerungen zu erwarten, dass diese Form bildungsferne und nicht-muttersprachliche ProbandInnen benachteiligen, da sie möglicherweise in der Wiedergabe ihres Filmerlebens gehemmt werden könnten.⁴⁰⁵ Dies ist ein Umstand, der nur zum Teil durch den Fokus der Studie auf die Rezeptionen durch junge Erwachsene aus Deutschland relativiert und durch die anschließende Triangulation der *Schriftlichen Nacherzählungen* mit *Vertiefenden Interviews* kompensiert wurde.

Eine weitere Anmerkung, die an dieser Stelle zu den Grenzen des Designs gemacht werden muss, betrifft die Auswahl der Filme, die für das Rezeptionsexperiment herangezogen wurden. Zwar bildet sie in sich bereits einen Vorgriff auf die Auswertung des Datenmaterials, der sich jedoch nicht auf den Umgang mit personalisierter Geschichte, sondern die Einstellung der ProbandInnen zum Film als Ganzes bezieht, und ist deshalb hier am rechten Platz. Bereits die Nachfrage, ob die ProbandInnen die jeweiligen gezeigten Filme schon einmal gesehen hätten oder sie sich den gezeigten Film selbstständig aus dem Fernsehprogramm auswählen würden, zeigte, dass zumindest der Spielfilm „Die Flucht“ und mit Abstrichen auch die Dokumentation „Zeit der Frauen“ – sowie ähnlich gelagerte Produktionen tendenziell – nicht selbstverständlich Teil der Medienbiographie und des Mediennutzungsprofils der anfang- bis mittezwanzigjährigen ProbandInnen sind. Von den neun ProbandInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, gaben fünf an, dass sie sich den Film nicht von sich aus ausgesucht und angesehen oder beim zufälligen Einschalten nicht zu Ende gesehen hätten.⁴⁰⁶ Nur vier gaben an, dass sie den Film auch selbstständig ausgewählt und angesehen hätten.⁴⁰⁷ Darüber hinaus gaben sechs der neun ProbandInnen an, dass sie aus diversen Gründen selten oder nie deutsche Spielfilme mit historischem Inhalt, oder Filme, die dem Genre von „Die Flucht“ entsprächen, konsumieren würden.⁴⁰⁸ Weniger drastisch aber ähnlich kritisch zu sehen sind die Antworten der ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, auf diese Fragen. Von den betreffenden acht ProbandInnen gaben nur fünf an, dass sie den Film auch privat gesehen hätten.⁴⁰⁹ Drei ProbandInnen entgegneten hingegen, dass sie den Film nicht von sich aus ausgewählt und angesehen oder beim zufälligen Einschalten nicht zu Ende gesehen hätten.⁴¹⁰ Die ProbandInnen, die den Film privat sehen würden, bekundeten darüber hinaus ein grundsätzliches Interesse am Format der Dokumentation.⁴¹¹ Die verbleibenden drei ProbandInnen elaborierten hingegen aus diversen Gründen, selten oder nie Dokumentationen zu konsumieren.⁴¹² Dieser kurze Überblick verdeutlicht, dass die Medien, die als Grundlage für die Untersuchung gewählt wurden respektive die durch sie repräsentierten Formate, nur mäßige Berührungspunkte mit den Medienbiographien und dem Mediennutzungsverhalten der ProbandInnen haben. Ob dieser Befund auch repräsentativ für die Altersgruppe der ProbandInnen ist, muss dabei offen bleiben. Jedoch ist – wie der deutsche Historiker Fabio Crivellari nahelegte – davon auszugehen, dass filmische Medientexte mit historischen und speziell zeitgeschichtlichen Inhalten grundsätzlich auf Konsumenten jenseits des fünfzigsten Lebensjahres zugeschnitten sind und diese Zielgruppe auch zuverlässig erreichen.⁴¹³ Dieser Umstand schmälert nicht die Aussagekraft der Untersuchungen im Hinblick auf die in der Analyse rekonstruierten Praktiken, die bei der Rezeption von filmischen Geschichtsangeboten am Werk sind und den Umgang der ProbandInnen mit personalisierter Geschichte strukturieren, sondern kommt auf einer grundsätzlicheren Ebene zum Tragen und unterstreicht die Notwendigkeit der Erforschung des Desiderates der Rezeption von filmischen Geschichtsdarstellungen durch ihre Zielgruppe jenseits des fünfzigsten Lebensjahres.

Des Weiteren ist hervorzuheben, dass die beiden Filme, die den ProbandInnen im Zuge der Studie vorgeführt wurden, zum Zeitpunkt der Erhebung im Falle von „Die Flucht“ bereits sieben Jahre und im Fall von „Zeit der Frauen“ sogar 13 Jahre alt waren. Diese Kluft zwischen Produktion und Rezeption ist

⁴⁰⁵ Vgl. für eine ausführliche Problematisierung und Evaluierung des Erhebungsinstrumentes der *Schriftlichen Nacherzählung* Anm. 266 im Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

⁴⁰⁶ DFW011, Z. 696-720; DFW021, Z. 940-952 u. 1494-1521; DFM01, Z. 1436-1613; DFW021, Z. 1494-1521; u. DFW031, Z. 1240-1248.

⁴⁰⁷ DFW031, Z. 1644-1678; DFW041, Z. 1440-1446; DFW051, Z. 2044-2047; u. DFW041, Z. 507-514.

⁴⁰⁸ DFW011, Z. 696-720, u. 359-376; DFW031, Z. 1644-1678; DFM01, Z. 1436-1613, DFM01, Z. 1436-1613; DFW021, Z. 1494-1521; u. DFW031, Z. 1240-1270.

⁴⁰⁹ ZdFW021, Z. 898-914; ZdFW041, Z. 2070-2073; ZdFM011, Z. 1185-1204; ZdFM021, Z. 1406-1421; u. ZdFM031, Z. 1378-1406.

⁴¹⁰ ZdFW011, Z. 1280-1299; ZdFW031, Z. 2290-2382; u. ZdFM041, 1073-1087.

⁴¹¹ ZdFW021, Z. 898-914; ZdFW041, Z. 2074-2107; ZdFM011, Z. 1185-1204; ZdFM021, Z. 1406-1421; u. ZdFM031, Z. 1492-1518.

⁴¹² ZdFW011, Z. 1280-1363; ZdFW031, Z. 2383-2405 u. ZdFMW041, 1073-1087.

⁴¹³ Fabio Crivellari, Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung, in: Albert Drews (Hrsg.), *Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm*, Reburg-Loccum 2008, S. 145-165, hier S. 155.

im Hinblick auf die Sehgewohnheiten der ProbandInnen kritisch zu betrachten, jedoch ein Zugeständnis an den historischen Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘, der den Ausgangspunkt dieser Studie bildet. Zwar sind deutschsprachige Produktionen, die sich mit dem Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ befassen, nicht selten, jedoch ist das relative Alter der Medientexte dahingehend zu rechtfertigen dass sie gleichzeitige eine inhärentes Maximum an potenziellen Angeboten bei gleichzeitiger topologische, thematische und inhaltliche Nähe gewährleisten, die als Klammer und Brücke zwischen den unterschiedlichen Filmgattungen und ihnen werkästhetischen Unterschieden in der Inszenierung personalisierter Geschichte fungieren.⁴¹⁴ Einen direkten Vergleich zwischen den Filmen und der Rezeptionen durch und rezipientInnenspezifischen Wirkungen sowie Effekten auf die ProbandInnen wird hierdurch zwar nicht grundsätzlich ermöglicht, aber wesentlich befördert.

Bevor auf die Implikationen eingegangen werden, die sich aus der Perspektive anderer Disziplinen aus dem Design ergeben, muss an dieser Stelle darauf angemerkt werden, dass die Aussagekraft und Reichweite dieser Studie nicht zuletzt durch die qualitative Anlage des Designs begrenzt wird. Im Allgemeinen ist die Reichweite der Studie dahingehend beschränkt, dass die Ergebnisse dieser Studie, wie bei aller qualitativer Forschung, nicht repräsentativ sind und nicht über die Gesamtheit der untersuchten Einzelfälle hinaus generalisiert werden können. Vielmehr versucht sich diese Arbeit dem Phänomen personalisierter Geschichte und ihrer Rezeption explorativ zu nähern. Im Einzelnen führt die Spezifik der Fragestellung zu einer Einschränkung der Erklärungsmacht der Ergebnisse über die eigentliche Fragestellung hinaus. Dies kommt vor allem dort zum Tragen, wo Methoden und Annahmen aus benachbarten Wissenschaften zur Erstellung des Designs herangezogen wurden und nicht in einem Maße berücksichtigt werden konnten, um den Ansprüchen derselben vollends zu genügen. Um diesem Umstand zu begegnen, ging diese Studie hypothesenbildend vor, band Verallgemeinerungen und Generalisierungen immer an das *sample* der ProbandInnen zurück und formulierte darüber hinaus dergestalt, dass sie einer Überprüfung durch mögliche folgende Studien qualitativer wie quantitativer Natur offen gegenübersteht.

Neben der Komplexität des Designs führte aber auch die Spezifik und der enge Zuschnitt der Studie dazu, dass die Reichweite aus der Perspektive einzelner Disziplinen, mit denen das Design theoretische, methodische oder inhaltliche Aspekte teilt als eingeschränkt gelten muss, oder aber Fragestellungen, die sich aus deren Sicht aufgedrängt hätten, außer Acht gelassen werden mussten.

Es ist bereits angesprochen worden, dass sich das Design der Studie aus Sicht der Kommunikations-, Mediennutzungs- und Medienrezeptionsforschung sowie der Soziologie den Vorwurf gefallen lassen muss, sich zwar mit Rezeptionsprozessen zu befassen, aber aufgrund des experimentellen Charakters den sozialen und kulturellen Kontext des alltäglichen Medienkonsums zu vernachlässigen. Die Künstlichkeit der daraus resultierenden Situation ist dabei weder von der Hand zu weisen, noch zu unterschlagen.⁴¹⁵ Ferner konnte nicht die Gesamtheit des sozialen Handelns der TeilnehmerInnen mit Film in den Blick genommen werden, sondern nur solche Aspekte, die im Zusammenhang mit der Rezeption personalisierter Geschichte standen. Dies geht insbesondere zu Lasten der Rekonstruktion des Umganges mit filmästhetischen Aspekten bei der Rezeption, was insbesondere aus der Perspektive der Film- und Fernsehwissenschaft als Mangel verstanden werden könnte. Diese beiden Gesichtspunkte stellen jedoch Zugeständnisse dar, die aufgrund des spezifischen Interesses an historischen Inhalten gemacht werden mussten.

Ebenfalls kritisch zu bewerten, ist die in dieser Arbeit verfolgte Absicht, sowohl Rezeptions- als auch Wirkungsprozesse in den Blick zu nehmen, auch wenn diese Probleme mehr aus der Rivalität zwischen Mediennutzungs-, Medienwirkungs- und Medienrezeptionsforschung als aus theoretischen und methodischen Widersprüchen zwischen den Ansätzen hervorgehen. Darüber hinaus sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich darauf verwiesen, dass diese Studie aufgrund ihres qualitativen Charakters keinen Anspruch auf Repräsentativität erhebt. Des Weiteren stehen bei der Rekonstruktion der Rezeptionspraktiken personalisierter Geschichte und bei der Analyse potenzieller Wirkungszusammenhänge die individuellen Filmperzeptionen im Vordergrund. Eine Verallgemeinerung von individuellen Filmwirkungen einzelner Elemente des Filmes auf seine Gesamtheit Elemente des Filmes wird hierbei ebenso wenig stattfinden wie eine Generalisierung von Praktiken der Rezeption mit personalisierter Geschichte von der einzelnen StudienteilnehmerIn auf die Gesamtheit des *Samples*.

Aus Sicht der Geschichtswissenschaft hingegen wäre eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem historischen Thema und die Evaluierung der Filmhistorie erstrebenswert gewesen. Dies hätte jedoch dem Ziel der Studie, Praktiken der Rezeption und des Umganges mit filmischen Geschichtsdarstellungen und personalisierter Geschichte sowie deren Wirkung zu rekonstruieren, keinen Mehrwert beschert.

⁴¹⁴ Vgl. für den Balanceakt zwischen inhaltlicher Vielfalt einerseits und der und der topologische, thematische und inhaltliche Nähe der herangezogenen Filme andererseits Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

⁴¹⁵ Vgl. Ayaß, Zur Geschichte der qualitativen Methoden in der Medienforschung, 2006, S. 63.

Die Geschichtsdidaktik zu guter Letzt dürfte bemängeln, dass diese Studie keine Auskunft zum historischen Lernen aus den rezipierten Inhalten liefert, was aufgrund der Anlage als Querschnitts- und nicht als Paneluntersuchung ohnehin nicht möglich gewesen wäre – eine Einschätzung, die die Geschichtsdidaktik mit der Soziologie sowie der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Rezeptionsforschung teilen dürfte. Die Frage, ob Inhalte aus dem Film durch die ProbandInnen angeeignet⁴¹⁶ wurden und damit langfristige Wirkung entfalten, konnte nicht berücksichtigt werden. Die Langzeitwirkung von Filmen mit historischem Inhalt stellt dabei ein ebenso dringliches Desiderat für die Geschichtswissenschaft und -didaktik dar, wie die Frage nach dem Umgang mit diesen Inhalten und ihrer Wirkung.

Dass aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft bei der Interaktion mit filmischen Geschichtsdarstellungen dem geschichtsdidaktischen Konzept des Geschichtsbewusstseins eine besondere Bedeutung beizumessen ist, steht außer Frage. Dass in dieser Studie nur auf ‚historisches Wissen‘ – definiert als jene Wissensbestände der ProbandInnen über Vergangenheit, die von ihnen geäußert werden – Bezug genommen wird, muss aus Sicht der Geschichtsdidaktik enttäuschen – so streift der Begriff den Gegenstand zwar, jedoch ohne ihn einzubeziehen. Ein systematischer Einbezug der Größe des Geschichtsbewusstseins ist mit dem hier vorgestellten Design jedoch nicht möglich. Das Geschichtsbewusstsein der ProbandInnen oder die Genese von individuellen Geschichtsbildern mit der Rezeption von Filmen mit historischen Inhalten in Bezug zu setzen und die Verhältnisse derselben zueinander zu bestimmen, stellt ein bedeutsames Desiderat der Geschichtswissenschaft dar. Sie in die Rekonstruktion und Analyse der Praktiken der Rezeption als Kategorie der Untersuchung mit einzubeziehen, wäre sicherlich der Königsweg und das Endziel einer empirischen Erforschung von Filmrezeption filmischer Geschichtsdarstellungen. Im Rahmen des Designs dieser Studie kann sie jedoch keine Berücksichtigung finden. Zum einen müsste das Design sich dafür neben der Filmrezeption auch in einem gesonderten Erhebungsschritt mit dem Geschichtsbewusstsein respektive den Geschichtsbildern der ProbandInnen – möglichst vor und nach der Filmrezeption – befassen, um kausale Zusammenhänge mit der Filmrezeption klären zu können. Ein Design, das diesen Anforderungen gerecht würde, hätte jedoch einen weit größeren Umfang, als er im Rahmen einer Dissertationsschrift bewältigt werden kann. Zum anderen, und dieser Grund ist gewichtiger, scheint ein solches Unterfangen aussichtslos, solange keine gesicherten Kenntnisse über die Handlungspraktiken mit filmischen Geschichtsdarstellungen vorliegen.

⁴¹⁶ Vgl. zum Aneignungsbegriff grundlegend: Geimer, Das Konzept der Aneignung in der qualitativen Rezeptionsforschung. 2011, S. 191-207; Rainer Winter, Cultural Studies, 2006, S. 429ff; Werner Holly/Ulrich Püschel, Vorwort, in: Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung, Opladen 1993, S. 7-10; Hepp, Kommunikative Aneignung, 2005, S. 67f; Charlton, Methoden der Erforschung von Medienaneignungsprozessen. S. 11-26.

C Die Medientexte

6 Die Analyse der Medientexte in ihren Kontexten

6.1 Über die Möglichkeit einer historiographisch differenzierten film- und fernwissenschaftlichen Analyse eines Medientextes und seiner Rezeption

Es steht außer Frage, dass eine Rezeptionsstudie mit historiographischem Anspruch sich nicht allein auf das empirische Datenmaterial der ForschungsteilnehmerInnen stützen kann, sondern eine Betrachtung des Ausgangsmediums ebenso notwendig ist wie die Auseinandersetzung mit den verschiedenen historischen Ebenen, die für den Rezeptionsprozess grundsätzlich von Relevanz sein könnten. Dass einer solchen Triangulation der Daten aus medienwissenschaftlicher Sicht nichts im Wege steht, ist zuvor dargelegt worden.¹ Wie sie zu bewerkstelligen ist, bedarf hingegen der weiteren Erörterung. Der umfangreichste und bedeutendste Ansatz einer ganzheitlichen Auseinandersetzung mit Film und seiner Rezeption – der den Ausgangspunkt der Überlegungen dieses Kapitels bilden wird – stammt vermutlich von dem deutschen Medienwissenschaftler Helmut Korte, der in seiner Untersuchung des Kinos am Ende der Weimarer Republik seine Vorstellung eines „Idealmodell[es] einer historischen Filmanalyse“ postulierte.² Im Zuge dessen plädierte Korte für eine Trias von analytischen Schwerpunkten bestehend aus einer Kontextanalyse, einer Produktanalyse und einer historischen Rezeptionsanalyse, die den kommunikativen Aspekt des Filmes und seiner Wahrnehmung in den Mittelpunkt rückt.³ Kortees Ziel war es, mit diesem Idealtypus einen ganzheitlichen und möglichst trennscharfen Blick auf historische Filme mit beliebigem Inhalt zu werfen, ihre Produktion und Rezeption eingeschlossen. Der Vorteil dieses Analysemodells, die weitreichende Ausdehnung des relevanten Untersuchungsfeldes, stellen gleichzeitig auch die größte, mit ihm verbundene Komplikation dar. Zu Recht wies Günter Riederer darauf hin, dass Kortees Ansatz, wie alle sozialhistorisch ausgerichteten Analyseansätze von Filmen, Gefahr läuft, sich in einer „histoire totale“ zu verlieren.⁴ Auch Korte selbst ist sich dieses Umstands bewusst und stellte fest, dass eine vollständige Durchführung des von ihm vorgeschlagenen, idealtypischen Analyseansatzes schlichtweg unmöglich sei.⁵

Dessen ungeachtet greift dieses Modell jedoch einen wichtigen Aspekt auf. Die Rezeption eines Filmes, der Film als Produkt und der Kontext, in dem sich der Film bewegt, sind untrennbar miteinander verbunden. Auch für eine Rezeptionsstudie wäre es töricht, diese Trias zu Gunsten der Analyse des Datenmaterials vollständig zu vernachlässigen und damit den Akt der Rezeption vom Angebot des Medientextes mit dessen doppelter Historizität – die des Inhaltes und die des Filmes selbst – abzukoppeln.

Aufgrund der Tatsache, dass nicht viele Studien existieren, die sich dezidiert der Rezeption und möglicher rezipientInnenspezifischer Wirkung filmischer Geschichtsdarstellungen durch und auf ProbandInnen widmen,⁶ bildet Kortees Modell einer historischen Filmanalyse die bestmögliche Voraussetzung für die Diskussion möglicher ergänzender Perspektiven, die der Analyse des Datenmaterials aus dem Rezeptionsexperiment vorgeschaltet werden sollten. Selbstverständlich kann eine primär auf die Erforschung von Rezeption ausgerichtete Studie nicht allen drei Analysesträngen gleichberechtigt nachgehen. Kortees Ansatz muss deshalb für diese Studie differenziert operationalisiert werden, wobei der Blick auf die historische Rezeption des Filmes zwar der rekonstruktiven Analyse der empirischen ProbandInnendaten weichen muss, bei der Betrachtung des Filmes als Produkt und seiner Kontexte jedoch eine wertvolle Perspektive auf den Medientext bilden und zu einem tieferen Verständnis der eingesetzten Medientexte und der analysierten ProbandInnendaten beitragen kann.

Als Gegenstand der Produktanalyse begreift Helmut Korte die Auseinandersetzung mit dem „Inhalt“ und der „Präsentationsstruktur“ des Filmes. Als relevant für eine Untersuchung des Inhaltes erachtet er dabei vor allem die handelnden Personen sowie den Handlungsverlauf, den „formale[n] Aufbau“ aus filmwissenschaftlicher Sicht, die „inhärenten rezeptionsleitenden Signale der intendierten Wirkung“ des Filmes und die „filmisch dominanten Rezeptionsangebote“⁷. Es handelt sich dabei im Kern also um eine

¹ Vgl. Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

² Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen 1998, S. 41-45. Vgl. hierzu auch: Helmut Korte, *Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell*, in: Knut Hieckthier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin 1997, S. 154-166.

³ Vgl. zum Überblick vor allem die grafische Umsetzung des Modelles bei Korte: Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, 1998, S. 43.

⁴ Günter Riederer, *Den Bildschatz heben – Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 31 (2003), S. 15-39, hier S. 23f.

⁵ Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, 1998, S. 45.

⁶ Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.

⁷ Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, 1998, S. 43.

klassische Filmanalyse, wobei diese im Zusammenhang dieser Studie nicht vorgenommen wird, um die Wahrnehmungen der ProbandInnen an ihr zu evaluieren oder dieselbigen vorwegzunehmen, sondern um ein eigenständiges Verständnis der Medientexte zu etablieren, die zu ihrem besseren Verständnis und nicht zuletzt zur besseren Nachvollziehbarkeit der Studie durch ihre LeserInnen gereichen soll. Zusätzliche Komplexität gewinnt die Überlegung zu diesem Analyseschritt durch den Umstand, dass die Filme, die den ProbandInnen im Kontext dieser Studie gezeigt wurden, primär als Geschichtsdarstellungen begriffen werden, die durch den theoretisch gefassten Begriff der personalisierten Geschichte operationalisiert wurden.⁸ Einerseits muss die Analyse des Produktes – um dem historischen Aspekt der Geschichtsdarstellung Genüge zu tun – auch die historischen Ereignisse, die das Sujet der untersuchten Filme bildeten, ebenso in den Blick nehmen, wie den Film und seine historischen Inhalte selbst. Dies sollte eine rudimentäre Prüfung der Filmhistorie am Stand der Historiographie zur Realhistorie mit einschließen, die im Zuge der Analyse des empirischen Materiales punktuell vertieft werden wird, um ein Verständnis der Historizität der Filme zu etablieren. Andererseits muss durch die Analyse auch herausgearbeitet werden, wie die Personalisierung der inszenierten Geschichte in den Produktionen erfolgt und welche Formen von personalisierter Geschichte sie zum Vorschein bringt. Demzufolge ergeben sich für dieses Kapitel folgende Anforderungen: Erstens darf sich die Filmanalyse nicht auf die Untersuchung des Filmes nach den Regeln und Methoden der Film- und Fernsehwissenschaft beschränken, sondern muss auch seine immanenten Strukturen, Rezeptionsangebote und Aspekte möglicher rezipientInnenspezifischer Wirkung berücksichtigen, wobei das Konzept der personalisierten Geschichte den Rahmen bildet. Zweitens besteht zum besseren Verständnis des Inhaltes der untersuchten Filme die Notwendigkeit, die Geschichte von ‚Flucht und Vertreibung‘ in Grundzügen dazulegen, und die Filmhistorie auch am Messstab der Realhistorie – wie sie in der Historiographie beschrieben ist – zu messen.

Gegenstand der Kontextanalyse nach Korte ist die Rekonstruktion des „zeitgenössischen Rezeptionshintergrundes“, die sich auf die „historisch-gesellschaftliche Situation“, den „Stand der filmhistorischen Entwicklung“ und die „Bedeutung der inhaltlichen Problematik“ des Filmes für andere Filme, Präsentationsformen, aber auch für die Lebenswelt des Publikums zum Zeitpunkt der Filmrezeption bezieht.⁹ Grundsätzlich ist für die Kontextanalyse festzustellen, dass der Kontext einer Rezeptionsstudie zwei Ebenen aufweist. Zum einen ist der Kontext der Produktion, zum anderen der Rezeptionskontext zu beachten – was für Kortens Modell keine Rolle spielen mag, jedoch von Bedeutung ist, wenn wie im Fall dieser Studie zwischen Produktion und Rezeptionsexperiment zehn respektive 15 Jahre liegen. Während der „Stand der filmhistorischen Entwicklung“ – im Sinne der Filmgeschichte – klar dem Produktionskontext zuzuordnen ist, gestaltet sich die Zuweisung der „historisch-gesellschaftlichen Situation“ und der „Bedeutung der inhaltlichen Problematik“ zwispältig, da sie für die Analyse beider Ebenen gewinnbringende Sichtweisen ermöglichen. Es bietet sich demnach an, sowohl die „Bedeutung der inhaltlichen Problematik“ als auch die „historisch-gesellschaftliche Situation“ für beide Kontexte in die Analyse mit einzubeziehen, wobei diese nicht isoliert, sondern in ihrem historischen Zusammenhang erfasst werden sollten. Aus Gründen der Praktikabilität muss die Beschreibung der politisch „historisch-gesellschaftlichen Situation“ auf das Sujet der Filme, also den Stand der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit ‚Flucht und Vertreibung‘ respektive der Geschichte der erinnerungskulturellen Bedeutung des Topos, beschränkt bleiben. Demnach gesellen sich zu den zuvor festgehaltenen Analyseschwerpunkten des historischen Inhaltes der Filme und der realhistorischen Ereignisse auch die filmgeschichtliche Verortung der Produktionen, die Geschichte des Umgangs mit ‚Flucht und Vertreibung‘ und ihre gesellschaftliche Bedeutung zum Zeitpunkt von Produktion und Rezeptionsexperiment sowie schlussendlich die Erfassung der filmgeschichtlichen Bedeutung von ‚Flucht und Vertreibung‘ als Sujet im deutschen Film.

Als Gegenstand für eine Rezeptionsanalyse schließlich schlägt Korte die Untersuchung dreier wesentlicher Aspekte vor: die Intentionen der Filmemacher, den Bekanntheitsgrad des Filmes und die „Bewertung in den Rezensionen“ der Presse ebenso wie in anderen Publikationsformen.¹⁰ Da es sich bei dieser Studie um ein Rezeptionsexperiment handelt und nicht um den Rückgriff auf historische Rezeption, ist dieser Punkt weitgehend zu vernachlässigen, weil eine Konfrontation der ProbandInnenwahrnehmungen mit Pressestimmen keinerlei Mehrwert erbringen würde. Die Wahrnehmung des Filmes und seine diskursive Verhandlung werden deswegen nur am Rande Erwähnung finden. Um die herausgearbeiteten Schwerpunkte aufzugreifen, ergibt sich für dieses Kapitel demnach die folgende Struktur:

Zum einen eröffnen sich, bevor zur Analyse der Filme geschritten werden kann, drei maßgebliche Verortungsebenen, die sich in einer sukzessiven thematischen Engführung und Zuspitzung den Sujets der untersuchten Film, seinem historischem Ursprung sowie seiner Bedeutung und Entwicklung nähert

⁸ Vgl. Kapitel 4.3 u. 4.5 dieser Arbeit.

⁹ Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, 1998, S. 42f.

¹⁰ Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, 1998, S. 43.

und somit den Großteil der angestrebten Kontextanalyse leistet. Hierfür ist es erstens notwendig, die Ereignisse des Themenkomplexes ‚Flucht und Vertreibung‘ am Ende des Zweiten Weltkrieges in Augenschein zu nehmen, um sich dem Sujet der untersuchten Filme anzunähern und somit Grundlage für die historiographische Einschätzung der filmischen Geschichtsdarstellung für die Produktanalyse vorzubereiten. Zweitens ist es erforderlich, die Entwicklung der deutschen Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ zu umreißen, um die gesellschaftliche und erinnerungskulturelle Bedeutung des Sujets zu erschließen und die Kontexte von Rezeption und Produktion im Bezug auf das Sujet herauszuarbeiten. Drittens schließlich ist es geboten, das Sujet ‚Flucht und Vertreibung‘ im deutschen Film, das an sich eine Facette des erinnerungskulturellen Umganges mit dem historischen Ereignis bildet, in den Blick zu nehmen, um die filmgeschichtliche Entwicklung des Sujets zu erschließen und somit einerseits die Kontextanalyse zu erweitern und andererseits die Geschichtlichkeit des Sujets für die Produktanalyse zugänglich zu machen. Angesichts des eigentlichen Schwerpunktes dieser Studie können diese historischen Verortungsebenen nur in einem solchen Maß erschlossen werden, wie es für die Untersuchung der Rezeption und möglicher rezipientInnenspezifischer Wirkung der untersuchten Filme förderlich ist.

Zum anderen müssen die in den Rezeptionsexperimenten exponierten Filme selbst untersucht werden, wobei die Produktanalyse im Vordergrund stehen wird. Neben einer Erörterung der Produktionsdaten, die die Kontextanalyse vervollständigt, wird die Betrachtung der Filme die Darlegung ihrer Inhalte, die filmwissenschaftlich und filmnarratologische orientierte Analyse von Handlung, Ästhetik und Umsetzung, die Identifikation der im Film eingesetzten Formen von personalisierter Geschichte, die historiographische Einschätzung der Güte der Filme als Geschichtsdarstellungen, die Analyse der verhandelten Thematiken und Topoi sowie eine rudimentäre Betrachtung der Presserezeption beinhalten. Auch wenn die Filme in dieser Studie aus der Perspektive der ProbandInnen verstanden werden sollen, ermöglicht dieses Vorgehen einen ersten perspektivisch, thematisch und historisch multidimensionalen Zugriff auf die Medientexte. Nicht zuletzt soll mit diesem Schritt auch dem LeserInnen ein leichter Einstieg in die hierauf folgende Analyse des empirischen Datenmaterials ermöglicht werden, die mit ihrer Detailtiefe meist nur minimale Bruchstücke der durch die ProbandInnen rezipierten Filmes in den Blick nehmen kann.

6.2 Ebenen der historischen Verortung – der historische, historiographische und gesellschaftliche Rahmen der untersuchten Filme und ihrer Rezeptionen

Im Folgenden wird sich die Arbeit in einem Dreischritt dem Gegenstand ‚Flucht und Vertreibung‘ im Spannungsfeld von Ereignis, Erinnerung und Entertainment annähern. Es versteht sich dabei von selbst, dass diese Kapitel im Kontext dieser Arbeit und ihrer Fragestellungen weder den Anspruch erheben, eigenständige Ergebnisse zu präsentieren, noch einen erschöpfenden oder vollständigen Überblick über die Geschichte der deutschen Zwangsmigrationen am Ende des Zweiten Weltkrieges sowie deren Platz in der deutschen Erinnerungskultur bieten kann. Vielmehr wird in den folgenden drei Kapiteln ein Bezugsrahmen etabliert werden, der das Verständnis der Medientexte schärft und dem Rezeptionsexperiment eine historische Einfassung gibt.

6.2.1 Ereignis – ‚Flucht und Vertreibung‘ der Deutschen am Ende des Zweiten Weltkrieges

Die Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ am Ende des Zweiten Weltkrieges können aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft als exzellent und detailliert aufgearbeitet betrachtet werden.¹¹ Die

¹¹ Vgl. die bedeutendsten Publikationen, die die Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ in den Blick nehmen und eine umfassendere Aufarbeitung des Themenfeldes bieten, als im Rahmen dieser Studie möglich war: Mathias Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen. Voraussetzungen, Verlauf, Folgen*, München 2011; Wolfgang Benz (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen*, Frankfurt a. M. 1985; Detlef Brandes, *Die Vertreibung und Aussiedlung der Deutschen aus Polen und der Tschechoslowakei. Pläne, Entscheidungen, Durchführung 1938-1947*, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 77-95; Detlef Brandes/Hans Lemberg, *Der Weg zur Vertreibung 1938-1945. Pläne und Entscheidungen zum „Transfer“ der Deutschen aus der Tschechoslowakei und aus Polen*, München 2005; Detlef Brandes/Holm Sundhaussen/Stefan Troebst (Hrsg.), *Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Weimar 2010; R. M. Douglas, *‚Ordnungsgemäße Überführung‘. Die Vertreibung der Deutschen nach dem 2. Weltkrieg*, München 2012; Felix Ermacora, *Die sudetendeutschen Fragen. Rechtsgutachten*, München 1992; Michael G. Esch, *„Ethnische Säuberungen“ zwischen Deutschland und Polen 1939 bis 1950. Überlegungen zu ihrer Genese und Einordnung*, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung*.

Aufarbeitung und Erforschung der historischen Ereignisse hatte dabei schon im unmittelbaren Nachgang begonnen,¹² wobei neben historiographischen Publikationen auch ein unüberschaubares Konvolut an semi- respektive pseudowissenschaftlichen Publikationen entstand, die der Erinnerungsliteratur – einem für sich genommen weiten Feld – näher stehen als der Geschichtswissenschaft.¹³

An dieser Stelle über Zahlen, Fluchtbewegung, Ursachen, Gründe und Auswirkungen zu referieren, würde zum einen den Rahmen sprengen, der dieser Arbeit zur Verfügung steht und ist – wie sich im Folgenden zeigt – zum Verständnis der im Rezeptionsexperiment untersuchten Filme und ihrer Wahrnehmung durch die StudienteilnehmerInnen auch nicht systematisch, sondern lediglich punktuell notwendig.¹⁴ Dies gilt insbesondere im Hinblick darauf, dass die beiden im Rezeptionsexperiment gezeigten Filme bei weitem nicht alle Aspekte des weiten Feldes des Themenkomplexes ‚Flucht und Vertreibung‘ in den Blick nehmen. Zum anderen wäre ein solches Vorgehen wenig sinnvoll oder zielführend, denn ebenso sehr wie die Ereignisgeschichte der deutsche Zwangsmigration aus einer Summe eine Myriade von Ereignissen zusammensetzt, ist ‚Flucht und Vertreibung‘ ein Topos geworden, der längst über seine ereignisgeschichtlichen Wurzeln herausgewachsen ist. So stellt ‚Flucht und Vertreibung‘, wie es der deutsche Historiker Mathias Beer formuliert hat, „eine stehende Wendung“¹⁵, eine „Chiffre“¹⁶ dar, deren Inhalt „weit mehr [umfasst] als die Summe der beiden Begriffe“¹⁷. Dieser Zugriff scheint für eine Studie, die sich schwerpunktmäßig weder mit der Historie noch mit der Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘, sondern mit der Rezeption ihrer Darstellung im Film befasst, passend – zumal auch nicht der konkrete Umgang mit den dargestellten Ereignissen, sondern die Praktiken des Handelns mit den Filmen als Medien der Geschichtsdarstellung im Vordergrund stehen. Es versteht sich dabei von selbst, dass es, wie es der Deutsche Historiker Michael Schwarz formulierte, „das [sic!] Zwangsmigranten-Schicksal schlechthin“ nicht gebe und somit jeder „Sammelbegriff“ für die historischen Ereignisse „zwangsläufig verkürzend“ wirken muss.¹⁸ Diese ‚Chiffre‘ bezieht sich dabei – so Beer – auf fünf wesentliche Bedeutungsfelder:

Erstens steht die ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ „für die von einem hohen Maß an Gewalt, Willkür und Zwang begleitete Verschiebung von mehr als zwölf Millionen deutschen Reichsbürgern und Angehörigen deutscher Minderheiten aus Ostmittel- und Südosteuropa in der letzten, verlustreichsten Phase des Zweiten Weltkriegs und im ersten halben Jahrzehnt nach Kriegsende“¹⁹. Sie steht stellvertretend für einen Vorgang, der mehrere hunderttausend Menschen durch „Gewaltanwendung, schlechte Versorgung, Entkräftung, ungünstige Witterungsbedingungen und [...] [die] Kriegs- und Nachkriegsverhältnisse“²⁰ das Leben kostete. Dieses Bedeutungsfeld der ‚Chiffre‘ bezieht dabei sowohl die Schicksale der Überlebenden als auch der Opfer von ‚Flucht und Vertreibung‘ mit ein.²¹

Zweitens vereint die ‚Chiffre‘ „eine große Vielfalt an Bevölkerungsbewegungen und kriegsbedingter Migration“²². Diese Formen der ‚Flucht und Vertreibung‘ beziehen sowohl die Räumung von militärischen Operationsgebieten, temporäre Evakuierungsmaßnahmen, die vom nationalsozialistischen Regime im Angesicht der näher rückenden Ostfront oft zu spät angeordneten Evakuierungen oder die nicht von Behörden organisierte individuelle Flucht vor derselben ein.²³ Nach Kriegsende setzten sich diese Migrationsbewegungen fort: Einerseits versuchte eine nicht unerhebliche Zahl an Geflohenen in ihre Heimat zurückzukehren, andererseits wurden deutsche Reichsbürger und Angehörige deutscher Min-

„Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 96-124; Andreas Kossert, Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945, München 2009; Andreas Kossert, Damals in Ostpreußen. Der Untergang einer deutschen Provinz, München 2010; Norman M. Naimark, Flammender Haß. Ethnische Säuberung im 20. Jahrhundert, Bonn 2009; Silke Satjukow (Hrsg.), Kinder von Flucht und Vertreibung, Erfurt 2007; Michael Schwartz, Vertriebene im doppelten Deutschland. Integrations- und Erinnerungspolitik in der DDR und in der Bundesrepublik, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 56 (2008), H. 1, S. 101-152; Thomas Urban, Der Verlust. Die Vertreibung der Deutschen und Polen im 20. Jahrhundert, Bonn 2005; Alfred M. de Zayas, Die Nemesis von Potsdam. Die Anglo-Amerikaner und die Vertreibung der Deutschen, München 2005.

¹² Hellmuth Auerbach, Literatur zum Thema. Ein kritischer Überblick, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen, Frankfurt a. M. 1985, S. 219-231, S. 219f. Vgl. als aktuellere Einschätzung des Forschungsstandes: Mathias Beer, Fachbücher, wissenschaftliche, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 100-115, hier 100ff.

¹³ Vgl. für einen differenzierten Überblick der unterschiedlichen Publikationen „von, für und über Vertriebene“: Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 23-31.

¹⁴ Vgl. auch Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

¹⁵ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13.

¹⁶ Vgl. Beer, Fachbücher, wissenschaftliche, 2015, S. 100ff.

¹⁷ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13.

¹⁸ Schwartz, Vertriebene im doppelten Deutschland, 2008, S. 151f.

¹⁹ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13.

²⁰ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13.

²¹ Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13f.

²² Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 15.

²³ Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13f.

derheiten als Teil der sowjetischen Reparationsansprüche in die UdSSR deportiert.²⁴ Hinzu kamen die „Ausweisung, Abschiebung und wilde Vertreibung“²⁵ von Rückkehrern oder Nichtgeflohenen im Zuge der staatlichen Neuordnung Ost- und Südosteuropas sowie die Umsiedlungen auf Grundlage der Beschlüsse der Potsdamer Konferenz.²⁶

Drittens beschreibt ‚Flucht und Vertreibung‘ dabei einen „Prozess mit großer geographischer und zeitlicher Spannweite“²⁷. Geographisch bezogen sich die Zwangsmigrationen einerseits auf unterschiedliche Herkunftsgebiete in Ost- und Südosteuropa, andererseits bildeten das nach dem Krieg geteilte Deutschland, die Gulags sowie außereuropäische Fluchtpunkte keine einheitlichen Zielgebiete für die MigrantInnen. In diesem Umstand kommt dabei nicht nur die geographische Ausdehnung von ‚Flucht und Vertreibung‘ zum Ausdruck, sondern auch die Bandbreite der beteiligten nationalen und soziokulturellen Mentalitäten und Prägungen.²⁸ In ihrer zeitlichen Ausdehnung lassen sich für ‚Flucht und Vertreibung‘ drei distinktuierbare Phasen herausarbeiten. In der ersten Phase, die sich bis zum unmittelbaren Kriegsende erstreckte, schuf die nationalsozialistische Umsiedlungs-, Deportations- und Vernichtungspolitik die Voraussetzungen für ‚Flucht und Vertreibung‘.²⁹ In der zweiten Phase von 1944 bis 1950 kam es zu Evakuierungen, kriegsbedingten Fluchtbewegungen und „von der Potsdamer Konferenz sanktionierten Umsiedlungen“³⁰, wobei diese Phase noch einmal in Zeitabschnitte zerfällt, in denen einzelne Formen der Zwangsmigration dominieren.³¹ Die dritte Phase letztlich erstreckt sich auf die „kurz und langfristigen Folgen der deutschen Zwangsmigration“, die das über „Jahrhunderte entstandene Gefüge Europas“ in ökonomischer, soziokultureller und demographischer Hinsicht tiefgreifend veränderte.³²

Viertens steht die ‚Chiffre‘ stellvertretend für „Millionen von Lebensgeschichten mit unterschiedliche biographischen Hintergründen“³³, die – um Beer zu ergänzen – bis heute nicht nur im Diskurs von ‚Flucht und Vertreibung‘ sondern auch die Sozialisierungen und Geschichtsbilder nachgeborener Generationen beeinflussen.³⁴

Und fünftens schließlich bezieht die Chiffre auch das Nachwirken der historischen Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ mit ein, die sich in der „breite[n] und kontroverse[n] Auseinandersetzung mit der deutschen Zwangsmigration“ niederschlug, die in den beiden deutschen Staaten geführt wurde und bis heute andauert.³⁵

6.2.2 Erinnerung – Der Umgang mit ‚Flucht und Vertreibung‘ in Deutschland

Mit dem Cultural Turn in der Geschichtswissenschaft rückte auch die Frage nach dem Umgang mit der ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ in der deutschen Erinnerungskultur der Nachkriegszeit immer stärker den Fokus und gewann zunehmend an Bedeutung.³⁶ Die Frage, wie sich die deutsche Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ mit der Zeit entwickelte, war und ist selbstverständlich eng verknüpft mit den Verhältnissen und Entwicklungen in den vier alliierten Besatzungszonen, der BRD und der ehemaligen DDR sowie dem wiedervereinigten Deutschland. Hierbei gilt es, gesellschaftliche wie geschichtspolitische Prozesse, aber auch mit der „Transformation des kommunikativen Gedächtnisses der ‚Erlebnisgemeinschaft‘ in das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft, zwischen denen gleichsam eine fließende Lücke, ein *Floating Gap*, zu herrschen pflegt“³⁷ zu berücksichtigen. Des Weiteren ist die Erinnerung an

²⁴ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 14f.

²⁵ Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 15.

²⁶ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 15f.

²⁷ Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 16.

²⁸ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 16f.

²⁹ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 17.

³⁰ Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 18.

³¹ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 18.

³² Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 18.

³³ Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 19.

³⁴ Vgl. zum Einfluss der Familiengeschichte im Hinblick auf die Rezeption von Geschichtsdarstellungen zum Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ Kapitel 7.6 dieser Arbeit.

³⁵ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 19. Mathias Beer ist mit seiner Eingrenzung der Weite und Beschaffenheit des Themenfeldes ‚Flucht und Vertreibung‘ indes nicht allein: Vgl. Schwartz, *Vertriebene im doppelten Deutschland*, 2008, S. 101ff.

³⁶ Alina Laura Tiews, *Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilmm 1945-1990*, Berlin 2017, S. 16.

³⁷ Bernd Faulenbach, *Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße. Zur wissenschaftlichen und öffentlichen Diskussion in Deutschland*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 52 (2002), H. 51-52, S. 44-54, hier S. 44.

die deutsche Zwangsmigration untrennbar mit der Erinnerung an die Gesamtheit des Zweiten Weltkrieges, des ‚Dritten Reiches‘ und die deutschen Verbrechen verbunden.³⁸

Die Genese der Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ begann, als die Zwangsmigration in Ost- und Südosteuropa noch in vollem Umfang im Gange war.³⁹ Der stete Zustrom an MigrantInnen, deren Ankunft vor allem in ländlichen Räumen nicht immer begrüßt wurde, stellte die Ankunftsgesellschaften in allen vier Besatzungszonen und wenig den beiden deutschen Staaten, die später ihre Plätze einnahmen, gleichermaßen vor Probleme.⁴⁰ Zu Beginn zeigte sich dabei in der SBZ respektive DDR einen nicht unerheblichen „Vorsprung hinsichtlich materieller und sozialer Integrationshilfen“⁴¹. Das 1952 verabschiedete „Gesetz über den Lastenausgleich“ kehrte dieses Verhältnis jedoch zu Gunsten der BRD um und sorgte für „jene[n] massiven bundesrepublikanischen Vorsprung in der vertriebenenbezogenen Sozial- und Entschädigungspolitik, den die DDR seither weder konzeptionell noch materiell wieder einholen konnte“⁴². Das „Gesetz über die Angelegenheiten der Vertriebenen und Flüchtlinge“ von 1953 schreibt den Flüchtlingsstatus als vererbbar fest – eine nicht unerhebliche Weichenstellung für die zukünftige Entwicklung.⁴³ In der DDR dagegen wurden die Geflohenen und Vertriebenen schon früh von der Staatsführung mit durch eine heute euphemistisch anmutende Sprachregelung als ‚Neubürger‘ respektive ‚Umsiedler‘ und bereits ab 1950 als ‚ehemalige Umsiedler‘ bezeichnet,⁴⁴ ein erster semantischer Hinweis darauf, dass „Kritik an Vertreibung und Erinnerung an Unrecht in der SBZ/DDR nicht erwünscht waren“⁴⁵. Als Gruppe wurden die Vertriebenen in der DDR somit bereits in den frühen 1950er Jahren „wegdefiniert“, was „Flucht und Vertreibung als Themen tabuisierte“ und die Erinnerung an dieselbe „entpolitisiert auf den familiären Zusammenhang begrenzte“⁴⁶. Darüber hinaus konnte Erinnerung an und Austausch über ‚Flucht und Vertreibung‘ nur in einem stark begrenzten Umfang öffentlich praktiziert werden, zumeist im „kirchliche[n] Schutzraum“⁴⁷.

Neben den Schwierigkeiten, die die Integration in die Ankunftsgesellschaften mit sich brachte, hatten die Vertriebenen zu Beginn der 1950er Jahre Probleme, sich und ihren Anliegen politisch-gesellschaftlich Gehör zu verschaffen. Die sukzessive Aufweichung und schlussendliche Aufhebung des Koalitionsverbotes für Vertriebene in den westlichen Besatzungszonen ermöglichte die Gründung einer Vielzahl von Heimatvertriebenenverbänden und Landsmannschaften, die sich 1951 im Bund der Vertriebenen (BdV) zusammenschlossen. Mit dem Gesamtdeutschen Block/Bund der Heimatvertriebenen und Entrechteten (GB/BHE) existierte darüber hinaus auch eine ‚Klientelpartei‘, die anfangs ein nicht unerhebliches politisches Gewicht besaß.⁴⁸ Den Charakter dieser Vertriebenenverbände in der unmittelbaren Nachkriegszeit beschreibt die deutsche Publizistin Helga Hirsch als eine „Mischung aus Radikalität und Mäßigung“⁴⁹, die beispielhaft in der Charta der Heimatvertriebenen von 1950 zum Ausdruck kommt: So betont das Dokument zum einen, dass „die Heimatvertriebenen [...] auf Rache und Vergeltung“ verzichteten und forderte zur „Schaffung eines geeinten Europas, in dem die Völker ohne Furcht und Zwang leben können“ auf, postulierte aber auf der anderen Seite ein „Recht auf Heimat als ein von Gott geschenktes Grundrecht der Menschheit“ – ein Recht, das als „als Recht auf Rückkehr“⁵⁰ aufzufassen ist.⁵¹

³⁸ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 44f; Helga Hirsch, Flucht und Vertreibung. Kollektive Erinnerung im Wandel, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 14-26, hier S. 14; Horst Möller, Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Zur Einführung, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 9-16, hier S. 11ff, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].

³⁹ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 45.

⁴⁰ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 19; Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 45.

⁴¹ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 45.

⁴² Michael Schwartz, Vertreibung und Vertreibungspolitik. Ein Versuch über geteilte deutsche Nachkriegsidentitäten, in: Deutschland Archiv 30 (1997), 177-185, hier S. 179, zitiert nach: Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 45.

⁴³ Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 101.

⁴⁴ Vgl. Michael Schwartz, Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 69-84, hier S. 70f, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018]; Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 215ff; Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 19ff.

⁴⁵ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 19f.

⁴⁶ Bernd Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 21 (2008), H. 1, S. 104-113, hier S. 106.

⁴⁷ Schwartz, Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, 2005, S. 76ff.

⁴⁸ Marion Frantziach-Immenkeppel, Die Vertriebenen in der Bundesrepublik Deutschland. Flucht, Vertreibung, Aufnahme und Integration, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 46 (1996), H. 28, S. 3-13, hier S. 8ff.

⁴⁹ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 20.

⁵⁰ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 20.

Die Vertriebenenverbände erwiesen sich dabei als weit beständiger als die parteipolitische Organisation der Vertriebenen. Der GB/BHE scheiterte bereits 1957 an der Fünfprozenthürde, verpasste den Einzug in den Bundestag und versank in der politischen Bedeutungslosigkeit, nachdem er in der vorherigen Legislaturperiode noch Regierungsverantwortung übernommen hatte.⁵² Dass sich die Geflohenen und Vertriebenen parteipolitisch größtenteils den Unionsparteien und Sozialdemokraten zuwandten, kann dabei durchaus als Erfolg der Integration in die Ankunftsgesellschaft gewertet werden.⁵³

Der Umgang der Nachkriegsgesellschaft und Politik mit den Geflohenen und Vertriebenen war in der BRD stets ambivalent und nicht ohne Spannungen. Der deutsche Historiker Bernd Faulenbach hat die dabei verfolgte „doppelte Politik“⁵⁴ mit diesen Worten auf den Punkt gebracht: „Kennzeichnend für die fünfziger Jahre waren auf der einen Seite beachtliche Bemühungen um die gesellschaftliche Integration der Vertriebenen, die offensichtlich selbst davon ausgingen, dass mit einer Rückkehr in die verlorenen Gebiete auf absehbare Zeit nicht zu rechnen war; auf der anderen Seite gab es die Unterstützung der Rechte der Vertriebenen und ihrer Forderungen, die eine Verurteilung des Unrechts der Vertreibung selbstverständlich einschloss.“⁵⁵

Was die Kommunikation der Flucht- und Vertreibungserfahrungen in der Öffentlichkeit angeht, so ist zu konstatieren, dass die „Geschehnisse bei Flucht und Vertreibung früh von den Betroffenen erzählt“⁵⁶ wurden und sich in der Form von Erlebnisberichten, Erzählungen et cetera in Publizistik und Belletristik niederschlugen.⁵⁷ Mit der Unmittelbarkeit und Präsenz, die die Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ in der Nachkriegszeit besaßen, und dem Leid, das mit ihr einherging, ist es nicht verwunderlich, dass diese frühen Werke die Zwangsmigration als „schreiendes Unrecht“ verarbeiteten und eine kritische Diskussion von Schuld ausblieb.⁵⁸ Nichtsdestotrotz sind diese Publikationen als wesentlicher Bestandteil der frühen Erinnerungskultur an ‚Flucht und Vertreibung‘ zu beachten, als der sie im kulturellen Gedächtnis bis heute nachhallen.⁵⁹ Auch für die Entwicklung der literarischen Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ in der DDR lässt sich eine ähnliche Entwicklung konstatieren, auch wenn diese sich „weniger um den Verlust der alten Heimat als um die Anfänge in der DDR“⁶⁰ drehte.

Auch die Historiographie machte sich früh an die Erforschung der Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘. Bereits 1951 gab das Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte die „Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa“ in Auftrag – ein Großforschungsprojekt, an dem unter der Leitung von Theodor Schieder mit den deutschen Historikern Peter Rassow, Hans Rothfels, Werner Conze und Adolf Diestelkamp einige der prominentesten Zeithistoriker der jungen BRD beteiligt waren.⁶¹ Es sollte jedoch zehn Jahre dauern, bis im Rahmen des Projektes nicht weniger als 10000 AugenzeugInnenberichte zusammengetragen waren, von denen freilich nur ein Bruchteil schlussendlich ihren Weg in die achtbändige Abschlusspublikation fanden, die 1961 erstmals

⁵¹ Die nicht separat gekennzeichneten Zitate sind der Charta der Heimatvertriebenen entnommen (wie gedruckt bei: Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 151). Vgl. zur Deutung der Charta: Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 20f; Vgl. weiter: Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 106f; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 115f. Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 46.

⁵² Vgl. Rainer Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte: Möglichkeiten und Grenzen einer neuen Deutung und Erinnerung, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 213-239, hier S. 227; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 125.

⁵³ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 21; Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 181.

⁵⁴ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 46.

⁵⁵ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 46.

⁵⁶ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 46.

⁵⁷ Vgl. für einen Überblick über die nichtwissenschaftlichen Publikationen zum Thema ‚Flucht und Vertreibung‘: Karina Berger, Belletristik in der Bundesrepublik, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 15-27; Beate Halicka, Erinnerungsliteratur, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 89-99; Bill Niven, Belletristik in der DDR, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 28-40; Jörg Bernhard Bilke, Flucht und Vertreibung in der deutschen Belletristik, in: Deutsche Studien 32 (1995), H. 126-127, S. 177-188; Michael Schwartz, Tabu und Erinnerung. Zur Vertriebenen-Problematik in Politik und literarischer Öffentlichkeit der DDR, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 51 (2003), S. 85-101; Hermann Weiss, Die Organisationen der Vertriebenen und ihre Presse, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen, Frankfurt a. M. 1985, S. 193-208.

⁵⁸ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 46f.

⁵⁹ Vgl. Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 107.

⁶⁰ Schwartz, Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, 2005, S. 78; Vgl. auch Niven, Belletristik in der DDR, 2015, S. 28-40.

⁶¹ Mathias Beer, Im Spannungsfeld von Politik und Zeitgeschichte. Das Großforschungsprojekt „Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa“, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 46 (1998), H. 3, S. 345-390, hier S. 345ff.

erschien.⁶² Eine große Breitenwirkung blieb dem Werk jedoch aufgrund von Zerwürfnissen zwischen Forschenden und Auftraggebern zunächst verwehrt.⁶³

„Mit der sich vollziehenden wirtschaftlichen, sozialen und politischen Integration der Flüchtlinge und Vertriebenen wurde die sozialpolitische Antwort [...] auf die Flüchtlingsfrage gefunden“⁶⁴ und die durch sie geschaffenen Tatsachen trugen nicht nur zum Niedergang des GB/BHE bei, sondern führte auch dazu, dass sich der BdV zunehmend auf außenpolitische Forderungen verlegte.⁶⁵ Jedoch schwand mit der erfolgreichen Integration indes auch die Bedeutung der Landsmannschaften und Vertriebenenverbände und ihr politisch-gesellschaftlicher Einfluss in den 1960er Jahren. So gehörten bereits 1965 nur noch knapp ein Prozent der Vertriebenen einer Landsmannschaft an.⁶⁶

Seit Mitte der 1960er Jahre wurde jedoch auch zunehmend deutlich, dass der bisherige Kurs der bundesdeutschen Ostpolitik seine Optionen erschöpft hatte und mit der „weltweiten Entspannungspolitik“, die am Ende des Jahrzehntes einsetzte, „mußte die Regierung in Bonn darauf bedacht sein, nicht durch unbewegliches Beharren auf (formal durchaus korrekten) Rechtsansprüchen in die außenpolitische Isolation zu geraten“⁶⁷. Es folgte die bereits unter der Großen Koalition vorbereitete und unter der sozialliberalen Koalition vollzogene Wende in den auswärtigen Beziehungen zu den Blockstaaten, die bewusst auf Aussöhnung setzte.⁶⁸ Diese in den Jahren 1968/1969 begonnene ‚Neue Ostpolitik‘ bildet die erste große Zensur sowohl für die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘, als auch für das Verhältnis der bundesrepublikanischen Politik- und Parteienlandschaft zu den zuvor umworbenen Vertriebenenverbänden.⁶⁹ Bereits 1968 hatte sich Willy Brandt auf dem SPD-Parteitag in Nürnberg für eine Anerkennung der Oder-Neiße-Linie ausgesprochen.⁷⁰ Ab 1970 ließ die sozialliberale Regierung dieser Ankündigung dann Taten folgen und schuf mit den Verträgen von Moskau (1970) mit der UdSSR, Warschau (1970) mit der PRL und Prag (1973) mit der ČSSR sowie dem Viermächteabkommen (1971/1972), dem Protokoll über den Post- und Fernmeldeverkehr (1971), dem Transitabkommen (1971), dem Vertrag über den Reise- und Besucherverkehr (1972) und dem Grundlagenvertrag mit der DDR (1972/1973) die bi- und multilaterale Grundlage für eine Neuorientierung in der Ostpolitik.⁷¹ Dass dieser de jure Verzicht auf die ehemaligen Gebiete des Deutschen Reiches, die de facto schon seit Jahreszeiten Teil der betreffenden Ostblockstaaten waren, die Vertriebenenverbände verstimmte, lag in der Natur der Dinge und konnte auch nicht durch die Tatsache aufgewogen werden, dass die ‚Neue Ostpolitik‘ auch unter prominenten Vertriebenen wie Günter Grass, Siegfried Lenz, Marion Gräfin Dönhoff oder Christian Graf von Krockow viele Befürworter fand.⁷² Die Auflösung des Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte 1969 dürfte in diesem Zusammenhang nur einer der Gründe dafür gewesen sein, dass eine Vielzahl von ‚Heimatvertriebenen‘ sich zunehmend aus der gesellschaftlichen Mitte verbannt fühlten.⁷³

Die DDR auf der anderen Seite hatte die Oder-Neiße-Grenze bereits 1950 mit dem Vertrag von Görzitz anerkannt,⁷⁴ der auch von der Absicht getrieben war, die „Vertriebenen unter Druck zu setzen und

⁶² Vgl. Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte (Hrsg.), Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa. (Gesamtausgabe in 8 Bänden), München 2004. Das Großforschungsprojekt „Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa“ ist mittlerweile zu einem selbstständigen Forschungsgegenstand im Kontext des Themenfeldes ‚Flucht und Vertreibung‘ avanciert, das allen voran Mathias Beer verdienstvoll aufgearbeitet hat. Vgl. Mathias Beer, Im Spannungsfeld von Politik und Zeitgeschichte, 1998, S. 345-390; Mathias Beer, Die Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa. Hintergründe – Entstehung – Ergebnis – Wirkung, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50 (1999), H. 2, S. 99-117; Mathias Beer, Die Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa (1953-1962). Ein Seismograph bundesdeutscher Erinnerungskultur, Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 17-36, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].

⁶³ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 47.

⁶⁴ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 124.

⁶⁵ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 124.

⁶⁶ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 21.

⁶⁷ Hans-Werner Rautenberg, Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 47 (1997), H. 53, S. 34-46, hier S. 32. Vgl. zur Neuen Ostpolitik allgemein: Helga Haftendorn, Deutsche Außenpolitik zwischen Selbstbeschränkung und Selbstbehauptung. 1945-2000, Stuttgart, München 2001, S. 173-217; Stefan Kreuzberger, Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. Die Außenpolitik der Bundesrepublik, Berlin 2009, insb. S. 85-154; u. Stefan Kreuzberger, Westintegration und neue Ostpolitik. Die Außenpolitik der Bonner Republik, Berlin 2009.

⁶⁸ Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 109.

⁶⁹ Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 124; Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 176ff.

⁷⁰ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 50.

⁷¹ Vgl. Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 108f; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 146; Rautenberg, Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute, 1997, S. 32f.

⁷² Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 108; Rautenberg, Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute, 1997, S. 32f.

⁷³ Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 181. Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte, 2006, S. 227.

⁷⁴ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 46f.

zur Assimilation zu zwingen⁷⁵. Allzu leicht dürfte der Verzicht der SED trotz ideologischer Paradigmata dennoch nicht gefallen sein.⁷⁶ Für die Mehrheit der Geflohenen und Vertriebenen in der DDR war diese Entscheidung verständlicherweise untragbar gewesen und so verwundert es nicht, dass ihr Anteil an jenen, die bis 1961 aus der DDR flohen, überproportional hoch gewesen war.⁷⁷ Selbst die DDR-Historiographie musste sich kurz vor der Wende eingestehen, dass die frühe Anerkennung der Oder-Neiße-Linie das größte Hemmnis für die Integration der ‚Umsiedler‘ gewesen war.⁷⁸

Als Reaktion auf die ‚Neue Ostpolitik‘ „haben einige Vertriebenenverbände unter dem Eindruck, von den Parteien verraten worden zu sein, radikalere Forderungen erhoben“⁷⁹, was in verso dazu führte, dass sie und ihre Anliegen in Politik und Gesellschaft „zunehmend als reaktionär, rechtslastig ja sogar rechtsextrem“ betrachtet wurden, „obwohl ihre Funktionäre den etablierten bundesdeutschen Parteien angehörten“⁸⁰. Gerade bei den damals jüngeren Generationen stießen diese Töne ab dem Ende der 1960er Jahre zunehmend auf taube Ohren.⁸¹ Mit diesem Wechsel der politischen Realitäten ging aber auch ein Wandel in der politischen Kultur einher. So konstatierte der westdeutsche Historiker Manfred Kittel: „Was mindestens bis 1965 zu der von allen Parteien gemeinsam getragenen politischen Kultur gehört hatte: den Verzicht auf die Ostgebiete und das Heimatrecht als Verrat zu brandmarken, eben diese Position galt schon fünf Jahre später, 1970, plötzlich als moralisch vollständig verwerflich, politisch inkorrekt, ja rechtsradikal.“⁸² Die ‚Neue Ostpolitik‘ bescherte der Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ jedoch auch eine neue, wenn auch weniger offizielle Bereicherung, denn die Ostverträge ermöglichten in den 1970ern und verstärkt in den 1980ern auch „Tourismus in die früheren Ostgebiete, der die alte Heimat der Erlebnisgeneration einerseits näher brachte, andererseits aber in Distanz rückte“⁸³. Die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ wurde somit auch in der BRD zunehmend in den privaten Bereich zurückgedrängt.

Zu dem Tauwetter in der (Außen-)Politik gesellte sich am Ende der 1960er Jahre aber auch eine grundlegende Veränderung des gesellschaftlichen Klimas in der BRD, die von nicht minder großer Bedeutung für Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ war und in dynamischen Wechselwirkungen mit der geschilderten, politischen Entwicklung begriffen werden muss. Angestoßen durch die medienwirksamen NS-Prozesse der 1960er Jahre gegen Adolf Eichmann, sowie die Frankfurter Auschwitzprozesse, aber auch durch die Verjährungsdebatte von 1969 im Bundestag und die zunehmende literarische und dramatische Auseinandersetzung mit deutschen Verbrechen⁸⁴ rückten diese immer stärker ins Zentrum der „politisch kulturellen Diskussion“⁸⁵. Die „Frage nach der deutschen Schuld“ in dessen Mittelpunkt der Holocaust stand wurden zum „archimedischen Punkt der deutschen Geschichte“.⁸⁶ In ihr „wählten die 68er gemeinsam mit Bundeskanzler Willy Brandt das Jahr 1933 als Ausgangspunkt ihrer Erinnerungspolitik“⁸⁷. Die Erinnerung an deutsche Opfer von ‚Flucht und Vertreibung‘ galt dabei zunehmend als unvereinbar mit dem Eingeständnis der deutschen Schuld an Vernichtungskrieg und Völkermord und der aus ihr abgeleiteten Verantwortung.⁸⁸

Wenig ereignisreich gestaltete sich aus erinnerungskultureller Sicht die Politik der 1980er Jahre. Zwar flammte bei den Vertriebenenverbänden mit dem Regierungswechsel 1982 noch einmal Hoffnung auf, die sich jedoch schnell zerstreuten.⁸⁹ Die Regierung Kohl setzte die Ostpolitik der sozial-liberalen Regierungen Brandts und Schmidts nahezu unverändert fort.⁹⁰ Außenpolitisch hatte sich „eine Politik,

⁷⁵ Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 218f.

⁷⁶ Schwartz, Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, 2005, S. 71f.

⁷⁷ Vgl. Schwartz, Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, 2005, S. 70f u. 73f; Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 18.

⁷⁸ Schwartz, Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, 2005, S. 72.

⁷⁹ Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 182ff.

⁸⁰ Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 182ff.

⁸¹ Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 184.

⁸² Manfred Kittel, Vertreibung aus der Erinnerung? Der alte deutsche Osten und die „neue Ostpolitik“ in den 1960er und 1970er Jahren, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 37-52, hier S. 42, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].

⁸³ Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 110.

⁸⁴ Werke wie Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“ oder Peter Weiss’ „Die Ermittlung“ sind hier als Exponenten dieser Auseinandersetzung zu nennen: Vgl. Rolf Hochhuth, Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel, Reinbek 1963; Peter Weiss, Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt a. M. 1965.

⁸⁵ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 50.

⁸⁶ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 24.

⁸⁷ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 24; Vgl. hierzu auch Manfred Kittel, Vertreibung aus der Erinnerung?, 2005, S. 45ff.

⁸⁸ Vgl. Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte, 2006, S. 232f; Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 24f; Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 50f.

⁸⁹ Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 50.

⁹⁰ Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 110.

die auf die Wiedergewinnung der Ostgebiete zielte, [...] für alle politischen Parteien längst überholt.⁹¹ Innenpolitisch blieb das Thema freilich bestehen. So besuchte beispielsweise Bundeskanzler Helmut Kohl 1985 prominent das Schlesientreffen, Bundespräsident Richard von Weizsäcker würdigte die Opfer der deutschen Zwangsmigration in seiner Rede zum 8. Mai im selben Jahr.⁹² Zudem blieb es nicht nur bei symbolischen Gesten in der Geschichtspolitik. So baute die christlich-liberale Koalition „nicht nur die Finanzierung für die organisierten Vertriebenen aus, sondern forderte [...] auch positive Identifikation mit der deutschen Nation jenseits der Fokussierung auf die Tätervergangenheit“⁹³. Zwar zögerte die Regierung Kohl (III / IV) die Bestätigung der endgültigen, völkerrechtlichen Anerkennung der Oder-Neiße-Linie als Grenze zu Polen in den Verhandlungen zum Zwei-plus-Vier-Vertrag aus taktischen Gründen noch einmal hinaus, jedoch führte an der Bestätigung dieser politischen Realität kein Weg mehr vorbei.⁹⁴

Vor allem die ältere Forschung zur Erinnerung an die deutsche Zwangsmigration zog Parallelen zwischen dem angeblichen Bedeutungsverlust des Themas ‚Flucht und Vertreibung‘ in der Öffentlichkeit und der vermeidlich geglückten Integration der Vertriebenen und Geflohenen in die Gesellschaft der BRD.⁹⁵ Dass diese These jedoch nicht haltbar bleibt, zeigen die Auseinandersetzungen mit weiteren Entwicklungen des Gedächtnisortes.

Mit dem Eisernen Vorhang und seinen klar umrissenen, „politischen Fronten und Welt- sowie Feindbilder[n]“ verschwand auch die „zementierte und polarisierte Deutung“ des Themas ‚Flucht und Vertreibung‘.⁹⁶ Und so begann sich in den 1990er Jahren die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ aus dem bipolaren System herauszubewegen, das Helga Hirsch pointiert in dem Satz „Wer sich nicht vor der Übernahme der Verantwortung für die Verbrechen des NS-Regimes scheue und die Aussöhnung mit den Nachbarn anstrebe, so hieß es, dürfe über Deutsche als Opfer nicht reden“⁹⁷ zusammenfasste. Der vitalisierende Impuls, der von diesem weltpolitischen Paradigmenwechsel ausging, zeigt sich unter anderem darin, dass „die wissenschaftliche Forschung [...] das Thema wieder stärker [entdeckte] und [...] neue, auch vergleichende Fragen [stellte]; die Medien nahmen sich des Themas an, unter anderem mit großen Fernsehdokumentationen; schließlich besetzten die Vertriebenenverbände das Thema zunehmend anders: Mit dem Übergang von der ‚Erlebnis-‘ zur ‚Bekennnisgeneration‘ setzte auch eine stärkere Historisierung ein.“⁹⁸ Es passt ins Bild, dass 1989 dann auch die Dokumentation des Bundesarchives „Vertreibung und Vertriebensverbrechen“⁹⁹ erschien, die seit 1974 vorlag, aber aus politischen Gründen nicht veröffentlicht worden war.¹⁰⁰

Mit dem Fall der Mauer erlebten die Vertriebenenverbände eine kleine Renaissance. Nach Jahrzehnten der Marginalisierung brach sich die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ in der Bevölkerung der ehemaligen DDR Bahn und „zehntausende Schlesier, Pommern und Ostpreußen [strömten] in die Versammlungen der Vertriebenenverbände“¹⁰¹. Der „Nachholbedarf, über die verlorene Heimat zu reden und das Unrecht zu benennen“ war vor dem Hintergrund der „Tabuisierung ihrer Vergangenheit“ und der Unterdrückung ihrer „kulturelle[n] Identität“ in der DDR immens.¹⁰²

Wie zuvor die ‚Neue Ostpolitik‘ brachte auch der Fall des ‚Eisernen Vorhanges‘ eine weitere Vereinfachung der Reisemöglichkeiten in die ‚Alte Heimat‘ mit sich. Insbesondere die „[nachgeborenen Generationen] reisten dann [...] in den Osten, teilweise lebensgeschichtlich motiviert, nach der Geschichte der Familie fragend“¹⁰³. Der Austausch, der hierin seinen Anfang nahm, „[eröffnete] neue Dialogmög-

⁹¹ Faulenbach, *Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung*, 2008, S. 110; Rautenberg, *Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute*, 1997, S. 41f.

⁹² Vgl. Faulenbach, *Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße*, 2002, S. 50; Faulenbach, *Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung*, 2008, S. 110.

⁹³ Maren Röger, *Film und Fernsehen in der Bundesrepublik*, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), *Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken*, Paderborn 2015, S. 126-139, hier S. 132.

⁹⁴ Faulenbach, *Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung*, 2008, S. 110f; Faulenbach, *Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße*, 2002, S. 51; Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 147f.

⁹⁵ Vgl. Hirsch, *Flucht und Vertreibung*, 2003, S. 21f.

⁹⁶ Ohliger, *Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte*, 2006, S. 232; Vgl. zu hierzu auch Rautenberg, *Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute*, 1997, S. 41f.

⁹⁷ Hirsch, *Flucht und Vertreibung*, 2003, S. 14.

⁹⁸ Ohliger, *Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte*, 2006, S. 232.

⁹⁹ Siehe: Bundesarchiv (Hrsg.), *Vertreibung und Vertriebensverbrechen 1945-1948*, Belthelm 2014.

¹⁰⁰ Rautenberg, *Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute*, 1997, S. 33.

¹⁰¹ Hirsch, *Flucht und Vertreibung*, 2003, S. 20.

¹⁰² Hirsch, *Flucht und Vertreibung*, 2003, S. 20.

¹⁰³ Faulenbach, *Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung*, 2008, S. 110; Vgl. auch: Hartmut Koschyk, *Der neue Stellenwert von Flucht und Vertreibung in der Erinnerungskultur*, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin*, St. Augustin 2005, S. 139-144, hier S. 140f, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018]; Hirsch, *Flucht und Vertreibung*, 2003, S. 26.

lichkeiten zwischen den Heimatvertriebenen und den heute in ihrer angestammten Heimat lebenden Menschen¹⁰⁴ und führte auf „auf zivilgesellschaftlicher Ebene [zu] nicht wenige[n] grenzüberschreitende[n] Initiativen“¹⁰⁵. Es nimmt dabei nicht wunder, dass sich die neuaufkeimende Erinnerung und das Interesse an ‚Flucht und Vertreibung‘ gerade um die Jahrtausendwende intensiviert, war dieses doch die Phase, in der die Generation der Kinder, die die deutsche Zwangsmigration erlebt hatten, sukzessive ins Rentenalter eintrat und sich bewusst wurde, dass sie mit „überzogene[r] Leistungsorientierung, mit protestantischer Arbeitsethik und Karrieredrang ein brüchiges Selbstwertgefühl zu überdecken versuchten und sich in die Arbeit flüchteten, obwohl ihnen berufliche Erfolge häufig nur bedingte Befriedigung verschafften“¹⁰⁶, und nicht wenige von ihnen sich nun mit den oftmals verdrängten Erlebnissen ihrer Kindheit und den Traumata von ‚Flucht und Vertreibung‘ konfrontiert sahen.¹⁰⁷ Verstärkend kam hinzu, dass die Kinder und EnkelInnen dieser Generation sich ihrerseits aufmachten, die „weißen Flecken“ in ihren Familienbiographien zu kartieren.¹⁰⁸

Nicht zu unterschätzen war bei dieser Neujustierung der Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ der Einfluss, den die Jugoslawienkriege und die dort begangenen Völker- und Menschenrechtsverletzungen auf die deutsche Öffentlichkeit hatten. Der Krieg auf dem Balkan verlieh der Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ nicht nur eine neue Aktualität, sondern veranlasste auch viele Frauen dazu, „ihr Schweigen [zu brechen] und [...] erstmals über ihre eigenen Vergewaltigungen fünfzig Jahre zuvor [zu berichten]“¹⁰⁹. Dies führte bei „einem erheblichen Teil der politischen Linken in Deutschland zu einer Neubewertung der Leidenserfahrung der deutschen Heimatvertriebenen“¹¹⁰, womit eine Aufweichung der fundamentalen Dichotomie zwischen deutscher Schuld und Täterschaft einerseits sowie deutschem Leid und deutscher Opferschaft andererseits einherging, die sich seit 1968 vor allem in diesem Milieu gehalten hatte.¹¹¹

Die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ entwickelte sich dabei keineswegs selbstständig in diese Richtung. Ab den 1990er Jahren kann in der Erinnerungskultur des wiedervereinigten Deutschlands insgesamt eine verstärkte Bezugnahme auf Narrative, die die deutschen Opfer des Zweiten Weltkrieges in Bezug auf die Erinnerung an das ‚Dritte Reich‘ in den Mittelpunkt stellten, beobachtet werden.¹¹² Angesichts dieser Entwicklung ist es nicht verwunderlich, dass bei vielen Nachbarn der Bundesrepublik die Angst vor einem deutschen Geschichtsrevisionismus wuchs.¹¹³ In den neu entstehenden, bilateralen Beziehungen zu den osteuropäischen Staaten wurde hingegen deutlich, dass man von einer gemeinsamen europäischen und spannungsfreien Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ noch weit entfernt war.¹¹⁴ So konstatierte die deutsche Historikerin Maren Röger im Blick auf die Presseberichterstattung zur Thematik, dass in den 1990er Jahren „weitgehend nationale Monologe geführt wurden“¹¹⁵.

Im Lichte dieser Entwicklungen der 1990er Jahre kam es in der sozialhistorischen Migrationsforschung auch zu einer Neubewertung der vormals erfolgreichen und positiv gewerteten Integration der Vertriebenen in der Nachkriegszeit, die deren Prozess und dem mit ihr in Verbindung gebrachten, kontinuierlichen Rückgang der Deutung des Themas im öffentlichen Diskurs einen gewissen Zwangskarakter attestierte und ihn als ein Hemmnis für die Aufarbeitung der „traumatischen Erlebnisse vieler Flüchtlinge und Vertriebenen“¹¹⁶ begreift.¹¹⁷

¹⁰⁴ Koschyk, Der neue Stellenwert von Flucht und Vertreibung in der Erinnerungskultur, S. 140.

¹⁰⁵ Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 111.

¹⁰⁶ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 23.

¹⁰⁷ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 21ff.

¹⁰⁸ Helga Hirsch, Flucht und Vertreibung – Die Rückkehr eines Themas, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 113-122, hier S. 116f, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].

¹⁰⁹ Hirsch, Flucht und Vertreibung – Die Rückkehr eines Themas, 2005, S. 119f.

¹¹⁰ Koschyk, Der neue Stellenwert von Flucht und Vertreibung in der Erinnerungskultur, S. 141.

¹¹¹ Koschyk, Der neue Stellenwert von Flucht und Vertreibung in der Erinnerungskultur, S. 140ff; Hirsch, Flucht und Vertreibung – Die Rückkehr eines Themas, 2005, S. 119f; Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 26; Ute Frevert, Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited. Der jüngste Erinnerungsboom in der Kritik, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 6-13, hier S. 10.

¹¹² Frevert, Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited, 2003, S. 9ff.

¹¹³ Hirsch, Flucht und Vertreibung – Die Rückkehr eines Themas, 2005, S. 119.

¹¹⁴ Eva Hahn/Hans Henning Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern. Legenden, Mythos, Geschichte, Paderborn, München, Wien, Zürich 2010, S. 586ff.

¹¹⁵ Maren Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989, Marburg 2011, S. 78.

¹¹⁶ Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 21f.

¹¹⁷ Vgl. Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 21ff; Rautenberg, Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute, 1997, S. 33.

Nach der Wende in der Erinnerungskultur um die 1990er Jahre erfuhr die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ um die Jahrtausendwende eine weitere Steigerung in Qualität und Quantität.¹¹⁸ Der Grund hierfür ist einerseits in der bereits beschriebenen, gesteigerten Aufmerksamkeit durch die Jugoslawienkriege zu suchen, andererseits erfuhr die deutsche Zwangsmigration aber auch dadurch eine Aufwertung, dass „Ende der 1990er Jahre zwei wichtige erinnerungspolitische Debatte[n] statt[fanden], in denen zum einen eine stärkere Zuwendung zu deutschen Opfern des Kriegs gefordert und zum anderen die angeblich zu starke Tätererinnerung in Deutschland kritisiert wurde“¹¹⁹.

Ausdruck fand diese Entwicklung zunächst in einem gesteigerten Medieninteresse an den vermeintlich tabuisierten Erinnerungstopoi ‚Flucht und Vertreibung‘ und ‚Bombenkrieg‘.¹²⁰ Das erinnerungskulturelle respektive erinnerungspolitische Agenda-Setting¹²¹ ging für ‚Flucht und Vertreibung‘ hierbei von der fünfteiligen von Guido Knopp betreuten Fernsehserie „Die Große Flucht“¹²² aus, die zur Jahreswende 2001/2002 im ZDF zum ersten Mal ausgestrahlt wurde. Das Erste zog kurz darauf im März 2002 mit der Ausstrahlung der eigenen Sendereihe „Die Vertriebenen – Hitlers letzte Opfer“¹²³ nach. Als intellektueller Exponent der Debatte folgte dann ebenfalls 2002 die Novelle „Im Krebsgang“¹²⁴ des damals noch „über jeden politischen Zweifel erhabene[n]“¹²⁵ Günter Grass. Letztlich ist an dieser Stelle noch die mehrteilige Titelthemenserie „Die Flucht“¹²⁶ der Wochenzeitschrift ‚Spiegel‘ zu nennen.¹²⁷ Der in der Debatte beschworene Wandel in der deutschen Erinnerungskultur und ein sich anbahnendes neues Meinungsklima blieben freilich aus, stattdessen präsentierten die Medien alten Wein in neuen Schläuchen.¹²⁸

Im Kielwasser dieser neuen medialen Öffentlichkeit für die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ nahm auch die Debatte um den bereits 1999 von der Vorsitzenden des BdV Erika Steinbach lancierten Vorschlag eines Museumsprojektes, das 2000 in Form einer Stiftung als Zentrum gegen Vertreibungen etabliert wurde, Fahrt auf.¹²⁹ Diese Debatte erreichte 2003 ihren Höhepunkt und wurde mit wenig Rücksicht darauf geführt, dass viele „Deutsche die politische Brisanz des altneuen Erinnerns [verkannten] und

¹¹⁸ Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 590; Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 79; Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte, 2006, S. 218ff.

¹¹⁹ Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 79f; vgl. zum Thema auch: Julia Belke, Sechzig Jahre nach „Flucht und Vertreibung“ Deutsche als Opfer in der Erinnerungskultur Deutschlands (Dissertationsschrift an der Universität Wien), Wien 2009 (unveröffentlicht).

¹²⁰ Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 590f; Frevert, Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited, 2003, S. 9ff.

¹²¹ Der kommunikationswissenschaftliche Ansatz des Agenda-Settings geht von der Annahme aus, dass Massenmedien geeignet sind, thematische Schwerpunkte zu setzen. Je nach Ausdifferenzierung des Ansatzes kommen dabei den Medien und/oder politischen Akteuren durch die Themensetzung oder den RezipientInnen durch den Akt der Beimessung von Bedeutung eine Schlüsselrolle zu. Gleichgültig von welcher Wechselwirkung ausgegangen wird, lässt sich aus dem Agenda-Settings-Ansatz jedoch ableiten, dass massenmedial behandelte Themen gesellschaftliche respektive politische Relevanz besitzen. Vgl. Michael Jäckel, Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung, Wiesbaden 2011, S. 189-220.

¹²² Vgl. Christian Deick/Anja Greulich, Der große Treck (= Folge 1), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 43'; Friederike Dreykluft/Jörg Müllner, Der Untergang der Gustloff (= Folge 2), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 43; Stefan Brauburger/Ekkehard Kuhn, Die Festung Breslau (= Folge 3), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42'; Ursula Nellessen/Annette Tewes, Zeit der Frauen (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42'; und Peter Adler/Peter Hartl, Die verlorene Heimat (= Folge 5), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 43'.

¹²³ Sebastian Dehnhardt, Flucht (= Folge 1), in: K.A., Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer (3 Folgen), MDR/NDR/ARD, BRD 2001, ca. 45'; Christian Frey, Vertreibung (= Folge 2), in: K.A., Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer (3 Folgen), MDR/NDR/ARD, BRD 2001, ca. 45'; Meinhard Prill, Neubeginn (= Folge 3), in: K.A., Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer (3 Folgen), MDR/NDR/ARD, BRD 2001, ca. 45'.

¹²⁴ Günter Grass, Im Krebsgang. Eine Novelle, München 2002.

¹²⁵ Frevert, Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited, 2003, S. 9.

¹²⁶ Vgl. die Serie: Thomas Darnstädt/Klaus Wiegrefe, Vertreibung (I). „Vater, erschieß mich!“, in: Der Spiegel, Nr. 13 2002; Thomas Darnstädt/Klaus Wiegrefe, Vertreibung (II). „Lauf, ihr Schweine!“, in: Der Spiegel, Nr. 14 2002; Thomas Darnstädt/Klaus Wiegrefe, Vertreibung (III). „Eine teuflische Lösung“, in: Der Spiegel, Nr. 15 2002; Vgl. darüber hinaus die begleitenden Artikel, die der Spiegel im Umfeld der Serie publizierte: O.A. „Die Debatte wirkt befreiend“. Der Historiker Hans-Ulrich Wehler über die verspätete Aufarbeitung von Leid und Elend der Vertriebenen, in: Der Spiegel, Nr. 13 2002; Hans-Joachim Noack, Die Deutschen als Opfer, in: Der Spiegel, Nr. 13 2002; Ullrich Fichtner, Hoffnung auf gestern, in: Der Spiegel, Nr. 14 2002; Hans-Ulrich Stoldt, Schlimmes Trauma, in: Der Spiegel, Nr. 15 2002; Klaus Wiegrefe, Hitlers letzte Opfer, in: Der Spiegel, Nr. 15 2002; sowie die Sonderausgabe zum Thema: O.A. Die Flucht der Deutschen. Die Spiegel-Serie über die Vertreibung aus dem Osten, Spiegel Special Nr. 2 2002.

¹²⁷ Vgl. für die Bedeutung der Trias dieser Publikationen: Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 590; Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 82-93; Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte, 2006, S. 218ff; Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, 2008, S. 111; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 135-139; Thomas Speckmann, Renaissance des Themas in den Medien, in: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Flucht, Vertreibung, Integration. Begleitbuch zur Ausstellung, Bielefeld 2006, S. 174-179.

¹²⁸ Vgl. Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 590.

¹²⁹ Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 80ff.

nicht verstanden, warum andere mit solcher Erinnerung an unbestreitbar leidvolle Erfahrungen vieler Deutscher Probleme hatten¹³⁰, die europäischen Nachbarn im Osten tangierte.¹³¹ Die beiden deutschen Volksparteien macht sich das Projekt zunächst zu Eigen, wobei weniger inhaltliche als vielmehr personelle und administrative Fragen diskutiert wurden. Nachdem CDU/CSU und SPD 2005 im Kabinett Merkel I zueinander gefunden hatten, beschlossen sie noch im selben Jahr, ein eigenes Museumsprojekt zum Thema deutscher Zwangsmigration in Berlin auf den Weg zu bringen, das seit 2008 als Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung Gestalt annimmt, wobei eine Abgrenzung zum BdV-Projekt unklar blieb. Eine gesellschaftliche Diskussion um die inhaltliche Gestaltung dieses Projektes blieb dieses Mal aus.¹³²

In den Debatten der 2000er Jahre wurde nicht nur die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘, sondern an die deutschen Opfer des Zweiten Weltkriegs – nicht erst mit G. W. Sebald –, mit dem Label des Tabus respektive die Behandlung und Würdigung dieser Themen mit dem Label des Tabubruches belegt. Ob ein solches Tabu im Hinblick auf die Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ historisch jemals medial, öffentlich oder politisch bestand, ist in der Geschichtswissenschaft umstritten und mag im Hinblick auf die deutsche Teilung auf die ehemalige DDR stärker zutreffen als auf die Bonner respektive Berliner Republik.¹³³ Mathias Beer schätzt den Stand der Diskussion und der Tabubehauptung 2005 treffend so ein, dass „[sich] das modische Reden vom Tabu bei näherem Betrachten selbst als fester Bestandteil der Debatten [entpuppt]“¹³⁴. Letztlich ist die Frage nach dem Bestehen eines historischen Tabus im Kontext dieser Arbeit nicht zu klären. Konstruktivistisch betrachtet, würde die Antwort auf diese Frage auch nichts an der medialen, geschäftlichen und erinnerungskulturellen Existenz der Annahme eines Tabus ändern, die sich unabhängig seiner historischen Evidenz in der Realität manifestierte. Indes ist auch nicht das (vermeidliche) Tabu, sondern seine Skandalisierung zur Generierung von Aufmerksamkeit aus medienökonomischen oder politischen Interessen kritisch zu werten. Die Skandalisierung stellt – wie in den Debatten zu Beginn der 2000er Jahre, in denen im Blick auf „Flucht und Vertreibung“ sicherlich keine Tabus gebrochen¹³⁵ wurden – das eigentliche erinnerungskulturelle Problem immensen Ausmaßes dar, denn sie steht einem differenzierten Blick auf die Vergangenheit, bei dem deutsche Schuld und deutsche Opfer gleichermaßen berücksichtigt werden, im Weg und produziert letztlich nur blinde Flecken.

Das mediale Interesse an ‚Flucht und Vertreibung‘ flachte indes genauso schnell ab, wie es aufgekomen war, und ging ab der Mitte bis zum Ende der 2000er Jahre wieder zurück.¹³⁶ Dies sollte jedoch nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass das Thema nach dem Erinnerungsboom in regelmäßigeren Abständen als zuvor mit abgeschwächter Intensität in Dokumentationen, Spielfilmen, Reportagen und sonstigen Publikationen, die deutsche Opfer in den Mittelpunkt rückten, wiederkehrt und als fester Bestandteil der deutschen Medienlandschaft erhalten blieb. Dabei lässt sich für die deutsche Erinnerungskultur ein hohes Maß an Individualisierung des Topos ‚Flucht und Vertreibung‘ feststellen. „Nach 60 Jahren“, so konstatierten die deutsch-tschechische Historikerin Eva Hahn und der deutsche Historiker

¹³⁰ Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 591.

¹³¹ Diese Arbeit kann der langen und komplexen Debatte um das Zentrum gegen Vertreibung auf dem knappen Raum, der hierfür vorgesehen ist, unmöglich gerecht werden. Vgl. für eine akurater und ausführlichere Darlegung und Analyse der Debatte und ihrer Wirkung im In- und Ausland: Vgl. Manuel Becker, Geschichtspolitik in der „Berliner Republik“. Konzeptionen und Kontroversen, Wiesbaden 2013, insb. S. 399-491. Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte, 2006, S. 216f; Peter Haslinger, Die Dynamik der aktuellen geschichtspolitischen Debatten um „Flucht und Vertreibung“ in Zentraleuropa, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 281-301; Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 110-140.

¹³² Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 591f; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 137ff u. 141ff.

¹³³ Vgl. für die Position, dass die Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ in der Bonner respektive Berliner Republik zumindest zeitweilig mit einem Tabu belegt gewesen sei, exemplarisch: Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002, S. 53; Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 23f; Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 228; Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte, 2006, S. 226; Rautenberg, Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute, 1997, S. 41f. Vgl. für die Gegenposition exemplarisch: Beer, Die Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa (1953-1962), 2005, S. 17; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 21f u. 135ff; Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S.585ff; Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz, Einleitung, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 9-14, hier S. 14; Schwartz, Vertriebene im doppelten Deutschland, 2008, S. 148f; auffällig bleibt, dass sich insbesondere neuere Publikationen der These von der Tabuisierung stärker entgegenstellen respektive diese hinterfragen (Vgl. Tiews, Fluchtpunkt Film, 2017, S. 13). Dass ‚Flucht und Vertreibung‘ in der DDR stärker tabuisiert wurde, steht außer Frage. Vgl. explizit für die DDR: Heike Amos, Die Vertriebenenpolitik der SED 1949 bis 1990, München 2009; S. 9ff; Alexander von Plato, Flucht und Vertreibung. Lebensgeschichte, Erinnerung und Reale Geschichte. Vom geteilten kollektiven Gedächtnis in Deutschland, in: Jan Motte/Rainer Ohliger (Hrsg.), Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik, Essen 2004, S. 131-144; Schwartz, Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR, 2005, S. 69f.

¹³⁴ Beer, Die Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa (1953-1962), 2005, S. 18.

¹³⁵ Vgl. Frevort, Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited, 2003, S. 11 und Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 14.

¹³⁶ Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 592.

Hans Henning Hahn 2010 habe sich „im deutschen Erinnern ein Mythos Vertreibung verselbstständigt, der jedem einzelnen einen weiten Gestaltungsrahmen“¹³⁷ biete.

6.2.3 Entertainment – ‚Flucht und Vertreibung‘ als Sujet im deutschen Kino und Fernsehen

Betrachtet man Geschichte im Film, gleichgültig welcher Organisationsform wie im folgenden Kapitel unter filmgeschichtlichen Gesichtspunkten betreffend der Entwicklung eines spezifischen Sujets, so ist dabei auch die historische Entwicklung der Distributionsformen zu berücksichtigen. In diesem Zusammenhang ist zuvörderst zu konstatieren, dass das Fernsehen das Kino spätestens seit Beginn der 1970er Jahre in Deutschland als audiovisuelles Leitmedium abgelöst hat.¹³⁸ Demnach ist im Anschluss an den deutschen Historiker Edgar Wolfrum nicht nur festzustellen, dass „das Fernsehen die Grundversorgung der Gesellschaft mit Geschichtsbildern übernommen“¹³⁹ hat, sondern, dass es dabei das Kino in dieser Funktion abgelöst hat. Ein ganzheitlicher Blick auf die Entwicklung eines historischen Ereignisses als Sujet muss demzufolge beide Distributionsformen miteinander in Beziehung setzen. Der deutsche Historiker Björn Bergold stellte dabei treffend fest, dass sich das serielle Fernsehen aller Digitalisierung zum Trotz bis dato behaupten konnte, auch wenn berechtigterweise davon auszugehen ist, dass diese Vormachtstellung nicht mehr lange Bestand haben wird.¹⁴⁰

Im Diskurs um die Erinnerung an ein historisches Thema wie ‚Flucht und Vertreibung‘ fungieren Filme dabei als „Agenturen des kulturellen Gedächtnisses“¹⁴¹ und sind dabei gleichermaßen als Ausdruck desselben wie Beitrag zu seiner Entwicklung respektive seiner Diskussion zu verstehen. Filme und insbesondere Mainstreamfilme sollten in dieser Funktion immer als Produkte ihrer Zeit begriffen werden, dabei sind sie meist als „Spiegel der Gesellschaft“ und der vorherrschenden Meinung und Exponenten des gesellschaftlichen Diskurses zum Thema zu verstehen, seltener jedoch auch als dessen „Gegenanalyse“.¹⁴² Die Filme, die die ZuschauerInnen im Kino und Fernsehen sehen, sind somit einerseits als Teil und Beitrag des erinnerungskulturellen Diskurses zum Thema zu verstehen, wobei der jeweilige Medientext Harmonie oder Diskordanz mit dem selben stehen kann. Für die ZuschauerInnen bleibt der rezipierte Medientext jedoch andererseits immer Angebot, das abhängig vom individuellen sozio-kulturellen Kontext und Prägung gelesen und verstanden wird sowie ferner angenommen und zurückgewiesen werden kann.¹⁴³ Gerne wird dabei übersehen, dass Filme aufgrund ihrer Komplexität als kollaborative Kunstform nicht zeitgleich mit gesellschaftlichen, erinnerungskulturellen Entwicklungen in Erscheinung treten können, sondern zum Teil mit einigen Jahren Zeitverzögerung, die aus ihrem arbeitsintensiven Produktionsprozess resultiert – ein Umstand, der bis dato unerforscht geblieben ist.

Betrachtet man Filme über ‚Flucht und Vertreibung‘ in ihrer historischen Entwicklung ist dabei die allgemeine Entwicklung der Erinnerung an die deutsche Zwangsmigration ebenso zu berücksichtigen wie die Entwicklung der deutschen Film- und Fernsehlandschaft, verwandter und alternierender Sujets, die den Markt zum untersuchten Zeitpunkt beherrschten, sowie den Genres, in denen diese Sujets zum Tragen kamen. Bei einer filmgeschichtlichen Betrachtung von ‚Flucht und Vertreibung‘ als Filmsujet, lohnt

¹³⁷ Hahn/Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern, 2010, S. 592.

¹³⁸ Vgl. Günter Riederer, Hitlers Krieger im Wüstensand. Zur medialen Konstruktion des militärischen Mythos ‚Rommel‘ nach 1945, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 569-588, hier S. 586; Pierre Sorlin, How to Look at an „Historical“ Film, in: Marcia Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2001, S. 25-49, hier S. 27f.

¹³⁹ Edgar Wolfrum, Neue Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 32-39, hier S. 36.

¹⁴⁰ Vgl. Björn Bergold, Wie Storys zu History werden – Die Rolle von Zeitzeugen bei der Authentifizierung von Zeitgeschichte im Spielfilm durch jugendliche Zuschauer und Zuschauerinnen, in: Monika Waldis/Béatrice Ziegler (Hrsg.), Forschungswerkstatt Geschichtsdidaktik 15. Beiträge zur Tagung „Geschichtsdidaktik empirisch 15“, Bern 2017, S. 67-77, hier S. 67ff.

¹⁴¹ Thomas Heimann, Erinnerung als Wandlung. Kriegsbilder im frühen DDR-Film, in: Martin Sabrow (Hrsg.), Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln 2000, S. 37-86, hier S. 37.

¹⁴² Vgl. Katrin Steffen, Funktionalisierung des Verlustes. Deutsche Flüchtlinge und Vertriebene in (West-)Deutschland 1945-2000, in: Miriam Rürup (Hrsg.), Praktiken der Differenz. Diasporakulturen in der Zeitgeschichte, Göttingen 2009, S. 148-171, hier S. 148f. Vgl. zum Film als „Spiegel der Gesellschaft“: Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1999, S. 8ff. Vgl. zum Film als Mainstreamprodukt: Robert A. Rosenstone, The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age, in: Marcia Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2001, S. 50-66, hier S. 54ff. Vgl. die Ausführungen des französischen Annales-Historikers zum Potenzial des Filmes, sich dem gesellschaftlich-politischen Konsens der Zeit zu entziehen und eine „Gegengeschichte“ zu erzählen – was freilich mit einem Verlust der Mainstreamkompatibilität einhergeht: Marc Ferro, Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft, in: Claudia Honegger/Marc Léopold Benjamin Bloch (Hrsg.), Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt a. M. 1977, S. 247-271.

¹⁴³ Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

es sich deshalb, im Auge zu behalten, welche Ereignisse und Topoi aus der Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ neben ihm im Film verhandelt wurden und – da die Täter-Opfer-Dichotomie von zentraler, erinnerungskultureller Bedeutung bei der Verhandlung des Themas ist – wer in diesen Medientexten als Opfer dargestellt und welcher der beiden Schwerpunkte, den die Chiffre setzt, genau verhandelt wird. Während die massenhaft publizierte, prosaische Erinnerungsliteratur zum Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ inzwischen als gut erforscht gelten kann, ist dies für die massenmediale und die filmische Behandlung desselben nicht zu konstatieren. Vor allem im Hinblick auf die Erforschung des frühen Dokumentarfilms zum Thema besteht noch starker Nachholbedarf.¹⁴⁴

Ebenso wie die Geschichte von ‚Flucht und Vertreibung‘ untrennbar mit der Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ verbunden ist und ihre Erzählung mit Vertreibungen durch Wehrmacht und SS, Vernichtungskrieg und Holocaust beginnen sollte, nimmt die filmgeschichtliche Aufarbeitung von ‚Flucht und Vertreibung‘ als Sujet ihren Anfang in der nationalsozialistischen Propaganda am Ende des ‚Dritten Reiches‘, wobei insbesondere drei Punkte hervorgehoben werden sollen: Erstens waren – wie der deutsche Politik- und Literaturwissenschaftler Jens Geiger am Beispiel des Durchhaltefilms ‚Kolberg‘¹⁴⁵ herausstellte – im späten Spielfilm des ‚Dritten Reiches‘ bereits die zentralen Opfertopoi, die auch die filmische Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘ nachhaltig prägten, angelegt, die sich später im deutschen Film entfalten und weiterentwickeln sollten. Konkret sind hierbei „[die] unschuldige Frau als Hüterin und Verkörperung der Heimat, die quasi-religiöse Überhöhung der Leiderfahrung der Protagonisten, die Vorstellung von Krieg als einem unabänderlichen Schicksal, das schuldhaftes Handeln der Feinde und der Konflikt zwischen den anständigen Soldaten und einer unfähigen militärischen Führung“¹⁴⁶ zu nennen. Diese Topoi sind freilich auch für die filmische Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘ – das ohne die Darstellung deutschen Leides nicht inszeniert werden kann – von Relevanz, auch wenn an dieser Stelle festgehalten werden muss, dass – was sich insbesondere am DDR-Film zeigen lässt – nicht jede filmische Behandlung des Themas zwangsläufig einen Opferfilm hervorbringen muss. Zweitens kanonisierte die nationalsozialistische Propaganda am Ende des Krieges gleichzeitig in den NS-Wochenschauen mit ihren Bildern den Treck als Ikone der Flucht, die im Laufe der Entwicklung des Sujets ‚Flucht und Vertreibung‘, wie sich zeigen wird, immer stärkere Bedeutung entwickeln sollte.¹⁴⁷ Und drittens schließlich nimmt die Filmgeschichte von ‚Flucht und Vertreibung‘ nicht zuletzt auch wegen personeller Kontinuitäten im ‚Dritten Reich‘ ihren Anfang, denn nicht wenige Filmschaffende, die in der Nachkriegszeit tätig waren, hatten in der NS-Filmindustrie ihr Handwerk gelernt.¹⁴⁸

Während in der BRD bis in das Jahr 1949 hinan „gemäß den alliierten Vorgaben überhaupt keine eigenständigen Spielfilme über Heimatvertriebene“¹⁴⁹ entstehen konnten, nahmen sich gleich zwei frühe DEFA-Produktionen des Themas zumindest teilweise an.¹⁵⁰ Zum einen ist hierbei auf Milo Habichts ‚halbdokumentarischen Spielfilm‘¹⁵¹ ‚Freies Land‘¹⁵² und zum anderen auf ‚Die Brücke‘¹⁵³ von Artur Pohl zu verweisen, wobei letzterer – wie der britische Historiker Bill Niven feststellte – „in gewisser Weise paradigmatisch“ für die Behandlung des Themas im SBZ-DDR-Film steht, „weil er die Überwindung

¹⁴⁴ Vgl. Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung*, 2011, S. 47ff; Röger, *Film und Fernsehen in der Bundesrepublik*, 2015, S. 128. Zu ‚Flucht und Vertreibung‘ als Sujet im Medium Film existieren zwei exzellente Monographien, die sich des Themas und seiner allgemeinen medialen respektive spezifisch filmischen Repräsentation weit detaillierter annehmen, als es im Kontext dieser Arbeit möglich wäre. Vgl. Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung*, 2011; Tiews, *Fluchtpunkt Film*, 2017.

¹⁴⁵ Veit Harlan, *Kolberg*, Ufa, DR 1945, ca. 111’.

¹⁴⁶ Jens Geiger, *Ausweitung der Grauzone. Opfertopoi im deutschen Spielfilm von Veit Harlan bis Nico Hofmann*, in: Sven Fritz (Hrsg.), *Viele Schichten Wahrheit. Beiträge zur Erinnerungskultur; Festschrift für Hannes Heer*, Berlin 2014, S. 239-284, hier S. 247.

¹⁴⁷ Vgl. Alina Laura Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama. Filme über Flucht und Vertreibung der Deutschen und was man aus ihnen lernen kann*, in: Manfred Quentmeier/Martin Stupperich/Rolf Wernstedt (Hrsg.), *Vertrieben, geflohen – angekommen? Das Thema Flucht und Vertreibung im Geschichts- und Politikunterricht*, Schwalbach 2016, S. 92-107, hier S. 100; Gerhard Paul, *Der Flüchtlingstreck Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de memoire*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder (Bd. 1). 1900 bis 1949*, Göttingen 2009, S. 666-723.

¹⁴⁸ Vgl. Steffen, *Funktionalisierung des Verlustes*, 2009, S. 158; Röger, *Film und Fernsehen in der Bundesrepublik*, 2015, S. 135ff.

¹⁴⁹ Michaela S. Ast, *Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre*, in: *Deutschland Archiv* 45 (2012), H. 2, Abs. 2, online unter: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung?p=all> [zuletzt geprüft 03.11.2017]. Die traditionsreiche Zeitschrift ‚Deutschland Archiv‘ wird seit 2011 durch die Bundeszentrale für politische Bildung ausschließlich online herausgegeben. Leider hat die Redaktion der Zeitschrift es versäumt, für die wissenschaftliche Nutzung eine Möglichkeit zur präzisen Zitation der veröffentlichten Texte bereitzustellen, deswegen kann lediglich auf die einzelnen Kapitel (im folgenden als Abs. vermerkt) des Aufsatzes verwiesen werden, die leider mehrere Seiten umfassen.

¹⁵⁰ Bill Niven, *Film und Fernsehen in der DDR*, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), *Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken*, Paderborn 2015, S. 140-152, hier S. 140ff.

¹⁵¹ Niven, *Film und Fernsehen in der DDR*, 2015, S. 141.

¹⁵² Milo Habicht, *Freies Land*, DEFA, SBZ 1946, ca. 77’.

¹⁵³ Artur Pohl, *Die Brücke*, DEFA, SBZ 1948/1949, ca. 85’.

der Folgen der Flucht durch Teilhabe am sozialistischen Aufbau beschreibt¹⁵⁴. Die frühen DEFA-Filme scheuten sich dabei – anders als der frühe westdeutsche Film – nicht, die Flucht selbst und die Ikone des Trecks in Szene zu setzen oder die Probleme bei der Integration der Geflohenen und Vertriebenen zu thematisieren.¹⁵⁵ Die Filme befriedigten damit ein „Bedürfnis nach Perspektiven in einer immer noch recht unsicheren Nachkriegsordnung“¹⁵⁶ und „standen für die unbedingte Notwendigkeit, die Fluchtgeschichte und den Heimatverlust hinter sich zu lassen, um mit dem Wiederaufbau beginnen zu können“¹⁵⁷. Dieses Bedürfnis und diese Notwendigkeit bestanden zweifelsohne auch in der Bundesrepublik, jedoch fand man dort mit dem Heimatfilm eine gänzlich andere Antwort.¹⁵⁸

Narrative von ‚Flucht und Vertreibung‘ fanden nach 1949 auf vielfältige Arten Eingang in den westdeutschen Film und wurden in den drei dominierenden Genres der 1950er und frühen 1960er Jahre, dem Trümmersfilm, Heimatfilm und dem Kriegsfilm, aufgegriffen.¹⁵⁹ Dass sich vor allem der Heimatfilm, der bewusst Kontrapunkte zur von Zerstörung und Krieg gezeichneten Wirklichkeit der KinogängerInnen inszenierte und dem nicht zu Unrecht der Ruf des Eskapismus anhaftete, dem Schicksal der Heimatvertriebenen annahm, nimmt dabei nicht wunder.¹⁶⁰ Der Heimatfilm erfreute sich enormer Beliebtheit bei den KinobesucherInnen, was sich nicht zuletzt in der Masse der Produktionen niederschlug. So gehörten zwischen 1949 und Mitte der 1960er Jahre fast ein Viertel aller Filme, die in westdeutschen Kinos zu sehen waren, diesem Genre an.¹⁶¹ Hans Deppes „Grün ist die Heide“¹⁶² aus dem Jahr 1951, den mehr als 19 Millionen ZuschauerInnen sahen, ist nicht nur der Inbegriff des Heimatfilmes, sondern liefert auch den „klassischen Narrativ“¹⁶³, mit dem ‚Flucht und Vertreibung‘ im Genre verhandelt wurde:¹⁶⁴ Die Protagonistin und ihr Vater, stammen aus den ehemaligen Ostgebieten und sind bei Verwandten in der Lüneburger Heide untergekommen. Der Vater verfällt der Wilderei, da er die Wälder seiner Heimat vermisst, nach Irrungen und Wirrungen, einem Mord und falschen Beschuldigungen, schwört der Vater seinem Tun ab und die Tochter heiratet den Förster. Die im Plot angelegte „Entkonkretisierung“¹⁶⁵ der Zwangsmigration und ihre indirekte Thematisierung ist dabei paradigmatisch für den westdeutschen Film der Nachkriegszeit.¹⁶⁶ ‚Flucht und Vertreibung‘ wurde (noch) nicht als historisches Ereignis, sondern vielmehr über die Integration der ‚Heimatvertriebenen‘, die zumeist durch die Kindergeneration vollzogen wurde, als Gegenwartsproblem thematisiert.¹⁶⁷ Dass die Integration in die Ankunftsgesellschaft nicht immer einfach war und dass in ihr Vorurteile gegen die neuen ‚Nachbarn‘ bestanden, wurde dabei in der Regel „camoufliert“ und nur in einigen wenigen Filmen – wie beispielsweise in Wolfgang Schleifs „Ännchen von Tharau“¹⁶⁸ aus dem Jahre 1954 – explizit angesprochen.¹⁶⁹ Auch die Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ selbst oder die ‚Alte Heimat‘ wurden dabei nur äußerst selten in Szene gesetzt.¹⁷⁰ Filme wie „Das Mädchen Marion“¹⁷¹ von 1956, bei dem ebenfalls Wolfgang Schleif Regie führte und der die namensgebende Protagonistin auf der Flucht im Treck zeigt, waren noch die Ausnahme.¹⁷² ‚Flucht

¹⁵⁴ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 142.

¹⁵⁵ Vgl. Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 144; Steffen, Funktionalisierung des Verlustes 2009, S. 157; Maren Röger, Flucht, Vertreibung und Heimatverlust der Deutschen in Film und Fernsehen Polens und Deutschlands 1945-2010, in: Konrad Klejsa (Hrsg.), Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften, Marburg 2010, S. 71-88, hier S. 73.

¹⁵⁶ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 143.

¹⁵⁷ Steffen, Funktionalisierung des Verlustes 2009, S. 157.

¹⁵⁸ Steffen, Funktionalisierung des Verlustes 2009, S. 157; Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 143.

¹⁵⁹ Vgl. Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 127. Vgl. zu den Genres des bundesdeutschen Nachkriegsfilmes im Allgemeinen: Bernd Hey, Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), H. 4, S. 229-237.

¹⁶⁰ Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 2.

¹⁶¹ Vgl. Hanno Sowade, Das Thema im westdeutschen Nachkriegsfilm, in: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Flucht, Vertreibung, Integration. Begleitbuch zur Ausstellung, Bielefeld 2006, S. 124-131, hier S. 127; Steffen, Funktionalisierung des Verlustes 2009, S. 159.

¹⁶² Hans Deppe, Grün ist die Heide, Berolina, BRD 1951, ca. 90'.

¹⁶³ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 128.

¹⁶⁴ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 128; Sowade, Das Thema im westdeutschen Nachkriegsfilm, 2006, S. 127.

¹⁶⁵ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 127.

¹⁶⁶ Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 2; Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 127ff.

¹⁶⁷ Vgl. Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 269; Steffen, Funktionalisierung des Verlustes, 2009, S. 168f; Tiews, Vom Heimatfilm zum Dokudrama, 2016, S. 97; Sowade, Das Thema im westdeutschen Nachkriegsfilm, 2006, S. 128.

¹⁶⁸ Wolfgang Schleif, Ännchen von Tharau, Apollo-Film GmbH, BRD 1954, ca. 95'.

¹⁶⁹ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 128.

¹⁷⁰ Vgl. Steffen, Funktionalisierung des Verlustes, 2009, S. 161; Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 2.

¹⁷¹ Wolfgang Schleif, Das Mädchen Marion, Corona Filmproduktion, BRD 1956, ca. 88'.

¹⁷² Tobias Ebbrecht, Die große Zerstreuung. Heimat-TV im deutschen Geschichtsfernsehen, in: o.A. (Hrsg.), Deutsch-Tschechische Nachrichten Dossier: Vom Münchener Diktat zur Nachkriegsordnung. Geschichte und ihre Instrumentalisierung in der aktuel-

und Vertreibung' wurde im bundesdeutschen Kino zumeist nur als Mittel der Charakterzeichnung von Haupt- und Nebenfiguren oder als Ausgangspunkt einer Nebenhandlung instrumentalisiert. Dass ‚Flucht und Vertreibung‘ in den 1950er Jahren noch nicht geeignet waren, das zentrale Thema eines Filmes zu stellen, zeigt der Film „Mamitschka“¹⁷³, eine Tragikomödie über eine Vertriebenenfamilie aus dem Jahre 1955, die an den Kinokassen flopte.¹⁷⁴ Lediglich Frank Wisbars „Nacht fiel über Gotenhafen“¹⁷⁵ war in dieser Hinsicht eine erfolgreiche Ausnahme von dieser Regel, wobei festgehalten werden muss, dass der Plot des Filmes ‚Flucht und Vertreibung‘ zwar ins Zentrum seiner Darstellung rückt, er aber an sich dem Genre des (Anti-)Kriegsfilmes zuzurechnen ist, dessen Botschaft – wie Wisbars vorangegangene Filme „Haie und kleine Fische“¹⁷⁶ und „Hunde, wollt ihr ewig leben“¹⁷⁷ – auf die Sinnlosigkeit des Krieges und nicht auf Zwangsmigration zielt und der Film somit aus dem Rahmen fällt. Nichtsdestotrotz bediente sich „Nacht fiel über Gotenhafen“ weit umfänglicher am Fundus der Topoi des Opferfilmes – und setzte dabei auch auf die Inszenierung der Treckikone – als viele andere Filme seiner Zeit, die sich dem Sujet annahmen.¹⁷⁸ Filmgeschichtlich bedeutend für die Entwicklung von ‚Flucht und Vertreibung‘ als Sujet war das Genre des Heimatfilmes aber auch, weil er die Zwangsmigration über die Inszenierung von Heimat – und die zumindest partielle Substituierung der ‚alten‘ durch die ‚neuen Heimat‘ – mit der Darstellung eines idealisierten Naturidylls verknüpfte und somit nicht nur eine neue Ikone für die verloren gegangene ‚alte Heimat‘, sondern auch für die deutsche Zwangsmigration schuf, die bis heute Bestand hat und nicht nur in den Spielfilmen zu finden ist, sondern auch Eingang den Dokumentarfilm gefunden hat.¹⁷⁹

Wie in der BRD setzte sich die Inszenierung von ‚Flucht und Vertreibung‘ in den 1950er Jahren in der DDR in ähnlicher Weise fort, indem Haupt- und Nebenfiguren mit entsprechenden Biographien in Spielfilmen wie „Die Meere rufen“¹⁸⁰, „Tinka“¹⁸¹ oder dem Zweiteiler „Schlösser und Katen“¹⁸² in Szene gesetzt wurden, wobei sich der ideologische Integrationscharakter der frühen Aufbaufilme fortsetzte.¹⁸³

In Dokumentationen wurden ‚Flucht und Vertreibung‘ in den 1950er und 1960er Jahren weit häufiger aufgegriffen, als die Historiographie lange Zeit angenommen hatte.¹⁸⁴ Welchen Publikumserfolg frühe Dokumentationen wie Rudolf Werner Kipps „Asylrecht“¹⁸⁵ oder Johannes Häußlers „Kreuzweg der Freiheit“¹⁸⁶ hatten, deren Distribution auch über die Vertriebenenverbände erfolgte, ist in der Forschung umstritten und reicht von der Annahme des völligen Desinteresses des zeitgenössischen Publikums, das solche Bilder in unmittelbarer Nähe zum Ereignis nicht sehen wollte, bis hin zur Hypothese, dass sie der Ausgangspunkt öffentlicher Debatten gewesen waren.¹⁸⁷

Für die unmittelbare Nachkriegsgeschichte kann demnach festgehalten werden, dass das Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ sowohl in der BRD als auch in der DDR nur in Ausnahmefällen in den Mittelpunkt filmischer Erzählungen gestellt wurde und dabei in der Regel auch nicht konkret ins Bild gesetzt wurde. Folgerichtig war auch die Ikone des Trecks noch weitestgehend abwesend. Stattdessen wurde die deutsche Zwangsmigration – und hier meist nur Aspekte der (wilden) Flucht – indirekt über ihre Folgen und als Gegenwartsproblem verhandelt, dessen Lösung in der Negation lag. Auch wenn Opfer der deutschen Zwangsmigration Berücksichtigung fanden, können diese frühen Filme im Sinne Geigers noch nicht als Opferfilme gewertet werden.¹⁸⁸

len deutschen Politik, o.O. 2004, S. 3-31, hier S. 8, online unter: www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Themen/Europa/050307_dtn_dossier_5_04.pdf [zuletzt geprüft 22.05.2017].

¹⁷³ Rolf Thiele, Mamitschka, Filmaufbau GmbH, BRD 1955, ca. 95'.

¹⁷⁴ Sowade, Das Thema im westdeutschen Nachkriegsfilm, 2006, S. 128.

¹⁷⁵ Frank Wisbar, Nacht fiel über Gotenhafen, Deutsche Film Hansa/Filmtrust, BRD 1960, ca. 99'.

¹⁷⁶ Frank Wisbar, Haie und kleine Fische, Willy Zeyn-Film GmbH, BRD 1957, ca. 120'.

¹⁷⁷ Frank Wisbar, Hunde, wollt ihr ewig leben, Deutsche Film Hansa GmbH, BRD 1958, ca. 98'.

¹⁷⁸ Vgl. Steffen, Funktionalisierung des Verlustes, 2009, S. 157.

¹⁷⁹ Vgl. Steffen, Funktionalisierung des Verlustes, 2009, S. 162; Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 2; Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 133f; Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 7ff; Tiews, Vom Heimatfilm zum Dokudrama, 2016, S. 94f.

¹⁸⁰ Eduard Kubat, Die Meere rufen, DEFA, DDR 1951, ca. 86'.

¹⁸¹ Herbert Ballmann, Tinka, DEFA, DDR 1957, ca. 91'.

¹⁸² Kurt Maetzig, Schlösser und Katen (2 Teile), DEFA, DDR 1957, ca. 203'.

¹⁸³ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 141.

¹⁸⁴ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 128.

¹⁸⁵ Rudolf Werner Kipp, Asylrecht, Deutsche Dokumentarfilm Gesellschaft mbH, BRD 1949, ca. 42'.

¹⁸⁶ Johannes Häußler, Kreuzweg der Freiheit, Dokumentarfilm-Produktion GmbH, BRD 1951, ca. 73'.

¹⁸⁷ Vgl. Peter Stettner, Dokumentarfilm als historische Quelle (Vortrages auf dem 60. Westfälischen Archivtag im März 2008 in Iserlohn), o.O. 2008, online unter: <http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/filme-in-der-historischen-bildungsarbeit/dokumentarfilm-als-historische-quelle.html> [zuletzt geprüft 22.05.2017]; Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 128; Vgl. auch Peter Stettner, Flüchtlingsbilder im Dokumentarfilm. Geschichte und Geschichten 1948-1960, in: Irmgard Wilharm (Hrsg.), Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Herbolzheim 1995, S. 129-155.

¹⁸⁸ Vgl. Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

Der westdeutsche Kinofilm der 1960er und 1970er Jahre hingegen machte in der Folge des Erfolges des Heimatfilmes ebenso wie das Fernsehen, das die Lichtspielhäuser in den 1970er Jahren als audiovisuelles Leitmedium ablöste, größtenteils einen Bogen um die Themenbereiche der ‚Flucht und Vertreibung‘.¹⁸⁹ Auch das von der Neuverfilmung „Grün ist die Heide“¹⁹⁰ aus dem Jahr 1972 ausgelöste Revival des Heimatfilmes, das auch in geringerem Umfang eine Wiederkehr der indirekten Behandlung von ‚Flucht und Vertreibung‘ mit sich brachte, vermochte es nicht, die deutsche Zwangsmigration in einem ähnlichen Umfang im Medium zu repräsentieren wie im vorherigen Jahrzehnt.¹⁹¹ Maren Röger verschrieb diese Zeit unter einer Übergangsphase in der Entwicklung des Sujets, in der vor allem vereinzelt Dokumentarfilme über die ehemaligen Ostgebiete des Deutschen Reiches produziert wurden und „neue Fiktionalisierungen und Großdokumentationen [...] dann erst wieder ab Ende der 1970er Jahre [entstanden]“¹⁹².

Aber nicht nur die Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘, sondern die Inszenierung von deutschen Opfernarrativen im Allgemeinen stagnierten in dieser Zeit im westdeutschen Film und Fernsehen entsprechend der gesamtgesellschaftlichen erinnerungskulturellen Entwicklungen zugunsten der Perspektive der durch den Nationalsozialismus Verfolgten und Ermordeten – und insbesondere der jüdischen Perspektive.¹⁹³ Treffend konstatierte der deutsche Filmwissenschaftler Tobias Ebbrecht hierzu: „Damit das Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ visuelle Formen jenseits der Andeutung annehmen konnte, war das Aufbrechen des Schweigens über die verbrecherische deutsche Vergangenheit eine notwendige Voraussetzung“¹⁹⁴. Parallel zur gesamtgesellschaftlichen Entwicklung der Erinnerungskultur im Bezug auf die Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ vollzog sich dieser Wandel in der BRD seit Ende der 1960er und in den 1970er Jahren. Die Ausstrahlung der US-amerikanischen TV-Miniserie „Holocaust“¹⁹⁵ kann hierbei zugleich als Höhe- und Endpunkt dieser Entwicklung verstanden werden.

Beinahe gegenläufig stellt sich die Entwicklung in der Film- und Fernsehlandschaft der DDR der späten 1960er bis 1980er Jahre dar. Fernsehserien wie „Wege übers Land“¹⁹⁶, „Daniel Druskat“¹⁹⁷ oder „Märkische Chronik“¹⁹⁸ nahmen sich der deutschen Zwangsmigration – wenngleich auch in unterschiedlichem Ausmaß – an. Insbesondere Martin Ackermanns „Wege übers Land“ schuf dabei bei der Behandlung von ‚Flucht und Vertreibung‘ mit einer Sequenz von über 20 Minuten, die die Flucht der Protagonistin aus dem ‚Reichsgau Wartheland‘ in Szene setzte, Maßstäbe, die „zu der Zeit ohne Parallele im ost- oder westdeutschen Fernsehen“¹⁹⁹ waren, jedoch nicht ohne sie in den Kontext nationalsozialistischer Eroberungs- und Rassenpolitik einzubetten.²⁰⁰ Insbesondere in den von der DEFA produzierten Jugendfilmen traten Umsiedler in Filmen wie „Die Moral der Banditen“²⁰¹ von 1974, „Die Schüsse der Arche Noah“²⁰² von 1982 oder „Der Schwur von Rabenhorst“²⁰³ aus dem Jahr 1986 aber auch vermehrt negativ besetzt und in antagonistischen Rollen auf.²⁰⁴ Dabei war es antifaschistischen Tendenzen geschuldet, wenn der westdeutsche Heimatdiskurs – wie in „Verspielte Heimat“²⁰⁵ – dergestalt aufgegriffen wurde, dass die „verlorene Heimat mit Nationalsozialismus und Neofaschismus identifiziert“ und Sozialismus als „einzig ‚wahre‘ Heimat“ inszeniert wurde.²⁰⁶

Für die Behandlung des Sujets in der DDR kann zusammenfassend festgehalten werden, dass vor allem Aspekte der Flucht Eingang in filmische Gegenwarts- und Geschichtsdarstellungen fanden, da eine filmische Inszenierung von Vertreibung nicht denkbar gewesen wäre, ohne die ‚sozialistischen Bruderstaaten‘ zumindest in ein fragwürdiges Licht zu rücken.²⁰⁷ Verbrechen an Deutschen, die im Zusammenhang mit ‚Flucht und Vertreibung‘ standen, wurden im DDR-Film jedoch gelegentlich thematisiert, wozu Bill Neven anmerkt, dass sich die Regisseure in der Nichtbehandlung dieses Gegenstandes dabei weniger dem „offiziellen Beschweigen solcher Übergriffe unterworfen“ hätten, sondern sie meist ihren antifa-

¹⁸⁹ Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 272; Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 131.

¹⁹⁰ Harald Reinl, Grün ist die Heide, Allianz Filmproduktion/Houwer-Film/Terra-Filmkunst, BRD 1972, ca. 86'.

¹⁹¹ Vgl. Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 10f.

¹⁹² Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 127.

¹⁹³ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 260ff.

¹⁹⁴ Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S.10.

¹⁹⁵ Marvin J. Chomsky, Holocaust (4 Folgen), Titus Productions, USA 1978, ca. 419'.

¹⁹⁶ Martin Ackermann, Wege übers Land (5 Folgen), DFF, DDR 1968, ca. 438'.

¹⁹⁷ Lothar Bellag, Daniel Druskat (5 Folgen), DFF, DDR 1976, ca. 435'.

¹⁹⁸ Hubert Hoelzke, Märkische Chronik (18 Folgen, in: 2 Staffeln), DEFA/DFF, DDR 1983-1989, ca. 1080'.

¹⁹⁹ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 142.

²⁰⁰ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 142 u. 150f.

²⁰¹ Erwin Stranka, Die Moral der Banditen, DEFA, DDR 1974, ca. 92'.

²⁰² Egon Schlegel, Die Schüsse der Arche Noah, DEFA, DDR 1982, ca. 89'.

²⁰³ Hans Kratzert, Der Schwur von Rabenhorst, DEFA, DDR 1986, ca. 82'.

²⁰⁴ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 145-148.

²⁰⁵ Claus Dobberke, Verspielte Heimat, DEFA, DDR 1970, ca. 85'.

²⁰⁶ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 146f.

²⁰⁷ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 142f u. 151.

schistischen Schwerpunktsetzungen geschuldet gewesen sei.²⁰⁸ Dieser Schwerpunktsetzung folgt auch die Darstellung von Flucht, „weil hier gezeigt werden konnte, wie der Faschismus bumerangartig auf die deutsche Bevölkerung zurückschlug, vor allem auf Kinder und Jugendliche, die im DDR-Film und -Fernsehen schon als (wenn auch manchmal ideologisierte) Opfer dargestellt werden – Opfer des Nationalsozialismus“.²⁰⁹

Ab Ende der 1970er kehrte auch in der BRD die fiktionale Behandlung des Sujets zurück, die jetzt als Spielfilme, Fernsehspiele und -Serien im Fernsehen und nicht mehr im Kino konsumiert wurden.²¹⁰ Den Anfang machte die Verfilmung der Romane der „Poenichen-Trilogie“²¹¹ von Christine Brückner im Ersten Deutschen Fernsehen,²¹² der weiteren Produktionen wie „Flucht aus Pommern“²¹³ oder die Serie „Jokehnen – Oder wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?“²¹⁴ folgten.²¹⁵ „Flucht und Vertreibung“ wurde in diesen Produktionen, die eindeutig dem Genre des Historienfilmes zuzuschreiben sind, nun auch erstmals als Vergangenheit und nicht indirekt über Gegenwartsproblematiken inszeniert.²¹⁶ Im Zuge dieser neuen Inszenierungen der Thematik ging auch eine „Fokussierung der Ikone des Flüchtlings-trecks“²¹⁷ einher, die an die Bilder der NS-Wochenschauen aus den letzten beiden Kriegsjahren anknüpfte – oder diese übernahmen – und den Darstellungen ein starkes emotionales Gewicht verlieh.²¹⁸

Zu dieser neuen Fokussierung der deutschen Zwangsmigration im Film gesellte sich Ende der 1970er Jahre aber auch eine grundlegende Veränderung der deutschen Fernsehlandschaft, die sich bis Mitte der 1980er Jahre vollzog. So setzte 1984 mit der Einführung des dualen Rundfunksystems eine Pluralisierung und stärkere Orientierung an den ZuschauerInnen in der deutschen Fernsehlandschaft ein.²¹⁹ Ausdruck dieser Veränderung war nicht zuletzt auch der Wandel vom ‚Experten- und Erklär- zum Erzählfernsehen‘, das auch bei der Darstellung von Geschichte den Unterhaltungswert der Sendungen zunehmend in den Vordergrund stellte.²²⁰ Die Auswirkungen dieses Wandels zeigen sich dabei besonders eindrücklich in der Gestaltung von Dokumentationen mit historischen Inhalt, die durch den Einsatz von ZeitzeugInnen verstärkt auf die Emotionalisierung ihrer Inhalte setzten.²²¹ Diese Entwicklung wird zwar zumeist mit dem Œuvre von Guido Knopp in Verbindung gebracht, begann jedoch bereits vor seinen ersten Produktionen, wurde jedoch in seinen Dokumentationen zur Meisterschaft getrieben und durch sie wesentlich popularisiert. Die Steigerung des Unterhaltungswertes führte auch zu einer zunehmenden Angleichung des Dokumentarfilmes an den Spielfilm, die sich in der Übernahme werkästhetischer und dramaturgischer Elementen niederschlug und schlussendlich in den 2000er Jahren in der Genese des Dokudramas mündete.²²²

²⁰⁸ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 150.

²⁰⁹ Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 150.

²¹⁰ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 131f.

²¹¹ Christine Brückner, *Jauche und Levkojen. Roman*, Frankfurt a. M., Berlin 1975; Christine Brückner, *Nirgendwo ist Poenichen. Roman*, Frankfurt a. M., Berlin 1977; Christine Brückner, *Die Quints*, Frankfurt a. M., Berlin 1985.

²¹² Vgl. Günter Gräwert/Rolf Hädrich/Rainer Wolffhardt, *Jauche und Levkojen (17 Folgen)*, Bavaria Atelier GmbH, BRD 1978, ca. 375'; Günter Gräwert/Rolf Hädrich/Rainer Wolffhardt, *Nirgendwo in Poenichen (19 Folgen)*, Bavaria Atelier GmbH, BRD 1980, ca. 525'.

²¹³ Eberhard Schubert, *Flucht aus Pommern. Schicksale im Kriegswinter 1944/45*, Elan-Film Gierke & Company, BRD 1982, ca. 95'.

²¹⁴ Günter Lüdke/Beate Finckh/Else Quecke, *Jokehnen – Oder wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland? (3 Folgen)*, Windrose Film- und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 1987, ca. 270'.

²¹⁵ Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 98f; Röger, *Film und Fernsehen in der Bundesrepublik*, 2015, S. 131f.

²¹⁶ Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 97ff.

²¹⁷ Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 100.

²¹⁸ Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 100f.

²¹⁹ Vgl. Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 101.

²²⁰ Thomas Fischer, *Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 33-49, hier S. 35-38.

²²¹ Vgl. Ebbrecht, *Die große Zerstreuung*, 2004, S. 19ff; Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 101f. Vgl. für einen umfassenderen Blick auf den Wandel dokumentarischer Repräsentationen von Geschichte im Fernsehen unter Einbezug von ZeitzeugInnen jenseits des Sujets ‚Flucht und Vertreibung‘: Rainer Wirtz, *Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 9-32, hier S. 10ff; Rainer Gries, *Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller. Probleme einer Medienfigur im Übergang*, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 49-70; Christoph Classen, *Der Zeitzeuge als Artefakt der Medienkonsumgesellschaft. Zum Verhältnis von Medialisierung und Erinnerungskultur*, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 300-319, hier S. 314ff; Thomas Fischer, *Ereignis und Erlebnis. Entstehung und Merkmale des zeitgenössischen dokumentarischen Geschichtsfernsehens*, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsg.), *History goes Pop. Zur Repräsentationen von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009, S. 191-202; Frank Bösch, *Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm. Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950-1990*, in: Frank Bösch/Constantin Goschler (Hrsg.), *Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a. M., New York 2009, S. 52-76, hier S. 74.

²²² Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 101. Auch wenn Alina Laura Tiews grundsätzlich zugestimmt werden kann, was die Entwicklung der Gattung des Dokudrama angeht, so muss doch ihrer laxen und beliebigen Definition der Gattung entschieden zurückgewiesen werden (Vgl. für eine auch Anm. 26 im Kapitel 4.2 dieser Arbeit). Für das Sujet ‚Flucht und Vertreibung‘ existiert nach film- und fernsehwissenschaftlichen Kriterien nur ein Dokudrama aus deutscher Produktion: Vgl. Hans-

Ab den 1980ern wurden nicht nur Spielfilme, sondern auch verstärkt Dokumentationen produziert, die das Sujet ‚Flucht und Vertreibung‘ in den Mittelpunkt ihrer Geschichtsdarstellungen rückten. Dabei erfuhr die deutsche Zwangsmigration durch den Einsatz von ZeitzeugInnen als ästhetisches wie narratives Gestaltungselement auch eine neue Qualität. Dieses neue filmische Gestaltungselement, das sich aus der juristischen Zeugenschaft bei der Verfolgung von NS-Verbrechern entwickelt und in den 1960er Jahren als Forschungsinstrument der Oral History etabliert hatte, fand dabei gerade über die Themen des Holocausts erstmals Eingang in die dokumentarische Inszenierung von Geschichte im Film.²²³ Die Implementierung von ZeitzeugInnen, die in den 1970er und 1980er Jahren zunehmend emotionale Aspekte in die filmische Darstellung deutscher Täterschaft und Schuld gebracht hatte, trug ab Ende der 1970er Jahre auch zu einer steigenden Emotionalisierung der Darstellung deutschen Opfertums in Dokumentarfilmen über den Zweiten Weltkrieg bei.²²⁴ Den Anfang für die Inszenierung der deutschen Zwangsmigration machte hierbei die dreiteilige Dokumentationsreihe „Flucht und Vertreibung“²²⁵ von Eva Berthold und Jost von Morr, die 1981 erstmals im deutschen Fernsehen zu sehen war und als „erinnerungspolitisches ‚Korrektiv‘ zum 1979 erfolgreich gelaufenen Fernsehreihe *Holocaust*“²²⁶ zu verstehen ist. Bedeutsam an Bertholds und Morrs Dokumentationsreihe ist darüber hinaus aber auch, dass sie erstmals nicht nur schwerpunktmäßig Aspekte der Flucht am Ende des Zweiten Weltkriegs, sondern auch der folgenden Vertreibungen thematisiert.

Neben der Medienlandschaft wandelt sich Ende der 1980er Jahre mit dem Fall des ‚Eisernen Vorhanges‘, der Wiedervereinigung und dem nebenstehenden öffentlichen Interesse an Opferzahlungen, dann auch der gesellschaftliche und politische Kontext, in dem sich Filme zu ‚Flucht und Vertreibung‘ bewegten, wodurch die „Gestalt [des Sujets; Anm. d. Verf.] neu konstruiert“²²⁷ wurde.²²⁸ Der neue Zugang zu den ehemaligen Ostblockstaaten ermöglichte es FilmemacherInnen jedweder Filmgattung erstmals, die ‚alte Heimat‘ ohne immense ideologische und bürokratische Hürden nehmen zu müssen in Szene zu setzen und machte die Verwendung von landschaftlich identischen Surrogaten überflüssig, was insbesondere der Quantität produzierter Dokumentarfilme zugutekam.²²⁹ Im Zuge dieser Entwicklungen entstand mit der „Spurensuche-Dokumentation“²³⁰ ein gänzlich neues Format, das sich dem Sujet ‚Flucht und Vertreibung‘ annahm.²³¹ Filme wie „Schaut euch nochmal um...“²³², „Schlesiens wilder Westen. Ein Heimatfilm“²³³ oder „Zuletzt gesehen in Ostpreußen. Der lange Heimweg eines Wolfskindes“²³⁴ portraitiert dabei Geflohene und Vertriebene, die in ihre ‚alte Heimat‘ – vornehmlich die ehemaligen Ostgebiete des Deutschen Reiches – reisen.²³⁵ Nicht nur in diesem Format kehrte dabei in der visuellen Inszenierung der Zwangsmigration die Verknüpfung von Heimat und Naturidyll aus dem Heimatfilm zurück, die jetzt nicht länger alt durch neu substituieren musste.²³⁶

Auch im deutschen Spielfilm „begannen“ ab den 1980er Jahren „die ganz gewöhnlichen Deutschen wieder als Opfer ins Zentrum filmischen Interesses zu rücken“²³⁷, wobei es zunächst die Figur des deut-

Christoph Blumenberg, Die Kinder der Flucht (3 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2006, ca. 131'.

²²³ Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 132f; Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 12ff; Maren Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen. Funktionen und Funktionalisierungen, 1981-2010, in: Heinke M. Kalinke (Hrsg.), Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Neue Forschungen, Oldenburg 2011/2012, S. 1-17, hier S. 4ff, online unter: http://www.bkge.de/Downloads/Zeitzeugenberichte/Roeger_Geschichtsfernsehen.pdf [zuletzt geprüft 17.04.2018].

²²⁴ Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 132f; Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 12ff; Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen, 2011/2012, S. 4ff.

²²⁵ Vgl. Eva Berthold/Jost von Morr, Inferno im Osten (= Folge 1), in: Eva Berthold/Jost von Morr, Flucht und Vertreibung (3 Folgen), BR/Chronos-Film, BRD 1981, ca. 45'; Eva Berthold/Jost von Morr, Die Rechtlosen (= Folge 2), in: Eva Berthold/Jost von Morr, Flucht und Vertreibung (3 Folgen), BR/Chronos-Film, BRD 1981, ca. 45'; Eva Berthold/Jost von Morr, Flucht und Vertreibung (3 Folgen), BR/Chronos-Film, BRD 1981, ca. 135'.

²²⁶ Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 132f.

²²⁷ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 127.

²²⁸ Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 127; Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 16f.

²²⁹ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 137.

²³⁰ Der treffende Begriff für dieses Subgenre des Dokumentarfilmes zum Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ geht auf einen Aufsatz des deutschen Filmwissenschaftlers Tobias Ebbrecht zurück: Vgl. Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 16ff.

²³¹ Vgl. Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 16ff; Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 127 u. 131ff; Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen, 2011/2012, S. 3f.

²³² Gudrun Grimm/Thomas Grimm, Schaut euch nochmal um..., DEFA, BRD 1992, ca. 30'.

²³³ Ute Badura, Schlesiens wilder Westen. Eine Heimatfilm, Badura Filmproduktion, BRD 2002, ca. 101'.

²³⁴ Hans-Dieter Rutsch, Zuletzt gesehen in Ostpreußen. Der lange Heimweg eines Wolfskindes, K.A., BRD 2001 oder 2002, ca. 45'.

²³⁵ Vgl. Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 16ff; Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 131ff; Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen, 2011/2012, S. 3f.

²³⁶ Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 133.

²³⁷ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 261.

schen Wehrmachtssoldaten war, der – wie Wolfgang Petersens „Das Boot“²³⁸ von 1981 – die meiste Aufmerksamkeit zuteilwurde.²³⁹ Den Höhepunkt dieser Form der Opfererzählung stellte in vielerlei Hinsicht Joseph Vilsmaiers „Stalingrad“²⁴⁰ von 1993 dar, der zwar nicht exakt am Tag der Kapitulation der 6. Armee in den deutschen Kinos Premiere feierte, aber mit dem 23. Januar nahe am 50. Jahrestag war.²⁴¹ Nicht zuletzt die von der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ ab 1995 ausgelösten Debatten, führten jedoch dazu, dass der Landser als Opfer (einer verbrecherischen Obrigkeit und Kriegsführung) im deutschen Film (vorerst) außer Dienst gestellt wurde. Hierin ist nicht zuletzt einer der Gründe zu sehen, dass sich im deutschen Film und Fernsehen (ebenso wie in der Gesellschaft) ab Mitte der 1990er Jahre verstärkt ziviler deutscher Opfer sowie den Sujets ‚Flucht und Vertreibung‘ und ‚Bombenkrieg‘ angenommen wurde.²⁴²

Das gesteigerte öffentliche Interesse nicht nur an ‚Flucht und Vertreibung‘, sondern an deutschen Opfernarrationen insgesamt kulminierte in den Jahren 2001 bis 2003 in dem zuvor beschriebenen Erinnerungsboom,²⁴³ der seinen Anfang nicht von ungefähr mit den beiden bereits erwähnten, großangelegten Fernsehdokumentationsreihen „Die Große Flucht“²⁴⁴ und „Die Vertriebenen – Hitlers letzte Opfer“²⁴⁵ nahm und in einem bis in die Gegenwart zwar abnehmenden, aber nicht versiegenden Strom an Produktionen zur deutschen Zwangsmigration mündete.²⁴⁶ Zu den dokumentarischen Formaten gesellten sich als bald im Kontext einer Vielzahl von anderen Produktionen, die deutsche Opfernarrative unterschiedlicher Art aufgriffen,²⁴⁷ auch die ersten Spielfilme zum Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ seit langer Zeit, die zum Teil Einschaltquotenrekorde aufstellten.²⁴⁸ Zu den Prominentesten sind hierbei wohl die als Historienfilme inszenierten Fernsehfilme wie Peter Kahanes „Eine Liebe in Königsberg“²⁴⁹ von 2006, Kai Wessels Zweiteiler „Die Flucht“²⁵⁰ von 2007, Joseph Vilsmaiers „Die Gustloff“²⁵¹ von 2008 oder der deutsch-tschechisch-österreichische Kinofilm „Habermann“²⁵² von Juraj Herz aus dem Jahre 2011 zu zählen.²⁵³

²³⁸ Vgl. Wolfgang Petersen, *Das Boot* (Kinofassung), Bavaria Film/Radiant Film GmbH/SDR/WDR, BRD 1981, ca. 143'. Es ist zu beachten, dass neben der zitierten Kinofassung noch drei weitere Schnittfassungen als Fernsehserie, als Fernsehfilm (beide 1985) und als Director's Cut (1997) existieren, die in Spielzeit, Handlung und Inhalt stark variieren.

²³⁹ Geiger, *Ausweitung der Grauzone*, 2014, S. 261ff.

²⁴⁰ Joseph Vilsmaier, *Stalingrad* (Kinofassung), B.A. Produktion/Bavaria Film/Perathon Film- und Fernsehproduktions GmbH/Royal Film, BRD 1993, ca. 132'.

²⁴¹ Geiger, *Ausweitung der Grauzone*, 2014, S. 267.

²⁴² Vgl. allgemein Kapitel 6.2.2 dieser Arbeit. Trotz der offenkundigen Dekonstruktion des Mythos der ‚Sauberen Wehrmacht‘ durch die Wehrmachtsausstellung feierte der deutsche Soldat als Opfer von verbrecherischer Obrigkeit und Kriegsführung und der ‚Naturgewalt‘ des Kriegs selbst spätestens mit Philipp Kadelbachs Fernsehdreiteiler „Unsere Mütter, unsere Väter“ von 2013 ein fulminantes Comeback (Vgl. Philipp Kadelbach, *Unsere Mütter, unsere Väter* (Teil 1), *Eine andere Zeit*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'; Philipp Kadelbach, *Unsere Mütter, unsere Väter* (Teil 2), *Eine anderer Krieg*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 89'; Philipp Kadelbach, *Unsere Mütter, unsere Väter* (Teil 3), *Eine anderes Land*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 95'). Vgl. hierzu auch: Geiger, *Ausweitung der Grauzone*, 2014, S. 272-280; Christoph Classen, *Opa und Oma im Krieg. Zur Dramatisierung des Zweiten Weltkriegs im Fernsehmulti „Unsere Mütter, unsere Väter“*, in: *Mittelweg* 36 23 (2014), H. 1, S. 52-74.

²⁴³ Vgl. Kapitel 6.2.2 dieser Arbeit.

²⁴⁴ Knopp (Leitung), *Die große Flucht*, 2001.

²⁴⁵ K.A., *Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer*, 2001.

²⁴⁶ Ast, *Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre*, 2012, Abs. 4. Vgl. exemplarisch die folgenden Produktionen: Christian Frey, *Fremde Heimat Breslau*, RBB/ARD, BRD 2002, ca. 45'; Peter Dreckmann, *Ostsee 45. Drei Schiffe, ein Schicksal*, MDR, BRD 2003, ca. 60'; Peter Dreckmann, *Der Untergang der Steuben*, MDR, BRD 2005 ca. 42'; Peter Dreckmann, *Flucht aus dem Osten (2 Folgen)*, MDR, BRD 2005 ca. 60'; Johannes Eglau/Miki Mistrati, *Vertrieben. Das Schweigen der DDR*, arte, BRD 2005, ca. 45'; Sebastian Dehnhardt/Christian Frey, *Geflohen, vertrieben, umgesiedelt. Ein Weltkriegstrauma*, ARD, BRD 2005, ca. 40'; Sandra Wiest, *Der lange Weg nach Sachsen (=Folge 2)*, in: *Flucht aus dem Osten (2 Folgen)*, MDR, BRD 2005 ca. 30'; K.A., *Als die Deutschen weg waren (3 Folgen)*, SRR/WDR, BRD 2005, ca. 135'; Hans-Christoph Blumenberg, *Die Kinder der Flucht (3 Folgen)*, CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2006, ca. 131'; Guido Knopp (Leitung), *Die Gustloff – Die Dokumentation (2 Folgen)*, ZDF, BRD 2008, ca. 87'; Henning Burk/Erika Fehse, *Fremde Heimat. Das Schicksal der Vertriebenen nach 1945 (2 Folgen)*, ARD, BRD 2011, ca. 87'; Kati Gründig/Manfred Uhlig, *Meine Flucht 1945. Norddeutsche erinnern sich*, NDR, BRD 2015, ca. 45'; Martin Posselt, *Zwischen Verlust und Verantwortung. Die Vertriebenen und ihre Heimat*, BR, BRD 2015, ca. 44'.

²⁴⁷ Vgl. exemplarisch die folgenden Produktionen: Max Färberböck, *Anonyma – eine Frau in Berlin*, Constantin Film/ZDF/Tempus 2008, ca. 131'; Roland Suso Richter, *Dresden (Kinofassung)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD, 2006, ca. 145'. Roland Suso Richter, *Dresden (Teil 1, Fernsehfassung)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2006, ca. 90'; Roland Suso Richter, *Dresden (Teil 2, Fernsehfassung)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2006, ca. 87'.

²⁴⁸ Vgl. Tiews, *Vom Heimatfilm zum Dokudrama*, 2016, S. 92f.

²⁴⁹ Peter Kahane, *Eine Liebe in Königsberg*, Polyphon Film- und Fernsehgesellschaft mbH/ZDF, BRD 2006, ca. 88'.

²⁵⁰ Kai Wessel, *Die Flucht (Teil 1)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 92'; Kai Wessel, *Die Flucht (Teil 2)*, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91'.

²⁵¹ Joseph Vilsmaier, *Die Gustloff (Teil 1)*, Ufa Film- und Fernsehproduktion, BRD 2008, ca. 90'; Joseph Vilsmaier, *Die Gustloff (Teil 2)*, Ufa Film- und Fernsehproduktion, BRD 2008, ca. 90'.

²⁵² Juraj Herz, *Habermann*, Art Oko Film/ApolloMedia Distribution/Entertainment Value Associates/KN Filmcompany/Wega Film/Werner Herzog Filmproduktion, BRD, T, Ö 2010, 104'.

Seltener und weniger beachtet sind hingegen Gegenwartsfilme mit starkem indirekten Bezug zum historischen Thema wie Johannes Schmidts „Wintertochter“²⁵⁴ von 2011 oder Udo Wittes „Heimat ist kein Ort“²⁵⁵ von 2015, die Hommage und Nachhall der früheren Ansätze der Darstellungen und Handlungen des Sujets im Medium Film schwanken.

„Flucht und Vertreibung“ – das muss mit Nachdruck festgehalten werden – wurde in den 2000er und 2010er Jahren als filmisches Sujet nicht neu entdeckt, jedoch erstmals in einem so breiten Ausmaß zentral im deutschen Film und Fernsehen thematisiert. Auch wenn die Filme – wie für den Erinnerungsboom dieser Jahre typisch – inhaltlich ‚altneues‘ präsentierten, hat sich vor allem die Form der Präsentation verändert und besetzte das Thema auf diese Weise neu, wobei sich eine Reihe von filmgeschichtlichen Entwicklungslinien fortsetzte: Erstens ist hierbei, wie Michaela S. Ast am Beispiel des Spielfilmes „Die Flucht“ herausgearbeitet hat, die „‚Wiedererweckung‘ der ‚alten Heimat‘ und der damit verbundenen Beendigung der visuellen Tabuisierung dieser Region“²⁵⁶ zu nennen, deren Präsenz Dokumentations- und Spielfilme der Gegenwart prägt.

Eng verbunden damit ist zweitens, dass im Zuge des Erinnerungsboomes der Jahre 2001 bis 2003 nicht nur ‚neualte‘ Opfernarrative der Zwangsmigration, sondern die Ästhetik des Heimatfilmes zurückkehrten, wobei diese nicht nur auf den Spielfilm beschränkt blieb. Damit setzt sich eine Entwicklung fort, die in den 1980er Jahren ihren Anfang genommen hatte.²⁵⁷ Im Spielfilm kehren darüber hinaus die stereotypen Liebesgeschichten des Heimatfilmes wieder – mit dem Unterschied, dass sie sich nun nicht mehr zwischen einer alteingesessenen und einer geflohenen oder vertriebenen Person entspannen, sondern zumeist zwischen einer geflohenen oder vertriebenen und einer Person, die zu einer der Opfergruppen oder zu den GegnerInnen des Nationalsozialismus gehört.²⁵⁸

Drittens ging mit der steigenden Anzahl der Produktionen paradoxer Weise auch eine inhaltliche respektive ereignisgeschichtliche Verengung der filmischen Darstellungen der deutschen Zwangsmigration auf Teilaspekte des vierten der fünf von Mathias Beer beschriebenen Bedeutungsfelder der ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ einher. Neben der obligatorisch gewordenen Inszenierung der Treckikone dominierten vor allem Erzählungen der Flucht über den Seeweg und der Überquerung des Frischen Haffes im Winter 1944/1945. Darüber hinaus hatten sich nicht nur die zentralen Topoi der deutschen Zwangsmigration, sondern auch der geographische Fokus der Erzählung von ‚Flucht und Vertreibung‘ im Film auf die ehemaligen preußischen Provinzen im Osten des Deutschen Reiches herauskristallisiert – andere Topoi, insbesondere der Vertreibungskomplex, andere Herkunftsgebiete, die Schicksale vertriebener deutscher Minderheiten, Aspekte der Integration in die Ankunftsgesellschaft fanden nur in geringfügigem Maße und mit nachgeordneten Prioritäten Berücksichtigung.²⁵⁹

Eng verbunden damit ist schließlich die Entwicklung vom Integrationsfilm zum Opferfilm, die sich in der BRD ab dem Ende der 1970er Jahre vollzog und in der DDR ausblieb. Der deutsche Film knüpfte nach der Wende an vorangegangene, westdeutsche Darstellungen an und ließ dabei neben ideologischen Aspekten auch die historischen Hintergründe der deutschen Zwangsmigration, die in den Verbrechen des ‚Dritten Reiches‘ wurzelte, ganz außer Acht oder marginalisierte sie – und damit auch die Verhandlung der Frage deutscher Schuld und Täterschaft im Zweiten Weltkrieg.²⁶⁰ Dementsprechend beginnen die meisten Darstellungen von ‚Flucht und Vertreibung‘ im Jahr 1944 und nicht 1933 oder 1939, was insbesondere durch die Masse der Produktionen seit dem Jahr 2000 einer erinnerungskulturellen Rückentwicklung gleichkommt.²⁶¹

²⁵³ Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 134; Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 4; Tiews, Vom Heimatfilm zum Dokudrama, 2016, S. 92f u.102ff.

²⁵⁴ Johannes Schmid, Wintertochter, Schlicht & Ergreifend Filmproduktion/Pokromski Studio/RBB /MDR/BR/NDR/SWR, BRD/P 2011, ca. 90'.

²⁵⁵ Udo Witte, Heimat ist kein Ort, ARD Degeto Film/MWM Writing Pictures, BRD 2015, ca. 87'.

²⁵⁶ Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 4.

²⁵⁷ Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 132; Ebbrecht, Die große Zerstreuung, 2004, S. 14f u. 23ff.

²⁵⁸ So verliebt sich beispielsweise die adelige deutsche Protagonistin in „Die Flucht“ in einen französischen Zwangsarbeiter. Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 135.

²⁵⁹ Vgl. Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, 2015, S. 134f; Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen, 2011/2012, S. 3f.

²⁶⁰ Vgl. Kapitel 6.2.2 dieser Arbeit.

²⁶¹ Vgl. Röger, Flucht, Vertreibung und Heimatverlust der Deutschen in Film und Fernsehen Polens und Deutschlands 1945-2010, 2010, S. 79; u. Niven, Film und Fernsehen in der DDR, 2015, S. 142f.

6.3 Analyse der im Rezeptionsexperiment eingesetzten filmischen Geschichtsdarstellungen

Im vorliegenden Kapitel werden die Filme, die im Rezeptionsexperiment eingesetzt wurden, beschrieben und einer rudimentären, werksästhetischen Analyse unterzogen werden. Ziel ist es hierbei, sowohl den LeserInnen ein Verständnis der Filme zu vermitteln, als auch eine Grundlage für die anschließende Darlegung der Ergebnisse der Auswertung des empirischen Materials aus dem Rezeptionsexperiment zu etablieren. Auf rezeptionsästhetische Aspekte, also aus der Analyse des Filmes abgeleitete Wahrnehmungs- und Wirkungsannahmen wird hierbei weitestgehend verzichtet werden. Im Folgenden werden dafür nacheinander die Dokumentation „Zeit der Frauen“ und der Spielfilm „Die Flucht“ eingehender untersucht werden. Die Analyse der Filme wird dabei sowohl die grundlegenden Rahmenbedingungen der Produktion, als auch die historische Rezeption berücksichtigen, bevor sie sich der Darlegung von Inhalt und Handlung widmet, an die sich eine Untersuchung der Ästhetik, Gestaltung und Umsetzung anschließt. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der differenzierten Betrachtung der Medientexte unter den Gesichtspunkten der personalisierten Darstellung von Geschichte und den hieraus resultierenden Erscheinungsformen personalisierter Geschichte.²⁶² Abschließend wird eine historiographische Einschätzung des Inhaltes und eine kritische Bewertung desselben vorgenommen, die neben der Überprüfung des Inhaltes auch herausarbeitet, welche Aspekte der ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ im betreffenden Medientext aufgegangen sind.

6.3.1 Der Dokumentarfilm „Die Zeit der Frauen“ (2001)

Die Dokumentation „Zeit der Frauen“ bildet die vierte Folge der fünfteiligen Dokumentationsreihe „Die Große Flucht“, die 2001 unter der Federführung von Guido Knopp produziert worden war und am 11. November 2001 zum ersten Mal im ZDF ausgestrahlt wurde.²⁶³ Für Drehbuch und Regie zeichneten sich mit Ursula Nellessen und Annette Tewes zwei Veteraninnen der ZDF-Geschichtssparte verantwortlich, die in vielen Produktionen verschiedener Labels unter der Leitung von Guido Knopp mitgewirkt haben.²⁶⁴ Grundlage für das Rezeptionsexperiment wie der Analyse des Filmes bildete die 2004 vom Universum Filmverleih herausgegebene DVD-Fassung, die die Sendereihe in unveränderter Fassung zeigt.

Bei der Erstausstrahlung 2001/2002 verfolgten im Durchschnitt fünf Millionen ZuschauerInnen die einzelnen Sendungen der Dokumentationsreihe, was einem Marktanteil von circa 16 Prozent entsprach und nicht nur für ein Dokumentationsformat eine beachtliche Reichweite darstellt, sondern auch weit über den durchschnittlichen Einschaltquoten von 3,5 Millionen ZuschauerInnen vergleichbarer ZDF-Produktionen aus dem Œuvre Guido Knopps liegt.²⁶⁵ Die überregionale bundesdeutsche Presse stand

²⁶² Vgl. zur personalisierten Geschichte als theoretisches Konstrukt Kapitel 4.3 u. zu ihrer medienrezeptionswissenschaftlichen Operationalisieren für diese Studie Kapitel 4.5 dieser Arbeit.

²⁶³ Vgl. Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen, 2011/2012, S. 12. Vgl. die übrigen Folgen der Reihe sind: Deick/Greulich, Der große Treck (= Folge 1), 2001, (Erstausstrahlung: 20.11.2001); Dreykluft/Müllner, Der Untergang der Gustloff (= Folge 2), 2001, (Erstausstrahlung: 27.11.2001); Brauburger/Kuhn, Die Festung Breslau (= Folge 3), 2001, (Erstausstrahlung: 4.12.2001); und Adler/Hartl, Die verlorene Heimat (= Folge 5), 2001, (Erstausstrahlung: 18.12.2001).

²⁶⁴ Ursula Nellessen und Annette Tewes arbeiteten dabei wiederholt zusammen. Vgl. für die Opera – die eine eindeutige Entwicklung aufweisen – der beiden als Regisseurinnen und Drehbuchautorinnen: Guido Knopp/Ursula Nellessen, Der Nachfolger – Karl Dönitz (Folge 6, Staffel 1), in: Guido Knopp (Leitung), Hitlers Helfer (2 Staffeln), ZDF/Arte, BRD 1996-1997, ca. 45'; Christian Deick/Annette Tewes, Winifred Wagner - Die Muse (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Hitlers Frauen (6 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 45'; Stefan Brauburger/Stefan Mausbach/Annette Tewes, Die Schlacht um Ostpreußen (=Folge 1), in: Guido Knopp (Leitung), Der Sturm (4 Folgen), ZDF, BRD 2002, ca. 45'; Peter Hartl/Annette Tewes, Der Feuersturm (= Folge 6) in: Guido Knopp (Leitung), Der Jahrhundertkrieg (9 Folgen), ZDF, BRD 2002, ca. 45'; Ricarda Schlosshan/Annette Tewes, Zwischen Tod und Liebe (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Die Gefangenen (5 Folgen), ZDF, BRD 2005, ca. 45'; Ursula Nellessen/Annette Tewes, Tulpen und Tango – Willem-Alexander und Máxima von Holland (Folge 2, Staffel 1), in: Die Königskinder (2 Staffeln), ZDF, BRD 2007-2009, ca. 45'; Ursula Nellessen/Annette Tewes, Grace Kelly und Rainier (= Folge 2), in: Die Fürsten von Monaco (4 Folgen), ZDF, BRD 2009, ca. 45'; Ursula Nellessen/Annette Tewes, Holland und die Macht der Harmonie (= Folge 2) Königliche Hochzeit (6 Folgen), ZDF, BRD 2010, ca. 45'; u. Annette Koehler/Ursula Nellessen, Die Oranier (= Folge 2, Staffel 4), Königliche Dynastien (4 Staffeln), ZDF, BRD 2013-2017, ca. 45'. Hinzu kommen für Nellessen und Tewes unzählige Tätigkeiten als Skripteditorinnen, Produktions- und Schnittassistenten sowie vereinzelt Produktionsleitungen in einer Vielzahl von ZDF-Geschichtsproduktionen, deren Nennung den Rahmen sprengen würde.

²⁶⁵ Vgl. OA, Großes Echo auf „Die große Flucht“, in: Hamburger Abendblatt Online. online unter: <https://www.abendblatt.de/archiv/2001/article204928677/Grosses-Echo-auf-Die-grosse-Flucht.html> [zuletzt geprüft 03.11.2017]; u. Ebbrecht, Die große Zerstreung, 2004, S. 3.

der Sendereihe und ihren einzelnen Folgen wohlwollend bis lobend gegenüber und äußerte keine substanzielle oder fundamentale Kritik an ihr.²⁶⁶

Inhaltlich zerfällt „Zeit der Frauen“ in neun thematische Blöcke. Die Dokumentation beginnt mit einer einleitenden Verortung des auktorialen Erzählers, der die Situation in Pommern zum Jahresbeginn 1945 schildert. Während der auktoriale Erzähler referiert, dass die Front immer näher gerückt, Flüchtlinge durch Pommern Richtung Westen gezogen und den Pommern selbst die Flucht untersagt gewesen sei, zeigt der Film ‚historische Filmaufnahmen‘ – zunächst von idyllisch anmutenden Naturszenarien, dann von Kampfhandlungen und flüchtenden Menschen.²⁶⁷ Der erste thematische Block widmet sich der „Plötzlichkeit“, mit der die Front sich näherte. So berichtet die Zeitzeugin Carola Stern von ihrer Verwunderung im Angesicht der Situation,²⁶⁸ gefolgt von den Berichten der Zeitzeuginnen Cordula Wimmer und Christian Graf von Krockow, wobei erstere ihre naive Leichtgläubigkeit gegenüber der nationalsozialistischen Propaganda reflektiert und Krockow unbestimmt von einer düsteren Vorahnung und Ungläubigkeit spricht.²⁶⁹ Hiernach geht der Erzähler erneut auf die militärische Situation ein und schildert, dass die Rote Armee Pommern eingekesselt hatte und von Süden vorstöße, die Zeitzeugin Katharina Schmidt berichtet von ihrer Überraschung, als sie beim Frühstück von vorrückenden russischen Panzerverbänden erfahren habe.²⁷⁰ Der thematische Block endet mit einem Auszug aus dem Tagebuch von Käthe von Normann, der von einer Frauenstimme aus dem Off verlesen und von blaugefärbten Bildern eines Treppenhauses illustriert den Eindruck von Anspannung vermitteln soll.²⁷¹

Der zweite thematische Block fokussiert sich auf die Bombardierung der mit Flüchtlingen überfüllten Hafenstadt Swinemünde durch die US Air Force. Zunächst erläutert der Erzähler die Situation der Stadt anhand einer Landkarte.²⁷² Hiernach stützt sich die Narration des thematischen Blockes überwiegend auf die Berichte der Zeitzeugin Carola Stern mit gelegentlichen, ergänzenden Einschüben des auktorialen Erzählers und einem kurzen Statement des ehemaligen US Air Force Piloten William Vandegriff. So schildert Stern zunächst die Lage in der von Flüchtlingen überfüllten Stadt, gefolgt von Vandegriff, der berichtet, dass weder er noch seine Vorgesetzten Kenntnis von dieser Lage gehabt hätten.²⁷³ Anschließend schildert Stern, wie sie das Bombardement erlebt hat,²⁷⁴ die folgende Verwüstung²⁷⁵ und die Suche nach den Opfern des Angriffes.²⁷⁶

Der dritte thematische Abschnitt widmet sich der belagerten Stadt Kolberg, deren Situation durch den Erzähler mit dem Inhalt des gleichnamigen Propagandafilmes²⁷⁷ parallelisiert wird, um zu dem Schluss zu kommen, dass das Anliegen der deutschen Soldaten im Zweiten Weltkrieg, anders als in Harlans Schilderung der Belagerung der Stadt im Vierten Koalitionskrieg, nicht das Halten der Stadt, sondern die Rettung von Flüchtlingen gewesen sei.²⁷⁸ Zum Beleg fügt die Dokumentation den Bericht des ehema-

²⁶⁶ Rainer Blasius, Keine Wanderer auf der Ostsee. Die Erinnerung an das Schicksal von 15 Millionen vertriebenen Deutschen wandelt sich, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.02.2002; F.A.Z., 14 bis 49. Jüngere sehen „Die große Flucht“ in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.12.2001; F.A.Z., Bestes Echo. „Flucht und Vertreibung“ im ZDF, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.12.2001; Frank Ebbinghaus, Das zweite Verbrechen. Überraschend differenziert: Guido Knopp und sein Team zeichnen in „Die große Flucht“ die Geschichte der Vertreibungen nach, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.11.2001; Ralf Klassen, Staub vor der Linse. Emotion statt Erklärungen, Anekdoten statt Analyse – Guido Knopp zeigt wieder mal den Zweiten Weltkrieg im Fernsehen, in: Süddeutsche Zeitung, 08.01.2002; Christiane Kögel, Kalkuliert. Guido Knopps Maschine arbeitet wieder, in: Süddeutsche Zeitung, 20.11.2001; O.A. Schneller Vorlauf. Et knoppt wieder, in: taz. die tageszeitung, 20.11.2001; O.A., Die große Flucht I, in: Welt am Sonntag, 25.11.2001; Jörn Lauterbach, Neues vom Geschichtsonkel. Guido Knopp gelingt es in „Die Große Flucht“ Vertriebenen-Schicksale eindrucksvoll aufzuarbeiten, in: Die Welt, 20.11.2001; Heimo Schwilk, Gespräch mit Guido Knopp über ein verdrängtes Kapitel deutscher Geschichte, in: Welt am Sonntag, 18.11.2001; Eugen Georg Schwarz, Zeitgeschichte. „Töte den Deutschen“, in: Focus, Nr. 50 2001. Die Publikationen in der ‚Welt‘ können hierbei nicht als vollwertige Kritiken zur Sendereihe gewertet werden, da Guido Knopp im Zeitraum der Ausstrahlung eine fünfteilige Reportage parallel zu den Inhalten seiner Dokumentation in der Zeitung veröffentlichte, die den O-Ton der ‚Welt‘ zu die „Große Flucht“ ausmachen und bei der es sich um geschickte Werbung für die Sendung respektive für das Begleitbuch (Guido Knopp, Die große Flucht. Das Schicksal der Vertriebenen, München 2001) handelt: Vgl. Guido Knopp, Die verlorene Heimat, in: Welt am Sonntag, 16.12.2001; Guido Knopp, Serie Teil 4. Die Stunde der Frauen, in: Welt am Sonntag, 09.12.2001; Guido Knopp, Serie Teil 3. Eine schlesische Tragödie, in: Welt am Sonntag, 02.12.2001; Guido Knopp, Serie Teil 2. Todesschreie auf hoher See, in: Welt am Sonntag, 25.11.2001.

²⁶⁷ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:00:00-00:01:17.

²⁶⁸ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:01:17-00:01:49.

²⁶⁹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:01:49-00:02:30.

²⁷⁰ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:02:30-00:03:11.

²⁷¹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:03:11-00:03:24. Vgl. Käthe von Normann, Ein Tagebuch aus Pommern. 1945-1946, München 1987, S. 15.

²⁷² Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:03:24-00:03:39.

²⁷³ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:03:39-00:04:47.

²⁷⁴ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:04:47-00:05:41.

²⁷⁵ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:05:41-00:06:46.

²⁷⁶ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:06:46-00:07:18.

²⁷⁷ Vgl. Harlan, Kolberg, 1945. Die in „Zeit der Frauen“ verwendeten Einstellungen und Szenen stammen aus den Filminuten 3, 69 und 70.

²⁷⁸ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:07:18-00:08:14.

ligen Wehrmachtssoldaten Horst Scheiwe an, der schildert, wie er bei der Evakuierung des Stadt am Hafen Dienst getan hatte und im Gedränge immer wieder Menschen vom Kai stürzten, die nicht mehr gerettet wurden.²⁷⁹ Mit diesem Abschnitt schließt der Film seine Exposition ab und wendet sich seinem eigentlichen Hauptthema zu, dem Schicksal derjenigen, denen eine Flucht nicht gelang, was durch den auktorialen Erzähler auch selbstreferentiell angedeutet wird.²⁸⁰

Der vierte und mit Abstand längste thematische Block befasst sich mit dem Eintreffen der Roten Armee und den ersten Begegnungen der Zivilbevölkerung mit den ‚Eroberern‘. Eingeleitet wird dieser Block mit dem Kommentar des ehemaligen russischen Soldaten Aleksej G. Semin, der angibt, mit den Deutschen Mitleid gehabt zu haben, denn wer das Schwert nähme, würde durch das Schwert umkommen.²⁸¹ Dieses ebenso kurze wie prägnante Statement deutet die Richtung an, in die sich „Zeit der Frauen“ weiterentwickelt. Es folgt eine Reihe von ZeitzeugInnenberichten, die hauptsächlich und sehr ausführlich Verhalten und Verbrechen von Rotarmisten zum Gegenstand haben. Zunächst berichtet die Zeitzeugin Isis von Puttkamer, wie die ersten „Russen“ auf dem elterlichen Gut eintrafen und die Uhren und Schnaps gefordert hätten, und deutet an, dass die zweite Gruppe bereits unangenehmer aufgetreten sei.²⁸² Wenig später fügt sie hinzu, dass ihre Mutter in ihrer Anwesenheit und der ihrer Geschwister von Rotarmisten vergewaltigt worden sei.²⁸³ Zwischen den beiden Erzählungen Puttkamers berichtet die Zeitzeugin Libussa Fritz-Osner, dass die Rotarmisten ständig betrunken gewesen seien und auch vor dem Konsum reinen Alkohols nicht zurückgeschreckt hätten.²⁸⁴ Es folgt der längste ZeitzeugInnenbericht der Dokumentation, in dem Christel Jolitz detailliert schildert, wie ein Rotarmist nach und nach ihre Eltern, Schwägerin und Schwester sowie deren Kinder und ihr eigenes Kind im Säuglingsalter ermordete und sie vergewaltigte.²⁸⁵ In einem kurzen Beitrag am Ende des Abschnittes fügt Jolitz noch hinzu, dass sie diese Geschehnisse bis heute verfolgen.²⁸⁶

Anschließend reflektiert die Dokumentation die Beweggründe für das Verhalten der Rotarmisten. Zunächst referiert Christian Graf von Krockow, diesmal durch Einblendung als Historiker ausgewiesen, ergänzt durch den Erzähler, dass zum einen der Eindruck ihrer zerstörten Heimat und andererseits das Denken, dass die Frauen der Verlierer ihre Beute seien – ein Umstand, der sich für Krockow durch die gesamte Geschichte zieht – das Verhalten der Rotarmisten begründete.²⁸⁷ Ihm folgt die Aussage der ehemaligen russischen Lazarettchwester Rosa M. Slowjowa, die reflektiert, dass es von den Rotarmisten falsch gewesen sei, sich auf das Niveau der Deutschen herabzulassen.²⁸⁸ Daran schließt sich ein Bericht der Zeitzeugin Katharina Schmidt an, in dem sie ihre Eindrücke von der Situation in Pommern beschreibt und vor allem die Willkür der Rotarmisten und den Umstand, dass die Frauen „Freiwild“ gewesen wären, betont.²⁸⁹ Der thematische Block endet mit einem weiteren Auszug aus dem Tagebuch von Käthe von Normann.²⁹⁰ Anschließend schildert ihr Sohn Henning von Normann, seine Mutter habe sich hässlich gemacht, um sich den Übergriffen zu entziehen, er habe jedoch mitbekommen, dass russische Soldaten immer wieder Mädchen abgeholt hätten.²⁹¹

Mit dem Verweis, dass einige von diesen Mädchen niemals zurückgekommen seien, leitet der auktoriale Erzähler zum fünften thematischen Abschnitt über, in dem die Zeitzeugin Ursula Retschkowski und Christel Grundwald von ihrer Verschleppung nach Sibirien respektive dem Alltag im Gulag berichten.²⁹² Der sechste thematische Abschnitt befasst sich mit den Zuständen und Verhältnissen im besetzten Pommern und der Lage der Zivilbevölkerung, für die sich – so der auktoriale Erzähler – keine Entspannung abzeichnete.²⁹³ Zunächst berichten die Zeitzeugin Libussa Fritz-Osner und ihr Bruder Christian Graf von Krockow von der schwierigen Versorgungslage und den eingeschränkten Möglichkeiten der Essensbeschaffung.²⁹⁴ Gleichsam bringt Krockow seinen Stiefvater ein, der sich als Offizier zu schade gewesen war, essen zu stehlen. Hieran schließt sich ein Interviewausschnitt mit Isis von Puttkamer an, die berichtet, wie sie und ihre Mutter für geringste Mengen Nahrungsmittel bis zur Erschöpfung Schwerstarbeit

²⁷⁹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:08:14-00:09:33.

²⁸⁰ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:09:33-00:10:21.

²⁸¹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:10:21-00:10:31.

²⁸² Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:10:31-00:11:49.

²⁸³ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:12:18-00:13:28.

²⁸⁴ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:11:49-00:12:18.

²⁸⁵ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:28-00:17:33.

²⁸⁶ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:19:53-00:20:16.

²⁸⁷ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:17:33-00:18:35.

²⁸⁸ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:18:35-00:19:53.

²⁸⁹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:20:16-00:21:46.

²⁹⁰ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:21:46-00:21:59, Vgl. Normann, *Ein Tagebuch aus Pommern*, 1987, S. 26.

²⁹¹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:22:03-00:22:47.

²⁹² Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:22:47-00:26:11.

²⁹³ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:26:11-00:27:03.

²⁹⁴ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:27:03-00:28:33.

verrichten mussten,²⁹⁵ gefolgt von den Darlegungen der Zeitzeuginen Rita Schneller und Katharina Schmidt, die von schlechten hygienischen Bedingungen und der Ausbreitung von Krankheiten berichten.²⁹⁶ Schließlich schildert die ehemalige Krankenschwester Gertrud Loeck von der steigenden Zahl an Selbstmorden, die sie beobachtet habe.²⁹⁷ Der Abschnitt findet sein Ende, indem der auktoriale Erzähler von der Inhaftierung des Stiefvaters von Krockow und Fritz-Osner berichtet und Krockow resümiert, dass die Leistung der Lebensrettung um 1945 die „Stunde der Frauen“ gewesen sei.²⁹⁸

Eine animierte Karte Mitteleuropas, auf der das gelb hervorgehobene Gebiet der preußischen Provinz Pommern und die Verzeichnung der Grenzen des Deutschen Reiches (vom 31. Dezember 1937) langsam verblassen und durch die Grenzziehungen nach 1945 abgelöst werden, leitet – gemeinsam mit dem Erzähler, der verkündet, dass Pommerns Zukunft von den Siegern bereits entschieden worden sei – den siebten thematischen Abschnitt ein, der sich mit der Ansiedlung respektive der Rückkehr polnischer BürgerInnen befasst.²⁹⁹ Zuvor wendet sich der Blick der Dokumentation jedoch kurz nach Westen: So berichtet die Zeitzeugin Libussa Fritz-Osner, dass sie keine Kenntnis gehabt hätten, ob dort nicht ähnliche Zustände wie in Pommern herrschen, worauf der Erzähler fortführt, dass nach der „Stunde Null“ unter dem Schutz der Westmächte die Freiheit zurückgekehrt sei und die Menschen vom Schicksal der Pommern nichts gehaut hätten.³⁰⁰ In Pommern – so der auktoriale Erzähler – hätten die Polen im Sommer 1945 die Verwaltung übernommen und mit der Übersiedlung von immer mehr Familien zunehmend das öffentliche Leben dominiert. Zur Illustration bedient sich der Film der Aussage des ehemaligen polnischen Polizisten Marian Stachowiak, der erzählt, seine Landsleute aufgefordert zu haben, sich niederzulassen, wo es ihnen gefalle.³⁰¹ Kontrastiert wird diese Aussage durch einen neuerlichen Auszug aus Käthe von Normanns Tagebuch, in dem sie schildert, dass Polen die Höfe übernähmen und sie bei diesen wohnen und arbeiten sollten, sowie durch die Aussage der Zeitzeugin Frieda Feyrer, die sich darüber empört, dass die Polen eingetroffen seien und sie zum Gehen aufgefordert hätten.³⁰² Es folgt ein Statement der Zeitzeugin Katharina Schmidt, die sich erinnert, dass sie als Ärztin unter schlechter Bezahlung habe für die Polen arbeiten müssen,³⁰³ bevor der Erzähler auf die Konferenz von Potsdam verweist und elaboriert, dass Millionen Menschen jenseits von Oder und Neiße vergessen schienen, als über die Grenzen verhandelt wurde und Stalin behauptet habe, dass sich dort fast keine Deutschen mehr aufhielten.³⁰⁴ Hiernach meldet sich nochmals der Zeitzuge Marian Stachowiak zu Wort, der sein vorheriges Statement und sein Handeln mit den Worten begründet, „was du dem Herrn antust, das tut der Herr dir an“ und darauf verweist, dass die Deutschen mit der Vertreibung begonnen hätten und seiner Tante gerade einmal eine halbe Stunde Zeit gelassen hätten, ihre Sachen zusammenzupacken.³⁰⁵ Versöhnlichere Worte findet hingegen der ehemalige polnische Polizist Jerzy Kulis, der nach Stachowiak äußert, dass sowohl die Deutschen, die ihre Heimat verlassen mussten, als auch die Polen, die ebenfalls ihre Heimat verlassen mussten, um in Pommern zu siedeln, zu bedauern seien.³⁰⁶

Der achte thematische Abschnitt des Filmes nimmt mit den Erzählungen der Zeitzeuginen Christel Jolitz und Libussa Fritz-Osner, zwei Perspektiven auf, die sich mit dem Verlassen des besetzten Pommern auseinandersetzen. Zunächst berichtet Jolitz von ihrer Erleichterung, als sie im Zug ihr Haus vorbeiziehen sah, da sie nichts mehr in Pommern gehalten habe.³⁰⁷ Anschließend berichtet Libussa Fritz-Osner, wie sie auf der Reise nach Westen bei einer Grenzkontrolle nur knapp einer Vergewaltigung entgehen konnte.³⁰⁸

Der neunte und letzte thematische Abschnitt schließlich beendet die Dokumentation mit zwei kurzen Statements der Zeitzuginnen Isis von Puttkamer und Christian Graf von Krockow: Während Puttkamer unter Tränen das Pommernlied singt und der verlorenen Heimat nachtrauert,³⁰⁹ ruft Krockow im Interesse der Kinder- und Enkelinnengenerationen zu Versöhnung auf.³¹⁰

²⁹⁵ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:28:33-00:29:27.

²⁹⁶ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:29:27-00:30:51.

²⁹⁷ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:30:51-00:31:49.

²⁹⁸ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:31:49-00:32:32.

²⁹⁹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:32:32-00:32:45.

³⁰⁰ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:32:45-00:33:32.

³⁰¹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:33:32-00:34:19.

³⁰² Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:19-00:34:47. Normann, *Ein Tagebuch aus Pommern*, 1987, S. 165f.

³⁰³ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:47-00:35:25.

³⁰⁴ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:35:25-00:36:12.

³⁰⁵ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:36:12-00:36:31.

³⁰⁶ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:36:31-00:36:59.

³⁰⁷ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:36:59-00:37:40.

³⁰⁸ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:37:40-00:39:27.

³⁰⁹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:39:27-00:40:21.

³¹⁰ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:40:21-00:41:20.

In ihrer Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘ steht die Dokumentation „Zeit der Frauen“ vollends in der Darstellungstradition sowohl des Sujets als auch des Opferfilmes sowie vorangegangener Dokumentationen. Die zentrale Treckikone ist dabei zwar über die Verwendung von ‚historischen Filmaufnahmen‘ präsent, aber nicht so prominent platziert, wie in anderen Folgen der Dokumentationsreihe „Die große Flucht“.³¹¹ Auch die aus dem Heimatfilm abgeleitete ästhetisierte Verknüpfung von Heimat und Naturidyll ist im Film einerseits über einige wenige ‚historische Filmaufnahmen‘ in schwarz/weiß, aber vor allem durch farbige Ambienteaufnahmen aus der Produktionszeit anwesend, die immer dann zum Tragen kommen, wenn ZeitzeugInnenaussagen zur ‚alten Heimat‘ visualisiert werden sollen.³¹² Auch die fünf von Jens Geiger definierten Topoi des Opferfilmes sind in „Zeit der Frauen“ leicht auszumachen.³¹³ So kann in den überwiegend weiblichen deutschen ZeitzeugInnen und auch in den auf Frauen bezogenen Äußerungen der männlichen Zeitzeugen der Topos von der „unschuldige[n] Frau als Hüterin und Verkörperung der Heimat“ identifiziert werden. „[D]ie [...] Überhöhung der Leiderfahrung der Protagonisten“³¹⁴ ist allein schon darin dargestellt, dass die Dokumentation keinen anderen Schwerpunkt setzt als das durch die ZeitzeugInnen geschilderte Unrecht – wobei die Frage nach einem „quasi-religiösen“ Charakter der Darstellungen im Auge der BetrachterIn liegt.³¹⁵ Auch „die Vorstellung von Krieg als einem unabänderlichen Schicksal und das schuldhafte Handeln der Feinde“³¹⁶ sind bereits darin angelegt, dass die Darstellung selten auf der historischen Metaebene agiert und die Frage nach dem Grund für das geschilderte Leid und die Frage nach der deutschen Schuld weitgehend ausgeblendet wird. Einzig der „Konflikt zwischen den anständigen Soldaten und einer unfähigen militärischen Führung“³¹⁷ kommt in „Zeit der Frauen“ nicht zum Tragen.

Die Dokumentation „Zeit der Frauen“ setzt jenen Stil um, der in seinem kollagenhaften Kompositionscharakter bezeichnend für Guido Knopp und die Produktionen von ZDF-History der ausgehenden 1990er Jahre und des folgenden Jahrzehntes geworden ist. Diese Umsetzung der Dokumentation mit historischem Inhalt ist dabei nicht nur auf den deutschsprachigen Raum beschränkt und lässt sich in den Worten des US-amerikanischen Historikers Robert A. Rosenstone folgendermaßen definieren:

„In the most common form, a narrator (and/or historical witnesses or experts) speaks while we see recent footage of historical sites intercut with older footage, often from newsreels, along with photos, artifacts, paintings, graphics, newspaper and magazine clippings.“³¹⁸

Für die Dokumentation „Zeit der Frauen“ lässt sich die Komposition des Medientextes dabei wie folgt beschreiben: Auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* setzen sich 186 der insgesamt 350 Einstellungen aus ‚historischem Film- und Fotomaterial‘ zusammen, die mit einer Gesamtdauer von 13 Minuten und 21 Sekunden circa 31,6 Prozent der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* ausmachen. Die überwiegende Mehrzahl der Einstellungen (164) ist dabei in schwarz/weiß gehalten.³¹⁹ Des Weiteren entfielen 85 Einstellungen auf modernes respektive am Stand derameratechnik gemessen weit nach 1945 entstandenes Filmmaterial, das wahrscheinlich zum Zeitpunkt der Produktion oder für die Produktion aufgenommen wurde. Diese Aufnahmen haben zusammen eine Dauer von 8 Minuten und 55 Sekunden und nehmen 21,2 Prozent der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* in Anspruch. Diese Aufnahmen zeigen meist unbelebte Landschaften und Natur, weniger oft auch verlassene Gebäude, wobei nicht nur die Motive, sondern auch die zum Einsatz kommenden weiten Einstellungen Anleihen beim Heimatfilm nehmen. Gerade einmal 73 Einstellungen zeigen die ZeitzeugInnen der Dokumentation in der Erzählsituation, dabei machen diese jedoch mit einer Gesamtdauer von 19 Minuten und 4 Sekunden 45,4 Prozent der Spielzeit aus, die auf die insgesamt 45 einzelnen und zusammenhängenden ZeitzeugInnenberichte von 19 ZeitzeugInnen entfallen.³²⁰ Sechs Einstellungen präsentieren schließlich eingeblendete Karten und Textdokumente, die mit ca. 48 Sekunden einen verschwindend geringen Anteil an „Zeit der Frauen“ von ca. 1,8 Prozent haben.³²¹

³¹¹ Vgl. Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

³¹² Vgl. Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

³¹³ Vgl. Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

³¹⁴ Geiger, *Ausweitung der Grauzone*, 2014, S. 247.

³¹⁵ Geiger, *Ausweitung der Grauzone*, 2014, S. 247.

³¹⁶ Geiger, *Ausweitung der Grauzone*, 2014, S. 247.

³¹⁷ Geiger, *Ausweitung der Grauzone*, 2014, S. 247.

³¹⁸ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 53.

³¹⁹ Zu ‚historischem Film- und Fotomaterial‘ wurden auch die sieben aus dem Vorbehaltsfilm „Kolberg“ (Vgl. Harlan, *Kolberg*, 1945) entnommenen Einstellungen mit einer Gesamtdauer von 41 Sekunden gezählt (Vgl. Anm. 277 im Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit).

³²⁰ Vgl. für eine präzisere Aufstellung der Anteile der ZeitzeugInnen an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* Abb. 13 im Anhang dieser Arbeit.

³²¹ Die Gesamtdauer der angegebenen Zeiten ist um circa 12 Sekunden länger als die Gesamtspielzeit von „Zeit der Frauen“, die 41 Minuten und 58 Sekunden betrug. Diese Messabweichung ist auf verschiedene Formen der Überblendung, die eine genaue

Die *Akustische Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* fällt nicht weniger divers aus. Dort entfallen 9 Minuten und 58 Sekunden auf den auktorialen Erzähler, der aus dem Off spricht. Dies entspricht einem Anteil von knapp 29 Prozent³²² der gesprochenen Sprache in der Dokumentation. Auf die insgesamt 19 ZeitzeugInnen entfallen 23 Minuten und 49 Sekunden Sprechzeit, was einem Anteil von 69,2 Prozent der gesprochenen Sprache gleichkommt.³²³ Verschwindend geringen Anteil an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* hatten hingegen mit 26 Sekunden (rund 1,3%) die von einer Vorleserin intonierte Auszüge aus dem Tagebuch der Käthe von Normann sowie mit 11 Sek (rund 0,6 %) die von der Filmfigur Gneisenau (gespielt von Horst Caspar) gesprochenen Monologzeilen aus „Kolberg“.

Betrachtet man diese Komposition vor dem Hintergrund des theoretischen Konstrukts der personalisierten Geschichte, das sowohl jene Personen mit einbezieht, die mit dem dargestellten respektive inszenierten Ereignis verknüpft sind, als auch solche, die an der Narration dieser Darlegung beteiligt sind, hält diese Komposition eine Vielzahl von Darstellungen und Präsentationsformen bereit. Dieser Analyse sei der explizite Hinweis vorangestellt, dass die in den folgenden Absätzen herausgearbeiteten Erscheinungsformen personalisierter Geschichte ausschließlich unter der Berücksichtigung werkästhetischer Aspekte erarbeitet wurden und keinen Vorgriff auf die Rekonstruktion der Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte an sich darstellen. Vielmehr dient die Analyse dazu, den Medientext im Hinblick auf das Darstellungs- und Präsentationskonzept der Personalisierung differenziert aufzuschlüsseln und auf diese Weise für die Darlegung der Ergebnisse des Rezeptionsexperiments zu operationalisieren.

Zuvörderst sind hierbei die ZeitzeugInnen und ihre Erzählungen zu nennen: In ihnen sind die Person, die an der Narration der historischen Ereignisse beteiligt ist und mit der diese Ereignisse verknüpft werden, kongruent – auch wenn die Erzählung die geschilderten Ereignisse möglicherweise mit weiteren Personen verknüpft und somit zusätzliche Angebote personalisierter Geschichte macht, die über die ZeitzeugInnen hinausgehen. Der Umstand, dass die ZeitzeugInnen dabei als narrative Personen in unterschiedlichen Positionen in Erscheinung treten, tut dieser Tatsache lediglich dann einen Abbruch, wenn die Binnenerzählungen der ZeitzeugInnenberichte eine heterodiegetische Form annimmt, wobei die ZeitzeugInnen dennoch als vermittelnde Instanz der Narration mit der personalisierten Geschichte verknüpft bleiben. Von den insgesamt 45 ZeitzeugInnenberichten sind in „Zeit der Frauen“ 27 überwiegend oder ausschließlich autodiegetischer, elf heterodiegetischer und nur sieben homodiegetischer Natur.³²⁴ Welchen Platz ZeitzeugInnen dabei im Verhältnis zur Narration einnehmen ist ambivalent. Möchte man nur die erzählte Vergangenheit, die Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘ als erzählte Welt verstehen, so ist die erzählende ZeitzeugIn als extradiegetisch zu verstehen, wohingegen ihr erzähltes Selbst Teil der Diegese bleibt. Betrachtet man jedoch die Gesamtheit des Medientextes der Dokumentation als erzählte Welt, so sind beide Aspekte der ZeitzeugInnen der Diegese zuzurechnen.

Im Hinblick auf die amerikanischen, polnischen und russischen ZeitzeugInnen, die in „Zeit der Frauen“ in Erscheinung treten, muss hierbei eine weitere Ausdifferenzierung vorgenommen werden. Zwar haben diese wie die deutschsprachigen ZeitzeugInnen Anteil an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz*, jedoch sind ihre Äußerungen durch SynchronsprecherInnen übersetzt. Die Stimme der SynchronsprecherInnen überlagert dabei die ZeitzeugInnenberichte nicht nur zeitlich, sondern sie sind auch in einer vergleichsweise höheren Laut-

Trennung der Einstellungen erschwerte, und den Umstand zurückzuführen, dass die Einstellungsdauer nicht im Millisekunden- respektive Einzelbildbereich gemessen wurde.

³²² Die Berechnung des prozentualen Anteils an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* erfolgt nicht im Bezug auf die Gesamtspielzeit des Filmes, sondern auf die Gesamtdauer von gesprochener Sprache auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz*, die 34 Minuten und 25 Sekunden betrug.

³²³ Vgl. für eine präzisere Aufstellung der Anteile der ZeitzeugInnen an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* Abb. 13 im Anhang dieser Arbeit.

³²⁴ An dieser Stelle sei nicht unterschlagen, dass über die Figur der ZeitzeugIn in der Fernsehdokumentation in der Gesichtswissenschaft viel geschrieben und über ihre Wirkung viel spekuliert worden ist. Diesen Forschungsstand zu referieren, die einzelnen Positionen und Wirkungsannahmen herauszuarbeiten, würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen und wäre für eine offene Auswertung des empirischen Materials hinderlich, da ein solches Vorgehen die Gefahr birgt, in eine Falsifizierung respektive nicht haltbare Verifizierung der Positionen am empirischen Material abzugleiten. Aus diesen Gründen sei an dieser Stelle lediglich auf die wichtigsten Publikationen zum Themenfeld des Zeitzeugen in der Dokumentation verwiesen: Vgl. Frank Bösch, *Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 51-72; Frank Bösch, *Historikerersatz oder Quelle? Der Zeitzeuge im Fernsehen*, in: *Geschichte lernen* (2000), H. 76, S. 62-65; Gries, *Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller*, 2012, S. 49-70; Fischer, *Erinnern und Erzählen*, 2008, S. 33-49; Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster 2008; Judith Keilbach, *Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 31 (2003), S. 287-306; Alexander von Plato, *Medialität und Erinnerung. Darstellung und „Verwendung“ von Zeitzeugen in Ton, Bild und Film*, in: *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 21 (2008), H. 1, S. 79-92.

stärke in der Audiospur des Medientextes eingefügt. Diesen Sachverhalt hat die deutsche Film- und Fernsehwissenschaftlerin Judit Keilbach im Hinblick auf Dokumentationen zum Themenfeld des Holocaust herausgearbeitet und gemutmaßt, dass er gemeinsam mit monoton vorgetragener Übersetzung das Potenzial der emphatischen Reaktion auf diese ZeitzeugInnen reduziere.³²⁵ Für „Zeit der Frauen“ birgt diese Inszenierung aus rezeptionsästhetischer Perspektive ein besonders problematisches Potenzial, da die Sendereihe „Die Große Flucht“ auch „ehemalige russische Soldaten in ihrer Funktion als Täter befragt, die von ihrer damaligen Gefühlskälte gegenüber zivilen deutschen Opfern berichteten. Die meisten der Befragten blieben bei diesen Schilderungen sehr sachlich, was den Gegensatz zu den Aufnahmen der weinenden Deutschen vergrößerte“³²⁶. Im Hinblick auf die Konstruktion personalisierter Geschichte ist für diese ZeitzeugInnen zu konstatieren, dass mit der Stimme der SynchronsprecherInnen eine weitere Person in die Präsentation der historischen Ereignisse, aber nicht in das Ereignis an sich involviert wird.

Den nächstgrößten Anteil an der Narration der Dokumentation „Zeit der Frauen“ nach den ZeitzeugInnen nimmt der auktoriale Erzähler in Anspruch, der stets aus dem Off spricht und somit nur auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* in Erscheinung tritt. Der Erzähler ist dabei ausschließlich an der Präsentation personalisierter Geschichte beteiligt und nicht mit den von ihm als individuelles oder kollektives Erleben wiedergegebenen historischen Ereignissen verknüpft. Er ist somit als extradiegetisch zu betrachten.

Ambivalent bleibt in „Zeit der Frauen“ die Einschätzung von beteiligten ExpertInnen. Mit Christian von Krockow und Carola Stern treten zum einen ein renommierter und vor allem bekannter Politikwissenschaftler und Zeitgeschichtler und zum anderen eine Publizistin und Journalistin mit einem beachtlichen Œuvre auch zu zeithistorischen Themen in der Dokumentation in Erscheinung. Während Stern durchgehend als Zeitzeugin präsentiert wird,³²⁷ tritt Krockow in drei seiner fünf Auftritte als Zeitzeuge in Erscheinung und berichtet über seine Erlebnisse und die Erlebnisse von Familienmitgliedern im besetzten Pommern.³²⁸ In den verbleibenden zwei Auftritten psychologisiert er das Verhalten der siegreichen Rotarmisten,³²⁹ wobei er nur während der ersten dieser beiden Äußerungen durch eine knapp fünfsekündige Texteinblendung auf der *Schriftlichen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* als „Historiker“ und damit als Experte ausgewiesen wird.³³⁰ Die hierin angelegte Ambivalenz lässt sich weder mit geschichtswissenschaftlichen noch mit narratologischen oder mit film- und fernsehwissenschaftlichen Mitteln aufheben, weswegen in der Auswertung des empirischen Materials der Maßstab der Rezeptionspraktik und damit das Verständnis der ProbandInnen von Krockow angelegt werden wird.³³¹

Eng verknüpft mit den drei zuvor beschriebenen Formen, stehen solche personalisierten Geschichten, die nur in sprachlichen Binnenerzählungen innerhalb des filmischen Narratives in Erscheinung treten, also von ZeitzeugInnen, dem auktorialen Erzähler, ExpertInnen et cetera vorgetragen werden, ohne dass zwischen Erzähler und Figur eine personelle Kongruenz besteht. Diese Form der personalisierten Geschichten tritt zum einen in der beschriebenen prototypischen Form auf, wenn zum Beispiel Christian von Krockow vom Verhalten seines Vaters im Angesicht des Mangels an Nahrungsmitteln in den besetzten Gebieten berichtet.³³² In dieser Form der personalisierten Geschichten sind einerseits die ZeitzeugInnen an der Narration der historischen Ereignisse beteiligt und mit den erzählten Ereignissen verknüpft, zum anderen aber auch die Personen in den Binnenerzählungen, die nicht zugleich als ZeitzeugInnen Anteil an der Dokumentation haben. Eine solche Ausformung der personalisierten Geschichte nimmt dabei keinen Raum auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* ein und hat genau genommen nur in zweiter Ordnung einen Anteil an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz*. Da die mit ihr verknüpften Personen nicht in den Prozess der direkten Rede involviert sind, bleiben sie Gegenstand und nicht Urheber sprachlicher Äußerungen und können nur durch den ErzählerInnen der Binnenerzählung Anteil an der indirekten Rede haben. Neben dieser prototypischen Form kann diese Erscheinungsform der Personalisierung von Geschichte auch Bestandteil der Präsentation einer größeren Darstellung von personalisierter Geschichten sein. Dies ist dann der Fall, wenn die Figur der Binnenerzählung auch in einer anderen Form im Medientext in Erscheinung tritt. Als Beispiel hierfür dienen etwa Sequenzen, in denen der Erzähler einen ZeitzeugInnenbericht inhaltlich einleitet oder fortsetzt und der betreffende Zeitzeuge in den Ausführungen des auktorialen Erzählers in Erscheinung tritt.

³²⁵ Keilbach, Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter, 2003, S. 302.

³²⁶ Vgl. Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen, 2011/2012, S. 8.

³²⁷ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:01:32-00:01:49, 00:03:39-00:04:11, 00:05:00-00:05:41, 00:05:51-00:06:32 u. 00:06:46-00:07:18.

³²⁸ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:02:21-00:02:30, 00:27:51-00:28:33 u. 00:40:57-00:41:19.

³²⁹ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:17:48-00:18:11 u. 00:18:18-00:18:27.

³³⁰ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:17:50-00:17:55.

³³¹ Vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

³³² Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:28:33-00:29:27.

Durch diesen inhaltlichen Zusammenhang werden somit die beiden Erscheinungsformen personalisierter Geschichten miteinander zu einer personalisierten Geschichte verknüpft. In der beschreiben prototypischen Definition tritt diese Form personalisierter Geschichte nur punktuell und mit film- und fernsehwissenschaftlichen Mitteln nur schwer fassbar in Erscheinung und ist dabei meist nur von sehr kurzer Dauer, die in der Regel weniger als zehn Sekunden beträgt.

Die Erscheinungsform der personalisierten Geschichte, die in „Zeit der Frauen“ nach den Berichten der ZeitzeugInnen gemessen an ihrem Anteil an der Gesamtspielzeit den größten Raum einnehmen, sind jene, die sich im in der Dokumentation verwendeten ‚historischen Film- und Fotomaterial‘ manifestieren. Dabei ist das bewegte oder unbewegte Bild an sich als Form der Präsentation zu werten. Die personalisierten Geschichten artikulieren sich demnach an den Personen, die auf den Aufnahmen zu sehen sind, in ihren Handlungen oder ihrer Untätigkeit, in ihrem Erscheinungsbild, durch die Situation und die Orte, an denen sie sich befinden. Da solche Aufnahmen in der Regel auf der *Akustischen Ebene* von der *Sprachlichen Erzählinstanz* durch den auktorialen Erzähler oder ZeitzeugInnenberichte begleitet respektive kontextualisiert werden, entwickeln sie meist keine narrative Eigenständigkeit und bleiben zudem in ihrer Präsentation personalisierter Geschichte auf die *Bildliche Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* beschränkt, die selten um auf der *Akustische Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* von allgemeiner Geräuschkulisse ergänzt wird. Werks- beziehungsweise produktästhetisch betrachtet, erfüllen diese Bilder die Aufgabe einer Visualisierung der Ausführungen des auktorialen Erzählers, der ZeitzeugInnenberichte, wenn die ZeitzeugInnen nicht selbst auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* in Erscheinung treten, wobei sie den Anschein einer Verbindung zwischen der Gegenwart der Erzählsituation und der Vergangenheit der Erzählung erwecken und eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit suggerieren. Die Beschränkung auf die *Bildliche Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* gemeinsam mit der vorherrschenden Kürze, die den gezeigten Abschnitten aus den ‚historischen Bildmaterialien‘ in dieser Form der Einengung von Geschichte als Dokument inhärent ist, bringt es mit sich, dass die in dieser Form dargestellten personalisierten Geschichten meist sehr einfach strukturiert respektive wenig komplex erscheinen. Rezeptionsästhetisch betrachtet, artikulieren beispielsweise die unzähligen Bilder von Flüchtlingsgruppen, die in „Zeit der Frauen“ Verwendung finden, weniger einen eigenständigen Narrativ, als vielmehr einen Topos wie Leid, Hunger, Kälte, Tod et cetera, der erst im Zusammenhang der Gesamtheit der Geschichtsdarstellung seinen potenziellen Sinngehalt in den Bedeutungsfeldern von ‚Flucht und Vertreibung‘ erfährt.

Weit weniger prominent präsentiert sich die vorletzte Form der personalisierten Geschichte in „Zeit der Frauen“, die sich spiegelbildlich zu den auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* im ‚historischen‘ Bildmaterial artikulierten personalisierten Geschichte verhält und sich ausschließlich auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* bewegt. Zu dieser Erscheinungsform sind für „Zeit der Frauen“ einzig die drei von einer Sprecherin verlesenen Ausschnitte aus dem Tagebuch der pommerschen Landadeligen Käthe von Normann zu rechnen. Durch den Umstand, dass es sich nicht um den ‚historischen‘ Originalton handelt, ist diese Form der personalisierten Geschichte im Gegensatz zur zuletzt beschriebenen Erscheinungsform, jedoch durch dieselbe Diskrepanz zwischen Personen, die am erzählte Inhalt der personalisierten Geschichte beteiligt sind und Personen, die an der Narration beteiligt sind, geprägt, wie jene personalisierten Geschichten, die als Gegenstand von durch ZeitzeugInnen vorgetragene Binnenerzählungen auf der *Akustische Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* in Erscheinung treten.

Als letztes sind an dieser Stelle die personalisierten Geschichten zu erwähnen, die über die Filmfiguren aus den Filmausschnitten des Propagandafilmes „Kolberg“ in die Dokumentation übernommen werden. Da es sich hierbei genau genommen um die Integration eines Spielfilmausschnittes in die Dokumentation handelt ist unter film- und fernsehwissenschaftlichen und -narratologischen Gesichtspunkten davon auszugehen, dass die Konstruktion von personalisierter Geschichte in diesem Kontext analog zum Spielfilm zu betrachten ist. Aus diesem Grund werden die Unterschiede, die zwischen Haupt- und Nebenfiguren sowie Klein- und Kleinstfiguren, die durch KomparsInnen und StatistInnen getragen werden zutage treten, und die Fragen, wie und ob sie unterschiedliche Formen der personalisierten Geschichte konstituieren, im Zuge der Analyse des Spielfilmes „Die Flucht“ eingehender diskutiert werden.³³³

Nachdem die unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, die in „Zeit der Frauen“ an der Gestaltung der filmischen Geschichtsdarstellung beteiligt sind, herausgearbeitet wurden, gilt es in diesem Kapitel, einer letzten Frage nachzuspüren: Nämlich der ‚historischen Genauigkeit‘ respektive ‚Validität‘ der dargestellten Geschichte, gemessen an den Erkenntnissen der Historiographie.³³⁴ Betrachtet man den Medientext im Lichte der zuvor referierten, fünf Bedeutungsfelder der ‚Chiffre‘

³³³ Vgl. Kapitel 6.2.2 dieser Arbeit.

³³⁴ Vgl. für Rahmenbedingungen, Reichweite und Anspruch dieser Prüfung Kapitel 6.1 und 6.2 dieser Arbeit.

‚Flucht und Vertreibung‘, so wird deutlich, dass die Dokumentation ein breites Panoptikum an Formen der Gewalt und Willkür thematisiert und Opfer, Täter sowie Überlebende und Verstorbene gleichermaßen in den Blick nimmt und dabei das Bedeutungsfeld zwar nicht erschöpfend, aber breit ausleuchtet. Die Kombination aus ZeitzeugInnenberichten, auktorialen Erzählerpassagen sowie unterschiedlichen fotografischen Materialformen, die den dokumentenhaften Charakter der Organisationsformen konstituiert, erwecken dabei den trügerischen Anschein einer vollwertigen Repräsentation des Ausmaßes der Zwangsmigration, die durch die Grenzen des filmischen Mediums jedoch als eine approximative Fiktion verstanden werden muss.

Auch was die Mannigfaltigkeit der Formen der Zwangsmigration angeht, nimmt die Dokumentation zumindest die gewichtigsten Ausformungen des historischen Phänomens in den Blick. So werden neben den Bedingungen im besetzten Pommern zu Beginn des Filmes auch Aspekte der Evakuierungen und Formen der wilden Flucht sowie in der zweiten Hälfte der Dokumentation Umsiedlung nach Westen sowie Deportationen in den sowjetischen Gulag thematisiert.

Im Hinblick auf die geographische Ausdehnung von ‚Flucht und Vertreibung‘ ist die Geschichtsdarstellung von „Zeit der Frauen“ am stärksten eingeschränkt. So bleibt der Film geographisch auf die ehemalige Provinz Pommern als Ausgangsgebiet und die westlich gelegenen Reichsgebiete sowie der Gulag ohne Präzisierungen als Zielgebiete der Zwangsmigration beschränkt. Zeitlich fokussiert sich die Dokumentation dabei auf die zweite der drei von Beer umrissenen Phasen von ‚Flucht und Vertreibung‘, wobei der Film immer wieder auch über nichtdeutsche ZeitzeugInnen auf die Ursachen der Zwangsmigration verweist, auch wenn diese meist wenig differenziert vor allem im Vernichtungskrieg verortet werden und beispielsweise der Holocaust unerwähnt lassen. Die dritte Phase von ‚Flucht und Vertreibung‘, in der sich die ökonomischen, soziokulturellen und demographischen Veränderungen Europas in Folge der Bevölkerungsverschiebungen ausformen und manifestieren, wird hingegen nicht thematisiert.

Durch den Einbezug von Berichten von insgesamt 19 ZeitzeugInnen sowie einer Vielzahl an Film- und Fotomaterialien inkorporiert die Dokumentation ein eindrückliches Maß an personalisierten Geschichten der zuvor herausgearbeiteten Formen. Auf diesem Weg gelingt es „Zeit der Frauen“, ein breites Spektrum an Lebensgeschichten, die im Zusammenhang mit der ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ stehen, exemplarisch zu illustrieren. Dieser Umstand wird durch eine differenzierte Sicht auf die ersten beiden Bedeutungsfelder der ‚Chiffre‘ unterstützt, findet seine Grenzen jedoch an den zeitlichen und geographischen Schwerpunktsetzungen der Geschichtsdarstellung. Dass die Darstellung dabei kursorisch bleibt und keine akkurate Repräsentation der über zwölf Millionen Lebensgeschichten, die mit der Chiffre in Verbindung gebracht werden können, bildet, sollte sich von selbst verstehen.

Auch die Auseinandersetzung mit der deutschen Zwangsmigration im Anschluss an die historischen Ereignisse findet in „Zeit der Frauen“ Berücksichtigung: Zum einen durch die grundsätzliche, spätere Narration, in der die personalisierten Geschichten formuliert und präsentiert sind; zum anderen aber auch durch ZeitzeugInnen, die sich in ihren Aussagen nicht nur oder zum Teil gar nicht mit den Ereignissen, sondern auch mit deren ex-post-Bewertung befassen. Hierbei ist insbesondere das auf Versöhnung ausgerichtete Statement Christian von Krockows am Ende der Dokumentation hervorzuheben.

Was die historische Genauigkeit der Dokumentation angeht, so bleibt zu konstatieren, dass sie auf der Makroebene der reinen Ereignisgeschichte – und somit der tatsächlich ‚überprüfbar‘ Darstellungen – formal nichts falsch macht. So sind beispielsweise der Umstand, dass die Flucht in weiten Teilen der ehemaligen Ostgebiete des Deutschen Reiches untersagt wurde respektive Evakuierungen zu spät oder gar nicht erfolgten,³³⁵ die Fluchtbewegungen über die Ostsee und die Rolle, die die Hafenstadt Swinemünde hierbei spielt,³³⁶ die Belagerung der Stadt Kolberg³³⁷ oder die Bombardierung Swinemündes durch die drei Divisionen der 8th US Air Force am 12. Mai 1945³³⁸ belegt und gut bis bestens erforscht. Die Geschichtsdarstellung der Dokumentation steht dabei im Einklang mit der historiographischen Darstellung ihrer Zeit – selbstverständlich ohne ihren Grad an Detailtiefe zu erreichen. Auch die Schilderung struktureller und prozessualer Vorgänge und Breitenphänomene jenseits der zuvor be-

³³⁵ Vgl. Joachim Rogall, Deutsche aus dem heutigen polnischen Staatsgebiet, in: Detlef Brandes/Holm Sundhaussen/Stefan Troebst (Hrsg.), Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 144-149, hier S. 145f; Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 27f; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13f.

³³⁶ Vgl. Andreas Kossert, Ostpreußen. Flucht und Vertreibung nach Deutschland, in: Detlef Brandes/Holm Sundhaussen/Stefan Troebst (Hrsg.), Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 497-499, hier S. 498f.

³³⁷ Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 68f.

³³⁸ Vgl. die zum Teil trivialen Publikationen: Helmut Schnatz/Horst Boog, Der Luftangriff auf Swinemünde. Dokumentation einer Tragödie, München 2004; Nils Köhler, Der Golm und die Tragödie von Swinemünde. Kriegsgräber als Wegweiser zwischen Vergangenheit und Zukunft, Kamminke, Karlshagen 2011; Das Inferno von Swinemünde. Überlebende berichten über die Bombardierung der Stadt am 12. März 1945, Kassel 2015.

schriebenen, einzelnen, geographisch und zeitlich eng umrissenen Großereignisse, wie der in der Dokumentation thematisierte Anstieg der Gewalt durch Rotarmisten in den letzten Kriegsmonaten,³³⁹ insbesondere die sich häufenden sexuellen Übergriffe und Missbräuche,³⁴⁰ die Deportationen in den Gulag,³⁴¹ die Zunahme von Selbstmorden³⁴² et cetera bilden hierbei keine Ausnahme und sind in „Zeit der Frauen“ zwar mit wenig Tiefgang, aber dennoch korrekt dargestellt.

Auf der Mikroebene der individuellen, personalisierten Geschichten fällt die Einschätzung der Geschichtsdarstellungen der Dokumentation oberflächlich ähnlich positiv aus, auch wenn die dezidierte Prüfung der individuellen ZeitzeugInnenberichte oder des verwendeten ‚historischen Bildmaterials‘ im Rahmen dieser Studie nicht vorgenommen werden konnte, da dies zum einen ein megalomanisches Unterfangen mit geringen Erfolgsaussichten gewesen wäre und zum anderen nur unter werks- und rezeptionsästhetischen, nicht aber unter rezeptionspraktischen Gesichtspunkten sowie stark begrenzt zum Erkenntnisgewinn hätte beitragen können.

Problematisch ist die Dokumentation „Zeit der Frauen“ jedoch unter anderen Gesichtspunkten. So könnte von geschichtswissenschaftlicher Seite argumentiert werden, dass der Anteil nicht-deutscher ZeitzeugInnen und Perspektiven am Medientext gering ist, ein Umstand, der jedoch teilweise dadurch relativiert wird, dass diese in den anderen vier Folgen der Sendereihe bei weitem stärker berücksichtigt werden.³⁴³ Ein klares Übergewicht an personalisierten Geschichtsangeboten, die die deutschen Opfer narrative transponieren, ist für den Medientext nicht von der Hand zu weisen und von einem normativen Standpunkt aus gesehen kritisch zu werten, aber bei der gewählten thematischen Schwerpunktsetzung der Dokumentation und dem Einbezug von ZeitzeugInnen realistisch betrachtet, so gut wie unvermeidlich. Aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive auf das formulierte Geschichtsangebot von „Zeit der Frauen“ wäre hieraus zu folgern, dass dieses Ungleichgewicht einen subjektiven Eindruck von der dargestellten Vergangenheit vermittelt und den RezipientInnen ein verzerrtes Bild von ‚Flucht und Vertreibung‘ anbietet.³⁴⁴

Auch die zum Teil arg- und sorglose Verwendung von ‚historischem Bild- und Filmmaterial‘, die in der Dokumentation gewissermaßen als Illustration verschiedener Aspekte von ‚Flucht und Vertreibung‘ eingesetzt werden, ist aufgrund ihrer Provenienz problematisch, da ein Großteil dieser Aufnahmen ursprünglich als Teil der nationalsozialistischen Propaganda entsandt waren.³⁴⁵ Fraglos ist die unkommentierte Verwendung solcher Aufnahmen insbesondere im Rezeptionsprozess, in dem die MediennutzerInnen mit ihnen konfrontiert wird, problematisch. Sie ist aber auch keineswegs vom Medium oder seiner Organisationsform erzwungen, was die Dokumentation durch ihren Umgang mit den aus dem Vorbehaltsfilm „Kolberg“ übernommenen Filmausschnitten, der durch den auktorialen Erzähler als explizit als „Propagandafilm“³⁴⁶ kontextualisiert wird, selbst unter Beweis stellt. Im Hinblick auf die filmgeschichtliche Kontinuität zwischen dem späteren nationalsozialistischen Propagandafilm und der Verhandlung

³³⁹ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 69f.

³⁴⁰ Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Vierter Band. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949, Bonn 2010, S. 941ff; Ingo von Münch, „Frau, komm!“ Die Massenvergewaltigungen deutscher Frauen und Mädchen 1944/45, Graz 2013; Ingeborg Jacobs, *Freiwild*. Das Schicksal deutscher Frauen 1945, Berlin 2008; Birgit Beck, *Vergewaltigung von Frauen als Kriegsstrategie im Zweiten Weltkrieg?*, in: Andreas Gestrich (Hrsg.), *Gewalt im Krieg*. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jahrhunderts, Münster 1996, S. 34-50; Manfred Zeidler, *Die Tötungs- und Vergewaltigungsverbrechen der Roten Armee auf deutschem Boden 1944/45*, in: Gerd R. Ueberschär/Wolfram Wette (Hrsg.), *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 2001, S. 419-432.

³⁴¹ Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 74ff; Freya Klier, *Verschleppt ans Ende der Welt*. Schicksale deutscher Frauen in sowjetischen Arbeitslagern, Berlin 2000; Ruth Leiserowitz, *Ostproußen: Deportation in die Sowjetunion und Ausweisung in die SBZ*, in: Detlef Brandes/Holm Sundhassen/Stefan Troebst (Hrsg.), *Lexikon der Vertreibungen*. Deportation, Zwangsausiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 495-496.

³⁴² Vgl. Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, 2011, S. 71f.

³⁴³ Vgl. Deick/Greulich, *Der große Treck*, 2001; Dreykluff/Müllner, *Der Untergang der Gustloff*, 2001; Brauburger/Kuhn, *Die Festung Breslau* 2001; Adler/Hartl, *Die verlorene Heimat*, 2001.

³⁴⁴ Vgl. hierzu die rezeptionspraktische Einschätzung dieses Sachverhaltes im Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

³⁴⁵ Die Verwendung von Bildern der NS-Propaganda ist dabei selbstverständlich kein exklusives Problem, das sich auf die Sendereihe „Die große Flucht“ oder die Folge „Zeit der Frauen“ beschränken würde. Vielmehr handelt es sich hierbei um ein grundsätzliches Problem der Präsentation filmischer Geschichtsdarstellungen als Dokument: Vgl. Maren Röger, *Bilder der Vertreibung*. Propagandistischer Kontext und Funktionalisierungen in erinnerungskulturellen Diskursen seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hrsg.), *Bilder in historischen Diskursen*, Cham 2014, S. 261-281, insb. S. 264ff; Judith Keilbach, *„Neue Bilder“ im Geschichtsfernsehen*. Über Einsatz und Verwendung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), *Die Medien der Geschichte*. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 543-568.

³⁴⁶ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:07:36-00:07:40. Trotz dieser berechtigten Kritik sollte an dieser Stelle nicht verschwiegen werden, dass die Sendereihe „Die große Flucht“ durchaus ein Verständnis für die problematischen Provenienzen von Propagandamaterial an den Tag legt. Besonders deutlich wird dies in der Auseinandersetzung mit den Ereignissen des „Massakers von Nemmersdorf“ und dem aus diesem Kontext übernommenen Filmmaterial der NS-Propaganda im ersten Teil der Sendereihe. Vgl. Deick/Greulich, *Der große Treck*, 2001, 00:07:25-00:12:37.

deutscher Opfertopoi ist aber gerade die Verwendung dieser Ausschnitte aus „Kolberg“ hochgradig problematisch.³⁴⁷

Letztlich ist an dieser Stelle zudem auf das unklare Verhältnis zu verweisen, das sich in „Zeit der Frauen“ zwischen ZeitzugInnenschaft, ExpertInnentum und (wissenschaftlicher) BeraterInnentätigkeit entspinnt. Im Anschluss an den deutschen Historiker Frank Bösch, der für die Produktionen Guido Knopps konstatiert hatte, dass dort vor allem Prominente in der Funktion von ZeitzugInnen aufträten und damit ExpertInnen und HistorikerInnen verdrängen respektive ersetzen,³⁴⁸ schrieb Maren Röger diesen Befund auf die Sendereihe „Die große Flucht“ fort.³⁴⁹ Mit dem Fußballer Udo Lattek,³⁵⁰ der Publizistin Carola Stern,³⁵¹ der Journalistin Marion Gräfin von Dönhoff,³⁵² dem Publizisten Heinz Schön,³⁵³ dem damaligen Bischof von Opole Alfons Nossol³⁵⁴ oder den Historikern Christian von Krockow,³⁵⁵ Siegfried Quandt³⁵⁶ und den Laienhistoriker Horst G. W. Gleiss³⁵⁷ treten in den fünf Folgen von „Die große Flucht“ eine ganze Reihe an Prominenten als ZeitzugInnen-ExpertInnen-Hybride auf, die darüber hinaus, jenseits der Dokumentation, den öffentlichen Diskurs zum Thema wesentlich mitprägten. Nicht weniger problematisch ist dabei der Umstand, dass die Herren Quandt, Schön, Gleiss und im Falle von „Zeit der Frauen“ auch Krockow in den Folgen der Sendereihe, in denen sie als Zeitzugen auftraten, in beratenden Funktionen an der Produktion beteiligt gewesen waren.³⁵⁸ Darüber hinaus hatte Krockow mit seiner Schwester Libussa Fritz-Osner, die ebenfalls in der Dokumentation auftritt, bereits 1988 ein Buch mit der gleichen Schwerpunksetzung wie „Zeit der Frauen“ veröffentlicht.³⁵⁹ Wenn auch nicht vordergründig, forcieren diese Personalunionen doch eine Engführung der Geschichtsdarstellung.

6.3.2 Der Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2007)

Der Spielfilm „Die Flucht“ entstand 2007 unter der Regie von Kai Wessel und wurde von der teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH zusammen mit ARTE, BR, ARD, Degeto Film, EOS Entertainment, HR, SWR und WDR im Auftrag der ARD produziert. Das Drehbuch wurde von der Historikerin Gabriela Sperl verfasst, die sich im Hinblick auf Historienfilme zuvor vor allem in der Produktion der Filme „Stauffenberg“ und „Nicht alle waren Mörder“ – beide unter der Regie von Jo Baier – hervorgetan hatte.³⁶⁰ Tatjana Gräfin Dönhoff, die Großnichte von Marion Gräfin Dönhoff, verfasste zusammen mit Gabriela Sperl auf Grundlage des Drehbuches ein Buch zum Film.³⁶¹ Die Kameraführung übernahm Holly Fink, der diese Aufgabe bereits für „Dresden“ und wenig später für „Das Wunder von Berlin“ wahrgenommen hatte, die beide unter der Federführung von Roland Suso Richter und Nico Hofmann entstanden.³⁶²

³⁴⁷ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 240ff.

³⁴⁸ Bösch, Historikerersatz oder Quelle? 2000, S. 64.

³⁴⁹ Röger, Zeitzugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen, 2011, S. 14ff.

³⁵⁰ Vgl. Deick/Greulich, Der große Treck, 2001, 00:16:00-00:16:11 u. 00:37:33-00:37:50.

³⁵¹ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:01:32-00:01:49, 00:03:39-00:04:11, 00:05:00-00:05:41, 00:05:51-00:06:32 u. 00:06:46-00:07:18.

³⁵² Vgl. Deick/Greulich, Der große Treck, 2001, 00:15:21-00:15:47 u. 00:17:38-00:18:04.

³⁵³ Vgl. Dreykluft/Müllner, Der Untergang der Gustloff, 2001, 00:15:18-00:15:41.

³⁵⁴ Vgl. Brauburger/Kuhn, Die Festung Breslau 2001, 00:38:06-00:38:44.

³⁵⁵ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:02:21-00:02:30, 00:17:48-00:18:11, 00:18:18-00:18:27, 00:27:51-00:28:33 u. 00:40:57-00:41:19.

³⁵⁶ Vgl. Deick/Greulich, Der große Treck, 2001, 00:13:11-00:13:33 u. 00:19:13-00:19:45.

³⁵⁷ Vgl. Brauburger/Kuhn, Die Festung Breslau 2001, 00:07:30-00:07:43, 00:09:40-00:10:18, 00:14:18-00:16:00, 00:24:05-00:24:36, 00:26:07-00:26:29, 00:27:16-00:27:50, 00:37:13-00:37:28, u. 00:39:49-00:40:30. Horst G. W. Gleiss ist insbesondere für seine Quellenedition zur Stadt Breslau am Ende des Zweiten Weltkrieges einschlägig bekannt: Horst G. W. Gleiss, Breslauer Apokalypse, 1945. Dokumentarchronik vom Todeskampf und Untergang einer deutschen Stadt und Festung am Ende des Zweiten Weltkrieges. Unter besonderer Berücksichtigung der Internationalen Presseforschung, persönlicher Erlebnisberichte von Augenzeugen und eigenen Tagebuchaufzeichnungen (7 Bde.), Wedel 1986-1990.

³⁵⁸ Vgl. Deick/Greulich, Der große Treck, 2001, 00:42:55-00:43:23; Dreykluft/Müllner, Der Untergang der Gustloff, 2001, 00:42:59-00:43:24; Brauburger/Kuhn, Die Festung Breslau 2001, 00:42:01-00:42:35; Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:41:26-00:41:57.

³⁵⁹ Vgl. Christian Krockow/Libussa Fritz-Krockow, Die Stunde der Frauen. Bericht aus Pommern 1944 bis 1947. Nach einer Erzählung von Libussa Fritz-Krockow, Stuttgart 1988.

³⁶⁰ Vgl. Jo Baier, Stauffenberg, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/RAI/RBB/WDR/ORF, BRD/Ö 2004, 92'. u. Jo Baier, Nicht alle waren Mörder, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARD, BRD 2005, ca. 90'.

³⁶¹ Tatjana Gräfin Dönhoff/Gabriela Sperl, Die Flucht, Augsburg 2007.

³⁶² Vgl. Richter, Dresden (Kinofassung), 2006; Richter, Dresden (Teil 1, Fernsehfassung), 2006; Richter, Dresden (Teil 2, Fernsehfassung), 2006; u. Roland Suso Richter, Das Wunder Von Berlin, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ZDF, BRD 2008, ca. 108'.

Der Film entstand Mitte der 2000er Jahre in einer Hochzeit, in der Filme mit Sujets aus der Zeitgeschichte, die vornehmlich aus der Perspektive der deutschen Zivilbevölkerung geschildert wurden, sich starker Beliebtheit erfreuten und vom Publikum sehr gut angenommen wurden. Es nimmt deswegen nicht wunder, dass „Die Flucht“ bei ihrer Erstaussstrahlung im Fernsehen am 2. März 2007 auf dem Kultursender Arte als Einteiler mit 2,47 Millionen ZuschauerInnen einen nie dagewesenen Quotenrekord für den Spartensender aufstellte. Zwei Tage später am 4. und 5. März 2007 folgte die Ausstrahlung im „Ersten“ als Zweiteiler, die mit 11,18 Millionen ZuschauerInnen für den ersten und 10,16 Millionen ZuschauerInnen für den zweiten Teil, was einem Marktanteil von 29,5 respektive 29,0 Prozent entsprach, eine noch weit beachtlichere Reichweite erzielte.³⁶³ Gemessen an Quote und Marktanteil ist „Die Flucht“ gemeinsam mit „Dresden“³⁶⁴ der bis dato erfolgreichste deutsche Fernsehgeschichtsfilm.³⁶⁵ Dieser überaus positiven Publikumsresonanz schloss sich die überregionale bundesdeutsche Presse in ihrer Bewertung des Zweiteilers größtenteils an.³⁶⁶ Ausgangspunkt für das Rezeptionsexperiment wie der Analyse des Filmes bildete die bereits am 9. März 2007 erscheinende DVD-Fassung des Filmes von Warner Home Video, die den Fernsehfilm in unveränderter Fassung zeigt.

Inhalt und Handlung des Zweiteilers gestalten sich dabei wie folgt. Im ersten Teil des Spielfilmes, der nicht Teil des Rezeptionsexperiments war und deshalb nur verkürzt wiedergegeben wird, kehrt die Protagonistin Magdalena von Mahlenberg (gespielt von Maria Furtwängler) im Sommer 1944 nach Jahren der Abwesenheit in ihre ostpreußische Heimat zurück, um sich mit ihrem kranken Vater Berthold Graf von Mahlenberg (gespielt von Jürgen Hentsch) zu auszusöhnen. Jahre zuvor war sie nach Berlin gezogen, um ihre uneheliche Tochter Victoria (gespielt von Stella Kunkat) großzuziehen, anstatt Heinrich von Gernstorff (gespielt von Tonio Arango), den Sohn einer befreundeten Adelsfamilie, zu heiraten. Nachdem die anfänglichen Konflikte überwunden sind, findet sich Magdalena von Mahlenberg mehr und mehr in ihrer alten Heimat zurecht, übernimmt Aufgaben auf dem väterlichen Gut, setzt sich beim stellvertretenden Gauleiter Hermann (gespielt von Fritz Karl) für die Rechte der Zwangsarbeiter auf ihrem Hof ein und nähert sich Heinrich von Gernstorff, der als Stabsrichter Dienst tut, wieder an und be-

³⁶³ dpa/gr, „Die Flucht“. erfolgreichster ARD-Film seit 10 Jahren, in: Welt-online, 03.03.2007. online unter: <https://www.welt.de/fernsehen/article746537/Die-Flucht-erfolgreichster-ARD-Film-seit-10-Jahren.html> [zuletzt geprüft 03.11.2017]; hae/dpa, TV-Quoten. ARD jubelt über erfolgreiche Flucht in: spiegel-online, 05.03.2007. online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/tv-quoten-ard-jubelt-ueber-erfolgreiche-flucht-a-469888.html> [zuletzt geprüft 03.11.2017]; hae/dpa, TV-Quoten. Auch zweiter Teil der „Flucht“ erfolgreich, in: Spiegel-online, 06.03.2007. online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/tv-quoten-auch-zweiter-teil-der-flucht-erfolgreich-a-470141.html> [zuletzt geprüft 03.11.2017].

³⁶⁴ Der Fernsehzeiteiler „Dresden“ (Richter, Dresden (2 Teile, Fernsehfassung), 2006) legte dabei die Messlatte mit durchschnittlich knapp 12 Millionen ZuschauerInnen und einem gemittelten Marktanteil von 31,9 Prozent für alle folgenden Produktionen hoch an und bleibt unerreicht. (Vgl. O.A., „Dresden“-Quote. Feuersturm mit Millionenpublikum, in: Spiegel-online, 07.03.2006. online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/dresden-quote-feuersturm-mit-millionenpublikum-a-404724.html>. [zuletzt geprüft 03.04.2018]) Selbst Philipp Kadelbachs monumentaler Fernsehdreiteiler „Unsere Mütter, Unsere Väter“ (Vgl. Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter“ (Teil 1), Eine andere Zeit, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'; Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 2), Ein anderer Krieg, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'; Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 3), Ein anderes Land, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'), der bis dato aufwendigste deutsche Geschichtsfilm, konnte diese Vorlage mit durchschnittlich 7,14 Millionen und einem gemittelten Marktanteil von 21,1 Prozent nicht knacken. (Vgl. Fabian Riedner, Primetime-Check. Montag, 18. März 2013. online unter: <http://www.quotenmeter.de/n/62717/> [zuletzt geprüft 03.04.2018])

³⁶⁵ Vgl. Christoph Classen, Opa und Oma im Krieg, 2014, S. 53f.

³⁶⁶ Vgl. dpa, Zuschauer magnet. Zehn Millionen sehen „Die Flucht“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.03.2007; F.A.Z, Zehn Millionen Zuseher. „Die Flucht“ bringt ARD Quoten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.03.2007; Michael Hanfeld, Ostpreußens Gloria geht grausam zu Ende. Der Zweiteiler über die Vertreibung der Deutschen leistet Großes, will aber des Guten zu viel: „Die Flucht“ (Arte/ARD), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.03.2007; Wojtek Mroz, Gemeinsam aufarbeiten. Die Flucht Eine polnische Sicht auf den Zweiteiler, in: Süddeutsche Zeitung, 07.03.2007; Gustav Seibt, Hinter einem Wall aus Leibern. Der Zweiteiler Die Flucht erzählt den Untergang Ostpreußens als einfühlsamen Adelsroman, in: Süddeutsche Zeitung, 02.03.2007; Christian Mayer, Der große Treck im Arri-Kino. Eine Fernsehpremiere im Kino-Format: Maria Furtwängler präsentiert Die Flucht, in: Süddeutsche Zeitung, 01.03.2007; Steffen Grimberg, Gefühlte Heimat. Applaus von der falschen Seite wird der ARD-Zweiteiler „Die Flucht“ sicher nicht bekommen. Unter anderem deshalb, weil man sich den; Hinweis auf die „Vertreibung“ im Filmtitel gespart hat, in: taz. die tageszeitung, 03.03.2007; Paul Barz, Deutsches Leid ins Bild gerückt, in: Welt am Sonntag, 18.02.2007; O.A., Die Flucht, in: Welt am Sonntag, 04.03.2007; Michael Stürmer, Recht auf Trauer, in: Die Welt, 06.03.2007; O.A., „Die Flucht“ wird zum Blockbuster für die ARD, in: Die Welt, 06.03.2007; Edgar S. Hasse, Die Flucht in eine ungewisse Zukunft. Ein TV-Drama und die Realität: Wo die Vertriebenen aus den deutschen Ostgebieten im Norden ihr neues Zuhause fanden, in: Die Welt, 05.03.2007; Sven Felix Kellerhoff, Weg durch das Tal des Todes, in: Die Welt, 03.03.2007; sfk, Beeindruckend inszeniertes Stück Zeitgeschichts-TV, in: Die Welt, 02.03.2007; Nikolaus von Festenberg, Adel verdichtet, Der Spiegel, in: Nr. 7 2007; Christian Buß, Zweiteiler „Die Flucht“. Go West, Gräfin!, in: Spiegel-online, 02.03.2007, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zweiteiler-die-flucht-go-west-graefin-a-469480.html> [zuletzt geprüft 03.11.2017]; Evelyn Finger, Quotenopfer. Das ARD-Drama »Die Flucht« und das Bedürfnis, vom Leid der Opfer im Duktus der Anklage zu sprechen, in: Die Zeit, Nr. 11 2007; Evelyn Finger, Die Ohnmacht der Bilder. Der ARD-Zweiteiler »Die Flucht« zeigt die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten und die Tücken des Geschichts-TV, in: Die Zeit, Nr. 10 2007.

schließt, ihn zu heiraten. Nahe des zentralen Punkts im zweiten Akt holt Magdalena von Mahlenberg ihre Tochter aus der ‚Kinderlandverschickung‘ in Bayern zu sich, während sich die Flüchtlinge aus dem Memelland und Litauen, die auf dem Gut Unterkunft suchen, mehren und die Zwangsarbeiter unter der Führung von François Beauvais (gespielt von Jean-Yves Berteloot) heimlich Wägen für die Flucht vorbereiten. Die Heirat mit Heinrich von Gernstorff platzt unterdessen, da sich sein Bruder Ferdinand (gespielt von Max von Thun) auf der Verlobungsfeier erschießt, nachdem Heinrich ihm angedroht hat, zu melden, dass dieser sich unerlaubt von der Truppe entfernt hatte. Dies läutet gleichsam den dritten Akt des Filmes ein: Adel wie Bedienstete treffen Vorbereitungen zur Flucht. Am Ende des Filmes trägt Berthold von Mahlenberg seiner Tochter Magdalena auf, die Bediensteten des Gutes nach Westen in Sicherheit vor der vorrückenden Roten Armee zu bringen. Nachdem die Zwangsarbeiter alleine geflohen sind, bricht Magdalena mit einem Treck auf, obwohl ihre Tochter verschwunden ist. Diese hat sich derweil auf einem Wagen der Zwangsarbeiter, mit denen sie sich angefreundet hat, versteckt. Nach dem Aufbruch des Trecks wird das Gutshaus Mahlenberg von Rotarmisten gestürmt. Berthold von Mahlenberg begeht mit seinen Hunden Selbstmord. Der Film endet mit einer weiten Einstellung, die einen Treck zeigt, der auf einer Straße Richtung Horizont durch eine nun verschneite Winterlandschaft zieht.³⁶⁷ Der erste Teil von „Die Flucht“ ist, so könnte man urteilen, über weite Strecken des Filmes nichts weiter als ein Melodram vor ‚Nazikulisse‘, das seine ProtagonistInnen kritiklos frei vom Makel der Schuld, Täterschaft, Verantwortung und Reflexion inszeniert und sich lieber in einem romantischen Portrait des Landlebens in Ostpreußen und einer Verherrlichung des preußischen Adels und Junkertums ergeht.

Nach einer obligatorischen Zusammenfassung der Ereignisse des ersten Teiles³⁶⁸, beginnt der zweite Teil von „Die Flucht“, indem er die beiden getrennt flüchtenden Gruppen der Zwangsarbeiter unter der Führung von François Beauvais und der Bediensteten des Gutes Mahlenberg unter der Führung von Magdalena Gräfin von Mahlenberg auf ihrem Weg Richtung Westen durch die winterliche Landschaft zeigt und für den ersten Akt zwei Handlungsstränge etabliert.³⁶⁹ Während Mahlenberg mit ihrem Treck auf dem Weg zum Gut Lahnstein, wo sie von Rüdiger und Sophie von Gernstorff (gespielt von Hanns Zischler und Angela Winkler) erwartet wird,³⁷⁰ auf einem mit Flüchtlingen überfüllten Bauernhof rastet und sich auf die Suche nach ihrer verschwundenen Tochter Victoria macht.³⁷¹ Die Zwangsarbeiter werden unterdessen, nachdem sie in einer Hütte in ihrem Unterschlupf gefunden haben, von der Feldgendarmarie aufgespürt, verschleppt und ermordet – einzig Beauvais bleibt verschont.³⁷² Er kehrt zum Unterschlupf zurück und bringt Victoria nach Lahnstein, wo er Mahlenberg vermutet.³⁷³

Derweil brechen die auf Gut Lahnstein versammelten Flüchtlinge unter der Führung von Rüdiger von Gernstorff nach Westen auf. Seine Frau Sophie, die den Schmerz über den Tod ihres Sohnes mit Morphium zu überdecken versuchte, überwindet ihre Sucht und bleibt zurück, um auf Mahlenberg zu warten.³⁷⁴ In dem von Mahlenberg geleiteten Treck bricht indes Unmut über den durch die Suche nach Victoria beeinträchtigten Führungsstil der Gräfin aus,³⁷⁵ der darin kulminiert, dass mit Frau Meister (gespielt von Beate Abraham) und Babette (gespielt von Gabriela Maria Schmeide) zwei Frauen den Treck verlassen und sich wieder auf den Weg zurück nach Osten machen.³⁷⁶ Noch auf dem Weg nach Lahnstein stellt Mahlenberg das Fehlen der Frauen fest und reitet nach ihrer Ankunft auf dem Gut Lahnstein, wo sie ihren Treck rastend zurücklässt, und dem Wiedersehen mit ihrer Tochter und Beauvais auf der Suche nach ihnen in die Nacht.³⁷⁷ Ihre Bemühungen sind jedoch vergebens. Die beiden Frauen, die sich auf einem verlassenem Bauernhof einquartiert hatten, werden von Rotarmisten überrascht und vergewaltigt, worauf sich Frau Meister das Leben nimmt.³⁷⁸ Während die Rotarmisten ausgelassen feiern, trifft Mahlenberg ein und erspäht durch ein Fenster, wie einer der Rotarmisten die tote Frau Meister findet, mit seiner PPSch-41 um sich schießt und von seinen Kameraden unter Kontrolle gebracht werden muss. Der Rotarmist wird für sein Fehlverhalten vom Hauptmann des Panzertrupps (gespielt von Sakalas Uzdavinys) exekutiert, bevor die Einheit den Hof in Brand setzt und sich wieder in Marsch setzt. Der inzwischen zu Mahlenberg gestoßene Beauvais rettet Babette aus dem brennenden Haus.³⁷⁹ Beauvais,

³⁶⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 1), 2007. Vgl. auch den Paratext der DVD-Fassung des Filmes, die von Warner Home Video distribuiert wurde.

³⁶⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:00:00-00:03:07

³⁶⁹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:03:07-00:05:16.

³⁷⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:08:39-00:10:01.

³⁷¹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:06:04-00:07:47, 00:10:52-00:11:42 u. 00:21:05-00:21:53.

³⁷² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:51 u. 00:14:41-00:17:32.

³⁷³ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:17:02-00:17:34, 00:19:47-00:20:08 u. 00:22:48-00:23:01.

³⁷⁴ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:17:48-00:19:47.

³⁷⁵ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:23:01-00:24:12.

³⁷⁶ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:25:13-00:25:36.

³⁷⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:23:23-00:24:12, 00:24:12-00:25:13, 00:25:36-00:26:35 u. 00:27:35-00:28:53.

³⁷⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:28:53.

³⁷⁹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:28:53-00:31:44.

Mahlenberg und Babette flüchten sich anschließend vor einem Schneesturm in ein verlassenes Gutshaus, wo Mahlenberg Babette pflegt und sich mit Beauvais ausspricht, was in einer ersten romantischen Annäherung der beiden Charaktere gipfelt.³⁸⁰

Währenddessen trifft auf Gut Lahnstein ein Wehrmächsregiment, dem auch der Stabsrichter Heinrich von Gernstorff angehört, unter der Führung eines Oberst Metzger (gespielt von Ralf Dittrich) ein, den Sophie von Gernstorff in einem stark überzeichneten Akt zivilen Ungehorsams mitsamt seinen Truppen in die Scheune verweist.³⁸¹ Nachdem Heinrich von Gernstorff seine Mutter Sophie in ein Streitgespräch um seine eigenen Minderwertigkeitskomplexe und Schuldzuweisungen bezüglich des Todes seines Bruders Ferdinand verwickelt hat, begibt er sich mit einer Handvoll Soldaten auf die Suche nach Mahlenberg, wobei ihm Victoria von Mahlenberg kindlich-naiv aufträgt, auch Beauvais zu suchen.³⁸²

Am nächsten Morgen durchqueren Mahlenberg, Beauvais und Babette auf ihrem Weg nach Lahnstein eine aufgegebene Stellung der Wehrmacht, wobei Mahlenberg in eine Sprengfalle reitet. Als Beauvais ihr aufhelfen will, betritt deus-ex-machina-artig Heinrich von Gernstorff die Szenerie, worauf Mahlenberg sichtlich angespannt versucht, Beauvais' Hilfeversuche abzuwehren. Nach der Nottötung des verletzten Pferdes kehren alle Beteiligten zum Gut Lahnstein zurück.³⁸³ Dort angekommen erklärt Beauvais Victoria von Mahlenberg, dass Mikolai (gespielt von Michael Ginsburg), ein Zwangsarbeiter, der ihr ans Herz gewachsen ist, von Deutschen ermordet wurde, worauf ihn Heinrich von Gernstorff aggressiv zurechtweist.³⁸⁴ Mahlenberg, Heinrich von Gernstorff und andere besprechen anschließend ihre Lage und beschließen, die Flucht über das Frische Haff fortzusetzen, da alle anderen Wege durch die vorrückende Rote Armee abgeschnitten sind.³⁸⁵ Auf dem Weg dorthin bittet Gernstorff Mahlenberg um eine zweite Chance für ihre Beziehung.³⁸⁶

Nach der ersten großen Ellipse der Narration – die Tage oder Wochen der Flucht ausspart – trifft der Treck am Frischen Haff ein, während die Stimme von Magdalena von Mahlenberg in einem Voiceover die Gefahren der Überquerung des überfrorenen Strandsees erklärt.³⁸⁷ Bevor sich der Flüchtlingstreck zur Querung des Haffes aufmacht, findet die noch immer sichtlich traumatisierte Babette ihren Sohn Fritz (gespielt von Josef Mattes) wieder, der als Mitglied des Volkssturms Dienst tut.³⁸⁸ Seiner Großmutter Herta (gespielt von Barbara Morawiec) gelingt es, gemeinsam mit Heinrich von Gernstorff Fritz' Freistellung zu erreichen, so dass dieser sich dem Treck anschließen kann.³⁸⁹ Magdalena von Mahlenberg macht indes die Entdeckung, dass Benno Stuber (gespielt von Adrian Wahlen), dessen Gesundheitszustand sich im Laufe des Filmes immer weiter verschlechterte, was in einzelnen Sequenzen immer wieder neben der Haupthandlung thematisiert worden war, verstorben ist.³⁹⁰ Nach der Beerdigung des Jungen setzt sich der Treck wieder in Bewegung.³⁹¹ Während der Überquerung der Eisfläche des Haffs bringt die ehemalige Grafenbedienstete Waltraut (gespielt von Marie-Luise Schramm) ein Kind zur Welt.³⁹² Kurz darauf nehmen zwei Kampfflugzeuge³⁹³ den Treck unter Beschuss und die Flüchtlinge suchen bei den Wägen Schutz.³⁹⁴ Während des Angriffes gibt schließlich das Eis nach und der Wagen von François Beauvais bricht mit ihm ein und versinkt. Mahlenberg sinkt neben dem Eisloch weinend zusammen, bis Beauvais schließlich doch wieder auftaucht, dem Wasser entsteigt und in Decken gehüllt wird.³⁹⁵ Die nächsten Einstellungen des Filmes zeigen, wie der Treck das Eis verlässt.³⁹⁶ Auf der Frischen

³⁸⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:32:28-00:33:40, 00:37:19-00:38:04, 00:40:35-00:42:05 u. 00:42:24-00:42:34.

³⁸¹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:36:06-00:37:19.

³⁸² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:38:04-00:40:02, 00:40:02-00:40:35, 00:42:24-00:42:34 u. 00:43:42-00:44:02.

³⁸³ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:44:02-00:46:05.

³⁸⁴ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:46:05-00:47:42.

³⁸⁵ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:48:20-00:48:53.

³⁸⁶ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:48:53-00:49:41.

³⁸⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:49:41-00:50:13.

³⁸⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:50:58-00:51:58.

³⁸⁹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:51:58-00:52:34.

³⁹⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:52:34-00:53:28.

³⁹¹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:53:28-00:55:04.

³⁹² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:55:04-00:57:15.

³⁹³ Der Film expliziert weder auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* noch auf der *Bildlichen Ebene* der *Audi-visuellen Erzählinstanz* – beispielsweise über Hoheitszeichen an den Maschinen oder Einstellungen, die eine Identifikation des Musters zuließen – welcher Konfliktpartei die Flugzeuge angehören. Dies führt dazu, dass die Angreifer von ProbandInnen sowohl den Luftstreitkräften der Roten Armee als auch der Luftwaffe der Wehrmacht zugeordnet wurden. Vgl. DFW01N, Z. 16ff; DFW01I, Z. 105-126, 601-611, 612-618, 619-644 u. 645-655; DFW02N, Z. 121-134; DFW02I, Z. 85-131 u. 784-833; DFW03N, Z. 67-70; DFW03I, Z. 81-93, 573-626, 627-678, 811-824, 825-837 u. 838-846; DFW04N, Z. 110-119; DFW04I, Z. 578-595, 605-627 u. 628-660; DFW05N, Z. 63ff; DFW05I, Z. 817-855, 856-909 u. 1266-1291; DFM01N, Z. 50-61; DFM01I, Z. 374-398; DFM02I, Z. 328-358 u. 359-366; DFM03N, Z. 29-37; DFM03I, Z. 32-47, 378-416, 417-439 u. 440-465; DFM04I, Z. 213-240, 406-414 u. 415-432.

³⁹⁴ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:57:52-01:00:18.

³⁹⁵ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:00:18-01:02:02.

³⁹⁶ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:02:02-01:02:13.

Nehring erklärt Babette Beauvais auf Geheiß Mahlenbergs, dass er sich vom Flüchtlingstreck trennen müsse, da Mahlenbergs Zusammenbruch der gesamten Gruppe deren romantische Beziehung offenbart habe und sie in Gefahr brächte.³⁹⁷

Es folgt die zweite größere Ellipse des Filmes, die mehrere Monate auslässt und den dritten, finalen Akt des Filmes einleitet. In einem Voiceover erklärt die Stimme von Mahlenberg aus dem Off, dass der Treck über Thüringen letztendlich nach Bayern gelangt sei, wo sie unerwünscht seien und der Krieg andauere, während gezeigt wird wie sie mit der Hilfe Heinrich von Gernstorffs ein Fahrrad auf die Lade- fläche eines Opel Blitz der Wehrmacht bugsiert und mit diesem davonfährt.³⁹⁸ Unterdessen treffen die übrigen Flüchtlinge auf dem Weg von einem idyllischen See zu ihrem improvisierten Lager im Wald auf drei Wehrmachtssoldaten, die behaupten, ihr Bataillon verloren zu haben, und laden sie ein, sie zu be- gleiten.³⁹⁹ Im Lager zeigt Fritz die drei Soldaten umgehend bei Heinrich von Gernstorff an, nachdem dieser mit Magdalen von Mahlenberg und mehreren Soldaten dort eintrifft. Die Soldaten werden dar- aufhin festgenommen und fortgebracht, was in der Gruppe auf Unmut stößt.⁴⁰⁰ Es folgt eine Sequenz, in der die Gruppe beim Essen ihre Situation als Flüchtlinge und die nähernde Kapitulation reflektiert.⁴⁰¹ Es schließt sich ein retardierendes Moment an, in dem Mahlenberg und Gernstorff über ihre Beziehung sprechen, und Gernstorff zu dem Schluss kommt, dass Mahlenberg ihn nicht lieben müsse, um ihn zu heiraten.⁴⁰² Eine unbestimmte Zeit später wird Heinrich von Gernstorff im Morgengrauen von einem Wehrmachtssoldaten geweckt und verlässt mit ihm das improvisierte Lager.⁴⁰³ Es folgt die Verhandlung gegen die drei vermeintlich desertierten Soldaten unter dem Vorsitz von Gernstorff, die in einem Schuldspruch und der Verurteilung zum Tode endet.⁴⁰⁴ Die Soldaten werden anschließend erschossen, die Sequenz endet mit einem Voiceover, das Teile der von Rudolf Baier gesprochenen Rundfunkansage des Senders Berlin, die am 1. Mai 1945 den Tod Adolf Hitlers verkündete, enthält und nahtlos in einen Monolog von Mahlenberg übergeht, der lose die historische Situation und die Situation des Flüchtlings- trecks nach Kriegsende referiert. Das Voiceover überbrückt somit die dritte und letzte größere Ellipse im Film – die wiederum einige Tage bis Wochen ausspart. So schildert die nächste Sequenz den Treck mit weißen Fahnen und gänzlich ohne Uniformen und Hoheitszeichen auf dem Weg zu einem Bauernhof.⁴⁰⁵

Dort angekommen werden sie von der Bäuerin Resi (gespielt von Agathe Taffertshofer) zunächst ab- gewiesen, bis sie Sophie von Gernstorff erkennt.⁴⁰⁶ Es folgt eine Sequenz im Inneren des Bauernhofes. Fritz bringt Feuerholz in einen Raum, in dem Babette, Waltraut Mahlenberg und Resi Kinder baden und entlausen. Als Fritz hört, dass seine Mutter mit sozialistischem Gedankengut liebäugelt, stellt er seine Mutter zu Rede. Im folgenden Streitgespräch bezichtigt er verschiedene Personen der Lüge sowie des Verrates am „Führer“ und beginnt um sich zu schlagen, bevor er aufgebracht vom Hof stürmt.⁴⁰⁷ Wenig später kommt es zum Wiedersehen zwischen Rüdiger von Gernstorff und seiner Frau Sophie.⁴⁰⁸ Eine unbestimmte Zeit später wird nach einem gemeinsamen Essen der Gruppe deutlich, dass sich die Perso- nenbeziehungen und Herrschaftsverhältnisse grundlegend verändert haben, als Rüdiger von Gernstorff in seinem patriarchalen Adelshabitus verharrend versucht, die frühere Bedienstete Babette anzuweisen, ihm einen Tee zu bereiten – eine Aufgabe, die sie nicht ausführt und die stattdessen Mahlenberg über- nimmt.⁴⁰⁹ Am Ende der Sequenz tritt Heinrich von Gernstorff in die Stube, worauf Mahlenberg wütend den Raum verlässt. Gernstorff folgt ihr nach draußen, wo es zur Aussprache zwischen den Beiden kommt. Mahlenberg hat erfahren, dass er die drei Soldaten, die die Gruppe kurzzeitig aufgenommen hatte, hinrichten ließ, was sie ihm vorhält. Es kommt zu einem kurzen Streit, in dem Mahlenberg Gern- storff vorwirft, einer von „ihnen [den Nationalsozialisten; Anm. d. Verf.]“ gewesen zu sein, worauf dieser entgegnet, dass er nie gegen geltendes Recht verstoßen habe, und seine Rolle herunterspielt, indem er behauptet, nur ein kleines Rädchen im Getriebe gewesen zu sein. Der Streit endet damit, dass Gern- storff wutentbrannt vom Hof stürmt.⁴¹⁰ Anschließend kommt es zu einem letzten Gespräch zwischen Mahlenberg und Rüdiger von Gernstorff, der die Auseinandersetzung durch ein Fenster beobachtet

³⁹⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:02:13-01:04:05.

³⁹⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:06:17-01:07:06.

³⁹⁹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:07:06-01:08:35.

⁴⁰⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:08:35-01:09:55.

⁴⁰¹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:09:55-01:10:50.

⁴⁰² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:10:50-01:12:06.

⁴⁰³ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:12:06-01:12:42.

⁴⁰⁴ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:12:42-01:13:22.

⁴⁰⁵ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:12:42-01:14:13.

⁴⁰⁶ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:14:13-01:14:50.

⁴⁰⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:14:50-01:16:13.

⁴⁰⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:16:13-01:17:05.

⁴⁰⁹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:17:05-01:17:54.

⁴¹⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:17:54-01:19:26.

hatte,⁴¹¹ in dem die beiden ohne Mehrwert über Schuld philosophieren, ohne jedoch konkrete Sachverhalte zu verhandeln.⁴¹² Nach dem Gespräch erhängt sich Rüdiger von Gernstorff. Es folgt die Darstellung eines Trauerzuges.⁴¹³

Nach einer weiteren Ellipse mit unbestimmter Dauer trifft schließlich François Beauvais, der inzwischen eine Uniform der US-Armee ohne ersichtlichen Dienstgrad trägt, auf dem Hof ein und sucht nach Mahlenberg. Es folgt ein romantischer Spaziergang, bei dem Beauvais Mahlenberg erklärt, dass er für den Alliierten Kontrollrat arbeitet und dabei helfen wird, die „Schuldigen und die Unschuldigen zu unterscheiden“⁴¹⁴. Der Film endet schließlich in platter Symbolik am Scheideweg. Mahlenberg zieht mit ihrem sichtlich geschrumpften Treck einen Weg entlang, der in einer Gabelung mündet, an der Beauvais mit einem Wagen wartet. Einer nach dem Anderen bedanken sich die Flüchtlinge bei Beauvais. Zum Schluss verspricht Mahlenberg, dass sie zu ihm kommen werde, nachdem sie für die Unterbringung ihrer Schützlinge Sorge getragen habe. Während Mahlenberg und die Flüchtlinge in die eine Richtung laufen, fährt Beauvais in die andere, die Kamera hebt sich und vergrößert graduell ihre Einstellung, bevor nach einer Schwarzblende der Abspann beginnt.⁴¹⁵

Die Treckikone ist – wie die Darlegung der Handlung unschwer erkennen lässt – in „Die Flucht“ ebenso wie die Inszenierung von Heimat durch die ästhetisierte Darstellung eines Naturidylls allgegenwärtig. Letztlich bestreitet der Film über ein Drittel seiner Spielzeit mit Außenaufnahmen, die die ProtagonistInnen auf der Flucht respektive am Ende des Filmes in der Gruppe in Bewegung zeigt. Wie auch die Dokumentation „Zeit der Frauen“ bedient sich „Die Flucht“ intensiv der Nutzung einer ausgeprägten Farb- und Lichtästhetik. Auf der einen Seite werden die Aspekte der Flucht und Außenaufnahmen blau eingefärbt und mit vergleichsweise wenig Kontrast und Helligkeit inszeniert. Demgegenüber stehen die abschließende Episode in Bayern und einige Sequenzen, in denen sich Magdalena von Mahlenberg und Beauvais nähern, die in hellen Gelbtönen respektive in warmen Farben und im Fall der Episode in Bayern auch weit heller und kontrastreicher in Szene gesetzt wurden. Hierin ist nicht nur eine Differenzierung zwischen ‚alter‘ und ‚neuer Heimat‘ angelegt, vielmehr folgt die Inszenierung der Intention, Gefahr, Bedrohung und Kälte auf der einen Seite sowie Wärme und Sicherheit auf der anderen Seite zu transponieren, und ist somit in „Die Flucht“ ebenso vorhanden wie in „Zeit der Frauen“. Die Kameraarbeit und Montage greifen hierbei unterstützend ein und erzeugen beispielsweise in den Sequenzen, die die Vergewaltigung der beiden Frauen, die Ermordung der Zwangsarbeiter oder den Luftangriff zum Gegenstand haben, durch Viva-Style und schnelle Schrittfolge den Eindruck von Hektik und Involviertheit. Dementgegen dominieren in den Episoden in Bayern mit langen Einstellungen und stabiler Kamera Ruhe und Sicherheit. Die Anleihen beim Genre des Heimatfilmes sind in diesem dritten Akt des Filmes nicht zu übersehen, auch wenn sie in der Gesamtheit des zweiten Teiles von „Die Flucht“ weit weniger oft zutage treten als im ersten Teil.⁴¹⁶

In Bezug auf die Kameraführung ist insbesondere hervorzuheben, dass der Film über die Einstellungsgröße den Versuch unternimmt, Nähe zu seiner Protagonistin und positiv besetzten Haupt- und Nebenfiguren aufzubauen – insbesondere Magdalena von Mahlenberg, François Beauvais, Victoria von Mahlenberg und Babette –, die besonders häufig in nahen und halbnahen Einstellungen gezeigt werden. Zu antagonistischen Figuren und negativ besetzten Figuren, wie Oberst Metzger, den Rotarmisten, Heinrich von Gernstorff oder der Feldgendarmerie hingegen hält die Kamera vorsichtigen Abstand und tendiert dazu, diese in weiteren Einstellungsgrößen – seltener Amerikanische, öfter Halbtotale – ins Bild zu setzen. Die aus dem Heimatfilm übernommene Inszenierung der Landschaft als Idyll, das durch extrem weite Einstellungen überhöht wird, schlägt sich dabei sowohl in der Darstellung der Landschaft des Herkunfts- als auch des Ankunftsgebietes nieder und begleitet die Filmfiguren sogar auf ihrer Flucht.⁴¹⁷

Der kurze Überblick über die Handlung des Spielfilmes verdeutlicht bereits eindeutig seine Zugehörigkeit zum Genre des Melodrams. Aus einem cineastischen Blinkwinkel muss die Handlung hierbei als flach und vorhersehbar bewertet werden. Der dramatische Aufbau gelingt nur bedingt und versagt im dritten Akt, der durch unnötige Längen nicht nur einen Abfall der Spannung, sondern ihre Abwesenheit erreicht, vollständig. Die unklare Setzung, Definition und Inszenierung von Höhe- und Wendepunkten tut ihr Übriges. Dabei irritiert vor allem die Anlage der Handlungen – insbesondere im Hinblick auf die

⁴¹¹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:19:17-01:19:22.

⁴¹² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:19:26-01:21:26.

⁴¹³ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:21:26-01:22:17.

⁴¹⁴ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:22:17-01:24:56.

⁴¹⁵ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:24:56-01:28:24.

⁴¹⁶ Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 4.

⁴¹⁷ Vgl. exemplarisch die Einstellungen: Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:03:17-00:03:20, 00:10:52-00:11:10; 00:15:42-00:15:44, 00:17:34-00:17:48, 00:21:45-00:22:11, 00:43:42-00:43:53, 00:48:53-00:49:41, 01:02:02-01:02:13, 01:06:36-01:06:43, 01:07:06-01:07:40, 01:14:05-01:14:13, 01:16:06-01:16:13, 01:22:10-01:22:17, 01:22:58-01:23:04, 01:24:56-01:25:02, 01:28:02-01:28:12.

Liebesgeschichte zwischen Mahlenberg und Beauvais – als melodramatische Tragikomödie, die vor dem Hintergrund der Thematik von ‚Flucht und Vertreibung‘ bisweilen geschmacklos anmutet. Durch die fast vollständigen fehlenden Bezugnahme – von Reflexion ganz zu schweigen – auf deutsche Verbrechen, die die Ursache der Flucht waren, darf der Film hingegen getrost als pietätlos bezeichnet werden. Die Inszenierung dieser Liebesgeschichte zwischen zwei Personen, die sich am Anfang aufgrund ihrer Herkunft feindselig gegenüberstehen, stellt dabei die zweite große Anleihe aus der Erzähltradition von ‚Flucht und Vertreibung‘ im Genre des Heimatfilmes dar.⁴¹⁸

Die Charakterzeichnung im Film ist eindimensional. Charakterentwicklung findet nur in einem sehr eingeschränkten Umfang bis gar nicht statt. Stattdessen arbeitet der Film stark mit Stereotypen:⁴¹⁹ Der stellvertretende Gauleiter Hermann als kalter, unmenschlicher Bürokrat und Vollstrecker; Magdalena von Mahlenberg als die edelmütige Adlige und liebende Mutter, die sich um ihre Schutzbefohlenen kümmert und sich für ihr Kind aufopfert, eine ‚tough woman‘ ihrer Zeit, die dazu auch noch gängigen Schönheitsidealen (damals wie heute) entspricht und vor allem einen typischen Mary-Sue-Charakter verkörpert; Victoria von Mahlenberg als naives Kind; François Beauvais als der schweigsame Held und Liebhaber, der sein eigenes Glück zum Wohl aller hintanstellt; Babette als verfolgte Unschuld; Heinrich von Gernstorff als Soldat, der in blinder Pflichterfüllung über das Ziel ‚hinausschießt‘. Die Liste ließe sich fortsetzen. Dies alles sind keine innovativen Figuren und vor allen Dingen keine genuin historischen Figuren, sondern Gefäße, die sich beliebig füllen und positionieren lassen, um dabei das Publikum möglichst bequem bei eingeübten Konventionen und Sehgewohnheiten abzuholen.

Fragwürdig ist auch, mit welcher Systematik der Spielfilm personalisierte Geschichte in der Form von Filmfiguren als ‚plot devices‘ instrumentalisiert, um die Entwicklung der Handlung voranzutreiben. So erfüllt die Gruppe der Zwangsarbeiter keinen anderen Zweck, als ihr Ende vor den Läufen deutscher Maschinenpistolen zu finden und den moralischen Konflikt von François Beauvais zu befördern. François Beauvais wiederum erfüllt als einzige ‚starke‘ Männerfigur lediglich die Aufgabe, als ‚love interest‘ für die Protagonistin Magdalena von Mahlenberg aufzutreten. Die drei Deserteure, die am Ende des Filmes zu den Flüchtlinge stoßen, dienen letztlich nur dazu, die ambivalent angelegte Figur des Heinrich von Gernstorff doch noch negativ zu besetzen und dadurch der Protagonistin Magdalena von Mahlenberg einen handfesten Grund zu liefern, ihre Liaison mit Heinrich zu lösen und das Happy End zu ermöglichen. Auch diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Am deutlichsten tritt dieser Mechanismus der Handlungsentwicklung in der Darstellung der russischen Soldaten zu Tage, die die Filmfiguren Babette und Frau Meister überfallen und vergewaltigen. Sie werden bereits in bester Horrorfilmmanier angekündigt, indem die Kamera die antagonistische Perspektive eines Soldaten in Deckung einnimmt, um sich im Anschluss zu verhalten wie die ‚Monster‘. Als Soldaten werden sie eben nicht im Gefecht gezeigt, sondern beim Morden, Vergewaltigen und Brandschatzen – auch hier forcieren closeups, Viva-Style und ausgeprägte Ober- und Untersichtwechsel den Horrorflair. Dass sie dabei ohne Rücksicht und Mitleid gegen die deutschen Frauen und ihre eigenen Kameraden vorgehen, stellt dabei nur den Endpunkt ihrer Entmenschlichung dar. Dabei zeigt der Film kein Interesse, seinem Zuschauer ihre Beweggründe näherzubringen, lässt sie ‚authentisch‘ Russisch sprechen. Möchte man in der Darstellung der Rotarmisten keinen Selbstzweck sehen, der in der Reproduktion antislawischer Ressentiments besteht, erfüllen sie keinen anderen Zweck als die Entscheidungen der Filmfiguren zur Flucht zu bekräftigen und einen sehr fragwürdigen Anfangspunkt für die Läuterungserzählung der Filmfigur Babette zu setzen.

„Die Flucht“ präsentiert sich dabei durch und durch als deutscher Opferfilm. Die von Jens Geiger vorgelegte Definition zentraler Opfertopoi des deutschen Filmes könnte im Hinblick auf den Spielfilm auch als Resümee fungieren.⁴²⁰ „[Die] unschuldige Frau als Hüterin und Verkörperung der Heimat“⁴²¹ erscheint im Film konstituierend für sämtliche weibliche Charaktere zu sein, finden ihren inszenatorischen Höhepunkt jedoch in der bayrischen Bäuerin Resi, die den Flüchtlingen am Ende des Filmes mit einem geköpften Huhn in der einen und einer Axt in der anderen Hand zunächst den Zutritt zum Bauernhof – und damit symbolisch zur ‚neuen Heimat‘ versperrt.⁴²² „Die quasi-religiöse Überhöhung der Leiderfahrung der Protagonisten“⁴²³ tritt nicht nur im übertragenen Sinne im Film in Erscheinung, sondern wird bei der Beerdigung der Filmfigur Benno Stuber, an deren Ende Deutsche wie Zwangsarbeiter gemeinsam das Vaterunser beten, unmissverständlich ins Bild gesetzt.⁴²⁴ Auch „die Vorstellung von Krieg als einem unabänderlichen Schicksal“⁴²⁵ ist in Kai Wessels Werk allgegenwärtig und schlägt sich vor allem darin

⁴¹⁸ Vgl. Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

⁴¹⁹ Vgl. Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, Paderborn 2013, S.100f.

⁴²⁰ Vgl. Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

⁴²¹ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 247.

⁴²² Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:14:13-01:14:50.

⁴²³ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 247.

⁴²⁴ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:54:16-00:54:53.

⁴²⁵ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 247.

nieder, dass fast alle Charaktere ZivilistInnen sind und in ihrer Interaktion mit Militär und Kampfhandlungen überwiegend als passiv in Szene gesetzt werden. „Das schuldhafte Handeln der Feinde“⁴²⁶ bildet den einzigen Opfertopos, der in „Die Flucht“ zumindest in Teilen ambivalent angelegt ist. So präsentiert der Film zum einen mit der intensiven Darstellung einer Vergewaltigung deutscher Frauen und der Bombardierung eines Flüchtlingsstrecks durch die Rote Armee deutsche Opfer.⁴²⁷ Zum anderen inszeniert er aber auch deutsche Täterschaft, der mit den desertierten wiederum Deutsche zum Opfer fallen, mit der Ermordung der Zwangsarbeiter aber auch NichtDeutsche.⁴²⁸ Einzig der „Konflikt zwischen den anständigen Soldaten und einer unfähigen militärischen Führung“⁴²⁹ kommt in „Die Flucht“ als Opfertopos nicht zum Tragen, sind doch die meisten Konflikte – die nicht romantischer oder privater Natur sind – zwischen Militär und Zivilisten angelegt – wie etwa in der Sequenz, in der sich Sophie von Gernstorff den Einquartierungsbefehlen des Oberst Metzger widersetzt.⁴³⁰

Alles in allem kann „Die Flucht“ als eine handwerklich solide ausgeführte, durchschnittliche Produktion aus dem Hause teamWorx gesehen, die sich künstlerisch nahtlos in die Historienfilme der 2000er Jahre wie „Staufenberg“, „Nicht alle waren Mörder“, „Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei“, „Dresden“, „Das Wunder von Berlin“, „Anonyma – eine Frau in Berlin“ oder „Die Gustloff“ einfügt, ohne einen eigenständigen Eindruck zu hinterlassen.⁴³¹ Von einem werkästhetischen Standpunkt aus gesehen ist an „Die Flucht“ einzig die von Enjott Schneider beigesteuerte Filmmusik als herausragend zu bezeichnen.⁴³²

Den nächsten Schritt der Analyse bildet die Betrachtung der Gesamtheit des Filmes vor dem Hintergrund des theoretischen Konstrukts der personalisierten Geschichte, das sowohl jene Personen miteinbezieht, die mit dem dargestellten respektive inszenierten Ereignis verknüpft sind, als auch solche, die an der Narration dieser Darlegung beteiligt sind. Auch an dieser Stelle sei noch einmal ausdrücklich darauf verwiesen, dass die in den folgenden Absätzen herausgearbeiteten Erscheinungsformen personalisierter Geschichte ausschließlich unter der Berücksichtigung werkästhetischer Aspekte erarbeitet wurden, keinen Vorgriff auf die Rekonstruktion der Praktiken des Umgangs mit personalisierten Geschichten darstellen und dazu dienen, den Medientext im Hinblick auf das theoretische Konzept der personalisierten Geschichte als grundlegende Form der filmischen Geschichtsdarstellung aufzuschlüsseln. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass personalisierte Geschichte im Spielfilm „Die Flucht“ in weit weniger vielfältigen Formen in Erscheinung tritt als in der Dokumentation „Zeit der Frauen“. So lassen sich gerade einmal drei unterschiedliche Erscheinungsformen personalisierter Geschichte identifizieren.

An erster Stelle sind hierbei die Filmfiguren zu nennen, mit denen „Die Flucht“ wie andere Spielfilme den Hauptteil seiner Narration bestreitet. Filmfiguren sind dabei zumeist gleichzeitig auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz*, der *Akustischen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* sowie der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* präsent und dabei uneingeschränkt als Teil der erzählten Welt zu verstehen. Um Missverständnissen vorzubeugen, soll an dieser Stelle noch die Rolle der SchauspielerInnen, die die Filmfiguren verkörpern, bei der Präsentation personalisierter Geschichte betrachtet werden. Selbstverständlich sind diese an der Narration der filmischen Geschichtsdarstellung beteiligt, jedoch nicht im Sinne der vorgenommenen Definition personalisierter Geschichte, wie sie dieser Studie zugrunde liegt. Die Personen der SchauspielerInnen sind dabei nicht wie beispielsweise der auktoriale Erzähler in „Zeit der Frauen“ als extradiegetisch zu betrachten, sondern als unabhängig von der erzählten Welt zu verstehen, wie etwa der Regisseur des Filmes oder der Autor eines Buches. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Personen der SchauspielerInnen keinen Einfluss auf die Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte ausüben können. Möglich ist dies jedoch nur, wenn RezipientInnen über Wissen zur Person der SchauspielerInnen verfügen und diese als individuelle Wissensbestände an den Medientext heranführen.⁴³³ Filmfiguren lassen sich dabei nicht nach den formalen ästhetischen Gesichtspunkten ausdifferenzieren, die sie bei der Inszenierung personalisierter Geschichte

⁴²⁶ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 247.

⁴²⁷ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:27:3500:28:53 u. 00:57:5201:00:18.

⁴²⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:12:4201:13:22 u. 00:14:4100:17:02.

⁴²⁹ Geiger, Ausweitung der Grauzone, 2014, S. 247.

⁴³⁰ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:36:06-00:37:19.

⁴³¹ Vgl. Baier, Stauffenberg, 2004; Baier, Nicht alle waren Mörder, 2005; Dror Zahavi, Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/Sat.1, BRD 2005, ca. 186'; Richter, Dresden (Kinofassung), 2006; Richter, Dresden (Teil 1, Fernsehfassung), 2006; Richter, Dresden (Teil 2, Fernsehfassung), 2006; Richter, Das Wunder Von Berlin, 2008; Färberböck, Anonyma – Eine Frau in Berlin, 2008; Vilsmaier, Die Gustloff (Teil 1), 2008; Vilsmaier, Die Gustloff (Teil 2), 2008.

⁴³² Da die Filmmusik von den ProbandInnen jedoch nur äußerst selten in ihren *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* thematisiert wurde, wäre eine rezeptionsästhetische Analyse an dieser Stelle wenig gewinnbringend, da für eine eigenständige rezeptionspraktische Analyse – davon abgesehen, dass dies im Widerspruch mit der Schwerpunktsetzung der Studie stünde – schlicht das empirische Material fehlt.

⁴³³ Für die Rolle, die Wissensbestände über SchauspielerInnen bei der Rezeption personalisierter Geschichte entwickeln können, vgl. Kapitel 10.3.2 dieser Arbeit.

unterscheiden, wie dies etwa bei der Abgrenzung von ZeitzeugInnen, auktorialem Erzähler oder den Personen, die auf dem in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ verwendeten, ‚historischen Bildmaterial‘ zu sehen waren, möglich war. Grundsätzlich sind alle Filmfiguren dahingehend gleich, dass sie auf einer narrativen Ebene sowohl mit dem historischen Inhalt des Filmes verknüpft, aber auch in die Narration der Geschichte involviert sind. Von einer werk- beziehungsweise produktästhetischen Perspektive sind sie dahingehend auszdifferenzieren, dass sie von unterschiedlichen SchauspielerInnen verkörpert werden, aber auch in unterschiedlicher qualitativer und quantitativer Ausprägung Anteil am Inhalt der filmischen Geschichtsdarstellungen haben. Bei den durch Filmfiguren verkörperten personalisierten Geschichten lassen sich dabei essentielle Unterschiede feststellen.⁴³⁴

Grundsätzlich wird in der Film- und Fernsehwissenschaft zwischen „Haupt- und Nebenfiguren [unterschieden], wobei der Protagonist bzw. die Protagonistin zentrale Wichtigkeit beansprucht. In der Regel ist der Protagonist das Wahrnehmungszentrum im Film, die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält“⁴³⁵. Nebenfiguren kommt dabei im Gegensatz zu Hauptfiguren ein geringer Anteil an der Narration zu, sie sind jedoch immer noch Gegenstand von Charakterentwicklungen und Nebenhandlungen. Die Hauptfiguren in „Die Flucht“ sind klar Magdalena von Mahlenberg sowie mit Abstrichen François Beauvais und in antagonistischer Position Heinrich von Gernstorff. Zu den Nebenfiguren hingegen zählen: Babette, Rüdiger und Sophie von Gernstorff sowie Frau Meister und Fritz.

Im Hinblick auf das Konzept von personalisierter Geschichte, das dieser Arbeit zugrunde liegt, sind neben den Haupt- und Nebenfiguren aber auch jene Filmfiguren zu beachten, die nicht im Vordergrund der filmischen Narration stehen, da auch diese Figuren unter Rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten Relevanz besitzen und somit auch in der Analyse des Umgangs mit personalisierter Geschichte unter rezeptionspraktischen Gesichtspunkten Berücksichtigung finden sollten. Mit KomparsInnen und den StatistInnen finden sich zwei grundsätzliche Kategorien von Filmfiguren, deren Anteil an der filmischen Narration unterschiedlich qualitativ und quantitativ ausgeprägt ist, die jedoch in der film- und fernsehwissenschaftlichen Betrachtung von Filmfiguren und -Rollen nur eine marginale bis gar keine Beachtung finden – Ein Umstand, der nicht zuletzt darin zum Ausdruck kommt, dass die mit ihnen verbundenen Figuren nicht über ihren Anteil am Medientext, sondern über die Personen, die sie verkörpern, definiert werden.⁴³⁶ Im Vergleich zu Haupt- und Nebenfiguren ist KomparsInnen und StatistInnen ein weit geringerer Anteil an der filmischen Narration gemein. Sie unterscheiden sich jedoch dahingehend, dass Ersterer noch einen minimalen individuellen Anteil an der erzählten Welt haben, wohingegen Letzere diesen nicht mehr aufweisen, zumeist auch keinen Anteil mehr an der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* in Anspruch nehmen und wenn, dann meist nur in filmischen Paratexten einen Namen zugewiesen bekommen. Der Übergang von Nebenfiguren und KomparsInnen kann dabei als fließend betrachtet werden, was in „Die Flucht“ insbesondere für die Kinderrollen Victoria „Vicky“ von Mahlenberg und Wilhelm Stuber zutrifft. Zu den KomparsInnen können in „Die Flucht“ beispielsweise Figuren wie die Zwangsarbeiter Alexej und Louis, die Rotarmisten oder die drei namenlosen Deserteure, die am Ende des Filmes zum Treck stoßen, gezählt werden. Als StatistInnen sind dagegen die Figuren zu bewerten, die in anderen Trecks an dem von Magdalena von Mahlenberg vorbeiziehen, sich in den Gutshäusern aufhalten, in denen die Haupt- und Nebenfiguren Rast machen, et cetera.

Die zweite weit weniger exponierte Erscheinungsform personalisierter Geschichte im Spielfilm „Die Flucht“ stellen jene personalisierten Geschichten dar, die als Bestandteil von Binnenerzählungen auf der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* in Erscheinung treten. Wie bei der Dokumentation „Zeit der Frauen“ ist hierbei zwischen der prototypischen Erscheinungsform, bei der personalisierte Geschichte ausschließlich als Bestandteil von Binnenerzählungen über den Dialog der Figuren präsentiert werden, und einer Verknüpfung dieser Erscheinungsform mit personalisierter Geschichte, die über Filmfiguren präsentiert wird, zu unterscheiden. Ersteres ist beispielsweise der Fall, wenn die Filmfiguren über Georg, den Ehemann der Figur Babette sprechen, der aber als Filmfigur selbst nicht in Erscheinung tritt.⁴³⁷ Zweiter ist der Fall, wenn beispielsweise über Victoria, die verschwundene Tochter Magdalena von Mahlenbergs, gesprochen wird,⁴³⁸ diese aber auch als Filmfigur in anderen Szenen auftritt,⁴³⁹ wenn

⁴³⁴ Vgl. zu den Auswirkungen, die diese unterschiedlichen Erscheinungsformen der personalisierten Geschichte im Spielfilm im Rezeptionsprozess entwickeln können, insbesondere Kapitel 8.1, 8.2.3 u. 9.1.1 dieser Arbeit.

⁴³⁵ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 99f.

⁴³⁶ Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 2013, S. 99ff; Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2008, S. 41ff u. 163ff; Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik, Wien 2005, S. 95ff; Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Stuttgart 2008, S. 39ff u. 62f; Benjamin Beil/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart 2012, S. 243ff.

⁴³⁷ Vgl. exemplarisch: Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:11:42-00:11:48, 00:22:03-00:22:10, 00:26:44-00:26:52, 00:51:16-00:51:17 u. 01:15:41-01:15:53.

⁴³⁸ Vgl. exemplarisch: Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:02:16-00:02:19.

⁴³⁹ Vgl. exemplarisch: Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:24:55-00:25:13.

also Filmfiguren über szenisch abwesende Figuren sprechen. Im Gegensatz zu „Zeit der Frauen“ ist die prototypische Erscheinungsform in „Die Flucht“ die Ausnahme. Lediglich die personalisierte Geschichte zweier Personen wird auf diese Weise in Szene gesetzt: zum einen der bereits erwähnte Georg und die filmhistorische Entsprechung Adolf Hitlers.⁴⁴⁰ Die maßgebliche Feststellung, die im Hinblick auf diese Erscheinungsform personalisierter Geschichte bei der Analyse von „Zeit der Frauen“ gemacht wurde, nämlich, dass auf diese Weise personalisierte Geschichte grundsätzlich mit dem Urheber der Binnenerzählung verknüpft bleibt,⁴⁴¹ hat auch für die Organisationsform des Spielfilmes Bestand.

Die letzte Form der Personalisierung von Geschichte im Spielfilm „Die Flucht“ geht aus dem Stilmittel der Voiceovers hervor und ist in ihrer Form der Inszenierung personalisierter Geschichte mit dem auktorialen Erzähler der Dokumentation „Zeit der Frauen“ vergleichbar.⁴⁴² Hierbei sind zwei verschiedene Formen im Film zu unterscheiden: Zum einen bedient sich der Film Voiceovernarrationen, um die durch Ellipsen entstandenen Handlungslücken zu schließen.⁴⁴³ Die insgesamt drei großen Zeitsprünge der Handlung werden jedes Mal durch eine kurze Überleitung auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* überbrückt, wobei die Filmfiguren des Filmes Gegenstand ihrer Narration sind. Mahlenbergs Äußerungen aus dem Off sind dabei stets in Präteritum oder Perfekt formuliert, was eine spätere Narrationssituation impliziert. Des Weiteren verwendet der Film zur Erklärung einer der besagten Ellipsen den Mitschnitt einer Rundfunknachricht zum Tode Adolf Hitlers, die im ‚historischen‘ Originalton wiedergegeben wird.⁴⁴⁴ Diese beiden Ausprägungen dieser Erscheinungsform sind nicht als Teil der erzählten Welt zu betrachten, da sie für die Filmfiguren nicht wahrnehmbar sind und somit als extradiegetisch zu verstehen sind. Die Voiceovers Magdalena von Mahlenbergs sind jedoch über die personelle Kongruenz mit der Filmfigur hinsichtlich der Präsentation personalisierter Geschichte als miteinander verschränkt zu verstehen. Insgesamt, so lässt sich festhalten, weist der Spielfilm „Die Flucht“ weit weniger Formenvielfalt bei der Inszenierung personalisierter Geschichte auf als die Dokumentation „Zeit der Frauen“, wobei die Filmfigur im Spielfilm als die dominierende Erscheinungsform personalisierter Geschichte weit deutlicher im Vordergrund steht als die der ZeitzeugInnen in der Dokumentation.

Unter einer historiographischen Perspektive greift der Spielfilm „Die Flucht“ weit weniger Aspekte auf, die in der von Mathias Beer definierten ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘⁴⁴⁵ amalgamiert sind als der Dokumentarfilm „Zeit der Frauen“. Betrachtet man das erste von Beer definierte Bedeutungsfeld der ‚Chiffre‘, die ‚Flucht und Vertreibung‘ als „die von einem hohen Maß an Gewalt, Willkür und Zwang begleitete Verschiebung von mehr als zwölf Millionen deutschen Reichsbürgern und Angehörigen deutscher Minderheiten aus Ostmittel- und Südosteuropa in der letzten, verlustreichsten Phase des Zweiten Weltkriegs und im ersten halben Jahrzehnt nach Kriegsende“⁴⁴⁶ definiert, so bleibt festzustellen, dass „Die Flucht“ nur einen engen Ausschnitt dieses Ereignisses in den Spielfilm übersetzen kann. Hierbei scheidet insbesondere eine Darstellung des Ausmaßes der Zwangsmigration an den Grenzen des Mediums.

Wie der Titel des Spielfilmes bereits suggeriert, nimmt „Die Flucht“ vor allem eine Form der Zwangsmigration in den Blick, nämlich die der (wilden) Flucht vor den nahenden Roten Armee. Daneben werden nur noch Evakuierungen – genauer die mangelnde Bereitschaft der Behörden selbige durchzuführen – im Dialog kurz angeschnitten, aber nicht weiter in die Darstellung miteinbezogen.⁴⁴⁷

Was die geographische Ausbreitung der Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘ angeht, beschränkt sich der Spielfilm von Kai Wessel auf einen nicht näher definierten Ort in der ehemaligen Provinz Ostpreußen des Deutschen Reiches, das ebenso eng umrissene wie namentlich ungenannte Zielgebiet in Bayern sowie den am Ende angedeuteten Weg der Flüchtlinge zu Verwandten in den westlichen Besatzungszonen.

Was die zeitliche Ausdehnung von ‚Flucht und Vertreibung‘ angeht, begrenzt sich der Spielfilm klar auf die zweite der von Beer beschriebenen drei Phasen. Noch sparsamer als „Zeit der Frauen“ thematisiert „Die Flucht“ dabei die erste zeitliche Phase von ‚Flucht und Vertreibung‘, in der die nationalsozialistische Rassenideologie, Antisemitismus, Vernichtungskrieg und Völkermorde die Grundlagen für die

⁴⁴⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 188f u. 196 dieser Arbeit.

⁴⁴¹ Vgl. Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

⁴⁴² Vgl. Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

⁴⁴³ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:49:41-00:49:57, 00:50:06-00:50:12, 01:06:09-01:06:36 u. 01:13:35-01:14:06.

⁴⁴⁴ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:13:29-01:13:35. Vgl. zur Provenienz Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

⁴⁴⁵ Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13-20.

⁴⁴⁶ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13.

⁴⁴⁷ Dies geschieht im zweiten Teil von „Die Flucht“ nur zweimal: zum einen in der Zusammenfassung des ersten Teiles, in der eine Sequenz gezeigt wird, in der der stellvertretende Gauleiter Hermann seine Haltung zu Evakuierungen mit den Worten „Ostpreußen wird gehalten bis zum letzten Mann: ((schnaubt)) (.) wer geht: wird mit dem Tode bestraft“ zum Ausdruck bringt (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:01:42-00:01:47); zum anderen in der Auseinandersetzung zwischen den Filmfiguren Sophie von Gernstorff und Oberst Metzger, in der Erstere dem Letzteren die ausgebliebenen Evakuierungen zum Vorwurf macht. Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:36:19-00:36:25.

deutsche Zwangsmigration schufen. Hier sind einerseits die kurzen Dialogzeilen zu erwähnen, die für die Zusammenfassung der Ereignisse des ersten Teils des Filmes übernommen wurden, die mit den Worten „Frau' Kinda Greise Pol'n Juden Russ'n erschossen ha'm wir sie ((holt Luft)) (verdamm) sie mussten ihre eigenen Gräber schaufel'n“⁴⁴⁸ auf Massenmord und ethnische Säuberungen, nicht aber auf die industrielle Ermordung in den Vernichtungslagern verweist. Den gemessen an der Dauer größten Anteil und damit den einzigen nennenswerten Einfluss auf die filmische Geschichtsdarstellung von „Die Flucht“ in diesem Zusammenhang nimmt die Ermordung der Zwangsarbeiter im ersten Akt ein.⁴⁴⁹ Letztlich bleibt weiterhin ein Satz am Ende des Filmes zu erwähnen, in dem die Filmfigur Babett ihre Abkehr vom Nationalsozialismus auch an einem fiktiven Massaker festmacht, von dem ihr der Zwangsarbeiter Alexej berichtet hatte, der mit der Gruppe geflohen war.⁴⁵⁰ Den größten Verweis auf diese Phase von ‚Flucht und Vertreibung‘ bilden – so man denn als ZuschauerIn über das nötige Vorwissen verfügt – die Filmfiguren der zur Fluchtgemeinschaft gehörenden Zwangsarbeiter selbst, deren Status mit Wohlwollen als struktureller Verweis auf deutsche Verbrechen gelesen werden könnte, wären sie nicht so offensichtlich ein Kunstgriff der Erzähltechnik, um den Plot zu entwickeln. Der eindeutige Schwerpunkt des Spielfilmes liegt, wie unschwer zu erkennen, auf dem Beginn der zweiten Phase von ‚Flucht und Vertreibung‘, den wilden Fluchtbewegungen um die Jahreswende 1944/45 sowie, am Ende des Filmes, auf der Frage der Integration der MigrantInnen im Ankunftsgebiet. Aspekte der Auswirkungen, der mittel- und langfristigen Folgen der Zwangsmigration spielen in „Die Flucht“ hingegen keine Rolle.

Die ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ steht auch stellvertretend für „Millionen von Lebensgeschichten mit unschädlichen biographischen Hintergründen“⁴⁵¹. Es liegt in der Natur der Dinge und am Gestaltschließungszwang des Mediums Film, dass „Die Flucht“ diese nicht alle in Blick nehmen kann. Dabei erzählt „Die Flucht“ keine tatsächlichen Lebensgeschichten, die auf historisch Verbürgtem basieren, sondern inszeniert ausschließlich erdichtete Lebensgeschichten, die als Veranschaulichungen für mögliche ‚Schicksale‘ der deutschen Zwangsmigration fungieren. Aufgrund der Tatsache, dass die Narration in zeitlicher und geographischer Hinsicht einen sehr enggesteckten Rahmen aufweist, fällt neben den wenigen präsentierten Formen der Zwangsmigration das Panoptikum der präsentierten Lebensgeschichten weit weniger divers als in „Zeit der Frauen“ aus.

Davon abgesehen, dass der Spielfilm selbst als Beitrag zur Auseinandersetzung mit Zwangsmigration zu werten ist, findet die fünfte und letzte von Beer beschriebene Phase der „breite[n] und kontroverse[n] Auseinandersetzung mit der deutschen Zwangsmigration“ nach den eigentlichen Ereignissen, die in der Chiffre ‚Flucht und Vertreibung‘ aufgeht, keine Berücksichtigung.

Eine HistorikerIn, die sich die Frage stellt, was nun ‚echt‘ sein könnte am Film, was eine historische Vorlage hat, lässt „Die Flucht“ einigmaßen ratlos zurück. Denn auf diese Frage gibt es je nach Maßstab unterschiedliche Antworten. Grundsätzlich eröffnen sich dem Spielfilm mit historischem Inhalt zwei Möglichkeiten, um mit seiner Darstellung auf Geschichte Bezug zu nehmen: Zum einen kann sich das Narrativ des historischen Spielfilmes historische Personen oder Geschehnisse zum Vorbild nehmen und diese thematisieren. Zum anderen können im Narrativ des historischen Spielfilmes erfundene Personen oder Geschehnisse thematisiert werden, die er in der Vergangenheit – möglicherweise vor dem Hintergrund historischer Geschehnisse – inszeniert.⁴⁵² Es bleibt zu bemerken, dass diese Unterscheidung rein theoretischer Natur ist, da ein historischer Spielfilm in der Regel letztlich eine Melange beider Varianten ist. So werden historischen Personen meist erfundene Charaktere zur Seite gestellt, oder aber historische Geschehnisse werden durch erfundene Begebenheiten erweitert.⁴⁵³ „Die Flucht“ geht in dieser Hinsicht, wie im Folgenden dargelegt wird, einen extremen Weg.

Legt man den Maßstab der Wirklichkeit an und fragt nach, welcher Teil der Erzählung tatsächlich eine realhistorische Entsprechung hatte, fällt die Antwort kurz aus: Bis auf den Suizid Adolf Hitlers und die Kapitulation des ‚Dritten Reiches‘ keiner! Auch wenn der Film versucht, über die Mitautorin des Buch zum Film Tatjana Gräfin Dönhoff und ihre Verwandtschaft zu Marion Gräfin Dönhoff höhere Weihen der Authentizität zu beschwören: Keine der dargestellten personalisierten Geschichten hat eine verbürgte historische Vorlage, keine der portraitierten Personen hat je existiert und all diese inszenierten Ereignisse sind frei erfunden. Die Dichtung geht sogar so weit, dass in der Filmhistorie nicht einmal der stellvertretende Gauleiter Ostpreußens Herrmann den Namen seines realhistorischen Gegenstückes Ferdinand

⁴⁴⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:01:01-00:01:04.

⁴⁴⁹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:14:41-00:17:02.

⁴⁵⁰ Der Verweis stellt sich im Wortlaut wie folgt dar: „Ja:: (2) aba ich hasse auch die Deutschen: die in Alexejs Dorf Frau'n und Kinder in eine Kirche getrieben und angezündet hab'n“ (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:15:24-01:15:29).

⁴⁵¹ Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 19.

⁴⁵² Vgl. hierzu auch: Natalie Zemon Davis, „jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Rainer Rother (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 37-63.

⁴⁵³ Rosenstone, The Historical Film, S. 53. Vgl. hierzu auch Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

Großherr trägt.⁴⁵⁴ In diesem Sinne ist auch zu deuten, dass die angebliche Anlage der Filmfigur Lena von Mahlenberg an die Biographie von Marion Gräfin Dönhoff aus dem Medientext nur mit expliziertem Wissen zur Person und ihrem Schaffen zu extrapolieren ist, im Paratext keinen Niederschlag findet und lediglich im Umfeld der Bewerbung des Filmes von Regisseur Kai Wessel thematisiert wurde.⁴⁵⁵ Die Fiktionalisierung der Filmhistorie ist so gesehen fast vollständig.

Legt man den Maßstab der Wahrhaftigkeit an, fällt die Antwort ausführlicher, aber nicht befriedigender aus. Selbstverständlich mussten Millionen Deutsche aus allen Schichten des sozialen Spektrums am Ende des Zweiten Weltkrieges aus Ostpreußen fliehen,⁴⁵⁶ was ihnen durch die Witterungslage des besonders harten Winters 1944/45 erschwert wurde.⁴⁵⁷ Selbstverständlich kam es zu unzähligen Vergewaltigungen durch Rotarmisten.⁴⁵⁸ Selbstverständlich konnten viele Deutsche das Ende des Krieges nicht verkraften und empfanden es nicht als Befreiung, sondern als Zusammenbruch.⁴⁵⁹ Selbstverständlich wagten viele verzweifelt die Flucht über das vereiste Frische Haff und die Frische Nehrung.⁴⁶⁰ Und möglicherweise verliebte sich auf der Flucht sogar der eine oder andere Flüchtling – vielleicht sogar in einen französischen Zwangsarbeiter. Somit ist an dem Film, oberflächlich betrachtet, historisch nichts falsch, wenn man seine Geschichtsdarstellung als Parabel auf die Chiffre ‚Flucht und Vertreibung‘ auffasst. In dieser Beziehung macht aber der Ton die Musik, denn das Maß für Wahrhaftigkeit ist ein moralisches und so kann sich an diese Antwort auf die Frage nach der historischen Genauigkeit je nach Perspektive eine der folgenden Fragen anschließen: Was möchte „Die Flucht“ eigentlich wahrhaftig darstellen? Wenn es um die wahrhaftige Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘ gehen soll, wieso bleiben die Ursachen derselben in „Die Flucht“ so nebulös? Wenn es um eine wahrhaftige Darstellung von deutschem Leid gehen soll, wieso muss dieses mit einer generischen Liebesgeschichte ‚verwässert‘ werden, wobei der Verweis auf die Quote kein Gewicht hat, wenn man das Maß der Wahrhaftigkeit anlegt. Selbst mit viel gutem Willen lassen sich auf diese Fragen keine befriedigenden Antworten finden. Als wahrhaftige Darstellung von Geschichte im Film kann „Die Flucht“ in ihrer Gesamtheit somit im Sinne des US-amerikanischen Historikers Robert A. Rosenstone getrost als „false invention“⁴⁶¹ betrachtet werden.⁴⁶²

Durch dieses prekäre Verhältnis zur Realhistorie bietet der Film seinen RezipientInnen eine ganze Reihe von fragwürdigen Topoi an, die sowohl unter Gesichtspunkten der Wahrhaftigkeit als auch der Wirklichkeit wesentliche Aspekte der Geschichte ausspart. Da wäre beispielsweise der Topos von unschuldigen deutschen Frauen und russischen Barbaren, der die Ursachen von ‚Flucht und Vertreibung‘ und die deutsche Schuld außen vorlässt. Diese Darstellung der Rotarmisten bekommt dabei noch das Addendum, dass sich sowohl russische als auch deutsche Soldaten im Film ähnlich rücksichtslos gegenüber Zivilisten, Gefangenen und Kameraden verhalten – eine zumindest fragwürdige Parallelisierung. Andererseits sollte der Topos der Flucht als großer Gleichmacher, der eine überkommene Gesellschaftsordnung auflöst, nicht übersehen werden, der sich eigentlich mit dem Ideal des Lehnswesens, nicht aber mit der Realität der Gesellschaft im ‚Dritten Reich‘ befasst. Als letztes Beispiel – um diesen rezeptionsästhetischen Exkurs nicht unnötig in die Länge zu ziehen – sei an dieser Stelle noch auf die Darstellung des ostelbischen Landadels verwiesen, der den Topos des guten Lehnsherren perpetuiert, der dabei außen vorlässt, dass gerade die Junker nicht unwesentlichen Anteil am Aufstieg der NSDAP und an allen anderen Belangen des ‚Dritten Reiches‘ hatten.⁴⁶³

⁴⁵⁴ Erich Stockhorst, 5000 Köpfe. Wer war was im Dritten Reich, Velbert, Kettwig 1967, S. 166.

⁴⁵⁵ Vgl. Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, 2012, Abs. 4; dpa/gr, „Die Flucht“, 03.03.2007.

⁴⁵⁶ Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 67-78; Kossert, Kalte Heimat, 2009, S. 17-30; Leiserowitz, Ostpreußen: Deportation in die Sowjetunion und Ausweisung in die SBZ, 2010.

⁴⁵⁷ Klaus-Dietmar Henke, Der Weg nach Potsdam, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen, Frankfurt a. M. 1985, S. 49-69, hier S. 66f; Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, 2011, S. 13; Rogall, Deutsche aus dem heutigen polnischen Staatsgebiet, 2010, S. 146; Kossert, Ostpreußen: Flucht und Vertreibung nach Deutschland, S. 498.

⁴⁵⁸ Vgl. Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band, S. 941ff; Münch, „Frau, komm!“ 2013; Ingeborg Jacobs, Freiwild. 2008; Beck, Vergewaltigung von Frauen als Kriegsstrategie im Zweiten Weltkrieg?, 1996; Manfred Zeidler, Die Tötungs- und Vergewaltigungsverbrechen der Roten Armee auf deutschem Boden 1944/45, 2001.

⁴⁵⁹ Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band, 2010, S. 941f.

⁴⁶⁰ Kossert, Ostpreußen: Flucht und Vertreibung nach Deutschland, S. 497f.

⁴⁶¹ Vgl. Rosenstone, The Historical Film, 2001, S. 62f; Vgl. auch Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁴⁶² Zu einer ähnlichen Einschätzung des Filmes kommen die HistorikerInnen Rainer Gries und Silke Satjukow: Rainer Gries/Silke Satjukow, Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 66 (2016), H. 51, S. 12-18, hier S. 12f.

⁴⁶³ Vgl. das Interview mit dem deutschen Historiker Heinrich Schwendemann: Dirk-Oliver Heckmann, „Das stimmt vorne und hinten nicht“, Deutschlandfunk, 05.03.2007, online unter: http://www.deutschlandfunk.de/das-stimmt-vorne-und-hinten-nicht.694.de.html?dram:article_id=64282 [zuletzt geprüft 03.11.2017].

6.4 ‚Flucht und Vertreibung‘ (k)ein Sujet unter Vielen?

In der Darlegung dieser Studie ist bereits vor diesem Kapitel kein Geheimnis daraus gemacht worden, welche Filme für das Rezeptionsexperiment herangezogen wurden. Eine Begründung dieser Auswahl ist jedoch erst an dieser Stelle plausibel darzulegen, da sie sich neben theoretischen und methodischen Überlegungen eben auch auf inhaltliche Faktoren stützt. Das folgende Kapitel fungiert dabei auch gleichzeitig als abschließender Vergleich der beiden Medientexte vor dem Hintergrund der zuvor durchgeführten Werksanalysen.

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde dargelegt, dass nur eine vergleichende Untersuchung von „history as drama“ und „history as document“ eine ganzheitliche rezeptionspraktische Erforschung der Praktiken des Umgangs mit personalisierter Geschichte ermöglichen kann, auch wenn sie als filmische Geschichtsdarstellungen werksästhetisch betrachtet denselben Konstruktionsmerkmalen folgen, wobei das Konzept der personalisierten Geschichte die grundsätzliche Vergleichbarkeit der Rezeptionen beider Filme gewährleistet. Die Auswahl zweier Filme unterschiedlicher Gattungen erfolgte hierbei sowohl, um Unterschiede zwischen der Organisationsform der Dokumentation und des Spielfilmes feststellen zu können, als auch um die potenzielle rezipientInnenspezifischer Wirkung eines möglichst breiten Spektrums an verschiedenen Erscheinungsformen personalisierter Geschichtsdarstellung wie etwa durch ZeitzeugInnen, SchauspielerInnen, ‚historisches Bildmaterial‘, auktoriale Erzähler et cetera in das Rezeptionsexperiment einzubringen, um etwaige handlungspraktische Unterschiede ausfindig machen zu können.

Aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Sicht bot es sich dabei an, vor allem Medientexte in die engere Auswahl zu nehmen, deren Produktion keinen übermäßig großen zeitlichen Abstand zum Rezeptionsexperiment und zueinander aufweist, um Diskrepanzen zwischen der Ästhetik, Erzählweise, Präsentation et cetera des Medientextes und Sehgewohnheiten der MediennutzerInnen zu vermeiden, was zu unnötigen Irritationen im Rezeptionsprozess hätte führen können und somit der Rekonstruktion von Praktiken des Umgangs mit personalisierter Geschichte abträglich gewesen wäre. Diese Überlegung macht dabei auch unter erinnerungskulturellen Gesichtspunkten Sinn, da auch hier ein großer zeitlicher Abstand dazu führen kann, dass die im Medientext angelegten Angebote zu überkommenen oder unbekanntenen Positionen zur Geschichte oder Formen des Umgangs mit derselben die RezipientInnen irritieren könnten und die ohnehin abstrakten Ergebnisse eines Rezeptionsexperimentes weiter als nötig vom kulturellen Kontext und der Lebenswirklichkeit der ProbandInnen entfernt hätte. Realistisch gesprochen, ist es einfach nicht zu erwarten, dass junge Erwachsene im Jahr 2014/2015 Filmen wie Frank Wisbars „Nacht fiel über Gotenhafen“ aus dem Jahr 1960 in ihrem Medienalltag begegnen oder diesen bewusst zum Konsum auswählen würden. Des Weiteren erschien es dabei gemeinverständlich, Filme für das Rezeptionsexperiment auszuwählen, die darüber hinaus auch eine inhaltliche und thematische Nähe zueinander aufweisen, um durch die Auswahl der Filme nicht einerseits die Vergleichbarkeit der rekonstruierten Praktiken zu mindern und gleichzeitig andererseits die ohnehin schon beachtliche Komplexität der Studie durch den Einbezug zwei (oder mehr) historischer Themenfelder und damit letztlich auch die Darlegung der Ergebnisse unnötig zu potenzieren.

Da diese Studie ihr Erkenntnisinteresse maßgeblich auf geschichtswissenschaftliche Überlegungen ableitet, lag das Hauptaugenmerk bei der Auswahl der zum Rezeptionsexperiment herangezogenen Medientexte auch auf deren inhaltlicher und thematischer Beschaffenheit. Der Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ wurde dabei nicht willkürlich, sondern gezielt festgelegt. Was die potenzielle Bandbreite an Erscheinungsformen personalisierter Geschichte im Film und die sich an sie anschließenden Rezeptionspraktiken angeht, die den RezipientInnen durch einen Medientext angeboten werden, ist die ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ als Filmsujet ebenso gut geeignet, werks- und rezeptionsästhetische Überlegungen und Analysen anzustellen, wie jedes andere, das in einer vergleichsweise großen Anzahl von Produktionen aufgegriffen wurde. Erst im Hinblick auf die Rekonstruktion der Praktiken, die im Handeln mit diesen Angeboten zutage treten, zeigt sich das Potenzial des Sujets ‚Flucht und Vertreibung‘ für ein Rezeptionsexperiment. Das für diese Studie besondere Potenzial der ‚Chiffre‘ mit all ihren mannigfaltigen Bedeutungsfeldern liegt in der Ambivalenz begründet, die sich aus dem Spannungsfeld ergibt, in dem sie sich bewegt. ‚Flucht und Vertreibung‘ schwankt zwischen deutschem Opfertum und deutscher Täterschaft, zwischen Schuld und Unschuld, zwischen Verbrechen und Verantwortung. Die ‚Chiffre‘ ist – nicht nur für die ‚Heimatvertriebenen‘ und deren Nachkommen – emotional aufgeladen, sie ist auch immer (wieder) der Gegenstand von (öffentlichem) Diskurs und (vermeintlicher) Tabuisierung. Die Ereignisse am Ende des Zweiten Weltkrieges, die als ‚Flucht und Vertreibung‘ subsumiert wer-

den, wirken bis heute nach, haben gesellschaftliche, aber auch ganz individuelle Bedeutung – auch für die Generationen der Nachgeborenen.⁴⁶⁴

In den für das Rezeptionsexperiment herangezogenen Filmen „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ geht diese Ambivalenz auf. Die Grenzen zwischen TäterInnen und Opfer, zwischen Schuldigen und Unschuldigen, zwischen Befreien und Besetzen sind nicht so klar gezogen, wie man sich das aus der normativen Perspektive der historisch-politischen Bildung wünschen könnte – vielleicht verhalten sie sich manchmal sogar gegenläufig zum herrschenden Konsens. Aber eben hier liegt die Chance, dass sich die ProbandInnen in ihrer Rezeption frei oder, besser gesagt, freier in ihren Handlungspraktiken bewegen können als bei anderen historischen Sujets.

Die filmischen Geschichtsdarstellungen, die sich der ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ annehmen, fordern die ProbandInnen nicht nur – wie jeder andere Medientext auch – zur aktiven Rezeption, sondern im Zuge des Rezeptionsprozesses auch zu einem aktiven Umgang mit der dargestellten Geschichte heraus. Dabei unterscheidet sich das herangezogene Filmsujet von anderen als weniger problematisch wahrgenommenen historischen Sujets, die durch größeren zeitlichen Abstand zu früheren Epochen oder anderen kulturellen respektive geographischen Schwerpunkten weiter von der Lebenswelt der ProbandInnen entfernt sind. Es umgeht aber auch gleichzeitig die Brisanz anderer Sujets, die explizit deutsche Schuld und Verbrechen im Zweiten Weltkrieg in den Vordergrund stellen, denn auch ihnen ist inhärent, nur ein eingeschränktes Maß an Handlungspraktiken mit personalisierter Geschichte zu Tage zu fördern. Denn sie wären geeignet, ProbandInnen unter Druck zu setzen, sozial erwünschte Ausführungen zum Medientext zu formulieren, die dem von ihnen angenommenen gesellschaftlichen Konsens entsprechen, wodurch nicht nur freie Äußerungen eingeschränkt, sondern letztlich auch die Rekonstruktion von Handlungspraktiken mit personalisierter Geschichte aus den ProbandInnenäußerungen überlagern und verzerren würde.⁴⁶⁵

Die Wahl des Themenschwerpunktes ‚Flucht und Vertreibung‘ schränkte die Anzahl der Filme als mögliche Stimuli für das Experiment auch hinsichtlich ihrer Provenienzen ein, da ausländische Produktionen zum Themenkomplex nachvollziehbarerweise tendenziell eher selten sind. Die Einschränkung auf deutsche Produktionen steht jedoch mit der Prämisse im Einklang, Filme mit Nähe zu den Sehgewohnheiten der ProbandInnen auszuwählen, denn auch wenn die Mehrzahl der ProbandInnen die Filme vor dem Experiment noch nicht gesehen hatten respektive diese nicht selbstständig ausgewählt hätten,⁴⁶⁶ entstammen sie doch derselben Medienlandschaft, in der sich die ProbandInnen bewegen.

Es bleibt übrig, an dieser Stelle die Nähen und Distanzen der beiden Filme zueinander auszuloten. Zuerst ist hierbei zu konstatieren, dass in der Gesamtheit der Filme, die sich der ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ als Sujet annehmen und die zuvor erwähnten Kriterien erfüllen, „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ nicht die größte mögliche, thematische und inhaltliche Schnittmenge aufweisen. So besteht beispielsweise zwischen Joseph Vilsmaiers Spielfilm „Die Gustloff“⁴⁶⁷ von 2008 sowie Friederike Dreykluffs und Jörg Müllners Dokumentation „Der Untergang der Gustloff“⁴⁶⁸ von 2001, die ebenfalls zur Sendereihe „Die große Flucht“ gehört, oder die von Guido Knopp produzierte, zweiteilige Begleitdokumentation zum Spielfilm von Vilsmaier „Die Gustloff – Die Dokumentation“⁴⁶⁹ eine weit höhere inhaltliche und thematische Kongruenz als zwischen den ausgewählten Filmen, die jedoch zu Lasten einer inhaltlichen und thematischen Vielfalt innerhalb der jeweiligen Medientexte im Hinblick auf die Inszenierung der verschiedenen Bedeutungsfelder von ‚Flucht und Vertreibung‘ geht. Die Entscheidung für das Film-paar „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ stellt auch einen Kompromiss zwischen der größtmöglichen

⁴⁶⁴ Diese Ambivalenz ist dabei nicht nur den in dieser Studie eingesetzten Filmen eigen. Die deutsche Historikerin Maren Röger identifizierte sie als kennzeichnendes Element der medialen Erinnerungskultur im Umgang mit dem Themenfeld ‚Flucht und Vertreibung‘ der jüngeren Vergangenheit in Deutschland. Vgl. Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 305f. Die gesellschaftliche Ambivalenz des Themas ‚Flucht und Vertreibung‘ und die hieraus resultierte exzeptionelle Eignung der Chiffre als Filmsujet für ein Rezeptionsexperiment stellte auch der deutsche Historiker Björn Bergold in seiner quantitativ orientierten Studie zum Film „Die Flucht“ heraus: Vgl. Björn Bergold, „Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernseh-mehrteiler „Die Flucht“ und seine Rezeption in der Schule, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 503-515, hier S. 513.

⁴⁶⁵ Der akademische und politische Konsens, der in Deutschland über das ‚Dritte Reich‘, die deutschen Verbrechen und der aus ihnen abgeleiteten Verantwortung herrscht – das tritt in der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts immer deutlicher zu Tage – ist nicht mehr und war vielleicht auch nie ein gesamtgesellschaftlicher. Es hat den Anschein, dass sich Normativ und Deskription der Realität inzwischen weit voneinander entfernt haben. Um es unmissverständlich auszudrücken: Diese Differenz sollte und muss erforscht werden. Diese Studie in ihrer Anlage, mit ihrem Erkenntnisinteresse und ihren Fragestellungen würde dies jedoch nicht bereichern, sondern verzerren.

⁴⁶⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 5.4 dieser Arbeit.

⁴⁶⁷ Vilsmaier, Die Gustloff (Teil 1 und 2), 2008.

⁴⁶⁸ Dreykluff/Müllner, Der Untergang der Gustloff, 2001.

⁴⁶⁹ Christian Frey, Die Gustloff – Hafen der Hoffnung (=Folge 1), in: Guido Knopp (Leitung), Die Gustloff – Die Dokumentation (2 Folgen), ZDF, BRD 2008, ca. 44'; Anja Greulich/Ricarda Schlosshan, Die Gustloff – Flucht über die Ostsee (=Folge 2), in: Guido Knopp (Leitung), Die Gustloff – Die Dokumentation (2 Folgen), ZDF, BRD 2008, ca. 43.

thematisch-inhaltlichen Schnittmenge der Filme zueinander und der größtmöglichen thematisch-inhaltlichen Angebotsvielfalt der Medientexte an sich im Hinblick auf die inszenierten historischen Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ dar. Ziel der getroffenen Auswahl war es dabei, zum einen die Vergleichbarkeit der ProbandInnengruppen, die die jeweiligen Filme gesehen hatten, aufrecht zu erhalten und gleichzeitig, ein Maximum an Angeboten zu schaffen, um einen möglichst großen Spielraum für Entfaltung von Praktiken im Umgang mit personalisierter Geschichte zu schaffen, die primär im Zusammenhang mit den spezifischen historischen Inhalten und nicht mit Aspekten der Organisationsform, Konstruktionsmerkmale, Inszenierung et cetera stehen.

Im Hinblick auf ihre historischen und gesellschaftlichen Kontexte befinden sich „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ auf Augenhöhe. Beide Filme entstanden in den 2000er Jahren, in denen sich einerseits das gesellschaftliche Interesse an deutschen Opfererzählungen im Film mehrte und andererseits die vermeintliche Tabuisierung der Ereignisse von ‚Flucht und Vertreibung‘ und den deutschen Opfern des Zweiten Weltkrieges die Produktion einer Vielzahl ähnlich gelagerter Fernsehfilme inspirierte, wobei der damit assoziierte Tabubruch ihre Vermarktung beförderte. Es nimmt also nicht wunder, dass sich beide Produktionen eines für die Gattung überdurchschnittlich breiten Interesses der ZuschauerInnen und einer tendenziell positiven Pressekritik erfreuen konnten.

Betrachtet man die beiden Filme im Vergleich als Produkte, so bleibt festzustellen, dass sowohl „Die Flucht“ als auch „Zeit der Frauen“ klar als Mainstreamprodukte⁴⁷⁰ zu betrachten sind, die von den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten der Bundesrepublik produziert respektive in Auftrag gegeben und finanziert wurden und auf ein breites Publikum zielten. Beide Filme sind vor diesem Hintergrund als typische Produktionen ihrer Art zu verstehen, wobei sie im Hinblick auf ihre jeweilige Organisationsform dem filmischen Entwicklungsstand der Zeit entsprechend Zeitgeschichte ins Bild setzten. Eine stilistische oder künstlerische Selbstständigkeit legen sie dabei weder in punkto der typischen Konstruktionsmerkmale filmischer Geschichtsdarstellungen noch bei der Inszenierung des historischen Inhaltes als personalisierte Geschichte an den Tag. „Zeit der Frauen“ auf der einen Seite ist dabei im typischen ‚Guido-Knopp-Stil‘ respektive dem Zeitgeschichtsdokumentationsstil der Jahrtausendwende in Szene gesetzt, dessen hauptsächliches Merkmal seine kollagenhafte Struktur aus den diversen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte bildet, die auf jegliches (zeit-)geschichtliche Thema und Inhalt bis zur vollständigen Austauschbarkeit des jeweiligen Sujets angewendet werden kann. Auch die „Die Flucht“ auf der anderen Seite kann Tendenzen serieller Fertigung nicht verbergen. Der Spielfilm ist, salopp formuliert, nach dem ‚Teamwors-Standardleitfaden‘ für Geschichtsdramen komponiert. Wie bei anderen Teamwors-Produktionen wird die Historizität des Sujets hinter einer beliebigen und uninspirierten Romanze bis fast zu einem Punkt zurückgedrängt, an dem sie lediglich als Rahmen der Handlung zu begreifen ist. Hier ist Geschichte in gewisser Hinsicht austauschbar, denn ob sich „Kabale und Liebe“ auf der eisigen Flucht, im zerbombten Dresden oder im besetzten Berlin entspinnt, ist fast einerlei, solange die Verbindung zum ‚Dritten Reich‘ als Quotenbeschaffer bestehen bleibt. Diese Umstände, die, cineastisch betrachtet, eher abschreckend wirken, sind für das Rezeptionsexperiment jedoch ein klarer Gewinn, da seine Ergebnisse somit zwar keine Generalisierbarkeit erfahren, aber berechtigterweise als Ausgangspunkt für rezeptionsästhetische Betrachtungen und Analysen anderer filmischer Geschichtsdarstellungen verwandter Machart herangezogen werden können.

Bezüglich des Inhaltes, des Spektrums der in den Filmen angelegten Angebote personalisierter Geschichte und der Art und Weise der Präsentation dieser beiden Aspekte ist zwischen den für das Rezeptionsexperiment ausgewählten filmischen Geschichtsdarstellungen die größte Varianz zu verzeichnen. Betrachtet man die historischen Inhalte und die in den beiden Filmen behandelten Themen, so ist festzustellen, dass zwar beide Filme inhaltlich den historischen Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ am Ende des respektive nach dem Zweiten Weltkrieg aufnehmen, jedoch setzen sie dabei zum Teil unterschiedliche Schwerpunkte. Einerseits weisen „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ eine nicht unerhebliche Schnittmenge an Bedeutungsfeldern und Einzelaspekten der ‚Chiffre‘ ‚Flucht und Vertreibung‘ auf, die sie in ihrer Narration andeuten, streifen und inkorporieren. So betrachten beide Filme den gleichen Zeitabschnitt zwischen Herbst und Winter 1944 bis schätzungsweise Frühsommer 1945 und wählen dabei mit den ehemaligen Provinzen Pommern und Ostpreußen nicht dieselben, aber ähnliche geographischen Schwerpunkte, die die Ereignisse in den ehemaligen Ostgebieten des Deutschen Reiches in den Fokus nehmen. Dabei teilen sich die Filme die thematischen Schwerpunkte der wilden Fluchtbewegung, der Vergewaltigungen, Willkür und Gewalt durch die Rote Armee und konzentrieren sich auf deutsche Opfererzählungen und dabei vornehmlich auf die Schilderung des Leidens von Kindern und Frauen. Beide Produktionen ist weiter gemein, dass sie die Ursachen von ‚Flucht und Vertreibung‘ nur am äußers-

⁴⁷⁰ Vgl. zum Mainstreamfilm und seinen Erscheinungsformen „Geschichte als Drama“ und „Geschichte als Dokument“ sowie seiner Abgrenzung zur avantgardistisch angelegten Darstellung von „Geschichte als Experiment“ Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

ten Rand erwähnen und damit auch die Frage nach dem Verhältnis deutscher Schuld und Täterschaft zum deutschen Opfertum tendenziell vernachlässigen.⁴⁷¹

Die Dokumentation „Zeit der Frauen“ erscheint dabei inhaltlich diverser aufgestellt und berührt auch die Aspekte der systematischen Vertreibung, des Bombenkrieges, der Lebensbedingungen in den von der Roten Armee besetzten Gebieten sowie der Deportation deutscher Reichsbürger, wobei nicht nur das Zielgebiet des heutigen bundesdeutschen Staatsgebiets, sondern auch der Gulag auf dem damaligen Gebiet der UdSSR thematisiert wird. Der Spielfilm „Die Flucht“ kommt dagegen, was die Inszenierung von ‚Flucht und Vertreibung‘ angeht, inhaltlich weniger vielfältig daher als „Zeit der Frauen“ und stellt mit der Überquerung des Frischen Haffes einen sehr speziellen Aspekt der wilden Flucht in den Mittelpunkt, der nichts desto trotz einen zentralen Platz in der deutschen Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ einnimmt. Daneben ist dem Film im Vergleich zur Dokumentation einzig eigen, dass er am Ende das Thema der Integration der Flüchtlinge auf dem Gebiet der heutigen Bundesrepublik in den Blick nimmt.

Neben der inhaltlich-thematischen Schwerpunktsetzung unterscheiden sich die beiden Filme – gemäß der theoretischen Vorannahmen dieser Studie – hinsichtlich ihrer Präsentation von Geschichte wenig. Dabei findet sich die Differenz nicht in der Art und Weise, wie sie ihre filmische Geschichtsdarstellung grundsätzlich als das individuelle Erleben von Geschichte konstruieren,⁴⁷² sondern in den verschiedenen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, derer sie sich dabei bedienen. Während in „Die Flucht“ eindeutig die Präsentation personalisierter Geschichte durch Filmfiguren verschiedener Güte dominiert, die nur durch einige wenige kurze Voiceovers ergänzt werden, setzt „Zeit der Frauen“ mit ZeitzeugInnen, auktorialem Erzähler, ‚historischem Bildmaterial‘ et cetera auf ein kleines Panoptikum an Erscheinungsformen personalisierter Geschichte.

Der letzte und wahrscheinlich größte Unterschied zwischen den beiden Filmen findet sich in der Zeit der Narration, der sie sich zur Geschichtsdarstellung bedienen. Während „Zeit der Frauen“ mit seiner ex-post-Perspektive eine spätere Narration aufweist, stellt „Die Flucht“ ihre Inhalte als gleichzeitige Narration da. Damit stehen die beiden Medientexte stellvertretend für die Mehrzahl der Geschichtsdarstellungen der durch sie repräsentierten filmischen Organisationsform, jedoch nicht für ihre Gesamtheit.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Der Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ und die zum Rezeptionsexperiment herangezogenen Filme wurden bewusst so ausgewählt, dass sie den RezipientInnen ein ambivalentes Angebot an Narrativen zum Ende des Zweiten Weltkrieges in den ehemaligen deutschen Ostgebieten machen und thematisch inhaltlich identische Ereignisse und Topoi aufgreifen. ‚Flucht und Vertreibung‘ bildet – nicht nur im Film – eines der in der deutschen Gesellschaft wie Wissenschaft am kontroversesten diskutierten Themenkomplexe der jüngeren deutschen Geschichte, der zudem mit dem beginnenden 21. Jahrhundert eine Renaissance und neue Relevanz erfuhr.⁴⁷³ Der Komplex bezieht, in Abgrenzung zur übrigen Geschichte des Nationalsozialismus, die Deutsche aufgrund der begangenen Verbrechen vorrangig als Täter darstellt, auch die Narration der deutschen Bevölkerung als Opfer mit ein.⁴⁷⁴ Diese historische Ambivalenz findet sich mit begrenzter Varianz auch in den beiden Filmen wieder, die Deutsche, Sowjets und Polen sowie Zivilisten und Militärangehörige – in unterschiedlichem Ausmaß – als Opfer und als Täter inszenieren. Den ProbandInnen wurde somit, neben einer Vielzahl von Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, die mit den unterschiedlichen Organisationsformen der Filme verknüpft sind, auch ein möglichst breites Rezeptionsangebot an historischen Inhalten zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ und den mit ihnen verknüpften historischen Narrativen sowie mögliche Anknüpfungspunkte an ‚historische Wissensbestände‘ gemacht, um einen möglichst großen Spielraum für Praktiken der Rezeption personalisierter Geschichte zu schaffen.

⁴⁷¹ Vgl. die Kapitel 6.3.1 u. 6.3.2 dieser Arbeit.

⁴⁷² Vgl. für die differenziertere Analyse der Konstruktionsmerkmale filmischer Geschichtsdarstellungen und den fundamentalen Gemeinsamkeiten ihrer Erscheinungsformen als „history as drama“ und „history as document“ Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁴⁷³ Vgl. zu dieser Einschätzung: Niven/Röger/Scholz, Einleitung, 2015, S. 9f; Faulenbach, Flucht und Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, 2002 S. 44-54; Christian Lotz, Die Deutung des Verlusts. Erinnerungspolitische Kontroversen im geteilten Deutschland um Flucht, Vertreibung und die Ostgebiete (1948-1972), Köln 2007, S.14ff.

⁴⁷⁴ Vgl. Hirsch, Flucht und Vertreibung, 2003, S. 14.

D Das Rezeptionsexperiment

7 Die Rezeption von personalisierter Geschichte

Zwei der zentralen theoretischen Vorannahmen dieser Studie im Blick auf den Rezeptionsprozess sind die der Polysemie von Medientexten, also die grundsätzliche Annahme seiner genuinen Mehrdeutigkeit und multiplen Interpretierbarkeit, sowie die grundsätzliche Interpretierbarkeit eines Textes durch seine RezipientInnen, die sich unter dem Einfluss der Cultural Studies im Anschluss an das Encoding-Decoding-Modell der Kommunikation des britischen Soziologen Stuart Hall entwickelt hat.¹

Diese Annahmen ziehen nach sich, dass nicht von **der einen Wirkung** der untersuchten Filme ausgegangen werden kann, sondern dass die Bedeutung eines Filmes in sich ambivalent angelegt, seine Wirkung stets von seinen individuellen RezipientInnen abhängig ist und somit mannigfaltig ausfallen kann. Dies trifft sowohl für das Medium des Filmes im Allgemeinen, als auch filmische Geschichtsdarstellungen im Speziellen zu. Folgerichtig stellt sich der Prozess der Rezeption von personalisierter Geschichte als ein komplexer Vorgang dar, in dem etliche Praktiken des Umganges mit dem Medientext zum Tragen kommen, die in einem breiten Spektrum an Wirkungen und Effekten resultieren kann. Diese Mannigfaltigkeit an Möglichkeiten darf aber weder zur Annahme der Beliebigkeit der durch die RezipientInnen konstruierten Lesarten, Bedeutungen und der Interpretationen und der zugrundeliegenden Praktiken und Mechanismen der Rezeption sowie der Konstruktion Sinnzusammenhänge noch zu einer Zurückweisung von Kausalitäten bei Wirkung, Interpretation und Bedeutungszumessung durch die RezipientInnen führen. Ziel einer Auseinandersetzung mit Rezeption ist es daher nicht, „Idiosynkrasien [...], sondern [...] Muster und Regelmäßigkeiten zu entdecken“².

Das folgende Kapitel wird Einblick in diese grundlegenden Praktiken der Rezeption von Filmen im Allgemeinen und von Filmen mit historischen Inhalten im Speziellen geben. Das Hauptaugenmerk wird hierbei auf der Analyse der Funktion und des Einsatzes von ‚historischem Wissen‘ der ProbandInnen bei der Sinnkonstruktion, Interpretation und Bewertung von personalisierter Geschichte und dem differenzierten Umgang mit dem Medientext, der daraus resultiert, liegen. Der Begriff des ‚historischen Wissens‘ ist dabei primär soziologisch und nicht geschichtsdidaktisch gefasst und steht nicht vordergründig im Bezug zu Konzepten des historischen Lernen oder des Erwerbs von Kompetenzen.³ Er ist als Summe all jene Wissensbestände über die Vergangenheit der Realhistorie zu verstehen, die von den ProbandInnen zum Umgang mit dem Film und der Filmhistorie herangezogen werden. Kriterien wie die Art, Provenienz und Validität des Wissens spielen für die Abgrenzung dieser Wissensbestände keine vordergründige Rolle, werden jedoch in die Analyse der individuellen Fallbeispiele mit einbezogen. Die Notwendigkeit der Schaffung dieses Analysekonstrukts ergibt sich daraus, dass ein Rückgriff auf elaboriertere Konzepte, wie sie etwa die Geschichtsdidaktik mit dem Geschichtsbewusstsein oder Geschichtsbildern bereithält, bei der Analyse der empirischen Daten durch das Design der Studie zum einen nicht methodisch gesichert erfolgen kann und zum anderen an der Fragestellung vorbeiführt.⁴ Die Einbindung der genannten Konzepte in eine empirische Erforschung von Filmrezeption würde andere Formen des Studienaufbaus auf den Ebenen der Erhebung und Auswertung notwendig machen. Demnach stellt sie ein Desiderat sui generis dar.⁵

¹ Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

² Vgl. Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, Medienrezeptionsforschung, Konstanz, München 2015, S. 25.

³ Vgl. Kapitel 5.4 dieser Arbeit.

⁴ Vgl. Kapitel 5.4 dieser Arbeit.

⁵ Im Geiste dieses Desiderats hatte bereits Andreas Sommer versucht, Zusammenhänge zwischen Gesichtsbildern im individuellen Geschichtsbewusstsein und filmischen Bildern herzustellen. Vgl. Andreas Sommer, *Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden*, Berlin, Münster 2010. Sommers Arbeit, im methodischen und theoretischen Aufbau des empirischen Vorgehens massiv unterentwickelt, scheiterte jedoch daran, dass eine tatsächliche Umsetzung des empirischen Datenmaterials ausblieb. Sommer gelang es nicht, zunächst auf einer analytischen Ebene das Handeln seiner ProbandInnen mit Film zu rekonstruieren, sondern parallelisierte artikulierte Gesichtsbilder der ProbandInnen willkürlich mit filmischen Bildern aus Mainstream-Spielfilmen, deren Auswahl in nicht plausibilisierte, gegen andere mögliche Quellen von Gesichtsbildern abgegrenzt oder aus dem empirischen Material abgeleitet worden war. Somit bildeten die hergestellten Korrelationen in keiner Weise einen Zusammenhang zwischen den individuellen Geschichtsbewusstseinen seiner StudienteilnehmerInnen und den fraglichen Filmen ab, sondern artikulierte lediglich die Genese von Sommers eigenen Gesichtsbildern respektive seine willkürlichen Assoziationen mit dem empirischen Material. Aus diesem Grund beschränkt sich diese Studie auf die Rekonstruktion der Praktiken der Rezeption personalisierter Geschichte in filmischen Geschichtsdarstellungen. Wobei angemerkt werden muss, dass eine Korrelation zwischen Filmwahrnehmung und individuellem Geschichtsbewusstsein und die Untersuchung der Interaktion von Gesichtsbildern mit konsumierten, filmischen Geschichtsdarstellungen die Ergebnisse dieser Studie logisch fortsetzen und ergänzen würden.

7.1 Ein Film, viele Zuschauer, viele Geschichten – Ein exemplarischer Vergleich zweier ProbandInnenwahrnehmungen der Dokumentation „Zeit der Frauen“

Wie unterschiedlich die Wahrnehmungen verschiedener ProbandInnen ausfallen können, illustriert der Vergleich der Rezeptionen der neunzehnjährigen Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Katrin und des vierundzwanzigjährigen Philosophie- und Geschichtswissenschaftsstudenten Marcus, die beide die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen haben. Dabei zeigen sich die Unterschiede deutlich einerseits auf der Makroebene des Filmes und können andererseits, wie in diesem Kapitel dargelegt wird, von der Gesamtheit des Filmes bis hin zu einzelnen Aspekten der Selektion, Sinnbildung und Interpretation verfolgt werden.

Der Prozess der Rezeption ist auch ein Prozess der Auswahl von Medieninhalten aus dem Medienangebot respektive einem spezifischen Medienangebot. In dieser Hinsicht ist der Film mit historischem Inhalt jeder anderen Form von Inhalt gleichzustellen.⁶ Alleine diese Auswahl kann bereits veranschaulichen, zu welchem unterschiedlichem Ergebnis die Rezeption eines Filmes bei verschiedenen ProbandInnen gelangt. Dies zeigt sich eindrücklich an der Gegenüberstellung der *Individuellen Filmgrundrisse* von Katrin und Marcus, in denen die einzelnen Nennungen von Filmsequenzen und Personen systematisch indexiert wurden.⁷

Sequenz „Zeit der Frauen“ ⁸	Katrin ⁹	Marcus
ZdF-1a		N17, I236, I247, I270, I517
ZdF-2a		
ZdF-3a		
ZdF-3b		
ZdF-4a		
ZdF-5a		
ZdF-6a		
ZdF-7a		
ZdF-8a		
ZdF-9a	N19, I126	
ZdF-9b	N19, I126	
ZdF-9c	N19, I126, I128	
ZdF-9d		
ZdF-10a		
ZdF-10b		
ZdF-10c		
ZdF-11a	I57	
ZdF-11b	I286	I124
ZdF-11c		I945
ZdF-11d		
ZdF-11e	I121, I382, I698	I124, I147, I880
ZdF-11f		
ZdF-11g		
ZdF-11h		
ZdF-11i		
ZdF-11j		
ZdF-11k		

⁶ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 49ff; u. Heinz Bonfadelli/Thomas N. Friemel, Medienwirkungsforschung, Konstanz, München 2017, S. 36ff. Vgl. für einen differenzierten Blick auf das Selektionsverhalten der ProbandInnen bei der Rezeption personalisierter Geschichte, die gewählten Motive und die möglichen Motivationen dahinter Kapitel 9 dieser Arbeit.

⁷ Vgl. Kapitel 5.3 dieser Arbeit für die Richtlinien zur Indexierung der *Schriftlichen Nacherzählung* und *Vertiefenden Interviews* an den Medientexten und die Erstellung der *Individuellen Filmgrundrisse*.

⁸ Die Einträge in dieser Spalte beschreiben die Sequenzen des Films. Die Abkürzung ZdF entspricht „Zeit der Frauen“, die folgende Zahl und der kleine Buchstabe geben die laufende Zählung der Sequenzen und Subsequenzen an. Vgl. für einen detaillierten Überblick über die Sequenzen Abb. 11 sowie für die Erwähnungen der Sequenz durch andere ProbandInnen Abb. 17 dieser Arbeit.

⁹ „N“ und „I“ bezeichnen Nennungen in der *Schriftlichen Nacherzählung*, resp. dem *Vertiefenden Interview*. Die Zahl bezeichnet die Zeile des Beginns des Text- resp. Gesprächsabschnittes (vgl. Kapitel 5.3 dieser Arbeit) im Transkript.

ZdF-12a	N24, I735	I945
ZdF-12b		
ZdF-12c		
ZdF-13a	I1168	
ZdF-14a	I209, I1170	I880
ZdF-14b		
ZdF-14c		
ZdF-14d		
ZdF-15a		
ZdF-16a		
ZdF-16b		
ZdF-16c	I173, I1101	
ZdF-16d		
ZdF-16e		
ZdF-16f		
ZdF-16g		
ZdF-16h		
ZdF-17a		
ZdF-17b		
ZdF-17c		N43, I668, I880
ZdF-18a	I965	
ZdF-18b		
ZdF-19a		

Abb. 4 Gegenüberstellung der Sequenzverzeichnisse der *Individuellen Filmgrundrisse* der ProbandInnen Katrin und Marcus

Die Unterschiede zwischen den beiden ProbandInnen setzen sich auch beim Vergleich der von ihnen in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview* angesprochenen Personen aus dem Film fort.

Personen ¹⁰	Katrin ¹¹	Marcus
Carola Stern		
Cordula Wimmer		
Christian Graf von Krockow	I209	
Katharina Schmidt		
William Vandegriff		
Horst Scheiwe		
Aleksej G. Semin		
Isis von Puttkamer	I286, I941, I965	I124,
Libussa Fritz-Osner	I1170	N43, I668, I880, I897
Christel Jolitz	I121, I698	I124, I147, I880, I897
Rosa M. Slowjowa	I57, I1072	
Henning von Normann		
Ursula Retschkowski		
Christel Grundwald	I735	
Rita Schneller		
Gertrud Loeck		
Marian Stachowiak	I173, I1073, I1101	
Frieda Feyrer		

¹⁰ Die Abkürzung BE steht für Binnenerzählung und kennzeichnet Personen, die nur im Kontext einer solchen in Erscheinung traten und folgerichtig auf die *Akustische Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* beschränkt bleiben. Es konnten für die Indexierung hierbei nur ProbandInnenäußerungen berücksichtigt werden, in denen explizit eine Person mit einer aktiven Handlung oder einem Ereignis in Verbindung gebracht oder als Gegenstand einer Handlung beschrieben begriffen wurde. Des Weiteren wurden verkollektivierende Äußerungen nicht berücksichtigt, da sie an sich aus einer Handlungspraktik hervorgehen, die die Trennschärfe personalisierter Geschichte auflöst und somit keine präzise Erfassung und Indexierung mehr zulässt (vgl. hierzu Kapitel 8.5 dieser Arbeit). Die Abkürzung ZZS steht für ZeitzeugInnensegment und nummeriert die einzelnen ZeitzeugInnenberichte der Dokumentation (Vgl. Abb. 11 dieser Arbeit). Vgl. für die Erwähnungen der Medienpersonen durch andere ProbandInnen Abb. 15 dieser Arbeit.

¹¹ Die Abkürzungen sind analog der Anm. 9 im Kapitel 7.1 dieser Arbeit zu deuten.

Jerzy Kulis	I1073	
Auktorialen Erzähler	N17, I317, I423, I666, I735	N24, I314, I365
Tagebuch Käthe von Normann		
August von Gneisenau (Filmfigur aus Kolberg ¹²)		
Joseph Stalin		
Adolf Hitler [nur BE; Seq. 10a]		
Mutter ZZ Carola Stern [nur BE; ZZS1]		
Ein russischer Offizier [nur BE; ZZS13]	I286	
Mutter Isis von Puttkamer [nur BE; ZZS13, ZZS15, ZZS30]	I286	
Vater von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	I698	
Mutter von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	I698	
Schwester von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]		
Rotarmist [nur BE; ZZS16]		
Neffe (Klaus) von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	I698	
Tochter von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	I698	
Schwester von Katharina Schmidt [nur BE; ZZS21]		
Käte von Norman, Mutter von Henning von Normann [nur BE; ZZS22]		
Tochter von Ursula Retschkowski [nur BE; ZZS23]		
Frau Eber [nur BE; ZZS23]		
Ein Russe [nur BE; ZZS23]		
Eine Frau [nur BE; ZZS26]		
Mutter von Christian Graf von Krockow und Libussa Fritz-Osner [nur BE; ZZS28, ZZS29]		
Kind von Libussa Fritz-Osner [nur BE; ZZS28, ZZS29]		
Stiefvater von Christian Graf von Krockow und Libussa Fritz-Osner [nur BE; ZZS29]		
Schwester Isis von Puttkamer [nur BE; ZZS30]		
Bruder von Rita Schneller [nur BE; ZZS31]		
Eine Frau nach Suizidversuch [nur BE; ZZS33]		
Tante von Jerzy Kulis [nur BE; ZZS39]		

Abb. 5 Gegenüberstellung der Personenverzeichnisse der *Individuellen Filmgrundrisse* der ProbandInnen Katrin und Marcus

Auf den ersten Blick unterscheiden sich die *Individuellen Filmgrundrisse* von Katrin und Marcus vor allem darin, dass Katrin in ihrem *Vertiefenden Interview* auf eine höhere Anzahl Sequenzen des Filmes öfter Bezug nehmen konnte oder wollte und lediglich dem Anfang des Filmes weniger Aufmerksamkeit schenkte als Marcus. Es wird aber auch deutlich, dass beide ProbandInnen mit der Sequenz ZdF-11e und der Zeiteugin Christel Jolitz, die darin detailliert und im Verhältnis zu anderen Zeiteuginnen der Dokumentation lange darüber berichtet, wie ein Rotarmist ihre gesamte Familie ermordete und sie vergewaltigte, einen gemeinsamen Wahrnehmungsschwerpunkt haben. Dabei bezogen sich beide auf die Zeiteuginnen als Erscheinungsform personalisierter Geschichte¹³ und erwähnten den auktorialen Erzähler eigenständig.¹⁴ Im Gegensatz zu Marcus bezog Katrin in ihr *Individuelles Filmskript* auch die personalisierten Geschichten von Personen mit ein, die nur in Binnenerzählungen von Zeiteuginnen zum Tragen kamen, die Marcus vollständig vernachlässigte. Darüber hinaus konnte – was nicht aus der Gegenüberstellung der *Individuellen Filmgrundrisse* hervorgeht – bei beiden ProbandInnen beobachtet werden, dass sie auf das verwendete ‚historische Film- und Fotomaterial‘ eingingen,¹⁵ jedoch konnte nur für Marcus

¹² Veit Harlan, Kolberg, Ufa, DR 1945, ca.111'.

¹³ Vgl. hierzu auch Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁴ Vgl. hierzu auch Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

¹⁵ Vgl. ZdFW01I, Z. 727-734, 754-766, 767-797, 798-832, 833-847, 848-881 u. 925-964; ZdFM04I, Z. 406-414, 517-556, 590-621 u. 622-640

die Übernahme einer personalisierten Geschichte, die in diesem zu Tage trat, in sein *Individuelles Filmskript* rekonstruiert werden.¹⁶

Löst man sich von der strukturellen Übersicht der *Individuellen Filmgrundrisse*, finden sich zahlreiche weitere Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Rezeptionen von Katrin und Marcus. Eine dieser Gemeinsamkeiten, die trotz fundamentalem Unterschied in ihrer Auswahl aus dem Angebot des Medientextes zustande kam, soll im Folgenden eingehender erörtert werden. Nach dem Thema respektive dem Gestand des Filmes gefragt, antwortete Katrin wie folgt:

Pw: °M::h° ((holt Luft)) ich würde sag'n weil:: ähm::=((schnaubt)) (.) ((schmatzt)) die:: (3) also diesa Aspekt. der Leiden die jetzt' direkt die: russischen: Soldaten:: °°((holt Luft))°° ähm:: hervorgerufen hab'n: mir irgendwie im: im Mittelpunkt zu steh'n schien ich deswegen auch mich darauf °((holt Luft))° konzentriere::n (2) wolle: also davon is' mir halt auch am...
Im: L ((räuspert sich))
Pw: ...meist'n: in Erinnerung geblieb'n [...]“¹⁷

Marcus hingegen hat seine Einschätzung des thematischen Schwerpunkts bereits zu Beginn seiner *Schriftlichen Nacherzählung* folgendermaßen artikuliert:

„Es ~~kamen~~ werden vor allem Einzelschicksale beschrieben und vorgestellt, die in den meisten Fällen von schlimmen Leid geprägt sind. Neben Hunger und Vertreibung werden zudem Vergewaltigungen und Morde durch die rote Armee thematisiert.“¹⁸

Beide ProbandInnen formulieren fast identische Aussagen über den Inhalt des Films, nach denen das Leid der deutschen Bevölkerung, das die Rote Armee verursachte, in ihrer Wahrnehmung des Filmes im Vordergrund stand. Dies überrascht nicht, ist doch diese Lesart im Medientext sehr offensiv angelegt. Jedoch nehmen beide Probanden diese Darstellung nicht kritiklos und unreflektiert hin.

So empfanden sowohl Katrin als auch Marcus die Darstellung des von ihnen identifizierten Themas der Dokumentation als subjektiv respektive einseitig, eine Einschätzung, die sie von sich aus in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* als auch später im *Vertiefenden Interview* thematisierten.¹⁹ Darin, wie sie zu dieser Einschätzung gelangen, unterscheiden sich die beiden ProbandInnen jedoch wiederum fundamental. Auf die empfundene Subjektivität angesprochen, legte die Geschichtsstudentin Katrin dar, wie sie zu dieser Beurteilung gekommen war.

Pw: L Ach Subjektivität genau ((holt Luft)) ähm:: ((schmatzt)) also wie gesagt das is' mir mehr ähm:: (.) im Kopf geblieben deshalb kann ich auch hauptsächlich nur auf die Subjektivität- oder ich meine diese mein mit der Subjektivität auch eigentlich ((holt Luft)) nur diese Frauen die darüber berichtet haben weil halt aus ihra:: ((holt Luft)) ähm Sicht darüber...
Im: L Mhm
Pw: ...erzählen un:d nich' irgendwie aus (.) aus wissenschaftlicher Sicht sondern einfach über ihre Gefühle und Ängste und ((holt Luft)) wa:s auch immer ((holt Luft)) aja und mein ich insofern subjektiv dis=hab ich am Anfang schon gesagt dass es halt auch nur der (.) also hauptsächlich nur aus der Sicht der Deutschen: ((holt Luft)) ähm:: ((schmatzt)) geschildert wurde...
Im: L Mhm
Pw: ...((holt Luft)) un::d (.) e-i ja dass viellei:cht (.) wenn man da darau- also ((holt Luft)) (.) dass dis' nur so=ne dass ja nur so=ne persönliche ähm:: Stellungnahme die-die dazu genommen (.) sie ha'm halt gesa- also ha'm über ihre ((holt Luft und seufzt 2)) ja über @ihr Leben erzählt@ und über die ganzen ((holt Luft)) also ich g- natürlich kann man sagen schrecklichen Er- Erlebnisse=s die sie erleben mussten ((holt Luft)) ähm:: ja und damit mein ich also das mein ich eigentlich mit subjektiv sie sprechen von ((holt Luft)) schrecklichen Dingen die (.) denen wiederfahren sind und ((holt Luft)) ähm:: auch durch diese subjektiv (.) a'o Subjektivität ähm::...
Im: L Mhm
Pw: ...der Frauen kriegt man (.) a- ä- also ich zumindest und ich schätze jeder auch irgendwie Mitleid (.) oder Mitleidsgefühl ((holt Luft)) weil man das nich' so °wissenschaftlicher° @Sicht...
Im: L Mhm
Pw: ... betrachtet@ ((holt Luft)) un::d ähm:: ((schmatzt)) ja:: (7)“²⁰

Katrin führt im Wesentlichen zwei Punkte an, die ihren Eindruck der Subjektivität der Darstellung begründen. Zum einen gibt sie an, die ZeitzeugInnen in der Dokumentation hätten aus ihrer Perspektive und gefärbt von Emotionen berichtet. Zum anderen führt sie an, dass die Dokumentation mit einer

¹⁶ ZdFM04I, Z. 590-621. Vgl. hierzu weiter Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

¹⁷ ZdFW01I, Z. 301-306.

¹⁸ ZdFM04N, Z. 20-24.

¹⁹ ZdFW01N, Z. 46-55; ZdFW01I, Z. 330-367; ZdFM04N, Z. 33-42; ZdFM04I, Z. 24-65.

²⁰ ZdFW01I, Z. 332-353.

deutschen Perspektive auf die Geschichte blicke. Trotz dieser konstatierten doppelten Subjektivität von ZeitzeugInnen und Perspektive des Filmes begegnet Katrin der personalisierten Geschichten von „Zeit der Frauen“ mit Empathie. Bereits die eindrückliche Wortwahl mit der sie die von den ZeitzeugInnen geschilderten Schicksal belegt, lassen eine persönliche Betroffenheit der ProbandIn vermuten, was sich am Ende des Abschnittes darin bestätigt, dass Katrin erklärt Mitleid empfunden zu haben. Dass dieses Mitleid jedoch Grenzen hat, artikuliert sie kurz darauf:

„**Pw:** Also ich find einfach ähm:: (5) ä::h vielleicht=e- m::: darf man da nich' so:: also vielleicht ((holt Luft)) äh=lässt man grade bei Frauen: so'n bisschen diesen (2) Täter Opfer Konflikt außer Acht (.) also man weiß ja nich' so wirklich ((holt Luft)) ä:m (2) also wie:: die zum Beisp-...
Im: L Mhm
Pw: ...was die zum Beispiel ((holt Luft)) für 'ne Einstellung zum nationalsozialistischen Regime...
Im: L Mhm
Pw: ...hatten und ((holt Luft)) ahm:: (.) wenn man dann sa::gt die hat das vo- also die eine Frau hat das voll und ganz unterstützt ((holt Luft))@(.)@ @dies hört sich jetzt i'gendwie makaber an@ aber ((holt Luft)) aber musste dann mit den Folgen ((holt Luft)) des verlorenen Kriegs leben in dem (.) sie ihre ganz- also ((holt Luft)) ihre Familie verlor °sie vergewalticht wurde° und so weita ähm:: is' es ja schon so ne ((holt Luft)) Folge und wenn man @(.)@ @Oh Gott dis' hört sich echt makaber an@ wenn man jetzt sagt ähm:: ((schmatzt)) ((holt Luft)) sie war trotz also hat das alles so unterstützt und musste dann einfach mit der Folge leben könnte man ja auch sagen im Prinzip ist das ja somit ihre eigen' Schuld das sie ((holt Luft)) mit dem (.) Strom geschwommen is' und ä:hm:: ((holt Luft)) dai- (.) deshalb hat man glaub ich nich' nur...
Im: L Mhm
Pw: ...Mitleid man lie- also man sieht es und denkt Oh Scheiße is' @ja 'ne blöde Situation@ und...
Im: L Mhm
Pw: das is' traurich und ((holt Luft)) und das is' wahrscheinlich vielen Frauen un-d Kindern un-d auch Männern °jetzt war der Fokus ja auf den Frauen° ((holt Luft)) ähm:: geschehen aber man darf halt immer nich' so diese: (.) andre Seite der Geschichte vergessen (.) also:: ähm::: (2) pf- ja [...]"²¹

Ihrem Mitleid mit den überwiegend weiblichen ZeitzeugInnen der Dokumentation stellt Katrin ihr ‚historisches Wissen‘ entgegen und fragt – durchaus im Bemühen nicht gefühlkalt oder ungerecht zu erscheinen – nach einer möglichen und im Film nicht angesprochenen individuellen Verstrickung der dargestellten deutschen Opfer. Ihr Mitleid wird indes dadurch nicht aufgehoben, sondern erfährt eine ambivalente Konnotation. So fasst sie am Ende der Interviewpassage zusammen, dass Mitleid natürlich präsent sei, man aber diese andere Seite nicht vergessen dürfe.²² Dementgegen führt Marcus seine Einschätzungen zur Einseitigkeit der Darstellung bereits in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* aus:

„[...] Nicht von einem Russen der einem Deutschen etwas Gutes getan hat ist die Rede, nicht von einem Polen, der Skrupel gezeigt hätte den Pommeranern ihren Hof abzuknüpfen. Ich bin kein Experte, aber, da Russen und Polen bekanntermaßen ebenfalls Menschen sind, kann ich mir nicht vorstellen, dass das hier gezeichnet Bild der Realität entspricht, bzw. repräsentativ für sie ist. Es wird auch nicht versäumt auf die friedlichen Verhältnisse in der amerikanischen Besatzungszone hinzuweisen, [...]“²³

Die leicht ironische Überspitzung, mit der Marcus seine Expertise über die Menschlichkeit von Russen und Polen zur Disposition stellt, lässt bereits vermuten, dass sich seine Interpretation auf einer weit weniger sachlichen, sondern persönlicheren Ebene abspielt. Hatte Katrin eine Verzerrung des Bildes der deutschen Opfer im Lichte ihres ‚historischen Wissen‘ über die deutschen Verbrechen im Zweiten Weltkrieg bemängelt, so bemängelt Marcus die Verallgemeinerung der Russen und Polen als Täter, denen jedes menschliche, gute Handeln in der Darstellung abgesprochen wird. Marcus' Kritik an der Dokumentation bezieht sich nicht wie bei Katrin auf Einzelheiten der Darstellung, sondern eröffnet einen Gegenhorizont zum Film in seiner Gesamtheit, indem er aufzeigt, was ihm fehlt. Letztlich deutet die Anspielung auf die Sequenz, in der im Film kurz auf das sich normalisierende Leben in den westlichen Besatzungszonen nach Kriegsende eingegangen wird,²⁴ an, dass Marcus ein Ungleichgewicht, vielleicht eine Ungerechtigkeit, in der Dokumentation sieht. Auf Nachfrage des Interviewers elaborierte Marcus diese Einschätzung später wie folgt:

²¹ ZdFW01I, Z. 375-395.

²² ZdFW01I, Z. 405-406.

²³ ZdFM04N, Z. 36-45.

²⁴ Ursula Nellesen/Annette Tewes, *Zeit der Frauen* (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), *Die große Flucht* (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42', hier 00:32:45-00:33:32.

„Pm: L Nee das jetz' eher 'n
 Bauchgefühl: °muss ich ehrlich sagen:° ((holt Luft)) also ich kann es mir halt einfach:
 ((holt Luft)) ich mein- °ge-ge-° ich bin nie im Krieg gewesen: natürlich: ich kann:: mir...
 Im: L
 °@((schnaubt wdh.))@°
 Pm: ...nich' vorstell'n: was das mit @eim=macht@ ((holt Luft)) °so::° nu kann ja auch sein...
 Im: L °Mhm°
 Pm: ...dass man: da: einfach so::=viel:: schon:: erlebt hat dass: ((holt Luft)) da wirklich
 alle::=°w:::°° alle Humanität man einfach hinda sich lässt aba ich kann='s mir halt schwer
 vorstell'n °also° ((holt Luft)) ich kann mir halt schwierig vorstell'n: dass=es: ähm:: ((holt
 Luft)) nich' auch Soldat'n: gab den die:: (.) hungernde:: Bevölkerung obwohl: es:: (2) Gegna'
 war'n: sozusagen::: dass die dem Leid °getan hab'n°° °(d)as=is':°° ((holt Luft)) einfach als:
 (.) Mensch::: de:r (.) üba das Verhalten von ander'n Menschen: nachdenkt °find' ich das...
 Im: L Mhm
 Pm: ...schwierich:° (.) nachvollziehbar“²⁵

Es wird deutlich, dass Marcus' Kritik am Film, sich nicht wie bei Katrin aus verhältnismäßig abstraktem ‚historischen Wissen‘ über den Krieg speist, sondern aus grundlegenden persönlichen Maßstäben seines moralischen Empfindens. Die Darstellung oder gerade die Nicht-Darstellung der Rotarmisten im Film steht im diametralen Widerspruch zu Marcus' Menschenbild, was in einer persönlichen und emotional bewegten Interpretation des Gesehenen und Gehörten mündet, die auch nicht durch die im Film angebotene Erklärung²⁶ zum Verhalten der Rotarmisten beschwichtigen werden kann, oder diese verdrängt hat. Marcus ist indes nicht minder emphatisch als Katrin, jedoch bezieht sich seine Empathie auf die als falsche empfundene Darstellung der Rotarmisten als Täter.

Strukturell betrachtet könnten die Argumentationen, auf die die beiden ProbandInnen ihren Eindruck von der Subjektivität respektive Einseitigkeit der Dokumentation stützen, nicht verschiedener sein. Katrin nimmt eine sachliche Interpretation des Gesehenen und Gehörten vor und kontrastiert diese mit eigenem ‚historischen Wissen‘, wobei sie gegen die eigene empathische Wahrnehmung der ‚deutschen Opferschaft‘ im Film argumentiert und zu einem so kritischen wie ambivalenten Ergebnis kommt. Marcus auf der anderen Seite reagiert intuitiv – unter Bezug auf seine Grundorientierungen – auf die Dokumentation. Er begründet seine Ablehnung der Darstellungen ex negativo aus der implizierten Inszenierung der sowjetischen Soldaten, die seiner Wahrnehmung der Dokumentation und der Berichten der deutschen Zeiteuginnen, die den Film dominieren, lediglich als Täter in Erscheinung treten. Die hieraus resultierende Botschaft für Marcus mit seinem Menschenbild nicht vereinbar. Katrin und Marcus verdeutlichen dabei auch, dass die gerne allgemeingültig formulierte These von der manipulativen Kraft der Emotionalität filmischer Geschichtsdarstellungen,²⁷ deren Darstellungen mit Leichtigkeit Täterschaft und Opferschaft im Zweiten Weltkrieg verkehren können, mit Vorsicht zu genießen ist.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass bereits der Vergleich der *Individuellen Filmgrundrisse* im Speziellen die Unterschiedlichkeit der beiden Rezeptionen verdeutlicht. Im Allgemeinen veranschaulicht er aber auch, dass Unterschiede bei der Rezeptionen bereits auf der Ebene der Wahrnehmung des Filmes in seiner Gesamtheit beginnen und sich auf untergeordneten Ebenen fortsetzen. Dass dies eine Vielzahl von Sinnbildungen bei der Bedeutungskonstruktion nach sich ziehen kann, liegt auf der Hand. Die Tatsache, dass sowohl Katrin als auch Marcus dieselbe grundsätzliche Botschaft im Film fanden, zeigt jedoch auch auf, dass diese nicht zwangsläufig eine Heterogenität nach sich ziehen muss und in welchem Maße die Polysemie des Medientextes durch den Akt der Rezeption begrenzt ist. Anhand der beiden ProbandInnen konnte zudem herausgearbeitet werden, dass es insbesondere die individuellen Praktiken des Umganges mit dem Gesehenen und Gehörten im Nachgang der Selektion des Medientextes, also vor allem die Interpretation, Deutung, Wertung und Selbstverortung unter Bezugnahme auf vorhandenes Wissen und nicht der bloße Akt der Auswahl und Bedeutungskonstruktion am Text sind, die die probandInnenspezifische Rezeption personalisierter Geschichte ausmachen. Die indi-

²⁵ ZdFM04I, Z. 72-86.

²⁶ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:17:33-00:19:53.

²⁷ Vgl. hierzu Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 227ff; Thomas Heimann, Erinnerung als Wandlung. Kriegsbilder im frühen DDR-Film, in: Martin Sabrow (Hrsg.), Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln 2000, S. 37-86, hier S. 37ff; Hilde Hoffmann, Geschichte und Film – Film und Geschichte, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009, S. 135-143; Frank Bösch, Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50 (1999), H. 4, S. 204-220; Wolfgang Hardtwig, Personalisierung als Darstellungsprinzip, in: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hrsg.), Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch, Darmstadt 1988, S. 234-241; Edgar Wolfrum, Neue Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 32-39; Hendrik M. Emrich, Zur Entstehung authentischer Bilder. Beiträge der Neurobiologie, in: Nach dem Film 2 (2000), online unter: <http://geschichte.nachdemfilm.de/content/zur-entstehung-authentischer-bilder-beiträge-der-neurobiologie> [zuletzt geprüft 08.07.2018].

viduelle Wirkung von personalisierter Geschichte besteht aus einer Summe von individuellen Mechanismen und Effekten, die bei der Rezeption und der anschließenden Aushandlung der Inhalte auftreten.

Das Beispiel von Katrin und Marcus veranschaulicht dabei eine grundlegende Beobachtung dieser Studie. Variationen der Rezeption von personalisierter Geschichte und die Handlungspraktiken mit dieser konnten nur äußerst selten auf der Makroebene des Plots der Filme festgestellt werden. Viel häufiger und umso vielfältiger traten Unterschiede auf untergeordneten Ebenen der untersuchten Medientexte auf, zum Beispiel im Bezug auf einzelne Aspekte, Sequenzen oder Szenen der Filme und konkrete Verknüpfungen von Personen und Geschichten. Demzufolge ist es bei der Untersuchung der Rezeption von personalisierter Geschichte nicht gewinnbringend, die Gesamtheit des Filmes und seiner Narration in den Blick zu nehmen, sondern bei den einzelnen im Text angebotenen und den einzelnen von den ProbandInnen rezipierten personalisierten Geschichte anzusetzen.

Dennoch bleibt die Frage, ob eine bevorzugte Lesart des Medientextes existiert, in der Rezeptionsforschung legitim und wichtig.²⁸ Die meisten ProbandInnen dieser Studie taten es Katrin und Marcus gleich und stellten in ihrer Rezeption von „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ das geschilderte Leid der deutschen Zivilbevölkerung (durch die Rote Armee) in den Fokus ihrer Wahrnehmung und verstanden dies – meist kritisch interpretiert und mit stark variierenden Schwerpunktsetzungen – als zentrale Aussage der Filme.²⁹ Hierbei ist zu unterstreichen, dass die offerierten Angebote der Medientexte den ProbandInnen wenig Spielraum ließen. Es bleibt festzuhalten: Jede Filmrezeption ist einzigartig. Diese Einzigartigkeit kulminiert jedoch ipso facto weder in einer Beliebigkeit oder grundlegenden und grundsätzlichen Differenz der Interpretation noch in der Unmöglichkeit von Ähnlichkeit und Kongruenz derselben.

7.2 Wahrnehmung, Verarbeitung und Wertung personalisierter Geschichtsdarstellungen

Werks- und rezeptionsästhetisch betrachtet, macht „Die Flucht“ in ihrer Darstellung der Soldaten der Roten Armee ein sehr eindeutiges und historiographisch wie geschichtsdidaktisch sehr fragwürdiges Angebot.³⁰ Lediglich zwei Mal treten sie im Film in Erscheinung: das erste Mal prominent platziert am ersten Wendepunkt der Dramaturgie zwischen erstem und zweiten Akt, in jenen Szenen, in denen Soldaten der Roten Armee einen verlassenen Bauernhof stürmen, zwei Frauen vergewaltigen, die sich vom Treck getrennt hatten, und sich im Anschluss betrinken, während eines ihrer Opfer sich das Leben nimmt. Bevor sie wieder abziehen, exekutieren die Offiziere noch einen Rotarmisten wegen Insubordination und stecken den Bauernhof in Brand. Ganze fünf Minuten³¹ lässt sich der Spielfilm Zeit, diese Episode zu erzählen, und verlässt sich dabei voll und ganz auf seine visuelle und akustische Ästhetik – auch wenn diese hinter einer meisterhaften Handhabung filmischer Gestaltungsmacht und -möglichkeit weit zurücksteht.

Zunächst spielt die Montage mit dem Kontrast zwischen der Wärme im Haus und der Kälte außerhalb, unterstützt von nahen Einstellungen im Haus und langen Einstellungen im Außenbereich. Mit dem Eindringen der Rotarmisten steigert sich die Montage in der Kadenz der gesetzten Schnitte, die gemeinsam mit der extrem hektisch geführten Handkamera und nahen Einstellungen die Intensität des kurzen Handgemenges widerspiegelt und vor allem Immersion erzeugen soll. Die Rotarmisten sprechen russisch, die deutschen Frauen schreien lauthals mit tränenerstickten Stimmen. Nach dem kurzen Kampf beruhigen sich Kamera und Schnitt wieder, ebenso wie die Rotarmisten, die sich daranmachen, sich an den Frauen zu vergehen. Die Einstellung verweilt zwischen der Distanz eines voyeuristischen Blickes und Nähe zur Perspektive der Täter und wendet sich einmal aus der Obersicht der Tat, ein anderes Mal aus der Normalsicht, auf Augenhöhe, den wartenden Kameraden zu, die schweigend und ausdruckslos dem Geschehen folgen. Die Opfer bleiben, bis auf ihr wehleidiges Wimmern, auch ästhetisch passiv. Ihr Leid wird erst eingefangen, als die Rotarmisten von ihnen abgelassen haben und grölend in der Küche des Bauernhofs dem Alkohol frönen. Untermalt von der Geräuschkulisse einer ausgelassenen Feier, fängt die Kamera zunächst ein, wie eine der Frauen sich eine Gardine greift und sich einen Strick dreht und geht dann dazu über, die andere Frau, die blutverschmiert über den Boden kriecht, in Normalsicht zu begleiten, bis sie die schreckliche Entdeckung ihrer toten Freundin macht.

²⁸ Heinz Bonfadelli, Medienwirkungsforschung I, Konstanz 2004, S. 195f.

²⁹ Ein gezielter Beleg kann an dieser Stelle nicht angeführt werden, da sich diese Einschätzung auf die Gesamtheit des erhobenen Datenmaterials aller ProbandInnen bezieht. Vgl. zur Bewertung von personalisierter Geschichte als Rezeptionspraktik Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

³⁰ Vgl. Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

³¹ Kai Wessel, Die Flucht (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91', hier 00:26:35-00:31:44.

Die beschriebene Sequenz ist in ihrer Gesamtheit ein Produkt der Imagination des Drehbuchautors und nichts davon, bis auf den Umstand, dass es zu Kriegsende und danach zu Vergewaltigungen durch Rotarmisten kam,³² ist historisch verbürgt. Es sind solche Szenen, die an Brutalität im filmischen Medium zwar noch überboten werden könnten, nicht aber an Eindeutigkeit, die Historikern Sorgen bereiten. Nicht per se, weil sie erdichtet sind oder sie etwas abbilden, was falsch oder ahistorisch wäre, sondern weil sie den Kontext verklären, Zusammenhänge durchtrennen und verzerrte Bilder generieren. Die Darstellung und Erzählung von Vergewaltigungen durch Rotarmisten ist in beiden Filmen ein zentraler Gegenstand und wurde von allen ProbandInnen als solcher wahrgenommen, gerade weil sie mit dem Historischen spielt und weil die Erzählung von Vergewaltigungen durch Rotarmisten zentraler Topos der deutschen Erinnerungskultur im Bezug auf das Ende des Zweiten Weltkriegs in Osteuropa ist.

Die beschriebene Vergewaltigung ist eines der ersten Themen, das der sechszwanzigjährige Mechatronikstudent Andreas in seinem *Vertiefenden Interview* zur Sprache bringt, und es wird von ihm im gesamten Gespräch immer wieder aufgegriffen. Andreas ist dabei nicht der einzige Proband, der in seinem Interview wiederholt auf diese Filmsequenz verweist, auch bei den anderen ProbandInnen bildet sie, die mit Abstand am häufigsten und ausführlichsten thematisierte Episode des Spielfilms.³³ Im *Vertiefenden Interview* schilderte Andreas diese Szene wie folgt:

„Pm: ...Rotarmisten kam so oder °zwischen Russen° so ((holt Luft)) äh und dann kam's halt dazu so u::nd ((holt Luft)) ja das halt natürlich (ei-) aja is' halt eigentlich auch schon wieder 'n bisschen auch meine Erwartung eigentlich dar also (schw-) nur widergespiegelt so 's hat mich...

Im: L Mhm

Pm: ...jetzt nicht überrascht oder so des (.) groß hängen geblieben aber schon ((holt Luft)) das halt genau wenn halt (.) dieses Argument kommt ja die Deutschen mussten halt vor den Roten äh von den- °äh von den° Russen fliehen so ((holt Luft)) die ha'm ja alle vergewaltigt so die ha'm ja jede Frau vergewaltigt die ihnen zwischen die Hände kommt so und das was da in der Szene passiert so die die kommen in das Haus rein die erste Frau die sie gleich sehen so schnappen die sich und vergewaltigen sie ohne zu gucken was is' in dem Haus wer is' da noch so ((holt Luft)) was machen die da überhau:pt so ((holt Luft)) also ja es is' schon durch ä-(.) doch durch die Vergewaltigung doch schon ziemlich dolle hängen geblieben so diese Szene so: halt...

Im: L Mhm

Pm: ...((holt Luft)) weil ja das doch schon n-ne ziemlich krasser Gewaltakt is' so: äh: ne Vergewaltigung auch so darzustellen so is' halt trotzdem immer no- ziemlich dolle so ((holt Luft)) (.) ä:h (.) is' ja doch schon dolle hängen geblieben och deswegen so das halt (.) ja: (.) Die kommen rein sehn halt die Frauen Frau schnappen die sich so die eine war grad draußen...

Im: L Mhm

Pm:...so die äh: (.) hat ja Holz geholt so ich glaub die hat sich dann °ah ich weiß...

Im: L ()

Pm: ...es auch nich' mehr die hat sich dann versteckt oder so° ja³⁴

Detailliert zeichnet Andreas den Hergang der Sequenz nach und verweist in seinen Formulierungen darauf, dass er weiß, dass es bei Kriegsende zu Vergewaltigungen durch die Rote Armee gekommen sei. Dem Schrecken des dargestellten Verbrechens kann sich Andreas nicht entziehen und die Drastik der Darstellung scheint, seinen Ausführungen nach, auch der Hauptgrund gewesen zu sein, wieso er sich diese Szene eingeprägt hat.³⁵ Das rezipierte negative Bild, das der Film ihm von den Rotarmisten vermittelt, hatte Andreas schon einige Minuten zuvor zusammengefasst. So sei die Rote Armee als „marodierende [und] vergewaltigende Alkis“³⁶, „rote[...] Horde“³⁷ dargestellt worden. Damit ein Film in Bezug auf seinen Inhalt als historischer Film anerkannt werden kann, muss die dargestellte Vergangenheit, unter Bezugnahme auf die spezifische Geschichtskultur der RezipientInnen, für diese klar erkennbar hervorgehen, so dass sie den Film in der Vergangenheit präzise verorten können.³⁸

³² Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949*, Bonn 2010, S. 941ff; Ingo von Münch, „Frau, komm!“ Die Massenvergewaltigungen deutscher Frauen und Mädchen 1944/45, Graz 2013; Ingeborg Jacobs, *Freiwild. Das Schicksal deutscher Frauen 1945*, Berlin 2008; Birgit Beck, *Vergewaltigung von Frauen als Kriegsstrategie im Zweiten Weltkrieg?*, in: Andreas Gestrich (Hrsg.), *Gewalt im Krieg. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jahrhunderts*, Münster 1996, S. 34-50; Manfred Zeidler, *Die Tötungs- und Vergewaltigungsverbrechen der Roten Armee auf deutschem Boden 1944/45*, in: Gerd R. Ueberschär/Wolfram Wette (Hrsg.), *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 2001, S. 419-432; Franz Wilhelm Seidler/Alfred M. de Zayas/Armin Steinkamm, *Kriegsverbrechen in Europa und im Nahen Osten im 20. Jahrhundert*, Hamburg 2002, S. 122.

³³ Vgl. Abb. 16 dieser Arbeit.

³⁴ DFM01, Z. 306-327.

³⁵ Vgl. weiterführend für die durch die ProbandInnen empfundene Intensität als Ursache für die Zuweisung von Aufmerksamkeit und Bedeutung zu personalisierter Geschichte im Rezeptionsprozess Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

³⁶ DFM01, Z. 259f.

³⁷ DFM01, Z. 263.

³⁸ Pierre Sorlin, *How to Look at an „Historical“ Film*, in: Marcia Landy (Hrsg.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 25-49, hier S. 37.

Betrachtet man den Gesprächsabschnitt isoliert, so könnte sich die Vermutung aufdrängen, dass sich die Befürchtungen medienkritischer Historiker an Andreas bestätigt haben, da er nun einmal das Klischee der wildgewordenen und verwilderten Soldateska rezipiert habe und mit den personalisierten Geschichte der Frauen einen Opfertopos ins Zentrum seiner Wahrnehmung gerückt hat. Doch zugegebenermaßen lässt die Darstellung einer Vergewaltigung dem Rezipienten wenig Spielraum. Was Andreas wahrgenommen hat, entspricht jedoch nicht dem, was er selbst über diese Inszenierung von Geschichte denkt, wie er einige Minuten später darlegt, als ihn der Interviewer im *Vertiefenden Interview* darauf anspricht, was er damit meine, dass er dem Film voreingenommen begegnet sei.

- „Im: ((holt Luft)) Sie meinten Sie wären voreingenommen ähm in wie fern? voreingenommen,
Pm: L ((holt Luft))
Pm: Na:ja:: ((schmatzt)) das ich halt schon: mir: sage: halt (.) naja also (2) die Kriegsschuld der Deutschen so was ha'm sie in Osteuropa (.) eigentlich versucht so ((holt Luft)) der (.)...
Im: L Mhm
Pm: ...Han'griff so auf Russland so die (.) Massen-h-äh-Hinrichtungen Erschießungen Deportationen von Zivilisten Zivilbevölkerung die Brandschatzungen so ((holt Luft)) **Es is' ja halt** es is' es sind ja nich' die Russen die damit anfangen sozusagen (.) so dass mein ich halt so dass sich jetzt nich' unbedingt sage ((holt Luft)) oh die arme Deutsche so die (.) kann kann dafür nix so...
Im: L Mhm
Pm: ...der wiederfährt das jetzt so viel Schlechtes so:=un' das=ha warn ganz andere so: die das eigentlich verbrochen haben so un' (.) die kann dafür gar nix und° ((holt Luft)) das meint ich halt das ich halt nich' wirklich 'nen ((holt Luft und stöhnt anschließend)) ja so'n=so'n Leidempfinden mit der Deutschen da oder mit den deutschen Leid was in dem Film dargestellt wurde...
Im: L Mhm
Pm: ...halt (.) öh nich' dis konnt' ich halt nich' so groß empfinden so °hat doch schon°³⁹

Andreas begegnet der Sequenz in diesem Gesprächsabschnitt dadurch, dass er die Filmhistorie mit dem ihm zur Verfügung stehenden ‚historischen Wissen‘ über die Realhistorie in Bezug setzt. Der wahrgenommenen Darstellung des deutschen Leids, das er in der Vergewaltigung der Filmfiguren Babette und Frau Meister erkennt, setzt er ein Panoptikum aus Verbrechen des ‚Dritten Reiches‘ entgegen. Andreas relativiert die Schwere der Schuld der Täter in der Filmhistorie mit der Täterschaft der Deutschen in der Realhistorie. Das Werturteil über die Verwerflichkeit des Verbrechens selbst bleibt indes unangetastet. Das von Andreas in seiner Deutung herangezogene ‚historische Wissen‘ gibt den Rotarmisten einen Grund für ihr Handeln, ohne dieses zu rechtfertigen oder dem Opfer seine Opferrolle abzusprechen. Jedoch zieht er mit seinen Ausführungen die unausgesprochene Vermutung der Unschuld der Frauen, die sich in der Filmhistorie nichts haben zu Schulden kommen lassen, in Zweifel. Die Einschätzung und Wertung von Andreas, der sich selbst auf der linken Seite des politischen Spektrums verortet, fußen jedoch nicht nur auf seinem ‚historischen Wissen‘, sondern auch auf seinen politischen sowie ideologischen Einstellungen, respektive sind durch diese motiviert. Dies zeigt sich unter anderem an seiner kritischen Reflexion der Darstellung des Kriegsendes im Film, wobei sich Andreas sowohl in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* als auch im *Vertiefenden Interview* an der Verwendung des Begriffes der „Eroberung“⁴⁰ stört. In seinem *Vertiefenden Interview* stellt sich diese Kritik wie folgt dar.

- „Im: Okay (3) ähm Sie ha'm (2) am Ende was ich sehr interessant äh: ((holt Luft)) fand ha'm Sie ähm (2) ((schmatzt)) geschrieben François kommt als GI zurück ((holt Luft)) und dann...
Pm: L Mhm
Im: ...erzählt Lena da aus'em Off nachdem München erobert würde und sie ha'm da noch in Klammern @hinten dran geschrieben befreit@
Pm: L Ja:: ja: ja ((holt Luft)) Naja also ich ä (3) ich war mir selber nich' mehr sicher o:b sie das wirklich so gesacht hat wer ähm München wurde von den...
Im: L Mhm
Pm: ...Amerikanern erobert so ((holt Luft)) Was ja dann doch irgendwie schon immer noch so ha:: die ha'm uns die Stadt weggenommen so und jetzt' besetzt also besetzt und so:: un' äh: (.) ((holt Luft)) äh weiß nich' ob das jetzt bewusst so gesacht wurde von den Autoren das sie das...
Im: L Mhm
Pm: ...vorlesen sollte um halt irgendwie noch ne (.) ((holt Luft)) trotzdem so ja wir armen geleet- also äh wir armen Besetzten Deutschen so äh-äh (.) die das halt nicht einsehen will dass äh:: @dass sie eigentlich@ trotzdem halt scheiße war oder vielleicht auch scheiße is' so na dass halt alle (.)...
Im: L Ja
Pm: ...um sie drum herum auch halt auch scheiße warn so @und es nich' sehen-@ einsehen wollte...
Im: L @(.).@
Pm: ...dass s::ie eigentlich Teil eines: dies:: dieses superkrassen Verbrechen also das Verbrechens der Menschheit eigentlich äh Teil war so ((holt Luft 2)) äh:: oder ob einfach nur unbewusst von

³⁹ DFM011, Z. 358-373.

⁴⁰ DFM01N, Z. 92-96.

den Autoren geschrieben wurde so also w- ja also (2) aus meiner heutigen Perspektive...

Im: L Mhm

Pm: ...w- bin ich halt dann doch schon froh so dass halt dann (2) zwei Armeen halt dann Deutschland befreit haben so ja:: sonstn ((holt Luft)) so und dass das ja halt nicht gesagt wurde is' ja nich' einmal im Film so ((holt Luft)) ha=fli m: weiß nich' ob des bewusst nicht gesacht wurde... [...]"⁴¹

Die Passage im Film, auf die sich Andreas bezieht, ist verhältnismäßig kurz und zeigt die Fluchtgemeinschaft des Filmes eine Landschaft durchwandernd, während die Hauptperson Magdalena von Mahlenberg in einem in späterer Narration gehaltenen Voiceover das Ende der Kriegshandlungen verkündet: „Hitla beging Selbstmord (3) die Russen besetzten Berlin (2) und die Amerikaner nahmen München ein: (3) und am achten Mai (2) war endlich Frieden: [...]“⁴² Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen greift Andreas bei seiner Deutung nicht auf sein ‚historisches Wissen‘ zurück, sondern nutzt adaptierte Deutungsmuster, um sich gegenüber dem Film zu positionieren und Kritik zu üben, die von historiographischer Seite nicht notwendigerweise geübt werden müsste. Die Darstellung des Filmes kann als durchaus korrekt betrachtet werden, so hob der deutsche Historiker Hans-Ulrich Wehler hervor, dass das Kriegsende 1945 von den Zeitgenossen durchaus als „Niederlage“ und „deprimierende Katastrophe“ empfunden worden sei.⁴³ Andreas' Kritik speist sich vielmehr aus der durch Richard von Weizsäcker popularisierten gegenwärtigen Beurteilung des Kriegsendes, die bei aller Richtigkeit eine ex post Deutung bleibt. Andreas' starke Zustimmung zu dieser Position ist indes nicht zu übersehen und gibt einerseits einen Einblick in eine weitere Möglichkeit, personalisierte Geschichte zu begegnen. Zum anderen gibt sie aber auch Einblick in seine Grundorientierung zum Thema und verdeutlicht, dass sich die Wissensbestände, die er zur Deutung und Kritik der Darstellung der zu Beginn des Kapitels beschriebenen Sequenz herangezogen hatte, nicht zwangsläufig nur auf ‚historisches Wissen‘ über die dargestellte Vergangenheit beziehen müssen.

Das Beispiel von Andreas zeigt, dass die zentrale Frage bei der Analyse des individuellen Umganges mit personalisierter Geschichte nicht bei der Frage halt machen darf, WAS vom „gelesene“ und wie auch immer verstandene Text“⁴⁴ im Sinne Krotzes wahrgenommen wurde. Von zentralerer Bedeutung ist die Frage nach dem WIE im doppelten Sinne. Neben der Wahrnehmung muss auch gefragt werden, WIE und durch WELCHES Handeln mit dem Medientext der ‚gelesene Text‘ zustande kam und WIE mit dem ‚gelesenen Text‘ weiter gehandelt wurde. Die Frage darf nicht nur sein, ob – um bei Andreas' Beispiel zu bleiben – die rezipierten personalisierten Geschichten geeignet waren, die Rote Armee als Täter oder die deutsche Zivilbevölkerung als Opfer darzustellen und ob diese Darstellungen durch die Rezeption Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen fanden, denn hierfür lässt der mit Opfertopoi überfüllte Spielfilm „Die Flucht“ im Zweifel nicht viel Raum. Die Frage muss vielmehr sein, wie die Darstellung wirkt, wie die ProbandInnen damit umgehen, wie sie sich mit welchen Ressourcen auf sie beziehen und sich zu ihr in Bezug setzen. Die beiden in dieser Studie untersuchten Filme stellen Deutsche in vielerlei Hinsicht als Opfer und Rotarmisten, Russen, Polen und auch Amerikaner als Täter dar. Zwar werden diese Dynamiken von den Filmen in jeweils unterschiedlichem Maß und Weise, sowie in Teilen reflektiert und konterkariert, jedoch besteht kein Zweifel daran, dass diese in beiden Fällen nur einen Bruchteil der Spielzeit in Anspruch nehmen und nicht ansatzweise so detailliert erfolgen wie die Beschreibungen der deutschen Opfer. Die Filme sind in höchstem Maße subjektiv, weswegen eine Zuwendung zur subjektiven Wahrnehmung der ProbandInnen zwar umso sinnvoller ist, jedoch dort nicht halt machen darf und die Praktiken des Umganges mit dem Gesehenen und Gehörten miteinbeziehen muss.

7.3 Zweierlei Sinn – Ebenen der Sinnbildung bei der Rezeption von personalisierter Geschichte

Wie bereits das zuvor erläuterte Beispiel von Andreas⁴⁵ verdeutlicht, benötigt die Rezeption von personalisierter Geschichte einen oder mehrere Deutungskontexte, in denen die wahrgenommenen filmischen Darstellungen von den ProbandInnen verortet werden. Erst dann können sie deutbar gemacht werden und Wirkung entfalten.⁴⁶ Film sehen, das heißt zunächst einmal, Film verstehen und sich selbst

⁴¹ DFM01, Z. 920-945.

⁴² Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:13:35-01:14:06.

⁴³ Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band, 2010, S. 941f.

⁴⁴ Friedrich Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der Cultural Studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1995), H. 3, S. 245-265, hier S. 249.

⁴⁵ Siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

⁴⁶ Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2008, S. 25.

verständlich machen, Sinn zu bilden. Diesen Prozess hat der deutsche Medien- und Kommunikationswissenschaft sowie Film- und Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos an Hand einer fiktiven Szene in einem Restaurant wie folgt verdeutlicht:

„Um eine Filmszene zu verstehen, muss ein Zuschauer zunächst einmal Informationen verarbeiten und sie in einen bedeutungsvollen Kontext bringen. [...] um zu erkennen, dass es sich bei den Figuren auf der Leinwand oder dem Bildschirm um Menschen handelt, die in einem Restaurant an einem Tisch sitzen, muss der Zuschauer die ihm dargebotene Bildinformation verarbeiten. Er muss wissen, was Menschen sind, was ein Restaurant ist und was ein Tisch ist. Darüber hinaus wissen wir, dass Menschen immer in bedeutungsvollen Strukturen handeln, aus ihnen können sie nicht heraustreten. Das heißt in diesem konkreten Fall, dass der Zuschauer auch um die Bedeutung von Menschen, Tischen und Restaurants weiß. Anhand des Settings Mensch – Tisch – Restaurant werden Kontexte des Wissens aufgerufen, die deren Bedeutung im Rahmen sinnhaften sozialen Handelns an lebensweltliche Verweisungszusammenhänge zurückbinden.“⁴⁷

Darüber hinaus müssen die RezipientInnen diese Informationen auch in den narrativen Kontext des Filmes einbetten, um etwa feststellen zu können, dass es nicht um den Akt des Essens geht, sondern beispielsweise um das beim Essen geführte Gespräch.⁴⁸

„Der Zuschauer hat ein Wissen um die soziale Bedeutung von Restaurants, das er nun in der Rezeption aktivieren kann, um die Szene nicht nur zu verstehen, sondern sie auch mit Bedeutung zu füllen.“⁴⁹

Die Komplexität solcher Bedeutungszuweisungen wächst bereits beträchtlich, wenn man nicht „einfache Alltagsbegebenheiten wie Restaurantbesuche und Gespräche [...] [betrachtet], sondern z.B. [...] politische Macht, Hierarchien, Geschlechterverhältnisse, religiöse Praktiken und Ähnliches mehr“⁵⁰. Wissen ist die Ressource, die RezipientInnen an den Film herantragen, um Sinn am Medientext zu bilden. Dieser Sinn kann, muss aber nicht individuell sein. Die Unterschiedlichkeit der Filmgattungen spielt bei diesem grundlegenden Prozess indes keine Rolle, er ist sowohl für die untersuchte Dokumentation „Zeit der Frauen“, als auch den Spielfilm „Die Flucht“ gültig.

Bei Filmen mit historischem Inhalt werden die beschriebenen Bezugsrahmen von Deutungskontexten mit einem weiteren Bezugsrahmen überformt: dem der Vergangenheit. Bei historischen Inhalten verschiebt sich die Bezugsebene von der Gegenwart hin zur Vergangenheit. Zwar blieben Menschen, Tische und Restaurants in Vergangenheit, was sie in der Gegenwart sind, dies gilt jedoch nicht für die dargestellten sozialen Praktiken, Geschlechterverhältnisse, Machtverhältnisse oder aber Dinge und Sachverhalte, die in der Gegenwart keine Entsprechung mehr haben. Zur Sinnstiftung von historischen Inhalten benötigen die Rezipienten ‚historisches Wissen‘. Für den Sinnbildungsprozess an sich ist es gleichgültig, ob dieses Wissen vorhanden oder nicht vorhanden ist, ob es – gemessen an historiographischen Erkenntnissen – ‚falsch‘ oder ‚richtig‘ ist, oder welchen Ursprung es hat. Für das Ergebnis dieses Sinnbildungsprozesses hingegen sind diese Parameter von entscheidender Bedeutung.

Ohne das Wissen über die Gestalt einer SS-Uniform wäre eine RezipientIn beispielsweise darauf angewiesen, auf ihr Weltwissen über Uniformen im Allgemeinen zurückzugreifen. Dies mag zunächst trivial anmuten, jedoch resultiert hieraus, dass der Träger besagter Uniform nicht der SS zugeordnet und somit auch nicht mit den von der SS begangenen Verbrechen in Verbindung gebracht werden könnte, selbst wenn Wissen über diese bestünde. Aus dem SS-Mann würde so ein einfacher Soldat oder ein ganz normaler Mann. Ebenso wäre es einer RezipientIn ohne das Wissen um die Funktion oder das Gewaltpotenzial der SS oder Wehrmacht über die deutsche Bevölkerung oder die Bedrohung, die von ihnen für verfolgte Bevölkerungsgruppen respektive Gemeinschaften und Ethnien ausging, nicht möglich, Hierarchien und Machtverhältnisse – historisch wie nicht-historisch – sinnhaft zu deuten. Solches mangelnde Wissen lässt sich durch Weltwissen und milieuspezifisches Wissen nicht oder nur unzureichend kompensieren.

Was geschieht, wenn ‚historisches Wissen‘ fehlt, verdeutlichen die Beispiele von Maria und Sophie, die sich in den beiden folgenden Gesprächssequenzen auf eine Filmsequenz aus dem Spielfilm „Die Flucht“ beziehen, in der die Zwangsarbeiter von einer Gruppe Feldgendarmen überrascht und anschließend ermordet werden.⁵¹ Die neunzehnjährige Studentin der anglistischen Kulturwissenschaften und europäischen Geschichte Sophie gibt die Filmsequenz wie folgt wieder:

„Im: Okay ((schmatzt)) ähm:: (2) ((schmatzt)) ((holt Luft)) Sie fang'n: n-n- bei Ihrer Nacherzählung ähm::=°m::m-m°° damit an dass ähm:: ((schmatzt)) (.) d-die also Mutter und Tochter getrennt sind (3) ((schmatzt und holt Luft)) und ähm:: geh'n dann äh::=:°b:° ganz konkret darauf ein wie die Tochter eben: mit den: ähm:: (.) mit diesen Männer'n flieht ((holt Luft)) und ähm::mh...

⁴⁷ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 25.

⁴⁸ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 25.

⁴⁹ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 26.

⁵⁰ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 26.

⁵¹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:51 u. 00:14:41-00:17:02.

Pw: L Mhm
Im: ...(.) dass die (.) dann aufgegriffen und erschossen werden ((holt Luft)) ähm::: (3) was war: (.) daran für Sie jetzt' (2) besonders einprägsam:?
Pw: ((schmatzt)) ähm::: ((atmet aus)) na erst=mal::: das de:r (.) Frocoir hieß er ne[[fragend]]? de::r der dann überlebt am Ende: ((holt Luft)) dass er:: (.) naja besonders fürsorglich: ähm:::...
Im: L Mhm[zustimmend]
Pw: ...((schmatzt)) auch zu der Tochter is' (.) ((schmatzt)) und er auch versprochen hat ähm::: oder mehrfach am Ende ja auch nochmal das Versprechen gibt sich um sie und ihre Mutter zu kümmern ((holt Luft)) un::t ähm::: dann nochmal: (.) also::: die Grausamkeit von den SS=ä=Leuten wie=sie: wie man bragdisch so kurz aufatmet wie=se- wo sie sag'n geht. (.) un: ich hab also klar=man ich=hab mir schon dann gedacht irgendwo: irgendwas is' da...
Im: L Mhm
Pw: ...faul: ((holt Luft)) aba: dass sie dann wirklich diese: leucht=ähm::: ich weiß es nich' ja? (.) dis Ganze beleuchten und dann wirklich (.) sie niederschieß'n das war wirklich grausam: und dann au'=noch ich:- das wusst' ich auch nicht der Nieko- Nikolei? oder Nikolas ja: ob das der (.)...
Im: L Nikola
Pw: ...Sohn: von äh:: dem Frocoir oder auch irgendwie 'ne=°°äh°° (.) °°()°°⁵²

Nicht ohne Wertung nimmt Sophie Bezug auf die Szene, in der die Zwangsarbeiter ermordet werden, und bindet sie zunächst in die Handlung des Filmes ein, indem sie sich der Funktion des Hauptcharakters François Beauvais und seiner Beziehung zur Tochter der Hauptperson Magdalene von Mahlenberg vergewissert. Die Soldaten in der Szene identifiziert sie als SS-Angehörige. Wenig später führt Sophie im Bezug auf eine andere Filmsequenz, in der sie die Wehrmachtssoldaten von den zuvor erwähnten SS-Angehörigen abgrenzt, folgendes aus:

„**Im:** Okay (2) äh: Sie ha'm grad' gesacht dass äh:: (.) °d-° dass das auch SS-Männer war'n
Pw: °War'n=s nich'°?
Im: ((schnaubt)) (.) Wie komm Sie zu der Annahme dass es SS-Männer war'? °hä°
Pw: Ach nee: es war'n nich' die SS-Männer das war'n nu:r: die Soldaten oder? ((holt Luft))
Im: Ja.
Pw: Ja genau: (.) ((holt Luft)) nee das hab ich jetzt' mit der ander'n d- ähm::: Situation: durchnander gebracht ja stimmt weil der Heinrich hat ja auch: (.) °ja° weil=bei den Andern sieht man...
Im: L Okay okay
Pw: ...ja wirklich auch die Zeichen auf der:: Jacke und bei dem Heinrich der hatte ja:...
Im: L Mhm
Pw: ...((holt Luft)) auch seine Uniform an aber nich' ähm::: (.) ja auch Orden: aber jetzt' °kein:: SS-Zeichen un:d auch nich' die schwarzen Sachen na ich glaub eher dunkelgrü:n: und so ((holt Luft))⁵³

Sophie gibt an, die vermeintlichen SS-Männer in der Sequenz an ihrer schwarzen Kleidung und ihren Abzeichen erkannt zu haben. Hierbei bilden die dunklen Mäntel der Soldaten den primären Ansatzpunkt für das zur Deutung herangezogene Wissen, da die Soldaten in der betreffenden Sequenz Rangabzeichen und Insignien der Wehrmacht tragen. Möglicherweise ist es auch die wahrgenommene und empfundene Brutalität des dargestellten Handelns und das ‚historische Wissen‘ über die Verbrechen der SS, die die Probandin in ihrer Sinnbildung bestärkt.⁵⁴ Im vorliegenden Fall bleibt der Irrtum, der Sophie unterläuft, ohne Folgen für die weitere Deutung des Films, was jedoch einzig im deus-ex-machina-artigen Auftreten der Feldgendarmerie begründet liegt, mit dem der Film sich der für die Dramaturgie nicht weiter benötigten Zwangsarbeiter entledigt. Dem Beispiel von Sophie steht das der vierundzwanzigjährigen European-Studies-Studentin Maria gegenüber, die bei ihrer Deutung auf ‚historisches Wissen‘ zurückgreifen kann, wenn auch nicht auf Anhieb.

„**Pw:** (15) Naja wir könnten wieder so gucken äh wie wird die Wehrmacht dargestellt und so aber dafür müsst=ich den Film noch fünf Mal sehen um das sagen zu können. (2) kommt ja eigentlich ganz gut weg neh (4) ja doch
Im: In wie fern kommen die gut weg?
Pw: Oh=doch die ha'm also ha'm jetzt kein:: negativen Eindruck bei mir hinterlassen @(.)@ (.) und diese diese Truppe die da die f=Kriegsgefangenen erschießt das::: (.) warn das nicht wieder SS-Leute? die hatten aber diese schwarzen Mäntel an
Im: Die ha'm hier äh so 'n
Pw: Ach ja das warn diese Kettenhunde ja stimmt ja ok“⁵⁵

Maria deutet die Soldaten in der Szene zunächst wie Sophie als Angehörige der SS, korrigiert sich dann aber, als der Interviewer auf seine Brust zeigt, ihr jedoch keine weiteren Informationen gibt. Die-

⁵² DFW031, Z. 118-139.

⁵³ DFW031, Z. 297-309.

⁵⁴ Vgl. DFW03N, Z. 16-19 u. 31-38 sowie DFW031, Z. 118-162, 226-297, 1169-1187, 1311-1377.

⁵⁵ DFW011, Z. 445-453.

sen Hinweis kann die Probandin mit ihrem ‚historischen Wissen‘ in Verbindung bringen und assoziiert mit der Geste des Interviewers die metallenen Ringkragen, die die Soldaten in der fraglichen Sequenz des Filmes tragen. Auch wenn die Probandin das im Kontext relevante ‚historische Wissen‘ zur Deutung der Sequenz nicht selbstständig einbringt, geht aus dem Gesprächsabschnitt deutlich hervor, dass sie dennoch darüber verfügt. Dass sie die Feldgendarmen im Wehrmachtjargon korrekt als ‚Kettenhunde‘ bezeichnet, untermauert diese Deutung. Auch wenn das Beispiel von Maria und Sophie trivial und die Analyse kleinlich anmuten mag, verdeutlicht es eindringlich die Bedeutung von ‚historischen Wissensbeständen‘ für Praktiken der Sinnbildung bei der Rezeption personalisierter Geschichte. Denn nicht zuletzt ist in der Sinnbildung Sophies auch eine im Filmkontext nicht angelegte Entlastung der Wehrmachtsfiguren inbegriffen, die mit der Verlagerung von Schuld von der Wehrmacht zur SS dem Mythos der ‚sauberen Wehrmacht‘ nicht unähnlich ist.

Aber nicht nur spezifisches, ‚historisches Detail- respektive Faktenwissen‘ ist bei der Sinnbildung relevant, sondern auch strukturelles Wissen über die dargestellte Vergangenheit. So würde eine Rezipientin, die über kein Wissen bezüglich der Rolle der Frau im Nationalsozialismus verfügt, wahrscheinlich auf eigenes Wissen und ihr kontemporäres Verständnis der Geschlechterverhältnisse zurückgreifen, um das Gesehene und Gehörte zu deuten. Somit könnte die Sinnbildung zu einer personalisierten Geschichtsdarstellung auch ohne die Zuhilfenahme von ‚historischem Wissen‘ erfolgen. Illustriert werden kann eine solche Konstellation bei der Sinnbildung, die nicht wie bei den vorherigen Beispielen in einer ‚historischen Fehldeutung‘, sondern in einer ‚anachronistischen Deutung‘ der rezipierten personalisierten Geschichte resultiert, am folgenden Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der zwanzigjährigen Philosophie- und Geschichtswissenschaftsstudentin Helena:

- „**Pw:** ...ähm::: ((schmatzt)) dann kommt ja Heinrich und ich glaub normalerweise würde- (.) eine Mutta sich total @freu'n@ dann ihren Sohn zu sehn wenn der ((holt Luft)) einfach mal im Krieg zu Hause is' also=so=des is' doch: (.) total schön eigentlich ((holt Luft)) und sie (2)...
Im: L Ja
Pw: ...sagt zwar so Heinrich @(.).@ aba irgendwie sie fällt ihm nich' in die Arme oder irgendwas...
Im: L @(.).@
Pw: ...also=so total (.) unemotional irgendwie ((holt Luft)) und ich f:- also=so: normalerweise so: °mein Verständnis von 'ner mütterlichen Beziehung is' eher so wie° (.) bei Lena und ihrer Tochter also die ha'm sich ja auch total gefreut ((holt Luft)) und da is' das halt irgendwie...
Im: L Ja:
Pw: ...so::: (.)'n bisschen kühl: gewesen: ((holt Luft)) und dann hat sie ihm ja nur gesagt dass er sich darum kümmern soll dass die Leute sich (.) benehmen ((holt Luft)) °und (.) dann...
Im: L Ja:
Pw: ...war=s dass schon so: also° ((holt Luft)) und ich glaub irgenwann ((holt Luft)) essen sie doch auch noch=ma' z- oder sie isst °ich weiß nich'° (.) °ob° dass da:: schon is': ich glaub schon...
Im: L °Mhm°
Pw: ... ((holt Luft)) da:: °w-° (.) sitzt sie °äh-° das is' noch davor: da sitzt sie irgendwie und... sch:miert sich 'n Brot oder so °ähm°° ((holt Luft)) °un=dann kommt der irgendwie zu ihr...
Im: L Ja:
Pw: ...hin° ((holt Luft)) (.) fragt sie: irgendwie so warum sie so: komisch zu ihm is' und keine Ahnung und dann sagt er irgenwann (.) ich geh jetz' Lena suchen °°un=dann geht=a los°° (3) °irgendwie so° also da is': (.) da (.) kommt noch=ma' °da konfrontiert er sie noch=mal damit...
Im: L Ja
Pw: ...dass=si- warum sie denn so merkwürdig° zu ihm is' ((holt Luft)) so dass man offensichtlich...
Im: L °Genau°
Pw: ...merkt es war nich' (.) imma so: oda- (.) ((schnappt nach Luft)) °oda nee also ich glaube er sagt sogar dass es imma: so wa:° ((holt Luft)) ich glaube er sagt irgendwie: ((holt Luft)) ähm::: ((holt Luft)) dass er::: (2) studiert hätte und irgendwie so ganz viele tolle Sachen gemacht ha:t...
Im: L Mhm
Pw: ...(.). und sie ihn trotzdem nich' akzeptiert: ((holt Luft)) also=so als ob des doch schon öfta oder (.) länger so wahr ((schmatzt))“⁵⁶

Helenas Interpretation vernachlässigt den vom Film bereitgestellten Deutungsrahmen, dass die Mutter Heinrich von Gernstorff die Schuld am Tod ihres Sohnes Ferdinand von Gernstorff gibt, was in der thematisierten Sequenz von der Figur des Heinrich auch angesprochen wird.⁵⁷ Helena kompensiert das Fehlen dieser in der Erzählung angelegten Erklärung⁵⁸ und deutet die Darstellung stattdessen aus ihrem eigenen Erfahrungsschatz heraus, indem ihrer Sinnbildung ihr eigenes modernes Verständnis einer Mutter-Sohn-Beziehung zugrundelegt.

Es darf bezweifelt werden, ob ein offen zur Schau gestelltes, liebevolles Mutter-Sohn-Verhältnis dem Habitus des preußischen Adels oder aber dem eines Wehrmachtsoffiziers entsprochen hätte und ob es

⁵⁶ DFW04I, Z. 547-577.

⁵⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:38:49-00:39:05.

⁵⁸ DFW04I, Z. 224-273.

dem Film gelungen ist, diese Beziehung historisch korrekt in Szene zu setzen. Bemerkenswert ist einzig, dass der Deutungskontext der Probandin auf gegenwartsbezogenem an Stelle von ‚historischem Wissen‘ fußt, somit an sich anachronistisch ist und zu einem ahistorischen Ergebnis führt. Das liebevolle Verhältnis von Mutter und Kind wird von Helena vorausgesetzt und im Anschluss durch den filmimmanenten Vergleich mit der Beziehung der Hauptperson Magdalena von Mahlenberg zu ihrer Tochter Victoria evaluiert und bestätigt.⁵⁹ Der Habitus der Protagonisten wird jedoch durch den Film mehrfach als oppositionell zum dargestellten klassischen Preußentum, wie es die Filmfiguren Heinrich und Sophie von Gernstorff verkörpern, inszeniert. Diese Deutung führt indes nicht zu Verständnis oder Mitleid mit der antagonistischen Figur des Heinrich von Gernstorff, sondern ganz im Gegenteil zu einer Abwertung, da seinem gesamten Handeln – unter anderem auf Grund der besprochenen Sequenz – die Motivation Eigennutz und Geltungssucht gegenüber der Mutter und anderen Filmfiguren unterstellt wird.⁶⁰

Welche weitreichenden Folgen mangelndes oder verzerrtes ‚historisches Wissen‘ bei der Sinnbildung haben kann, illustriert das Beispiel von Jeanette, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte. Auf die Frage, welchen Eindruck der Film bei ihr hinterlassen habe, antwortet die achtzehnjährige Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Jeanette wie folgt:

„**Pw:** M::h::((stöhnt)) naja=nich’ fü=da=vielleicht besonders Eindruck aber was: mir ((holt Luft))...
Im: L °Oder (-)°
Pw: ...was so typisch so: menschlich: sag ich ma’ is’: dass ((holt Luft)) dies:s von Leuten die ähm:: zum Beispiel in Ostpreußen gelebt ha’m und dann zu ähm:: nach Deutschland dann zurück kam als=sie dann vertrieb’n wurden aus der alten Heimat °wie man ja=immer sagt°...
Im: L °Mhm°
Pw: ...((holt Luft)) ähm::: dass das Schicksal von den gar nich’ so aufgegriffen wurde also: die war’n ja jetz’ nich’ unbedingt gern geseh’n (.) also- zum- indes war ’s bei:: bei uns so: dass...
Im: L °Mhm°
Pw: ...die äh:::m: ((holt Luft)) das man da zum=Teil wurden ja Wohnung’n:: frei geräumt für die:: und=da °m-m-m-° sind sie ja schon: ((holt Luft)) nich’ un:bedingt auf Gegenliebe gestoßen:: ((holt Luft)) und: dass man das nich’ aufgearbeitet hat: das:: find ich schon::: (2) schon nich’...
Im: L °Ja°
Pw: ...also ich=kann::: ich kann die Situation der Menschen versteh’n in Nachkriegszeit hat jeder geguckt wo=er bleibt ((holt Luft)) deswegen sag ich menschlich ((holt Luft)) aba es is’: schon schon traurich: für diese Familien dass diese Geschichte nich’ aufgearbeitet wurde::: un:t (.) ja (2)
Im: Okay: ((holt Luft)) des is’ jetz’ aber des geht schon ’n bisschen über die Doku hinaus (die-die)
Pw: L naja zum Schluss ging (.) ’s: ja darum dass in der BRD dieses Schicksal gar nich’ bekannt war: (.) und das und das find ich ebent: ((holt Luft)) (.) °n::° das man darauf nich’
Im: L Mhm
Pw: ...eingegangen is’: dis:: is’: schon::: (2) tragisch @sag ich mal ja@ @(.).@⁶¹

Jeanette ignoriert zunächst scheinbar die Frage des Interviewers und geht zu einer Anschlusserrählung über, in der sie die problematische Situation der Flüchtlinge nach Kriegsende thematisiert. Bereits hierzu zieht sie ‚historisches Wissen‘ heran. Eine immense Aufwertung in der Bedeutungszumessung vom „menschlichen“⁶² ins „tragische“⁶³ gewinnt ihre Einschätzung ab dem Punkt, an dem sie ihr vermeintliches Wissen um die Vernachlässigung des Schicksals der Vertriebenen und Geflohenen in der Bundesrepublik einbringt, eine Umstand, der entgegen ihrer Behauptung in der Dokumentation nicht artikuliert wurde und dem von historiographischer Seite entschieden widersprochen werden muss.⁶⁴

⁵⁹ Helena verweist insbesondere auf die Sequenz, in der sich Mutter und Tochter nach einer Trennung durch die Wirren der Flucht wiedersehen. Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:24:12-00:25:13.

⁶⁰ Vgl. DFW04I, Z. 1282-1298.

⁶¹ ZdFW02I, Z. 197-219.

⁶² ZdFW02I, Z. 197.

⁶³ ZdFW02I, Z. 197.

⁶⁴ Vgl. hierzu Kapitel 6.2.2 u. 6.2.3 dieser Arbeit. Der These vom Tabu des Themas Flucht und Vertreibung, obwohl weit verbreitet, muss entschieden widersprochen werden. Die Präsenz der ca. 12 bis 14 Millionen Vertriebenen im öffentlichen Diskurs ist in beiden Nachkriegsgesellschaften allein durch die zahlreichen literarischen Werke und durch die Filmproduktion belegbar: Vgl. dazu Louis Ferdinand Helbig, Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit, Wiesbaden 1996; Karina Berger, Belletristik in der Bundesrepublik, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 15-27; Bill Niven, Belletristik in der DDR, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 28-40; Maren Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 126-139; Bill Niven, Film und Fernsehen in der DDR, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 140-152; u. Michaela S. Ast, Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre, in: Deutschland Archiv 45 (2012), H. 2 online unter: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung?p=all> [zuletzt geprüft 03.11.2017]. Darüber hinaus dokumentieren die bloße Existenz von Bund der Vertriebenen, des Gesamtdeutscher

Dass die oft postulierte These von der Vernachlässigung respektive Tabuisierung der deutschen Zwangsmigration im öffentlichen Diskurs dabei den eigentlichen ‚historischen Wissensbestand‘ bildet, wird in einem Gesprächsabschnitt einige Minuten später deutlich:

- „**Pw:** N:ja: also °m:°° ich denke die: wurd'n also ich weiß nich' ob=de=äh:: war ja (.) BRD angesprochen wurde nach der Teilung wird man ja sowieso nich' so viel von den: gehört haben ((holt Luft)) wei- die ja a=ich denke mal wenn sie aus den östlichen Gebieten ins: deutsche:...
Im: L °Mhm°
Pw: ...äh:: nach Deutschland zurück komm' dass sie nich' unbedingt weiter noch (.) b- geh'n bis äh:: in:: bis in den Bereich der westlichen Alliierten also ich denke die wenichsten also Hauptsache rein (.) nach Deutschland @(.)@ ((holt Luft)) und ähm::: deswegen denk=ich hat das vor allem auch in: der BRD nich' so 'n großen Anklang gefunden in='ner=D DDR wahrscheinlich auch nich' aber weil=jetz' B:-D:- BRD gesagt wurde ((holt Luft und stöhnt 2)) ja:: (.) naja und (.)...
Im: L °Mhm°
Pw: ...persönlich weiß ich halt nur dass-dass: sie:: als Belastung empfunden wurden und nich' auch (.) die Unterstützung bekomm' hab'm die se: gebraucht hätten aber woher soll die auch dann komm' in den Nachkriegsjahr'n ((holt Luft))
Im: L Persönlich heiß:r (.) dass Sie: (2) mit Vertriebenen gesprochen haben oder Verwandt sind oder eher die andre Position
Pw: L M:::h: na ich hab-
Pw: E:hr die:: andere: Position also ähm::: ich hab mit Leuten aus klein:: Wittenberg gesprochen...
Im: L Okay
Pw: ...un:t äh::: der (.) der meinte halt äh:: 'n Zeitzeuge das er: neben:: 'nem: Haus gewohnt hatte wo:: (.) oder nee: in 'nem Haus sogar mit drin gewohnt hatte wo die obere Etage für:: ((holt Luft)) Flüchtlinge geräumt wurde: und dass das eben als Belastung empfunden word'n is'(2)“⁶⁵

Jeanettes Einschätzung, dass sich die Zwangsmigration nicht bis in die Besatzungszonen der Westalliierten respektive das Staatsgebiet der früheren Bundesrepublik fortgesetzt hätte, verdeutlicht, dass ihr grundlegendes Wissen zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ fehlt. Aber auch die These der Vernachlässigung des Ereignisses durch die Nachkriegsgesellschaft ist wenig solide fundamentiert, da es einzig auf den Schilderungen Betroffener fußt.

Dass Jeanettes Deutung sich nicht nur auf ‚historisches Wissen‘ stützt, sondern dass sich hinter ihr auch eine tiefere intrinsische Motivation verbirgt, verdeutlicht bereits die Verwendung des Begriffes der „alten Heimat“⁶⁶ für die ehemaligen Ostgebiete des Deutschen Reiches, der von Jeanette durch das ganze *Vertiefende Interview* hindurch verwendet wird. Auch wenn Jeanette darauf besteht, dass ihre Familie nicht vertrieben worden sei, zeigt ihre Familiengeschichte deutlich den Bezug zu den deutschen Ostgebieten. So gab sie an, dass ihre Familie väterlicherseits aus Posen stamme und vor Kriegsende ein Ausgleichsgrundstück im heutigen Sachsen-Anhalt erhalten habe sowie dass ein Großelternanteil mütterlicherseits aus Schlesien stamme. Der „preußische Hintergrund“ würde in ihrer Familie eine gewichtigere Rolle spielen.⁶⁷

Jeanette bringt ihr ‚historisches Wissen‘ jedoch nicht nur als Deutungskontext für die Gesamtheit der Dokumentation ein, sondern artikuliert damit ihre persönlichen Sichten und Einstellungen zur Thematik. Auch wenn Jeanette dies nicht expliziert, so führt bereits der Umstand, dass die Dokumentation einen Gegenstand thematisiert, der für sie selbst von Bedeutung ist und von dem sie fälschlicherweise annimmt, dass er von der Gesellschaft vernachlässigt worden sei, zu einer Aufwertung der Darstellung. Dies prägt den Tenor ihres gesamten *Vertiefenden Interviews* und äußert sich in starkem, emotionalen Involvement bezüglich der Zeitzeugenäußerungen und dem dargestellten, deutschen Leid.⁶⁸ Der Verschränkung ihrer Abstammung und ihres emotionalen Involvements ist sich Jeanette dabei durchaus bewusst.⁶⁹ So führt dies in der Folge weder zu einer Verurteilung der Gegenseite, noch hindert es sie daran, sich empathisch in deren Situation hineinzuversetzen und diese nachzuvollziehen.⁷⁰

Der Einfluss von ‚historischem Wissen‘ als Deutungskontext bei der Sinnbildung von personalisierter Geschichte ist nicht von der Hand zu weisen. ‚Fehlerhaftes‘ oder ‚mangelndes‘ ‚historisches Wissen‘ kann in Sinnbildungen münden, die im Medientext – gemessen an einem historiographisch rezeptionsästhetischen Zugriff – nicht unmittelbar angelegt sind und somit zusätzliche Bedeutungen schaffen.

Block/Bund der Heimatvertriebenen und Entrechteten sowie die unzähligen Vereine der einzelnen Landsmannschaften zu mindest für die Bundesrepublik die starke Relevanz des Themas in der Gesellschaft.

⁶⁵ ZdFW02I, Z. 442-463.

⁶⁶ ZdFW02I, Z. 201.

⁶⁷ ZdFW02I, Z. 464-499.

⁶⁸ Vgl. exemplarisch die folgenden Sequenzen aus der *Schriftlichen Nacherzählung* und dem *Vertiefenden Interview* von Jeanette: ZdFW02N, Z. 17ff u. 49ff; ZdFW02I, Z. 58-97, 144-175, 175-193, 194-226, 227-255, 437-454, 613-669, 677-690 u. 793-810.

⁶⁹ ZdFW02I, Z. 497-520.

⁷⁰ ZdFW02I, 256-281. Vgl. zu Empathie als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

‚Fehlendes‘ ‚historisches Wissen‘ kann aber auch zu anachronistischen Sinnbildungen führen, die nicht nur zusätzliche Bedeutungen schaffen, sondern bereits auch die Interpretation des Wahrgenommenen – in seiner Gesamtheit oder in Teilen – beeinflussen können. Sinnkonstruktionen von ProbandInnen, die unter der Zuhilfenahme von Wissensbeständen zustande kommen, die einer historiographischen Prüfung nicht standhalten würden, sind nicht zu vernachlässigen oder gar von der Analyse auszuschließen. Sie sind auch nicht als ‚falsch‘ zu deklassieren, da die Praktik der Sinnbildung am Medientext unter Zuhilfenahme von (historischem) Wissen nicht von der Validität desselben abhängig ist – sehr wohl aber das Ergebnis. Ganz im Gegenteil: Sie sind Teil des breiten Spektrums an Rezeptionsmöglichkeiten, ungeachtet ihrer historiographischen Validität, da sie eine primäre Deutungsressource der ProbandInnen bilden.

7.4 Im Spannungsfeld zwischen Realhistorie und Filmhistorie – Praktiken der Prüfung personalisierter Geschichte unter Einbezug individueller ‚historischer Wissensbestände‘

Neben der im vorherigen Kapitel dargelegten Funktion als Deutungskontext zur Sinnbildung bei der Rezeption von personalisierter Geschichte, steht vorhandenes ‚historisches Wissen‘ über die Realhistorie der ProbandInnen in einer weiteren Wechselwirkung mit der Filmhistorie. ‚historisches Wissen‘, so es denn vorhanden ist, wird von den ProbandInnen auch als Deutungskontext herangezogen, um personalisierte Geschichte zu prüfen, ihre Güte und ‚Richtigkeit‘ zu beurteilen und gegebenenfalls zu reflektieren und zu kritisieren.

Hierbei muss unterschieden werden, ob es sich bei den historischen Inhalten einer personalisierten Geschichte um Informationen handelt, die den RezipientInnen bekannte sind, oder ob es sich um neue Informationen handelt und ob das ‚historische Wissen‘ der RezipientInnen mit den Informationen aus dem Film vereinbar respektive an dieses anschlussfähig ist oder nicht. Stellt man diese Variablen gegenüber, so ergeben sich vier Möglichkeiten wie Filmhistorie und Realhistorie bei der Rezeption über das ‚historische Wissen‘ der ProbandInnen miteinander interagieren können. Diese Möglichkeiten werden im Folgenden gemeinsam mit den Handlungspraktiken, die die ProbandInnen anwendeten, um diese Film- und Realhistorie zueinander in Bezug zu setzen, und den daraus resultierenden Effekten, systematisch untersucht werden.

Was geschieht, wenn den ProbandInnen Informationen aus dem Film bekannt sind und sie im Einklang mit vorhandenem ‚historischen Wissen‘ stehen, illustriert ein Ausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* mit Morris, einem fünfundzwanzigjährigen Studenten der Medienbildung:

„**Im:** ((holt Luft 2)) Ja:: ähm:: (2) bisschen mehr Richtung Inhalt gibt='s: irgendwas ahm:: (2)...

Pm: L °((holt Luft))°

Im: ...((schmatzt)) vom Inhalt so an: Them:' oder (.) auch an Geschicht'n ((holt Luft)) was Ihn'=so: (2) ganz besonders: in Erinnerung geblieb'n is::' oda:: °((holt Luft))° wo Sie vielleicht auch im Nachhinein noch drüber nachgedacht hab'n also: so: ((holt Luft)) der Punkt wo Sie=sag'n...

Pm: L °((seufzt))°

Im: ...würden hm (.) vielleicht auch das hab ich mitgenomm'?

Pm: ((holt Luft)) Mhm::: ((schmatzt)) ((holt Luft 2)) naja gut ä::: dis sind halt (2) im Endeffekt. (.) °ä-° so:-so:-so: Thematik'n: also das zum Beispiel °dann°=die Frau'n: auch: ähm:: (.) ((holt Luft)) in=die in=die verschieden' Arbeitslaga:: ä:h: geschickt wurd'n und so weita und so fort ähm:: (.) dis halt von all'n Seiten: irgendwie bekannt also dis jetzt' irgendwie nichts...

Im: L Mhm

Pm: ...Neues: ((holt Luft)) ähm:: von daher so wirklich drüba: nachgedacht klar man hat nochmal kurz die Bilda: Revue: passier'n lassen: ((holt Luft)) ähm:: (.) quasi nochmal aufgefrischt: (.) von vor Jahr'n:: (.) ('n) vielleicht schon=mal geseh'n hat ähnlich: ((holt Luft)) ähm:: (.) ((schmatzt)) aba mich: jetz:' üba Tage mit beschäftigt hab=ich=(d)a- (.) ha'=ich mich nich:' [...]"⁷¹

Auf die allgemeine Frage des Interviewers, ob ihm etwas besonders in Erinnerung geblieben sei, verweist Morris selbstständig auf eine Filmsequenz aus „Zeit der Frauen“, in der die Zeitzeuginnen Ursula Retschkowski und Christel Grundwald von ihrer Deportation nach Sibirien respektive ihrer Inhaftierung in einem Gulag berichten.⁷² Morris bezieht sich nur oberflächlich auf die betreffende Sequenz und die in ihr gargestellten personalisierten Geschichten und umreist ihren Inhalt, den er als ihm bekannt verortet. Ein Bezug auf die beiden Zeitzeuginnen, die in der Sequenz zusammen mit Ausführungen des auktorialen Erzählers die Präsentation der personalisierten Geschichten tragen,⁷³ findet nicht statt und

⁷¹ ZdFM03I, Z. 202-227.

⁷² Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:22:47-00:26:11.

⁷³ Vgl. für die Unterscheidung zwischen Darstellung und Präsentation personalisierter Geschichte Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

bleibt auch für den Rest des *Vertiefenden Interviews* aus.⁷⁴ Ob Morris mit den „Bildern“, die er habe Revue passieren lassen,⁷⁵ das ‚historische Filmmaterial‘ meint, mit denen die Dokumentation die Zeitzeugenaussagen unterlegt oder allgemeiner die Eindrücke, die die Filmsequenz ihm vermittelt hat, lässt sich aus dem Kontext des Interviews nicht erschließen. Diese Praktik des Abgleichens von Film- und Realhistorie in Form des individuellen Wissens von Morris zieht dabei zwei verkettete Effekte nach sich. Zum einen erkennt er in der Sequenz sein eigenes, bereits vorhandenes Wissen wieder, worin möglicherweise auch der Grund dafür liegt, dass der Proband keine Notwendigkeit darin sieht, die Sequenz detailliert wiederzugeben oder zu reflektieren. Wobei indes nicht von einer Annahme der Information gesprochen werden kann, sondern vielmehr von einer Bestätigung. Zum anderen führt der vorgenommene Akt des Abgleichens zu einer offensichtlichen Steigerung der Aufmerksamkeit gegenüber der Sequenz bei Morris. Da er der Sequenz keine andere Qualität beimisst, als dass sie sein Wissen bestätigt hat, ergibt sich die beigemessene Relevanz maßgeblich aus dem Akt der Evaluierung des eigenen Wissens selbst.

Die Übereinstimmung von ‚historischem Wissen‘ und Filminformationen, die diesen Akt der Evaluierung prägen, ist indes nicht selten – ganz im Gegenteil. Jedoch spielt sie sich meist im Hintergrund ab und ist, ohne dass sie von den ProbandInnen selbst thematisiert wird, nur schwerlich rekonstruierbar. Dies mag daran liegen, dass personalisierte Geschichten, die im Einklang mit bestehendem Wissen stehen, aufgrund des Wiedererkennungswertes und der damit verbundenen Selbstbestätigung zwar Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ihnen aber darüber hinaus keine gesteigerte Bedeutung beigemessen wird, da es bei der Sinnbildung zu keinerlei Diskrepanz kommt, die überbrückt werden müsste, und somit auch kein Anlass zu einer tiefergreifenden Prüfung oder Deutung gegeben ist. Gänzlich anders als Morris begegnet Simon derselben Filmsequenz, wobei seine Schilderungen illustrieren, wie ProbandInnen mit neuen Informationen umgehen (können), wenn sie sich in bestehende ‚historische Wissensbestände‘ einfügen. Darauf angesprochen, was für ihn das Besondere an der Filmsequenz sei, die er bereits selbstständig in der *Schriftlichen Nacherzählung* thematisiert hatte,⁷⁶ antwortete der neunzehnjährige Student der Philosophie und Geschichtswissenschaft folgendermaßen:

- „Pm: Auch der Zeitzeug’nberich’ also:: @(.)@ es schein’ ja ((holt Luft)) ähm:: ((schmatzt)) der...
 Im: L Ja
 Pm: ...ähm:: ((schmatzt)) die Frau halt die: (.) gesacht hat ich komm’ bald wieda: (.) ((schluckt))
 oda auch die:: ähm:: (.) ((holt Luft)) *ähm-ähm*: ((räuspert sich)) ((schmatzt)) °m::° ich...
 Im: L Mhm
 Pm: ...glaube=es war auch ’ne:: Videoaufnahme von ’nem russischen Laga:: ((holt Luft)) un::t die
 Erzählung dazu halt dass so:balt: man sich der Grenze: ge=m:= nährt hat *oda der M*:::auer wie
 auch immer (.) äh:: erschossen wurde: zum Beispiel das ’s: (.) sehr *hart*. ((holt Luft)) also halt
 diese:: Kühlheit. (.) der der (.) Russ’n gegenüba: den deutsch’n Gefangenen: ((holt Luft))...
 Im: L Ja
 Pm: ...ähm:: (.) das hat mich schon:: °°((gluckst))°° ’n bisschen schockiert darum is’ das häng’
 geblieb’n: ((zieht die Nase hoch)) weil=ich auch noch nich’ *so:: viel* drü::ba: wusste ich
 hab=halt (.) wusst’ halt nur das=es:: äh:: späta mit Gorbatschow: glaub ich war das dies’n:
 dieses Abkommen: gab der Freilassun: was nee ’s war schon vorher oda? (2) schon vorher...
 Im: L ((schnaubt))
 Pm: ...ja? °is das (späta)
 Im: L °Neunzehnhundertfümunvirtsich Adenaua (.) Kruz:tschof°
 Pm: Ach das war okay ja:: °a-° klingt ä:hlich: ja ((holt Luft)) ähm: halt die die Freilassung der...
 Im: L Is’ is’ jetz’ nich’ wichtig
 Pm: ...der: (.) oder die Rückführun::’ ((holt Luft)) (.) Heimkehrung: *äh* Heimholung wie auch...
 Im: L Ja
 Pm: ...imma’ wie das heiß ((holt Luft)) der der ähm:: ((schmatzt)) der Gefang’nen ((schluckt und
 schmatzt)) ((holt Luft)) un::t äh:m:: (2) da=wa’ ich wusste aba=halt nich:’ unter welchen
 Umständ’n: man:: °°n:°° dort dann in Russland noch Kriegsgefangena also für mich:: hat ich
 hab mir die Frage: jetz’ och nich’ weita gestellt ich dachte man sitzt dort im Gefängnis
 Im: Okay
 Pm: Äh:: aba dass=es halt dort doch:: so:: ((holt Luft)) (.) ja schon:: (.) einklich:: Arbeitslager so
 wie in Deutschland arbeitslagerähnliche Zustände gab:“⁷⁷

Auch hier scheint die Aufmerksamkeit des Probanden durch die von ihm vorgenommene Korrelation von Filmhistorie und Realhistorie geprägt zu sein. Simon kontextualisiert den Ausschnitt aus dem Medientext mit seinem eigenen Wissen, das zwar die Existenz des Gulag einschließt, sich jedoch auf den

⁷⁴ Vgl. ZdfM03I, 705-799.

⁷⁵ ZdfM03I, Z. 225.

⁷⁶ ZdfM02N, Z. 29.

⁷⁷ ZdfM02I, Z. 894-923.

Topos der ‚Heimkehr der Zehntausend‘⁷⁸ beschränkt und keine weiteren Informationen über Struktur oder Natur des sowjetischen Lagersystems bereit hält. In der Folge nimmt Simon die neue Information an und integriert sie in sein bestehendes Wissen. Ob es sich hierbei tatsächlich um einen Lerneffekt und eine langfristige Integration der neuen Information in seine ‚historischen Wissensbestände‘ handelt, die über die konkrete Rezeptionspraktik hinausgeht, kann nicht geklärt werden. Simons Interpretation mündet darin, dass er über die Zwangsarbeit einen Zusammenhang zwischen den Lagern des Gulag und des ‚Dritten Reiches‘ herstellt, der ihm zuvor offensichtlich nicht bewusst war, und zu einem – wenn auch historiographisch fragwürdigen – ‚Aha-Effekt‘ führt.

Jedoch muss die Übereinstimmung von Filminformationen und eigenem Wissen nicht zwangsläufig zu einem Effekt wie bei Simon führen, sondern kann auch zu einer schlichten Annahme des Gesehenen und Gehörten führen, wie das Beispiel von Katrin zeigt. Auf die Frage, was in der Dokumentation für sie besonders eindrücklich gewesen sei, verweist die neunzehnjährige Studentin der Geschichts- und Sozialwissenschaften darauf, dass der Film auch neue, für sie zuvor unbekannte Informationen beinhaltet habe. Am Beispiel einer Filmsequenz, die die Bombardierung der mit Flüchtlingen überfüllten, ehemals westpreußischen Hafenstadt Swinemünde behandelt,⁷⁹ lässt sich zeigen, wie sie mit diesen Informationen umging:

- „**Pw:** ...den Gedanken bleibt oder woran ich mich jetzt zum Beispiel (.) gut dran erinnern kann oder zum Beispi:el ((holt Luft)) ähm::: das=is’ mir noch aufgefallen ich weiß nich’ mehr wie die Stadt hie:ß ((holt Luft)) die=sag die ha’m das glaub=ich das (2) Dresden des Nordens °genannt oder so° ((atmet aus)) die Stadt die so bombardiert wurde
- Im:** L Mhm [zustimmend]
- Im:** Die ganz am Anfang?
- Pw:** Genau (.) ich weiß den Namen nich’ mehr
- Im:** Swinemünde
- Pw:** Ah okay Swinemünde ((holt Luft 2)) ähm:::n ((schmatzt)) nur dass is’ mir auch aufgefallen...
- Im:** L Is’ aber nich’ wichtig
- Pw:** ...dass ich darüber zum Beispiel ((holt Luft)) nichts wusste man weiß immer so von den großen Städten wie ((holt Luft)) Dresden un:d so die alle so extrem: bom:badiert wurden aber bei diesen kleineren Städten die vielleicht nich’ so im ((holt Luft)) auch nich’ so im Fokus stehen ((holt Luft)) ahm::: ja davon weiß man nicht so viel und da dacht’ ich okay (.) ((holt Luft)) @(.).@ @krass@ @(.).@ @dass man das so@ ähm::: ((holt Luft 2)) eigentlich nich’ weiß obwohl (.) denen genau das gleiche: ((holt Luft)) widerfahren is’ wie in anderen Städten nur
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...weil’s halt kleiner is’ oder so is’=es vielleicht nicht vielleicht liegt ’s auch nur an mir vielleicht wissen andere Leute darüber bescheit aber ähm::: ((holt Luft)) °s is’ nich’ so:°⁸⁰

Katrins Aussagen zeigen, dass sie zwar um die massive Bombardierung deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg weiß, diese jedoch vorrangig mit „großen“⁸¹ – respektive in der Erinnerungskultur prominenten – Städten in Verbindung bringt. Die neuen Informationen bestehen die Prüfung am ‚historischen Wissen‘ der Probandin, fügen sich nahtlos in Katrins Wissen ein und ergänzen dieses um einen weiteren Aspekt, der das Gesamtbild, das sie vom Bombenkrieg hat, detaillierter werden lässt. Die Praktik der Annahme des filmischen Angebots aus „Zeit der Frauen“ ergänzt ihr bestehendes Wissen und fügt ihm nicht wie bei Simon eine gänzlich neue Facette hinzu.

Der dritte mögliche Fall, dass Informationen aus der Filmhistorie, die einer ProbandIn bekannt sind, nicht im Einklang mit vorhandenem ‚historisches Wissen‘ stehen, bleibt hypothetisch, da er eine in sich paradoxe Situation beschreibt. Er würde selbst dann nicht eintreten, wenn eine RezipientIn bekannt nach eigener Auffassung fehlerhafte oder falsche Informationen als solche identifiziert, da das hierzu notwendige Wissen selbst als ‚historisches Wissen‘ zu betrachten wäre.

Die vierte Konstellation in der neue Informationen des Medientextes nicht mit bestehendem, ‚historischem Wissen‘ übereinstimmen, kann zwei unterschiedliche Ursachen haben. Zum einen können neue Informationen im Konflikt mit dem vorhandenen Wissen stehen. Zum anderen kann schlicht kein ‚historisches Wissen‘ existieren, das mit den neuen Informationen korreliert. Den ersten Fall dokumentiert exemplarisch ein Auszug aus dem *Vertiefenden Interview* mit dem siebzehnjährigen Studenten der europäischen Geschichte und Germanistik Matthias, der sich auf dieselbe Sequenz wie Katrin, die die

⁷⁸ Vgl. zum Topos und zur Geschichte: Sascha Schießl, „Das Tor zur Freiheit“. Kriegsfolgen, Erinnerungspolitik und humanitärer Anspruch im Lager Friedland (1945-1970), Göttingen 2016, S. 191ff.

⁷⁹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:04:11-00:07:15. Vgl. zur Bombardierung der Hafenstadt Swinemünde: Rolf-Dieter Müller/Florian Huber/Johannes Eglau, *Der Bombenkrieg 1939-1945*, Berlin 2004, S. 223f; Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Berlin 2002, S.170-178; Ralf Blank, *Die Kriegsendphase an Rhein und Ruhr 1944/45*, in: Bernd-A Rusinek (Hrsg.), *Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive*, Göttingen 2004, S. 88-124, hier S. 89f.

⁸⁰ ZdFW01I, Z. 126-144.

⁸¹ ZdFW01I, Z. 137.

Bombardierung Swinemüdes thematisiert, bezieht. Auf die Nachfrage, wie seine Ausführung „zufälliges? Bombenkommando eines US Fliegerstützpunktes in England“⁸² aus der *Schriftlichen Nacherzählung* zu verstehen sei, äußert sich der Proband wie folgt:

Im: Ähm::: (2) zu dem Luftangriff ha'm Sie geschrieben (.) zufällig Frage@zeichen@ @ (2)@
Pm: L@(.)@ ((holt Luft)) |
Pm: L ((holt Luft))
 N=ja also (.) ic=f kann kann mich jetzt nich' mehr ganz genau erinner wen man dazu infa-
 interviewet hat ((holt Luft)) ähm::: ich glaub einen (.) ähm::: Offizier oder so der Engländer
 oder der () oder-oder der Amerikaner die ja von England aus losgeflogen sind...
Im: L Nee US-Airforce |
Im: L Mhm
Pm: ...((holt Luft)) ähm::: der hat halt gesagt wir hatten keine Ahnung ((holt Luft)) äh und auch
 unsere Vorgesetzten hatten keine Ahnung und die Soldaten hatten keine Ahnung und so
 ((holt Luft)) ähm::: (4) ich-ich will's jetzt nich' in Frage stellen un::=so aber n::n:: die...
Im: L Mhm
Pm: ...ha'm halt auch wie gesacht auch das nich' bewiesen dass sie davon keine Ahnung hatten
 sondern 's war'n halt dann auch wieder nur Zeitzeugenberichte ((holt Luft)) ich denke au...
Im: L (*Mhm*)
Pm: ...nich' dass 'n Amerikaner im Nachhinein sagt Ja wir wussten da war'n fünfundzwanzig
 deutsche Flüchtlinge und die wollten wir @fünfundzwanzigtasend@ ((holt Luft))
 @(.)@ und äh::: war klar war 'ne super Gelegenheit die Stadt zu bombadiern ähm::: weil...
Im: L@(.)@
Pm: ...auch das Ziel im Zweiten Weltkrieg bewusst auch Zivilbevölkerung war ((holt Luft)) ähm:::
 ((trinkt)) ich denke nich' dass das heute noch irgendjemand sagen wird ((holt Luft)) also ich
 denke auch nich' dass der einzelne Soldat das wusste ((holt Luft)) ähm::: aber ob oben (.)...
Im: L °Mhm°
Pm: ...man hatte ja auch Geheimdienste und Information und Spione et cetera ((holt Luft)) ich- (2)
 al: würde mich sehr wundern wenn einem so='ne große Menschenansammlung nich' bewusst
 gewesen wär (.) is' ja auch logisch dass da die Leute war'n die halt aus diesem von Russland
 umgrenzten Gebiet dann geflohen sind und ((holt Luft)) ja (.) i-ich fand's fraglich aber ich will
 jetzt nich' behaupten dass der Mann da gelogen hat oda:: (2)⁸³

Anders als Katrin, die nur allgemein den Umstand der Bombardierung thematisierte, bezieht Matthias sich bei seiner Deutung der Filmsequenz viel stärker auf eine spezifische Information, nämlich auf den Bericht des Zeitzeugen William Vandegriff, den die Dokumentation als ehemaligen Angehörigen der US Air Force ausweist:

„Wir wussten nicht dass die Stadt mit Flüchtlingen überfüllt war in keinem der Berichte die ich gesehen hatte stand auch nur ein Word darüber (.) ich kann mich auch nicht erinnern dass einer unserer Offiziere oder einer von denen: die mit der Planung der Mission betraut war'n darüber Bescheid wusst'n“⁸⁴

Nicht ohne Empathie bezieht sich Matthias auf die Aussage des Zeitzeugen und zeigt Verständnis, dass dieser sich nicht selbst belasten wolle, und bringt gleich zwei Gegenargumente gegen ihre Plausibilität in Stellung. Zum einen versucht er die Argumentation des Zeitzeugen mit seinem allgemeinen Weltwissen um die Existenz und Funktion von Geheimdiensten, das sich im Kontext nicht als genuin historisch entschlüsseln lässt, zu entkräften. Zum anderen zieht er außerdem sein ‚historisches Wissen‘ um Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg heran, deren Ziel „bewusst auch [die] Zivilbevölkerung“⁸⁵ gewesen sei, und nimmt damit – ohne es zu explizieren – Bezug auf die britische Strategie des ‚moral bombing‘.⁸⁶ Diese kritische Auseinandersetzung, die aus dem Konflikt der Information mit dem eigenen Wissen hervorgeht, mündet darin, dass Matthias das geprüfte filmische Geschichtsangebot schlussendlich ablehnt.

Die andere Ursache, auf der eine Nicht-Übereinstimmung zwischen den neuen Informationen des Filmes und bestehendem Wissen haben kann, können an einem Gesprächsabschnitt von Marcus verbild-

⁸² ZdFM01N, Z. 18.

⁸³ ZdFM01I, Z. 236-263.

⁸⁴ Die Aussage des Zeitzeugen wird in der Dokumentation übersetzt wiedergegeben, wobei die englische Tonspur durch die deutsche Übersetzung überlagert und somit unverständlich wird. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:04:29-00:04:47.

⁸⁵ ZdFM01I, Z. 255.

⁸⁶ Vgl. zur Luftkrieg im Allgemeinen: Götz Bergander, *Vom Gerücht zur Legende. Der Luftkrieg über Deutschland im Spiegel von Tatsachen, erlebter Geschichte, Erinnerung, Erinnerungsverzerrung*, in: Thomas Stamm-Kuhlmann/Jürgen Elvert/Birgit Aschmann/Jens Hohensee (Hrsg.), *Geschichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 2003, S. 591-617; Werner Wolf, *Luftangriffe auf die deutsche Industrie. 1942-45*, München 1985; Jörg Friedrich, *Der Brand*, 2002; Rolf-Dieter Müller/Florian Huber/Johannes Eglau, *Der Bombenkrieg 1939-1945*, 2004; und zur ‚Area Bombing Directive‘ (General Directive No.5 (S.46368/D.C.A.S)) sowie zum strategischen Flächenbombardement im Speziellen: Rolf-Dieter Müller/Florian Huber/Johannes Eglau, *Der Bombenkrieg 1939-1945*, 2004, S. 107ff u. 114ff. Jörg Friedrich, *Der Brand*, 2002, S. 85ff.

licht werden. Sein Beispiel veranschaulicht, wie eine Auseinandersetzung mit rezipierten Informationen verläuft, wenn eine ProbandIn in der Tat gar kein ‚historisches Wissen‘ als Deutungskontext zu Verfügung steht, um eine neue Information zu bestehenden eigenen Wissensbestände in Bezug zu setzen oder an diese anzuknüpfen. Auf die Frage, ob er Vorwissen zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ besitze, antwortet der vierundzwanzigjährigen Philosophie- und Geschichtswissenschaftsstudent folgendermaßen:

„Pm: Also: nich::: (5) nee nich' eingeh'nd (.) also zum Beispiel de- ähm: die Tatsache das:: äh:::...

Im: L Ja

Pm: ...(.) viele Pol'n: eben noch: während des Krieges:: äh: schon: ((holt Luft)) zu:=äh:- zurück nach: ((schnaubt)) dis damalige Deutschland (.) gekomm'n sind äh:: wa- also war mir zum Beispiel neu dis:: (.) °wusst' ich überhaupt nich' (2) ähm:::=(schnaubt))⁸⁷

Seiner Angabe, das er über kein Wissen verfüge, fügt Marcus ein Beispiel darüber an, welche Informationen für ihn neu gewesen sein. Er verweist auf eine Filminformation, die sich nicht eindeutig auf eine Sequenz der Dokumentation zurückführen lässt,⁸⁸ in der von der Übernahme deutscher Besitzungen durch Polen im ehemaligen Pommern berichtet wird und auf die sich Marcus weder in der *Schriftlichen Nacherzählung* noch im restlichen *Vertiefenden Interview* ein zweites Mal bezieht. In der Erklärung, dass er zum Thema über keinerlei Wissen verfüge, liegt auch bereits der Grund dafür, weswegen Marcus keine Interpretation oder Prüfung vornimmt. Es mangelt ihm an einem Deutungskontext. Selbstverständlich bestünde – wie auch bei der Sinnkonstruktion – die Möglichkeit, dass RezipientInnen in einer solchen Situation auf andere nicht ‚historische Wissensbestände‘ als Deutungskontext ausweichen, was Marcus jedoch nicht tut.⁸⁹ Dass er die Information indes selbst als „neu“⁹⁰ bezeichnet, kann als klarer Indikator für ihre Annahme durch den Probanden gewertet werden.

Das Verhältnis von Informationen aus der Filmhistorie und dem Wissen der ProbandInnen über die Realhistorie steht grundsätzlich in einem wechselseitigen Verhältnis. Wie sich diese Wechselwirkung gestaltet, welche Ausmaße sie annehmen und welche fatale Konsequenz sie nach sich ziehen kann, zeigt ein Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* mit Ben. Im Gespräch über die bereits thematisierte Darstellung der Vergewaltigung⁹¹ in „Die Flucht“ gibt Ben zunächst an, dass er die Darstellung, insbesondere den Konsum von Wodka und das ausgelassene Feiern der Rotarmisten nach der Vergewaltigung, als übertrieben empfunden habe.⁹² Anschließend führt er aus, dass er zuvor bereits Geschichten gehört habe, dass die Rotarmisten zahlreiche Frauen vergewaltigt hätten, kann jedoch nicht differenzieren, woher dieses Wissen stammt, dennoch sei er „ziemlich schockiert“ gewesen, wie schnell sich die Darstellung entwickelt habe.⁹³ Wie zuvor Morris, Simon und Katrin nutzt auch der achtzehnjährige Student der anglistischen Kulturwissenschaften und europäischen Geschichte Ben seine Wissensbestände um die Darstellung des Filmes zu evaluieren. Auf die Nachfrage, was er von den Vorurteilen halte, mit denen seiner Meinung nach im Film gearbeitet worden sei,⁹⁴ antwortet Ben:

„Im: Sie sag'n es wurde mit Vorurteil'n gearbeitet ähm::: (2) wie würden Sie das bewert'n

Pm: ((holt Luft)) Ähm::: ((schnaubt und schmatzt)) (.) ja das::: (.) weiß=ich=ja nich' das muss man halt so sehn dass::: (.) ((schmatzt)) ähm::: (3) ((zieht die Nase hoch und schmatzt 2)) 's wurde hat so:: ähm::: (.) keine Ahnung (.) **Ähm: ich weiß** jetzt auch nich' genau ob:=f- wie halt (.) ob das auch eine Realität so viel anders war (.) und ähm::: ((holt Luft)) (.) ob die halt ähm::: ...

Im: L Okay

Pm: ... ((schmatzt)) °s-° die Filmemacher sich so=viel °m-° ähm::: (.) Mühe äh: gemacht hätt'n::: ((holt Luft)) die::: so'n::: (.) bisschen anders darzustell'n aba: (.) man ich weiß ja au nich' ob's::: (.) °ob (.) die Vorurteile ähm::: (.) ((schmatzt)) ob des realistisch wa:r oder ob's::: (.) ob's ...

Im: L Mhm

Pm: ... unrealistisch war (.) **Aber ähm:::** (.) ((holt Luft)) dis schon 'ne: (.) diese Vorurteile: (.) wenn man=°äh° die sozusagen (.) als Zuschauer oda=so sieht dann sieht man die auch bestätigt un:d (.) ja::: °weiß nich'°° (5)⁹⁵

Ben schätzt die Darstellung nicht nur zunächst als ‚realistisch‘ ein, er geht darüber hinaus davon aus, dass die Filmemacher sich nicht die „Mühe“⁹⁶ gemacht hätten, die Rotarmisten anders darzustellen,

⁸⁷ ZdFM04I, Z. 857-861.

⁸⁸ Die Information könnten dabei aus den folgenden Sequenzen stammen: Vgl. Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:32:32-00:32:45, 00:33:32-00:34:19, 00:34:19-00:34:47, 00:36:12-00:36:31 u. 00:36:31-00:36:59.

⁸⁹ Marcus selbst geht diesen Weg in einem anderen Kontext. Vgl. den Interviewausschnitt auf S. 130 dieser Arbeit.

⁹⁰ ZdFM04I, Z. 861.

⁹¹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

⁹² DFM02I, Z. 794-808. Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:28:53-00:30:03.

⁹³ DFM02I, Z. 809-825.

⁹⁴ DFM02I, Z. 826-830.

⁹⁵ DFM02I, Z. 831-856.

wenn die Inszenierung nicht der Wirklichkeit entspräche. Mit dieser Argumentation versichert sich Ben seines eigenen Wissen um die gängigen „Vorurteilen“⁹⁷ gegenüber russischen Soldaten sowie seines ‚historischen Wissens‘ um Vergewaltigungen am Ende des Zweiten Weltkrieges. Damit verifiziert er den betreffenden historischen Inhalt und marginalisiert seine eigene Kritik an der „übertriebenen“⁹⁸ Darstellung. Dass solche filmischen Inszenierungen das beschriebene Potenzial haben, reißt Ben am Ende der Passage thesenartig an, kann dies jedoch weder zu seiner eigenen Wahrnehmung in Bezug setzen, noch reflektieren. Im Falle Bens mündet das wechselseitige Verhältnis von Inhalt und Wissen in einem tautologischen Teufelskreis. Ben nutzt sein Wissen, um die Darstellung zu verifizieren, und bestätigt sich selbst am Film sein Vorwissen. Folglich bleibt er in seiner Einschätzung der Realitätsnähe der Geschichtsdarstellung unentschlossen.

Bei der Rezeption und anschließenden Interpretation respektive Deutung personalisierter Geschichte wird nicht nur der Filminhalt am ProbandInnenwissen geprüft respektive evaluiert und anschließend bewertet,⁹⁹ die ProbandInnen evaluieren auch ihr Wissen an dem, was sie gehört und gesehen haben. Auch wenn dieser Prozess nicht immer vordergründig, wie in den in diesem Kapitel rekonstruierten Fällen und selten so widersinnig verläuft, wie im Beispiel Bens, ist er doch als grundsätzlich für die Auseinandersetzung mit personalisierter Geschichte anzunehmen.

Bei den Rezeptionen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ ließen sich die beschriebenen Praktiken der Interpretation und Prüfung unter Zuhilfenahme des eigenen ‚historischen Wissens‘ als Deutungskontext verhältnismäßig öfter, jedoch nicht stärker ausgeprägt beobachten als bei jenen des Spielfilmes „Die Flucht“. Hierfür könnte eine Gemengelage an Gründen verantwortlich sein: Erstens ist dabei an die Erscheinungsformen personalisierter Geschichte zu denken, die in den Medientexten zum Einsatz kommen und die in diesem Kontext bedeutsamen, historischen Informationen transportieren respektive den ProbandInnen anbieten. So sind beispielsweise Filmfiguren im Spielfilm im Gegensatz zu ZeitzeugInnen oder dem auktorialen Erzähler nicht nur dem historischen Narrativ, sondern auch der Entwicklung der dramatischen Handlung und der Charakterentwicklung verpflichtet. Auch wenn diese Elemente Bestandteil von personalisierter Geschichte im Spielfilm sind, da sie der Inszenierung einer geschlossenen Realität von Vergangenheit dienen, so stehen sie doch im Kern im Wettbewerb mit dem genuin Geschichtlichen im Film. So konkurriert etwa die Liebesgeschichte in „Die Flucht“ mit der Darstellung von ‚Flucht und Vertreibung‘ nicht nur um Spielzeit im Film, sondern auch um die Aufmerksamkeit der ProbandInnen.¹⁰⁰ Zweitens könnte sich ProbandInnen durch den Bruch den die kollagenhaften Struktur der Dokumentation in Verbindung mit der späteren Narration sowie der Inszenierung der Erzählsituation der historischen Inhalte mit sich bringt verlasst gefühlt haben sich investiver mit den historischen Informationen auseinanderzusetzen. Drittens weist die Dokumentation eine höhere Informationsdichte und vor allem eine stärker ausgeprägte, thematische Heterogenität auf. Neben der Flucht und damit verbundenen Erzählungen von Hunger, Kälte und Tod sowie Verbrechen der Roten Armee, die Gegenstand beider Filme sind, werden in „Zeit der Frauen“ auch unter anderem die Themen Bombenkrieg, Vertreibung nach Kriegsende, Deportationen, ‚Automatischer Arrest‘, Gefangenschaft im Gulag sowie das Leben im besetzten Pommern gestreift,¹⁰¹ womit die Dokumentation den ProbandInnen schlicht mehr Anknüpfungsmöglichkeiten für vorhandenes Wissen bietet, als der Spielfilm „Die Flucht“.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass ohne das nötige ‚historische Wissen‘ der RezipientInnen nicht nur die Sinnbildung fehlschlagen oder ausbleiben kann, sondern auch die Prüfung von Inhalten und im Film angelegten Informationen. Des Weiteren kann es zur Annahme von Informationen nur dann kommen, wenn kein eigenes Wissen vorhanden ist, mit dem diese in Verbindung gebracht werden können, oder aber dann, wenn neue Informationen mit bestehendem Wissen und Einstellungen vereinbar sind. Eine solche Annahme muss aber selbst nicht zwangsläufig die Folge einer positiven Überprüfung sein. Dabei darf von einer solchen Annahme im Sinne der Akzeptanz auch nicht auf eine Übernahme im Sinne eines Lerneffektes, also der Integration der Information in die Wissensbestände der RezipientInnen, ausgegangen werden. Starre Regeln für die Wahrnehmung von personalisierter Geschichte lassen sich indes aus diesen Tendenzen nicht ableiten, was dem qualitativen Anliegen dieser Arbeit auch zuwiderlaufen würde. Jedoch kann Günter Riederers Annahme, dass filmische Geschichtsdarstellungen nur akzeptiert werden, solange sie nicht in diametralem Widerspruch zum Vorwissen und der Erfahrungswelt der RezipientInnen steht, als grundlegender Mechanismus für Prüfung und Deutung

⁹⁶ DFM02I, Z. 831.

⁹⁷ DFM02I, Z. 837.

⁹⁸ DFM02I, Z. 794-808.

⁹⁹ Vgl. grundlegend zur Bewertung personalisierter Geschichte Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁰ Vgl. Kapitel 9.2 dieser Arbeit.

¹⁰¹ Vgl. Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

des rezipierten Medientextes und damit schlussendlich auch ausschlaggebendes Kriterium für eine mögliche Übernahme in die Wissensbestände der RezipientInnen angenommen werden.¹⁰²

Dass historische Inhalte des Medientextes vor allem von RezipientInnen „übernommen“ werden, die kein oder nur geringes Vorwissen zum Thema haben, deckt sich auch mit der zentralen Erkenntnis der qualitativen Studie des deutschen Geschichtslehrers Andreas Sommer, der in seiner Arbeit versuchte, Wechselwirkungen und Kohärenzen zwischen Geschichtsbildern von FilmrezipientInnen und „historischen Spielfilmen“¹⁰³ zu untersuchen.¹⁰⁴ Auch der deutsche Historiker Sönke Neitzel konstatierte für seine quantitative Untersuchung der Wirkung der Dokumentation „Wende des Krieges“¹⁰⁵ aus der fünfteiligen, von Guido Knopp produzierten Sendereihe „Die Wehrmacht – Eine Bilanz“, dass „Filme [...] eine Wirkung auf Faktenwissen [haben], selbst wenn die betreffende [sic!] historischen Informationen nur kurz erwähnt werden“¹⁰⁶, und „[e]in größerer Einfluss des Fernsehens auf die Deutungen historischer Zusammenhänge und Fragestellungen [...] lediglich bei jenen Gruppen nachzuweisen [ist], die über keinerlei Vorwissen verfügten und sich mit der Thematik noch nie auseinandergesetzt hatten“¹⁰⁷.

Die rekonstruierten Praktiken der Prüfung von rezipierten Informationen dürften indes auch mit der Frage in Verbindung stehen, auf welche Weise ProbandInnen Informationen grundlegend selektieren. Im Anschluss an bestehende Ergebnisse der Medienrezeptionsforschung kann davon ausgegangen werden, dass die Vereinbarkeit von rezipierten Informationen mit dem Wissen der RezipientInnen ein entscheidender Grund für die Auswahl von Inhalten aus dem Medientext und die Langlebigkeit der Erinnerung an diese Information bildet.¹⁰⁸ So konstatieren die Kommunikations- und Medienwissenschaftler Helena Bilandzic, Jörg Matthes und Holger Schramm, dass „Menschen [...] sich besser an Informationen [erinnern], wenn die gezeigten Informationen bereits stark mit anderen Konzepten im Gedächtnis verknüpft sind [...]“¹⁰⁹. Im Bezug auf personalisierte Geschichte und ‚historisches Wissen‘ scheint dieser Effekt verstärkt zu greifen, da wie zuvor dargelegt, die Historizität des Filmes den gesamten Sinnbildungsprozess bei der Rezeption personalisierter Geschichte um eine zusätzliche Bezugsebene von Deutungskontexten erweitert und somit das ‚historische Wissen‘ der ProbandInnen maßgeblich zur Sinnbildung am Medientext beiträgt.

Die in diesem Kapitel beschriebenen Praktiken der Prüfung, die unter Bezug auf das eigene ‚historische Wissen‘ der ProbandInnen in Wechselwirkung mit dem Medientext zutage treten, weisen dabei die Merkmale der medienwissenschaftlichen Konzepte der Resonanz und der Vertrautheit auf, die jenseits ihrer hier rekonstruierten Funktion für die Rezeptionspraktiken auch als Formen des Involvements gewertet werden können. Das Konzept der Resonanz beschreibt hierbei „Situation[en], in der die Medienrealität von den Umständen in der realen Welt bestätigt wird“¹¹⁰. Die Parallelen, die sich in diesem Kontext zwischen Medienrealität und Filmhistorie sowie realer Welt und Realhistorie auftun, erscheinen hierbei nicht zufällig. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Realhistorie in diesem Kontext von den ProbandInnen als Teil ihrer realen Welt und nicht als abstrakter Wissensbestand begriffen wird. Vertrautheit hingegen impliziert, dass „Informationen aus Lebensbereichen, die einem Rezipierenden vertraut sind, [...] einer genaueren Prüfung [unterliegen]; zudem kann es auch leichter passieren, dass gegenteilige Informationen bereits vorliegen und eine Medienbotschaft mit dem bestehenden Vorwissen kollidiert“¹¹¹. An dieser Stelle kann somit in Einklang mit den bestehenden Ergebnissen zur Erforschung der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen im Speziellen, aber auch den Erkenntnissen der Medienrezeptionsforschung im Allgemeinen die Hypothese formuliert werden, dass die potenzielle Persuasionskraft von personalisierter Geschichte ihre Grenzen an den bestehenden Wissensbeständen und insbesondere am ‚historischen Wissen‘ seiner RezipientInnen findet.¹¹²

¹⁰² Vgl. hierzu die Ausführungen bei Günter Riederer, Hitlers Krieger im Wüstensand. Zur medialen Konstruktion des militärischen Mythos ‚Rommel‘ nach 1945, in: Fabio Crivellari/Sven Grampp (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 569-588, hier S. 571f.

¹⁰³ Die Nutzung des Attributes historisch erfolgt bei Sommer im Hinblick auf den Inhalt des Spielfilm, im Hinblick auf den Inhalt des Filmes und nicht den Film selbst.

¹⁰⁴ Sommer, Geschichtsbilder und Spielfilme, 2010, S. 255ff.

¹⁰⁵ Christian Frey, Wende des Krieges (= Folge 2), in: Guido Knopp (Leitung), Die Wehrmacht – Eine Bilanz (5 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 43’.

¹⁰⁶ Sönke Neitzel, Geschichtsbild und Fernsehen. Ansätze einer Wirkungsforschung, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 488-497, hier S. 496.

¹⁰⁷ Neitzel, Geschichtsbild und Fernsehen Ansätze einer Wirkungsforschung, 2010, S. 497.

¹⁰⁸ Vgl. für weitere spezifische Gründe Kapitel 9 dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 46.

¹¹⁰ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 86f.

¹¹¹ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 87f.

¹¹² Vgl. hierzu auch Michael Charlton/Maria Borcsa, Thematische Voreingenommenheit, Involvement und Formen der Identifikation. Diskussion eines Modells für das aktive Zuschauerhandeln anhand eines empirischen Beispiels, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien, Opladen 1997, S. 254-267.

7.5 ‚Nichtepische‘ Vorausdeutung – ‚historisches Wissen‘ als Erwartungshaltung gegenüber personalisierten Geschichtsdarstellungen

Neben seiner Funktion als Deutungskontext bei der Sinnbildung, Deutung und Prüfung personalisierter Geschichte konnte noch eine weitere Praktik rekonstruiert werden, die sich maßgeblich aus dem Einbezug des ‚historischen Wissens‘ der ProbandInnen stützte. So konnte herausgearbeitet werden, dass die ProbandInnen ihr Wissen über die Realhistorie auch dazu nutzen, um Erwartungshaltungen anzunehmen, die sie an die Filmhistorie der rezipierten Medientexte richteten. Um diese Praktik fassbar zu machen, ist es dabei notwendig, sie von einer weiteren Praktik abzugrenzen, die als angenommene Wahrnehmung einer epischen Vorausdeutung durch die ProbandInnen beschrieben werden kann und bei der sie unter Bezugnahme aus der Handlung, Dramaturgie, Dialog oder Ästhetik der Darstellung den weiteren Verlauf des rezipierten Filmes antizipieren und auf diesem Wege ebenfalls Erwartungen formulieren. Ein Beispiel für die letztere der beiden Praktiken findet sich etwa bei der fünfundzwanzigjährigen Studentin der Friedens- und Konfliktforschung Lara, die sich im angeführten Gesprächsausschnitt aus ihrem *Vertiefenden Interview* auf die bereits zuvor thematisierte Darstellung der Vergewaltigung der Filmfiguren Babette und Frau Meister bezieht und ihre Eindrücke der Filmsequenz wie folgt schildert:¹¹³

„Pw: War da auch ’n bisschen unübersichtlich na also ich fand die Szene ähm:: (.) so ’n bisschen...
 Im: L °Ja°
 Pw: ...also ((holt Luft)) **einerseits also** was mit den beiden Frau’n (.) pa:ssiert (.) als sie diesen Zug verlassen::: °na° also gibt ’s mir ähnlich wie (.) bei den Zwangsarbeitern da dacht ich oh: nee...
 Im: L Okay
 Pw: ...@(.)@ also (.) un’: dann äh (.) also wa=ja war ja auch schon von der Szene her im Film °wie das ähm:::° ((schmatzt und holt Luft)) °sich dann wird ’s ja immer ganz ruhig und man ähm::: (.) keine Ahnung° also=is’ es wird einfach klar okay es wird gleich einfach irgendwas schlimmes passier’n ir::gendwie und dass ((holt Luft 2)) ja für mich war ’s i- (.) schon auch irgendwie klar dass es (.) kein gutes Ende mit den beiden (.) nehmen wird (.) ((schmatzt)) ähm:::...
 Im: L Okay
 Pw: ...((holt Luft)) (.) also f=wa- (.) eben grade dieses äh:: sie schichtet ja dann irgendwie das Holz in das (.) das Feuer an un’ un’: guckt dann raus un’: dann is’ plötzlich diese eine Frau °°äh°°...
 Im: L Mhm
 Pw: ...verschwunden und is’ quasi so: die Ruhe vor dem (.) Sturm als dann die ((holt Luft))...
 Im: L Mhm
 Pw: ...Soldaten in dieses Haus (.) stürm’n und ähm::: (.) sie eben vergewaltigen (2)“¹¹⁴

Lara stützt ihre Wahrnehmung einer epischen Vorausdeutung auf gleich zwei im Film rezipierte Gestaltungselemente. Zum einen verweist sie auf die Entwicklung der Handlung, indem sie darauf zurückgreift, dass die beiden Frauen den Zug, den sie einige Minuten später im Gespräch als „schützende Gruppe“¹¹⁵ interpretiert, verlassen hätten.¹¹⁶ Zum anderen die ästhetische Gestaltung der Sequenz, die sie bis zum Auftreten der Rotarmisten als ruhig beschreibt. Die verallgemeinernde Formulierung „dann wird’s ja immer ganz ruhig“¹¹⁷ deutet den Bezug zu anderen Filmerfahrungen an, die Gefahrensituationen ähnlich inszeniert haben. Der selbstreferenzielle Vergleich¹¹⁸ der Sequenz mit jener Sequenz, in der die Feldgendarmarie die Zwangsarbeiter aufgreift und anschließend exekutiert,¹¹⁹ verstärkt diesen Eindruck. In diesem Konetxt hatte sie die filmische Inszenierung mit der eines „Horrorfilm[s]“¹²⁰ verglichen. Was genau passieren wird, konnte Lara aus diesen Andeutungen nicht ableiten, und so artikuliert sie auch im *Vertiefenden Interview* nur die Ahnung, dass etwas „Schlimmes“ passieren müsse. Diese Form der Formulierung von Erwartungswerten als eine auf den Medientext gestützte epische Vorausdeutung konnte indes nur bei ProbandInnen beobachtet werden, die den Spielfilm „Die Flucht“ rezipiert hatten. Der Grund hierfür dürfte im dramatischen Aufbau der Narration des Spielfilmes zu finden sein, der seine personalisierten Geschichten kontinuierlich entwickelt, wohingegen die Dokumentation sie im Gegensatz thematisch aneinanderreicht. Dabei entsteht nur bei wenigen personalisierten Geschichten eine Kontinuität der Narration, die sich über mehrere Sequenzen erstreckt oder über den Umstand hinausgeht, dass verschiedene Binnenerzählungen von derselben ErzählerIn ausgehen.¹²¹

¹¹³ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

¹¹⁴ DFW02I, Z.315-331.

¹¹⁵ DFW02I, Z. 343.

¹¹⁶ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:21:53-00:22:45.

¹¹⁷ DFW02I, Z.320.

¹¹⁸ DFW02I, Z. 182-233.

¹¹⁹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:51 u. 00:14:41-00:17:02.

¹²⁰ DFW02I, Z. 224.

¹²¹ Vgl. Kapitel 6.3.1 u. 6.3.2 dieser Arbeit.

Während sich die Annahme epischer Vorausdeutungen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen auf die Wahrnehmung und Deutung filmimmanenter Clues stützt, rekurriert die Formulieren von Erwartungswerten unter Bezugnahme auf ‚historischem Wissen‘ ausdrücklich auf Asketen, die nicht im Medientext angelegt sind, sondern von den ProbandInnen an diesen herangetragen werden. Wie sich dies im Material konkret darstellt vermag der Fall der vierundzwanzigjährigen Studentin der European Studies Maria zu zeigen. Auch sie bezieht sich auf dieselbe Sequenz wie Lara und schildert diese im angeführten Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* wie folgt:

„**Pw:** Ja Ja das war äh ach da hab ich im Nachhinein drüber nachgedacht beim saugen weil die Russen die erscheinen ja wirklich wie so ’n also a die kommen plötzlich ohne dass man also (.) da läuft läuft deutsche Wehrmacht rum da laufen irgendwelche Zivilisten rum und da laufen die Russen rum mit so ne’m Panzer aber das alles ohne we:weiß ich nicht Artilleriefeuer ohne irgend ’n Frontverlauf das scheint alles so Dis is’ so ’n kleiner Trupp die sind da unterwegs die saufen schießen wild um sich vergewaltigen und erschießen sich auch gegenseitig und dann sind se’ wieder weg ((holt Luft)) (.) @dä:h@
Im: ((holt Luft)) Hat ihnen nicht ganz eingeleuchtet
Pw: ä-ä-h-d Ja also das vergewaltigen natürlich schon aber also d-der Rahmen wie sie aufgetaucht sind und dann wieder verschwunden sind da:s leuchtete mir ns- jetzt nicht so ein des fand ich nich’ logisch @(.).@
Im: Okay (2) Und wieso=also sie ha’m grad gesagt es hat ihnen eingeleuchtet wieso das?
Pw: Naja weil man das so kennt (.) aus Erzählungen, also ((kurzes einatmen)) das sie vergewaltigt haben das=is’ halt leider Tatsache also da denk ich immer als Frau ganz besonders das ist doof Ja @(.).@
Im: | Okay |
Im: | ja klar |
Im: Und was für Erzählungen? meinen sie das jetzt allgemein oder ähm?
Pw: Äh ja von älteren Menschen in dem Alter die dann erzählen: ja: die=und=die die kam auch aus Ostpreußen und die hatte dann immer ’n Knall weil wegen den Russen und so also.“¹²²

Maria weiß nach eigenen Angaben aus mündlichen Erzählungen aus ihrem sozialen Umfeld um den Umstand, dass es am Ende des Zweiten Kriegs zu Vergewaltigungen durch Rotarmisten gekommen sei. Ein Umstand der dazu führt, dass ihr die Darstellung der Vergewaltigung im Gegensatz zur übrigen Darstellung, die an ihrem Verständnis von Krieg scheitert, logisch erscheint. Dass in dieser Sequenz für Maria nicht nur Filmhistorie und Realhistorie im Einklang sind, sondern dass sie deren Verlauf antizipiert hat, legt sie einige Minuten später im *Vertiefenden Interview* auf Nachfrage des Interviewers dar.

„**Pw:** Naja das is’ ja sowieso das das mu:ssten ja alle Zuschauer wissen dass das keine gute also im Nachhinein weiß man das natürlich dass das das keine gute Idee is’ neh (.) Also ’s war ja (.) ’s war ja so: so gesehen vom Film schon intendiert dass man weiß oh nein nich’ zurück @(.).@
Im: | @(.).@ Also |
da-da hatten sie dann auch da wussten sie quasi schon
Pw: | Ja das war ja so ’n vor:hersehbares äh:: (.) |
Handlungssegment die gehen zurück (.) na was wird dann wohl kommen @(.).@
Im: Okay also sie hatten aus=schon richtig ’ne Erwartung dran
Pw: Ja (.) genau
Im: Also dass °mh°
Pw: Das sind so=n-
Im: | Dann die Russen kommen dass da ’ne Vergewaltigung kommt? |
Pw: | Genau das sind so Narrative |
da glaub da denken dann alle so: das ist ja oft im Film (.) dass man sich so denkt jetzt kommt das und das @(.).@“¹²³

Wie Lara nimmt auch Maria im Film angelegte Clues wahr, die die Gefahrensituation für die beiden Filmfiguren andeuten. Ihre sarkastische Bemerkung, was im Anschluss an diese Darstellung wohl kommen werde, verweist – bereits vor der Bestätigung der Nachfrage des Interviewers – darauf, dass ihre Vorahnungen sich nicht ausschließlich auf diese, sondern auch auf das zuvor artikuliert, ‚historische Wissen‘ beziehen. Aus der vagen Vorahnung wird so eine konkrete Erwartungshaltung, denn nur mit dem tatsächlichen Wissen um Vergewaltigungen durch Rotarmisten ist der konkrete Hergang zuverlässig antizipierbar. In diesem Sinne ist auch die verallgemeinernde Aussage am Ende der zitierten Passage zu deuten, die sich bei einer loserer Auslegung des Begriffes des Narrativs in diesem Kontext auch auf bekannte Arten, Formen und Ästhetiken, nicht Inhalt der Darstellung, beziehen könnte.

Diese Praktik der Formulierung von Erwartungswerten aus ‚historischem Vorwissen‘ heraus konnte dabei nicht nur bei ProbandInnen rekonstruiert werden, die den Spielfilmes „Die Flucht“ gesehen hat-

¹²² DFW01I, Z. 69-88.

¹²³ DFW01I, Z. 576-590.

ten, sondern findet sich in gleicher Weise auch in den Rezeptionen der Dokumentation „Zeit der Frauen“. Das Beispiel von Maria verdeutlicht jedoch auch, dass Erwartungswerte nicht zwangsläufig zu einer schwächeren Reaktion der ProbandInnen oder einer kritischeren Auseinandersetzungen mit dem Rezipierten führen müssen. Marias Handeln stellt dabei kein Einzelfall dar, so ließ sich die Praktik verschiedenen Ausprägungen bei nahezu allen ProbandInnen rekonstruieren, die an der Studie teilgenommen haben, gleichgültig, ob sie der TeilnehmerInnengruppe angehörten, der die Dokumentation oder der Spielfilm vorgeführt worden war. Insgesamt zwölf der 17 ProbandInnen formulierten aus ihrem ‚historischen Wissen‘ eine oder mehrere Erwartungshaltungen an die Filme.¹²⁴ Auffällig war, dass diese in den meisten Fällen in Verbindung mit ‚historischem Wissen‘ über Vergewaltigungen am Ende des Zweiten Weltkriegs durch Rotarmisten standen und oft Klischees und Ressentiments gegenüber sowjetischen Soldaten einbezogen. Auch wenn alle ProbandInnen bestritten, diese zu teilen.¹²⁵ Der Umstand, dass diese Praktik bei beiden ProbandInnengruppen beobachtet werden konnte, legt dabei den Schluss nahe, dass es sich keineswegs um einen Effekt handelt, der auf eine spezifische Organisationsform filmischer Geschichtsdarstellung oder eine spezifische Erscheinungsform personalisierter Geschichte beschränkt ist. Vielmehr handelt es sich um eine Praktik des Umganges mit personalisierter Geschichte, die durch den filmexternen Faktor des ‚historischen Wissens‘ ermöglicht wird und somit auch jenseits der Rezeption audiovisueller Medientexte Bestand haben könnte.

Die in diesem Kapitel herausgearbeitete Rezeptionspraktik ist darüber hinaus auch geeignet, eine Festlegung weiter auszuleuchten, die der deutsche Historiker Björn Bergold bezüglich der Rezeption des Spielfilmes „Die Flucht“ durch SchülerInnen herausgearbeitet hatte. Bergold hatte festgestellt, dass der Film antislawische Ressentiments nicht nur artikuliere, sondern diese auch potenziell erfolgreich in der Aneignung¹²⁶ der RezipientInnen „reproduzieren“ könne.¹²⁷ Die Befunde dieses Kapitels legen jedoch den Schluss nahe, dass diese Artikulation durch den Film an sich nicht notwendigerweise eine Reproduktion der Ressentiments durch die RezipientInnen nach sich ziehen, sondern auch mit bereits bestehenden Ressentiments interagieren kann, wodurch dem Medientext eine Aktivierungsfunktion respektive dem ‚historischen Wissen‘ der RezipientInnen – unter besonderer Berücksichtigung der Ergebnisse des vorangegangenen Kapitels 7.4 – eine determinierende Rolle bei der Rezeption personalisierter Geschichte zukäme. Demnach geben diese Erkenntnisse nicht nur einen eindringlichen Hinweis auf die Verbreitung dieser Ressentiments, sondern auch auf die Selbstverständlichkeit, mit denen sie in der Situation der Rezeption gebraucht werden. Im Lichte der Ergebnisse dieser Studie hat filmische Geschichtsdarstellung nicht zuvorderst das Potenzial, solche Eindrücke in der Aneignung der RezipientInnen zu reproduzieren, sondern vor allem die Eigenschaft, vorhandenes Wissen im Rezeptionsprozess zu aktivieren.

¹²⁴ Vgl. DFW01I, Z. 576-590, DFW02I, Z. 182-233, 378-400 u. 883-908; DFW03I, Z. 422-462; DFW05I, Z. 544-612; DFM01I, Z. 20-46; 129-196 u. 604-645; DFM02I, Z. 809-830; DFM03I, Z. 225-342; ZdFW02I, Z. 848-987; ZdFW03I, Z. 167-196; 508-562; 856-909 u. 992-1033; ZdFW04I, Z. 25-90, 193-228 u. 1884-1920; ZdFM01I, Z. 802-856; ZdFM04, Z. 166-246.

¹²⁵ Vgl. exemplarisch: DFW01I, Z. 387-401, 405-410, 411-424, 425-439, 440-462 u. 463-476; DFW02I, Z. 301-377, 378-400 u. 401-435; DFW03I, Z. 315-362, 422-462, 463-483, 1126-1168 u. 1169-1187; DFW04I, Z. 327-360, 361-377, 378-411, 412-443, 993-1028, 1029-1061 u. 1062-1083; DFW05I, Z. 508-562, 563-588, 589-628, 1400-1433, 1434-1446 u. 1447-1463; DFM01I, Z. 91-128, 129-165, 166-196, 231-263, 264-291, 292-328, 329-357 u. 358-373; DFM02I, Z. 86-106, 213-219, 220-231, 776-788, 789-793, 794-808, 809-818, 819-825, 826-830 u. 831-857; DFM03I, Z. 169-193, 248-275, 276-298, 299-309, 310-313, 314-323, 483-502 u. 874-907; DFM04I, Z. 162-184, 294-306, 415-432, 433-435 u. 436-443; ZdFW01I, Z. 1024-1091 u. 1091-1123; ZdFW03I, Z. 390-464, 465-533, 1796-1847, 1889-1950, 1951-1976, 1977-1989 u. 1990-2025; ZdFW04I, Z. 155-181, 182-192, 193-228, 229-251, 752-818, 819-861, 1465-1500, 1663-1700 u. 1884-1920; ZdFM01I, Z. 58-78, 79-108, 303-336, 337-351, 736-752, 753-779, 780-787, 802-822 u. 823-856; ZdFM02I, Z. 551-580, 581-614, 615-624, 625-658, 659-680, 681-691, 692-730, 731-768, 769-787, 788-794, 889-929 u. 1272-1332; ZdFM03I, Z. 202-240, 241-278, 444-493, 679-704, 800-839, 872-890, 891-914, 929-965 u. 966-971; ZdFM04I, Z. 41-65, 66-88, 89-108, 202-213, 213-219, 219-235, 236-246, 930-944, 945-954 u. 955-963.

¹²⁶ Vgl. zum Aneignungsbegriff grundlegend: Alexander Geimer, Das Konzept der Aneignung in der qualitativen Rezeptionsforschung. Eine wissenssoziologische Präzisierung im Anschluss an die und in Abgrenzung von den Cultural Studies, in: Zeitschrift für Soziologie 40 (2011), H.4, S. 191-207; Rainer Winter, Cultural Studies, 2006, S. 429ff; Werner Holly/Ulrich Püschel, Vorwort, in: Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung, Opladen 1993, S. 7-10; Andreas Hepp, Kommunikative Aneignung, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 67-79, hier S. 67f; Michael Charlton, Methoden der Erforschung von Medienaneignungsprozessen. Medienforschung, in: Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung, Opladen 1993, S. 11-26.

¹²⁷ Björn Bergold, „Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernsehreihe „Die Flucht“ und seine Rezeption in der Schule, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 503-515. Vgl. zur Diskussion der Ergebnisse Bergolds auch: Rainer Gries/Silke Satjukow, Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 66 (2016), H. 51, S. 12-18, hier S. 12f.

7.6 Quellen von ‚historischem Wissen‘ bei der Rezeption personalisierter Geschichte

Aufgrund der immensen Bedeutung von ‚historischem Wissen‘ als Deutungskontext und Bezugsrahmen bei Sinnbildung und Deutung von Medientexten mit historischem Inhalt sowie als Grundlauge weiterer Rezeptionspraktiken soll am Ende dieses Kapitels nun das Augenmerk vom eigentlichen Rezeptionsprozess auf den Ursprung dieser Wissensbestände gerichtet werden. Von der Warte der Medien- und Kommunikationswissenschaft aus mag es befremdlich erscheinen, die Herkunft eines Deutungskontextes rekonstruieren zu wollen, da diese Vorgehen keinerlei zusätzliche Erkenntnisse über Handlungspraktiken, Prozesse der Verarbeitung, Effekten oder der möglichen individuellen Wirkung des rezipierten Medientextes bereitstellen kann. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive bergen diese Informationen jedoch erhebliches Potenzial, den individuellen Umgang mit filmischen Geschichtsangeboten zu ergründen. In diesem Zusammenhang ist die Erscheinungsform und der Inhalt personalisierter Geschichtsangebote von sekundärer Bedeutung, im Vordergrund steht vielmehr, woher das fragliche Wissen, das zur Sinnbildung, Deutung et cetera herangezogen wurde, stammt, wie es eingesetzt wird und in welchem Verhältnis unterschiedliche Wissensquellen zueinander für die ProbandInnen standen.

Problematisch bei der Ergründung der Herkunft von ‚historischem Wissen‘ ist, dass im Zuge dieser Studie zwar zahllose Fälle rekonstruiert werden konnten, in denen ProbandInnen zur Sinnbildung oder Deutung auf ihre ‚historischen Wissensbestände‘ zurückgreifen, die Quellen dieses Wissens jedoch in der Regel nicht über die Artikulation des Wissens selbst identifiziert werden können. Der einzige verlässliche Zugang zu der gewünschten Information besteht darin, dass die ProbandInnen die Herkunft ihres Wissens aktiv explizieren. Folgerichtig blieben die die Quelle des zur Sinnbildung herangezogenen Wissens in der Mehrzahl der Fälle im Dunkeln. Im Folgenden soll ein Überblick über die im Laufe der Studie identifizierten Quellen von ‚historischem Wissen‘ gegeben werden, die von ProbandInnen zur Umgang mit den rezipierten Medientexte als Bestandteil der zuvor diskutierten Praktiken herangezogen wurden. Diesem Überblick ist dabei der allgemein Befund voranzustellen, dass die Nutzung von ‚historischem Wissen‘ im Kontext von zumindest einer der zuvor erörterten Handlungspraktiken – mit einer Ausnahme – bei allen ProbandInnen rekonstruiert werden konnte.¹²⁸

Bedenklich selten artikulierten ProbandInnen hierbei an, das Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ im Geschichtsunterricht der Schule behandelt zu haben und ihr Wissen zumindest in Teilen aus diesem zu beziehen. Gerade einmal sieben der 17 TeilnehmerInnen der Studie gaben an, dass der Themenkomplex in ihrem Schulunterricht zumindest randständig behandelt worden sei.¹²⁹ Wohingegen fünf der 17 TeilnehmerInnen dies verneinten und weitere vier ProbandInnen sich zu diesem Gegenstand überhaupt nicht äußern konnten oder wollten.¹³⁰ Das eigene Geschichtsstudium, das 13 der 17 TeilnehmerInnen zum Zeitpunkt der Erhebung zumindest im ersten Fachsemester im Haupt- oder Nebenfach verfolgten, wurde nur von drei ProbandInnen als Quelle ihres ‚historischen Wissens‘ genannt.¹³¹ Darüber hinaus muss angemerkt werden, dass Wissensbestände dieser beiden Provenienzen von den TeilnehmerInnen in allen rekonstruierten Fällen mit allgemeinem Bezug auf die Gesamtheit des Medientext genutzt und nicht auf ein konkretes Ereignis oder eine spezifische personalisierte Geschichte bezogen wurden.

Konkreter hingegen gestalteten sich die Äußerungen von ProbandInnen bezüglich der Provenienzen herangezogenen Wissensbeständen, die nicht auf den professionellen Lehr, Lern- respektive Ausbildungskontexte der Schule oder Universität, sondern auf die lebensweltlichen Erfahrungsräume der Teil-

¹²⁸ Vgl. exemplarisch: DFW01I, Z. 49-98, 440-462, 573-592 u. 656-695; DFW02I, Z. 378-400, 401-435, 541-593, 784-833, 834-882, 883-908, 932-959, 1356-1401 u. 1522-1546; DFW03I, Z. 16-19, 118-149, 1004-1060, 1108-1125 u. 1126-1168; DFW04I, Z. 378-411, 578-595 u. 605-627; DFW05I, Z. 508-562, 589-628 u. 1266-1291; DFM01I, Z. 129-165, 197-225, 329-357, 358-373, 441-487, 607-638, 684-711, 712-775, 920-1252 u. 1288-1416; DFM02I, Z. 86-106, 192-205, 300-327, 599-663, 809-818 u. 831-857; DFM03I, Z. 32-47, 248-275, 789-821 u. 1036-1056; DFM04I, Z. 162-184 u. 282-293; ZdFW01I, Z. 110-144, 173-208, 262-285 u. 898-924; ZdFW02I, Z. 68-143, 175-193, 194-226, 282-302, 346-367 u. 437-463; ZdFW03I, Z. 633-731, 1584-1637 u. 1990-2025; ZdFW04I, Z. 25-64, 91-117, 383-456, 741-751, 752-818, 862-889, 1501-1537, 1610-1700, 1803-1842 u. 1851-1883; ZdFM01N, Z. 30-34; ZdFM01I, Z. 124-143, 236-288, 352-370, 397-459, 545-566 u. 573-603, 802-856; ZdFM02N, Z. 35; ZdFM02I, Z. 530-550, 551-614, 681-691, 769-794 u. 930-958; ZdFM03I, Z. 79-88, 585-611, 679-704, 872-890, 891-914, 966-971 u. 1437-1491. Einzig in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview* des vierundzwanzigjährigen Studenten der Philosophie u. Europäischen Geschichte Marcus ließ sich keine Sequenz identifizieren, aus der die Nutzung von ‚historischem Wissen‘ als Deutungskontext bei der Sinnbildung und Beurteilung des Gehörten und Gesehenen zweifelsfrei rekonstruierbar war. Marcus, der nach eigenen Angaben über keinerlei ‚historisches Wissen‘ zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ verfügt, elaborierte, dass er deshalb auf „Allgemeinwissen“ habe zurückgreifen müssen (ZdFM04I, Z. 79-88). Er nutzte für die Sinnbildung und Beurteilung des Medienangebots ausschließlich lebensweltliche Wissensbestände und Erfahrungen. Vgl. exemplarisch und besonders eindrücklich: ZdFM04I, Z. 41-65, 438-452 u. 842-862.

¹²⁹ DFW03I, Z. 422-462, 1126-1168 u. 1701-1711; DFM02I, Z. 633-646; DFM03I, Z. 111-122; ZdFW01I, Z. 898-924; ZdFM01I, Z. 1235-1278; ZdFM02I, Z. 769-787 u. 1422-1440; ZdFM03I, Z. 585-611.

¹³⁰ DFM04I, Z. 262-276; ZdZW04I, Z. 1406-1414; ZdFM04I, Z. 863-867; DFW05I, Z. 1400-1463; ZdFM04I, Z. 863-867 u. 842-862.

¹³¹ ZdFW01I, Z. 1300-1363; ZdFW03I, Z. 2179-2221; ZdFM02I, Z. 1272-1332.

nehmerInnen rekurren. Hierbei zeichneten sich zwei grundsätzliche Provenienzen ‚historischen Wissens‘ ab, die in diesem Zusammenhang genutzt wurden: Zum einen ‚historisches Wissen‘, das auf dem Medienkonsum der ProbandInnen fußte und aus anderen nicht historiographischen Geschichtsangeboten angeeignet wurde; zum anderen tradiertes ‚historisches Wissen‘, das von den ProbandInnen im familiären und sozialen Umfeld erworben wurde.

Einen weiteren Quell von ‚historischem Wissen‘ stellt somit die Medienbiographie der ProbandInnen dar. Diese ermöglicht es den ProbandInnen, Parallelen zu ähnlichen Produkten und erworbenes Wissen aus diesen als Grundlage von Handlungspraktiken heranzuziehen. So konnte bei insgesamt drei ProbandInnen beobachtet werden, dass sie ‚historisches Wissen‘, deren Herkunft sie in einem dokumentarischen Format verorteten, zu Sinnbildung und Prüfung heranzogen.¹³² Darüber hinaus gaben einer von diesen sowie fünf weitere ProbandInnen an, sich aus Dokumentationen über Geschichte zu informieren oder diese grundsätzlich zum Erwerb von ‚historischem Wissen‘ zu konsumieren.¹³³ Nicht beobachtet werden konnte hingegen, dass ProbandInnen Spielfilmformate als Quelle ‚historischen Wissens‘ benannten oder dieses im Rezeptionsprozess einsetzten, woraus sich jedoch nicht ableiten lässt, dass dies im untersuchten Sempel nicht geschehen sein könnte, da eine definitive Aussage aufgrund der eingeschränkten Rekonstruktionsmöglichkeiten nicht zulässig wäre. Aus belletristischen Werken bezogen drei ProbandInnen ihr im Rezeptionsprozess eingesetztes ‚historisches Wissen‘.¹³⁴

Augenfällig ist hierbei, dass aus Medien bezogenes ‚historisches Wissen‘ zwar von den ProbandInnen in ihren Äußerungen herausgehoben und somit die Besonderheit der Provenienzen unterstrichen wurden, die TeilnehmerInnen diese Quelle des Wissen aber sonst nicht weiter reflektierten und gleichberechtigt gemeinsam mit anderen – nicht elaborierten – Wissensbeständen nutzten. Auch wenn diese Zahlen ausdrücklich nicht verallgemeinert werden dürfen, weil das Rezeptionsexperiment dieser Studie nicht repräsentativ angelegt war und die Quellen von eingesetztem historischen Wissen nicht systematisch erfragt wurden oder aus dem Akt der Nutzung rekonstruierbar wären und somit einzig auf Selbstauskünften der ProbandInnen basieren, geben sie – insbesondere im Abgleich mit den Angaben zum zuvor behandelten Schulwissen – einen wichtigen Hinweis auf die Bedeutung medialer Geschichtsangebote beim Erwerb ‚historischen Wissens‘ im Allgemeinen und seine Nutzung bei der Rezeption anderer Geschichtsangebote im Speziellen. Der Umstand, dass Schulwissen, wenn überhaupt, dann allgemein strukturell und abstrakt zum Einsatz kam, wohingegen ‚historisches Wissen‘ aus Medientexten in konkrete Handlungspraktiken mit personalisierter Geschichte eingebunden wurde, könnte zum einen in der durch die Personalisierung von Geschichte als konstituierendes Merkmal solcher Geschichtsdarstellungen hergestellten ästhetischen Nähe von aus Medientexten erworbenem Wissen und rezipierten Medientext wurzeln, zum anderen aber auch Ausdruck einer stärkeren individuellen Prägung der RezipientInnen durch Medientexte als durch Lern- und Lehrkontexte sein.

Ebenso aufschlussreich gestaltet sich ein Blick auf die andere große Quelle von lebensweltlich erworbenem ‚historischen Wissen‘, das als tradiertes Wissen bezeichnet werden kann. Was diese Provenienz von ‚historischem Wissen‘ betrifft, so konnte festgestellt werden, dass insgesamt neun der 17 ProbandInnen ‚historisches Wissen‘ an die rezipierten Medientexte heranführten, dass sie nach eigenen Angaben von Erzählungen von ZeitzeugInnen respektive ZeitgenossInnen aus ihrem sozialen oder familiären Umfeld ableiteten, wobei sich das genutzte Wissen nicht exklusiv auf den Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ beschränkt.¹³⁵ Bei sechs¹³⁶ dieser neun ProbandInnen stammte das ‚historische Wissen‘ dabei nach eigener Angabe von einem Großelternanteil und wurde durch die ProbandInnen insbesondere bei Praktiken herangezogen, die personalisierte Geschichte zum Gegenstand hatten, die von ihnen als intensiv erlebt wurde.¹³⁷ Hierbei ist zu differenzieren, ob die ZeitzeugInnen nur als Quellen von ‚historischem Wissen‘ dienen oder (auch) als Vermittler zwischen Film- und Realhistorie fungieren und eine Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte ermöglichen. Letzteres ist der Fall, wenn zum Beispiel ProbandInnen sich durch die personalisierte Geschichte einer Zeitzeugin an einen Großelternanteil erinnern fühlen und diese Verbindung nutzen, um sich dieses Geschichtsangebot mittels dieses Zugangs

¹³² DFW04I, Z. 1062-1083; DFM03I, Z. 214-323; ZdFM03I, Z. 585-611.

¹³³ DFM03I, Z. 1249-1270; ZdFW02I, Z. 881-946; ZdFW04I, Z. 2074-2103; ZdFM01I, Z. 1185-1234; ZDFM02I, Z. 659-680 u. 1406-1421; ZdFM03I, Z. 585-611 u. 1356-1406.

¹³⁴ DFW04I, Z. 442-462 u. 1126-1168, ZdFW02I, Z. 98-143; ZdFM03I, Z. 557-611,

¹³⁵ DFW01I, Z. 402-439; DFW04I, Z. 605-627; DFM03I, Z. 248-298; ZdFW01I, Z. 464-517; ZdFW02I, Z. 68-143 u. 455-463; ZdFW03I, Z. 633-731, 991-1102 u. 1584-1637; ZdFW04I, Z. 193-228, 383-456 u. 1701-1779; ZdFM01I, Z. 736-787; ZdFM02I, Z. 659-691 u. 1116-1182.

¹³⁶ DFM03I, Z. 248-298; ZdFW03I, Z. 633-731 u. 1584-1637; ZdFW01I, Z. 464-517; ZdFW02I, Z. 68-143; ZdFW03I, Z. 991-1102 u. 1584-1637; ZdFM02I, Z. 659-691 u. 1116-1182.

¹³⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44 ; u. Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:28-00:17:33. Die Zuschreibung der erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten stellt einen essentiellen Mechanismus bei der Rezeption personalisierter Geschichte dar und fungiert als Kristallisationspunkt von Aufmerksamkeits- und Bedeutungszuweisung. Aus Gründen der Systematik wird er erst im Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit ausführlicher besprochen werden.

auf einer individuell-persönlichen Ebene zu erschließen.¹³⁸ ‚historisches Wissen‘ dieser Provenienzen wird maßgeblich von jenen ProbandInnen eingebracht, die eine Familiengeschichte aufweisen, in der zumindest ein Familienmitglied Opfer von ‚Flucht und Vertreibung‘ gewesen war und somit den thematischen Kern der beiden Filme berührte.¹³⁹ Von den insgesamt sieben TeilnehmerInnen der Studie mit einem solchen Hintergrund nutzen lediglich zwei kein Wissen, das sie im familiären Kontext erworben haben. So gaben sowohl die 21 Jahre alte Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Isabell sowie der achtzehnjährige Student der Anglistischen Kulturwissenschaft und Europäischen Geschichte Ben beide an, dass ihre Großväter zwar vertrieben worden respektive geflohen seien, sie jedoch nie mit diesen darüber gesprochen hätten.¹⁴⁰

Die Familienbande sind jedoch nicht Voraussetzung für diese Provenienzen von ‚historischem Wissen‘. So findet sich mit der vierundzwanzigjährigen Maria, die European Studies studiert, eine Probandin, die selbst keinen Familienhintergrund von Vertreibung aufweist und zur Sinnkonstruktion sowie Prüfung der rezipierten personalisierten Geschichte auf ‚historischen Wissen‘ zurückgriff, das sie nach eigenen Aussagen von einer Nachbarin erworben hatte.¹⁴¹ Darüber hinaus finden sich mit der achtzehnjährigen Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Jannette und der 25 Jahre alten Studentin der Europäischen Geschichte und Germanistik Svenja zwei Probandinnen, die auf ‚historisches Wissen‘ zurückgreifen, das sie auf ZeitzeugInnen sowohl aus der Familie als auch aus dem sozialen Umfeld der Nachbarschaft zurückführen.¹⁴² Der Fall von Maria illustriert hierbei die Bedeutung von ZeitzeugInnenberichten aus dem Umfeld der RezipientInnen als Ressource für ‚historisches Wissen‘ bei den Prozessen der Sinnbildung, Deutung und Prüfung von personalisierter Geschichte – selbst wenn keine persönlich-familiäre Verbindung zum historischen Geschehen vorliegt. Die Fälle von Svenja und Jannette illustrieren darüber hinaus, dass wenn Tradierungen sowohl im familiären als auch in weiteren sozialen Kontexten erworben wurden, diese auch gemeinsam genutzt werden, wobei in beiden Fällen zu konstatieren ist, dass das ‚historische Wissen‘ von verwandten ZeitzeugInnen ausführlicher in Praktiken des Umgangs mit personalisierter Geschichte eingebunden wurde.

In Summe unterstreichen die dargelegten Fälle die herausgehobene Bedeutung, die ‚historischem Wissen‘, das sich ProbandInnen lebensweltlich über ZeitzeugInnen angeeignet haben, beim Rezeptions- und Deutungsprozess zukommt. Diese Einschätzung deckt sich auch mit den Erkenntnissen, die der deutsche Historiker Björn Bergold in seiner Untersuchung der Aneignung des Fernsehzeiteilers „Der Turm“¹⁴³ bei SchülerInnen gewinnen konnte. In dieser Untersuchung konnte Bergold nachweisen, dass lebensweltliche ZeitzeugInnen, neben ihrer zuvor herausgearbeiteten Funktion bei Sinnbildung und Deutung des Gesehenen und Gehörten, auch eine herausgehobene Rolle bei der ‚Authentifizierung‘ des rezipierten Medientextes spielen.¹⁴⁴

Nicht immer nahm das tradierte Wissen dabei den direkten Weg von der ZeitzeugIn zur ProbandIn. Insgesamt können drei Fälle beobachtet werden, in denen RezipientInnen Wissen von ZeitzeugInnen indirekt über dritte Personen erworben hatten. Aufschlussreich hierbei ist, dass sich zwischen der Nutzung von direkt und indirekt erworbenem Wissen keinerlei Unterschiede ausmachen ließen.¹⁴⁵ Auch in diesen Fällen ist die Herkunft des Wissens (aus)differenzbar in solches, das in einem sozialen oder familiären Kontext erworben wurde. Einerseits setzt die zwanzigjährige Studentin der Philosophie und Europäische Geschichte Helena zur Sinnbildung des Gehörten und Gesehenen ‚historisches Wissen‘ ein, das nach ihren Angaben von der Großmutter ihrer Mitbewohnerin in ihrer Funktion als Zeitzeugin stammte.¹⁴⁶ Andererseits bezogen sich der siebzehnjährige Germanistik- und Geschichtsstudent Matthias und der neunzehnjährige Student der Philosophie und Europäischen Geschichte Simon auf ‚historisches Wissen‘, das von ihren (Ur-)Großmüttern stammte und ihnen von ihren Müttern vermittelt worden war.¹⁴⁷ Im Fall von Matthias ergibt sich diese Tradierung aus dem Umstand, dass sein Großvater und

¹³⁸ Vgl. zur Rekonstruktion der Assoziation als Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

¹³⁹ Vgl. DFW05I, Z. 1400-1433; DFM02I, Z. 647-663; ZdFW01I, Z. 146-172 u. 535-665; ZdFW02I, Z. 68-123 u. 464-499; ZdFW03I, Z. 776-851; ZdFW04I, Z. 25-50 u. 481-557; ZdFM01I, Z. 736-787.

¹⁴⁰ DFW05I, Z. 1400-1433; DFM02I, Z. 647-663.

¹⁴¹ Vgl. DFW01I, Z. 402-439.

¹⁴² Vgl. ZdFW02I, Z. 455-463; u. ZdFW03I, Z. 633-731.

¹⁴³ Vgl. Christian Schwochow, Der Turm (Teil 1), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/MDR/ARD Degeto Film/NDR/BR/WDR/SWR/RBB, BRD 2012, ca. 87'; u. Christian Schwochow, Der Turm (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/MDR/ARD Degeto Film/NDR/BR/WDR/SWR/RBB, BRD 2012, ca. 86'. Die Erstausstrahlung erfolgte symbolträchtig am 3. und 4. Oktober 2012.

¹⁴⁴ Björn Bergold, Wie Storys zu History werden – Die Rolle von Zeitzeugen bei der Authentifizierung von Zeitgeschichte im Spielfilm durch jugendliche Zuschauer und Zuschauerinnen, in: Monika Waldis/Béatrice Ziegler (Hrsg.), Forschungswerkstatt Geschichtsdidaktik 15. Beiträge zur Tagung „Geschichtsdidaktik empirisch 15“, Bern 2017, S. 67-77.

¹⁴⁵ Vgl. DFW04I, Z. 605-627; ZdFM01I, Z. 736-787; ZdFM02I, Z. 681-691.

¹⁴⁶ DFW04I, Z. 605-627.

¹⁴⁷ ZdFM01I, Z. 736-787; ZdFM02I, Z. 681-691.

Großonkel mütterlicherseits über ihre Vertreibung aus Schlesien nicht gesprochen hätten, sehr wohl aber seine Urgroßmutter, die ihr Wissen an die Mutter weitergegeben hatte.¹⁴⁸ Der Fall von Simon hingegen ist in vielerlei Hinsicht mehrdeutig, weswegen die differenzierte Analyse eines Gesprächsausschnitts aus seinem *Vertiefenden Interview* an dieser Stelle gewinnversprechend ist, da er den Betrachtungen dieses Kapitels nicht nur einige Facetten hinzuzufügen vermag, sondern darüber hinaus auch geeignet ist, einige weiterführende Fragen und ein Desiderat zu formulieren. In seiner *Schriftlichen Nacherzählung* schreibt Simon, dass „russ. Soldaten plündern, brandschatzen, [...] Frauen / Kinder [vergewaltigen].“¹⁴⁹ Auf die Zeile im *Vertiefenden Interview* angesprochen, gab Simon an, dass sie für ihn die Dokumentation und insbesondere eine konkrete Sequenz, in der thematisiert worden war, dass selbst Weisungen der sowjetischen Militärführungen nicht vermochten, den Verbrechen durch Rotarmisten ein Ende zu setzen, zusammenfassten.¹⁵⁰ Im Weiteren relativiert er seine Ausführungen aus der *Schriftlichen Nacherzählung* und führt zur Deutung der Sequenz an, dass er persönlich wisse, dass diese Darstellung seines Erachtens nach nicht der Wirklichkeit entspreche. Als Beleg hierfür argumentiert der Proband, dass in seiner Familie erzählt werde, dass die sowjetischen Soldaten auch fürsorglich gewesen seien und sich um die Zivilbevölkerung gekümmert hätten, indem sie beispielsweise ihr Essen geteilt hätten.¹⁵¹ Auf die Nachfrage, was in seiner Familie erzählt worden sei, antwortete der Proband wie folgt:

„Pm: Naja also: meine:: meine Großmutter wa:r noch:: (.) sehr jung als:: die Evakuierung und sowas war weil: äh: Bomb- bei Luftangriff'n und so weita: ((holt Luft)) und ähm::: (.) ((schmatzt))...
 Im: L Mhm
 Pm: ...als dann geg'n Ende des Krieges halt die Russ'n: äh-äh:: (.) in Deutschland war'n da:...
 Im: L °Ja°
 Pm: ...hatte='s:e- wen=se=me=ich:: will='s jetz' auch nich' vielleicht vatausch'n mit iregndwelch'n: andan: Dokumentation oda so:: dass es dann:: ((holt Luft))
 Im: L Nee-nee erzähl' Sie ruhich:: is' in Ordnung
 Pm: L Äh::
 Pm: ((schmatzt)) Ja das-das=es dann: ha:lt. auch friedlichen Kontakt gab. ((holt Luft)) ich...
 Im: L Mhm
 Pm: ...glaube das sollte ja einglich:: unterblieb'n also dass man wenich Kontakt mit der deutschen Bevölkerung hat ((holt Luft)) aba:=äh::: °e:: g-°° war halt nich' zu verhindern as=es gab ja auch viele:: äh::: (.) Frau'n die Liebesbeziehung'n dann mit (.) ich glaube meine-meinen die die: Schwesta. meina Großmutter oda so hatte. sowas: auch:: °bin mir grad' nich' sicher° ((holt Luft)) (.) äh: (2) also=des wär'n jetz' so Mutmaßun' °aba dis hat ich schon=mal...
 Im: L ((schmatzt)) Okay
 Pm: ...gehört°° is' schon: Weilchen @her@ @(.).@ ((holt Luft))
 Im: L @(.).@ Aba es hat Ihn'n Ihre Großmutter erzählt
 Pm: Äh::: ja und meine Mutter auch: d- von::: (.) früheren also:: Sie dann auch schon mal erzähl't...
 Im: L Okay
 Pm: ...bekomm' hat °also=dann=so::° (.) weita erzählt °°ja ((holt Luft))°° aba halt imma' nur in...
 Im: L Also:: |
 Im: L Indirekt weita erzählt
 Pm: ...ganz klein Anekdote'n nich' dass wir uns::: wirklich ausführlich darüber unterhalt'n: ha'm:...
 Im: L Okay
 Pm: ...°(aba von da her)°“¹⁵²

Die zitierten Äußerungen Simons sind zuvorderst ein weiterer Beleg dafür, dass eine akzeptierende oder zustimmende Haltung gegenüber dem Gesehenen und Gehörten nur dann möglich ist, wenn es nicht in diametralem Widerspruch zum Vorwissen und der Erfahrungswelt des Betrachters steht. So sind Simon die gängigen Klischees, Vorwürfe und antislawische Ressentiments im Zusammenhang mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zwar geläufig, jedoch weist er diese vor dem Hintergrund seines ‚historischen Wissens‘ zurück.¹⁵³ Was Simons Äußerung weiterhin bemerkenswert macht, ist in welchem Verhältnis der Inhalt der betreffenden Dokumentation, genauer der Szene und das zu ihrer Rezeption vom Probanden herangezogene ‚historische Wissen‘ stehen, sowie das Wesen seiner Tradierung. So greift Simon, der nicht mit Sicherheit angeben konnte, ob seine Familie väterlicherseits einen Vertriebenhintergrund aufweist, an dieser Stelle auf mündliche Überlieferungen seiner Großmutter mütterlicherseits

¹⁴⁸ ZdFM01I, Z. 736-787.

¹⁴⁹ ZdFM02N, Z. 21.

¹⁵⁰ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:26:11-00:27:03.

¹⁵¹ ZdFM02I, Z. 625-658.

¹⁵² ZdFM02I, Z. 660-690.

¹⁵³ Vgl. ZdFM02I, Z. 551-614. Simons Umgang mit der Dokumentation und den in diesem Zusammenhang relevanten Sequenzen verdeutlicht auch die Tatsache, dass die Nichtübereinstimmung von Gesehenem und Gehörtem mit dem eigenen ‚historischen Wissen‘ ein Motiv der Aufmerksamkeit sein kann, wodurch der Rezipienten motiviert wird, den entsprechenden Sequenzen Bedeutung beizumessen (Vgl. Kapitel 9.1.5 diese Arbeit).

zurückzugreifen, deren Geburt, Sozialisation und Lebensmittelpunkt er klar in der Stadt Magdeburg verortet.¹⁵⁴ Die Großmutter des Probanden ist damit nicht ZeitzeugIn von ‚Flucht und Vertreibung‘ oder der Besatzungszeit durch die Sowjetunion in Pommern. Ihre Aussagen beziehen sich vielmehr auf ihre Erlebnisse aus dem Zweiten Weltkrieg, am Kriegsende und der Zeit der Sowjetischen Besatzungszone. Simon bezieht sich dabei maßgeblich auf die Erfahrungen der Großmutter im Bombenkrieg und mit den sowjetischen Besatzern. Es verwundert dabei nicht, dass die beiden Topoi, auf die sich die herangezogenen Aussagen der Großmutter beziehen, Bombardierungen deutscher Städte und die Verbrechen der sowjetischen Besatzer, nicht nur in der Dokumentation vertreten sind,¹⁵⁵ sondern gemessen an der Häufigkeit der Bezugnahme in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview* auch die beiden zentralen Schwerpunkte seiner Rezeption der Dokumentation bilden.¹⁵⁶ Es kann somit davon ausgegangen werden, dass im Falle Simons sein vorhandenes ‚historisches Wissen‘ bereits bei der Selektion der personalisierten Geschichtsangeboten aus dem Medientext eine gewichtige Rolle zukam. Im Umgang mit den rezipierten Angebote überträgt Simon zur Sinnbildung, Deutung und Prüfung des Gesehenen und Gehörten die realhistorischen Erfahrungen der Großmutter gewissermaßen aus Magdeburg auf die in Pommern verorteten, filmhistorischen Inhalte des Medientextes. Er parallelisiert somit die Erfahrungen der Großmutter bei der Bombardierung Magdeburgs mit der in der Dokumentation geschilderten Bombardierung Swinemüdes und die Erfahrungen der Großmutter und anderer Familienmitglieder mit Rotarmisten in der SBZ mit den Erzählungen der ZeitzeugInnen, die die sowjetischen Verbrechen in der Dokumentation schildern. Diese Handlungspraktik des Probanden – die seine Rezeption des Medientextes aus historiographischer Sicht in erhebliche Schiefelage bringt – lässt die Bildung der folgenden Hypothese in Ergänzung zu Björn Bergolds Ergebnissen zu: Von primärer Bedeutung bei der Sinnbildung, Deutung und Prüfung – sowie möglicherweise bei der Aneignung und Authentifizierung – filmischer Geschichtsdarstellungen im Allgemeinen und personalisierter Geschichte im Speziellen sind nicht die bezeugten historischen Ereignisse, sondern der bloße Zugang zu ZeitzeugInnenberichten mit relevanter Nähe zum historischen Inhalt des Medientextes. Ob – wie in Simons Beispiel – die Rolle der ZeitzeugIn als ZeitgenossIn und ihrer Nähe zur Zeit und Erfahrung derselben grundsätzlich geeignet sind, bei der Rezeption und dem sich abschließenden Handeln mit dem Medientext die räumliche Distanz zu überwinden und das eigentlich verhandelte historische Ereignis hinter sich zu lassen, muss hierbei offenbleiben.

Darüber hinaus ist hervorzuheben, dass die Tradierung des genutzten ‚historischen Wissens‘ durch Simon nicht ausdifferenziert werden kann. Zwar gibt Simon an, dass es sich um die tradierten Erlebnisse seiner Großmutter respektive des mütterlichen Familienzweigs handelt, jedoch kann er sich nicht entsinnen, ob diese Erzählungen von seiner Großmutter oder seiner Mutter stammen. Simons Beispiel schwankt demnach zwischen den bereits herausgearbeiteten Formen von direkt und indirekt tradiertem Wissen, das zum Umgang mit dem Medientext herangezogen werden kann. Dies wirft, unabhängig von der zuvor formulierten Hypothese, die Frage auf, welcher Bedeutung der direkten Tradierung ‚historischen Wissens‘ durch ZeitzeugInnen in Form von individuellen Erlebnissen zukommt oder ob diese auch eine vergleichbare Bedeutung als Deutungs- und Prüfungskontext gewinnen können, wenn sie im familiären oder sozialen Kontext indirekt über Dritte tradiert wurden. Eine provokant formulierte Hypothese zu diesem Sachverhalt könnte wie folgt lauten: Der Aspekt der persönlichen mündlichen Tradierung von ‚historischem Wissen‘ an sich verleiht Beständen dieser Provenienz per se besondere Bedeutung als Deutungs- und Prüfungskontext personalisierter Geschichtsangebote, dabei ist die empfundene Nähe der RezipientIn zur ZeitzeugIn unabhängig von einer direkten Tradierung ausschlaggebend. Aus diesen Überlegungen lässt sich das Desiderat ableiten, dass bei der Umsetzung der Rezeptions- und Aneignungspraktiken von filmischen Geschichtsdarstellungen, nicht nur die Rolle von lebensweltlichen ZeitzeugInnen bei der Rezeption, sondern auch der Rückbezug auf das Familiengedächtnis der RezipientInnen stärker in den Blick genommen werden muss.¹⁵⁷

¹⁵⁴ ZdFM02I, Z. 692-730.

¹⁵⁵ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:04:11-00:07:18, u. 00:10:21-00:22:47.

¹⁵⁶ Vgl. für den Topos der Bombardierungen deutscher Städte (Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:04:11-00:07:18) die Nennungen der Filmsequenzen ZdF-9a bis ZdF-9d die Nacherzählungs- und Gesprächssequenzen: ZdFM02N, Z. 25; ZdFM02I, Z. 317-347, 348-373, 386-410 u. 842-876. Vgl. für den Topos der ‚Verbrechen‘ der sowjetischen Besatzer (Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:10:21-00:22:47) die Nennungen der Filmsequenzen ZdF-11a bis 11k-ZdF die Nacherzählungs- und Gesprächssequenzen: ZdFM02N, Z. 19; ZdFM02I, Z. 551-580, 795-841, 959-980, 1116-1182, u. 1272-1332. Vgl. für einen Überblick über die Verteilung der Anzahl der Nennungen durch den Probanden Simon auch Abb. 17 im Anhang dieser Arbeit.

¹⁵⁷ Vgl. zu theoretischen, angenommenen Korrelationen zwischen Familiengedächtnis und Medien grundlegend: Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall, „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2002, insb. S. 100-120; Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster 2008, hier S. 222ff; Wulf Kansteiner, *Film und Fernsehen*, in: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 217-226.

Dass ZeitzeugInnen aus der Lebenswelt der ProbandInnen und die durch sie tradierten, individuellen Erfahrungen von allen möglichen Quellen ‚historischen Wissens‘, das von den ProbandInnen an den Medientext herangetragen wurde, sowohl jene waren, die am häufigsten rekonstruiert werden konnten, als auch jene, die von den jeweiligen ProbandInnen am Ausführlichsten elaboriert und genutzt wurden, sollte nicht verwundern. Denn letztlich sprechen ZeitzeugInnen und filmische Geschichtsdarstellungen dieselbe Sprache: ZeitzeugInnenberichte stellen ebenso wie Filme mit historischem Inhalt eine Form von personalisierter Geschichte dar, da sie als Geschichte von Individuen und deren emotionalem Erleben und/oder Durchleiden von Vergangenheit schildern.¹⁵⁸ Es erscheint nur logisch, dass RezipientInnen bei Handlungspraktiken mit personalisierter Geschichte in filmischen Geschichtsdarstellungen ‚historisches Wissen‘ heranziehen, das dieselben Charakteristika aufweist wie der rezipierte Medientext. Des Weiteren kann davon ausgegangen werden, dass in diesem Kontext das Konzept der Vertrautheit in besonderem Maße greift, da ZeitzeugInnen eine größere Nähe zu den ProbandInnen aufweisen, die sich ihrer Äußerungen angeeignet haben, als Wissensbestände abweichender Provenienzen, wie etwa andere Medientexte oder Wissen, das im schulischen oder universitären Kontext erworben wurde.¹⁵⁹

Im Hinblick auf die Nutzung von tradiertem Wissen bei der Rezeption personalisierter Geschichte kann festgehalten werden, dass dieses nicht nur eine wesentliche Ressource für verschiedene Handlungspraktiken bildet, sondern ihm auch durch die ProbandInnen eine gesteigerte Bedeutung im Vergleich zu Wissensbeständen anderer Provenienz beigemessen wurde. So ist es bei den angeführten Fällen evident, dass ProbandInnen bei einem Rückgriff auf tradierte ‚historische Wissensbestände‘ zur Sinnbildung, Deutung, Prüfung et cetera personalisierter Geschichte längere Einlassungen zu Herkunft und Inhalt der herangezogenen Information vornahmen als bei anderen Provenienzen. Dies kann als Versuch der ProbandInnen gewertet werden, diese nicht dem common sense zugehörigen Bestände dem Interviewer verständlich nachvollziehbar zu machen und/oder als Hinweis auf die gesteigerte Bedeutung dieser Bestände für die RezipientInnen. Es handelt sich dabei jedoch um zwei Motivationen des ProbandInnenhandelns in der Interviewsituation, die sich nicht gegenseitig ausschließen, da auch die Bemühung um Verständnis beim Interviewer ein indirekter Hinweis auf gesteigerte Bedeutung beinhaltet. Darüber hinaus ist auch für die Nutzung von tradiertem ‚historischen Wissen‘ festzustellen, dass – wie zuvor bei medial erworbenem Wissen – diese Bestände im Einklang und ohne erkennbaren andersartigen Gebrauch gemeinsam mit anderem, nicht elaboriertem Wissen genutzt werden.

Die unterschiedlichen Personen und Arten, durch die dieses Wissen erworben werden kann, scheinen hierbei zweitrangig zu sein, da bei allen ProbandInnen die Verbindung zu einer lebensweltlichen ZeitzeugIn im Vordergrund steht, selbst wenn sie mit dieser nicht verwandt sind und/oder sie nicht persönlich kennen und sich das Wissen indirekt über Dritte angeeignet hatten. Dies gibt einen Hinweis auf die elementare Bedeutung von ZeitzeugInnen und ihren Erzählungen bei der Rezeption personalisierter Geschichte – wenn potenzielle ZuschauerInnen sich solche angeeignet haben. Die Frage, ob auch die personalisierte Geschichte medial inszenierter ZeitzeugInnen diese Funktion übernehmen könnte, zwingt sich an dieser Stelle zwar förmlich auf, muss jedoch ein dringendes Desiderat bleiben, da das empirische Material dieser Studie hierzu keine belastbaren Daten bereit hält.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Provenienz von ‚historischem Wissen‘ durch die ProbandInnen nur dann elaboriert wird, wenn dem herangezogenen Wissen selbst im Kontext des Gesprächs und als Ressource im Kontext der Sinnbildung, Deutung, Prüfung et cetera eine eigenständige Bedeutung beigemessen wird. Ein ersichtlicher Unterscheid zwischen den ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ und die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, konnte hierbei nicht rekonstruiert werden. Die augenfälligste und zugleich bedeutendsten Feststellung, die an dieser Stelle gemacht werden kann, ist, dass gleichgültig, ob das genutzte ‚historische Wissen‘ im schulischen Kontext, durch Medienkonsum, durch direkte oder indirekte lebensweltliche Tradierungen erworben worden war, gleichgültig, ob es als Kontext für die Sinnbildung, die Deutung und/oder Prüfung des Gesehenen und Gehörten herangezogen wurde, kein Fall rekonstruiert werden konnte, in dem das Wissen auf Grund seiner Provenienz in Konflikt mit Wissensbeständen anderer Herkunft geriet oder in deren Kontext reflektiert oder evaluiert wurden. Vielmehr konnte in fraglichen Fällen, in denen ‚historisches Wissen‘ aus mehr als einer Provenienz von den ProbandInnen herangezogen wurde, eine gleichberechtigte der Nutzung dieser Wissensbestände beobachtet werden. Darüber hinaus konnte ebenso wenig ein Fall rekonstruiert werden, in dem eigene Wissensbestände der ProbandInnen, die im Konflikt mit dem Medientext standen, durch die Auseinandersetzung mit diesem modifiziert wurden. Hierin verdeutlicht sich zum einen erneut der Vorrang des ProbandInnenwissens vor den rezipierten personalisierten Geschichten in

¹⁵⁸ Vgl. zur Definition personalisierter Geschichte Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

¹⁵⁹ Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 86ff.

der Auseinandersetzung mit dem Medientext, zum anderen aber auch die geringe Trennschärfe, mit der ‚historisches Wissen‘ durch die ProbandInnen bei der Rezeption herangezogen wird.

8 Filmskript versus *Individuelles Filmskript* – Bedeutungsverschiebungen bei der Rezeption personalisierter Geschichten

Das Konzept der personalisierten Geschichte, das dieser Arbeit zugrunde liegt, sieht die Besonderheit der filmischen Darstellung von Geschichte in ihrer – neben den Eigenschaften des Präsentationsmediums – intimen und engen Verknüpfung von Personen mit der dargestellten Vergangenheit, die die Filmhistorie bestimmen und sie als persönliche Erfahrung in Szene setzen. In der Praxis des Rezeptionsprozesses sind diese Verknüpfungen, die sich filmwissenschaftlich vermeintlich einfach ausfindig machen und analysieren lassen, jedoch keineswegs so stabil, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Auf dem Weg vom Filmskript des Medientextes hin zum *Individuellen Filmskript* sind diese Verknüpfungen von Personen und Geschichte, ihre wechselseitige Verbindung und ihre Verortung in der narrativen Struktur des Filmes durch die modifizierende Qualität des Rezeptionsprozesses der ZuschauerInnen im Wandel begriffen. Dieser Wandel der personalisierten Geschichte zieht Veränderungen in der Bedeutungskonstruktion und Deutung des Filmes und seiner Filmhistorie nach sich – in Gänze und vor allem im Detail.

Die Modifikationen, die die ProbandInnen am Medientext vornahmen, können hierbei sowohl das Ergebnis bewusster als auch unbewusster Entscheidungen sein. Diesen Entscheidungen ist jedoch gemein, dass sich ihnen Praktiken der Rezeption anschlossen, die einen wesentlichen Unterschied zwischen dem *Individuellen Filmskript* im Vergleich zum rezipierten Medientext mit sich brachten. Die Vielzahl der Angebote personalisierter Geschichte, die im Spielfilm „Die Flucht“ und der Dokumentation „Zeit der Frauen“ enthalten sind, und die unterschiedlichen Formen, in denen sie artikuliert werden, machen es unmöglich, jede einzelne dieser Modifikationen und ihre Auswirkung auf die Wahrnehmung der Filme durch die ProbandInnen, die im Rahmen dieser Studie rekonstruiert werden konnte, zum Gegenstand der Analyse zu machen. Trotz dieser Vielzahl sind die von den ProbandInnen vorgenommenen Abwandlungen des Medienangebotes nicht beliebig. Vielmehr folgen sie einer Handvoll klar umreißbarer Praktiken. Demzufolge wird sich das vorliegende Kapitel deshalb nicht darauf konzentrieren, die einzelnen Abweichungen zwischen Filmskript und den *Individuellen Filmskripten* der ProbandInnen zu untersuchen, sondern an ausgewählten Beispielen die zugrundeliegenden Praktiken der Modifikationen herauszuarbeiten und zu analysieren.

8.1 Exkurs: Unterschiedliche Erscheinungsformen von personalisierter Geschichte im Rezeptionsprozess

Bevor sich dieses Kapitel mit den unterschiedlichen Praktiken befasst, durch die die ProbandInnen im Rezeptionsprozess personalisierte Geschichten modifizierten, soll an dieser Stelle zunächst dargelegt werden, wie und in welchem Maße die unterschiedlichen Erscheinungsformen von personalisierten Geschichten, die in der film-, fernsehwissenschaftlichen und filmnarratologischen Analyse der Medientexte „Zeit der Frauen“ und „Die Flucht“ in den vorangegangenen Kapiteln 6.3.1 und 6.3.2 als Träger der filmischen Geschichtsdarstellung identifiziert wurden, Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen fanden.

Im Hinblick auf die untersuchte Dokumentation „Zeit der Frauen“ ist festzustellen, dass personalisierte Geschichten, die in Form von ZeitzeugInnen in Erscheinung traten,¹⁶⁰ von den ProbandInnen mit deutlichem Abstand am häufigsten – in über 240 Einzelnennungen – aufgegriffen wurden.¹⁶¹ Besonders häufig wurden die personalisierten Geschichten der Erscheinungsform dabei dann aufgegriffen, wenn die ZeitzeugInnenberichte eine autodiegetische Narration aufwiesen – homodiegetisch und vor allem heterodiegetisch angelegte Äußerungen von ZeitzeugInnen wurden hingegen seltener in die *Schriftliche Nacherzählungen* respektive *Vertiefenden Interviews* übernommen. Dabei liegt die Folgerung nahe, dass

¹⁶⁰ Vgl. für die werkästhetische Analyse dieser Darstellungs- und Präsentationsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁶¹ Es würde den Rahmen sprengen, an dieser Stelle auf alle 240 Einzelnennungen der 19 ZeitzeugInnen in den Text- und Gesprächsabschnitten der *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* der acht ProbandInnen zu verweisen, die im Rahmen des Rezeptionsexperimentes die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten. Für einen Überblick der Verteilung der Nennungen vgl. Abb. 15 im Anhang dieser Arbeit.

die personellen Kongruenz dieser personalisierten Geschichten, in denen die Personen der ZeitzeugInnen sowohl Anteil an der dargestellten Geschichte haben als auch Mittel ihrer Präsentation sind, ausschlaggebend für diese verstärkte Wahrnehmung der Erscheinungsform sind, wobei angemerkt werden muss, dass einigen der autodiegetischen ZeitzeugInnenberichte ein überdurchschnittlich großer Anteil an der Gesamtdauer des Filmes zuteilwurde. Dass der letztgenannte Umstand den Befund zumindest in Teilen begründet, ist dabei wahrscheinlich.¹⁶² Eine Scheinkorrelation kann dahingehen ausgeschlossen werden, dass auch bei ZeitzeugInnenberichten mit vergleichbarer Länge autodiegetisch strukturierter Erzählungen häufiger Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen fanden als homodiegetisch oder heterodiegetisch.

Ein Unterschied, zwischen den personalisierten Geschichten deutscher und nicht-deutscher ZeitzeugInnen, wie ihn die Werksanalyse nahelegte,¹⁶³ ist dabei nicht zu konstatieren. Im Gegenteil – nicht-deutsche ZeitzeugInnen wurden gemessen an ihrem Anteil am Medientext verhältnismäßig häufiger erwähnt, als deutsche ZeitzeugInnen.¹⁶⁴ Darüber hinaus konnte bei der Mehrzahl der ProbandInnen im *Vertiefenden Interview* oder bereits in der *Schriftlichen Nacherzählung* beobachtet werden, dass sie den nicht-deutschen ZeitzeugInnen im Gesamtkontext der filmischen Geschichtsdarstellung der Dokumentation besondere Bedeutung zumaßen. Des Weiteren konnte rekonstruiert werden, dass gerade der Umstand, dass es sich um nicht-deutsche ZeitzeugInnen handelte respektive dass diesen durch die ProbandInnen eine divergierende Position zu den übrigen überwiegend deutschen ZeitzeugInnen beigemessen wurde, als Alleinstellungsmerkmal fungierte und ihnen aufgrund dessen überdurchschnittlich viel Aufmerksamkeit zukam und verstärkt Bedeutung zugesprochen wurde.¹⁶⁵

Zu den bedeutendsten Erkenntnissen gehören in diesem Kontext diejenigen, die im Bezug auf die Wahrnehmung des auktorialen Erzählers,¹⁶⁶ der zwar nicht Teil der erzählten Vergangenheit ist, aber an der Narration und der Präsentation der personalisierten Geschichten erheblichen Anteil hat, durch die ProbandInnen gemacht werden konnten. So erwähnten die ProbandInnen den auktorialen Erzähler im Schnitt gerade einmal in drei Text- respektive Gesprächsabschnitten ihrer *Schriftlichen Nacherzählungen* respektive ihres *Vertiefenden Interviews*.¹⁶⁷ Bereits diese geringe Anzahl der Erwähnungen des auktorialen Erzählers ist ein Hinweis darauf, dass dieser in den *Individuellen Filmskripten* der ProbandInnen eine tendenziell nachgeordnete Präsenz hatte. Dieser Befund ist dahingehend weiter ausdifferenzieren, dass nur vier der acht ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, den auktorialen Erzähler von sich aus thematisierten.¹⁶⁸ Die übrigen vier ProbandInnen waren am Ende der problemzentrierten Abschnitte der *Vertiefenden Interviews* durch den Interviewer auf den auktorialen Erzähler angesprochen worden, um trotz der Nicht-Erwähnung durch die ProbandInnen, Daten zu dieser Präsentationsform personalisierter Geschichte generieren zu können.¹⁶⁹ Hierbei ist augenfällig, dass jene ProbandInnen, die den auktorialen Erzähler selbstständig thematisierten, diesen meist als angenommene, neutrale respektive objektive Instanz oder als Korrektiv zu den als subjektiv empfundenen ZeitzeugInnen und ihren Erzählungen verstanden. Auf der anderen Seite war bei einigen ProbandInnen, die den auktorialen Erzähler in ihren *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* vernachlässigt hatten, zu

¹⁶² Vgl. für eine weitere Erörterung der Bedeutung der Spielzeit auf die Übernahme personalisierter Geschichten in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen Kapitel 9.1.1 dieser Arbeit.

¹⁶³ Vgl. Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁶⁴ Auf einen Gesamtanteil an der Dokumentation von 2 Minuten und 3 Sekunden an der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* und 1 Minuten und 52 Sekunden an der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* entfielen für die fünf nicht-deutschen ZeitzeugInnen insgesamt 48 Einzelnennungen durch die ProbandInnen. Dies entspricht einem Durchschnitt von 3,2 Erwähnungen pro Filmminute auf der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* je ProbandIn respektive einem Durchschnitt von 2,9 Erwähnungen pro Filmminute auf der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* je ProbandIn. Die 14 deutschen ZeitzeugInnen konnten mit einem Gesamtanteil an der Dokumentation von 21 Minuten und 46 Sekunden an der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* und 17 Minuten und 7 Sekunden *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* in Summa 192 Einzelnennungen durch die ProbandInnen verbuchen. Dies entspricht einem Durchschnitt von 1,4 Erwähnungen pro Minute auf der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* je ProbandIn respektive einem Durchschnitt von 1,1 Erwähnungen pro Minute auf der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* je ProbandIn. (Vgl. für das Vorgehen bei der Indexierung personalisierter Geschichte in der Auswertung des empirischen Materials Kapitel 5.3 dieser Arbeit.) Es versteht sich von selbst, dass dieser ‚statistische Exkurs‘ in einer qualitativ angelegten Studie für sich genommen wenig Aussagekraft besitzt und dass zwischen den einzelnen deutschen und nicht-deutschen ZeitzeugInnen eine Vielzahl von Unterschieden bestand. Das Selektionsverhalten der ProbandInnen bei der Rezeption personalisierter filmischer Geschichtsdarstellungen wird im Kapitel 9 eingehender diskutiert werden.

¹⁶⁵ Vgl. insbesondere Kapitel 9.1.5 bis 9.1.7 dieser Arbeit.

¹⁶⁶ Vgl. für die werkästhetische Analyse dieser Präsentationsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁶⁷ ZdFW01N, Z. 17-20; ZdFW01I, Z. 317-329; 423-452; 666-967 u. 735-753; ZdFW02I, Z. 751-772 u. 773-792; ZdFW03I, Z. 1358-1396 u. 1397-1433; ZdFW04I, Z. 1926-1949 u. 1950-1974; ZdFM01I, Z. 20-27; 1014-1031; 1032-1042; 1043-1052 u. 1055-1079; ZdFM02I, Z. 212-248; 410-428; 429-434 u. 435-469; ZdFM03I, Z. 1304-1332 u. 1437-1491; ZdFM04N, Z. 24f; ZdFM04I, Z. 314-357 u. 365-389.

¹⁶⁸ ZdFW01N, Z. 17-20; ZdFM01I, Z. 20-27; ZdFM02I, Z. 212-248; ZdFM04N, Z. 24f.

¹⁶⁹ ZdFW02, Z. 751-772; ZdFW03, Z. 1358-1396; ZdFW04, Z. 655-687; ZdFM03, Z. 1304-1332.

rekonstruieren, dass Elemente der Äußerungen des Erzählers in allgemeinen Äußerungen der ProbandInnen über Inhalte, Thema oder Gegenstand des Filmes aufgingen.¹⁷⁰ Die Vermutung, dass diese Praktiken in unmittelbarem Zusammenhang mit der Nichtberücksichtigung der Person des auktorialen Erzählers in die *Individuellen Filmskripte* stehen, liegt zwar nahe, aufgrund der wenigen rekonstruierbaren Fälle kann dafür an dieser Stelle jedoch kein zweifelsfreier Beweis geführt werden. Nicht zu bestreiten ist jedoch, dass die letztere der beiden Praktiken die nachgeordnete Rolle des auktorialen Erzählers bei der Rezeption personalisierter Geschichtsdarstellungen aus der dokumentarischen Inszenierungsform zusätzlich unterstreicht.

Die geringe Priorität des auktorialen Erzählers in den *Individuellen Filmskripten* ist dahingehend bedeutsam, da er mit 9 Minuten und 58 Sekunden zwar weniger Anteil an der *Akustischen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* hat als die Gesamtheit der ZeitzugInnen mit 23 Minuten und 49 Sekunden, jedoch den mit Abstand größten von einer Person getragenen narrativen Anteil an der Präsentation personalisierter Geschichten in „Zeit der Frauen“ aufweist. Die Zeitzugin Christel Jolitz, die den zweithöchsten Anteil einer einzelnen Person an der gesprochenen Sprache in Anspruch nimmt, kommt nur auf 4 Minuten und 24 Sekunden. Die Aufmerksamkeit, die den durch ZeitzugInnen präsentierten personalisierten Geschichten zuteilwurde, ging folglich klar zulasten derjenigen, die durch den Erzähler präsentiert wurden. Eine der Ursachen hierfür dürfte in der extradiegetischen Verortung des Erzählers zu suchen sein, eine andere darin, dass seine Narration meist als Bindeglied zwischen einzelnen ZeitzugInnenbeiträgen fungiert oder diese kontextualisiert, oft abstrakte nicht personalisierte Informationen enthält und dass die von ihm präsentierten personalisierten Geschichten meist nur kurze Darstellungen umfassten.

Zum Umgang mit ExpertInnen¹⁷¹ bleibt festzustellen, dass die Dokumentation „Zeit der Frauen“ mit Christian von Krockow zwar auf einen Historiker und mit Carola Stern auf eine renommierte Publizistin zurückgreift,¹⁷² die als ExpertInnen gewertet werden können, jedoch wurden beide von jenen ProbandInnen, die sie in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen hatten, dort ausschließlich als ZeitzugInnen aufgefasst.¹⁷³ Im Falle von Stern, die durch Texteinblendungen auf der *Schriftlichen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* lediglich als ehemalige Einwohnerin Pommerns und damit als Zeitzugin präsentiert wurde,¹⁷⁴ wobei eine anderweitige Kontextualisierung – etwa durch den auktorialen Erzähler – ausbleibt, ist demnach davon auszugehen, dass die ProbandInnen schlichtweg kein Wissen über ihre Person hatten. Auch Krockow wird durch die Dokumentation überwiegend als aus Pommern stammender Zeitzuge ausgewiesen. Die Ausnahme hiervon bildet eine einzelne Sequenz, in der er durch eine Einblendung über die *Schriftlichen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* als Historiker kontextualisiert wird.¹⁷⁵ Dieser Hinweis auf seine Profession wurde jedoch nicht von einer der ProbandInnen in der *Schriftlichen Nacherzählung* oder dem *Vertiefenden Interview* thematisiert, woraus zu folgern ist, dass die Information keinen Eindruck im *Individuellen Filmskript* der StudienteilnehmerInnen hinterließ. Auch wenn ExpertInnen unter werkästhetischen Gesichtspunkten einen Anteil an der Dokumentation haben und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten davonzugehen ist, dass diese eine spezifische Auswirkung bei der Rezeption haben müssten, kann jedoch für diese Studie aufgrund ihres an den RezipientInnen orientierten Ansatzes keine dezidierte Analyse der Praktiken des Umganges mit ExpertInnen bei der Rezeption personalisierter Geschichte vorgenommen werden, die über die Feststellung hinausgeht, dass die im Medientext angelegten ExpertInnen in dieser Funktion von den StudienteilnehmerInnen nicht wahrgenommen wurden. Was jene Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte angeht, die sich im

¹⁷⁰ Vgl. exemplarisch: ZdFW04N, Z. 21-26; ZdFW04I, Z. 752-818; ZdFM01I, Z. 303-336; ZdFM03I, Z. 1437-1491. Die Rekonstruktion von Fällen, in denen vom auktorialen Erzähler vorgetragene Informationen Gegenstand allgemeiner Äußerungen der ProbandInnen über den Film wurden, konnte dabei nicht systematisch verfolgt werden, da solche Äußerungen meist vager und generalisierender Natur sind. Ebenfalls konnte ein zweifelsfreier Nachweis der Übernahme von betreffenden Inhalten vom Erzähler durch die ProbandInnen meist nicht geführt werden, da sich nicht ausschließen ließ, dass diese von ähnlich gelagerten Aussagen der ZeitzugInnen oder aus den historischen Wissensbeständen der ProbandInnen stammten.

¹⁷¹ Vgl. für die werkästhetische Analyse dieser Präsentationsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁷² Vgl. für Christian von Krockow: Ursula Nellesen/Annette Tewes, *Zeit der Frauen* (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), *Die große Flucht* (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42' hier, 00:02:21-00:02:30, 00:17:48-00:18:11, 00:18:18-00:18:27, 00:27:51-00:28:33 u. 00:40:57-00:41:19. Vgl. für Carola Stern: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:01:32-00:01:49, 00:03:39-00:04:11, 00:05:00-00:05:41, 00:05:51-00:06:32 u. 00:06:46-00:07:18.

¹⁷³ Vgl. für Christian von Krockow: ZdFW02N, Z. 51f; ZdFW02I, Z. 175-193, 372-402, 402-413, 526-546 u. 613-639; ZdFW03N, Z. 39-44 u. 53-58; ZdFW03I, Z. 162-193, 224-267, 930-968, 1716-1756 1796-1847, 1951-1976 u. 2222-2254; ZdFW04I, Z. 252-272, 295-318, 319-335, 752-818 u. 1063-1110; ZdFM01N, Z. 45f; ZdFM01I, Z. 604-645, 652-668, 669-699 u. 718-736; ZdFM02I, Z. 164-180 u. 286-302; ZdFM03N, Z. 56-64 u. 79-92; ZdFM03I, Z. 1118-1196 u. 1197-1229. Vgl. für Carola Stern: ZdFW03I, Z. 465-533 u. 633-731; ZdFW04I, Z. 587-598, 633-646 u. 647-663; ZdFM02I, Z. 317-347, 842-876, 877-881 u. 882-888; ZdFM03N, Z. 25f; ZdFM03I, Z. 1437-1491.

¹⁷⁴ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:01:34-00:01:41, 00:03:44-00:03:48, 00:05:00-00:05:05, 00:06:07-00:06:12 u. 00:07:05-00:07:09.

¹⁷⁵ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:17:33-00:18:11.

Zusammenspiel mit den Personen Krockows und Sterns sowie den durch sie personalisierten Geschichte rekonstruierten ließen, so sind diese sämtlich als Praktiken im Umgang mit ZeitzeugInnen zu werten.

Auch Darstellungen personalisierter Geschichten, die einzig in Binnenerzählungen durch die Präsentation von ZeitzeugInnen in Erscheinung traten, wurden durch die ProbandInnen weit weniger oft in ihre *Individuellen Filmskripte* integriert als die ZeitzeugInnen selbst.¹⁷⁶ So konnten insgesamt nur 52 Einzelnennungen für 22 als relevant identifizierte Personen in Binnenerzählungen rekonstruiert werden,¹⁷⁷ wobei ein Großteil dieser Nennungen auf die individuelle Nennung der Familienmitglieder aus dem Bericht der Zeitzeugin Christel Jolitz entfielen,¹⁷⁸ in dem sie von der Ermordung ihrer Familie und ihrer Vergewaltigung durch einen Rotarmisten schildert – diese Filmsequenz bildete bei allen ProbandInnen einen Wahrnehmungsschwerpunkt, der jedoch stets auf Jolitz fokussiert blieb.¹⁷⁹ Für diese Erscheinungsform personalisierter Geschichte ist des Weiteren zu konstatieren, dass nur wenige Fälle rekonstruiert werden konnten, in denen die ProbandInnen die personalisierte Geschichte bei ihrer Übernahme in die *Individuellen Filmskripte* aus der Binnenerzählung lösten und damit von der jeweiligen Zeitzeugin trennten. In der Regel schlug sich diese Form der personalisierten Geschichte dann explizit in *Schriftlichen Nacherzählung* oder *Vertiefenden Interview* nieder, wenn sie die Hauptpersonen einer Binnenerzählung betrafen und folglich aus heterodiegetischen und mit Abstrichen auch aus homodiegetischen, aber nicht autodiegetischen Binnenerzählungen des Medientextes stammten. Waren die Binnenerzählungen der betreffenden ZeitzeugInnenberichte autodiegetisch strukturiert, blieben die aus ihnen ins *Individuelle Filmskript* übernommenen personalisierten Geschichte, die nicht die Person der Zeitzeugin betrafen, stets mit der jeweiligen Zeitzeugin verknüpft. Dieser Befund zur Bedeutung der Diegese der Binnenerzählung aus denen personalisierten Geschichte in die *Individuellen Filmskripte* übernommen wurden, deckt sich dabei mit der Feststellung, dass ZeitzeugInnen mit autodiegetischen Berichten häufiger erwähnt wurden. Dabei passt es auch ins Bild, dass die personalisierten Geschichten aus Binnenerzählungen, die in *Individuellen Filmskripten* vergleichsweise starke Berücksichtigung fanden, meist aus den längeren, homodiegetischen respektive heterodiegetischen ZeitzeugInnenberichten entnommen worden waren, wobei insbesondere die personalisierten Geschichten des Stiefvaters der ZeitzeugInnen Christian Graf von Krockow und Libussa Fritz-Osner sowie der Mutter der Zeitzeugin Isis von Puttkamer, die in der Dokumentation im Vergleich zu anderen Sequenzen mit gleicher Diegese viel Raum einnahmen, besonders häufig durch die ProbandInnen aufgegriffen wurden.¹⁸⁰

Dass Elemente personalisierter Geschichte, die durch den auktorialen Erzähler in die Geschichtsdarstellung von „Zeit der Frauen“ eingebracht wurden, Eingang in das *Individuelle Filmskript* einer ProbandIn fanden, war dabei in keinem Fall rekonstruierbar. Der Grund hierfür ist darin zu vermuten, dass diese Elemente meist äußerst kurz ausfallen und meist umfassendere Darlegungen personalisierter Geschichte, die in Binnenerzählungen von ZeitzeugInnenberichten verortet sind, einleiten oder kontextualisieren.

Personalisierte Geschichten, die einzig in historischen Film- und Fotoaufnahmen inszeniert wurden und sich somit auf die *Bildliche Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* beschränkten,¹⁸¹ wurden von den ProbandInnen trotz ihres enormen Anteils am Medientext vergleichsweise selten thematisiert.¹⁸² Dabei

¹⁷⁶ Vgl. für die werkästhetische Analyse dieser Darstellungsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁷⁷ Es konnten hierbei nur ProbandInnenäußerungen berücksichtigt werden, in denen explizit eine Person mit einer aktiven Handlung oder einem Ereignis in Verbindung gebracht oder als Gegenstand einer Handlung begriffen wurde. Des Weiteren wurden verkollektivierende Äußerungen nicht berücksichtigt, da sie an sich aus einer Handlungspraktik hervorgehen, die die Trennschärfe personalisierter Geschichte auflöst und somit keine präzise Erfassung und Indexierung mehr zulässt (Vgl. hierzu Kapitel 8.5 dieser Arbeit). Die Richtlinien zur Indexierung der *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* an den Medientexten sind ausführlich in Kapitel 5.3 beschrieben. Vgl. die Folgenden Text- und Gesprächspassagen, in denen sich ProbandInnen auf personalisierte Geschichte aus Binnenerzählungen bezogen: ZdFW01I, Z. 286-309 u. 698-713; ZdFW02I, Z. 372-402 u. 402-413; ZdFW03I, Z. 133-161, 224-267, 268-324, 465-533, 534-550, 633-737, 991-1032, 1285-1301, 2026-2044 u. 2088-2140; ZdFW04N, Z. 54ff; ZdFW04I, Z. 155-181, 914-947, 948-989, 1063-1110 u. 1610-1662; ZdFM01I, Z. 303-336, 352-370, 652-668 u. 938-965; ZdFM02I, Z. 795-841 u. 1032-1069; ZdFM03N, Z. 32-42; ZdFM03I, Z. 385-420, 1118-1196 u. 1197-1229. Vgl. für einen Überblick über die Einzelnennungen Abb. 15 dieser Arbeit.

¹⁷⁸ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:28-00:17:33.

¹⁷⁹ Vgl. für die individuellen Nennungen der personalisierten Geschichten in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews*, die im Medientext in Binnenerzählungen in Erscheinung treten Abb. 15 dieser Arbeit. Vgl. der Weiteren Abb. 17, um die Schwerpunktsetzung der ProbandInnen auf den Bericht von Christel Jolitz (Seq. ZdF-11e) in Relation zu den übrigen Sequenzen nachzuvollziehen.

¹⁸⁰ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:10:31-00:11:49, 00:12:18-00:13:28 u. 00:27:03-00:28:33. Vgl. Abb. 15 dieser Arbeit.

¹⁸¹ Vgl. für die werkästhetische Analyse dieser Darstellungs- und Präsentationsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁸² Vgl. ZdFW01I, Z. 727-734, 754-766, 767-797, 798-832, 833-847, 848-881 u. 925-964; ZdFW02I, Z. 326-345, 346-367 u. 705-733; ZdFW03I, Z. 1143-1180, 1181-1201, 1202-1228, 1229-1252, 1253-1284, 1285-1301, 1302-1334 u. 1434-1452; ZdFW04I, Z. 118-135, 587-633 u. 720-751; ZdFM01I, Z. 168-196, 197-215, 920-937, 938-965, 966-979 u. 980-1013; ZdFM02I, Z. 317-347, 348-

erwähnten fünf der acht ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, diese Aufnahmen selbstständig und drei erst, nachdem der Interviewer sie am Ende der problemzentrierten Abschnitte der *Vertiefenden Interviews* auf diese Erscheinungsform personalisierter Geschichte angesprochen hatte. Jedoch bezogen sich die ProbandInnen zumeist in abstrakter Form auf die ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ und fassten sie thematisch oder inhaltlich zusammen.¹⁸³ Dass eine spezifische Aufnahme oder eine zusammengehörige Serie von Aufnahmen mit einer oder mehreren in ihr angelegten, personalisierten Geschichten eine eigenständige Wirkung entfaltet oder auch nur von den ProbandInnen aufgenommen wurde, konnte in dieser Studie in nur in wenigen Einzelfällen rekonstruiert werden.¹⁸⁴ Diese Umstände sprechen dafür, dass den personalisierten Geschichten, die durch ‚historische Film- und Fotoaufnahmen‘ präsentiert wurden, eine nachgeordnete Priorität bei der Rezeption zukam, sie demnach nur einen geringfügigen Eindruck in den *Individuellen Filmskripten* der ProbandInnen hinterließen und – wenn dann – in Summa abstrakt Gegenstand des individuellen Umganges mit dem Medientext wurden.¹⁸⁵ Wenn ProbandInnen die ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ in ihren *Vertiefenden Interviews* thematisierten, deuteten sie diese häufig als Illustrationen der rezipierten ZeitzeugInnenberichte.¹⁸⁶ Diese Form der personalisierten Geschichte tritt dabei werksästhetisch wie in der ProbandInnenperzeption so flüchtig in Erscheinung, dass viele ProbandInnen das Bedürfnis verspürten, ihre Äußerungen zu den ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ selbstständig dahingehend zu relativieren, dass sie angaben, unsicher zu sein, ob die von ihnen in Gruppen thematisch und/oder inhaltlich zusammengefassten Aufnahmen, die sie in ihre *Individuellen Filmskripte* übernommen hatten, tatsächlich aus „Zeit der Frauen“ stammten und nicht möglicherweise aus anderen Medientexten herrührten.¹⁸⁷ Im scharfen Kontrast hierzu steht der letzte allgemeine Befund zur Rezeption dieser Erscheinungsform personalisierter Geschichten; So konnte beobachtet werden, dass immerhin fünf der acht ProbandInnen trotz des Umstandes, dass sie keine oder gerade einmal eine ‚historische Film- und Fotoaufnahme‘ in ihre *Individuellen Filmskripte* übernommen hatten und sie sich zumeist generalisierend über die Aufnahmen äußerten, diesen im Gesamtkontext der Dokumentation eine erhöhte Neutralität, Objektivität, Unverfälschtheit und sogar Beweiskraft als anderen Erscheinungsformen beimaßen.¹⁸⁸

Es verbleibt, die beiden Erscheinungsformen personalisierter Geschichte zu erwähnen, die den geringsten Anteil an der filmischen Geschichtsdarstellung der Dokumentation „Zeit der Frauen“ aufwiesen: die von einer Sprecherin verlesenen Ausschnitte aus dem Tagebuch¹⁸⁹ Käthe von Normanns und die aus dem Durchhaltefilm „Kolberg“¹⁹⁰ übernommenen Filmsequenzen.¹⁹¹ Sie fanden in keinem Fall Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen.¹⁹² Über die Ursachen hierfür zu spekulieren, wäre an dieser Stelle nicht zielführend, sodass einzig konstatiert werden kann, dass an diesen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte eine gegenläufige Tendenz zu den nicht-deutschen ZeitzeugInnen zutage zu treten scheint, bei denen der geringe Anteil am Film im Vergleich zu den deutschen ZeitzeugInnen in Kombination mit den ästhetischen Unterschieden, die unter anderem aus der Übersetzung ihrer Erzählungen und ihrer Position in und zur Filmhistorie resultieren, als Alleinstellungsmerkmal zu fungieren schein. Bei den hier beschriebenen Erscheinungsformen hingegen führte diese Kombination aus geringe Anteil am Film im Vergleich zu anderen Erscheinungsformen in Kombination mit den ästhetischen Un-

373, 374-385, 386-410, 410-428, 429-434, 435-456, 477-503, 1007-1015 u. 1016-1031; ZdFM03I, Z. 183-201, 1045-1066, 1067-1096 u. 1256-1283; ZdFM04I, Z. 406-414, 517-556, 590-621 u. 622-640.

¹⁸³ Vgl. für verschiedene Formen der Aggregation als Praktik des Umgangs mit personalisierter Geschichte Kapitel 8.3.2 dieser Arbeit.

¹⁸⁴ Vgl. ZdFW03I, Z. 1143-1180; ZdFM01I, Z. 938-965; ZdFM02I, Z. 1087-1115; ZdFM04I, Z. 590-621.

¹⁸⁵ Vgl. für Einzelfälle, bei denen personalisierte Geschichten, die sich auf ‚historische Film und Fotoaufnahmen‘ bezogen, zum Gegenstand von Praktiken des Umgangs mit personalisierter Geschichte wurden, unter anderem Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

¹⁸⁶ Vgl. ZdFW01I, Z. 423-452 u. 848-881; ZdFM01I, Z. 168-196; ZdFM02I, Z. 317-347 u. 435-456.

¹⁸⁷ Vgl. ZdFW01I, Z. 925-964; ZdFW04I, Z. 587-633, 720-740 u. 741-751; ZdFM03I, Z. 1256-1283.

¹⁸⁸ Vgl. ZdFW01I, Z. 848-881; ZdFW02I, Z. 346-367 u. 705-733; ZdFW03I, Z. 1302-1334; ZdFM01I, Z. 168-196, 197-215, 920-937 u. 966-979; ZdFM02I, Z. 386-410. Einzig der fünfundzwanzigjährige Student der Medienbildung Morris, der die ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ vor dem Hintergrund ihrer grundsätzlichen Manipulierbarkeit betrachtete (ZdFM03I, Z. 1067-1096), und der vierundzwanzigjährige Philosophie- und Geschichtsstudent Marcus, der die Provenienz der Aufnahmen, die im zum Teil im Kontext der nationalsozialistischen Propaganda entstanden waren (vgl. hierzu Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit), kritisch betrachtet (vgl. ZdFM04I, Z. 247-269 u. 270-295), äußerten explizites Misstrauen gegenüber den in der Dokumentation verwendeten ‚historischen Film und Fotoaufnahmen‘.

¹⁸⁹ Vgl. Käthe von Normann, Ein Tagebuch aus Pommern. 1945-1946, München 1987; Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:03:11-00:03:24, 00:21:46-00:22:47 u. 00:34:19-00:34:47.

¹⁹⁰ Vgl. Veit Harlan, Kolberg, Ufa, DR 1945, ca.111'; Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:07:18-00:08:14.

¹⁹¹ Vgl. für die werksästhetische Analyse dieser Darstellungs- und Präsentationsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

¹⁹² Einzig der fünfundzwanzigjährige Student der Medienbildung Morris bezog sich in seinem *Vertiefenden Interview* ein einziges Mal auf die Verwendung der Filmausschnitte aus „Kolberg“, wobei er aber in keinster Weise auf die personalisierten Geschichten Bezug nahm, die in ihm angelegt sind, sondern einzig die Verwendung eines Filmes aus der Provenienz des den nationalsozialistischen Propagandafilmes im Kontext der Dokumentation kritisierte (vgl. ZdFM03I, Z. 1028-1044ff).

terschieden möglicherweise zur Vernachlässigung der personalisierten Geschichten durch die ProbandInnen.¹⁹³

Betrachtet man im Gegenzug, wie sich die unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, die in der Werkanalyse des Spielfilmes „Die Flucht“ herausgearbeitet werden konnten,¹⁹⁴ im Rezeptionsprozess der betreffenden ProbandInnen niederschlugen, so ist zuvörderst zu konstatieren, dass vor allem die Filmfiguren als Darstellungs- und Präsentationsform personalisierter Geschichte den stärksten Eindruck in den *Individuellen Filmskripten* hinterließen.¹⁹⁵ Dieses Ergebnis ist dabei wenig überraschend, da der Spielfilm in seiner Geschichtsdarstellung, wie bereits gezeigt, kaum auf andere Formen der Personalisierung zurückgreift. Es nimmt dabei auch kaum wunder, dass hierbei Hauptfiguren stärker im Fokus der ProbandInnenwahrnehmung standen und häufiger in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* erwähnt wurden, als Nebenfiguren und dass die Anzahl der Erwähnungen für Klein- und Kleinstfiguren, die durch KomparInnen und StatistInnen verkörpert wurden, immer geringer ausfiel.

Während die Haupt- und Nebenfiguren des Spielfilmes fast durchgehend von allen ProbandInnen erwähnt wurden,¹⁹⁶ konnte festgestellt werden, dass Filmfiguren mit geringerem Anteil an der filmischen Narration häufiger keinen Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen fanden und vernachlässigt wurden.¹⁹⁷ Dass es sich bei dieser Beobachtung um eine Tendenz handelt, aus der keine allgemeingültige Regel für die Rezeption personalisierter Geschichte abgeleitet werden sollte, kann beispielhaft an der Perzeption einer Sequenz aus dem Spielfilm illustriert werden, in der zwei erhängte Soldaten an einer Brücke im Hintergrund zu sehen sind. Auch wenn die Soldaten nur in gerade einmal in vier Einstellungen für insgesamt circa 15 Sekunden zu sehen sind,¹⁹⁸ fand ihre personalisierte Geschichte immerhin Eingang in die *Individuellen Filmskripte* von vier der neun ProbandInnen, die den Spielfilm im Zuge des Rezeptionsexperimentes gesehen hatten.¹⁹⁹ Häufig wurden Filmfiguren mit geringem Anteil an der filmischen Narration nur als Teil von Gruppen, in die sie von den ProbandInnen zusammengefasst wurden, berücksichtigt. Noch deutlicher als bei den erhängten Soldaten wird dies bei den drei Soldaten, die sich im Laufe des Filmes den flüchtenden Hauptpersonen anschließen und schlussendlich als Deserteure hingerichtet werden. Auch sie haben wenig Anteil an der filmischen Geschichtsdarstellung,²⁰⁰ aber weisen zumindest ein geringes Maß an Individualität auf. Auffällig ist dabei, dass die Soldaten zwar als Gruppe von acht der neun ProbandInnen erwähnt wurden, jedoch in keinem einzigen Fall die personalisierte Geschichte eines individuellen Soldaten in ihren *Schriftlichen Nacherzählung* oder *Vertiefenden Interviews* zur Sprache kam.²⁰¹ Auch dieses Beispiel lässt sich dabei nicht verallgemeinern,²⁰² es lässt sich einzig feststellen, dass ein Zusammenhang zwischen dem zeitlichen Anteil personalisierten Geschichten am Medientext und der Übernahme derselben in die *Individuellen Filmskripte* zu bestehen scheint. Da die Ergründung desselben jedoch über die in diesem Teilkapitel gestellte Frage nach den Unterschieden zwischen den identifizierten Erscheinungsformen von personalisierter Geschichte im Rezeptionsprozess hinausgeht, wird der Zusammenhang im Kapitel 9.1.1 dieser Arbeit gesondert untersucht werden.

Es verbleibt, jene Erscheinungsformen personalisierter Geschichte zu erörtern, die in „Die Flucht“ neben den Filmfiguren auftreten und den Eindruck, den sie im Rezeptionsprozess hinterlassen, in Augenschein zu nehmen. Es sollte dabei wenig überraschen, dass diese Formen, die – wie die werkästhetische Analyse des Filmes zeigte – nur marginalen Anteil an der Geschichtsdarstellung des Filmes haben, im Rezeptionsprozess keinen tiefen Eindruck bei den ProbandInnen hinterließen.

¹⁹³ Vgl. Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit.

¹⁹⁴ Vgl. für die werkästhetische Analyse dieser Darstellungs- und Präsentationsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

¹⁹⁵ An dieser Stelle auf alle 1068 indexierten Einzelnennungen der insgesamt 38 als relevant identifizierten Filmfiguren in den Text- und Gesprächsabschnitten der *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* durch die neun ProbandInnen zu verweisen, die im Rahmen des Rezeptionsexperimentes den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, wäre exzessiv: Vgl. stattdessen Abb. 16 im Anhang dieser Arbeit. (Vgl. für das Vorgehen bei der Indexierung personalisierter Geschichte in der Auswertung des empirischen Materials Kapitel 5.3 dieser Arbeit.)

¹⁹⁶ Vgl. Abb. 16 dieser Arbeit.

¹⁹⁷ Vgl. zur Praktik der Vernachlässigung bei der Rezeption personalisierter Geschichte dezidiert Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit.

¹⁹⁸ Vgl. Kai Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91', hier 00:21:26-00:21:33, 00:21:37-00:21:40, 00:23:13-00:23:15 u. 00:23:18-00:23:21.

¹⁹⁹ Vgl. DFW02N, Z. 13-20; DFW04N, Z. 60-65; DFW04I, Z. 274-326; DFM04I, Z. 51-88.

²⁰⁰ Vgl. Abb. 14 dieser Arbeit. Vgl. für die Sequenzen, in denen die drei Soldaten in Erscheinung treten: Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:07:40-01:08:35, 01:08:35-01:09:55 u. 01:12:42-01:13:22.

²⁰¹ Vgl. DFW02N, Z. 149-155 u. 174-179; DFW02I, Z. 996-1036 u. 1121-1133; DFW03I, Z. 494-521 u. 1328-1343; DFW04N, Z. 131-135 u. 137-144; DFW04I, Z. 701-741, 1140-1156, 1282-1298 u. 1299-1330; DFW05N, Z. 68-73; DFW05I, Z. 780-816, 966-991, 992-1033 u. 1865-190; DFM01N, Z. 72-79; DFM01I, Z. 441-487, 488-564 u. 565-592; DFM02I, Z. 452-480; DFM03N, Z. 52-56; DFM03I, Z. 546-568, 1117-1131, 1132-1164 u. 1165-1194; DFM04I, Z. 318-373 u. 374-405.

²⁰² Die Praktik der Verkolektivierungen individueller personalisierter Geschichten zu personifizierten Geschichten von Gruppen wird ausführlich im Kapitel 8.5 dieser Arbeit beschrieben und diskutiert werden.

So finden sich mit Georg, dem Ehemann der Nebenfigur Babette, und der filmhistorischen Entsprechung Adolf Hitlers nur zwei Personen, die nur in einer Binnenerzählung – äquivalent zu den ZeitzeugInnenerzählungen in „Zeit der Frauen“ – in Erscheinung treten.²⁰³ Gerade einmal je drei ProbandInnen übernahm eine der erzählerisch wenig ausgebauten, personalisierten Geschichten in ihre *Individuellen Filmskripte*.²⁰⁴ Dabei konnten diese in keinem Fall eine Eigenständigkeit entwickeln und blieben immer mit den BinnenerzählerInnen verbunden. Und so erklären sich ihre Nennungen in allen Fällen aus ihrer Funktion für die Schilderung der Motivationen der Filmfiguren, die im Medientext über sie sprechen, die von den betreffenden ProbandInnen stets übernommen wurden.

Den in „Die Flucht“ verwendeten Ausschnitt aus der historischen Rundfunkansage des Senders Berlin, die am 1. Mai 1945 den Tod Adolf Hitlers verkündete und genau genommen das einzige wirklich historische Element des Spielfilmes bildete,²⁰⁵ hatte nur ein einziger Proband in sein *Individuelles Filmskript* übernommen,²⁰⁶ was weitere Schlüsse zu dieser Erscheinungsform personalisierter Geschichte unmöglich macht, ohne Gefahr zu laufen, sich in die Ausdeutung einer Idiosynkrasie zu versteigen.

Es bleiben die Voiceovers im Spielfilm, die in ihrer Darstellung zwar als eigenständige Präsentationsform personalisierter Geschichte fungieren, aber inhaltlich die Filmfiguren aufgreifen, deren personalisierte Geschichte voraussetzt und somit nur in Teilen eigenständig aufzufassen sind. Insgesamt finden sich drei Voiceovers im Film.²⁰⁷ Die Stimme der Filmfigur Magdalena von Mahlenberg fungiert hierbei als narrativer Anker, der in späteren Narration gestaltet Voiceovers zum Rest des Filmes, der in gleichzeitiger Narration gestaltet ist. In ihr *Individuelles Filmskript* übernahmen dabei gerade einmal vier der neun ProbandInnen diese Präsentationsform personalisierter Geschichte, wobei sie sich in allen Fällen auf ein und dasselbe Voiceover bezogen.²⁰⁸ Von einer besonderen Wirkmacht kann also auch in diesem Falle nicht gesprochen werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass vor allem zwei Erscheinungsformen personalisierter Geschichte im Rezeptionsexperiment besonders häufig zum Tragen kamen: die der ZeitzeugInnen in der Dokumentation und der Filmfiguren im Spielfilm. Dies mag vor dem Hintergrund der rezeptionsästhetisch orientierten geschichtswissenschaftlichen Forschung an Filmen mit historischem Inhalt vielleicht nicht überraschen, stellt jedoch den ersten empirischen Beleg in der geschichtswissenschaftlich geleiteten Rezeptionsforschung dar, der diese Schwerpunktsetzung untermauert. Aus diesem Umstand abzuleiten, dass diese Erscheinungsform personalisierter Geschichte in der Darstellungs- und Präsentationsform²⁰⁹ besonders wirkmächtig ist, wäre jedoch der falsche Schluss. Vielmehr muss festgestellt werden, dass ZeitzeugInnen und Filmfiguren in den jeweiligen Filmen bedingt durch ihre Organisationsform die hauptsächliche Form personalisierter Geschichte bilden und sich diese Priorisierung auch in der ProbandInnenwahrnehmung niederschlägt. Darüber hinaus muss konstatiert werden, dass personalisierte Geschichten derjenigen Erscheinungsformen, die seltener von den ProbandInnen aufgegriffen wurden, bei der Rezeption der Dokumentation weit häufiger zum Tragen kamen als bei der Rezeption des Spielfilmes. Grundsätzlich kann also davon ausgegangen werden, dass sich die Heterogenität der Narration²¹⁰ in der Dokumentation auch in den individuellen Lesarten des Medientextes niederschlägt.

²⁰³ Georg wird insgesamt nur in vier sehr kurzen Dialogabschnitten erwähnt: Dreimal von der Figur Babette (vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:11:42-00:12:12, 00:22:03-00:22:03 u. 00:26:44-00:26:52) und einmal von der Figur Heinrich von Gernstorff (vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:51:16-00:51:17). Die letzte Erwähnung fand dabei keinerlei Beachtung durch die ProbandInnen. Vgl. für die werkästhetische Analyse dieser Darstellungs- und Präsentationsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

²⁰⁴ Vgl. für die Filmfigur Georg: DFW03N, Z. 22-31; DFW03I, Z. 627-678 u. 1460-1489; DFW04N, Z. 66-78; DFW04I, Z. 1299-1330; DFW05I, Z. 440-477 u. 1745-1760. Vgl. für die filmhistorische Entsprechung Adolf Hitlers: DFW03I, Z. 1460-1489, 1490-1526 u. 1686-1700; DFM01I, Z. 1169-1220; DFM03N, Z. 52-56.

²⁰⁵ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:13:22-01:13:32. Im Hinblick auf den Ausschnitt aus der Rundfunknachricht muss an dieser Stelle noch angemerkt werden, dass nicht mit Sicherheit bestimmbar ist, ob dieser als Teil der erzählten Welt zu werten oder extradiegetisch zu verorten ist. Der Medientext ist in dieser Hinsicht nicht zweifelsfrei deutbar. Vgl. die werkästhetischen Überlegungen zum Stilmittel des Voiceovers im Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

²⁰⁶ DFM01I, Z. 1169-1220. Des Weiteren konnte für einen Probanden rekonstruiert werden, dass er Teile des Inhaltes der Rundfunkansage mit großer Wahrscheinlichkeit in sein *Individuelles Filmskript* übernommen hat, dabei aber um die Spezifik der Präsentationsform der personalisierten Geschichte reduzierte (Vgl. DFM03N, Z. 52-56).

²⁰⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:06:20-00:06:22, 00:49:41-00:50:08 u. 01:13:35-01:14:06. Nicht berücksichtigt wurde in dieser Analyse eine Voiceover aus der Zusammenfassung des ersten Teiles von „Die Flucht“ zu Beginn des Filmes (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:01:17-00:01:22), in dem Heinrich von Gernstorff Stimme eine Brief an Magdalene von Mahlenberg verliest, da dieses Element des Filmes von keiner ProbandIn rezipiert wurde.

²⁰⁸ DFW01N, Z. 142-149; DFW01I, Z. 141-162; DFW02I, Z. 834-882; DFW03N, Z. 70-81; DFM02I, Z. 679-699. Auch hier ist nicht auszuschließen, dass ProbandInnen Teile des Inhaltes einfach in die Narration ihres *Individuellen Filmskriptes* übernahmen und an die entsprechende personalisierte Geschichte einer Filmfigur anfügten. Sollte dies der Fall gewesen sein ist dieser Rezeptionspraktiken, jedoch geringe Bedeutung beizumessen, da ihre Effekte so marginal gewesen seine müssten, dass sie schon nicht mehr rekonstruierbar gewesen wären.

²⁰⁹ Vgl. zur definitorischen Abgrenzung dieser Dimensionen von personalisierter Geschichte Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

²¹⁰ Vgl. zum Befund der Heterogenität der Narration Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

Da ZeitzeugInnen und Filmfiguren weit öfter Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen fanden als alle anderen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, konnte folglich auch die Mehrzahl der Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte an ihnen rekonstruiert werden. Für die weitere Darstellung der empirischen Ergebnisse der Arbeit bedeutet dies jedoch nicht, dass die Analyse der übrigen Erscheinungsformen vernachlässigt wurde. Vielmehr wurde ihnen bei der Rekonstruktion der Rezeptionspraktiken – wann immer möglich – besondere Aufmerksamkeit zuteil, da sie aufgrund der Unterschiede zu den ZeitzeugInnen und Filmfiguren geeignet waren, die Rekonstruktion der Praktiken in besonderem Maße zu schärfen und um zusätzliche Aspekte zu bereichern.

8.2 Weniger ist Mehr – Praktiken der Reduktion bei der Rezeption personalisierter Geschichte

In der Gegenüberstellung der *Individuellen Filmskripte* mit dem ursprünglichen Filmskript lässt sich feststellen, dass ein Großteil der augenfälligsten Unterschiede dadurch entstehen, dass ProbandInnen Teile der Narration auslassen und/oder Filmsequenzen unerwähnt lassen. Hierbei können zwei grundsätzliche Formen der Auslassung unterschieden werden: Zum einen die Reduktion eines Narratives, der mit einer oder mehreren Personen verknüpft ist, um Elemente, die durch die ProbandInnen als nachrangig eingestuft oder schlicht vergessen wurden; zum anderen die Reduktion der Narration des gesamten Filmes um einzelne Personen und die mit ihnen verbundenen Aspekte des Filmes. Die so entstehenden Leerstellen können nur ex negativo über den Abgleich der Einstellungsprotokolle der untersuchten Filme mit den *Individuellen Filmgrundrissen* sichtbar gemacht werden. Der Begriff der Reduktion als Praktik der Modifikation des Gesehenen und Gehörten ist demnach ambivalent zu verstehen und nicht immer steht der Reduktion der Filme um eines seiner Elemente auch die Reduktion auf ein Element entgegen. Reduktion kann demnach sowohl die Fokussierung als auch den Verlust personalisierter Geschichte nach sich ziehen.

Da sich die ProbandInnen naturgemäß nicht dazu äußerten, wieso sie eine Person und ihre Geschichte oder eine Sequenz unerwähnt ließen, können zur Erklärung von Auslassungen, den zugrundeliegenden Praktiken der Rezeption und dieses Umgangs mit personalisierter Geschichte keine ProbandInnenäußerungen, sondern nur der Medientext selbst herangezogen werden.

Grundsätzlich lassen sich hierbei drei Idealtypen der Reduktion identifizieren, die im Folgenden nach dem Ausmaß der Veränderung, das sie für die rezipierte personalisierte Geschichte im Film nach sich ziehen, kurz umrissen und in den folgenden Kapiteln präziser erörtert werden. Dies ist zum einen die Reduktion personalisierter Geschichte als Vereinfachung, bei der eine Filmsequenz – also ein sinnhafter Abschnitt der Gesamthandlung – bei der Rezeption um Details oder Informationen reduziert wird. Zum anderen findet sich die Reduktion personalisierter Geschichte als Verkürzung personalisierter Geschichte, bei der filmübergreifende Sinnzusammenhänge wie Handlungsstränge, die sich über mehrere Sequenzen erstrecken, um einen oder mehrere Aspekte oder aber vollständige Sequenzen reduziert werden. Letztlich ist die Reduktion von personalisierter Geschichte als Vernachlässigung zu nennen, bei der die RezipientInnen Personen sowie ihre personalisierte Geschichte in ihrem *Individuellen Filmskript* gänzlich unberücksichtigt lassen.

8.2.1 Vereinfachung von personalisierter Geschichte

Die erste Form der Reduktion als Vereinfachung von personalisierter Geschichte lässt sich an einer zentralen Sequenzen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ verdeutlichen, die einen Fokus der Aufmerksamkeit aller ProbandInnen darstellte,²¹¹ die im Zuge der Studie die Dokumentation gesehen hatten. In der Sequenz berichtet die Zeitzeugin Christel Jolitz, wie ein Rotarmist ihre Angehörigen ermordete und versuchte, mehrere Verwandte und sie selbst zu vergewaltigen. Wie bei den meisten ZeitzeugInnenberichten in „Zeit der Frauen“ wird die Binnenerzählung von Jolitz zunächst vom auktorialen Erzähler der Dokumentation eingeleitet. Die *Sprachliche Erzählinstanz* beschränkt sich – bis auf die achtsekündige Einblendung ihres Namens und ihres damaligen Aufenthaltsortes in Naugrad in Pommern –²¹² auf den Bericht von Jolitz selbst, der wie bei allen ZeitzeugInnen in der Form der erzählten Rede als spätere Narration vorgetragen wird. Jolitz ist als auktoriale Erzählerin der autodiegetischen Binnenerzählung zugleich Hauptperson ihrer Ausführungen. Dauer und Ordnung der Erzählung lassen sich nicht eindeutig

²¹¹ Vgl. Kapitel 9.1 u. Abb. 15 dieser Arbeit.

²¹² Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:52-00:14:00.

bestimmen, da die Erzählung keine konkreten Rückschlüsse auf die erzählte Zeit zulassen. Der Zeitzeugenbericht von Christel Jolitz ist mit 3 Minuten und 47 Sekunden der mit Abstand ausführlichste in der Dokumentation – die nächst längere zusammenhängende Aussage einer Zeitzeugin ist gerade einmal 1 Minute lang.²¹³ Bereits das Ausmaß der Erzählzeit der Binnenerzählung verdeutlicht, dass mit der Inszenierung von Christel Jolitz ein Fokus im Medientext gesetzt werden sollte. Darüber hinaus bietet die Sequenz den explizitesten Inhalt der Dokumentation und markiert – wie auch schon die Vergewaltigung in „Die Flucht“²¹⁴ mit der Schilderung von Verbrechen der Roten Armee den Umschlagpunkt des ersten Aktes in „Zeit der Frauen“. Hierbei korrespondieren die intensiv beschriebenen Leiden der Personen in der Binnenzählung *auf der Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* mit dem sichtlichen Gram der Erzählerin auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz*. Jolitz' Bericht gestaltet sich wie folgt:

„**Christel Jolitz:** Und dann kam ein Russe und en' (.), Frau komm mit' ((holt Luft)) und wir haben gesagt ‚Nein wir gehen nicht mit' ((holt Luft)) und dann hat er sich die Tochter von:: (.), der (.), meiner Schwester Schwiegermutter also die Schwägerin ((holt Luft)) genommen ((holt Luft)) und ist mit der raus gegangen ((holt Luft)) da war dann war ((seufzt)) muss ja da noch kleine ((holt Luft)) (.), äh Stall gewesen sein jedenfalls hörten wir bloß drei Schüsse ((holt Luft)) dann kam er zurück und dann ha'm wir ihn gefragt (.), ja hat tot geschossen totgeschossen nech: da hat se' sich wohl widersetzt (.), ((schluckt, holt Luft und atmet aus 2)) un' nun wollt der uns dann auch haben und da haben wir gesagt ‚Nein' wir haben auch gesagt ((seufzen)) °soll-° dann lieber soll er uns totschießen ((schnieft und schweres Atmen)) ((holt Luft)) (2) °u:=und ((schmatzt)) dann hat° er zuerst die Oma Schwichtenberg totgeschossen ((beginnt zu schluchzen)) (6) als wir dann merkten dass er 's (.), wahr machen würde uns totschießen ((holt Luft)) da hab'm wir angefangen zu beten ((schluchzt, schnieft und schmatzt)) und da ha'm wir alle zusammen gebetet ((schnieft)) und da=nacht hat mein Vater allen die Hand gegeben und auf Wiedersehen gesacht ((schmatzt und schluchzt)) und dann hat er den Vatie erschossen ((schniefen)) ((seufzt)) un:=dann dann darauf meine Mutta ((schniefen)) ich lag an der Erde mit-mit der Giesela und meine Schwester ((holt Luft)) saß an der ((holt Luft)) Seite von der Laube und hatte rechts und links ihre beiden Jungen ((holt Luft)) im Arm und davor stand äh ((holt Luft)) der Kinderwagen mit dem Baby ((schniefen und schluckt)) und ((holt Luft)) weil ich immer gehört hatte der Russe °äh° macht Genickschüsse da habe ich mich hingelegt das ich Kopf auf die Erde hatte ((holt Luft)) denk ich dann kann er ja schießen. Und da hat er meine Tochter erschossen ((schnieft)) ((seufzen)) ((holt Luft)) und dann rief mein Neffe: ‚Mich nicht totschießen. Mich nicht totschießen.‘ Und ich sach ‚Klaus was willst du den noch leben wenn wa' alle tot sind' ((holt Luft, schniefen und schluckt)) (2) und dann war='s auch schon still ((holt Luft)) wa'n die auch schon alle erschossen ((holt Luft)) nur ich lebte und meine Tochter die röchelt ((holt Luft)) die hat er nich' richtig getroffen entweder Mund oder Nase ich weiß es nicht sie blutete ((holt Luft)) aus='em im Gesicht und röchelte 'ne ganze Zeit und das war so schrecklich ((schnieft, holt Luft)) (.), und dann hat mir (.), die ich 'n wie (.), älz sah ja nun dass ich noch lebte ((holt Luft)) da zog er vor (.), meine Mutter war lag so schräg neben mir ((holt Luft)) da zog er mich vor ((holt Luft)) das ich auf ((holt Luft)) ihr zu liegen kam ((holt Luft)) und da merkte ich dass ich (.), 'n Schuss auch hatte im Bein ((schniefen)) das war der Kopfschuss meiner Mutter der war mir durchs Bein gegangen ((holt Luft)) und dann ((holt Luft)) hat er mich vergewaltigen wollen und ich habe ((atmet wdh. ein und aus 2)) mich widersetzt und dann hat er mich geschlagen mit dem Gewehrkolben auf='en Kopf ((holt Luft)) und da dachte ich nu' musst du ja ((holt Luft)) ohnmächtig werden ich wurd' aber nicht ohnmächtig ((holt Luft)) da habe ich mich so gestellt als wenn ich ohnmächtig bin und 'ne ganze Zeit gelegen ((holt Luft)) had='a' (.), mein Herz abgehört ((.)) ((holt Luft)) had='er äh darauf ge-ah-ah gehorcht ob ich noch lebe ((holt Luft)) und denn hat er mir die Hose aufgeschnitten alle Sachen aufgeschnitten und hat mich vergewaltigt ((holt Luft)) und dann ist er los nein (.), dann ist er nicht los gegangen ((holt Luft)) hat er 'n Schritt zurück guckt er in Kiernerwagen das Kind lebt noch ((holt Luft)) da hat er noch drei Schüsse durchs Verdeck in den ((holt Luft)) Kinderwagen geben ((holt Luft)) da habe ich nur gedacht ((holt Luft)) warum war nicht einer für mich?“²¹⁵

Bereits das Ausmaß an gesprochener Sprache durch die Zeitzeugin verdeutlicht, dass diese Sequenz in ihrer Vollständigkeit nicht mehr von den ProbandInnen wiedergegeben werden kann und Reduktionen zwangsläufig sind. Bevor diese nun anhand von Beispielen aus den *Vertiefenden Interviews* diskutiert werden, soll die Beschreibung der *Sprachlichen Erzählinstanz* durch einen Abriss der Gestaltung der *Audiovisuellen Erzählinstanz* ergänzt werden. Die *Bildliche Ebene* der Sequenz setzt sich aus drei verschiedenen Gestaltungselementen zusammen: Zum einen zeigen die Sequenzen Nahaufnahmen der Zeitzeugin selbst vor einem schwarzen Hintergrund mit einem diagonalen Lichteinfall vom oberen rechten Bildrand und etablieren Jolitz somit als erzählende Person im Narrativ der Dokumentation. Des Weiteren wird im Verlauf der Erzählung, als Jolitz auf die Erschießung der Großmutter eingeht und um Fassung ringt, auf eine Farbaufnahme einer langsam erlöschenden Deckenleuchte aus der Untersicht überblendet – eine Geste der Pietät, die, wenn wahrgenommen, auch als solche begriffen wurde.²¹⁶ Letztlich wird im weiteren Verlauf der Schilderung wiederholt zwischen der erzählenden Zeitzeugin und ‚historisch Schwarzweißfotografien‘ überblendet, die nur für wenige Sekunden sichtbar sind und von der Kamera leicht herangeholt werden. So werden zum einen die Aufnahme eines älteren Paares²¹⁷ gezeigt, als Jolitz von der Erschießung ihres Vaters und ihrer Mutter berichtet, das von einer Fotografie eines im Gras sitzenden Kleinkindes²¹⁸ abgelöst wird. Später wird die Schilderung des Todes von Jolitz'

²¹³ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:12:28-00:13:28.

²¹⁴ Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

²¹⁵ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:46-00:17:33.

²¹⁶ ZdFW03I, Z. 74-111 u. 1285-1301; ZdFM02I, Z. 1116-1182.

²¹⁷ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:15:06-00:15:14.

²¹⁸ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:15:15-00:15:19.

Tochter mit der Aufnahme²¹⁹ einer jungen Frau mit einem Kleinkind auf dem Arm und die anschließende Wiedergabe des Gesprächs mit ihrem Neffen mit einem Bild eines kleinen Jungens, der einen Huhn unter dem Arm hält,²²⁰ unterlegt. Die Suggestion, dass diese Fotografien die Angehörigen der Zeitzeugin zeigen, ist evident, aber nicht gesichert überprüfbar. Die *Akustische Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* bleibt indes stumm.

So entsteht, filmwissenschaftlich interpretiert, eine Collage, die zwischen der Erzählsituation der Zeitzeugin und der Binnenerzählung visuell oszilliert und somit eine Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit sowie Erzählerin und ihrem autodiegetischen Gegenstück, dem erzählten Ich in der Binnenerzählung inszeniert – zumindest theoretisch. Faktisch bleibt von der opulenten inszenierten personalisierten Geschichte nach der Rezeption meist wenig übrig, wie das Beispiel von Katrin, einer neunzehnjährigen Studentin der Geschichte und Sozialwissenschaften stellvertretenden für das *Sampel* der ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, zeigt. So verweist sie bezüglich der Frage, ob ihr etwas vom Film in besonderer Erinnerung geblieben sei, auf die bezeichnete Sequenz und erklärt:

„**Pw:** Ah::m:::: (.) ((schmatzt)) also wenn ich jetzt grade drüber nachdenke das hatte ich ja eben auch schon gesagt zum Beispiel diese Vergewaltigungen und sowas ((holt Luft)) was die Frauen...

Im: L Mhm

Pw: ...berichtet haben dis' find ich is' so:: ((holt Luft)) dis' is' natürlich immer so=:n: (.) extremes Beispiel was einem einfach äh- im:: in den Gedanken bleibt weil das ja jetzt @keine@ normale Kriegssituation is' da sollte sowas ja eigentlich nich' vorkommen ((holt Luft)) is::' (.) ja nu'=mal so passiert und sowas also ((holt Luft)) es gab zum Beispiel diesen einen Bericht von der älteren Frau die sagte ((holt Luft)) das sie in diesem Schuppen war mit de:r ((seufzt)) ich glaub mit ihrer Tochter und ihren Eltern und ((holt Luft)) die wurden halt alle umgebracht außer sie: ((holt Luft)) un:d (.) also ich finde das des so'n Schicksal was=es was ja wahrscheinlich auch nich' ähm:: ((schmatzt)) ein Einzelschicksal is' ((holt Luft)) was ei'm (.) °ä° äh ja (.) sehr in...

Im: L Mhm

Pw: ...den Gedanken bleibt oder woran ich mich jetzt zum Beispiel (.) gut dran erinnern kann oder zum Beispiel:l ((holt Luft)) ähm:: das=is' mir noch aufgefallen ich weiß nich' mehr wie die Stadt hie:ß ((holt Luft)) die=sag die ha'm das glaub=ich das (2) Dresden des Nordens °genannt oder so° ((atmet aus)) die Stadt die so bombardiert wurde²²¹

Bei ihrer Wiedergabe der rezipierten Sequenz bezieht sich Katrin ausschließlich auf die *Sprachliche Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* und damit auf den Inhalt der Binnenerzählung, wobei sie lediglich wenige Details aufgreift. Die zuvor genannter Akte der Vergewaltigung, die in der Dokumentation durch Zeitzeuginnen wiedergegeben worden seien, lassen sich indes durch die Verwendung des Plurals nicht eindeutig mit der Erzählung von Jolitz in Verbindung bringen, sondern beziehen sich allgemein auf die Gesamtheit des Medientextes und schließen weitere personalisierte Geschichten, die Vergewaltigungen thematisieren, mit ein.²²² Katrins Rezeption reduzierte die Sequenz auf die Ermordung der Eltern und der Tochter der Zeitzeugin, den Umstand, dass Jolitz selbst verschont worden sei sowie den Ort des Geschehens. Diese spärliche Wiedergabe des inhaltlichen Inventars der Sequenz wird von der Probandin auch im späteren Verlauf des *Vertiefenden Interviews* nicht um zusätzliche Details erweitert.²²³ Auf Jolitz als Erzählerin verweist Katrin nur cursorisch, um zu verdeutlichen, dass es sich um einen Zeitzeugenbericht gehandelt habe; ein direkter Bezug auf diese Ebene der Diegese oder eine Auseinandersetzung mit der Erzählerin bleiben indes aus.

Im Vergleich zur einundzwanzigjährigen Karola, die ebenfalls Geschichte und Sozialwissenschaften studierte, wird jedoch deutlich, dass die Reduktion bei der Wiedergabe der Filmsequenz durch Katrin jedoch viel weitreichender ist, als der erste Blick verrät. Auch Karola, die während der Filmexposition durch den Bericht der Zeitzeugin Christel Jolitz zu Tränen gerührt war, führt auf die Frage, ob ihr etwas vom Film besonders in Erinnerung geblieben sei, die genannte Sequenz an und beschreibt sie wie folgt:

„**Pw:** Mh::::=(schmatzt)) am (.) meist'n:: noch die Szene: von: der:: ((holt Luft)) Frau ich weiß den: Nam'n nich' mehr: die:: (.) ziemlich detailliert erzählt hat ((holt Luft)) wie die Russen damals bei ihn'n eingefall'n sind un:d alle: (.) getötet wurd'n auch das: Kind °grade der Soldat der dann noch dreimal in: den:: ((holt Luft)) Kinderwagen: reingeschoss'n hat und (.) sie danach vergewaltigt wurde ((holt Luft))° weil man: (.) aso:: (.) sie hat ja sehr sehr lange: gesprochen ((holt Luft)) ähm:: (.) aba: (.) irgendwie konnte man: (.) einfach nich' aufhör'n...

Im: L °Ja°

²¹⁹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:15:37-00:15:43.

²²⁰ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:15:43-00:15:48.

²²¹ ZdFW01, Z. 114-129.

²²² In dieser Summierung mehrerer personalisierter Geschichten ist eine weitere Praktik der Modifikation personalisierter Geschichte angelegt. Diese Praktik der Verkollektivierung wird – gemeinsam mit anderen – Gegenstand des Kapitels 8.5 dieser Arbeit sein.

²²³ ZdFW01, Z. 146-172 u. 698-719.

Pw: ...ihr nich' zu zuhör'n: °obwohl das sehr sehr lange war:° ((holt Luft)) ähm::: (.) w:eil: (.)...

Im: L Mhm

Pw: ...°mh° (.) am Anfang war sie noch relativ gefasst und dann hat man schon im Laufe des Gesprächs gemerkt wie ihr langsam so='n bisschen: die Züm- äh Stimme weggebroch'n is:' ((holt Luft)) un::d ähm::: (.) sie dann auch::: (.) sich wirklich Mühe: geben musste nich:' (.) anfang'n müsse zu wein'n: un' ((holt Luft)) äh das: wa=ha- is' mir glaub' ich noch am meisten in Erinnerung geblieb'n da hab ich auch mit den: (.) Anderen die den Film zusamm'n geseh'n hab'n noch am meist'n darüber gesprochen: üba diese Frau: ((holt Luft))

Im: L Okay (2) °was ha'm sie
da so: (.) drüber gesproch'n:°

Pw: ((holt Luft)) Ähm::: (.) ja zum Beispiel Svenja die ja auch: (.) geweint hat einglich noch...

Im: L ((schnaubt)) |

Im: L Ja.

Pw: ...(.) dolla: als ich äh:::m: dass das einglich so die Stelle war wo man sich dann am wenichst'n dann noch zusamm reisen konnte weil das ein'n: dann: wirklich am meisten mitgenomm'n hat wenn=man: dann ((holt Luft)) den Menschen:: durch die:: (.) Mimik ansieht ((holt Luft)) ähm::: wie schwer das: jetz' imma' noch is' nach so viel'n Jahren: ((holt Luft))²²⁴

Bereits auf der Ebene der erwähnten Details wird deutlich, wie sehr sich die Rezeption der Sequenz von Karola zu Katrin unterscheidet. Zum einen gelingt es Karola, die Vergewaltigung von Jolitz in der Sequenz zu verorten und mit der Ermordung aller Anwesenden in Verbindung zu bringen. Der Ermordung der Tochter der Zeitzeugin fügt die Probandin darüber hinaus eine zusätzliche Detailebene hinzu, indem sie die genauen Umstände der Erschießung nennt. Zum anderen erwähnt Karola in ihrer Beschreibung auch den Rotarmisten, der die geschilderten Verbrechen begangen haben soll. Die so entstandene Täter-Opfer-Dichotomie respektive -Dynamik beschränkt sich jedoch nicht nur auf den Inhalt der Beschreibung, sondern setzt sich auf grammatikalischer Ebene durch die Verwendung beider Modi fort. So stehen die Äußerungen im Zusammenhang mit dem Rotarmisten im Aktiv und die in Verbindung mit Jolitz im Passiv. Katrin hingegen hatte in ihrer passiven Beschreibung der Sequenz eine reine Opferperspektive übernommen.

Die Unterschiede zwischen den vorgenommenen Reduktionen an der personalisierten Geschichtsdarstellung durch die beiden Probandinnen beschränken sich nicht nur auf den Inhalt und Handlungsverlauf der Binnenerzählung, sondern setzen sich in der Wahrnehmung der Diegese und der Erzählinstanzen der Sequenz fort. Im Gegensatz zu Katrin wird Jolitz von Karola auch als Erzählerin in ihrer Rezeption der Sequenzen mit einbezogen und zwar nicht nur der Funktion nach. Die Angabe, dass die Probandin nicht habe aufhören können der Zeitzeugin zuzuhören, obwohl die Erzählung der Zeitzeugin sehr lang gewesen sei, stellt einen Bezug auf die als exzessiv empfundene Dauer der Erzählzeit und somit eine indirekte Reflexion der Diegese dar, die nur durch die Qualität der Zeitzeugin als Erzählerin überbrückt werden konnte. Die Wahrnehmung von Karola bezieht sich somit auf die Gegenwart der Dokumentation als auch die Vergangenheit des Zeitzeugenberichtes.²²⁵

Es bleibt einen letzten Unterschied hervorzuheben, um zu verdeutlichen, wie intensiv Katrin zuvor das filmische Geschichtsangebot der Sequenzen reduziert hat: Der Verweis Karolas auf die Mimik der Zeitzeugin stellt eine direkte Bezugnahme auf die Filmaufnahmen von Jolitz dar, die als Teil der *Bildlichen Ebene der Audiovisuelle Erzählinstanz* und Teil der Narration der Gegenwart der Dokumentation und nicht der ex post in ihr verorteten Binnenerzählung des Zeitzeuginnenberichtes ist. Im Gegensatz dazu hatte Katrin diesen Teil zugunsten von Informationen der *Sprachlichen Ebene der Schriftlichen Erzählinstanz* gänzlich ausgelassen. Die ‚historisch Fotografien‘ der vermeintlichen Angehörigen, die den audiovisuellen Teil der Binnenerzählung darstellen, bleiben hingegen bei beiden Probandinnen unerwähnt. Dennoch ist die grundsätzliche Dominanz der *Sprachlichen Erzählinstanz* gegenüber der *Audiovisuellen Erzählinstanz* in beiden Fällen unübersehbar. In dieser Hinsicht sind die Beispiele von Katrin und Karola exemplarisch für die Gesamtheit der ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten und bei der Rezeption der Binnenerzählungen dazu tendierte Reduktionen – im Sinne der hier diskutierten Praktik der Vereinfachungen von personalisierter Geschichte – vor allem an der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und in zweiter Linie an der *Sprachlichen Erzählinstanz* vorzunehmen. Dass bei solchen Akten der Vereinfachung die Präsentationsfunktion der Erscheinungsform personalisierter Geschichte in der Erscheinungsform von ZeitzeugInnen hinter der Darstellungsfunktion zurücktreten, stellt eine sekundäre Beobachtung dar, die in diesem Kontext aber nicht unerwähnt bleiben sollte, da in

²²⁴ ZdfW04I, Z. 157-180.

²²⁵ Karolas Handeln am Medientext ist zu Teilen darin begründet, dass sie die Geschichte der Zeitzeugin Christel Jolitz mit der ihrer Großmutter assoziiert (Vgl. ZdfW04I, Z. 51-64, 193-228, 383-466, 457-466, 481-557, 587-633, 634-646, 1329-1402, 1437-1456 u. 1701-1779). Vgl. für Assoziationen mit dem sozialen Umfeld als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte im Allgemeinen Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

ihr eine Fokussierung des historischen Aspektes personalisierter Geschichte gegenüber dem Inszenatorischen zum Ausdruck kommt.

Bei der Rezeption des Spielfilmes hingegen fanden Reduktionen aufgrund des Mangels von Binnenzählungen, der heterodiegetischen Struktur der Erzählung und der grundsätzlichen Einheit der *Sprachlichen* und der *Audiovisuellen Erzählinstanz*, die aus der dramatischen Natur des Filmes hervorgeht, verständlicherweise auf der Ebene einzelner Sequenzen vor allem im Bereich des Inhaltes und des Handlungsverlaufes statt. Wie sich dies äußerte, vermag das Beispiel des fünfundzwanzigjährigen Koches Justin exemplarisch zu illustrieren, als er durch den Interviewer auf die Passage angesprochen wurde, mit der er seine *Schriftliche Nacherzählung* eröffnete und in der er die in „Die Flucht“ dargestellte Gewalt in den Mittelpunkt rückt.²²⁶

Im: **Nee:** is' is' kein Problem: dis is' vollkomm' in Odrun:g ähm:: (.) ((schmatzt)) das erste was Sie erwähnt hab'm: (.) ähm:: (.) dis war die: unheimliche Brutalität ähm:: ha'm Sie geschrieben des: Krieges: ((holt Luft)) ahm:: (.) sowohl:: (.) zwischen den Nationalsozialisten: als auch der...

Pm: L °Mhm°

Im: ...Roten Armee untereinander gegeneinander ((holt Luft)) äh::m: (.) was:: aus dem Film verbinden...

Pm: L Genau

I: ...Sie: damit? also: (.) wo is:' (.) was is' I- welche Bilder geh'n Ihn durch='s Kopf wenn Sie nochma' über die Aussag'n nachdenk? (4)

Pm: L °((holt Luft))°

Pm: A::::=äh:: (.) jetzt=öh:: in dem was ich da jeschrieben hab=äh::

Im: L Genau also (.) was hat Sie dazu

veranlasst das zu schreib'n

Pm: L ((schmatzt)) ja jetzt (.) jetz' die:: ((holt Luft, schmatzt und holt weiter Luft)) Na die Brutalität untereinander ((schmatzt)) halt jetz' zum Beispiel diese: Szene wo die:: Rote Armee:: in diesem Haus: wo schon die:: ((holt Luft)) Frau:: (.) äh:: Babette und Frau Meisner war'n=s glaub ich: war'n (.) sich da versteckt...

Im: L Mhm

Im: L Genau

Pm: ...hatt'n und da:: denn einmarschier'n so zusag'n ((holt Luft)) un:d die Frau'n halt ((holt Luft)) äh:: vergewaltigen (2) und solche Sachen und der eine russische: Sold:at da glaub=ich: total freidreht

Im: L Mhm

Im: L

@(.)@ Ja:

Pm: L Ja:: ((holt Luft)) un:t äh:: (.) die Leute ihn: denn (.) aufgrund dessen:: (.) erschossen ha'm: also so hab' ich=es: jedenfall's geseh'n oda: verstand'n: (.) dass das der ausschlaggebende...

Im: L Mhm

Pm: ...Punkt war ((holt Luft 2)) [...]“²²⁷

Auch für Justin ist die Sequenz für sein *Individuelles Filmskript* – wie für alle ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten – von zentraler Bedeutung gewesen, so erwähnt er die Sequenz doppelt so oft wie jede andere. Justins Beschreibung des Überfalles durch die Rotarmisten²²⁸ überrascht zunächst einmal durch ihre Kürze – wobei anzumerken ist, dass die zitierte Aussage die ausführlichste Schilderung der Sequenz durch den Probanden enthält und weder in der *Schriftlichen Nacherzählung* noch im *Vertiefenden Interview* ergänzt wird –²²⁹ und zum anderen durch ihre Schwerpunktsetzung. Justins Vereinfachung der wiedergegebenen Sequenzen und der in ihre enthaltenen personalisierten Geschichten findet, wie bei den vorigen Beispielen, auf zwei Ebenen statt. Zum einen reduziert er die Sequenz um Details, wobei er so radikal vorgeht, dass lediglich die essentiellen Elemente der Handlungen erhalten bleiben: die Rotarmisten, die zunächst den Bauernhof stürmen²³⁰ und die Frauen vergewaltigen,²³¹ anschließend so lange trinken und feiern,²³² bis einer von ihnen die tote Frau Meister entdeckt, die Beherrschung verliert und um sich schießt, woraufhin er selbst hingerichtet wird.²³³ Zum anderen greift die Vereinfachung auch auf der Ebene der Handlung selbst, indem Justin die Sequenzen einerseits um die leidende Babette nach der Vergewaltigung, die abwechselnd zu den feiernden Soldaten gezeigt wird, und um ihr Finale reduziert, in welchem die Rotarmisten das Haus mit einer Granate in Brand stecken

²²⁶ Vgl. DFM04N, Z. 16-19.

²²⁷ DFM04I, Z. 57-84.

²²⁸ Die „Rotarmisten“ stellen an sich keine personalisierte Geschichte mehr dar, sondern eine personifizierte Geschichte, die der Proband dich einen Akt der Verkolektivierung selbst konstruiert. Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

²²⁹ DFM04I, Z. 205-212, 294-306, 350-353 u.406-402.

²³⁰ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:27:35.

²³¹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:27:35-00:28:53.

²³² Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:28:53-00:30:03.

²³³ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:29:50-00:30:21.

und abrücken, während Babette von François Beauvais und Magdalena von Mahlenberg gerettet wird.²³⁴

Neben der Vergewaltigung²³⁵ an sich und dem scheinbar sinnlosen Akt der Gewalt gegen einen Kameraden²³⁶ war dieser finale Akt des Vandalismus, den Justin nicht in sein *Individuelles Filmskript* übernimmt, für die meisten andere ProbandInnen integral in ihrer Charakterisierung der Darstellung der Rotarmisten in „Die Flucht“.²³⁷ Jedoch führt die Reduktion der Sequenz um dieses Element nicht dazu, dass Justin ein positives Bild der Roten Armee aus dem Spielfilm ableitet. Ganz im Gegenteil beschreibt er das Bild der Roten Armee, das der Spielfilm bei ihm hinterlassen habe, als „ziemlich:: äh:m:: (6) °m:° ((schmatzt)) (.) gewalttätich:: also (2) °m:° totale: B::rutalität (.) °ä-ä-äh:° keine Gnade:“²³⁸.

Die Sequenz ist für Justin einer von vielen Gewaltexzessen im Film, die durch ihre Brutalität an sich herausstechen,²³⁹ die Frage nach Täter- und Opferschaft, aber auch die Form der Gewalt ist für Justin sekundär. Insbesondere der erschossene Rotarmist steht für den Probanden im Fokus, dieser bleibt, wie die Rotarmisten, die mit ihrem Abzug auch gleichermaßen aus der Handlung des Filmes entschwinden, jedoch ohne jegliche weitere Bedeutung für den weiteren Verlauf der Handlung. Als Konsequenz hieraus unternimmt Justin auch keinen Versuch, die Sequenz im Narrativ des Filmes zu verorten oder mit dem bisherigen und bevorstehenden Verlauf der Handlung in Bezug zu setzen, was in letzter Konsequenz zu einer umfangreichen Reduktion – in Form einer Verkürzung, wie sie im nächsten Abschnitt dieses Kapitels beschrieben wird – der personalisierten Geschichte führt, die mit dem Handlungsstrang der Babette verknüpft ist.²⁴⁰ Was bleibt, ist ein stereotypes und simplistisches Bild der Roten Armee, das noch weniger konturiert ist als das Angebot des Filmes und auf Justin, der nach eigenen Angaben über keinerlei Wissen zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ verfügt und nur ein sehr rudimentäres Wissen zum Zweiten Weltkrieg an sich heranziehen kann,²⁴¹ nicht unerheblich einwirkt, aber durch ihn nicht reflektiert werden konnte – was optimale Voraussetzungen für eine Annahme des Rezipierten bildet.²⁴² Dass dieses Bild dabei im Rezeptionsprozess im Zuge der Reduktion soweit verkürzt wurde, dass es sich von der übrigen Narration löste, kann dabei – nicht ohne Spekulation – als Hinweis darauf verstanden werden, dass dieses Bild der Rotarmisten auch jenseits der Filmrezeption nachklingen könnte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die beschriebene Praktik der Reduktion von personalisierter Geschichte als Vereinfachung sich bei allen ProbandInnen – unabhängig davon, welchen Film sie gesehen hatten – und bei nahezu allen Sequenzen beobachten ließ, die sie im Rahmen der *Schriftlichen Nacherzählung* und des *Vertiefenden Interviews* thematisierten. Die Vereinfachung folgt dabei im Wesentlichen zwei Leitlinien: Zum einen dient die Vereinfachung einer Herabsetzung der Komplexität eines Sinnzusammenhangs des Gesehenen und Gehörten durch die ProbandInnen, eine Praktik, die angesichts des massiven Überangebotes an Informationen und Details, die die Filmhistorie in ihrer Summe bereit hält, nicht überrascht.

Direkte Rede wird paraphrasiert, Details, wie etwa die Kostüme, das Aussehen von Zeitzeugen oder Filmfiguren, Texteinblendungen, die Intonation von Dialogen und Erzählungen werden ausgelassen, komplexe Vorgänge werden ‚auf den Punkt gebracht‘ und vieles mehr. Diese Vereinfachungen betreffen alle Ebenen der beiden Erzählinstanzen der Filme und insbesondere jene, die in der Narration bereits eine nachgeordnete Rolle spielen, wie das Beispiel Karola zu Katrin trefflich illustrierte. Die Herabsetzung der Komplexität bei der Vereinfachung personalisierter Geschichte wird dabei von den ProbandInnen nicht wahllos vorgenommen, sondern folgt in ihrer Wiedergabe des Filmes aus ihrem *Individuellen Filmskript* dem Prinzip der Reduktion auf das (individuell als) Wesentliche (epfundenes), das die zweite Leitlinie der Vereinfachung personalisierter Geschichte darstellt. Es bleibt anzumerken, dass eine Tren-

²³⁴ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:30:21-00:31:44.

²³⁵ DFW01N, Z. 14-15; DFW01I, Z. 64-75, 529-537, 573-592 u. 619-655; DFW02N, Z. 52-65; DFW02I, Z. 150-181, 301-377, 401-435 u. 436-477; DFW03N, Z. 42-55; DFW03I, Z. 17-33, 94-117, 315-483 u. 825-837; DFW04N, Z. 66-78; DFW04I, Z. 327-377, 993-1028 u. 1062-1083; DFW05N, Z. 34-42, DFW05I, Z. 508-562 u. 1745-1809; DFM01N, Z. 27-37; DFM01I, Z. 20-165, 264-357, 374-398, 776-809 u. 852-910; DFM02N, Z. 21-25; DFM02I, Z. 86-120, 192-205, 220-257, 749-762 u. 776-808; DFM03N, Z. 20-27; DFM03I, Z. 225-247, 299-309, 314-342, 483-502, 1014-1035 u. 1073-1069; DFM04I, Z. 51-88; 162-184, 205-212, 318-373, u. 405-435.

²³⁶ DFW02N, Z. 52-65; DFW03I, Z. 315-362 u. 463-483; DFW04N, Z. 66-78; DFW04I, Z. 378-411 u. 993-1028; DFW05N, Z. 34-42; DFW05I, Z. 563-588 u. 1761-1809; DFM01I, Z. 20-165; DFM02I, Z. 51-88.

²³⁷ DFW02N, Z. 52-65; DFW02I, Z. 301-377 u. 436-477; DFW03N, Z. 42-55; DFW03I, Z. 463-483; DFW04N, Z. 66-78; DFW04I, Z. 378-411 u. 993-1028; DFW05N, Z. 34-42; DFM02I, Z. 232-257.

²³⁸ DFM04I, Z. 422f.

²³⁹ Vgl. für diese Form der Zuweisung von Aufmerksamkeit Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit, in dem Bedeutung die erlebte Intensität des Gesehenen und Gehörten bei der Selektion des filmischen Geschichtsangeboten diskutiert werden wird.

²⁴⁰ Vgl. hierzu Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit, insbesondere die Anm. 251 bis 262. Justin erwähnt insgesamt nur sechs der 17 Sequenzen, in denen der Handlungsstrang um Babette in „Die Flucht“ entwickelt wird.

²⁴¹ DFM04I, Z. 262-276. Vgl. Zum Einsatz von ‚historischem Wissen‘ bei der Sinnbildung und Deutung an personalisierter Geschichtsdarstellungen Kapitel 7.3 und 7.4 dieser Arbeit.

²⁴² DFM04I, Z. 51-88, 162-184, 185-197, 198-204, 205-212, 213-240, 294-306 u. 415-432.

nung dieser beiden Leitlinien, die die Praktik der Vereinfachung ausmachen, nur analytisch festgestellt werden kann und sie sich in der Praktik der Rezeption vielmehr wechselseitig bedingen und ergänzen.

Die Beispiele von Katrin und Karola zeigten, wie stark die Praktik der Vereinfachung die *Individuellen Filmskripte* von einander, aber auch vom eigentlichen Medientext bereits im direkten Vergleich einzelner Sequenzen abweichen lässt, welche Ebenen des Filmes sie mit einbeziehen kann und welche Folgen für Deutung des Medienangebotes dies nach sich ziehen kann. Am Extrembeispiel von Justins Wahrnehmung konnte darüber hinaus gezeigt werden, dass nicht alle Vereinfachungen eine nennenswerte Auswirkung auf die Deutung einer Sequenz oder die Wahrnehmung einer Person haben müssen, aber auch (in diesem Falle gleichzeitig) die Rezeption des gesamten Filmes empfindlich prägen können – und entsprechend vice versa. Des Weiteren zeigten alle Illustrationen auch, dass die meisten der ProbandInnen bei der Wiedergabe einzelner Sequenzen auch die Tendenz hatten, personalisierte Geschichte in ihrer Komplexität auf die Verknüpfung von einer Medienpersonen und einer Geschichte als das Wesentliche und einige wenige Details der Erzählung, die mit dieser Verknüpfung in Verbindung stehen, zu reduzieren.

8.2.2 Verkürzung von personalisierter Geschichte

Nicht immer sind Reduktionen jedoch so feingliedrig und detailbezogen, wie der exemplarische Vergleich der Rezeptionen von Katrin, Karola und Justin im vorangegangenen Kapitel suggeriert. Oft wurden Reduktionen auch dort vorgenommen, wo sich die Darstellungen personalisierter Geschichten mit oder ohne Unterbrechungen und Einschübe über mehrere Sequenzen erstreckt, sich ZeitzeugInnen in mehreren Berichten äußern oder die Geschichte und Charakterentwicklung einer Filmfigur über mehrere Sequenzen erstreckt. Diese Reduktionen einer personalisierten Geschichte um einzelne Teile ihrer Darstellung, die sich auf vollständige Sequenzen erstreckten, lassen sich als Verkürzungen von personalisierter Geschichte beschreiben. Auch sie sind illustrierbar wiederum am Beispiel der Zeitzeugin Christel Jolitz. Da diese Praktik sich nur noch strukturell anhand der *Individuellen Filmgrundrisse* aufzeigen lässt, ist eine hermeneutische Analyse indes nicht möglich. Betrachtet man die Person der Christel Jolitz im Kontext der gesamten Dokumentation, so bildet der zuvor erörterte Auftritt nur den ersten von drei Sequenzen im Film, an denen sich ihre Geschichte entspinnt.

So berichtet Jolitz in ihrem zweiten Auftritt davon, wie sie mit dem Erlebten und Erlittenen umgeht und davon, dass die zuvor geschilderten Ergebnisse sie verfolgen.²⁴³ In ihrer letzten Aussage erzählt die Zeitzeugin, wie sie unter Tränen ihre Heimat in Pommern nach Norden verlassen und aus dem Zug einen letzten Blick auf ihr Haus geworfen habe. Die Tränen seien jedoch bald versiegt und dem Gedanken gewichen, dem Elend in Pommern entflohen zu sein und darauf zu hoffen, dass es irgendwo mal besser werde.²⁴⁴

Hatten sich noch alle ProbandInnen mindestens an einer Stelle ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* oder ihres *Vertiefenden Interviews* auf die Sequenz bezogen, in der Christel Jolitz ihre Vergewaltigung schilderte,²⁴⁵ blieben die anderen beiden Sequenzen bei sieben von acht ProbandInnen gänzlich unerwähnt. Lediglich der neunzehnjährige Philosophiestudent Simon erwähnt die zwei Sequenzen, konnte aber nur die zweite mit Christel Jolitz und ihrer ausführlichen, ersten Erzählung in Verbindung bringen.²⁴⁶

Auch im Spielfilm „Die Flucht“ ist die Praktik, dass ProbandInnen keine Verbindung zwischen einzelnen Sequenzen herstellen, die durch personelle Kontinuität oder einen Handlungsstrang miteinander verbunden sind, zu beobachten. Ein exemplarisches Beispiel stellt hierbei die Entwicklung der personalisierten Geschichte der Filmfigur der Babette über die Gesamtheit des Filmes dar. In einem strukturellen Vergleich des Filmskriptes mit allen neun *Individuellen Filmskripten* der ProbandInnen wird deutlich, dass in den meisten Fällen nur einem Bruchteil des filmischen Angebotes Bedeutung zugemessen wird.

²⁴³ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:19:53-00:20:16.

²⁴⁴ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:36:59-00:37:40.

²⁴⁵ ZdFW01I, Z. 110-125 u. 698-719; ZdFW02I, Z. 58-67, 526-546 u. 640-676; 74-111, 112-161, 751-775, 906-929, 991-1032, 1285-1301 u. 2088-2140; ZdFW04N, Z. 38-44 u. 54-56; ZdFW04I, Z. 155-251, 914-1019, 1211-1284, 1415-1456 u. 1663-1700; ZdFM01N, Z. 30-34; ZdFM01I, Z. 46-123; ZdFM03N, Z. 32-42 u. 71-77; ZdFM03I, Z. 348-367, 385-420, 444-584 u. 1118-1196; ZdFM04I, Z. 124-201 u. 880-929.

²⁴⁶ ZdFM02I, Z. 58-71, 795-841, 1070-1086 u. 1116-1182. Simons Erinnerungen an die Sequenzen sind dabei jedoch nicht unproblematisch, so kann er sich zwar an die Zeitzeugin Christel Jolitz erinnern, dabei aber nur an die Ermordung ihrer Familie und nicht an die von ihr geschilderte Vergewaltigung. Darüber hinaus wird die dritte Sequenzen (Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:36:59-00:37:40), in der Jolitz spricht, von Simon zwar thematisiert, jedoch schreibt er die dort von Jolitz getätigten Aussagen einer anderen Zeitzeugin zu. Simons Umgang mit der Zeitzeugin ist unter anderem auch Gegenstand des Kapitels 8.2.2 dieser Arbeit.

Im Sinne des Verständnisses von personalisierter Geschichte, das dieser Arbeit zugrunde liegt, werden bei diesem Vergleich nur jene Sequenzen, in denen der Handlungsstrang von Babette im Zentrum steht, nicht jene, in denen die Nebenfigur das Ensemble komplettiert und andere Konflikte verhandelt werden, an denen Babette keinen Anteil hat, berücksichtigt.

In „Die Flucht“ tritt Babette in der Exposition vor allem dadurch in Erscheinung, dass sie den Führungsstil des Flüchtlingstrecks durch die Hauptfigur Magdalena von Mahlenberg in Frage stellt. In ihrem ersten Auftritt konfrontiert sie Magdalena von Mahlenberg mit der Erschöpfung der Flüchtlinge und drängt auf eine baldige Rast.²⁴⁷ Kurz darauf eröffnet Babette Magdalena von Mahlenberg, dass die Suche nach ihrer Tochter den Treck aufhalten würde.²⁴⁸ Während der Rast auf einem Bauernhof artikuliert Babette schließlich die Befürchtung, dass sie ihren Mann Georg und ihren Sohn Fritz nicht wiederfinden könnte,²⁴⁹ bevor sie ein letztes Mal Zweifel äußert, ob die Gruppe das Gut Lahnstein, das vorläufige Ziel des Trecks, erreichen könne.²⁵⁰ Von den neun ProbandInnen, die im Zuge dieser Studie den Spielfilm „Die Flucht“ rezipiert hatten, erwähnten lediglich drei ProbandInnen die zuvor zusammengefassten Sequenzen rudimentär.²⁵¹

Im weiteren Verlauf thematisiert der Film zunächst, wie Babette und Frau Meister, während der Treck an einer Brücke aufgehalten wird, beschließen, sich von der Gruppe zu trennen und zurückzugehen,²⁵² und schließlich wieder auf dem inzwischen verlassenen Bauernhof Quartier beziehen.²⁵³ Hatten sieben der neun ProbandInnen den Entschluss der beiden Frauen zur Umkehr erwähnt,²⁵⁴ so spielte das Eintreffen auf dem Bauernhof nur noch für drei ProbandInnen eine Rolle.²⁵⁵ Die Sequenzen, in denen die Rotarmisten den Bauernhof stürmen und die beiden Frauen vergewaltigen, der Selbstmord von Frau Meister, sowie die anschließende Rettung der überlebenden Babette durch François Beauvais und Magdalena von Mahlenberg²⁵⁶ wurde von allen ProbandInnen – in unterschiedlicher Detailtiefe und schwankender Ausführlichkeit erwähnt.²⁵⁷ Demgegenüber wurde der nächste Abschnitt des Handlungsstrangs, in dem dargestellt wird, wie Babette, François Beauvais und Magdalena von Mahlenberg durch einen Schneesturm fliehen, in einem ausgeplünderten Gutshaus Zuflucht finden²⁵⁸ und wie Magdalena von Mahlenberg ihre verletzte Freundin pflegt, die nach dem Überfall um ihr Leben ringt,²⁵⁹ hingegen nur von vier der fünf weiblichen ProbandInnen – aber von keinem der männlichen Probanden – in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen.²⁶⁰ Dass die offensichtlich traumatisierte Babette kurz vor der Überquerung des Frischen Haffs ihren Sohn Fritz wiedersieht, der im Volkssturm dient,²⁶¹ wurde nur noch von fünf ProbandInnen erwähnt.²⁶² Mit dem einundzwanzigjährigen Studenten der Europäischen Geschichte und Sozialwissenschaft David und dem sechsundzwanzigjährigen Mechatronikstudenten Andreas erwähnten zwar zwei zusätzliche Probanden die fragliche Sequenz, stellten jedoch ab diesem Punkt keinerlei Verbindung zum vorherigen Handlungsverlauf von Babette mehr her.²⁶³ Beide fokussierten sich in ihren Ausführungen zur Sequenz schwerpunktmäßig auf die Filmfigur des Fritz und die ideologischen Implikationen, die der jeweilige Proband mit der Zugehörigkeit zu Hitlerjugend und dem Volkssturm verband. Im Umkehrschluss lässt sich aus dieser Fokussierung auch die Reduktion der personalisierten

²⁴⁷ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:03:07-00:04:35.

²⁴⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:10:01-00:10:52.

²⁴⁹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:11:42-00:12:29.

²⁵⁰ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:20:08-00:21:05.

²⁵¹ DFW02N, Z. 40-50; DFW02I, Z. 682-736; DFW03N; Z. 22-31; DFW03I, Z. 94-117, 163-201, 202-225 u. 363-421; DFW05N, Z. 26-30; DFW05I, Z. 410-477, 634-686 u. 1678-1744.

²⁵² Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:21:53-00:22:48.

²⁵³ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:25:13-00:25:28.

²⁵⁴ DFW02N, Z. 13-20; DFW02I, Z. 301-377; DFW03N, Z. 22-31; DFW03I, Z. 363-385 u. 1460-1489; DFW04N, Z. 60-78; DFW04I, Z. 1331-1345; DFW05N, Z. 30-33; DFW05I, Z. 410-507, u. 1744-1760; DFM01N, Z. 27-32; DFM01I, Z. 20-46 u. 776-809; DFM02N, Z. 21-25; DFM02I, Z. 107-200 u. 192-205; DFM03N, Z. 20-27; DFM03I, Z. 48-65 u. 1073-1069.

²⁵⁵ DFW02N, Z. 13-20; DFW03N, Z. 42-55; DFW03I, Z. 315-362; DFW04N, Z. 66-78.

²⁵⁶ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

²⁵⁷ DFW01N, Z. 14-15; DFW01I, Z. 64-75, 529-537, 573-592, 619-655; DFW02N, Z. 52-65; DFW02I, Z. 150-181, 301-377, 401-435 u. 436-477; DFW03N, Z. 42-55; DFW03I, Z. 17-33, 94-117, 315-483 u. 825-837; DFW04N, Z. 66-78; DFW04I, Z. 327-377, 993-1028 u. 1062-1083; DFW05N, Z. 34-42, DFW05I, Z. 508-562 u. 1745-1809; DFM01N, Z. 27-37; DFM01I, Z. 20-165, 264-357, 374-398, 776-809 u. 852-910; DFM02N, Z. 21-25; DFM02I, Z. 86-120, 192-205, 220-257, 749-762 u. 776-808; DFM03N, Z. 20-27; DFM03I, Z. 225-247, 299-309, 314-342, 483-502, 1014-1035 u. 1073-1069; DFM04I, Z. 51-88; 162-184, 205-212, 318-373, u. 405-435.

²⁵⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:32:28-00:33:06.

²⁵⁹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:33:06-00:33:40 u. 00:37:19-00:38:04.

²⁶⁰ DFW02N, Z. 66-73; DFW03N, Z. 42-55, DFW03I, Z. 363-385, 515-549, 573-626, 1061-1075 u. 1098-1108; DFW04N, Z. 81-87; DFW03I, Z. 412-445; DFW05N, Z. 46f; DFW05I, Z. 687-716.

²⁶¹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:50:58-00:51:58.

²⁶² DFW02N, Z. 117-121; DFW02I, Z. 150-181, 978-987 u. 1269-1355; DFW03I, Z. 627-678, 752-784 u. 1460-1526; DFW04N, Z. 119-125; DFW04I, Z. 684-700; DFW05N, Z. 55-59; DFW05I, Z. 122-166 u. 856-909; DFM02I, Z. 300-327.

²⁶³ DFM01, Z. 46-49, 161 u. 164; DFM01I, Z. 399-487; DFM03N, Z. 45-52; DFM03I, Z. 514-545 u. 1117-1131. Ein Phänomen, das im nächsten Kapitel 8.3.1 dieser Arbeit noch eingehender untersucht werden wird.

Geschichte im Zusammenhang mit Babette folgern. Es folgt ein kurzer retardierender Moment, in dem sich Babette fragt, ob das Leiden, das sie und die Anderen erdulden müssen, eventuell einen (höheren) Sinn hat,²⁶⁴ der aber von keiner beziehungsweise keinem der ProbandInnen erwähnt wurde. Den Abschluss des Handlungsstranges von Babette bildet eine Sequenz, in der sie – inzwischen mit dem Treck in Bayern auf einem Hof angekommen – zusammen mit anderen Frauen Kinder badet und sich die folgende Auseinandersetzung mit ihrem Sohn Fritz entspinnt, die in einer Handgreiflichkeit zwischen Mutter und Sohn sowie einer weiteren Nebenfigur gipfelt.²⁶⁵

„Babette: ((stöhnt)) (.) ((holt Luft)) Ich wollte imma' ((holt Luft)) (.) ein Leben wo alle die gleichen Chancen haben (.) auch mein Fritz (2) so muss das sein: so='n:: (.) Sozialismuss:: ohne national ((holt Luft)) mehr will ich gar=nich' (4) Kommunisten (3) die glaub'n das auch:

Fritz: Aber Mutter Du hasst doch die Russen.

Babette: Ja:: (2) aba ich hasse auch die Deutschen: die in Alexejs Dorf Frau'n und Kinder in eine Kirche getrieben und angezündet hab'n

Fritz: L Aba Mutta das is' Feindpropaganda. (2) Sind denn hier nur miese Schweine und Verräter?

Babette: Fritz.

Fritz: Was erzählst de hier für einen Dreck? (.) Das sind doch alles Lügen is' doch alles Schwachsinn hä:: (.) Er hat uns groß gemacht der Führer hat Deutschland groß gemacht ((holt Luft)) er hat Euch vernichtet Euch hat er vernichtet

Babette: L Bist Du jetzt Du jetzt völlig übergeschnappt (.) Hast Du nur noch Mist im Hirn?

Fritz: L Au- (.) Du Mutter auch Du hast ihn verraten (2) Wir war'n ihn nicht wert den Führer²⁶⁶

Am Ende dieser Auseinandersetzung läuft Fritz wütend davon und verlässt den Hof. Diese letzte Sequenz wurde zwar von sieben der neun ProbandInnen erwähnt, jedoch nur von fünf Probanden mit der übrigen Geschichte von Babette in Verbindung gebracht.²⁶⁷ Auch in diesen Fällen kommt es also im Umkehrschluss zu einer Reduktion der personalisierten Geschichte an der Filmfigur der Babette.

Der vergleichende Überblick zeigt, dass die meisten ProbandInnen die personalisierte Geschichte der Filmfigur Babette auf die Darstellung der Vergewaltigung reduzierten: So wurde der nahezu vollständige Handlungsverlauf nur von drei ProbandInnen wiedergegeben. Auffällig ist hierbei, dass die meisten ProbandInnen vor allem jenen Teil der Erzählung vernachlässigten, der zum Schwerpunkt der Wahrnehmung führt, und jenen Teil, der sich an diesen anschloss, öfter erinnern konnten, auch wenn er nicht dieselbe Rolle spielte. Welche Konsequenzen diese Form der Reduktion hat, zeigt vor allem die Reduktion des Handlungsverlaufes um die letzte der zugehörigen Sequenzen.

Zum einen ist die Auseinandersetzung zwischen Babette und Fritz eine von nur drei Sequenzen im gesamten Film, in denen auf deutsche Verbrechen im Zweiten Weltkrieg verwiesen wird.²⁶⁸ Diese wenigen Verweise machen „Die Flucht“ aus historiographischer Sicht noch lange nicht zu einer ausgewogenen Geschichtsdarstellung. Der rudimentäre und entkontextualisierte Verweis auf ein erfundenes Mas-

²⁶⁴ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:02:13-01:04:05.

²⁶⁵ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:14:50-01:16:13.

²⁶⁶ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:15:01-01:16:02.

²⁶⁷ DFW02N, Z. 170-173; DFW02I, Z. 1269-1355; DFW03I, Z. 1460-1489; DFW04N, Z. 144-152; DFW04I, Z. 862-924; DFW05I, Z. 122-150 u. 1079-1143; DFM02N, Z.34-35; DFM02I, Z.481-508 u. 749-775; DFM04I, Z. 111-129 u. 374-414. Darüber hinaus konnte der Proband Andreas im letzten Drittel des *Vertiefenden Interviews* die Verbindung zum vorherigem Handlungsverlauf herstellen (DFM01I, Z. 852-910), dies geschah jedoch erst, nachdem der Interviewer einige nicht unerhebliche Hinweise zum Film gegeben hatte, um einige Erinnerungslücken des Probanden zu schließen, da diese ihn verunsicherten und im Gespräch hemmten. Da nicht eindeutig rekonstruierbar ist, ob die Neubewertung durch die eigenständige Reflexion des *Individuellen Filmskriptes* durch den Probanden zu Stande kam oder durch den Interviewer und die von ihm gegebenen zusätzlichen Informationen ausgelöst wurde, wird an dieser Stelle mit jenem Zustand des *Individuellen Filmskriptes* argumentiert, mit dem Andreas das *Vertiefende Interview* begann und der für den überwiegenden Teil desselben Bestand hatte. Abgesehen davon ist diese ‚Korrektur‘ an der eigenen Filmwahrnehmung durch den Probanden ein eindrücklicher Beweis für die Flüchtigkeit und Handlungsfähigkeit *Individueller Filmskripte*, deren Status quo permanent im Wandel ist.

²⁶⁸ Bei den beiden anderen Sequenzen handelt es sich zum einen in der Zusammenfassung des ersten Teils von „Die Flucht“, in dem die Nebenfigur Ferdinand Graf von Gernstorff einem Wehrmachtssoldaten im Heimaturlaub von der Ostfront, der beim Familienessen den folgenden Satz sagt und von seinem Vater zum Schweigen gebracht wird: „Frau' Kinda Greise Pol'n Juden Russ'n erschossen ha'm wir sie ((holt Luft)) verdammt sie mussten ihre eigenen Gräber schaufel'n“ (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:01:01-00:01:04). Dieser Satz stellt – zusammen mit der collagenhaften Einleitung der Exposition (Kai Wessel, Die Flucht (Teil 1), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 92', hier 00:00:00-00:01:11) – auch einen der wenigen ernstzunehmenden Verweise auf deutsche Verbrechen im Zweiten Weltkrieg im ersten Teil von „Die Flucht“ dar (dort im Kontext: Kai Wessel, Die Flucht (Teil 1), 2007, 00:17:22-00:19:15). Lediglich ein Proband nahm ihn in sein *Individuelles Filmskript* auf (Vgl. DFM02I, Z. 920-1009). Zum anderen ist die intensivere Darstellung der Verhaftung und Ermordung der Zwangsarbeiter durch deutsche Feldpolizisten zu verweisen (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:49 u. 00:14:41-00:17:01), die von allen neun ProbandInnen in ihr *Individuelles Filmskript* integriert wurde, sowie die spätere Konfrontation Magdalena von Mahlenbergs, Heinrich von Gernstorffs und Victoria von Mahlenbergs mit diesem Verbrechen durch François Beauvais (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:46:05-00:47:42). Vgl. auch Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

saker in einer Kirche ‚irgendwo im Osten‘ ist jedoch so sehr mit der Figur der Babette und ihrer Entwicklung im Film verbunden, dass er mit der Verkürzung des Handlungsstranges um diese Sequenz gar nicht mehr zur Verfügung steht. Ein Einbezug der Sequenz in das *Individuelle Filmskript* der ProbandInnen garantiert jedoch nicht, dass der Verweis auch aufgegriffen wurde. So fiel die Anmerkung bei fünf der sechs ProbandInnen, die die Sequenzen erwähnten und mit Babettes Entwicklung in Verbindung brachten, einer Vereinfachung von personalisierter Geschichte zum Opfer, so dass sie sich letztlich nur im *Individuelles Filmskript* einer Probandin niederschlug.²⁶⁹

Zum anderen forciert die Verkürzung personalisierter Geschichte von Babette gerade zum Ende ihres Handlungsstranges und eine Konzentration auf die Vergewaltigung das Bild des deutschen Opfers und seiner Leiden bei den ProbandInnen. Wohingegen die ProbandInnen, die die letzten Sequenzen in ihr *Individuelles Filmskript* mit einbezogen, zumeist zu den Lesarten eines Opfers, das sein Trauma überwunden hat oder das sich durch sein Leid gegen den Nationalsozialismus wandte, tendierten.

Von der historiographischen Warte aus betrachtet, zeichnet sich hier ein Dilemma ab, denn weder das Lamento der deutschen Opfer im Zweiten Weltkrieg, noch die Märe der durch die Schrecken des Krieges geläuterten Deutschen scheint ein akzeptables Geschichtsangebot zu sein. Tröstlich ist nur, dass die ProbandInnen dieser Studie mit beiden Optionen kritisch ins Gericht gingen.

Abschließend ist festzustellen, dass in den beiden erörterten Fällen der personalisierten Geschichte der Babette, aber auch von Christel Jolitz Teile des Angebotes ignoriert wurden, woraus sich der Akt des inszenierten, historischen Verbrechens als wesentlicher Kern dieser personalisierten Geschichte herauskristallisierte. Auch wenn die Verkürzung von personalisierter Geschichte – also die Reduktion der Geschichte im Kontext der Gesamtheit des Filmes um einzelne Sequenzen – bei der Rezeption beider Filme und bei allen ProbandInnen beobachtet werden konnte, fiel sie, wie die Beispiele zeigten, bei den ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten, weit weniger gravierend aus und trat seltener auf als bei den RezipientInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“. Eine Erklärung hierfür ist, dass die Narration von „Die Flucht“ weit weniger komplex strukturiert ist als die von „Zeit der Frauen“ und mit nur wenigen Handlungssträngen in einer geschlossenen, diegetischen Welt eine homogene Erzählsituation und eine fast vollständige Kongruenz der Erzählinstanzen aufweist.²⁷⁰ In „Zeit der Frauen“ lassen sich hingegen mit 45 einzelnen ZeitzeugInnenaussagen eine Vielzahl von Binnenerzählungen identifizieren, die sowohl homo-, hetero- als auch autodiegetisch gestaltet sind. Diese Erzählungen stehen zum Teil zwar über die ZeitzeugInnen in einer Beziehung zueinander, werden aber thematisch und inhaltlich überwiegend nur über den auktorialen Erzähler miteinander verbunden. Darüber hinaus folgt die Dokumentation keiner Handlung im dramatischen Sinne, sondern stellt seine Kontinuität über die Chronologie der Filmhistorie her. Ein Resultat daraus ist, dass die Akteure des Filmes nicht miteinander agieren und die RezipientInnen wenige Möglichkeiten haben, die Binnenerzählungen inhaltlich zueinander in Bezug zu setzen. Durch diese Organisation der filmischen Narration entsteht in der Dokumentation eine erzählerische Fragmentation, die zwischen den wenigen zusammengehörenden Binnenerzählungen keine Verbindlichkeit für eine Sinnbildung aufkommen lässt. Wenn aber die einzelnen Sequenzen personalisierter Geschichte für sich genommen Sinn ergeben, ist eine Verkürzung des Medientextes um Sequenzen, die als weniger wichtig oder eindrücklich empfunden wurden, im Rezeptionsprozess nur konsequent.

Auch bei der Reduktion als Verkürzung von personalisierter Geschichte ist die Tendenz zur Reduktion auf das Wesentliche, wie schon bei der Vereinfachung personalisierter Geschichte, das leitende Prinzip. Letztlich gilt das Gesagte vice versa aber auch für die Rezeption des Spielfilmes, von dem die Dokumentation hier narratologisch abgegrenzt wurde. In conclusio lässt sich demnach die Hypothese formulieren, dass Elemente personalisierter Geschichte dann verkürzt werden, wenn sie im Akt der individuellen Sinnbildung keine Funktion haben, oder bei der Lesartenkonstruktion stören.

8.2.3 Vernachlässigung von personalisierter Geschichte

Eine letzte Form der Reduktion stellt die Vernachlässigungen von personalisierter Geschichte dar. Sie beschreibt Rezeptionspraktiken, bei denen ProbandInnen den gesamten Film um einzelne Personen, Personengruppen und die mit ihnen verknüpften Handlungsstränge reduzieren. Diese Praktik der Reduktion stellt eine der umfangreichsten und schwerwiegendsten Modifikationen bei der Rezeption personalisierter Geschichte dar. Denn so trivial es klingen mag: Ohne Person keine personalisierter Geschichte.

Mehr noch als bei der Reduktion als Verkürzung personalisierter Geschichte ist diese Reduktion des Filmes um einzelne Elemente nur ex negativo und anhand der *Individuellen Filmgrundrisse* zu rekon-

²⁶⁹ DFW04N, Z. 144-152.

²⁷⁰ Vgl. auch Markus Kuhn, *Filmnarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin 2013, S. 100-103.

truierten; denn, was nicht geäußert wurde, entzieht sich – eigentlich – der Interpretation. Daher wird sich dieses Kapitel darauf konzentrieren, die häufigsten Leerstellen in den *Individuellen Filmskripten* aufzuzeigen und – mangels Alternativen – mögliche Gründe dieser Reduktionen anhand der Struktur der Medientexte zu rekonstruieren. Auch wenn diese Arbeit einen genuin qualitativen Anspruch hat und im Folgenden nur strukturelle Betrachtungen der Filmwahrnehmungen der ProbandInnen vorgenommen werden können, ist die Vernachlässigung als Form der Reduktion bereits allein deswegen von einem höchsten Interesse, weil sie von allen im Zuge dieser Studie rekonstruierten Handlungspraktiken den stärksten Einfluss auf die Genese der *Individuellen Filmskripte* hatte. Wie massiv sich dieser Einfluss gestalten kann, vermag ein fallübergreifender Vergleich der *Individuellen Filmgrundrisse* nach Zahlen zu veranschaulichen.

Bei der Wiedergabe des Filmes „Die Flucht“ verwiesen die ProbandInnen durchschnittlich nur auf 41 der 89 Subsequenzen und vernachlässigten damit 54 Prozent des filmischen Geschichtsangebotes. Wobei ebenfalls festgehalten werden muss, dass die Anzahl der genannten Sequenzen, die dem Spielfilm eindeutig zugordnet werden konnten, von ProbandIn zu ProbandIn mit maximal 65 und minimal 18 Sequenzen stark variierte und mit einer Standardabweichung von 16 genannten Subsequenzen eine relativ starke Streuung aufweisen. Ein ähnliches Bild zeichnet sich, wenn die von den ProbandInnen erwähnten Filmfiguren verglichen werden. Von den als relevant identifizierten²⁷¹ 37 Haupt- und Nebenfiguren im Spielfilm, die einen Dialoganteil hatten, erwähnten die ProbandInnen durchschnittlich gerade einmal 15 und vernachlässigten damit 60 Prozent des Angebots. Die Streuung fiel hierbei mit einer Abweichung von 3,5 genannten Personen, einer Anzahl von höchstens 21 und wenigstens elf Nennungen jedoch geringer aus. Bei der Rezeption von „Die Flucht“ wurden jedoch nicht alle Filmfiguren als Individuen wahrgenommen, sondern einige von den ProbandInnen zu Gruppen – wie etwa ‚die Rotarmisten‘, oder ‚die Zwangsarbeiter‘ – verkollektiviert.²⁷²

Auch bei der Dokumentation „Zeit der Frauen“ ergibt sich ein ähnliches Bild. So wurden von den 47 Subsequenzen im Durchschnitt gerade einmal 17 von den ProbandInnen in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen. Bei den ZeitzeugInnen wurden lediglich acht der insgesamt 19 ZeitzeugInnen erwähnt, wobei die Anzahl der Nennungen zwischen zehn und vier schwankte. Dies entspricht einer Vernachlässigung von 62 Prozent der Subsequenzen und 58 Prozent der ZeitzeugInnen mit einer Standardabweichung von acht erwähnten Sequenzen respektive nur einer erwähnten ZeitzeugInnen.

Die Anzahl der Personen – egal ob ZeitzeugInnen oder Filmfiguren –, die von den ProbandInnen in ihre *Individuellen Filmskripte* übernommen wurden, ist mit 42 Prozent bei der Dokumentation „Zeit der Frauen“ und 40 Prozent bei dem Spielfilm „Die Flucht“ annähernd identisch. Die relativ höhere Abweichung bei vernachlässigten Sequenzen im Vergleich zu den vernachlässigten Personen ist durch die zuvor beschriebene Praktik der Verkürzung von personalisierter Geschichte erklärbar. So variierte die Zahl der vernachlässigten Personen schwächer, als die mit ihnen verknüpften Sequenzen. Im Hinblick auf Wahrnehmung und Wirkung von personalisierter Geschichte zeigt dieser Befund aber auch, dass im Mittel über die Hälfte der Personen in beiden Filmen keinen Eingang in die *Individuellen Filmskripte* fand.

Häufiger noch als Filmfiguren und ZeitzeugInnen wurden personalisierte Geschichten vernachlässigt, die lediglich in den Binnenerzählungen von Filmfiguren und ZeitzeugInnen in Erscheinung traten – ein Befund, der insbesondere die Rezeption der Dokumentation prägte. Während diese Erscheinungsform personalisierter Geschichte in „Die Flucht“ in nur einem relevanten Fall zu Tage tritt, ließen sich für „Zeit der Frauen“ 23 relevante Personen identifizieren, deren personalisierte Geschichten auf diese Weise Eingang in die filmische Narration fanden. Gerade einmal drei der neun ProbandInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, erwähnten die entsprechende personalisierte Geschichte.²⁷³ Dem gegenüber erwähnten die ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, von den 23 betreffenden personalisierten Geschichten im Schnitt gerade einmal 4,5 und schwankten dabei mit einer Standardabweichung von 1,375 zwischen sechs und null Nennungen, was einer durchschnittlichen Vernachlässigung von 80,4 Prozent der Angebote personalisierter Geschichte, die in dieser Erscheinungsform zu Tage trat, entspricht. Bemerkenswert ist dabei, dass gerade einmal sieben dieser 23 Angebote von keiner ProbandIn und weitere neun von weniger als zwei StudienteilnehmerInnen rezipiert wurde, woraus sich das Bild einer starken Streuung über das angebotene Spektrum ergibt, das letztlich für ein hohes Maß an Zufall

²⁷¹ Vgl. zur Festlegung der Relevanz bei der Indexierung der Personen Kapitel 5.3.

²⁷² Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit, das sich dezidiert mit dem Phänomen der Verkollektivierung von personalisierter Geschichte bei der Rezeption beschäftigt.

²⁷³ Der Fall dieser personalisierten Geschichte, die sich an der Figur des Georg festmacht, wird am Ende dieses Kapitels eingehender betrachtet werden.

respektive Willkür und ein geringes Maß an filmimmanenten Faktoren, die auf die Selektion einwirkten, bei der Rezeption dieser Erscheinungsform personalisierter Geschichte spricht.²⁷⁴

Beinahe gänzlich vernachlässigt wurden von den ProbandInnen beider Filme darüber hinaus die personalisierten Geschichten der sprichwörtlich unzähligen Menschen, die in „Die Flucht“ durch Statistinnen oder KomparalInnen verkörpert werden oder in „Zeit der Frauen“ in einer der 186 Einstellungen in Erscheinung treten, die aus ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ entnommen sind.²⁷⁵

Nachfolgend soll nun ein Blick auf all das geworfen werden, was von den ProbandInnen unerwähnt blieb, wobei in der Analyse eine doppelte Engführung vorgenommen wird. Zum einen werden mit Filmfiguren respektive ZeitzugInnen im Folgenden jene Erscheinungsformen personalisierter Geschichte fokussiert, die in ihren jeweiligen Medientexten im Zentrum der Rezeption der ProbandInnen standen. Darüber hinaus werden von diesen Personen diejenigen, die von der überwiegenden Mehrzahl der ProbandInnen vernachlässigt wurden, genauer in Augenschein genommen werden. Ziel dieser Engführung ist es, anhand der Eigenschaften und Inszenierungen dieser ‚prominenten‘ Beispiele mögliche strukturelle und filmimmanente Ursachen, die zu einer Vernachlässigung durch die ProbandInnen geführt haben könnten, herauszuarbeiten und zu diskutieren.

Betrachtet man zunächst die Rezeption des Spielfilmes „Die Flucht“, so ist festzustellen, dass von den 37 Haupt- und Nebenfiguren mit Dialog zwölf von keiner einzigen ProbandIn und fünf weitere nur von zwei oder einer ProbandInnen erwähnt wurden. Grundsätzlich ist hierbei zu konstatieren, dass allen diesen Figuren ein extrem geringer Anteil an der Narration des Filmes gemein ist.²⁷⁶ Diese vernachlässigten Personen lassen sich hierbei in drei Kategorien aufteilen und beschreiben.

Die Erste ist die Personenkategorie, die zwar eigenen Dialog besitzen, aber überwiegend als Einheit agieren. Zu diesen zählt beispielsweise eine Gruppe von drei vermeintlichen Deserteuren, die im letzten Akt des Filmes zu den flüchtenden Hauptpersonen stoßen, jedoch denunziert und vom Antagonisten Heinrich von Mahlenberg zum Tode verurteilt werden sowie die drei Schöffen, die mit ihm zu Gericht sitzen.²⁷⁷ Auffällig ist hierbei, dass die Soldaten als Gruppe von sieben der neun ProbandInnen wahrgenommen wurden,²⁷⁸ im Gegensatz zu den Schöffen, die nur ein einziges Mal von einer Probandin erwähnt wurden.²⁷⁹ Die drei Soldaten treten hierbei zusammen nur 1 Minute und 20 Sekunden im Bild in Erscheinung und haben einen Anteil am Dialog des gesamten Filmes von 1,1 Prozent. Bei den drei Schöffen fällt die Präsenz auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* mit gerade einmal 17 Sekunden respektive 0,12 Prozent noch geringer aus. Ein weiteres Beispiel stellt der befehlshabende Offizier – im Dienstgrad eines Hauptmannes der Panzertruppen – der Rotarmisten dar, der die Rotarmisten anführt, die Babette und Frau Meister vergewaltigen.²⁸⁰ Auch er wurde von keiner ProbandIn als gesondertes Individuum erwähnt. Auch er tritt mit 35 Sekunden auf der Bildebene und 9 Sekunden gesprochenem Wort nur kurz in Erscheinung. Seine Person ging demnach in den *Individuellen Filmskripten* aller ProbandInnen in einer Gruppe auf – die mit unterschiedlichen Bezeichnungen versehen – die Rotarmisten, die in der entsprechenden Sequenz zu sehen waren, zusammenfassten. Demnach kann in diesen Fällen von einer Vernachlässigung des Individuums zugunsten des Kollektivs gesprochen werden. Auch wenn die Personen dabei indirekt erwähnt werden, muss konstatiert werden, dass hierdurch ihre Qualität als Träger personalisierter Geschichte durch die RezipientInnen im dialektischen Sinne aufgehoben wird.²⁸¹

Die zweite Kategorie besteht aus Personen, die einzig der Weiterentwicklung der Handlung dienen und nur in einer Sequenz auftreten und keinerlei Charakterentwicklung aufweisen. Hierzu zählt unter anderem ein Volkssturmmann, der den Flüchtlingstross vor dem Betreten des Frischen Haffes zum Entladen der Wägen auffordert und sich zunächst weigert, Fritz freizustellen.²⁸² Sein Anteil an der *Bildlichen*

²⁷⁴ Vgl. hierzu Abb. 15 u. 16 dieser Arbeit.

²⁷⁵ Bei einer Dauer von weniger als einer Sekunde bis gerade einmal zwölf Sekunden und vier Sekunden im Durchschnitt überrascht nicht, dass die ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, die gezeigten Ausschnitte aus historischen Aufnahmen fast gar nicht in ihr *Individuelles Filmskript* übernahmen. Wenn dies doch geschah, war der Grund hierfür, dass sie sich an das Motiv erinnerten, damit aber meist keine Geschichte verbanden. Eine Ausnahme bildet die angenommene Beweiskraft der Aufnahmen zerstörter Städte. Vgl. hierzu ausführlicher und weiterführend Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

²⁷⁶ Eine tabellarische Übersicht zum Anteil der Filmfiguren in „Die Flucht“ an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* findet Anhang dieser Arbeit: Vgl. Abb. 14.

²⁷⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:07:40-01:08:35, 01:08:35-01:09:54 u. 01:12:42-01:13:22.

²⁷⁸ Vgl. DFW02N, Z. 149-155 u. 174-197; DFW02I, Z. 996-1036, u. 1121-1133; DFW03I, Z. 494-514 u. 1328-1343; DFW04N, Z. 131-135 u. 137-144; DFW04I, Z. 701-741, 1140-1156 u. 1282-1330; DFW05N, Z. 68-73; DFW05I, Z. 780-816, 966-1033, 1611-1655 u. 1865-1890; DFM01N, Z. 72-79; DFM01I, Z. 91-128, 441-592 u. 1169-1220; DFM02N, Z. 32f; DFM02I, Z. 452-480; DFM03N, Z. 52-56; DFM03I, Z. 546-568 u. 1117-1194; DFM04I, Z. 89-105 u. 318-405.

²⁷⁹ Vgl. DFW04I, Z. 701-741.

²⁸⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

²⁸¹ Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit, das sich dezidiert mit dem Phänomen der Verkolektivierung von personalisierter Geschichte bei der Rezeption beschäftigt.

²⁸² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:50:13-00:50:57 u. 00:51:58-00:52:34.

Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz beträgt gerade einmal 45 Sekunden mit einer Dialoglänge von 21 Sekunden. Einen ähnlich geringen Anteil haben beispielsweise auch der Oberleutnant, der die Gruppe der drei desertieren Soldaten verhaftet,²⁸³ oder der Obergefreite,²⁸⁴ der die standrechtliche Erschießung der drei Soldaten leitet. Ihre Bildpräsenz beträgt gerade einmal 43 Sekunden respektive 12 Sekunden, ihr Anteil an der *Sprachlichen Erzählinstanz* gerade einmal 19 Sekunden respektive 8 Sekunden. Bedeutsam an der Vernachlässigung dieser Kategorien von Filmfiguren ist, dass die betreffenden Sequenzen, in denen die Figuren auftraten, bei den ProbandInnen durchaus Zuwendung erfuhren, die betreffenden Filmfiguren jedoch nicht in die *Individuellen Filmskripte* übernommen wurden. So lag der Fokus im Fall der Sequenz, in der der Volkssturmmann auftrat, bei allen ProbandInnen auf dem Wiedersehen zwischen Babette und Fritz.²⁸⁵ Im Falle des Oberleutnants und des Obergefreiten fokussierten die ProbandInnen demgegenüber das Schicksal der drei Deserteure und erwähnten zwar Verhaftung und Exekution, betrachteten sie jedoch aus der Perspektive der Soldaten als passives Geschehen.²⁸⁶ Statt der personalisierten Geschichte, die mit den besprochenen namenslosen Soldaten und Offizieren angeboten wurde, setzen die ProbandInnen demnach andere Schwerpunkte, wobei sie sich in allen Fällen für jene Darstellungen entschieden, die einen größeren Anteil an der Gesamtheit des Filmes hatten. Die Vernachlässigung ging in diesen Fällen mit der Wahl einer personalisierten Geschichte aus dem Angebot einher, die gleichzeitig eine Wahl der Perspektive auf die Gesamtheit der dargestellten Vergangenheit – als Summe der angebotenen personalisierten Geschichten begriffen – darstellt.

Die dritte und letzte Kategorie von vernachlässigten Personen gestaltet sich weniger homogen als die beiden Vorherigen. Sie umfasst hauptsächlich von KomparsInnen dargestellte Filmfiguren, die im Rahmen der Dramaturgie an der Handlung teilhaben, in mehreren Sequenzen auftauchen, ein Minimum an Charakterentwicklung aufweisen und dennoch vernachlässigt wurden. In diese Kategorie fallen beispielsweise Louis, ein Zwangsarbeiter, der mit den anderen Zwangsarbeitern auf eigene Faust flieht. Er ist in nur vier Sequenzen für 17 Sekunden zu sehen und spricht mit insgesamt 6 Sekunden gerade einmal drei Sätze.²⁸⁷ Ein weiterer Fall ist Martha Schaller, eine pommersche Bäuerin auf deren Hof der Flüchtlingstreck, dem sie sich später anschließt, zunächst rastet. Martha Schaller taucht in insgesamt vier Sequenzen auf und hat einen Anteil an der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* von 1 Minute und 13 Sekunden sowie 26 Sekunden Dialog.²⁸⁸ Letztlich bleibt in dieser Kategorie noch die Person des Alexej als Beispiel anzuführen, der als dienstbarer russischer Zwangsarbeiter ohne nennenswerte Charaktereigenschaften oder -Entwicklung dargestellt wird und dessen Inszenierung ebenso nichtssagend wie problematisch und rassistisch ist, da er meist als Lakai des flüchtenden preußischen Adels dargestellt wird und beispielsweise im Stehen Suppe verteilt, während die Deutschen, die er begleitet, beisammensitzen und essen.²⁸⁹ Alexej tritt in insgesamt zwölf Sequenzen in Erscheinung, wobei er die meiste Zeit seiner 2 Minuten und 2 Sekunden im Bildhintergrund steht und gerade einmal 12 Sekunden spricht.²⁹⁰

Stellt man all diesen Filmfiguren aus „Die Flucht“ jene entgegen, die von allen ProbandInnen erwähnt wurden, so lässt sich ein erster Grund für ihre Vernachlässigung aus der Filmstruktur ableiten: Da wäre zunächst die weibliche Hauptfigur des Spielfilmes Magdalena Gräfin von Mahlenberg,²⁹¹ die in 49 Se-

²⁸³ Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:08:35-01:09:55.

²⁸⁴ Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:13:06-01:13:22.

²⁸⁵ DFW02N, Z. 117-121; DFW02I, Z. 150-181, 978-987 u. 1269-1355; DFW03I, Z. 627-678, 752-784 u. 1460-1526; DFW04N, Z. 119-125; DFW04I, Z. 684-700; DFW05N, Z. 55-59; DFW05I, Z. 122-166 u. 856-909; DFM01I, Z. 399-440; DFM02I, Z. 300-327.

²⁸⁶ Vgl. DFW02N, Z. 174-197; DFW02I, Z. 996-1036, u. 1121-1133; DFW03I, Z. 494-514 u. 1328-1343; DFW04N, Z. 131-135; DFW04I, Z. 701-741 u. 1140-1156; DFW05N, Z. 68-73; DFW05I, Z. 780-816 u. 1611-1655; DFM01N, Z. 72-79; DFM01I, Z. 91-128, 441-592 u. 1169-1220; DFM02N, Z. 32f; DFM02I, Z. 452-480; DFM03N, Z. 52-56; DFM03I, Z. 546-568 u. 1117-1194; DFM04I, Z. 89-105 u. 318-405.

²⁸⁷ Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:05:16-00:06:04, 00:12:29-00:13:51 u. 00:14:41-00:17:02.

²⁸⁸ Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:06:04-00:07:42, 00:13:51-00:14:41, 00:50:13-00:50:58, 00:53:28-00:55:04 u. 00:55:04-00:56:16 u. 00:14:41-00:17:02.

²⁸⁹ Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:09:55-01:10:50.

²⁹⁰ Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:13:51-00:14:41, 00:20:08-00:21:45, 00:50:13-00:50:58, 00:53:28-00:55:04, 00:57:52-01:00:18, 01:02:13-01:04:02, 01:07:06-01:11:34, 01:15:41-01:16:06 u. 01:24:56-01:28:24.

²⁹¹ Vgl. die Erwähnungen durch die ProbandInnen: DFW01N, Z. 11f, 22-26 u. 38f; DFW01I, Z. 132-140, 163-178, 196-232, 256-269, 282-288, 294-327, 332-341, 493-517, 593-600 u. 727-746; DFW02N, Z. 13-20, 22-38, 40-91-, 94-103, 111-116, 121-149, 166-170 u. 174-192; DFW02I, Z. 60-131, 301-377, 436-477, 541-643, 682-736, 757-783, 960-977, 1037-1090, 1121-1217 u. 1356-1401; DFW03N, Z. 15f, 22-31, 39-66 u. 81-89; DFW03I, Z. 34-80, 94-149, 163-225, 315-421, 515-837, 926-1075, 1188-1291, 1311-1327, 1378-1446 u. 1460-1489; DFW04N, Z. 19-28, 56-60, 79-91, 93-106, 110-119, 123-127, 135-144 u. 152-159; DFW04I, Z. 108-134, 189-232, 412-577, 628-683, 819-847, 1084-1193, 1282-1298, 1364-136, 1384-1402 u. 1406-1430; DFW05N, Z. 14-21, 26-33, 43-47, 52-54, 60-63, 75f u. 82-85; DFW05I, Z. 294-507, 634-730, 856-954, 966-991, 1157-1191, 1197-1265-, 1309-1335, 1371-1399, 1477-1610, 1891-1936, 1980-2012 u. 2032-2046; DFM01N, Z. 12-15, 33-45, 50-61 u. 84-101; DFM01I, Z. 20-46, 197-225, 374-440, 488-564, 593-638, 664-683, 712-851, 1040-1115 u. 1169-1252; DFM02N, Z. 15f, 21-32 u. 37-40; DFM02I, Z. 40-44, 53-64, 130-150, 232-300, 328-480, 532-565, 679-699, 730-748, 853-896 u. 909-918; DFM03N,

ProbandInnen erwähnt wurde, kam hingegen nur auf neun Sequenzen, wobei sie 3 Minuten und 12 Sekunden im Bild war und mit lediglich 30 Sekunden einen sehr geringen Anteil am Dialog des Filmes hatte.³⁰² Wenn man die von allen ProbandInnen genannten Filmfiguren mit den Beispielen der überwiegend Vernachlässigten in Bezug setzt, so liegt die Vermutung nahe, dass die Dauer der Darstellung in einem kausalen Verhältnis zur Nennung und damit zur Übernahme in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen steht.³⁰³

Bei den ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, zeigt sich ein ähnliches Bild, wobei sich keine so detaillierten Aufschlüsselungen der vernachlässigten ZeitzeugInnen aus der Struktur des Filmes ableiten lässt wie im Fall von „Die Flucht“, da sich die ZeitzeugInnen zwar inhaltlich divers gestalten, ihre strukturelle Funktion im Kontext des Filmes dabei jedoch durchweg homogen bleibt.³⁰⁴ Auch hier tendierten die ProbandInnen dazu, ZeitzeugInnen zu vernachlässigen, deren Anteil an der Dokumentation gering war. Insgesamt räumt der Film den ZeitzeugInnen mit 19 Minuten und 4 Sekunden auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und 24 Minuten und 14 Sekunden in der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* 45 Prozent respektive 69 Prozent seiner Gesamtspielzeit von 41 Minuten und 58 Sekunden ein.

Von allen ProbandInnen³⁰⁵ wurde die bereits ausführlich analysierte Zeitzeugin Christel Jolitz erwähnt,³⁰⁶ die mit 3 Minuten und 46 Sekunden im Bild und einem Anteil von 4 Minuten und 24 Sekunden an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* annähernd doppelt so lange zu sehen und zu hören war wie jede andere ZeitzeugIn. Ebenfalls von allen ProbandInnen wurde die Zeitzeugin Libussa Fritz-Osner erwähnt.³⁰⁷ Sie hatte mit einer Bildzeit von 2 Minuten und 19 Sekunden sowie 2 Minuten und 56 Sekunden gesprochenen Wortes einen überdurchschnittlichen Anteil an der Dokumentation.³⁰⁸ Immerhin von sieben respektive sechs der acht ProbandInnen wurden die Zeitzeuginnen Isis von Puttkamer und Rosa M. Slowjowa erwähnt,³⁰⁹ wobei der Anteil am Film bei Puttkamer mit einer Zeit im Bild von 1 Minuten und 52 Sekunden sowie einer gesamten Sprechzeit von 2 Minuten und 25 Sekunden weit größer ausfiel als bei Slowjowa, die auf der Bild- und Sprachebene des Filmes lediglich 52 Sekunden einnahm.³¹⁰ Bei den ZeitzeugInnen Christel Jolitz, Isis von Puttkamer und Libussa Fritz-Osner konzentriert sich der erhebliche Anteil, den sie an der Dokumentation hatten, darüber hinaus nicht nur auf einen Auftritt, sondern war auf drei Sequenzen im Fall von Jolitz und vier Sequenzen im Falle von Puttkamer und Fritz-Osner verteilt.

Auf der anderen Seite bleibt eine ZeitzeugIn gänzlich unerwähnt, fünf weitere wurden nur von je einer oder zwei ProbandInnen erwähnt. Die Aussage des Rotarmisten Aleksej G. Semin,³¹¹ der in gerade einmal 10 Sekunden nichts weiter sagt, als dass er für die Deutschen nichts empfunden habe, da sie angegriffen hätten, wurde von keiner der ProbandInnen in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen. Von je einer ProbandIn wurden die ZeitzeugInnen Henning von Normann,³¹² Rita Schneller³¹³ und Frieda Feyrer³¹⁴ erwähnt. Die ZeitzeugInnen Cordula Wimmer und Jerzy Kulis³¹⁵ fanden dagegen bei zwei Pro-

³⁰² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:00:00-00:03:07, 00:04:35-00:05:16, 00:06:04-00:07:47, 00:10:01-00:10:52, 00:21:53-00:22:48, 00:25:13-00:25:36 u. 00:26:35-00:30:03.

³⁰³ Eine tabellarische Übersicht der Häufigkeit der Nennungen aller Filmfiguren in „Die Flucht“ durch die ProbandInnen findet sich im Anhang dieser Arbeit: Vgl. Abb. 16.

³⁰⁴ Eine tabellarische Übersicht zum Anteil der der ZeitzeugInnen in „Zeit der Frauen“ an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* findet Anhang dieser Arbeit: Vgl. Abb. 13.

³⁰⁵ Vgl. ZdFW01, Z. 121-125 u. 698-719; ZdFW02, Z. 58-123, 526-546 u. 640-669; ZdFW03, Z. 74-111, 112-132, 133-161, 751-775, 906-929, 991-1032, 1033-1059, 1285-1301; 1584-1637, 2026-2044, 2045-2087 u. 2088-2140; ZdFW04N, Z. 38-44 u. 54-56; ZdFW04I, Z. 155-251, 295-335, 481-557, 914-989, 1211-1320, 1415-1436, 1501-1537 u. 1663-1700; ZdFM01N, Z. 30-34; ZdFM01I, Z. 46-123, 352-370, 652-699 u. 718-735; ZdFM02I, Z. 58-71, 181-248, 263-285, 795-841, 1070-1086 u. 1116-1182; ZdFM03N, Z. 32-42, 71-77; ZdFM01I, Z. 348-367, 385-420, 444-587 u. 1118-1196; ZdFM04I, Z. 124-169 u. 880-929.

³⁰⁶ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:46-00:17:33 u. 00:19:59-00:20:16.

³⁰⁷ Vgl. ZdFW01I, Z. 1159-1178; ZdFW02I, Z. 144-193 u. 526-546; ZdFW03I, Z. 162-193, 194-223, 224-267 u. 534-550; ZdFW04I, Z. 252-272, 295-335, 752-818 u. 1063-1110; ZdFM01I, Z. 303-336 u. 938-976; ZdFM02N, Z. 31-33; ZdFM02I, Z. 164-211 u. 263-285; ZdFM03N, Z. 56-64; ZdFM03I, Z. 751-799; ZdFM04N, Z. 43-51; ZdFM04I, Z. 668-698 u. 880-929.

³⁰⁸ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:11:49-00:12:07, 00:27:04-00:27:51, 00:32:45-00:33:03, 00:37:50-00:38:16 u. 00:38:31-00:39:27.

³⁰⁹ Vgl. für Isis von Puttkamer: ZdFW01I, Z. 286-309 u. 925-975; ZdFW02I, Z. 881-835; ZdFW03I, Z. 133-161, 162-193, 2026-2044 u. 2088-2140; ZdFW04I, Z. 752-818; ZdFM01N, Z. 43f; ZdFM01I, Z. 303-370; ZdFM02I, Z. 1116-1182; ZdFM04I, Z. 124-146. Vgl. für Rosa M. Slowjowa ZdFW01I, Z. 55-77 u. 1024-1091; ZdFW02I, Z. 547-572; ZdFW03I, Z. 194-223, 325-369, 390-464 u. 1848-1859; ZdFW04N, Z. 58-60, 84-89; ZdFW04I, Z. 819-889, 1465-1500, 1803-1850 u. 1884-1920; ZdFM01N, Z. 37-39; ZdFM01I, Z. 109-123, 492-524, 604-645 u. 881-913; ZdFM02N, Z. 58-71; ZdFM02I, Z. 1272-1364; ZdFM03N, Z. 79-92.

³¹⁰ Vgl. für Isis von Puttkamer: Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:10:47-00:11:36, 00:12:28-00:13:28, 00:28:54-00:29:27 u. 00:39:36-00:40:21; und für Rosa M. Slowjowa: Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:18:52-00:19:53.

³¹¹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:10:21-00:10:31.

³¹² ZdFW02I, Z. 372-402.

³¹³ ZdFW04I, Z. 1063-1110.

³¹⁴ ZdFW04I, Z. 1544-1593.

³¹⁵ ZdFW04I, Z. 862-889, 890-913 u. 1544-1593; ZdFM01N, Z. 37-39.

bandInnen Eingang in das *Individuelle Filmskript*.³¹⁶ Bei dieser Übersicht sollte beachtet werden, dass viele dieser Einzelnennungen der Geschichtsstudentin Karola zuzuschreiben sind, die in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview* ein außergewöhnliches Erinnerungsvermögen an den Tag legte und weit überdurchschnittlich viele Elemente des rezipierten Filmes in ihr *Individuelles Filmskript* übernahm.³¹⁷

Henning von Normanns, der in seinem Beitrag erzählte, wie seine Mutter sich „hässlich“ gemacht habe, um den Vergewaltigung durch Rotarmisten zu entgehen,³¹⁸ ist mit einer Zeit von 28 Sekunden vor der Kamera und einer Erzählzeit von 38 Sekunden der Zeitzeuge mit dem größten Anteil an der Dokumentation, der von der Mehrheit der ProbandInnen vernachlässigt wurde. Rita Schnellers Erzählung, in der sie von der schlechten medizinischen Lage und schweren Krankheit ihres Bruders bei Kriegsende berichtet, nimmt in der Dokumentation mit 21 Sekunden in der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und 32 Sekunden auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* noch weniger Raum ein als Normanns Ausführungen.³¹⁹ Weit kürzer fallen die Berichte des ehemaligen polnischen Polizisten Jerzy Kulis und der aus Pommern Vertriebenen Frieda Feyrer am Ende der Dokumentation aus. Kulis' versöhnliche Worte, dass im Rückblick sowohl die vertriebenen Polen als auch die vertriebenen Deutschen zu bedauern seien, haben eine Dauer von gerade einmal 13 Sekunden, von denen er nur 9 Sekunden auch gleichzeitig zu sehen ist.³²⁰ Den kürzesten Anteil an der Dokumentation – mit nicht einmal ganz 9 Sekunden auf beiden Erzählinstanzen – hat jedoch die Zeitzeugin Feyrer:³²¹ Ihr wird gerade ausreichend Zeit eingeräumt, um in zwei sichtlich aufgewühlten Halbsätzen zu schildern, wie sie von eintreffenden Polen nach Kriegsende hinausgeworfen wurde, wobei der Aussage nicht einmal zu entnehmen ist, was sie verlassen musste.

Es kann demnach festgestellt werden, dass die Vermutung nahe liegt, dass sowohl bei der Rezeption der Dokumentation als auch des Spielfilmes ein kausaler Zusammenhang zwischen dem Anteil einer personalisierten Geschichte am Film und ihrer Vernachlässigung besteht. Die erste Hypothese zur Vernachlässigung personalisierter Geschichte lautet demnach folgerichtig, dass RezipientInnen dazu neigen, filmische Angebote von personalisierter Geschichte um so mehr zu vernachlässigen, je kürzer ihre Inszenierung ausfällt. Dass dieser Zusammenhang jedoch nicht der Einzige ist, der die Reduktion personalisierter Geschichte als Vernachlässigung determiniert, zeigt ein kurzer Blick in die Filme. Vervollständigt man die zuvor begonnen Betrachtung der Rotarmisten, die vornehmlich als Gruppe wahrgenommen wurden und die vernachlässigte Person des russischen Offiziers, der sich nicht in einem einzigen *Individuellen Filmskript* niederschlug, um die Person desjenigen Soldaten, der nach der Vergewaltigung die Nerven verliert, wild um sich schießt und im Anschluss von seinen Kameraden exekutiert wird, zeichnet sich ein schärferes Bild.³²² Der russische Soldat ist mit 32 Sekunden nur geringfügig kürzer zu sehen und mit 15 Sekunden nur etwas länger zu hören als sein Vorgesetzter, jedoch wird er von sechs der neun ProbandInnen erwähnt.³²³ Im Hinblick auf die Dokumentation „Zeit der Frauen“ sei in diesem Kontext exemplarisch auf das Beispiel der Zeitzeugin Rosa M. Slowjowa verwiesen, die von sechs der acht ProbandInnen in deren *Individuelle Filmskripte* übernommen wurde, wobei ihre Erzählung gerade einmal 14 Sekunden länger dauert, als die Henning von Normanns, der von sieben der acht ProbandInnen vernachlässigt wurde.³²⁴

Ein noch extremeres Beispiel birgt die Figur Georg, der Mann von Babette, der keinen direkten Anteil an „Die Flucht“ hat, sondern lediglich in Erzählungen von Babette und anderer Filmfiguren vorkommt.³²⁵ Der Anteil dieser ‚metadiegetischen‘ Figur an bildlicher Darstellung und Dialog ist somit nicht existent, dennoch wurde er von drei der neun ProbandInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, erwähnt.³²⁶ Gegenbeispiele dieser Art lassen sich auch in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ finden. Das Eindrücklichste unter ihnen ist das der Tochter von Christel Jolitz, die sie ausschließlich in ihrem ersten Zeitzeuginnenbericht in gerade einmal drei Sätzen thematisiert.³²⁷ Sie fand bei fünf der acht ProbandInnen

³¹⁶ ZdFW04I, Z. 383-456; ZdFM03N, Z. 27-29; ZdFM03I, Z. 307-347.

³¹⁷ Eine tabellarische Übersicht der Häufigkeit der Nennungen aller ZeitzeugInnen „Zeit der Frauen“ durch die ProbandInnen findet sich im Anhang dieser Arbeit: Vgl. Abb. 15.

³¹⁸ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:22:09-00:22:47.

³¹⁹ ZdFW04I, Z. 1063-1110.

³²⁰ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:36:45-00:36:58.

³²¹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:34:08-00:34:19.

³²² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

³²³ Vgl. DFW02N, Z. 52-65; DFW03I, Z. 315-362, 463-486; DFW04N, Z. 66-78; DFW04I, Z. 378-411 u. 993-1028; DFW05N, Z. 34-42; DFW05I, Z. 563-588 u. 1761-1809; DFM01I, Z. 20-90; DFM04I, Z. 51-88.

³²⁴ Einzig die Probandin Jeanette erwähnte den Zeitzeugen Henning von Normann: Vgl. ZdFW02I, Z. 372-402.

³²⁵ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:11:42-00:11:48, 00:22:03-00:22:09, 00:26:44-00:26:52 u. 00:51:16-00:51:17.

³²⁶ DFW03N, Z. 22-31; DFW03I, Z. 627-678 u. 1460-1489; DFW04N, Z. 66-78; DFW04I, Z. 1299-1330; DFW05I, Z. 440-477 u. 1745-1760.

³²⁷ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:28-00:17:33.

Eingang in das *Individuelle Filmskript*.³²⁸ Diese Beispiele verdeutlichen, dass die Korrelation zwischen dem zeitlichen Anteil personalisierter Geschichte und der Wahrscheinlichkeit, dass sie sich in den *Individuellen Filmskripten* niederschlug – respektive vernachlässigt wurde – nicht die einzige Rezeptionspraktik ist, die hier am Werke ist.

Neben der Dauer im Film ist es vor allem die individuelle Zumessung von Bedeutung durch die ProbandInnen, die zwischen einer Vernachlässigung oder der Übernahme von personalisierter Geschichte in ein *Individuelles Filmskript* den Ausschlag gibt.³²⁹ Das Prinzip der Reduktion auf das Wesentliche dürfte auch bei der Reduktion von personalisierter Geschichte als Vernachlässigung eine erhebliche Rolle spielen. Somit muss die Hypothese dahingehend modifiziert werden, dass eine Vernachlässigung von personalisierter Geschichte umso wahrscheinlicher vorkommt, je kürzer ihre Inszenierung ist, wenn individuelle Bedeutungszumessungen durch die ProbandInnen dem nicht im Wege stehen. Treibt man diese Überlegung weiter und begreift die Vernachlässigung als Zusammenspiel aus geringem Anteil an der Gesamtdarstellung und divergierenden Bedeutungszumessungen durch die RezipientInnen, stellt sich die Frage, welche filmimmanenten Faktoren, abgesehen von der Darstellungsdauer, neben individuellen Gründen bei den ProbandInnen zu einer Vernachlässigung führen könnten. Betrachtet man die zuvor angeführten Filmfiguren und ZeitzeugInnen in einem filmweiten Vergleich und unterstellt, dass die Tendenz,³³⁰ personalisierte Geschichte in ihrer Komplexität zu reduzieren, nicht nur in einzelnen Sequenzen, sondern auch in der gesamten Binnenstruktur des Medientextes am Werke ist, lässt dies den Schluss zu, dass die Vernachlässigung personalisierter Geschichte auch das Resultat eines verlorenen ‚Konkurrenzkampfes‘ zweier Angebote um die Aufmerksamkeit der ProbandInnen sein kann, die durch die geringe Dauer der Inszenierung begünstigt wurde. Betrachtet man beispielsweise den zuvor erwähnten Zeitzeugen den ehemaligen polnischen Polizisten Jerzy Kulis im Kontext des Filmes, bietet sich neben der Kürze seines in In-Erscheinung-Tretens ein weiterer möglicher Grund für seine überwiegende Vernachlässigung durch die ProbandInnen: Neben ihm schilderte auch der ehemalige polnische Milizionär Marian Stachowiak seine Perspektive auf die Vertreibung Deutscher durch Polen am Ende des Zweiten Weltkrieges. Stachowiaks Aussage dauert mit 31 Sekunden auf der Bildebene und 30 Sekunden gesprochenem Wort nicht nur durchschnittlich eineinhalb mal so lange, sondern steht auch inhaltlich in diametralem Widerspruch zu Kulis’ versöhnlichem Rückblick auf die Ereignisse.³³¹ So argumentiert Stachowiak, dass die Vertreibung der Deutschen durch die Polen gerechte Rache war und kommt zu der wahrlich alttestamentarisch anmutenden Einschätzung, „[...] was Du dem Herrn antust das tut der Herr Dir an [...]“³³², eine Aussage, die sich sechs der ProbandInnen einprägten und von einigen sogar im Originalton zitiert wurde.³³³ Die Vermutung liegt nahe, dass diese beiden oppositionellen Deutungen von Geschichte, die beide von polnischen Männern mit einem ähnlichen Hintergrund, sich bei der Rezeption zwar nicht gegenseitig ausschließen, aber miteinander um die Aufmerksamkeit der RezipientInnen ringen. Auch im Spielfilm „Die Flucht“ kann diese Praktik vermutet werden. Es liegt beispielsweise nahe, dass die Filmfigur des Alexej, die das Angebot eines höflichen und dienstbaren russischen Mannes macht, RezipientInnen inkompatibel mit dem anderen Bild der ‚Russen‘ erscheint, das die „Die Flucht“ mit den undisziplinierten, mordenden und vergewaltigenden Rotarmisten, aber auch dem im Film aufgebauten Bedrohungsszenario der näher rückenden Roten Armee anbietet. Eine Überlegung, die durch die Tatsache gestützt wird, das Alexej zwar unerwähnt bleibt, das zweite Bild der ‚Russen‘ jedoch Eingang in alle neun *Individuellen Filmskripte* fand, auch wenn die ProbandInnen mit diesem meist nicht konform gingen.³³⁴ Die zweite Hypothese zur Vernachlässigung personalisierter Geschichte lautet demnach, dass Angebote personalisierter Geschichten vernachlässigt werden, wenn sie nicht mit anderen Angeboten, die in das *Individuelle Filmskript* übernommen wurden, thematisch und/oder inhaltlich kompatibel sind. Folglich wäre auch die Annahme der Tendenz der Reduktion um Komplexität³³⁵ des filmischen Angebotes bei der Rezeption um die Hypothese der Tendenz zur Reduktion um Perspektiven zu erweitern.

³²⁸ ZdFW01I, Z. 698-719; ZdFW03I, Z. 991-1032, 1285-1301 u. 2088-2140; ZdFW04N, Z. 54ff; ZdFW04I, Z. 155-181, 914-947 u. 948-989; ZdFM01I, Z. 652-688; ZdFM02I, Z. 795-841; ZdFM03N, Z. 32-42; ZdFM03N, Z. 385-420.

³²⁹ Vgl. hierzu Kapitel 9 u. 9.1 dieser Arbeit.

³³⁰ Vgl. hierzu Kapitel 8.2.1 u. 8.2.2 dieser Arbeit.

³³¹ Marian Stachowiak Aussage findet sich bei: Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:34:08-00:34:19 u. 00:36:12-00:36:31.

³³² Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:36:12-00:36:31.

³³³ ZdFW01I, Z. 173-191 u. 1024-1123; ZdFW03I, Z. 390-464, 930-968, 1860-1864, 1951-1976 u. 2141-2168; ZdFW04I, Z. 862-913 u. 1544-1593; ZdFM01N, Z. 37-39; ZdFM01I, Z. 109-123, 492-524 u. 881-913; ZdFM03I, Z. 1118-1196 u. 1230-1255.

³³⁴ Vgl. DFW01N, Z. 15f; DFW01I, Z. 359-401; DFW02N, Z. 52-87 u. 109-111; DFW02I, Z. 150-181 u. 301-435; DFW03N, Z. 42-55; DFW03I, Z. 315-362, 422-483, 1126-1187 u. 1311-1327; DFW04N, Z. 14-19, 28-34 u. 66-78; DFW04I, Z. 327-360 u. 993-1028; DFW05N, Z. 14-21 u. 34-42; DFW05I, Z. 151-166, 508-588 u. 1761-1809; DFM01N, Z. 16-19, 27-37 u. 50-71; DFM01I, Z. 20-46, 91-196, 231-263, 292-357, 374-398, 776-809, 920-1109, 1040-1115 u. 1288-1416; DFM02N, Z. 21-25 u. 28-30; DFM02I, Z. 206-219 u. 776-857; DFM03N, Z. 16f u. 20-27; DFM03I, Z. 169-193, 225-247, 299-309, 324-342, 483-502 u. 874-907; DFM04N, Z. 16-19; DFM04I, Z. 51-88 u. 318-405 u. 415-443.

³³⁵ Vgl. Kapitel 8.2.1 u. Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit.

Neben dieser Hypothese der Inkompatibilität von personalisierten Geschichten miteinander lässt sich an den erörterten Filmfiguren und ZeitzeugInnen eine weitere Hypothese für die filmimmanenten Ursachen der Vernachlässigung personalisierter Geschichte entwickeln. Als erstes Beispiel mag hier die Aussage des Rotarmist Aleksej G. Semins dienen, der von keiner beziehungsweise keinem der ProbandInnen erwähnt wurde. Semins Erzählung beschränkt sich darauf, dass er angibt kein Mitgefühl mit den Deutschen gehabt habe, da diese schließlich die Sowjetunion angegriffen hätten.³³⁶ Im Kontext des gesamten Filmes betrachtet, der zum einen eine Vielzahl an Verbrechen durch Rotarmisten schildert, aber auch versucht, das Verhalten der Rotarmisten zu ergründen, liefert diese Erzählung keinen bedeutsamen inhaltlichen oder perspektivischen Mehrwert, der als Alleinstellungsmerkmal gegenüber anderen personalisierten Geschichten in der Dokumentation fungieren könnte. Darüber hinaus weist der Subtext seiner Aussage, dass Gleiches mit Gleichem vergolten worden sei, eine nicht unerhebliche inhaltliche Schnittmenge mit der Aussage von Marian Stachowiak auf. Diese Redundanz wird noch deutlicher, wenn man Semins Aussage zu der der Zeitzeugin Rosa M. Slowjowa in Bezug setzt, die die Verbrechen durch Rotarmisten kritisch reflektiert, mit denen von SS-Männern parallelisiert und soweit geht, das Verhalten Ersterer dahingehend zu verurteilen, dass die Rote Armee sich dadurch auf das Niveau der Deutschen begeben habe.³³⁷ Ihre Erzählung stellt den Verbrechen durch Rotarmisten zum einen deutsche Gräueltaten entgegen, zum anderen verurteilt sie beides, ohne dabei die Unterschiede zu egalisieren. Dies stellt im Kontext der Dokumentation gleich zwei Alleinstellungsmerkmale dar. Im Spielfilm „Die Flucht“ fällt das korrespondierende Beispiel zu dieser Praktik noch drastischer aus: So bleibt die mit der Filmfigur Marta Schaller verknüpfte personalisierte Geschichte darauf beschränkt, dass sie Ostpreußen verlässt und unterscheidet sich darin in keinerlei Hinsicht substantiell von den übrigen flüchtenden Filmfiguren. Zusätzliche Angebote, die das Profil der personalisierten Geschichte schärfen würden, wie etwa Babettes Vergewaltigung oder innere Konflikte wie bei der Figur Rüdiger Graf von Gernstorff, der mit dem Verlust von Status und Besitz hadert, bleiben ebenso außen vor wie eine relevante Teilhabe an der Handlung. Die Figur verkörpert nicht mehr als die Zusammenfassung des Themas von „Die Flucht“ und dies schien für die ProbandInnen zu wenig gewesen zu sein.

Die dritte Hypothese zur Reduktion personalisierter Geschichte als Vernachlässigung lautet demnach, dass inhaltliche, thematische oder perspektivisch ähnliche oder deckungsgleiche Angebote zu einer Redundanz führen und dass eine Vernachlässigung umso wahrscheinlicher ist, je weniger Alleinstellungsmerkmale ein Angebot personalisierter Geschichte aufweist. Personalisierte Geschichtsdarstellungen könnten sich demnach durch Inkompatibilität miteinander oder aber ihre Redundanz zueinander gegenseitig ausschließen, wobei anzumerken bleibt, dass sowohl im Kontext der dargelegten Inkompatibilität als auch Redundanz eine kurze Darstellungszeit eine Vernachlässigung begünstigen dürfte.

Ein letzter Grund für die Praktik der Vernachlässigung von personalisierter Geschichte ist möglicherweise in ästhetischer Heterogenität der Medientexte zu suchen. So findet sich in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ eine Sequenz, die aus den üblichen Inszenierungen mit ihrem collagenhaften Arrangement der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* aus ZeitzeugInnenaufnahmen, modernen Ambienteaufnahmen und historischem Filmmaterial einerseits und der *Sprachlichen Erzählinstanz*, die von ZeitzeugInnenaussagen und der Stimme des auktorialen Erzählers dominiert wird, ausbricht. Die Sequenz thematisiert die Verteidigung und die Zustände in der umstellten Hafencity Kolberg Anfang März 1945 und parallelisiert die Ereignisse mit der Handlung des gleichnamigen Vorbehaltsfilmes, der die Belagerung der Stadt im Vierten Koalitionskrieg zum Gegenstand hat.³³⁸ Im Zuge dieser Inszenierung werden auch Ausschnitte aus „Kolberg“ in die Darstellung mit einbezogen: zum einen der Zug singender Bürger aus der Eröffnung des Filmes,³³⁹ zum anderen Auszüge aus der zentralen Monologrede August Neidhardt von Gneisenaus nach seiner Übernahme der Stadtkommandantur vor versammelten BürgerInnen und Soldaten.³⁴⁰ Es ist indiskutabel, dass die Verwendung von Propagandamaterial nicht unproblematisch ist und die Übernahme der zentralen Aussage des Filmes in die Dokumentation zumindest als fragwürdig erachtet werden muss.³⁴¹ Jedoch ist diese Sequenz in diesem Kontext vor allem wegen ihrer ästhetischen Singularität in der Dokumentation von Interesse. Es ist die einzige Sequenz, in der neben der Verwendung von historischem Filmmaterial auf der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* auch die originale *Akustische Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* zum Einsatz kommt. Die Filmfigur Gneisenaus ist somit der einzige Nicht-Zeitzeuge, der beim Sprechen gezeigt wird und auch zu hören ist. Umso mehr mag es verwundern, dass diese Sequenz zwar von vier der acht ProbandInnen erwähnt

³³⁶ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:10:21-00:10:31.

³³⁷ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:18:52-00:19:17 u. 00:19:26-00:19:53.

³³⁸ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:07:18-00:08:14.

³³⁹ Harlan, Kolberg, 1945, 00:02:39-00:02:43.

³⁴⁰ Harlan, Kolberg, 1945, 01:08:57-01:09:39.

³⁴¹ Vgl. die werksästhetische Betrachtung dieser Erscheinungsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

wurde,³⁴² diese sich jedoch bis auf den Probanden Morris³⁴³ auf die Belagerung der Stadt im Zweiten Weltkrieg und nicht auf die verwendeten Filmausschnitte aus „Kolberg“ bezogen – die Figur Gneisenaus und seine Aussagen blieben hingegen gänzlich unerwähnt. Ähnlich gelagert sind auch jene drei Sequenzen von „Zeit der Frauen“, in denen aus dem Tagebuch von Käthe von Normann, der Mutter des zuvor erwähnten Zeitzeugen Henning von Normann, vorgelesen wird.³⁴⁴ Die Inszenierung fällt aus dem Rahmen, weil auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* sonst die Erzählungen der ZeitzeugInnen und die Erklärungen des auktorialen Erzählers dominieren und nicht Textpassagen, die von der Stimme einer jungen Frau vorgelesen werden.³⁴⁵

Wenn nicht die Kürze der Darstellung, die Redundanz oder Inkompatibilität mit anderen Angeboten den Ausschlag für die Vernachlässigung dieser Sequenzen gegeben haben, wäre es letztlich auch denkbar, dass die Ursache hierfür in der ästhetischen Singularität dieser Sequenzen zu suchen ist, mit der sie aus dem immer gleichen Trott des Wechsels von ZeitungInnen vor schwarzem Hintergrund, historischem Filmmaterial und gelegentlichen, nachgedrehten Landschafts- und Architekturaufnahmen auf der *Bildebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der Stimmen der ZeitzeugInnen und des Erzählers auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* ausbrechen. Ein Gegenbeispiel, in dem die ästhetische Devianz einer Inszenierung personalisierter Geschichte vom übrigen Medientext ihre Aufnahme in ein *Individuelles Filmskript* mit bedingte oder auslöste, ist zwar vorstellbar, konnte aber in dieser Studie nicht beobachtet respektive rekonstruiert werden.

Zusammenfassend kann sowohl für den Spielfilm „Die Flucht“ als auch die Dokumentationen „Zeit der Frauen“ **festgehalten werden**, dass eine Reduktion personalisierter Geschichte als Vernachlässigung umso wahrscheinlicher wird, je kürzer die Dauer ihrer Inszenierung ausfällt. Dieser vermutete kausale Zusammenhang darf jedoch nicht verabsolutiert werden. Zum einen konnte des Weiteren gezeigt werden, dass dieser nur dann greift, wenn die RezipientInnen keine abweichenden Schwerpunkte für ihr *Individuelles Filmskript* setzen, wobei jedoch auszuschließen ist, dass ein solcher Schwerpunkt sämtliche Angebote personalisierter Geschichte mit einbezieht, die ein Film macht und bildet somit die Ausnahme von der Regel. Zum anderen könnten bei der Vernachlässigung personalisierter Geschichte aber auch andere Mechanismen ursächlich sein; so ist es möglich, dass sowohl inhaltliche, thematische oder perspektivische Inkompatibilitäten oder Redundanzen zu einem Konkurrenzkampf um die Aufmerksamkeit der ProbandInnen und letztlich zu einer Vernachlässigung von personalisierter Geschichte führen. Darüber hinaus ist im Anschluss an die zuvor besprochenen Formen der Reduktion von personalisierter Geschichte anzunehmen, dass das Prinzip der Reduktion auf das Wesentliche auch bei der Reduktion personalisierter Geschichte als Vernachlässigung gemeinsam mit der Tendenz zur Reduktion von Komplexität und um Perspektiven die wesentlichen Mechanismen darstellen, die in diese Praktik zum Tragen kommen und die *Individuellen Filmskripte* elementar prägen. Fasst man diese Ergebnisse zusammen, lässt sich eine die folgende Hypothese zur Praktik der Vernachlässigung formulieren: Je näher sich Darstellungen personalisierter Geschichte inhaltlich, thematisch oder strukturell steht, desto wahrscheinlicher werden jene, die sich an der filmischen Peripherie befinden und/oder weniger ausführlich im Medientext behandelt werden, von RezipientInnen vernachlässigt. Letztlich blieben diese Überlegungen, da sie nur ex negativo rekonstruiert werden konnten und sich somit auf die blinden Flecken der *Individuellen Filmskripte*, wie sie in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* der ProbandInnen zutage treten, einen eindeutigen Beweis vorerst schuldig. Ihre Diskussion wird jedoch im Rahmen der eingehenden Analyse des Selektionsverhaltes bei der Rezeption personalisierter Geschichte im Kapitel 9 dieser Arbeit ex positivo fortgesetzt werden.

8.3 Divergierende Arrangements – Praktiken der Reorganisation bei der Rezeption personalisierter Geschichte

Nicht immer muss das Ergebnis einer Reduktion personalisierter Geschichte dazu führen, dass die ausgelassenen Elemente gar nicht im *Individuellen Filmskript* der ProbandInnen aufgehen. So konnten im Verlauf dieser Studie eine Vielzahl von Fällen beobachtet werden, bei denen ProbandInnen die filmi-

³⁴² ZdFW02N; Z. 22-25; ZdFW04N, Z. 28-32ff; ZdFW04I, Z. 336-382 u. 1663-1700; ZdFM01N, Z. 22-25 ; ZdFM01I, Z. 113-134 u. 1028-1044.

³⁴³ ZdFM03I, Z. 1028-1044.

³⁴⁴ Vgl. das Tagebuch von Käthe von Normann: Normann, Ein Tagebuch aus Pommern, 1987, S. 15, 26 u. 165f. Die zugrundeliegenden Zitate aus dem Buch wurden jedoch unter erheblicher Inanspruchnahme künstlerischer Freiheit verändert wiedergegeben. Vgl. zur werksästhetischen Betrachtung dieser Erscheinungsform personalisierter Geschichte Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit. Vgl. zur Rezeption der Erscheinungsform weiter Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

³⁴⁵ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:03:17-00:03:24, 00:21:50-00:21:59 u. 00:34:23-00:34:33.

schen Angebote personalisierter Geschichte aus einem Sinnzusammenhang in einen anderen überführen oder unterschiedliche Angebote miteinander kombinierten und damit neue Verknüpfungen von Person und Geschichte gestalteten und in ihr *Individuelles Filmskript* übernahmen.

Wie bei der Reduktion wurden hierbei personalisierte Geschichten in einer Sequenz oder einem übergeordneten Zusammenhang in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* verkürzt oder gar nicht wiedergegeben, wobei die ausgelassenen Elemente jedoch nicht unerwähnt blieben, sondern von den ProbandInnen in einer anderen Sequenz oder einem anderen Zusammenhang neu zugeordnet werden. Bei der Reorganisation personalisierte Geschichte gingen die ProbandInnen damit einen Schritt weiter als bei den Praktiken der Reduktion, indem sie das Filmskript nicht nur durch Auslassung, sondern durch einen kreativen Akt modifizierten. Es ist dem explorativen Charakter dieser Studie geschuldet, dass die Beschreibung dieser Praktiken und der Versuch ihrer Systematisierung im Vordergrund stehen. Die Ursachen für die abweichenden Lesarten, die dieser Praktik zugrunde liegen, konnten hierbei nicht bei allen geschilderten Fällen durch Kontextualisierung der ProbandInnenäußerungen mit der Gesamtheit des Datenmaterials oder der betreffenden Sequenz des rezipierten Filmes rekonstruiert werden. In diesen Fällen wurde auf eine weitere, ursachenbezogene Hypothesenbildung verzichtet.

Zunächst werden in diesem Kapitel die als grundlegend indizierte Praktik der Separation von personalisierter Geschichte, sowie die Praktiken der Neuordnung respektive Verschiebung separierter Elemente diskutiert werden, die sich sowohl bei der Rezeption des untersuchten Spielfilmes „Die Flucht“ als auch der Dokumentation „Zeit der Frauen“ nachweisen ließen. Hiernach folgt die ergänzende Analyse zweier ‚verwandter‘ Praktiken, die sich jedoch nur bei jenen ProbandInnen beobachten ließen, die die Dokumentation gesehen hatten.

8.3.1 Separation und Neuordnung von personalisierter Geschichte

Die meisten rekonstruierten Fälle der Praktik der Reorganisation personalisierter Geschichte folgen dem Prinzip, dass die ProbandInnen Teile einer Geschichte von der Person, mit der sie im Filmskript verknüpft gewesen war, separierten und in ihrem *Individuellen Filmskript* einer neuen, anderen Person zuordneten. Wie sich diese Praktik und ihre beiden zugrundeliegenden Mechanismen gestalten, vermag das Beispiel der Rezeption der Zeitzeugin Christel Jolitz durch den neunzehnjährigen Studenten der Philosophie und der Geschichte Simon zu zeigen. Im folgenden Ausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* antwortete er auf die Nachfrage des Interviewers, wie die Ausführung „russ. Soldaten plündern, brandschatzen, vergewaltigen Frauen / Kinder“³⁴⁶ seiner *Schriftlichen Nacherzählung* zu verstehen sei und was aus „Zeit der Frauen“ er damit in Verbindung brächte:

- „Pm: L Ja (.) na zum Beispiel
das Zeitzug’ngespräch: wo: halt die Familie: ich:: glaub’=es war’m: drei::=e (.) also die
Mutta Vata dann die Frau die gesprochen hatte: ((holt Luft)) mit ihrer Tocht: (.) und glaub...
L Mhm
- Im: L ((holt Luft)) ((holt Luft)) Ge- Geschwister Geschwister
- Pm: ... ich noch zwei Geschwistan oda ei’m:: (.) ((schmatzt)) °äh-äh Geschwista is’ der Plural von
Geschwista Geschwista ich=weiß-ni- @(.).@° (je-de-de=der=der=der=des-wen-wen-
wen=nulla) ((holt Luft))
L °ja (.) so.° ((holt Luft)) ähm::
- Im: L Mhm
- Pm: ((holt Luft)) un:d ähm:: (.) ((schluckt)) da=hat da so=wie=se=s halt erzählt hat dass:: äh::
wenn:: man:: sich: nicht:t: (2) fü::r (.) °°n°=also nich’ sich:: nich’ vergewaltig’n: lass’n hat
beziehungsweise wenn=man: (.) sich=ja drauf einlässt is’ es ja noch=mal was anderes aba: (.)
halt sich:: (.) oda: (.) also nich’ zu Misshandlung hat. ((holt Luft)) zwing’ lass’n: dass man...
L Mhm
- Im: L Ja
- Pm: ...dann:: (.) ((schmatzt)) erschoss’n wurde: zum Beispiel diese: eine: ((holt Luft)) Erzählung
dass:: jemand in die Scheune gezog’n wurde: (.) und dann gab=s drei Schüsse (.) un:=dann...
L Ja
- Im: L Ja
- Pm: ...un:=das auch so: halt sehr: (2) nat- also ‘s war selbstverständlich irgendwo: natürlich für
die:: (.) ahm:: (2) Russ’n die das getan hab’n natürlich nich’ für alle aba:halt (.) für die die=s
getan ha’m: (.) ich denk mal durch den:: (.) durch so=’ne:: Mass’nbewegung macht man auch...
L Mhm
- Im: L Mhm
- Pm: ...mit. ((holt Luft und zieht die Nase hoch)) ähm:: ((schluckt)) ja dass hal:t das mein ich damit
auch °w-wenn man sich gewehrt hat dann: (.) musste man hal:t: mit der Willkür des:: (.) äh::

³⁴⁶ ZdFM02N, Z. 21f.

Im Zusammenhang mit der beschriebenen Praktik sind an diesem Interviewausschnitt drei Aspekte von Bedeutung: Erstens gelingt es Simon, wie schon zuvor Katrin,³⁴⁸ nicht, einen Zusammenhang zwischen der Schilderung der Vergewaltigung und der Schilderung der Ermordung der Angehörigen von Christel Jolitz herzustellen. Die personalisierte Geschichte dieser Sequenz ist demnach bereits Gegenstand einer ausgeprägten Reduktion in Form einer Vereinfachung personalisierter Geschichte. Zweitens zergliedert Simon die personalisierte Geschichte von Jolitz in zwei Teile: einen, der die Situation in der Gartenlaube und die Ermordung der Angehörigen beinhaltet, und einen, der den ersten Abschnitt von Jolitz' Schilderungen beinhaltet, wie der Rotarmist ihre Schwägerin aus der Hütte zu einem naheliegenden Stall verschleppt und erschießt. Hierbei wird die Jolitz-Geschichte erneut vereinfacht, jedoch entfällt der reduzierte Teil der Erzählung nicht, sondern wird von Simon einer neuen synthetischen Zeitzeugin zugeteilt – oder anders gedeutet, einer zweiten von der ersten unabhängigen Christel Jolitz. Gleichgültig, welche der beiden Deutungen präferiert wird, bleibt das Resultat der Neuordnung gleich: Die erzählte Geschichte wird geteilt und – statt wie im Filmskript des Medientextes – durch die Verknüpfung mit zwei Individuen abweichend personalisiert. Das Beispiel ist indes nicht unproblematisch, da Simon im Anschluss an die Beschreibung seine Rezeption des Medientextes von sich aus reflektiert und die von ihm vorgenommene Zuordnung im geschilderten Ausschnitt seines *Individuellen Filmskriptes* selbst in Zweifel zieht, indem er die Möglichkeit einräumt, dass es sich um ein und dieselbe Frau gehandelt haben könne. Die dritte und letzte Praktik, die sich im zitierten Interviewausschnitt identifizieren lässt, ist, dass von Simon eine Verschiebung vorgenommen wird. So legt der Proband die Feststellung, dass die Schwägerin von Jolitz sich gewehrt habe, die Jolitz selbst retrospektiv als Konnotat an ihre Erzählung anschließt, dem Rotarmisten in der Erzählung in den Mund und verschiebt ihn aus der Diegese der Dokumentation in die Metadiege der Binnenerzählung. Aus der einfachen Festlegung von Jolitz wird so ein zynischer Kommentar des Rotarmisten, der sowohl der Stimmung des Zeitzeugenberichtes als auch dem Bild des skrupellosen Täters, das sie zeichnet, entspricht. Sowohl die Praktik der Neuordnung als auch die Verschiebung bei der Rezeption personalisierter Geschichte im Anschluss an eine Separation werden im Folgenden eingehender beschrieben und analysiert werden.

Die häufigste Form der Neuordnungen von personalisierter Geschichte findet sich jedoch auf der Ebene der Gesamtheit des Filmes. Wie das vorherige Beispiel der Neuordnung durch Simon, das sich auf eine Sequenz als Sinnzusammenhang bezog und mit der Praktik der Reduktion als Vereinfachung personalisierter Geschichte korrespondierte, verläuft diese Form analog mit der zuvor beschriebenen Reduktion von personalisierter Geschichte als Verkürzung.

Welches Ausmaß und welche Komplexität die Separation und Neuordnung personalisierter Geschichte annehmen kann, zeigt das Beispiel der neunzehnjährigen Studentin der Europäischen Geschichte und der Sozialwissenschaften Katrin in ihrem Umgang mit der Zeitzeugin Isis von Puttkamer. Katrin nannte von Puttkamer in ihrem *Vertiefenden Interview* insgesamt drei Mal, wobei sie lediglich die erste und die letzte Erzählung von Puttkamer im Medientext aufgreift und die Darstellung der Geschichte der Zeitzeugin, die insgesamt vier Mal in Erscheinung tritt, somit um zwei Sequenzen verkürzte.³⁴⁹ Die erste Erwähnung durch die Probandin stellte sich dabei wie folgt:

- „**Im:** Ähm: (.) ja (.) sind Ihnen da von diesen Schicksalen von diesen °ich glaub Sie ha'm Einzelschicksale geschrieben° ((holt Luft)) ähm (3) noch mehr in Erinnerung geblieben (3) also wir hatten jetzt wir hatten die °die°
Pw: °Ah: ich kann mich erinnern (.) ((schmatzt)) die eine ((schmatzt)) Frau erzählte davon ((holt Luft)) dass ähm:: ((schmatzt)) immer russische Soldaten also (.) als sie dann langsam in nach Pommern gekommen sind ((holt Luft)) in das Haus kamen...
Im: °Mhm
Pw: ...((holt Luft)) und ähm die Mutter ihnen immer die (.) Spirituosen zur Verfügung gestellt hat (.) ((schmatzt)) und @dann hat sie gesagt@ dass immer wen ein russischer Soldat draußen...
Im: °Mhm
Pw: ...war hat die Mutter die Türklinke abgewischte dis' blieb mir auch so='n bisschen in...
Im: °@(.).@
Pw: ... Erinnerung ((holt Luft)) des fand ich so'n bisschen ((schmatzt)) ((holt Luft)) also ich schätze dass das vielleicht auf:: ideologische Gedanken zurückführt also::: dass:: (.) ja °die slawische...
Im: °Mhm
Pw: ... Rasse so°und so weiter halt ne[Zustimmung einfordernd] ähm::: dass dieses Bild auch ziemlich in::: (.) dem Kopf auch der Frau also (.) das war jetzt die (.) Mutter die lebte glaub...
Im: °Mhm
Pw: ... also °die Mutter war nich' in dem Film° °wahrscheinlich lebte sie° ja °lebte sie nich' mehr°...“

³⁴⁷ ZdFM02I, Z. 813-841.

³⁴⁸ Vgl. Kapitel 8.2.1 dieser Arbeit.

³⁴⁹ Vgl. Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:10:31-00:11:49, 00:12:28-00:13:28, 00:28:54-00:29:27 u. 00:39:27-00:40:21.

Im: ^L N-n [verneinend]
Pw: ... ((holt Luft)) ähm::: ((schmatzt)) ja des mir noch aufgefallen des fand ich musst ich 'n
 bisschen drüber schmunzeln irgendwie **aber** ((holt Luft)) zu der Zeit war das vielleicht also
 legitim natürlich nich' aber halt (.) am::: ((schmatzt)) an der Tages@ordnung sag ich mal@ [...]"³⁵⁰

Katrin bezieht sich in diesem Interviewausschnitt auf die erste und ausführlichste Erzählung von Isis von Puttkamer, auch wenn sie deren Namen nicht erinnerte.³⁵¹ Die zweite Erwähnung von Puttkamer durch Katrin bleibt in diesem Zusammenhang unberücksichtigt, da sie sich unter moralischen Gesichtspunkten mit derselben Sequenz wie die vorherige Erwähnung beschäftigt und im Kontext der Rekonstruktion der Praktik der Separation und Neuordnung keine weiteren Erkenntnisse liefern kann.³⁵² Wendet man sich nun der dritten und letzten Erwähnung von Puttkamer durch Katrin zu, lassen sich gleich mehrere Separationen und Neuordnungen beobachten. Im Folgenden Interviewausschnitt antwortete Katrin ursprünglich auf eine Nachfrage des Interviewers zu den in der Dokumentation verwendeten, ‚historischen Filmaufnahmen‘ und den Personen, die darauf zu sehen sind. Die Probandin schweifte jedoch ab und kam von sich aus auf die Zeitzeugin Isis von Puttkamer zu sprechen.

„**Pw:** ...mir noch aufgefallen is' ((holt Luft)) ähm::: ((schmatzt)) das tut vielleicht nich' unbedingt zu:::r Sache aber auch so diese Landschaftsaufnahmen sind mir aufgefallen also ((holt Luft)) ich weiß zum Beispiel das ähm::: diese eine Frau sagte zum Beispiel dass das auch immer noch ihre Heimat ((holt Luft)) des sie obwohl ((holt Luft)) sie ja eigentlich nur Bruchteil (.) ihres...“
Im: ^L Ja
Pw: ...Lebens dort verbracht das trotzdem ihre Heimat is' und ((holt Luft)) ähm::: ((schmatzt)) dann wurden glaub ich auch so'n Naturaufnahmen gezeigt also von ((holt Luft)) 'nem alten...“
Im: ^L Mhm
Pw: ...Fachwerkhaus und so 'ner Wiese und so un:: ((holt Luft)) klar das is' mir auf jeden Fall noch im::: (2) Gedächtnis geblieben ((holt Luft)) weil das vielleicht auch unbedin- also 'n bisschen was anderes is' es is' ja nich' unbedingt typisch dass in solchen ((holt Luft)) klar man sieht Landschaft aber die is' meistens irgendwie (.) is' es 'n Schlachtfeld @(.)@ oder so es is' zerbombt oder...“
Im: ^L @(.)@
Pw: ...((holt Luft)) und dis' war- denn-denn irgendwie ((holt Luft)) (2) also im einen Moment (.) war noch ((holt Luft)) die zerbombte Stadt (.) also es war jetzt nich' von einer Minute auf die andere sondern eha::: (2) also chronologisch gesehen war vielleicht erst die zerbombte Stadt *dann dies dann das* und dann irgend wann am Ende war das glaub wo dann noch so'n bisschen ((holt Luft)) Aufnahmen gezeigt wurden ((holt Luft)) ähm::: des fand ich eigentlich sogar ganz cool (.) weil...“
Im: ^L Mhm
Pw: ...dass so'n bisschen was anderes war also ((holt Luft)) am::: ((schmatzt)) man auch (2) das...“
Im: ^L Okay
Pw: ...Bild vor dem Krieg gesehen hat und nich' nu:::r (3) °na nich' nur die Folgen des Krieges sag ich mal° ((schmatzt))“
Im: ^L ((holt Luft)) °°hm°° gut es warn auch immer mal wieder dazwischen so (.) so-so
Pw: ^L Immer ((holt Luft))
 okay kann sein ja
Im: ((holt Luft und seufzt)) nachgedrehte Ambienteaufnahmen da war mal so ne Kaimauer im...“
Pw: ^L @(.)@ Genau
Im: ... stürmischen Wind ((holt Luft)) ähm
Pw: ^L Stimmt ich erinnere mich jetzt nur grad am- (2) ähm: ich glaub das war recht am Ende da erzählt dann (.) °s is' irgend wo 'ne Frau auch irgendwie di:s Pommernleid° oder irgendwie sowas und da wurden glaube ich auch n paar Aufnahmen gezeigt wenn ich...“
Im: ^L Mhm
Pw: ...mich nich' irre und da: konnte ich mich jetzt grade ((holt Luft)) (2) ganz gut dran erinnern“³⁵³

Mit der von Katrin am Anfang dieses Ausschnittes erwähnten Frau, die nach ihren Angaben dem Verlust ihrer pommerschen Heimat nachhing, bezieht sich die Probandin auf die Erzählung von Puttkamer während ihres vierten und letzten Auftrittes in der Dokumentation, wobei die Aussagen der Zeitzeugin durch die Probandin stark gedeutet und verkürzt wiedergegeben wurde, was im Vergleich zur Erzählung der Zeitzeugin deutlich hervortritt. Die betreffende Aussage Puttkamers lautete wie folgt:

„Üba die verlorene Heimat äh:: ha' wir natürlich sehr viel gesprochen ((holt Luft)) wir ha' über die Wälda:: der Strand die schöne Landschaft die Natur ((holt Luft)) das Leben (.) mit der Natur mit den Tier'n ((holt Luft)) das sind alles::: Dinge die uns natürlich auch (.) in Erinnerung sind (.) ((holt Luft)) für uns is natürlich auch das Pommernliet (.) ganz ganz besondas::: in Erinnerung ((holt Luft)) [beginnt zu singen] Wenn in stilla Stunde: Träu:me mich umweh'n: ((holt Luft)) bringen: frohe: Kun:::de: ((holt Luft)) Geista: un:gesehn::: [hört auf zu singen] @also jetz' komm' mir doch 'n bisschen die Träh'n@ also das is' @(.)@ ((holt Luft))“³⁵⁴

³⁵⁰ ZdFW01, Z. 286-309.

³⁵¹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:10:31-00:11:30.

³⁵² ZdFW01, Z. 368-408.

³⁵³ ZdFW01, Z. 942-975.

³⁵⁴ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:39:36-00:40:21.

Die kurze und kryptische Beschreibung der Probandin lässt nur dadurch eine Verbindung zur Zeitzeugin erkennen, dass Puttkamer die einzige Person im Film war, die sich zu dieser Thematik äußerte. Eine eindeutige Zuordnung der fraglichen Frau zur Zeitzeugin Puttkamer ermöglicht das von Katrin angesprochene, ‚historische Filmmaterial‘, das Naturaufnahmen und Fachwerkgebäude gezeigt haben soll. Tatsächlich finden sich solche Aufnahmen im Film in dieser Zusammensetzung nur in der fraglichen Sequenz.³⁵⁵ Der Grund für die rudimentäre Wiedergabe der Sequenz durch die Probandin im vorliegenden Gesprächsausschnitt dürfte hierbei nur in Teilen dem divergierenden Schwerpunkt des Gesprächsabschnittes – der Bildebene – geschuldet sein.

Auch wenn die diskutierten Elemente der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* und die Aussagen der Zeitzeugin auf der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* im *Individuellen Filmskript* der Probandin dem ursprünglichen Filmskript der Dokumentation entsprechen, lässt sich für beide Erzählinstanzen jedoch ein geringeres Maß an Ausführlichkeit als bei der Beschreibung des ersten Auftritts von Isis von Puttkamer konstatieren. Da Katrin bereits zwei der vier Auftritte der Zeitzeugin nicht in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen hatte, kann demnach darauf geschlossen werden, dass neben dem Schwerpunkt der Gesprächsführung auch die Relevanzsetzungen ihrer Wahrnehmung ursächlich für die – gemessen an der Ausführlichkeit und Detailliertheit ihrer Äußerungen zur ersten besprochenen Sequenz – verkürzte Wiedergabe des im vorliegenden Abschnitt thematisierten vierten und letzten Auftritts von Isis von Puttkamer sind. Katrin liefert somit ein weiteres Beispiel für Reduktion personalisierter Geschichte auf das Wesentliche und um Komplexität, die sich bei der Übernahme von Inhalten aus dem Filmskript ins *Individuelle Filmskript* auf eine möglichst einfache und uniperspektivische Verknüpfung von Person und Geschichte fokussiert.

Von entscheidender Bedeutung ist an dieser Stelle, dass Katrin keinerlei Verbindung zum zuvor erwähnten Auftritt von Isis von Puttkamer herstellte und somit das mit ihr verbundene personalisierte Geschichtsangebot teilte. So klar sich die Separation der beiden rezipierten Sequenzen mit Puttkamer in diesem Fall darstellt, so unklar muss die Bewertung der vorgenommenen Neuordnung ausfallen. Auch hier stellt sich – wie beim Beispiel von Simon – die zugegebenermaßen philosophische Frage, ob bei dieser Separation ein Teil des Angebotes von der Zeitzeugin aus dem Film einer neuen, durch die Probandin imaginierten Zeitzeugin zugeordnet wurde oder aber aus dem Angebot des Filmskripts im *Individuellen Filmskript* zwei gänzlich neue Zeitzeugen hervorgingen. Eine Frage, die durch die Tatsache, dass Katrin lediglich auf die Erzählung der Zeitzeugin, nicht aber auf ihre Person Bezug nahm, zusätzlich an Komplexität gewinnt. Puttkamer blieb für die Probandin nur ‚eine Frau‘, deren Präsenz im Film einzig in der *Sprachlichen Erzählinstanz* zum Ausdruck kam, Aussehen, Gestus und Habitus, schlicht alles, was sich auf der *Audiovisuellen Erzählinstanz* ereignet, aber auch der Name spielten für Katrin keine Rolle. Auch bei diesem Beispiel ist die verkürzte Wiedergabe des Inhaltes der Sequenz, wie zuvor dargelegt, augenfällig.

Mit der Analyse dieses Beispiels sind die von Katrin im untersuchten Gesprächsausschnitt artikulierten Separationen und Neuordnungen jedoch noch nicht erschöpft. Dem aufmerksamen Leser dürfte nicht entgangen sein, dass Katrin am Ende des Ausschnittes eine weitere unbestimmte Frau aufgriff,³⁵⁶ die begleitet von nachgedrehten Szenen das Pommernlied gesungen habe und damit eben jenes Lied, mit dessen ersten Versen Puttkamer ihre Aussage in der betreffenden Sequenz abschließt. Katrin ordnete demnach nicht nur die einzelnen Aussagen der Zeitzeugin aus verschiedenen Sequenzen neu zu, sondern teilte – wie zuvor Simon – auch die Aussage einer Sequenz neu auf.

Darüber hinaus nahm Katrin auch außerhalb der *Sprachlichen Erzählinstanz* eine weitere Separation und Neuordnung vor. Die vom Interviewer zur Diskussion gestellten, angesprochenen ‚nachgedrehten Ambienteaufnahmen‘³⁵⁷ einer Kaimauer im Sturm, die von der Probandin der ‚Gesangseinlage‘ von Puttkamer zugeordnet wurden, stammen zwar aus der Dokumentation, jedoch stehen sie nicht in Verbindung mit dieser speziellen oder irgend einer anderen Erzählung der betreffenden Zeitzeugin. Die fraglichen Einstellungen sind Teil einer Vielzahl von Aufnahmen mit ausnahmslos unbelebten Motiven wie Landschaften und Architektur, die in „Zeit der Frauen“ durch moderne Aufnahmetechnik und starkem, additiven Blaufilter einen ästhetischen Kontrast zum verwendeten, ‚historischen Filmmaterial‘ schaffen sollen und nach diesen und den Aufnahmen der ZeitzeugInnen in der Interviewsituation das dritthäufigste Gestaltungselement der *Bildebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* bildeten.³⁵⁸ Mit dem Motiv eines Hafens im Sturm finden sich diese Aufnahmen in der Dokumentation nur in einer einzigen

³⁵⁵ Vgl. die folgenden Einstellungen im Film: Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:39:41-00:39:44, 00:39:44-00:39:48, 00:39:48-00:39:50, 00:39:50-00:39:53, 00:39:53-00:39:56, 00:39:56-00:40:00 u. 00:40:00-00:40:04.

³⁵⁶ Vgl. ZdFW011, Z. 971-975.

³⁵⁷ ZdFW011, Z. 968.

³⁵⁸ Vgl. zur werksästhetischen Analyse des Gestaltungselements Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

Sequenz in insgesamt neun Einstellungen und mehr als 30 Minuten vor der betreffenden Sequenz,³⁵⁹ wo sie eigentlich die Erzählung des Zeitzeugen Horst Scheiwe illustrieren, der von der Evakuierung der Stadt Kolberg zur See berichtet.³⁶⁰ Letztlich lässt sich jedoch nicht ausschließen, dass die Zuordnung der Bilder zu einer möglicherweise beliebigen Sequenz durch die Probandin nur simuliert wurde, ohne konkret Bestand im *Individuellen Filmskript* zu haben. Demnach liefert das Beispiel keinen eindeutigen Beweis, aber einen Hinweis darauf, dass sich personalisierte Geschichte zum einen nicht nur auf die Verknüpfung von Person und erzählter Geschichte beschränkt, sondern auch auf ästhetische Elemente filmischer Gestaltung beziehen, die wie in diesem Fall nur mittelbar Gegenstand derselben sind, sondern vielmehr seiner Illustration dienen, und dass diese Elemente bei der Rezeption personalisierter Geschichte und den mit ihr einhergehenden Modifikationsprozessen mit einbezogen werden.

Es bleibt anzumerken, dass, anders als bei den dargelegten Beispielen, die Separation und Neuordnung nicht immer mit einer Reduktion im Sinne einer Vereinfachung oder einer Verkürzung einhergehen muss, sondern, dass die separierten Elemente, die neu zugeordnet werden, auch von einer Person stammen können, die von der betreffenden ProbandIn in keinem weiteren Zusammenhang erwähnt und somit vernachlässigt wurde. Des Weiteren muss auch das Ziel der Neuordnung nicht zwangsläufig wie in den vorherigen Fällen eine synthetische ZeitzeugIn respektive Person sein, sondern kann auch auf die Gesamtheit des Filmes zielen. Ein Beispiel für beide beschriebenen Ausprägungen findet sich im folgenden Ausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* der Geschichts- und Germanistikstudentin Svenja:

„Im: Mhm: (.) is' Ihn'n von den Film sonst noch was in Erinnerung geblieben:?
 Pw: ((räuspert sich)) Mh:: (.) ((räuspert sich und schnaubt)) (3) ((schmatzt)) ((schmatzt))
 Im: L Also wo Sie jetzt'
 sagen: würden:: dis is' mir auch noch ganz wichtig?
 Pw: ((holt Luft)) Vielleicht dass die vatriebenen Pol'n dann @bei uns geland-@ also °in::°°
 (.) dann in den Gebieten gelandet sind was ja auch irgendwie ((holt Luft 2)) ja was auch...
 Im: L Mhm
 Pw: ...schon wieda kein: den kannst=ja auch nix vorwerfen so das=is' also die selbst gibt wieda
 kein Gut und Böse irgendwie ha'm die genau denselben:: (.) Mist durch gelebt wieder
 ((holt Luft)) un::d=ähm:: (2) ((schmatzt)) ja und dass die:: dass einige de:r ((holt Luft)) (.)...
 Im: L °Mhm°
 Pw: ...äh:: °Deutsch'n halt (.) dann auf ihr'n eigenen Höfen als: als: Arbeiter arbeit'n mussten das
 is:' ((holt Luft)) natürlich noch=mal noch=mal stark degradierend ((holt Luft und schmatzt 2))
 ziemlich fies und ich glaube das war das auch: was meina:: Oma:: pa::sch später passiert is'
 aba allerdings war die war die in Schlesien nich' in Pommern (.) ° °hab' ma' nachgefracht.°° (.)
 (.) °((schmatzt)) in Gleiwitz: ((schmatzt und trinkt))“³⁶¹

Nicht erst mit dem Verweis auf die eigene Großmutter verschwimmen in Svenjas Äußerung die Grenzen zwischen Film- und Realhistorie als Bezugsrahmen ihrer Äußerung – ein Umstand, der gemeinsam mit der sehr allgemeinen Natur der Aussage die Rekonstruktion der Praktik in diesem und ähnlich vagen Fällen erheblich erschwert. Auch wenn ungeklärt bleiben muss, ob sie sich in ihrer Äußerung auf die filmische oder die ‚tatsächliche‘ Vergangenheit bezog, lassen sich Elemente des Ausschnittes auf ihren Ursprung im Film zurückführen: Die ProbandIn bezog sich einerseits mit ihrem Verweis auf die Polen, denen kein besseres Schicksal als den Deutschen beschieden gewesen sei, auf eine Äußerung des Zeitzeugen Marian Stachowiak,³⁶² den sie in einem früheren Abschnitt erwähnt hatte.³⁶³ Bedeutsamer ist in diesem Kontext jedoch der Satz, dass die „Deutsch'n halt (.) dann auf ihr'n eigenen Höfen als: als: Arbeiter arbeit'n mussten“³⁶⁴. Diese Passage hat in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ eine Entsprechung – nämlich dem folgenden Satz aus dem Tagebuch der preußischen Adligen Käthe von Normann, der von einer anonymen Frauenstimme zu ‚historischen Filmaufnahmen‘ ländlichen Bauernhofidylls verlesen wird.

„Pol'n werden die Bauernhöfe übernehmen (.) die Güter werden parzelliert ((holt Luft)) wir sollen alle ein Zimmer in unseren Häusern bekommen und bei den Polen arbeiten“³⁶⁵

³⁵⁹ Vgl. die folgenden Einstellungen im Film: Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:08:14-00:08:16, 00:08:17-00:08:20, 00:08:21-00:08:26, 00:08:27-00:08:29, 00:08:35-00:08:38, 00:08:39-00:08:42, 00:08:52-00:08:55, 00:08:57-00:09:01 u. 00:09:08-00:09:14.

³⁶⁰ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:08:29-00:09:18.

³⁶¹ ZdFW031, Z. 776-791.

³⁶² Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:08-00:34:19 u. 00:36:12-00:36:31.

³⁶³ ZdFW031, Z. 390-464.

³⁶⁴ ZdFW031, Z. 787.

³⁶⁵ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:23-00:34:33. Das Zitat stammt aus: Normann, Ein Tagebuch aus Pommern, 1987, S. 165f. Die zugrundeliegenden Zitate aus dem Buch wurden jedoch unter erheblicher Inanspruchnahme künstlerischer Freiheit verändert wiedergegeben.

Die Person der Käte von Normann fand jedoch weder eine direkte noch indirekte Erwähnung in der *Schriftlichen Nacherzählung* oder dem *Vertiefenden Interview*, womit es zweifelhaft ist, ob sie als Person Bestand im *Individuellen Filmskript* von Svenja hatte. Und so bleibt von ihrer personalisierten Geschichte im Film eben dieser eine Satz als indirekter Verweis. Svenja deutete damit zum einen die homodiegetische Natur der Aussage in eine autodiegetische um;³⁶⁶ zum anderen wurde der Inhalt vollständig von der mit ihr verbundenen Person separiert und dem Narrativ des Filmes als Gesamtheit zugeordnet, wodurch auch seine Funktion als Binnenerzählung aufgehoben wird, so dass in diesem Zusammenhang von der Entpersonalisierung der personalisierten Geschichte gesprochen werden könnte.

Insgesamt konnte die Praktik der Separation und Neuordnung als Form des Umganges mit personalisierter Geschichte bei fünf der acht ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, in mindestens einer der beschriebenen Ausprägungen beobachtet werden.³⁶⁷ Wurden bisher die grundlegenden Mechanismen der untersuchten Praktik der Separation und Neuordnung personalisierter Geschichte im Zuge der Rezeption an Beispielen von ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, illustriert und analysiert, so werden die Ergebnisse dieser Betrachtung im Folgenden mit den Befunden aus der ProbandInnengruppe, denen der Spielfilm „Die Flucht“ vorgeführt worden war, kontrastiert. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die bisher beschriebenen Praktiken sich, wenn auch mit zum Teil anderen Ausprägungen, ebenfalls bei den RezipientInnen von „Die Flucht“ beobachten ließen. So finden sich bei den ProbandInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, ebenfalls Beispiele für die Separationen und Neuordnungen personalisierter Geschichte auf der Ebene des gesamten Filmes, die das Resultat eines Kontinuitätsbruches zwischen einzelnen Sequenzen im *Individuellen Filmskript* darstellen, die im ursprünglichen Filmskript zueinander im Bezug gestanden hatten.

Als Illustration hierfür mag die Rezeption der Filmfiguren Babette und Fritz durch den Probanden David dienen, die bereits bei der Diskussion der Reduktion von personalisierter Geschichte als Verkürzung thematisiert worden war.³⁶⁸ Bereits in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* griff er die wesentlichen Elemente der personalisierten Geschichte um Babette auf. So beschrieb er, dass „Zwei [...] Grafenbedienstete nicht flüchten [wollen]“³⁶⁹, dass „[russische] Soldaten [...] die Frauen [greifen] und [...] sofort eine der Frauen [vergewaltigen]“³⁷⁰ und dass Magdalena von Mahlenberg und François B. eine „der Frauen [finden]“³⁷¹. An dieser Stelle kommt es zu einem Bruch: Statt der vorherigen Verwendung bestimmter Artikel setzte David seine Aufführungen zum Handlungsstrang mit unbestimmten Artikeln oder ganz ohne Artikel fort und berichtete, dass „eine Frau trifft auf ihren Sohn wieder [sic!]“³⁷² und dass ein „Junge [...] zum Schluss abhaut“³⁷³. Dieses Bild aus der *Schriftlichen Nacherzählung* setzte sich in Davids *Vertiefendem Interview* fort. Zwar thematisierte er die fraglichen Sequenzen detaillierter und konnte sich auch an den Namen der Figur Babette erinnern, jedoch konnte er die Sequenzen, die auf die Rettung folgen, erst nach einem Hinweis des Interviewers – und somit nicht eigenständig – mit ihr in Verbindung bringen.³⁷⁴ Auch nahm der Proband im Anschluss an die Separation von Person und Geschichte eine Zuordnung der zwar rezipierten, aber nicht mehr im Zusammenhang verstandenen Elemente des Handlungsstranges zu einer neuen und synthetischen Filmfigur vor, wobei dieselben Implikationen hinsichtlich ihrer Neuartigkeit und Selbstständigkeit, die bereits im Kontext der Untersuchung dieser Praktik bei „Zeit der Frauen“ diskutiert wurden, mitgedacht werden sollten.

Davids Umgang mit dem Geschichtsangebot der Babette im Spielfilm ist demnach identisch mit dem Umgang von Simon mit der Zeitzeugin Christel Jolitz oder dem von Katrin mit der Zeitzeugin Isis von Puttkamer. Ein ähnlicher Umgang mit den Angeboten personalisierter Geschichte findet sich im Spielfilm nur bei einem weiteren Probanden und ebenfalls im Umgang mit dem Handlungsstrang der Babette.³⁷⁵ Diese Feststellung ist für die Analyse in dreifacher Hinsicht von Bedeutung: Zum einen verdeutlicht sie, dass es sich bei der rekonstruierten Praktik im Kontext des Spielfilmes nicht um eine Idiosynkrasie handelt. Zum anderen indiziert die geringe Anzahl an beobachteten Fällen, dass diese Praktik im Kontext der Rezeption eines historischen Spielfilmes seltener zu erwarten sein dürfte als bei einer Dokumentation. Schlussendlich legt die Tatsache, dass diese Praktik nur zweimal beobachtet werden konnte und beide

³⁶⁶ Das Phänomen, dass mit der Bildung des *Individuellen Filmskriptes* einige personalisierte Geschichten von den ProbandInnen in neue diegetische Strukturen überführt werden, wird in Kapitel 8.3.3 dieser Arbeit ausführlich beschrieben.

³⁶⁷ Vgl. exemplarisch: ZdFW01I, Z. 286-309 u. 925-941; ZdFW03I, Z. 776-792 u. 1143-1180; ZdFW04N, Z. 38-44; ZdFW04I, Z. 752-818, 914-989, 752-818, 988-1006 u. 1544-1593; ZdFM01I, Z. 303-351; ZdFM02I, Z. 795-841, 930-958 u. 1116-1182.

³⁶⁸ Vgl. Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit.

³⁶⁹ DFM03N, Z. 28. Vgl. die Sequenz im Film: Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:21:53-00:22:48.

³⁷⁰ DFM03N, Z. 30. Vgl. die Sequenz im Film Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:28:53.

³⁷¹ DFM03N, Z. 34. Vgl. die Sequenz im Film Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:28:53-00:31:44.

³⁷² DFM03N, Z. 46. Vgl. die Sequenz im Film Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:49:41-00:50:13.

³⁷³ DFM03N, Z. 161. Vgl. die Sequenz im Film Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:14:50-01:16:13.

³⁷⁴ DFM03I, Z. 20-46, 264, 292-357, 374-487, 607-638 u. 776-910.

³⁷⁵ DFM03N, Z. 45-52; DFM03I, Z. 514-545 u. 1117-1131.

Male nicht nur dieselbe personalisierte Geschichte betraf und darüber hinaus sich an derselben Sequenz herauskristallisierte, die Vermutung nahe, dass hier der Umgang der beiden Probanden mit dem Film primär der Darstellung und nicht aus der individuellen Relevanzsetzung hervorging. Dementsprechend ließe sich an dieser Stelle von einer ‚Wirkung‘ des Filmes sprechen, die darauf beruht, dass der Film selbst seine intendierte Kontinuität so zurückgenommen inszeniert, dass sie von den Probanden nicht aufgegriffen werden konnte.

Darüber hinaus konnten Praktiken der Separation und Neuordnung von personalisierter Geschichte durch die ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten, auch im Kontext einzelner Sequenzen beobachtet werden. Hierbei trat jedoch ein eklatanter Unterschied zwischen den Rezeptionen der unterschiedlichen Filmgattungen zu Tage. Statt der Neuuzuweisung separierter Elemente zu synthetischen Personen konnte hier beobachtet werden, dass ProbandInnen diese in ihrem *Individuellen Filmskript* anderen Filmfiguren zuordneten, die ebenfalls Teil der Sequenzen waren. Dennoch sollte dieser Praktik eine herausgehobene Bedeutung zugesprochen werden, da diese Modifikation des Filmskriptes der einzige Hinweis darauf sind, dass eine Separation und Neuordnung von personalisierter Geschichte auch in Form einer direkten Verschiebung auftreten kann, bei der sowohl Ursprung als auch Ziel der Abwandlung im *Individuelles Filmskript* Bestand haben und die fraglichen Inhalte nicht durch eine synthetische Person aufgefangen werden. Dementsprechend handelt es sich hierbei nicht um die Modifikationen eines, sondern gleich zweier Angebote von personalisierter Geschichte. Illustrieren lässt sich dieser Umgang mit personalisierter Geschichte am Beispiel der einundzwanzigjährigen Studentin der Europäischen Geschichte und der Sozialwissenschaften Isabell. Im folgenden Abschnitt aus ihrem *Vertiefenden Interview* äußert sich Isabell auf Nachfrage des Interviewers zu den von ihr wahrgenommenen Gründen und Motivationen der Filmfiguren Babette und Frau Meister, die sie dazu veranlassten, sich vom Flüchtlingstreck zu trennen und umzukehren.

„**Pw:** ((holt Luft)) Weil sie nich’ auf ihre Ratschläge: gehört ha’m weil Babette wollte ja soweit...
Im: L °Okay°
Pw: ...ich weiß: ((holt Luft)) ähm:: in=dem: Anwesen bleib’n: weil sie Angst davor hatte dass ihr Fritzchen nach Ende des Krieges sie nich’ wieda findet (.) ((holt Luft)) und da(nn) gab=s...
Im: L Mhm
Pw: ...((irgendwie ’n) Georg ich glaub’ °der hat zu Frau Meista gehört und war ihr Mann oda sowas?°
 (2) irgendwie so auf jeden Fall- ja: wollt’n Sie auf Ihre Männa wart’n oda wollt’n halt...
Im: L °so genau weiß ich des auch nich’
Im: L ((räuspert sich))
 Mhm
Pw: ...irgendwie präsent sein: oda irgendwo: ((holt Luft)) sein: wo man sie wieda’ findet wenn=s denn so weit is’ ((holt Luft)) un:d=un:d=ähm:: (.) ja un’ ha’m auch=ni=jetz’ nich’ unbedingt...
Im: L Mhm
Pw: ...vertrau’n in:-in-in=°die° Zielgerichtetheit äh: von Lenas Suche: oda Reise oda Flucht da irgendwie gehabt sonst wär’n sie ja mitgegangen’n ((holt Luft)) und wahrscheinlich ha’m sie halt einfach: nur dis Vertrau’n in dis Ziel: ((holt Luft)) äh: d-d-dieses dieses Weges verlorn’ weil...
Im: L Mhm
Pw: ...sie wollte ja irgendwie ihr Kind suchen und die wollt’n irgendwo in Sicherheit komm’n [...]“³⁷⁶

Die von Isabell vorgenommene Verschiebung besteht darin, dass sie die Figur des Georg, die im Film nur in Binnenerzählungen auf der *Sprachlichen Erzählinstanz* in Erscheinung tritt,³⁷⁷ der Figur der Frau Meister und nicht, wie im Filmskript angelegt, Babette zuordnet. Diese Verschiebung eines Plotelementes von einer Person zur anderen mag für sich genommen geringfügig erscheinen, jedoch geht mit dieser Verschiebung eine fundamentale Neuorientierung der Motivation der Frau Meister einher. Hatte sich Frau Meister im Filmskript eigentlich nur mit den Worten „Se hat recht se hat wirklich recht (.) un’ wir komm’ ja auch kein Stückchen vorwärts“³⁷⁸ Babette angeschlossen, die sich getrieben von der Sorge, Ehemann Georg und Sohn Fritz wiederzusehen, vom Flüchtlingstreck abwandte,³⁷⁹ erfahren beide Figuren im *Individuellen Filmskript* von Isabell eine Angleichung. Hierbei erweitert Isabell Babettes Sorgen auf Frau Meister, indem sie den Ehemann verschiebt, aber den Sohn weiterhin im Kontext der Babette verortet. Isabell plausibilisiert sich auf diesem Weg zum einen die Entscheidung der Frau Meister, zum anderen erfährt die Figur der Frau Meister eine Aufwertung von einer ‚Mitläuferin‘ respektive Komparinnenfigur zu einer eigenständig handelnden Nebenfigur. Ursächlich für diesen Umgang mit der personalisierter Geschichte könnte hierbei Isabells romantisches respektive konservatives Verständnis familiärer Strukturen sein, das bei der Erfragung ihres *Individuellen Filmskripts* im *Schriftlichen Interview* wie-

³⁷⁶ DFW05I, Z. 448-465.

³⁷⁷ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:11:42-00:11:48, 00:22:03-00:22:09, 00:26:44-00:26:52 u. 00:51:16-00:51:17.

³⁷⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:21:53-00:22:48.

³⁷⁹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:21:53-00:22:48.

derholt zu Tage trat und einen nicht unerheblichen Einfluss auf ihre Sinnbildungs- und Deutungsprozesse ausübte.³⁸⁰

Auf die Gesamtheit des *Samples* bezogen konnte die Praktik der Separation und Neuordnung – sowie seine Ausprägung als Verschiebung – bei fünf der neun ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, in mindestens einer der beschriebenen Ausprägungen beobachtet werden.³⁸¹ Die beobachteten Verschiebungen blieben hierbei meist auf Details beschränkt und führten nur selten zu gravierenden Abweichungen des *Individuellen Filmskript* vom ursprünglichen Medientext. Darüber hinaus stellt die Praktik die einzigen Fälle dar, in denen auf eine Separation eine Neuordnung folgte, die eine konkrete und nicht eine synthetische Person zum Ziel hatte. Dass Verschiebung als Ausprägung der Separation und Neuordnung nur bei ProbandInnen zu beobachten war, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, wohingegen die RezipientInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ separierten Elementen stets synthetische Personen substituierten, ist hierbei ebenso bemerkenswert, wie die Tatsache, dass die Praktik der Verschiebung personalisierter Geschichte bei der Rezeption des Spielfilmes auf einzelne Sequenzen beschränkt blieb. Ursächlich hierfür dürfte die Struktur des filmischen Geschichtsangebotes sein. Verschiebung separierter Inhalte über mehrere Sequenzen hinweg ist zwar denkbar, bei einer zu großen ‚räumlichen‘ Distanz wäre jedoch davon auszugehen, dass die Sinnbildungsprozesse der RezipientInnen empfindlich gestört würden, was in Unverständnis des Gesehenen und Gehörten resultieren würde. Die Dokumentation böte im Gegenzug zwar Raum für Verschiebungen, jedoch ist dieser bereits durch die Ästhetik und Struktur des Filmes begrenzt. So berichtet stets immer nur eine ZeitzeugIn gleichzeitig und eine sehr begrenzte Anzahl von ZeitzeugInnen zu einem thematischen Schwerpunkt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Praktik der Separation und Neuordnung als Form des Umganges mit personalisierter Geschichte bei zehn von 17 ProbandInnen nachgewiesen werden konnte. Dabei trat die Praktik sowohl in der ProbandInnengruppe, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatte, als auch bei den RezipientInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ annähernd gleichmäßig verteilt auf. Im Vergleich zu den drei rekonstruierten Ausprägungen der Reduktion als Umgang mit personalisierten Geschichten konnte die Praktik hierbei seltener rekonstruiert werden, dies stellt jedoch nur einen ungenauen Hinweis auf die tatsächliche Häufigkeit dar, mit der ProbandInnen filmische Angebote bei der Generierung *Individueller Filmskripte* auf diese Art und Weise modifizieren. Dies rührt daher, dass die Separation zwar theoretisch klar von der Reduktion zu trennen ist, aber in der Praxis stets mit dieser verschränkt bleibt. Bei der Rekonstruktion der Praktik stellt sich demnach eine relative Unschärfe ein, wobei die Tatsache, dass die Reduktion weniger komplex angelegt ist, als Separation und Neuordnung dazu führen, dass in der Auswertung des Datenmaterials eine Vielzahl von Fällen zwar eindeutig der Ersteren, aber nicht der letzteren Praktik, zugeordnet werden konnten.

Neben dem Einblick in den Umgang von RezipientInnen mit personalisierten Geschichten ermöglicht es die Analyse der Praktik der Separation und Neuordnung – wie zuvor die der Reduktion –, Anhaltspunkte über mögliche Einflüsse personalisierter Geschichten auf den Rezeptionsprozess sowie das Verhältnis der in ihr verknüpften Personen und Geschichten bei der Rezeption derselben zu geben. Das wesentliche Merkmal der Praktik der Separation und Neuordnung als Modifikation von rezipierten Geschichtsangeboten ist die ihm inhärente Mobilität von Inhalten zwischen verschiedenen Trägern des Angebotes. Die Praktik führt damit zum einen ein weiteres Mal deutlich vor Augen, dass die Verknüpfung von Person und Geschichte im Rezeptionsprozess durch eine grundlegende Instabilität geprägt ist. Zum anderen stellt es einen Hinweis für die Notwendigkeit und Bedeutung der Spezifik von Verknüpfung von Person und Geschichte dar. Dass Inhalte von ProbandInnen synthetischen Personen zugeordnet werden oder von einer Person zur Anderen verschoben werden, deutet darauf hin, dass der Einfluss von personalisierter Geschichte auf den Rezeptionsprozess nicht zwangsläufig davon abhängig zu sein scheint, dass genau eine spezifische Person mit einer spezifischen Geschichte verknüpft sein muss, sondern bereits die Form der Präsentation als personalisierter Geschichte und vor allen Dingen deren Inhalt ausschlaggebende Wirkung entfalten oder rezeptionsleitend fungieren kann.

³⁸⁰ Vgl. exemplarisch: DFW05I, Z. 1891-2041. Isabells Wahrnehmung und Deutung von „Die Flucht“ im Rahmen ihres Erfahrungshorizontes von Familie wird vertiefend Gegenstand des Kapitels 10.3.1 dieser Arbeit sein.

³⁸¹ Vgl. exemplarisch: DFW03N, Z. 42-55; DFW03I, Z. 1228-1291; DFW05N, Z. 30-33; DFW05I, Z. 440-477; DFM01I, Z. 712-775; DFM02N, Z. 21-28 u. 34f; DFM02I, Z. 86-120, 192-205, 220-231, 300-327, 423-497, 749-762 u. 794-825; DFM03N, Z. 20-27 u. 45-52; DFM03I, Z. 225-247, 299-342, 483-502, 1014-1035 u. 1073-1096.

8.3.2 Aggregation von personalisierter Geschichte

Eine zweite Praktik der Reorganisation von personalisierter Geschichte stellt die Aggregation dar, die nur bei der Rezeption der Dokumentation „Zeit der Frauen“ beobachtet werden konnte. Wie bei der Separation und Neuordnung wurden hierbei durch die ProbandInnen Inhalte personalisierter Geschichte von den mit ihnen im Medientext verknüpften Personen getrennt und einer neuen Person zugeordnet, die in allen rekonstruierten Fällen ebenfalls durch die ProbandInnen imaginiert wurden. Im Gegensatz zur Separation und Neuordnung waren hierbei aber nicht die Erzählungen einzelner ZeitzeugInnen, sondern die von zwei oder mehr ZeitzeugInnen beteiligt.

Das bemerkenswerteste Beispiel für diesen Umgang mit personalisierter Geschichte liefert der achtzehnjährige Student der Anglistischen Kulturwissenschaft und Europäischen Geschichte Simon, der bereits am Anfang seines *Vertiefenden Interviews* selbstständig über das Schicksal der Zeitzeugin Christel Jolitz zu sprechen begann,³⁸² die ihm aufgrund des von ihm als eindrücklich empfundenen Berichtes von ihrer Vergewaltigung und der Ermordung³⁸³ ihrer Angehörigen im Gedächtnis geblieben war. Kurz darauf gab Simon an, dass dies auch dazu geführt habe, dass er sich im Gegensatz zur Mehrzahl der übrigen ZeitzeugInnen auch noch an Jolitz' Gesicht erinnern könne,³⁸⁴ woran sich die folgende Interviewpassage unmittelbar anschloss.

Im: „Im: Was °na=okay° °°m°° (.) vielleicht auch Geschicht'n die sie erzählt ha'm wo Sie jetzt dann...
Pm: L °°Hm°°
Im: ...nich' mehr das °Gedi- s:°° Gesicht dazu ha'm:: °un::d°° ((holt Luft)) alles was Ihn'n da noch einfällt an: Leut'n:
Pm: L °°Hm°°
Pm: Ja naja die::-die:: äh::: die eine Frau hatte erzählt ((holt Luft)) ähm::: als=sie das:: ihr Dorf ihr Heimatdorf oda ihre Heimatschadt valass'n hat ahm:: ((schmatzt)) als sie mit='m Zug da:ran vorbei:=gefahr'n: is' dis: fand ich auch sehr interessant ähm::: (.) ((schluckt und schmatzt))...
Im: L Mhm
Pm: ...wie se halt erzählt hat wie se °m-° (.) zum ein mit 'nem lachenden un=mim weinenden Auge das::: w- ihr-ihre Heimat valässt ((holt Luft)) dass sie froh is:' dem zu entkomm' auch wenn...
Im: L Ja
Pm: ...sie: (.) dann=noch erzählt hat was danach kam was auch nic' sehr schön war ((holt Luft)) also die Vergewaltigung °danach=noch° beziehungsweise wie sie: dann geflüchtet is' aus dem polnischen:: äh::: (.) äh::: Auf::: ich=will-jetzt'-weiß-nich' wie ich='s beschrieb'n: soll...
Im: L °°Hm°°
Pm: ...Auf:::fan:::laga:: und vielleicht wo die::: ((holt Luft)) (.) wo=se angekomm' sin:' in Pol'n: ((holt Luft)) ähm::: (.) ((holt Luft)) [...]³⁸⁵

Die Zeitzeugin, von der Simon spricht, tritt in der von ihm ausgeführten Form und mit den von ihm wiedergegebenen Inhalten nicht in „Zeit der Frauen“ in Erscheinung. Stattdessen lässt sich der erste Teil seiner Schilderung inhaltlich dem dritten und letzten Auftritt von Christel Jolitz zuordnen, in dem sie wie folgt beschreibt, wie sie Pommern verlassen habe:

„Wir führen nun in Richtung Norden und unser Ha:u:s: konnt' ich seh'n ((holt Luft)) denn das lag so an der Strecke und da konnt' ich dann noch rüba ((holt Luft)) kucken und ((holt Luft)) ja die Träh'n die ging'n aba die warn nachher bald versiegt dann sagte man sich bloß aus diesem Elend hier ((holt Luft)) 's::: hilft ja nichts ((holt Luft)) vielleicht wird='s irgendwo mal bessa³⁸⁶

Die Tatsache, dass Simon keine Verbindung zu der kurz zuvor von ihm wiedergegebenen Erzählung von Jolitz herstellt und dies auch im weiteren Verlauf des *Vertiefenden Interviews* nicht nachholt,³⁸⁷ stellt ein klares Indiz dafür dar, dass Simon diesen Teil der Erzählung vom Gesamtnarrativ, der von Jolitz vorgetragene Geschichte, an dieser Stelle separiert. Nachdrücklich unterstrichen wird diese Vermutung dadurch, dass Simon der einzige Proband war, der in seinem *Individuellen Filmskript* noch einen Zusammenhang zwischen den Erzählungen aus dem ersten und zweiten Auftritt von Christel Jolitz hatte herstellen können.³⁸⁸ Der zweite Teil von Simons Ausführungen hingegen lässt sich in der Erzählung der Zeitzeugin Libussa Fritz-Osner wiedererkennen, die ebenfalls ihre Flucht aus dem besetzten Pommern schildert.

³⁸² ZdFM02I, Z. 58-79.

³⁸³ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:28-00:17:33.

³⁸⁴ ZdFM02I, Z. 132-180.

³⁸⁵ ZdFM02I, Z. 181-198.

³⁸⁶ Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:37:18-00:37:40.

³⁸⁷ ZdFM02I, Z. 58-71, 795-841, 1070-1086 u. 1116-1182.

³⁸⁸ Vgl. hierzu Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit.

„Da standen: zwei (.) polnische: (.) also wir nannt='s wir nannt='s:=sie (.) °äh° die Milizei also das war ein Zwischending zwischen Miliz und Polizei nech[feststellend] ((holt Luft)) und die standen also wirklich bis an die Zähne bewaffnet ((holt Luft)) und hinter diesem: Wandschirm: ((holt Luft)) äh:: (.) musste man sich auszieh'n (.) ((schmatzt)) total (2) und dann wurden wir wieder in ein andren Raum geführt (.) ((holt Luft)) aba °mh:: mh°((schmatzt)) irgendwie=f: is' man dann soweit dass man sich (.) wehrt. (.) irgendwie='r° dann reicht='s nech aso=n::: ((holt Luft)) jetz' lass ich nichts mehr mit mir machen ((holt Luft)) und da bin ich aso hab ich mich so die l=Wand lang getastet ((holt Luft)) ((schmatzt)) und kam an ein:: (.) ((schmatzt)) off'ne Luke: (2) ((schmatzt)) und dachte also jetzt (.) ((atmet aus)) da kann ich raus kletter'n (da=nach?) ((schmatzt)) ich hab mich da rauf gezogen: und bin auf der ander'n Seite runter gesprungen ((schmatzt)) ich habe am nächsten Morgen nur erfahren ((holt Luft)) ähm: dass:: äh: ((holt Luft)) ((schmatzt)) viele von diesen Frauen vergewalticht wurden: °((schmatzt))“³⁸⁹

Im Gegensatz zu Jolitz wurde Fritz-Osner außer in diesem Kontext von Simon weder in der *Schriftlichen Nacherzählung* noch im *Vertiefenden Interview* ein weiteres Mal erwähnt. In diesem Beispiel lässt sich klar die Praktik der Separation und Neuordnung wiederfinden, jedoch erfährt sie hierbei eine neue Qualität. Simon kombiniert in diesem Interviewabschnitt Teile der personalisierten Geschichten beider Zeitzeuginnen zu einer neuen Erzählung, die er auch im weiteren Verlauf des *Vertiefenden Interviews* immer wieder thematisiert.³⁹⁰ Zwar lässt sich eindeutig rekonstruieren, welche Inhalte von welcher Zeitzeugin separiert wurden, jedoch lassen sich keine Anhaltspunkte dafür finden, dass die Inhalte aus Jolitz' Erzählung denen von Fritz-Osner angefügt wurden oder vice versa. Dementsprechend kann davon ausgegangen werden, dass diese Inhalte nicht von dem Probanden verschoben, sondern wie bei den zuvor beschriebenen Fällen einer synthetischen Zeitzeugin zugeordnet wurden. Hierbei muss darüber hinaus zwischen den Zeitzeuginnen als Erzählerinnen in der Dokumentation und als handelnde Figuren in den von ihnen vorgetragenen, biographischen Erinnerungen differenziert werden.³⁹¹ Der Proband definiert sein Surrogat, das er unbestimmt als „eine Frau“³⁹² benennt, ausschließlich über die separierten Inhalte, die der Film einzig auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* präsentiert. Individuelle Merkmale, die sich auf anderen diegetischen Ebenen des Filmes finden und darüber hinaus die Richtung eines Transfers rekonstruierbar machen würden, wie das Gesicht von Jolitz, an das Simon sich angeblich erinnerte,³⁹³ oder die Tatsache, dass sie während ihrer ersten Erzählung in Tränen ausbrach,³⁹⁴ werden von Simon analog zur Reduktion personalisierter Geschichte als Vereinfachung ausgelassen. Dementsprechend sind Jolitz und Fritz-Osner nur als Personen ihrer Erzählung Gegenstand der Aggregation, nicht aber in ihrer Funktion als erzählende Zeitzeuginnen.³⁹⁵ Die ZeitzeugInnen als Träger der Geschichte – in ihrer Funktion der Präsentation personalisierter Geschichte – verlieren somit ihre Kohärenz und treten in ihrer Bedeutung hinter ihre eigene biographische Erinnerung und ihrer Repräsentation in derselben – als Teil der Darstellung personalisierter Geschichte – zurück. Dieser Befund besitzt dabei eine Bedeutung, die über die Beschreibung dieser Praktik des Umgangs mit personalisierter Geschichte hinausgeht, da in ihm auch eine zurückgenommene Wertschätzung der ZeitzeugInnen gegenüber ihren Erzählungen durch die ProbandInnen zum Ausdruck kommt. Hiernach wäre anzunehmen, dass die dargestellte Geschichte und nicht die präsentierenden ZeitzeugInnen von herausgehobener Bedeutung bei der Rezeption waren.

Ansätze von möglichen Aggregationen personalisierter Geschichte konnten in fast allen *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* der ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, gefunden werden, jedoch war nur ein Bruchteil dieser eindeutig als Aggregationen rekonstruierbar. Ursächlich hierfür war, dass die Angaben der ProbandInnen über die Inhalte der wiedergegebenen ZeitzeugInnen oft zu unspezifisch oder deren Schilderung zu gering ausgeprägt waren, sodass die Teilaspekte der Erzählungen nicht eindeutig auf konkrete ZeitzeugInnen zurückgeführt werden konnten. Dennoch konnten Aggregationen in insgesamt neun Fällen bei vier ProbandInnen eindeutig rekonstruiert werden,

³⁸⁹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:38:31-00:39:27.

³⁹⁰ ZdFM021, Z. 263-285 u. 988-1005

³⁹¹ Vgl. zu doppelten Funktion der Personalisierung als leitendes Konstruktionsmerkmale bei der Darstellung und Präsentation von filmischer Geschichtsdarstellungen Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

³⁹² Vgl. ZdFM021, Z. 181-198.

³⁹³ ZdFM021, Z. 58-86.

³⁹⁴ ZdFM021, Z. 164-180.

³⁹⁵ Die Aggregation von Libussa Fritz-Osner und Christel Jolitz geht möglicherweise noch tiefer als hier in der Analyse dargelegt. So artikuliert Simon, dass neben Jolitz, die von ihm ausschließlich über ihre Erzählung zum Mord an ihrer Familie und ihre Vergewaltigung definiert wird (Vgl. S. 183f dieser Arbeit), auch ihr Bruder in der Dokumentation gesprochen habe (Vgl. ZdFM021, Z. 164-180). Tatsächlich spricht mit dem Zeitzeugen Christian von Krockow der Bruder von Libussa Fritz-Osner in der Dokumentation (vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:02:21-00:02:30, 00:17:49-00:18:11, 00:18:18-00:18:33, 00:27:53-00:28:33, 00:32:18-00:32:31 u. 00:40:57-00:41:19). Die Erwähnung dieses „Bruders“ bleibt jedoch der einzige Hinweis dafür, dass der Proband möglicherweise beide personalisierten Geschichten separiert und nicht nur in einer, sondern zwei neuen Aggregationen in sein *Individuelles Filmskript* übernommen haben könnte. Diese Annahme bleibt somit rein spekulativ. Sollte sie zutreffen, würde die Interpretation der Äußerungen Simons nicht eines, sondern ein zweites Beispiel bilden und einen präzisieren Einblick in das Phänomen der Aggregation bilden.

wobei die tatsächliche Anzahl noch höher liegen dürfte.³⁹⁶ Jedoch unterstreicht bereits diese vermeintlich geringe Anzahl an rekonstruierten Fällen bei einer Panelgröße von acht ProbandInnen die potenzielle Bedeutung der Praktik bei der Rezeption der personalisierter Geschichte in Filmen, die Geschichte als Dokument inszenieren.

Nachdem die Mechanismen der Praktik der Aggregation personalisierter Geschichte und seine Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Praktik der Separation und Neuordnung dargelegt wurden, sollen auch die möglichen Ursachen der Praktik in den Blick genommen werden. Vergleicht man die beiden Erzählungen von Christel Jolitz und Libussa Fritz-Osner, aus denen Simon seinen synthetischen Zeitzeuginnenbericht aggregierte, stechen zwei verbindende Elemente heraus: Zum einen haben beide Erzählungen denselben thematischen Gegenstand, da beide Zeitzeuginnen von ihrer Deportation aus Pommern mit dem Zug berichten. Zum anderen liegen zwischen den beiden Zeitzeuginnenberichten im Film gerade einmal 51 Sekunden, in denen sich nur eine weitere Äußerung der Fritz-Osner,³⁹⁷ die dasselbe Thema zum Gegenstand hat, aber von Simon nicht berücksichtigt wurde, und einige sehr kurze Ausführungen des Erzählers finden.³⁹⁸ Diese beiden Formen von Nähe sind dabei kennzeichnend für alle Inhalte, die von ProbandInnen als Ressource für Aggregationen genutzt wurden.³⁹⁹ Folglich ist die Hypothese naheliegend, dass sich Aggregationen von personalisierter Geschichte dort vollziehen und in *Individuellen Filmskripten* manifestieren, wo thematische, inhaltliche und/oder zeitliche Nähe zwischen den rezipierten Inhalten des Filmskriptes besteht. Hierbei dürfte auch die im Kontext der Reduktion personalisierter Geschichte beschriebene Tendenz zur Reduktion von Komplexität und um Perspektiven bei der Rezeption von Inhalten eine Rolle spielen, die von ProbandInnen in einem konkurrierenden oder redundanten Verhältnis zueinander wahrgenommen werden.⁴⁰⁰

Die Praktik der Aggregation stellt hierbei einen Befund dar, der sich nur bei RezipientInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, rekonstruieren ließ. Bereits die Tatsache, dass nicht ein einziger Hinweis auf diese Form des Umganges mit personalisierter Geschichte in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* der RezipientInnen des Spielfilmes ausfindig gemacht werden konnte, legt den Schluss nahe, dass diese Praktik ihren Ursprung in der filmischen Inszenierung der Dokumentation haben muss. Die Struktur der Dokumentation scheint die Aggregation von personalisierter Geschichte – wie zuvor auch schon die Praktiken der Separation und Neuordnung – zu begünstigen. Die inhaltliche Organisation der Dokumentation, die ihre ProtagonistInnen nicht wie der Spielfilm über eine Handlung von Sequenz zu Sequenz miteinander verbindet und durch Dialog und Interaktion zueinander in Bezug setzt, sondern lediglich in thematischen Zusammenhängen aneinanderreihet, dürfte diesen Umgang mit personalisierter Geschichte begünstigen, da sie den RezipientInnen bei der Gestaltung der wahrgenommenen Inhalte zum *Individuellen Filmskript* mehr Freiräume lässt, ohne dabei logische Brüche – und damit Probleme in der Sinnbildung – zu riskieren. Auch die permanenten Wechsel von Zeit, Person und Ebene der Narration durch den auktorialen Erzähler und die Binnenerzählungen der ZeitzeugInnen dürfte hieran seinen Anteil haben. Diese Merkmale der Konstruktion des Geschichtsangebotes in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ könnten in den rekonstruierten Fällen bei der Rezeption durch die ProbandInnen eine zu schwach ausgeprägte Kohärenz und Kontinuität der Verknüpfung von Person und Geschichte aufgewiesen haben und somit ursächlich für die Praktik der Aggregation gewesen sein. Somit wäre die Praktik bei den RezipientInnen von „Die Flucht“ nicht nur nicht nachweisbar, sondern die Ergebnisse der Rekonstruktion anhand von Beispielen von ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, auch nicht auf die Rezeption des Spielfilmes übertragbar.

8.3.3 Diegetische Neuordnung von personalisierter Geschichte

Eine letzte Form der Reorganisation von personalisierter Geschichte durch die ProbandInnen bildet die diegetische Neuordnung, die, ähnlich wie die Verschiebung gewissermaßen, eine Sonderform der Separation und Neuordnung von personalisierter Geschichte darstellt, jedoch eine weitreichendere qualitative Ausprägung nach sich zieht. Wie die Aggregation von personalisierter Geschichte konnte auch diese Praktik nur bei den ProbandInnen beobachtet werden, die „Zeit der Frauen“ rezipiert hatten. Welcher Umgang mit personalisierter Geschichte in dieser Praktik zum Ausdruck kommt, lässt sich am

³⁹⁶ ZdFW01I, Z. 1124-1158; ZdFW02I, Z. 414-436; ZdFW04I, Z. 752-818, 914-1019, 1063-1110; 1554-1593 u. 1610-1662; ZdFM02I, Z. 1032-1069.

³⁹⁷ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:37:50-00:38:16.

³⁹⁸ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:37:41-00:37:48, 00:38:17-00:38:19, 00:38:20-00:38:22 u. 00:38:28-00:38:29.

³⁹⁹ Vgl. ZdFW01I, Z. 1124-1158; ZdFW02I, Z. 414-436; ZdFW04I, Z. 752-818, 914-1019, 1063-1110; 1554-1593 u. 1610-1662; ZdFM02I, Z. 1032-1069.

⁴⁰⁰ Vgl. Hierzu Kapitel 8.2.1, 8.2.2 u. 8.2.3 dieser Arbeit.

Beispiel von Matthias, einem siebzehnjährigen Studenten der Europäischen Geschichte und der Sozialwissenschaften, beobachten. Gegenstand ist auch hier wieder der erste Auftritt von Isis von Puttkamer, in der sie vom ersten Aufeinandertreffen ihrer Mutter mit Soldaten der Roten Armee berichtet und den Matthias im folgenden Interviewausschnitt aufgreift:

„Pm: L M- m- ((schmatzt)) kam im Film ja auch so rüber ja:: also man halt wieder gesagt ja die Russen ha'm ((holt Luft)) die eine Frau hat auch irgenwas (zu'n) sechsundneunzigprozentigem Alkohol erzählt den die da getrungen haben und ((holt Luft)) ähm::: die eine Zeitzeugin hat ja auch berichtet von den ((schluckt und schmatzt)) von dem ersten Trupp Soldaten der ankam und halt g- (.) den sie da irgendwie Likör °oder sowas serviert hat° ((holt Luft)) ähm::: un:::d ähm: dass halt °m::° so klischeehaft so'n bisschen das halt die Russen immer (.) Alkohol getrunken haben: un:-nd selbst wenn [...]"⁴⁰¹

Betrachtet man allerdings den ursprünglichen Bericht von Puttkamer, wird deutlich, dass Matthias nicht nur den Inhalt, sondern auch die Perspektive ihrer Ausführungen modifiziert hat.

„Dann kamen zwei Panzer ins Dorf gefahren ((holt Luft)) und dieses Vorkommando kam jetzt als erstes ins: Gutshaus ((holt Luft)) das erste Wort was wir natürlich hörten war ‚Uri, Uri, Schnaps, Schnaps‘ ((holt Luft)) und meine Mutter ((seufzt)) holte ganz schnell (.) die Uhr die sie hatte ((holt Luft)) und gab es dem Russen ((holt Luft)) ((schmatzt)) sie öffnete den Likörschrank und servierte dem Offizier aus diesem Vorkommando Likör meine Mutter hatte dann noch gesagt ‚der andre Schnaps ((holt Luft)) ist für die nächsten Kamerad'n' ((holt Luft)) und dann zog dieses Vorkommando auch wieder ab ((holt Luft)) und dann nahm meine Mutter ((holt Luft)) das hat das war ihre Eigenart Sagrotan:::wasser und hat die Türklinke mit Sagrotan gereinigt“⁴⁰²

Im Vergleich lässt sich in den Äußerungen des Probanden eine vollständige Reduktion – im Sinne einer Vernachlässigung – im Hinblick der Erzählung um die Person der Mutter der Zeitzeugin feststellen. Gezwungenermaßen ordnete der Proband den gesamten Inhalt der Binnenerzählung in seinem *Individuellen Filmskript* der erzählenden Zeitzeugin zu, womit nicht nur die personalisierte Geschichte auf inhaltlicher, sondern auch auf diegetischer Ebene modifiziert wird. Indem Matthias die Mutter vernachlässigt und somit sämtliche handelnden Elemente der Erzählung der Erzählerin zuordnet, wird diese zur Hauptperson ihrer Erzählung, womit sich die ursprünglich homodiegetische Binnenerzählung zu einer autodiegetischen wandelt. Während sich also innerhalb der Binnenerzählung eine Verschiebung von der Mutter auf die Tochter vollzieht, bleibt die separierte Geschichte im Kontext der Gesamtheit des Filmes trotzdem mit der Zeitzeugin Isis von Puttkamer verknüpft. Dies illustriert aber auch, dass das Konzept personalisierter Geschichte weiter reicht als bis zur Filmfigur oder zu Zeitzeuginnen, die auf beiden Erzählinstanzen eines Filmes präsent sind, sondern auch all jene Figuren und Personen umfasst, die nur gesehen oder gehört werden können sowie jene, die nur über Dritte im Film präsent sind.

Dass Matthias die rezipierte, personalisierte Geschichte ausgerechnet in eine autodiegetische Erzählung modifiziert, sollte indes nicht als zufällig hingenommen werden. Betrachtet man im Vergleich die Gesamtheit der 45 zusammenhängenden ZeiteugInnenberichte, von denen 27 überwiegend oder ausschließlich autodiegetischer, elf heterodiegetischer und nur sieben homodiegetischer Natur sind, so entsteht der Eindruck, dass diese Modifikation eine Angleichung an die Mehrheit der Binnenerzählungen der Dokumentation darstellt. Die Praktik der diegetische Neuordnung personalisierter Geschichte ließ sich im Verlauf der Studie verhältnismäßig selten – bei drei von acht ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten – eindeutig rekonstruieren.⁴⁰³ Dass die Praktik bei den RezipientInnen von „Die Flucht“ nicht beobachtet werden konnte, sollte jedoch nicht dahingehend gewertet werden, dass sie sich mit der Organisationsform des Spielfilmes ausschließt. Vielmehr bleibt festzustellen, dass „Die Flucht“ so gut wie keine Angebote personalisierter Geschichte macht, die in Form einer Binnenerzählung in Erscheinung treten und somit wenig Raum für diese Form des Umganges mit personalisierter Geschichte lässt.

8.4 Nur Mehr ist Mehr – Praktiken der Ergänzungen bei der Rezeption personalisierter Geschichte

Die bis zu diesem Punkt rekonstruierten Praktiken der Bedeutungsverschiebung bei der Rezeption personalisierter Geschichte teilen, auch wenn sie unterschiedliche Umgänge mit dem Ausgangsmedium beschreiben, eine essentielle Gemeinsamkeit. Die unterschiedlichen Formen der Reduktion und Reorga-

⁴⁰¹ ZdFM011, Z. 303-336.

⁴⁰² Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:10:47-00:11:30.

⁴⁰³ Vgl. hierzu die ZdFM031, Z. 776-792 u. 1145-1180; ZdFM011, Z. 303-336; ZdFW041, Z. 752-818.

nisation personalisierter Geschichte stellen den kreativen Umgang der ProbandInnen mit Elementen des Ausgangsmediums dar. Die im Folgenden analysierten Praktiken der Ergänzung von personalisierter Geschichte nehmen all jene Phänomene in den Blick, bei denen ProbandInnen zu den Inhalten des Ausgangsmediums weitere Elemente hinzufügten, deren Ursprung nicht im rezipierten Film verortet werden kann.

Wie auch schon bei der Rekonstruktion der Praktik der Reorganisation übersteigt die Zahl der Fälle, in denen eine Ergänzung vermutet, aber nicht zweifelsfrei rekonstruiert werden konnte, bei weitem die Anzahl der Fälle, in denen die Praktik eindeutig zu identifizieren war. Der Grund ist auch hier darin zu suchen, dass die Informationsdichte der Filme so hoch ist, dass bei vagen Formulierungen der ProbandInnen der Ursprung ergänzter Informationen nicht eindeutig zugeordnet werden konnte. Dieser Umstand führte bei der Rekonstruktion der Reorganisation von personalisierter Geschichte beispielsweise dazu, dass nicht zweifelsfrei geklärt werden konnte von welcher Zeitzugin neuzugeordnete Aussagen letztendlich stammten. Mit Blick auf die Ergänzung personalisierter Geschichte führen solche vagen Formulierungen dazu, dass die Wahrscheinlichkeit steigt, dass es sich bei fraglichen Äußerungen um anderweitig modifizierte Elemente des Ausgangsmediums handelt, die letztendlich doch aus dem rezipierten Film stammen könnten. Im Folgenden wurden demnach nur solche Fälle dargelegt, die eindeutig rekonstruiert werden konnten.

Als erstes Beispiel zur Illustration der Ergänzung personalisierter Geschichte mag ein Ausschnitt aus dem handlungszentrierten Abschnitt des *Vertiefenden Interviews* von Isabell, einer 21 Jahre alten Studentin der Europäischen Geschichte und Sozialwissenschaften, dienen. Der folgende Gesprächsausschnitt bezieht sich auf die Sequenz von „Die Flucht“, in der sich die Hauptfiguren Magdalena Gräfin von Mahlenberg, François Beauvais und Babette, nach der Rettung letzterer und der ersten romantischen Annäherung zwischen Mahlenberg und Beauvais auf dem Rückweg nach Gut Lahnstein befinden, um sich wieder den übrigen Flüchtlingen anzuschließen.⁴⁰⁴ Auf dem Weg löst Mahlenberg, als sie eine aufgegebene Wehrmachtsstellung durchqueren, eine Sprengfalle aus und stürzt vom Pferd. Als Beauvais versucht, ihr aufzuhelfen, kommt es zu einer Konfrontation zwischen ihm und dem Antagonisten Heinrich Graf von Gernstorff,⁴⁰⁵ der nach der Gruppe gesucht hatte.⁴⁰⁶ Auf diese Sequenz angesprochen nutzt Isabell die Gelegenheit, um nicht nur ihr Verständnis der Situation, sondern auch des zugrundeliegenden Konfliktes zwischen dem Protagonisten François Beauvais und dem Antagonisten Heinrich Graf von Gernstorff wie folgt zu elaborieren:

„**Pw:** Weil dann kommt ja der Heinrich und der is’ ja ziemlich skeptisch das der François da...
Im: L Ja:
Pw: ...zwischen den Adligen rumspringt weil: dis sieht °der glaub’ ich auch nich’ so gerne:°...
Im: L Ja:
Pw: ...°aufgrund seina ideologischen (Prägung)° ((holt Luft)) @((schnaubt))@ °((holt Luft))°
Im: L @(.)@ ((holt Luft)) °@(.)@ ((holt Luft)) @(.)@° Welche ideologischen Prägung mein’n Sie den jetzt’
Pw: L Naja n:-nationalsozialistisches
Gedankengut da sieht man das ja nich’ so gerne wenn wenn die Kriegsgefangenen da mit...
Im: L Okay
Pw: ...deina: (.) Schwägerin rum machen °oda:: zumindest so in der Nähe:° °mh° ((holt Luft))“⁴⁰⁷

Isabell erklärt sich die im Film dargestellte, ablehnende bis feindselige Haltung des Heinrich Graf von Gernstorff gegenüber François Beauvais aus dessen vermeintlicher nationalsozialistischer Einstellung und – das offenbart das von ihr eröffnete Spannungsfeld zwischen Adligen und Kriegsgefangenen in diesem Abschnitt – deren rassistischem Kern. Erstaunlich ist hierbei, dass „Die Flucht“ die Figur Heinrich Graf von Gernstorff zwar als Antagonisten inszeniert, der seinen Bruder durch die Androhung, seine Desertion zu melden, in den Selbstmord treibt und am Ende des Filmes einem Standgericht vorsitzt, das drei weitere Deserteure zum Tode verurteilt,⁴⁰⁸ womit eine Verbindung zum Unrecht des ‚Dritten Reiches‘ hergestellt wird, jedoch keinerlei Bezüge zwischen ihm und der nationalsozialistischen Ideologie im Allgemeinen oder ihren rassistischen Elementen im Speziellen herstellt. Somit rückt der Film die Figur des Gernstorff in die Nähe des Archetypus eines pflichtversessenen Wehrmachtsoffiziers, der als Richter nur auf die Einhaltung von Gesetz, aber nicht das Gewährleisten von Gerechtigkeit fixiert ist und am Ende vergeblich versucht, sich als „ganz kleine[s] Rädchen“⁴⁰⁹ darzustellen. Die schwammige Entgeg-

⁴⁰⁴ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:28:53-00:30:03, 00:40:35-00:42:05 u. 00:42:34-00:43:42.

⁴⁰⁵ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:44:02-00:46:05.

⁴⁰⁶ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:38:04-00:40:02, 00:40:02-00:40:35 u. 00:43:42-00:44:02. DFW05I, Z. 676-686.

⁴⁰⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:01:07-00:01:14 u. 01:12:42-01:13:22.

⁴⁰⁹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:18:41-01:18:51.

nung der Hauptperson Magdalena von Mahlenberg, dass er „einer von ihnen“ und „keinen Deut besser“ gewesen sei,⁴¹⁰ kann hierbei als symptomatisch für den Film in seiner Gesamtheit gewertet werden, der sich schlicht kein Mühe gibt, sich zum Nationalsozialismus zu positionieren oder dessen Ideologie im Film in Szene zu setzen.⁴¹¹ Tatsächlich äußern sich im Film nur zwei Filmfiguren in einer Art und Weise, die eine Verbindung zur nationalsozialistischen Ideologie herstellen lässt.⁴¹² Isabell vernachlässigt in ihrem *Individuellen Filmskript* die im Film inszenierte Dreiecksbeziehung, die aus der unerfüllten Liebe Gernstorffs zu Mahlenberg und der aufkeimenden Beziehung zwischen Beauvais und Mahlenberg resultiert, indem sie letztere als Schwägerin zu Gernstorff in Bezug setzt und lässt damit eine vom Film angebotene Erklärung des Konfliktes außer Acht. Stattdessen ergänzt sie das filmische Angebot, um die nationalsozialistische Gesinnung der Figur als Motivation, ein Element, das im Film nicht expliziert wurde und somit seinen Ursprung in den Deutungen der Handlungen und Aussagen der Filmfigur durch die Probandin auf Grundlage ihres ‚historischen Wissens‘ haben muss. Auch wenn nicht geklärt werden kann, ob die Neuordnung des Verhältnisses von Gernstorff zu Mahlenberg ein Resultat der ideologischen Aufladung der Person Gernstorffs ist – oder vice versa.

Isabells Ergänzung durch die Deutung der rezipierten personalisierten Geschichte soll hier nicht leichtfertig als Fehlwahrnehmung des Filmes abgetan werden, wobei zu Recht hinterfragt werden müsste, welcher Schaden aus einer solchen ‚fehlerhaften Wahrnehmung‘ einer tendenziösen und obendrein fast ausschließlich erdichteten Geschichte wie „Die Flucht“ hervorgehen könnte. Isabells Umgang mit der Filmhistorie kann als kritischer und refaktierter als der des Filmes mit der Realhistorie betrachtet werden, wobei sie historisch evident und argumentativ schlüssig bleibt. Ihre Deutung und die darauffolgende Ergänzung ihres *Individuellen Filmskripts* historisiert die personalisierte Geschichte stärker, als es im Film angelegt ist, und problematisiert dadurch die im Film ausgesparte Verstrickung des Wehrmachtsangehörigen in den Nationalsozialismus, was sich beispielhaft an der Person Heinrich von Gernstorffs artikuliert. Isabells Beispiel unterstreicht darüber hinaus ein weiteres Mal die Bedeutsamkeit von ‚historischem Wissen‘ für Sinnbildung und Deutung bei der Rezeption filmischer Geschichtsangebote, sowohl im Allgemeinen, aber auch im Speziellen als Korrektiv, zum Gesehenen und Gehörten.⁴¹³

Die aus dem vorliegenden Beispiel herausgearbeitete Ergänzung der personalisierten Geschichte der Filmfigur des Heinrich von Gernstorff mag auf den ersten Blick marginal erscheinen, jedoch muss hervorgehoben werden, dass es sich hierbei lediglich um die Analyse der Gesprächssequenz handelt, an der diese Modifikation des Filmskriptes rekonstruierbar hervortritt. Betrachtet man die übrigen Erwähnungen der Figur in der *Schriftlichen Nacherzählung* und des *Vertiefenden Interviews* von Isabell im Kontext der rekonstruierten Ergänzung so wird deutlich, dass sich diese auch in anderen Deutungen und Betrachtungen von Heinrich sowie in einer grundlegend negativen Wahrnehmung der Figur an zahlreichen weiteren Punkten von Isabells *Individuellem Filmskript* niederschlägt.⁴¹⁴

Die Ergänzung als Form des Umgangs mit personalisierter Geschichte konnte auch bei jenen ProbandInnen beobachtet werden, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten. Das folgende Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der neunzehnjährigen Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Katrin illustriert dabei auch, wie stark die Praktik der Ergänzung personalisierter Geschichte mit der zuvor beschriebenen Praktiken der Nutzung von ‚historischem Wissen‘ für die Sinnbildung und Deutung bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen verknüpft seien kann.⁴¹⁵ Dies stellt einen Umstand dar, der eine trennscharfe Rekonstruktion der Praktik zusätzlich zu den eingangs beschriebenen Problemen erschwerte. Im vorliegenden Ausschnitt aus ihrem *Vertiefenden Interview* bezieht sich Katrin auf die Aussage der Zeitzeugin Isis von Puttkamer, die berichtet, wie der erste Trupp Rotarmisten im elterlichen Gutshaus nach den Uhren und nach Alkohol verlangt hätten, wie ihre Mutter dieser Forderung nachgegeben sei und sie nach dem Abrücken der Soldaten die Türklinke mit „Sagrotan“ desinfiziert habe.⁴¹⁶

⁴¹⁰ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:19:00-01:19:05.

⁴¹¹ Vgl. die Äußerungen auch im Kontext der gesamten Sequenz. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:17:54- 01:19:26.

⁴¹² Zum einen ist hier die Filmfigur des Fritz zu nennen, der als tragische Figur die Indoktrinierung seiner Jugend nicht überwinden kann, dementsprechend beispielsweise bereits die Diskussion über Kapitulation als Verrat ansieht (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:09:55-01:10:50), sich am Ende mit der Fluchtgemeinschaft überwirft und sich in die folgenden, ideologischen Aussagen versteigt: „Was erzählst de hier für einen Dreck? (.) Das sind doch alles Lügen is’ doch alles Schwachsinn hä:: (.) Er hat uns groß gemacht der Führer hat Deutschland groß gemacht ((holt Luft)) er hat Euch vernichtet Euch hat er vernichtet [...] Au- (.) Du Mutter auch Du hast ihn verraten (2) Wir war’n ihn nicht wert den Führer“ (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:15:39-01:16:02). Zum anderen ist hier der Volkssturmmann anzuführen, unter dessen Kommando Fritz am Frischen Haff Dienst tut und der sich wiederholt auf seine von „der Partei“ gewährten Befugnisse beruft (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:50:13-00:50:58 u. 00:51:58-00:52:34).

⁴¹³ Vgl. Kapitel 7.3 u. 7.4 dieser Arbeit.

⁴¹⁴ Vgl. DFW05N, Z. 48-54, 68-73 u. 75f; DFW05I, Z. 634-686, 743-816, 856-909, 966-1048, 1505-1655 u. 1865-1890.

⁴¹⁵ Vgl. Kapitel 7.3 u. 7.4 dieser Arbeit.

⁴¹⁶ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:10:31-00:11:44.

„Im: Ähm: (.) ja (.) sind Ihnen da von diesen Schicksalen von diesen °ich glaub Sie ha'm Einzelschicksale geschrieben° ((holt Luft)) ähm (3) noch mehr in Erinnerung geblieben (3) also wir hatten jetzt wir hatten die °die°
 Pw: L Ah: ich kann mich erinnern (.) ((schmatzt)) die eine ((schmatzt)) Frau erzählte davon ((holt Luft)) dass ähm:: ((schmatzt)) immer russische Soldaten also (.) als sie dann langsam in nach Pommern gekommen sind ((holt Luft)) in das Haus kamen...
 Im: L Mhm
 Pw: ...((holt Luft)) und ähm die Mutter ihnen immer die (.) Spirituosen zur Verfügung gestellt hat (.) ((schmatzt)) und @dann hat sie gesagt@ dass immer wenn ein russischer Soldat draußen...
 Im: L Mhm
 Pw: ...war hat die Mutter die Türklinke abgewischt dis' blieb mir auch so='n bisschen in...
 Im: L @(.).@
 Pw: ... Erinnerung ((holt Luft)) des fand ich so'n bisschen ((schmatzt)) ((holt Luft)) also ich schätze dass das vielleicht auf:: ideologische Gedanken zurückführt also:: dass: (.) ja °die slawische...
 Im: L Mhm
 Pw: ... Rasse so°und so weiter halt ne[Zustimmung einfordernd] ähm::: dass dieses Bild auch ziemlich in::: (.) dem Kopf auch der Frau also (.) das war jetzt die (.) Mutter die lebte glaub-...
 Im: L Mhm
 Pw: ... also °die Mutter war nich' in dem Film° °wahrscheinlich lebte sie° ja °lebte sie nich' mehr°...
 Im: L N-n [verneinend]
 Pw: ... ((holt Luft)) ähm::: ((schmatzt)) ja des mir noch aufgefallen des fand ich musst ich 'n bisschen drüber schmunzeln irgendwie **aber** ((holt Luft)) zu der Zeit war das vielleicht also legitim natürlich nich' aber halt (.) am::: ((schmatzt)) an der Tages@ordnung sag ich mal@ [...]“⁴¹⁷

Auch Katrin plausibilisiert sich, ähnlich wie zuvor Isabell, die geschilderte Handlung der Mutter von Puttkamer mit einer angenommenen, rassenideologisch gefärbten Grundhaltung und ignoriert damit eine durch die Zeiteugin offerierte Erklärung, dass dies einfach eine „Eigenart“ der Mutter gewesen sei.⁴¹⁸ Da auch dieses Element nicht in der Dokumentation angelegt war, muss es aus dem ‚historischen‘ oder aus anderen Wissensbeständen der Probandin stammen. Fraglich bleibt aber, ob Katrin das von ihr eingebrachte Wissen auch tatsächlich im *Individuellen Filmskript* ergänzt hat, da ihre Aussage diesbezüglich ambivalent bleibt. So formuliert Katrin ihre Plausibilisierung zunächst als eine Einschätzung, was den Schluss nahelegt, dass es sich hierbei um eine Deutung im Zuge der Sinnbildung am Film handeln könnte und nicht um einen Bestandteil des *Individuellen Filmskripts*. Die Zuschreibung, dass dieses Bild tief im Kopf der Mutter der Zeiteugin verankert gewesen sein müsse, hingegen widerspricht dieser Einschätzung und deutet an, dass es sich um einen durch die Probandin ergänzten Aspekt handelt, der als ein Teil der personalisierten Geschichte zusammen mit dem filmischen Angebot Eingang in ihr *Individuelles Filmskript* gefunden hat. Als zwangsläufig sollte der Rückgriff auf ‚historisches Wissen‘ durch die Probandin hierbei nicht angesehen werden. Als Erklärungsmuster für die Handlungen der Mutter wäre eine angenommene Mysophobie in diesem Zusammenhang ebenso plausibel wie funktional ergänzbar gewesen. Es kann jedoch vermutet werden, dass die Historizität des Sujets eines Filmes den Rückgriff auf ‚historisches Wissen‘ aus Sicht Katrins legitimer und somit präferiert erscheinen lässt.

Die bisher diskutierten Beispiele der Ergänzung personalisierter Geschichte hatten beide eine Modifikation des filmischen Angebotes zum Gegenstand, die dem Zweck diene, Handlungen und Sachverhalte zu plausibilisieren. In den *Schriftlichen Nacherzählungen* konnte darüber hinaus noch eine weitere Form der Ergänzung rekonstruiert werden, die dem Zweck diene, Leerstellen und Lücken in den Filmen logisch mit notwendiger Handlung oder Inhalten zu füllen. Als Beispiel für diese Praktik kann der folgende Ausschnitt aus der *Schriftlichen Nacherzählung* der fünfundzwanzigjährigen Studentin der Friedens- und Konfliktforschung Lara dienen.

„Alle Männer fallen, der Rat sich auf den Boden zu legen kommt zu spät.
 Nur Francois überlebt. Er kehrt zur Hütte zurück und trägt Vicky zum Gut L [REDACTED]. Vicky blieb währenddessen in ihrem Versteck + ist verängstigt als sie jmd. kommen hört. Es stellt sich heraus, dass es Francois ist.“⁴¹⁹

Lara bezieht sich in diesem Abschnitt auf eine Episode, die am Anfang von „Die Flucht“ beschrieben wird. So schließt sie zunächst die zuvor geschilderte Ermordung der flüchtenden Zwangsarbeiter durch einen Trupp der Feldgendarmarie ab und schildert anschließend,⁴²⁰ wie François Beauvais Victoria „Vicky“ von Mahlenberg, die Tochter von Magdalena von Mahlenberg, aus der Hütte holt, in der sie sich

⁴¹⁷ ZdfW01, Z. 286-309.

⁴¹⁸ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:10:31-00:11:44.

⁴¹⁹ DFW02N, Z. 34-38

⁴²⁰ DFW02N, Z. 22-33.

versteckt hält, um sie zum Gut Lahnstein bringt, auf dem sich die Mutter aufhält. Tatsächlich dargestellt wird im Film jedoch nur, dass Victoria von den Zwangsarbeitern versteckt wird, als die Feldgendarmarie die Hütte stürmt,⁴²¹ wie Beauvais überlebt, indem er sich zu Boden wirft, dass Victoria sich alleine in der Hütte aufhält und sich erschrickt, als sie ein Geräusch hört,⁴²² wie Beauvais Victoria durch den Schnee trägt⁴²³ und schließlich mit ihr auf dem Gut eintrifft.⁴²⁴ Die von Lara beschriebenen Handlungselemente, dass Beauvais zur Hütte zurückkehrt und dass es sich bei den Geräuschen, die Victoria verängstigen, tatsächlich um François handelt, wird hingegen im Film nicht dargestellt. Lara schließt demnach in ihrem *Individuellen Filmskript* die Lücken in der Darstellung des Filmes mit konsequenten und logischen Erzählelementen, die zwar implizit für den Verlauf der Handlung notwendig sind, aber nicht explizit inszeniert werden. Hierbei dient die Handlung des Filmes selbst der Probandin – und nicht wie zuvor eigene Wissensbestände – als Ressource für die Ergänzung.

Dass Ergänzungen personalisierter Geschichte weit substanzielleren Anteil am *Individuellen Filmskript* haben können, dass die ergänzenden Inhalte ihren Ursprung nicht zwangsläufig im ‚historischen Wissen‘ der ProbandInnen haben und keinem spezifischen, rekonstruierbaren Zweck dienen müssen, verdeutlichen die folgenden Beispiele von Andreas und Helena. Bereits in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* beschreibt der sechszwanzigjährige Mechatronikstudent Andreas seine Wahrnehmung der in „Die Flucht“ dargestellten Vergewaltigung der Filmfiguren Babette und Frau Meister wie folgt:⁴²⁵ „Soldaten greifen die Frauen und vergewaltigen sofort eine der Frauen, [die] andere Frau versteckt sich.“⁴²⁶ Andreas vereinfacht – wie zuvor bereits analysiert –⁴²⁷ die personalisierte Geschichte, die mit der Filmfigur der Babette verknüpft ist, um das Element der Vergewaltigung durch die Rotarmisten. Die so entstandene ‚Leerstelle‘ füllt er anschließend mit der von ihm eingebrachten Ergänzung, dass sich Babette versteckt habe. Im Zuge des handlungszentrierten Abschnittes des *Vertiefenden Interviews* wiederholt Andreas den von ihm so rezipierten Ablauf der Ereignisse und bestätigt damit die hier rekonstruierte Praktik.⁴²⁸ Darüber hinaus besteht er sogar dennoch auf seine Version, nachdem er vom Interviewer direkt mit dem ‚tatsächlichen‘ Verlauf der Sequenz konfrontiert wurde.⁴²⁹ Wie es zu dieser Ergänzung kommt, ist hierbei relativ sicher nachzuvollziehen: Es kann davon ausgegangen werden, dass die Reduktion, die der Ergänzung vorausgeht, einen so massiven Eingriff in das Filmskript des Medientextes darstellt, dass die Ergänzung für Andreas eine Notwendigkeit darstellt, um die Kontinuität der übrigen Handlungselemente der mit Babette verknüpften personalisierten Geschichte, die Eingang in sein *Individuelles Filmskript* gefunden haben, sicherzustellen.⁴³⁰ Dementgegen lässt sich über den Grund – sollte einer existieren –, der zur vorausgegangenen Reduktion führte, nur spekulieren. Ob Andreas’ Festhalten an ‚seiner Version‘ der Ereignisse darüber hinaus auch – wie zu vermuten wäre – ein Hinweis auf die Beständigkeit *Individueller Filmskripte* birgt, muss offenbleiben, da es sich um die einzige Gesprächssituation dieser Art handelt, die sich im Zuge der Studie ergab.

Noch eindrücklicher als das Beispiel von Andreas gestaltet sich die vorgenommene Ergänzung des Filmskriptes der zwanzigjährigen Philosophie- und Geschichtsstudentin Helena, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte. Auf einen Abschnitt ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* angesprochen, in dem sie sich mit den in der Dokumentation dargestellten Vertreibungen und Deportationen aus den ehemaligen Ostgebieten des Deutschen Reiches, der Umsiedlung von polnischen Staatsangehörigen in dieses Gebiet sowie der Verschiebung der Grenze an die Oder und Neiße befasst,⁴³¹ ergab sich im *Vertiefenden Interview* der folgende Gesprächsausschnitt:

- Pw:** L °((holt Luft))° Mh::: ja des °(ah)° wurde ja einglich: (.) °äh:m: relativ kurz abgehandelt wenn ich das noch richtig in Erinnerung hab° ((holt Luft)) das was ich zum Beispiel noch: weiß: dass da auch: (.) dass es dann um Schul'n: ging und auch um:: °°((holt Luft))°° °um::° (.) oda- (.) ja genau um:: (.) °°wa das 'ne Lehrerin:°° °oda: wa° nee das war die Krankenschw:- (.) nee Är:- nee genau des war 'ne Ärztin: ((holt Luft)) °ähm:: (.) die:::...
- Im:** L °Ja°
- Pw:** ...ähm::: (.)° dann ja auch ihre: (2) Stelle: (.) abgegeben hat (.) oda nee: sie hat ja erst 'ne Zeit lang noch: (.) dann: wieta da gearbeitet ich glaub sie sagte °zw=für zweihundat Z:loty° ((holt Luft)) ich weiß nich' ob der Kurs imma' noch so steht wie jetz' aba dann °wär='s jetz' heute...

⁴²¹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:14:41-00:17:02.

⁴²² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:17:02-00:17:34.

⁴²³ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:19:47-00:20:08.

⁴²⁴ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:22:48-00:23:01.

⁴²⁵ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

⁴²⁶ DFM01N, Z. 30f.

⁴²⁷ Vgl. Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

⁴²⁸ DFM01, Z. 47-90.

⁴²⁹ DFM01, Z. 264-291.

⁴³⁰ Vgl. für die übrigen von Andreas erinnerten Elemente des Handlungsstranges Kapitel 8.2.1 dieser Arbeit.

⁴³¹ Vgl. ZdFW04N, Z. 63-75.

Im: L °@((röchelt))@°
Pw: ...fünfzich:° °Euro ungefähr ((holt Luft))° °(grobe)°°
Im: L ((holt Luft)) Ich glaub' der stand damals noch 'n bisschen schlechta:=(schnaubt)
Pw: Ja gut ab (.) ähm::: (.) also auf jeden Fall für sehr sehr sehr wenig Geld ((holt Luft))...
Im: L Ja
Pw: ...ähm::: (2) un:t (.) einfach also: 'n=man:=n: sie hat das glaub'=ich auch irgendwie: gerne gemacht °((holt Luft))° also an die Ärztin kann ich mich zum Beispiel °noch erinnern un'°...
Im: L Ja
Pw: ...dass auch dieses ((holt Luft)) ganze: (.) Schulsystem: dann ja auch irgenwie: 'n bisschen: ((holt Luft)) umgeschmissen wurde: °weil:: ähm::: ((holt Luft))° die Pol'n mussten sich ja genau so: dann in diesa: Umgebung ((holt Luft)) erst mal neu arrangier'n: und ich kann mich dann noch dran erinner'n: ((holt Luft)) dass irgendjemand sagte: dass sie dann: (.) späta: danach: (.) dann:: (2) noch=mal zu ihr'm: (.) eigentlichen oda führen Haus zurück wollt'n: ((holt Luft)) un'=dann irgendjema- ich glaub das war'n dann die Pol'n: die dann da eingezogen sind und sagten nee:: °äh:° des is' jetz' unsas: ((holt Luft)) weil °ihn'n dass dann:° (.)...
Im: L Mhm
Pw: ...zu: geteilt wurde quasi: ((holt Luft)) °un:d ähm:::° (.) einglich is' das ja für beide Seit'n: schwer:: (.) weil beiden ja in dem Sinne: °dann dis gleiche: passiert is' dass sie ihre: (.) Heimat dann verlassen musst'n und auch (.) e- erst mal nich' mehr wussten wann sie da=mal wieder hin komm'n könn::? ((holt Luft)) ähm::: (2) °°((schluckt))°° (.) ((schmatzt)) ja:: °weiß ich...
Im: L °°Ja°°
Pw: ...sonst noch was?° (.) °°((holt Luft))°°⁴³²

Helenas Aussage zerfällt analytisch in drei wesentliche Teile und illustriert neben der diskutierten Praktik auch die mögliche Verschränkung verschiedener bereits beschriebener Praktiken des Umgangs mit personalisierter Geschichte. Der erste Teil der Aussage, in dem sich Helena mit den Lebensumständen und Erfahrungen der Ärztin befasst, bezieht sich auf die Zeitzeugin Katharina Schmidt und greift eine ihrer Aussagen in reduzierter – oder genauer: vereinfachter – Form auf.⁴³³ Der zweite Teil behandelt Schule und das Schulsystem in Pommern nach der Übernahme durch die Polen und stellt die eigentliche Ergänzung dar: Diese ist hierbei einfach als solche zu identifizieren, da der Gegenstand des Schulsystems in „Zeit der Frauen“ schlicht und ergreifend nicht thematisiert wurde. Tatsächlich findet sich im gesamten Film nur ein einziges Mal das Wort *Schule* in den Aussagen der Zeitzeugin Isis von Puttkamer, die beschreibt, wie sie die Vergewaltigung der eigenen Mutter in der Dorfschule mit ansehen musste.⁴³⁴ Demnach kann auch ausgeschlossen werden, dass es sich bei diesem Teil von Helenas Äußerung um eine Modifikation eines anderen Inhaltes der Dokumentation handelt. Der dritte Teil des Ausschnittes schließlich, in dem die Probandin über die Übernahme ehemaliger deutscher Güter und das Verhältnis Deutscher und Polen spricht, stellt eine Aggregation respektive Neuordnung mehrerer Elemente des Filmes dar, bei der sich nicht eindeutig klären lässt, welche Elemente in diese Eingang gefunden haben. Möglich wäre, dass in diesem Abschnitt eine Aussage der Zeitzeuginn Frieda Feyrer⁴³⁵ und/oder Jerzy Kulis⁴³⁶, verschiedene Aussagen des auktorialen Erzählers⁴³⁷ der Dokumentation sowie ein vorgelesener Tagebucheintrag Käthe von Normanns⁴³⁸ oder Kombination der genannten aufgegangen ist.

So einfach die von Helena vorgenommene Ergänzung zu rekonstruieren ist, so spekulativ muss die Deutung dieses Beispiels ausfallen. Im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Ergänzungen des Probanden Andreas lässt sich bei Helena nicht feststellen, wieso sie genau diese Erzählung in ihr *Individuelles Filmskript* einbindet und woher diese entliehen wurde. Eindeutig festgestellt werden kann nur, dass die Ergänzung – da sie keinerlei Bezug zum Ausgangsmedium hat – auf Wissensbestände der Probandin fußen muss. Um welche Wissensbestände es sich dabei handelt, ist nicht eindeutig rekonstruierbar. Zum einen wäre es denkbar, dass Helena zu diesem Thema über ‚historisches Wissen‘ verfügt. Dass dies nicht der Fall sein muss ergibt sich aus der Allgemeinheit der Aussagen, die im Kern nur eine logische und zwangsläufige Konsequenz der Übernahme von Gebieten durch eine neue Macht beschreibt und kein einiges spezifisch historisches Detail mit einbezieht, das die Aussage auf die thematisierte Epoche festlegt. Eine solche Aussage könnte somit auch auf Weltwissen nicht-historischer Natur fußen oder einfach durch die Probandin nach ihrem Gutdünken spekuliert worden sein. Helenas Beispiel stellt darüber hinaus den einzigen Fall dar, in dem beobachtet werden konnte, wie eine Probandin ihrem *Individuellen Filmskript* ein augenscheinlich faktisches Element hinzufügte, das sich nicht aus ‚historischem Wissen‘ oder dem Film selbst speiste. Bis auf diese Ausnahme stellten der Film und das zu seiner Deutung he-

⁴³² ZdFW04I, Z. 1563-1593.

⁴³³ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, Seq. 00:30:23-00:30:44 u. 00:34:55-00:35:14.

⁴³⁴ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:12:18-00:13:28.

⁴³⁵ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:38-00:34:46.

⁴³⁶ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:36:45-00:36:58.

⁴³⁷ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:33:09-00:33:52.

⁴³⁸ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:23-00:34:46.

rangezogene ‚historische Wissen‘ für die ProbandInnen bei der Rezeption die primäre respektive sekundäre Ressource bei der Bildung der *Individuellen Filmskripte* dar.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Praktik der Ergänzung personalisierter Geschichte bei der Rezeption nur in etwas mehr als einem Dutzend von Fällen bei insgesamt acht ProbandInnen beobachtet werden konnte.⁴³⁹ Diese geringe Anzahl an Fällen sollte jedoch aufgrund der beschriebenen Einschränkungen bei der Rekonstruktion nicht als Hinweis für die Häufigkeit verstanden werden, mit der diese massive Modifikation des Filmskriptes tatsächlich auftritt. Wie auch bei der Rekonstruktion der Aggregation personalisierter Geschichte dürfte der tatsächliche Anteil an durch die ProbandInnen vorgenommenen Ergänzungen deutlich höher liegen.⁴⁴⁰ Hierbei konnte beobachtet werden, dass ProbandInnen sowohl den Film, ihr ‚historisches Wissen‘ als auch individuelle Welterfahrungen zur Ergänzung nutzten und mit diesen meist nach einer Plausibilisierung und/oder sinnvollen Vervollständigung des Gesehenen und Gehörten strebten.

Abschließend kann die folgende Hypothese zur Beschreibung der Praktik formuliert werden: Ergänzungen des Mendetextes im *Individuellen Filmskript* werden dort vorgenommen, wo das Filmskript und Erklärungsmuster reduziert wurden, diese den Rezipienten als ungenügend erscheinen, oder in der Darstellung personalisierter Geschichte chronologische und/oder logische Lücken wahrgenommen wurden, die wiederum ihrerseits Resultat einer Reduktion sein können. Als Ressourcen für die Ergänzung kommen dabei sowohl der Film als auch ‚historische‘ und andere Wissensbestände in Frage, wobei der vermehrte Rückgriff auf ‚historisches Wissen‘ als naheliegende aber nicht zwingende Entscheidung der ProbandInnen im Bezug auf das historische Sujets der Filme betrachtet werden sollte.

8.5 Von der Personalisierung zur Personifizierung – Praktiken der Verkolektivierung bei der Rezeption personalisierter Geschichten

Die letzte Praktik der Bedeutungsverschiebung bei der Rezeption personalisierter Geschichte, die in dieser Studie rekonstruiert werden konnte und die im Folgenden beschrieben werden soll, ist die der Verkolektivierung personalisierter Geschichte. Verkolektivierung bezeichnet dabei die Praktik von RezipientInnen, einzelne personalisierte Geschichten bei der Übernahme in ihr *Individuelles Filmskript* zusammenzufassen, sodass im Ergebnis nicht mehr eine Person mit der dargestellten Geschichte verknüpft wurde, sondern eine durch die Praktik konstituierte Gruppe von Personen. Verkolektivierungen ließen sich dabei bereits in den *Schriftlichen Nacherzählungen* rekonstruieren, wobei sich die Verwendung der dort definierten Gruppen durch die ProbandInnen meist unverändert im *Vertiefenden Interview* vorsetzt. Die Praktik der Verkolektivierung personalisierter Geschichte muss dabei in zweierlei Hinsicht gegen anderen Praktiken der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen abgegrenzt werden: Einerseits bezieht sich die Praktik der Verkolektivierung ausdrücklich nicht auf Gruppen, die im Medientext als solche Erwähnung fanden und von den ProbandInnen in ihre *Individuellen Filmskripte* übernommen wurden. Wenn also beispielsweise der neunzehnjährige Student der Medienbildung Morris in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* im Hinblick auf die in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ kurz thematisierte Potsdamer Konferenz⁴⁴¹ und auf die „Siegermächte“⁴⁴² bezieht und damit die in der Dokumentation im Wortlaut als „Sieger“⁴⁴³ bezeichneten Alliierten aufgreift, handelt es sich nicht um eine Verkolektivierung, sondern nur um eine mehr oder minder direkte Übernahme aus dem Filmskript in sein *Individuelles Filmskript*. Dasselbe gilt auch für die Rezeption des Spielfilmes „Die Flucht“. Ein ähnlich gelageretes Beispiel hierfür liefert der fünfundzwanzigjährige Koch Justin, der mit seiner Äußerung im *Vertiefenden Interview*, dass „Francois [...] bei den Alliiert’n mit wa:r“⁴⁴⁴, lediglich jene Gruppe anspricht, die in der Formulierung „Isch arbeite jetzt: für den Alliierten Kontrollrat:“⁴⁴⁵ des Protagonisten François Beauvais in „Die Flucht“ angelegt ist. Andererseits ist die Verkolektivierung gegen die bereits beschriebene Praktik der Aggregation personalisierter Geschichte abzugrenzen, bei der die personalisierten Geschichten, die mit zwei oder mehreren Personen verknüpft sind, in einer zusammengefasst werden, das Endresultat aber wieder die personalisierte Geschichte einer synthetischen Person ist.⁴⁴⁶

⁴³⁹ DFM01I, Z. 47-90; DFM01I, Z. 264-291; DFW02N, Z. 22-38 u. 541-593; DFW03N, Z. 63-66; DFW05I, Z. 634-686. Zdfm02N, Z. 39-42 u. 60ff; Zdfm02I, Z. 930-958; Zdfm03I, Z. 1118-1196; Zdfw01I, Z. 286-309 u. 1610-1662; Zdfw04I, Z. 295-318, 1544-1593, 1610-1662 u. 914-947.

⁴⁴⁰ Vgl. Kapitel 8.3.2 dieser Arbeit.

⁴⁴¹ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:35:25-00:36:12.

⁴⁴² Zdfm03N, Z. 51.

⁴⁴³ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:35:40-00:35:56.

⁴⁴⁴ DFM04I, Z. 331-334.

⁴⁴⁵ Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:23:26-01:23:35.

⁴⁴⁶ Vgl. hierzu Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit.

Die Praktik der Verkolektivierung kann dabei in zwei zentrale Erscheinungsformen unterschieden werden, die sich nach den herangezogenen personalisierten Geschichten hinsichtlich der konstruierten Gruppen ausdifferenzieren lassen: Zum einen konnte rekonstruiert werden, dass ProbandInnen personalisierte Geschichten zu dem Zweck verkolektivierten, um Filminhalte, an denen mehr als eine Person beteiligt war respektive die Darstellung von Geschichte, die mehrere personalisierte Geschichten verband, zu summieren und in dieser Form in ihr *Individuelles Filmskript* zu integrieren. Um eine summierende Verkolektivierung handelt es sich etwa, wenn die vierundzwanzigjährige Studentin der European Studies Maria im Bezug auf den Anfang des Spielfilmes in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* den Beginn von „Die Flucht“ wie folgt zu Papier bringt: „Lena hat also beschlossen, mit ihrem „Hofstaat“ zu fliehen. Eine ganze Reihe an Leuten macht sich auf den Weg.“⁴⁴⁷ Damit rekuriert die Probandin nicht nur auf die personalisierte Geschichte der Protagonistin Magdalena von Mahlenberg, sondern subsumiert dabei auch eine unbestimmte und nicht weiter elaborierte Zahl der Filmfiguren des Spielfilmes und jenen Teil ihrer personalisierten Geschichten, der sie am Anfang ihrer Flucht inszeniert.⁴⁴⁸ Die Verwendung der Bezeichnung des ‚Hofstaats‘ setzt sich gemeinsam mit der schlichten Formulierung einer „Reihe von Leuten“ für diese Gruppe in Marias *Vertiefendem Interview* fort.⁴⁴⁹ Marias Beispiel illustriert dabei eine Tendenz, der viele ProbandInnen folgten, die „Die Flucht“ gesehen hatten: nämlich, in unterschiedlichsten Kontexten die flüchtenden Haupt- und Nebenfiguren als „Zug“ respektive „Flüchtlingszug“⁴⁵⁰, als „Konvoi“⁴⁵¹, als die „Truppe“⁴⁵² oder als ähnlich bezeichnete Gruppen zu summieren.

Bei den ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, war die Praktik der summierenden Verkolektivierungen personalisierter Geschichten weit seltener zu beobachten als bei den ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ rezipiert hatten. Summierende Verkolektivierungen bezogen dabei ausschließlich personalisierte Geschichten mit ein, die Teil der Binnenerzählungen eines ZeitzeugInnenberichtes waren oder sich aus den in der Dokumentation verwendeten ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ ergaben. Im Bezug auf die Binnenerzählungen der ZeitzeugInnenberichte vermag ein Beispiel der neunzehnjährigen Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Svenja, die Praktik zu illustrieren, die die erste Aussage der Zeitzeugin Christel Jolitz in ihrem *Vertiefenden Interview* wie folgt umschrieb:⁴⁵³

„Pm: [...] die eine: Frau: (.) die das erzählt hat wie ihre ganze: Familie:: (.) neben ihr erschossen word'n is: °und sie dann noch vergewalticht wurde [...]“⁴⁵⁴

Diesem Satz liegt nicht nur ein hohes Maß an umfänglichen Reduktionen im Vergleich zur ursprünglichen Erzählung der Zeitzeugin,⁴⁵⁵ sondern auch eine Verkolektivierung der personalisierten Geschichte von Jolitz' Vater, Mutter, Schwester, Schwägerin, Neffen und Tochter zugrunde, die in Svenjas *Individuellem Filmskript* in der Gruppe der Familie aufgehen. Die individuellen Schilderungen der Ermordungen der einzelnen Angehörigen der Zeitzeugin werden dabei von Svenja auf den Endpunkt ihrer personalisierten Geschichten zugespitzt. Ähnlich gelagert ist auch das Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* des neunzehnjährigen Geschichts- und Philosophiestudenten Simon, das die summierende Verkolektivierung im Bezug auf das in der Dokumentation verwendete ‚historische Filmmaterial‘ veranschaulicht:

„Pm: L ((schmatzt))
 Da mein: (.) ja also das auch die Szene halt gewes'n: wo:: junge Mädchen °am:: (.)...
 Im: L Ja
 Pm: ...an=nim: (.) äh::° Cafe: saß'n: ((holt Luft 2)) ähm:: ich glaube da ging=s um: (.) Berlin:..
 Im: L Mhm
 Pm: ...zum Beispiel:: ähm:: ((schmatzt)) wo=s halt darum geht dass die die die: äh:: (.)
 Siegamächte: (.) ähm: die mit da Bevölkereren: Bevölkerung wohl: nich::' all zu hart umgega'n
 sind und dass der West'n nich' wusste: ((holt Luft)) was im Ost'n: passiert“⁴⁵⁶

Simon greift in diesem Gesprächsabschnitt vier kurze Einstellungen von ‚historischen Farbaufnahmen‘ einer Straßenszenerie heraus, die in der Dokumentation hinter einander montiert wurden – ob schon sie optisch den Eindruck vermitteln, als ob sie auf ein und derselben Filmrolle aufgenommen wor-

⁴⁴⁷ DFW01N, Z. 11f.

⁴⁴⁸ Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:01:47-00:04:35.

⁴⁴⁹ Vgl. DFW01, Z. 294-327.

⁴⁵⁰ Vgl. DFW02N, Z. 13, 15, 17, 111 u. 125; DFW02I, Z. 87, 173, 296, 317, 343 u. 687.

⁴⁵¹ Vgl. DFM01N, Z. 54, 62 u. 66; DFM01I, Z. 93, 153 u. 393.

⁴⁵² Vgl. DFW02N, Z. 23.

⁴⁵³ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:46-00:17:33.

⁴⁵⁴ ZdfW03I, Z. 74f.

⁴⁵⁵ Vgl. den Bericht der Zeitzeugin Christel Jolitz im Wortlaut auf S. 165 dieser Arbeit.

⁴⁵⁶ ZDFM02I, Z. 1091-1098.

den seien.⁴⁵⁷ Dabei verkolektiviert er die Frauen, die dort beim Flanieren und im Café zu sehen sind, zu einer Gruppe und deutet das Gesehene als Indiz dafür, dass die westlichen Alliierten nicht in derselben Art und Weise mit der deutschen Bevölkerung umgegangen seien wie die Sowjetunion.⁴⁵⁸ In diesem Kontext sind für Simon nicht die einzelnen personalisierten Geschichten, die durch die einzelnen Frauen verkörpert werden, ausschlaggebend, sondern die Aussage, die er aus der Summe derselben ableiten kann. Der Umstand, dass die Praktik der summierenden Verkolektivierung vor allen Dingen bei ProbandInnen rekonstruiert werden konnte, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, lässt sich indes auf die Struktur des Medientextes zurückführen, der in seiner Narration durch ihre dramatische Darbietung personalisierte Geschichten in der Handlung zueinander in Bezug setzt und in der Regel eine Vielzahl von personalisierten Geschichten in eine Sequenz gemeinsam in Szene setzt. Der Aufbau der Dokumentation „Zeit der Frauen“ hingegen präsentiert in seiner sequenziellen Aneinanderreihung von einzelnen ZeitzeugInnenberichten und Abschnitten, in denen der auktoriale Erzähler zu Wort kommt, nur in einigen Binnenerzählungen und dem präsentierten, ‚historischen Film- und Fotomaterial‘ mehr als eine personalisierte Geschichte gleichzeitig – ein Umstand, der für eine summierende Verkolektivierung die grundlegende Voraussetzung bildet.

Die Praktik der Verkolektivierung wurde von den ProbandInnen des Rezeptionsexperimentes aber auch zum Zweck der Abstraktion personalisierter Geschichten eingesetzt. Hierbei wurden von den ProbandInnen personalisierte Geschichten, die in der filmischen Geschichtsdarstellung nicht unmittelbar miteinander in Bezug standen, zusammengefasst, wobei die von den ProbandInnen identifizierte Ähnlichkeit der Angebote des Medientextes und nicht ihre durch Narration hergestellte Verbindung ausschlaggebend für das ProbandInnenhandeln war. Wie sich diese Praktik im empirischen Material manifestierte, vermag ein Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der neunzehn Jahre alten Studentin der Geschichts- und Sozialwissenschaften Katrin zu illustrieren. Diese antwortete auf die Frage des Interviewers, was an der Dokumentation für sie besonders eindrücklich gewesen sei, folgendermaßen:

„**Pw:** Ah::m:::: (.) ((schmatzt)) also wenn ich jetzt grade drüber nachdenke das hatte ich ja eben auch schon gesagt zum Beispiel diese Vergewaltigungen und sowas ((holt Luft)) was die Frauen...

Im: L Mhm

Pw: ...berichtet haben dis' find ich is' so:: ((holt Luft)) dis' is' natürlich immer so:= 'n: (.) extremes Beispiel was einem einfach äh- im::: in den Gedanken bleibt weil das ja jetzt @keine@ normale Kriegssituation is' da sollte sowas ja eigentlich nich' vorkommen ((holt Luft))“⁴⁵⁹

Katrin verkolektiviert in diesem Abschnitt in der Gruppe von Frauen, die sie darüber qualifiziert, dass sie von Vergewaltigungen berichtet hätten, potenziell eine ganze Reihe von Zeitzeuginnen, deren Aussagen diese Thematik fokussierten oder streiften. Hierbei könnte die Probandin unter anderem die Erzählungen der deutschen Zeitzeuginnen Katharina Schmidt,⁴⁶⁰ Isis von Puttkamer,⁴⁶¹ Libussa Fritz-Osner,⁴⁶² Christel Jolitz,⁴⁶³ aber auch der ehemaligen russischen Armee-Krankenschwester Rosa M. Slowjowa,⁴⁶⁴ die von selbsterlittenen Vergewaltigungen oder den Vergewaltigungen Dritter berichteten. Dabei ist die thematische Nähe der decodierten Inhalte und Bedeutungen des Medientextes der personalisierten Geschichten – wie die qualifizierende Beschreibung der Gruppe erahnen lässt – das ausschlaggebende Kriterium für die von der Probandin vorgenommene, abstrahierende Verkolektivierung. Damit dieser Akt der Verkolektivierung vorgenommen werden konnte, wurden die möglichen, beteiligten, personalisierten Geschichten um weitere Aussagen der jeweiligen Zeitzeuginnen in anderen Sequenzen der Dokumentation in diesem Kontext von der Probandin im Sinne einer Verkürzung reduziert.⁴⁶⁵

Auch bei den RezipientInnen des Spielfilmes „Die Flucht“ ließ sich die Praktik der abstrahierenden Verkolektivierungen – wenn auch seltener – rekonstruieren. So schrieb die fünfundzwanzigjährige Studentin der Friedens- und Konfliktforschung Lara beispielsweise im Bezug auf die Sequenzen, in denen die Querung des Frischen Haffes in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* thematisiert wurde, dass „auf dem

⁴⁵⁷ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:33:12-00:33:32.

⁴⁵⁸ Vgl. ZDFM02I, Z. 1087-1115.

⁴⁵⁹ ZdFW01I, Z. 114-119.

⁴⁶⁰ Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:20:16-00:21:46.

⁴⁶¹ Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:12:18-00:13:28.

⁴⁶² Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:38:31-00:39:27.

⁴⁶³ Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:28-00:17:33 u. 00:20:00-00:20:15.

⁴⁶⁴ Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:18:52-00:19:17.

⁴⁶⁵ Vgl. Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit, sowie; Vgl. für Katharina Schmidt: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:03:00-00:03:11 u. 00:30:23-00:30:44 u. 00:34:55-00:35:25; für Isis von Puttkamer: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:10:47-00:11:36, 00:28:54-00:29:27 u. 00:39:36-00:40:21; für Libussa Fritz-Osner: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:11:49-00:12:07, 00:27:04-00:27:51, 00:32:45-00:33:03 u. 00:37:50-00:38:16; und für Rosa M. Slowjowa: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:19:26-00:19:53.

Weg immer wieder Tote und verunglückte Menschen und Pferde zu sehen⁴⁶⁶ gewesen seien und verweist damit auf unterschiedliche personalisierte Geschichten, die während des Vorbeiziehens der Haupt- und Nebenfiguren im Hintergrund durch StatistInnen verkörpert werden.⁴⁶⁷ Lara fasst dabei die personalisierten Geschichten anderer im Film dargestellter Flüchtlinge zusammen, wobei die von ihr wahrgenommen körperliche Verheertheit der Filmfiguren das verbindende Element darstellt. Dass die Praktik der abstrahierenden Verkolektivierung dabei erhebliche Ausmaße annehmen kann, verdeutlicht der folgende Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* mit der achtzehnjährigen Geschichts- und Sozialwissenschaftenstudentin Jeanette, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ rezipiert hatte:

„Pw: Naja diese:=da:=wenn=ma=diese Trecks da auch in den Aufnahm gesehen hat geseh'n hat...

Im: L °Mhm°

Pw: ...dann hat man ja schon:: so: gedacht dis is' (.) chaotisch un- provisorisch is' also da:: hat man wirklich nur das nötigste mit genommt'n das dann auf Wagen geschmissen irgendwie ((holt Luft)) un:t äh::: sowas halt üba- °°ä- n-°° auf die Witterung bin ich auch eher eingegangen weil ja halt Winter war und Teile:: ((holt Luft)) also man::: (.) also wenn=man so sieht wie die da (.) ähm::: im-im Schnee losgezogen sind mit °°äh-m:::° den letzet'n Lump'n noch so umgewickelt und dann ging 's los das-das macht schon 'nen:: von von Chaos un=auch='na übastürzten Flucht also des (.) war mir deshalb auch wichtich ((holt Luft)) weil: weil:: °°m:::°° ((seufzt)) naja des ma-ch:t eben=d so:: (3) so 'n:: traurigen Anblick wie die klein Kinder da noch in diesen Wagen sitzen:: und ((holt Luft)) man weiß nich' so: richtig aso=d=auch diese ((holt Luft)) diese Ungewissheit kommt man da jetz' überhaupt an:: oda schaffen wa- also schaffen wa' den Weg überhaupt: und ((holt Luft)) komm' wa'...

Im: L °Mhm°

Pw: ...vielleicht=auch auf so='n letztes Schiff was da auch angesprochen wurde:: ((holt Luft)) des=is' (.) joar °des=is' mir deswegen so in Erinnerung geblieben⁴⁶⁸

Die „Aufnahmen“⁴⁶⁹, auf die sich Jeanette bezieht, beziehen sich auf das ‚historische Filmmaterial‘, das in der Dokumentation zum Einsatz kam. Jeanette bezieht sich jedoch nicht abstrakt auf die Materialform an sich oder auf die Gesamtheit des in der Dokumentation eingesetzten ‚historischen Filmausschnittes‘, sondern auf jene Aufnahmen, die personalisierte Geschichte von Menschen bei der Flucht zeigen, die sie über diese inhaltliche Gemeinsamkeiten verkolektiviert. Welche Filmausschnitte und welche personalisierten Geschichten, die in diesen präsentiert werden, aus der Dokumentation die Gruppe im *Individuellen Filmskript* der Probandin konstituieren, ist dabei nicht rekonstruierbar. Ein Blick in das Einstellungsprotokoll offenbart dabei, dass es an personalisierten Geschichten, die in dieser Verkolektivierung aufgegangen sein könnten, keinen Mangel gibt. Nicht weniger als 27 Einstellungen, die sich über die gesamte Länge des Medientextes verteilen, kommen hierfür in Frage.⁴⁷⁰ In dieser Verkolektivierung ist demnach eine Bedeutungskonstruktion zu vermuten, die sich fast auf die Gesamtheit der Spielzeit des Dokumentarfilmes beziehen könnte.

Es ist kaum zu übersehen, dass die Probandin Jeanette der verkolektivierten Gruppe überaus emphatisch begegnet, indem sie sich in deren Schicksale hineinversetzt⁴⁷¹ und sogar in der ersten Person Plural die Hoffnungen der Menschen zu antizipieren versucht, wobei sie mit dem Verweis auf das letzte Schiff auch Inhalte aus dem Zeitzeugenbericht des ehemals in Kolberg stationierten Wehrmachtssoldaten Horst Scheiwe respektive des auktorialen Erzählers aus einer Sequenz der Dokumentation, die sich mit der Flucht aus den ehemaligen Ostgebieten über den Seeweg befasst, in die von ihr zusammengefassten personalisierten Geschichten integriert.⁴⁷² Diese Art des Umganges resultiert im Falle von Jeanette in einer deutlich erkennbaren, emotionalen Reaktion, die – wie die Betonung des äußeren Zustandes der Menschen erkennen lässt – vor allem durch Mitleid geprägt sein dürfte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Praktik der Verkolektivierung personalisierte Geschichten betrifft, in denen die RezipientInnen einen Zusammenhang in der Darstellung oder eine Ähnlichkeit oder Gleichartigkeit der Inhalte wahrnehmen. Als maßgebliche Unterscheidung zwischen den beiden diskutierten Erscheinungsformen der Verkolektivierungen lassen sich dabei folgende Kriterien, die als Ausgangspunkt für die Verkolektivierungen durch die ProbandInnen herangezogen wurden,

⁴⁶⁶ DFW02N, Z. 123f.

⁴⁶⁷ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:55:04-00:56:16 u. 00:57:15-01:02:13.

⁴⁶⁸ ZdfW02I, Z. 328-343.

⁴⁶⁹ ZdfW02I, Z. 328.

⁴⁷⁰ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:00:49-00:01:17, 00:03:53-00:03:57, 00:03:57-00:04:06, 00:09:35-00:09:41, 00:09:41-00:09:45, 00:09:45-00:09:52, 00:09:52-00:09:59, 00:09:59-00:10:10, 00:10:10-00:10:18, 00:10:18-00:10:21, 00:10:31-00:10:40, 00:10:40-00:10:48, 00:19:17-00:19:21, 00:19:21-00:19:26, 00:20:16-00:20:18, 00:20:18-00:20:21, 00:20:21-00:20:23, 00:20:23-00:20:25, 00:22:39-00:22:43, 00:22:43-00:22:47, 00:26:47-00:26:51, 00:26:51-00:26:56, 00:26:56-00:27:00, 00:28:12-00:28:20, 00:28:40-00:28:44, 00:33:42-00:33:49, 00:33:49-00:33:54 u. 00:36:09-00:36:12.

⁴⁷¹ Vgl. zur Empathie als Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁴⁷² Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:08:14-00:09:33.

identifizieren. So waren es bei summierenden Verkolektivierungen stets von den ProbandInnen identifizierte, filmimmanente, ‚räumliche‘ Nähe von personalisierter Geschichte im Kontext der Narration, die zur Konstitution von Gruppen herangezogen wurde. Im Gegensatz dazu wurde bei abstrahierenden Verkolektivierungen das konstituierende Kriterium der inhaltlichen Nähe der personalisierten Geschichten zueinander durch die ProbandInnen im Rückgriff auf ihre Wissensbestände oder in deutender und/oder wertender Absicht aus den von ihnen decodierten Botschaften und/oder Bedeutungen an den Medientext herangeführt. Der Übergang zwischen den Erscheinungsformen der Praktik ist indes – wie ein Blick auf das vorherige Beispiel von Lara erkennen lässt – fließend. Die Mehrzahl der rekonstruierten Fälle von Verkolektivierungen ließ sich dabei nicht eindeutig ausschließlich einer der beiden Formen zuordnen, sondern blieb ambivalent.

Aus beiden Erscheinungsformen der Praktik der Verkolektivierung resultiert dabei die Definition einer Gruppe durch die ProbandInnen, die anstelle der einzelnen Personen treten, die in ihrer Verknüpfung mit der dargestellten Vergangenheit Geschichte als individuelles Erleben inszenieren. Im Zuge der Praktiken wird damit das Prinzip der Personalisierung von Geschichte aufgelöst und in eine Personifikation von Geschichte transformiert,⁴⁷³ wobei die dargestellte Vergangenheit als kollektives Erleben von Geschichte im *Individuellen Filmskript* der Probandinnen angelegt wird. Bei beiden Erscheinungsformen der Praktik der Verkolektivierung waren dabei naturgemäß auch Praktiken der Reduktion von personalisierter Geschichte,⁴⁷⁴ sowie eine Kompression und Vereinfachung der mit der Gruppe im *Individuellen Filmskript* verknüpften, personifizierten Geschichte im Vergleich zu den Angeboten personalisierter Geschichten im Filmskript zu beobachten. Es ist demnach anzunehmen, dass die Hypothesen der Tendenz der Reduktion um Komplexität und insbesondere der Tendenz zur Reduktion um Perspektiven bei der Rezeption personalisierter Geschichte sich auch in der Praktik der Verkolektivierung manifestierten.⁴⁷⁵

Die Praktik der Verkolektivierung ist hierbei als situativ und in Abhängigkeit des spezifischen Kontextes des *Individuellen Filmskriptes*, in dem sie rekonstruiert wurde, zu verstehen. Die Verkolektivierung einer spezifischen, personalisierten Geschichte mit anderen personalisierten Geschichte in einem Kontext des *Individuellen Filmskriptes* bedeutet nicht, dass diese keinen eigenständigen Platz im *Individuellen Filmskript* hat und die betreffende Person und das an ihr inszenierte Erleben von Geschichte nicht in einem anderen Kontext zu Tage tritt. Wenn also die ProbandIn Lara demnach in ihrem *Vertiefenden Interview* von den „Frau’n die sich ja denn von diesem:: Flüchtlingszug ent::fernt hab’m und dann eben ((schmatzt)) von den ru:ss::ischen:: Soldaten vergewaltigt wurden“⁴⁷⁶ spricht, steht dies eben nicht der gesonderten Erwähnung der Filmfiguren der Babette,⁴⁷⁷ der Frau Meister,⁴⁷⁸ der einzelnen Filmfiguren, die sie mit dem „Flüchtlingszug“ in Verbindung brachte,⁴⁷⁹ oder einzelner Soldaten der Roten Armee,⁴⁸⁰ die in der fraglichen Sequenz inszeniert wurden,⁴⁸¹ und ihren personalisierten Geschichten entgegen.

Es muss indes hervorgehoben werden, dass die hier beschriebene Praktik eine abstrakte Rekonstruktion des Handelns mit filmischen Geschichtsdarstellungen darstellt. Wenn auch die Praktik immer dieselbe ist, muss doch jeder vorgenommene Akt der Verkolektivierung als einmalig betrachtet werden. Die Beschaffenheit und Zusammensetzung von Gruppen, die das Resultat von Verkolektivierungen sind, besitzt weder fallspezifisch noch fallübergreifend eine nachweisliche Kohärenz und ist immer vom Kontext der Sequenz(en) des Medientextes abhängig, auf die sie sich bezieht. Gerade weil die ProbandInnen diese Praktik nutzen, um personalisierte Geschichten zusammenzufassen, elaborieren sie nur äußerst selten, welche konkreten personalisierten Geschichten sie im Einzelnen in die Konstruktion der verkolektivierten Gruppe miteinbezogen haben. Dies trifft auch zu, wenn RezipientInnen sich wiederholt auf eine Gruppe beziehen, die sie immer wieder gleich benennen. Wenn also der Proband Andreas, im Kon-

⁴⁷³ Vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁴⁷⁴ Vgl. Kapitel 8.2 dieser Arbeit.

⁴⁷⁵ Vgl. Hierzu Kapitel 8.2.1, 8.2.2 u. 8.2.3 dieser Arbeit.

⁴⁷⁶ DFW02I, Z. 173f.

⁴⁷⁷ Vgl. die individuellen Nennungen der Filmfigur Babette durch die Probandin Lara: DFW02N, Z.13-20, 40-50, 52-65, 66-73, 94-100, 100-103, 117-121, 134-140, 149-155, 166-170 u. 170-174; DFW02I, Z. 150-181, 301-377, 436-477, 682-722, 723-736, 757-783, 960-977, 978-987, 988-995, 1180-1216, 1269-1304, 1305-1355 u. 1422-1493.

⁴⁷⁸ Vgl. die individuellen Nennungen der Filmfigur Frau Meister durch die Probandin Lara: DFW02N, Z.13-20, 40-50 u. 52-65; DFW02I, Z. 150-181 u. 301-377.

⁴⁷⁹ Vgl. exemplarisch für die individuellen Nennungen von Mitgliedern des Flüchtlingszuges die Erwähnungen der Filmfigur Victoria ‚Vicky‘ von Mahlenberg durch die Probandin Lara: DFW02N, Z. 22-38, 40-50, 88-91, 100-103, 103-108 u. 184-192; DFW02I, Z. 594-643, 682-722 u. 1422-1493.

⁴⁸⁰ Vgl. exemplarisch für die individuellen Nennungen von einzelnen Rotarmisten durch die Probandin Lara die Erwähnungen der Filmfigur des namenlosen russischen Soldaten, der die tote Frau Meister findet, die Beherrschung verliert und von seinem Offizier erschossen wird: DFW02N, Z. 52-65; DFW02I, Z. 401-435.

⁴⁸¹ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44.

text des in „Die Flucht“ dargestellten Fliegerangriffes auf dem Frische Haff,⁴⁸² die angegriffenen Haupt- und Nebenfiguren als „Treck“⁴⁸³ zusammenfasst, kann nicht gesichert angenommen werden, dass er bei der Nennung des „Trecks“⁴⁸⁴ im Kontext der Ankunft desselben in Bayern,⁴⁸⁵ dieselben personalisierten Geschichten zur Konstruktion herangezogen hat. Demnach müssen beide Erwähnungen als getrennte Akte der Verkolektivierung und als eigenständige Personifizierungen von Geschichte begriffen werden, auch wenn sie sich vordergründig auf dieselben Angebote personalisierter Geschichte im Medientext zu beziehen scheinen. Des Weiteren kann auch nicht angenommen werden, dass personifizierte Geschichten unterschiedlicher RezipientInnen miteinander kongruent sind respektive sich auf die Verkolektivierung derselben personalisierten Geschichten stützen, selbst wenn sie sich auf denselben Kontext beziehen. Wenn also die zuvor erwähnte ProbandIn Svenja im Kontext des Berichtes⁴⁸⁶ der Zeitzeugin Christel Jolitz deren Angehörige als „Familie“⁴⁸⁷ zusammenfasst, kann ebenso wenig angenommen werden, dass darin alle von Jolitz erwähnten personalisierten Geschichten aufgegangen sind, wie, dass der Proband Matthias, der ebenfalls im Hinblick auf diese Filmsequenz von „Familie“⁴⁸⁸ sprach, in seiner Verkolektivierung dieselben personalisierten Geschichten erfasst wie Svenja.

Die Verkolektivierungen personalisierter Geschichte sind jedoch nicht nur eine Form des Umganges mit filmischen Geschichtsdarstellungen, vielmehr können die aus ihnen hervorgegangenen Kollektive auch den Ausgangspunkt respektive die Grundlage für weiteres Handeln der ProbandInnen mit dem Medientext bilden. Wie sich im zuvor diskutierten Beispiel der Probandin Maria, das die Praktik der summierenden Verkolektivierung für den Spielfilm „Die Flucht“ illustriert, bereits abzeichnet, können die konstituierten Gruppen auch zur Abgrenzung oder Definition einzelner Personen und ihrer personalisierten Geschichte genutzt werden. Dieses Handeln mit Verkolektivierungen personalisierter Geschichte soll im Folgenden an einem Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der zwanzigjährigen Studentin der Philosophie und Europäischen Geschichte Helena noch deutlicher herausgearbeitet werden. Die Probandin reagiert in dieser Gesprächssequenz auf die Aufforderung des Interviewers, sich näher zu dem folgenden Abschnitt ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* zu äußern:

„Dann wird eine Szene gezeigt wo die Frauen den Kindern Haare schneiden, sie waschen etc. und Babett erzählt, dass sie wohl etwas von Kommunismus hält. Daraufhin tickt ihr Sohn aus und fragt sie ob sie denn die Russen nicht hasse, sie sagt ja, aber auch die Deutschen, die Frauen & Kinder in Kirchen locken und verbrennen. Fritz rennt raus, beschimpft einen Franzosen und seine Mutter als ‚Verräterschweine‘.“⁴⁸⁹

Ihre Lesart der zugrundeliegenden Filmsequenz und insbesondere der personalisierten Geschichte der Filmfigur Fritz sowie ihrer individuellen Verkolektivierungen der im Film porträtierten Flüchtlingsgruppe elaborierte Helena daraufhin so:⁴⁹⁰

„Pw: L Ja (.) ja:
auf jeden Fall also: ((holt Luft)) (.) daran sieht man halt wie schnell (.) kleine Kinder beeinflusst werden @(.).@ ((holt Luft)) oder vielleicht nich’ unbedingt nur kleine Kinder sondern einfach:...

Im: L Okay

Pw: ...((holt Luft)) (.) viele Menschen: ((holt Luft)) so weil: (.) er=b- (.) wird von den Leuten ja...

Im: L Mhm

Pw: ...gerettet und da sind viele: (.) da sind ja, (.) glaub ich zwei Zwangsarbeiter sogar dabei...

Im: L Ja

Pw: ... ((holt Luft)) un::d ähm::: ((holt Luft 2)) i::rgendwie is’=das so ‘ne Gemeinschaft das geworden und man hat so das Gefühl: die: ((holt Luft)) woll’n nich’ den Krieg und er wa’ also so: (.) er...

Im: L Mhm

Pw: ...scheint nich’ zu merken dass durch sowas was: er sagt (.) der Krieg entsteht also so:...

Im: L °Ja°

Pw: ... ((holt Luft)) oder entstanden is’ ((holt Luft)) durch solche Vorurteile oda durch=s äh s::o ‘ne Sachen das: ((holt Luft)) man: (.) alle:=Leute als Verräterschweine be(.)zeichnet die irgendwas...

Im: L Okay

⁴⁸² Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:57:52-01:02:02.

⁴⁸³ Vgl. DFM01I, Z. 329-357.

⁴⁸⁴ Vgl. DFM01I, Z. 91-128.

⁴⁸⁵ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:04:05-01:06:36.

⁴⁸⁶ Vgl. Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:46-00:17:33.

⁴⁸⁷ ZdFW03I, Z. 73.

⁴⁸⁸ Vgl. ZdFM01N, Z. 30f, ZdFM01I, Z. 46-108.

⁴⁸⁹ DFW04N, Z. 144-152.

⁴⁹⁰ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:14:50-01:16:19.

Pw: ...andres denken als man selbst also so (.) ((holt Luft schmatzt)) so kam 's ja rüba ((schmatzt)) also ob=er irgendwie damit gar nich' klar kommt dass (.) seine Mutter ((holt Luft)) irgendwas an der Politik von Russland mag also so dis=is' halt ((holt Luft)) (.) schon (.) schon krass (.) vor all'm...

Im: L Ja

Pw: ...(.) ich weiß nich' wie alt der=d- sein sollte aba ((holt Luft und räusper sich 2)) vielleicht so...

Im: L °Wie alt war=er?°

Pw: ...zwölf oda=we- nee bestimmt älter neh[fragend] (.) mit vierzehn glaub ich durfte man ((holt Luft)) °durfte man in Krieg gehn⁴⁹¹

Helena nimmt in diesem Gesprächsausschnitt nicht nur eine Verkolektivierung der Gruppe der „Leute“⁴⁹² vor, die sich im weitesten Sinne aus den im Film flüchtenden Haupt- und Nebenfiguren zusammensetzt, sondern vollzieht mit der Gruppe durch die Bestimmung ihres Verhältnisses zur personalisierten Geschichte der Filmfigur Fritz auch einen definitorischen Akt. Dies unternimmt die Probandin in einem ersten Schritt dadurch, dass sie Fritz über seine von Helena negativ wahrgenommenen Einstellungen und Verhaltensweisen von der Gruppe abgrenzt, die diese in ihrem Verständnis nicht teilt respektive es nicht verdient hat, zum Ziel seiner Aggressionen zu werden. Gerade mit dem nicht ganz wörtlichen Zitat aus dem Film, dass Fritz die „Leute“⁴⁹³ als „Verräterschweine“⁴⁹⁴ bezeichnet habe, und der expliziten Betonung der preußischen Tendenzen seiner Mutter Babette, die von Helena offensichtlich zur Gruppe der „Leute“⁴⁹⁵ gerechnet wird, rückt sie die Person des Fritz in die Nähe nationalsozialistischer Ideologie – eine Deutung, die sich nicht nur im Akt der Abgrenzung, sondern auch in der Konstituierung der „Leute“⁴⁹⁶ manifestiert, zu denen in Helenas Worten „sogar“⁴⁹⁷ zwei Zwangsarbeiter zählen. Sie gibt damit einen vagen Einblick, welche personalisierten Geschichten in dieser Verkolektivierung aufgegangen sind, betont aber auch ausdrücklich die personalisierten Geschichten, die auch in der Realhistorie eindeutig auf die Opfer des Nationalsozialismus rekurrieren.

Vice Versa ergeben sich aus dieser Nutzung der Praktik der Verkolektivierung erhebliche Implikationen. Durch die Abgrenzung der personalisierten Geschichte der Filmfigur Fritz erfährt die personifizierte Geschichte der Gruppe der „Leute“⁴⁹⁸, mit denen Fritz geflohen war, eine Aufwertung. Auch wenn ein direkter Nachweis unmöglich ist, da bis auf die beiden Zwangsarbeiter und Fritz' Mutter Babette, die Helena zur Gruppe rechnet, nicht klar ist, wie sich diese en detail zusammensetzt, ist anzunehmen, dass der hier im *Individuellen Filmskript* manifestierte Antagonismus zu einer Aufwertung der übrigen in der Verkolektivierung aufgegangenen personalisierten Geschichten führt und damit in letzter Instanz auch zu einer Abgrenzung gegenüber dem in der personalisierten Geschichte des Fritz verorteten, nationalsozialistischen Gedankengutes.⁴⁹⁹ Diese Praktik besitzt – nicht nur unter den Gesichtspunkten historisch-politischer Bildung – ein verheerendes Potenzial bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen ähnlicher Machart wie jener, die in dieser Studie untersucht wurden, das weit über individuelle Filmwahrnehmung hinausgeht. Schließlich beziehen sich die übrigen in „Die Flucht“ angebotenen, personalisierten Geschichten, die in der von Helena geformten Gruppe aufgehen könnten, nicht bloß auf die individuellen Schicksale ‚einfacher‘ Deutscher, sondern auch auf die Preußischer Junker und Wehrmachtsangehöriger.

Allen Akten der Verkolektivierung ist darüber hinaus das Potenzial gemein, dass sie geeignet sind, die rezipierten Inhalte generalisierend zu beschreiben, was sich in den ProbandInnenäußerungen in einem Verlust an Trennschärfe zwischen Lesart der Filmhistorie und Realhistorie äußert. Wie sich dieser Sachverhalt im Material zeigt, vermag ein Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* mit dem einundzwanzig Jahre alten Studenten der Europäischen Geschichte und der Bildungswissenschaften David zu illustrieren. Nachdem der Interviewer den Probanden auf den ersten Satz seiner *Schriftlichen Nacherzählung* angesprochen hat, in dem er die Ausgangssituation von „Die Flucht“ mit den Worten „Herbst / Winter – Kriegsflüchtlinge auf der Flucht vor den russischen Soldaten, darunter nicht nur

⁴⁹¹ DFW04I, Z. 874-897.

⁴⁹² Vgl. DFW04I, Z. 878 u. 887.

⁴⁹³ Vgl. DFW04I, Z. 887.

⁴⁹⁴ Im von Helena angesprochenen Kontext spricht die Filmfigur Fritz tatsächlich die Zeilen: „Sind denn hier nur miese Schweine und Verräter“ (Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:15:24-01:15:35). Der Begriff des „Verräterschweines“ fällt im Film wortwörtlich nicht, ist aber auf einem Schild zu lesen, das einem erhängten Soldaten auf einer Brücke angeheftet wurde (Vgl. die Einsätlungen in „Die Flucht“: Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:23:13-00:23:15 u. 00:23:18-00:23:21). Die Formulierung wurde von Helena in diesem Kontext wahrgenommen und wörtlich in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* und ihrem *Vertiefenden Interview* erwähnt (Vgl. DFW04I, Z. 65; DFW04I, Z. 312). Dass zwischen diesen beiden Kontexten ein Zusammenhang existiert, ist zwar anzunehmen, jedoch nicht rekonstruierbar.

⁴⁹⁵ Vgl. DFW04I, Z. 878 u. 887.

⁴⁹⁶ Vgl. DFW04I, Z. 878 u. 887.

⁴⁹⁷ Vgl. DFW04I, Z. 880.

⁴⁹⁸ Vgl. DFW04I, Z. 878 u. 887.

⁴⁹⁹ Vgl. für die differenzierte Analyse der Konstruktion von Bewertungen bei der Rezeption personalisierter Geschichtsdarstellungen Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

Deutsche, sondern auch Franzosen⁵⁰⁰ beschreibt, schließt er eine ausführliche Erzählung an, deren Beginn sich wie folgt gestaltet:⁵⁰¹

„Pm: °°((holt Luft und schmatzt))°° also äh:: der Grund warum ich: mit diesa: (.) Einleitung...
 Im: L Mhm
 Pm: ...angefang'n hab war einglich (.) wie ich ja vorhin ja scho=ma' angeführt hatte ((holt Luft)) dass es ebent also es war jetz' nich' Hochsommer und das Wetter war nicht schön sondan es war ja ebent...
 Im: L Mhm
 Pm: ...unter erschwerten Bedingung- auch dieses Vorankomm' man muss ja seh'n mit diesen ganzen:: äh: Wagen und so ((holt Luft)) dis wär vielleicht im Hochsommer doch schon leichter gewesen die Strecke abzufahr'n als::=da im Winta üba-üba: den Permafrostboden beispielsweise (.) dies is'
 Im: L @(.)@ |
 Im: L ((holt Luft)) Ja (2) okay ähm:: also dis is: (.) w- also diese diese (.) na gut diese diese Winterthematik war für Sie auch ((holt Luft)) ähm: dementsprechend im Film ziemlich wichtich we- wenn ich des...
 Pm: L °Mhm[zustimmend]°
 Im: ...richtig raushöre
 Pm: L Ja. ja.
 Im: Okay: gut: (.) ähm::: ja äh:- (.) Flucht vor der (.) vor den russischen Soldaten ((holt Luft)) ähm:::...
 Pm: L Mhm
 Im: ... (3) fanden Sie das auch als- (.) im Film dominierend oder wichtich
 Pm: Natürlich weil das war ja überhaupt der äh:: Grund für die Flucht (.) ((holt Luft)) u::nt äh:m...
 Im: L Mhm
 Pm: ...letztendlich da=spielt aber schon wieder der Winter mit rein ähm::: (.) von von äh:: den lokal'n Gegebenheiten kenn' sich ja die Russen viel besser damit aus mit=der mit=der ganzen Kälte und=so=weiter=und=sofort ((holt Luft)) un::t ähm::: (2) ja: das war vielleicht ja auch mal so...
 Im: L Mhm
 Pm: ...der Grund wo ich gedacht hab oh::: jetz' tun mir die Leute doppelt so: äh: (.) Leid we-...
 Im: L Okay
 Pm: ... äh::=aso weil::: ähm::: (.) na gut die Russen dis war'n natürlich Militär j=die hatten Panzer und alles mö:liche und ((holt Luft)) und jetz' die Zifie:- le: Zivilbevölkerung musste da wirklich in ihren Sachen die se- jetz' Leib hatte(.)n äh war ja auch nich' grad' so: ((holt Luft)) ähm::: (.) naja war nich' stark:=gepolstert gefüttert würd' ich jetz' mal sagen un'=dann mussten se halt damit (.) vorankomm' „⁵⁰²

Diese Äußerungen, die die sichtlich von Empathie geprägte Lesart des Filmes durch David, wenn auch sehr rudimentär, zusammenfassend darlegt, inkorporieren gleiche mehrere Akte der Verkolektivierung. Bevor die Praktik jedoch in Davids Ausführungen zum Ausdruck kommt, äußert er sich grundsätzlich zum Setting des Filmes im Winter. Bereits die erste Hälfte des Gesprächsabschnittes, in dem David das Für und Wider einer Flucht im Winter abwägt, macht dabei deutlich, dass er sich in seinen Aussagen nicht auf einer rein reproduktiven Ebene der Schilderung des Medientextes bewegt, sondern dass der Einbezug des Jahreszeitenwechsels einen klaren Bezugspunkt jenseits der geschlossenen filmischen Realität hat – wobei nicht eruiert werden kann, ob dieser Bezugspunkt für David lebensweltlicher oder realhistorischer Natur ist. Der Versuch des Interviewers, in der zweiten Hälfte des Gesprächsabschnittes die Ebene des Filmes und Aspekte rezipierter personalisierter Geschichte ins Gespräch zu bringen, zeigen dahingehend Wirkung, dass David beginnt, sich über Personengruppen zu äußern. Hierbei bezieht er sich sehr allgemein auf mögliche Filminhalte und die von ihm gewählten Umschreibungen der Gruppen als „Zivilbevölkerung“ und „Russen“,⁵⁰³ zwischen denen er einen Antagonismus wahrnimmt,⁵⁰⁴ sind maximal weitläufig gefasst. Beide Gruppen erfahren dabei in Davids Ausführungen keinerlei definitorische Engführung, die den Schluss zuließe, dass er sich bei der Konstruktion der Gruppen explizit auf aus dem Film rezipierte Aspekte personalisierter Geschichte bezieht. Diese Form der Beschreibung birgt demzufolge keinen Hinweis, ob David sich mit seinen Ausführungen auf die Film- oder die Realhistorie bezieht oder mit seinen Äußerungen bewusst beide miteinander bezieht. Hierbei sind es die vorgenommenen Verkolektivierungen und nicht die allgemein gefasste Beschreibung der rezipierten Ereignisse, die zum Verlust der Trennschärfe und einer Generalisierung der Aussagen führen, da Film- und Realhistorie auf der Ebene der dargestellten Ereignisse eine grundsätzliche Schnittmenge aufweisen und nur die präzise Elaboration der personellen Komponente einen eindeutigen Hinweis geben könnte, dass die vom Probanden in seinen Äußerungen beschriebenen ‚historischen‘ Ereignisse sich auf den Medientext beziehen sollen.

⁵⁰⁰ DFM03N, Z. 16f.

⁵⁰¹ Als Beispiel für die generalisierenden Tendenzen im Zuge von Verkolektivierungen bei der Rezeption des Dokumentarfilmes „Zeit der Frauen“ mag der zuvor zitierte Gesprächsabschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* der Probandin Jeanette dienen (vgl. Kapitel 7.3 dieser Arbeit), das aus Gründen der Redundanz an dieser Stelle jedoch nicht gesondert ausgedeutet wird.

⁵⁰² DFM03I, Z. 154-184.

⁵⁰³ Vgl. DFM03I, Z. 170, 175, 178, 180 u. 181.

⁵⁰⁴ Vgl. zur Bewertung von personalisierter Geschichte im Zuge der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen: Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

Dass es sich hierbei nicht nur um eine Interpretation der Probandenäußerung handelt, die durch die vage Wortwahl und uneindeutige Ausdrucksweise Davids ermöglicht wurde, wird wenige Zeilen später im *Vertiefenden Interview* deutlich. David befasst sich in diesem Gesprächsabschnitt, der das Ende des Erzählzusammenhanges darstellt, der mit dem zuvor zitierten Gesprächsabschnitt begann, immer noch mit der Einschätzung des Spielfilmes in seiner Gesamtheit und äußert sich wie folgt:

„Pm: Äh:: na allgemein war ich davon überrascht wie viele:: äh:: Person: das allgemein betroffen hat (.) so (.) eben (.) dis wie ich ja vorhin angegeben hatte ((holt Luft)) äh: das ich-ch äh: nicht...
 Im: L Mhm
 Pm: ...nur °°ä°° diese eine Familie sonder'n das eben Massen von von von Leuten von Anwohnern aus der Gegend sich ebend auf den Weg gemacht haben ((holt Luft)) (.) genau (2) also für...
 Im: L Okay
 Pm: ...mich war eben:t ähm::: erschreckend dass doch so viele:: ((holt Luft)) äh::: davon (.) also das so viele dieses Schicksal ereilen mussten das se ebend sag'n mussten okay wir müssen jetzt: (.) weg sonst erwischt='s uns halt“⁵⁰⁵

Der Spielfilm hat David eben nicht nur das Schicksal „einer Familie“⁵⁰⁶ erzählt, sondern auch das Ausmaß der ‚Flucht‘ aus Ostpreußen vor Augen geführt, womit die Filmhistorie in seinem Fall eindeutig auf seine artikulierten Vorstellungen der Realhistorie durchschlägt, sie eventuell sogar konstituieren, wenn er vor der Filmrezeption kein oder nur wenig Wissen zu diesem historischen Themenkomplex besaß.⁵⁰⁷ Film- und Realhistorie werden von David demnach in diesem Kontext bewusst zueinander in Beziehung gesetzt, wobei die generalisierende Bezugnahme auf ‚historische Ereignisse‘ Ausdruck dieser Beziehung ist.

Dieses Phänomen der Generalisierung von personalisierter Geschichte im Gespräch über den rezipierten Medientext häuft sich insbesondere im Zusammenhang mit Praktiken der Verkolektivierung personalisierter Geschichte und zwar insbesondere in jenen Zusammenhängen, in denen die von den ProbandInnen definierten Gruppen nicht nur personalisierte Geschichten der Filmhistorie zusammenfassten, sondern die von den ProbandInnen gewählte Bezeichnung der Gruppe auch eine realhistorische Entsprechung hatte. Je weitläufiger der Personenkreis ausfiel, den diese gewählte Bezeichnung in der realhistorischen Entsprechungen dabei potenziell inkorporierte und je allgemeiner die wiedergegebenen ‚historischen Ereignisse‘ beschrieben wurden, desto enger verflochten die ProbandInnen im Zuge von Verkolektivierungen auch Film- und Realhistorie. Für das beschriebene Phänomen bieten sich dabei zwei Erklärungen an. Einerseits besteht die Möglichkeit, dass das Phänomen ein Artefakt der Erhebungsform des Interviews darstellt. Die fehlende Trennschärfe zwischen Film- und Realhistorie wäre somit einzig das Resultat einer fehlenden sprachlichen Trennschärfe der ProbandInnen im Gespräch und damit möglicherweise das Resultat einer mangelnden Ausdrucksfähigkeit oder schlicht durch Unachtsamkeit der ProbandInnen bei der Wortwahl zu Stande gekommen. Andererseits besteht die Möglichkeit, dass die Phänomene ein eigenständiger Akt des Umganges mit personalisierter Geschichte durch die ProbandInnen darstellt. Welche dieser beiden Erklärungen als die zutreffendere zu erachten ist, ließ sich im Rahmen dieser Studie nicht zweifelsfrei klären. Wahrscheinlich ist jedoch, dass es sich hierbei um eine eigenständige Form des ProbandInnenhandelns bei der Rezeption personalisierter Geschichte handelt. Eine Korrelation zwischen dem Phänomen der Generalisierung und mangelnder Ausdrucksfähigkeit mag zwar in einigen Fällen bestehen, die Gesamtheit der rekonstruierten Fälle⁵⁰⁸ auf diesen zu reduzieren, würde das Phänomen, da es bei allen StudienteilnehmerInnen in mehr als einem Fall beobachtet werden konnte, jedoch unnötig simplifizieren und eine logische Erklärung zugunsten der Annahme eines unwahrscheinlichen, hohen Maßes an Zufall zurückwiesen.

Folglich wäre die Generalisierung kein Verlust der Trennschärfe zwischen Film- und Realhistorie, sondern eine von den ProbandInnen bewusst gewählte Bezugsetzung der Film- auf die Realhistorie, worin eine von den ProbandInnen angenommene Erklärungsmacht, Aussagekraft oder Beispielhaftigkeit der Ersteren im Bezug auf die Letztere zum Ausdruck käme. Ob es sich bei diesem Phänomen der Generalisierung um eine eigenständige Praktik handelt, die nur im Zusammenhang mit Verkolektivierungen rekonstruiert werden konnte, oder aber ob es sich um eine zweite Form der Nutzung von Verkolektivierungen bei der Deutung personalisierter Geschichte handelt, konnte hierbei nicht abschließend geklärt werden. Auch wenn es sich möglicherweise nicht um eine eigenständige Praktik des Umganges mit personalisierter Geschichte handelt, bleibt dieses Phänomen in höchstem Maße problematisch. Gerade wenn mit Gruppen wie ‚die Deutschen‘, ‚die Russen‘, ‚die Frauen‘ et cetera spezifische personalisierte

⁵⁰⁵ DFM03I, Z. 215-223.

⁵⁰⁶ DFM03I, Z. 218.

⁵⁰⁷ Vgl. zur Annahme von historischen Inhalten aus filmischen Geschichtsdarstellungen und zur Integration in bestehende ‚historische Wissensbestände‘ durch die RezipientInnen die Ergebnisse des Kapitels 7.4 dieser Arbeit.

⁵⁰⁸ Vgl. Anm. 509 im Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

Geschichten in personifizierte Geschichten verkolllektiviert werden und im Zuge dessen die rezipierten Inhalte an Trennschärfe verlieren sowie allgemeingültiger von den ProbandInnen formuliert werden, ist eine zusätzliche Nähe der Film- zur Realhistorie in den ProbandInnenwahrnehmungen einem differenzierten und kritischen Umgang mit historischen Inhalten des Medientextes abträglich.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Praktik der Verkolllektivierung auf den ersten Blick schlicht anmuten mag, dennoch ist diese Form des Handelns mit personalisierter Geschichte in dreierlei Hinsicht bedeutsam: Erstens ist die Qualität der Transformation der rezipierten Inhalte aus dem Medientext, die mit dem Akt der Verkolllektivierung einhergeht, unerreicht. Die Verkolllektivierung ist die einzige, in dieser Studie rekonstruierte Praktik der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen, die Personalisierung als leitendes Strukturprinzip der Darstellung von Vergangenheit ablöst und durch ein anderes Prinzip, nämlich das der Personifizierung, ersetzt. Zweitens besitzt die Praktik eine immense Reichweite, wie die rekonstruierten Formen der Nutzungen von Verkolllektivierungen eindrücklich vor Augen führen. Auch wenn die Rekonstruktion im Einzelfall vom Ausmaß der ProbandInnenäußerungen abhängig ist, bleibt nicht auszuschließen, dass sich Akte der Abgrenzung personalisierter Geschichten von verkolllektivierten Gruppen sowie Generalisierungen häufig an vorgenommene Verkolllektivierungen anschließen. Drittens schließlich ist die schiere Quantität, mit der die Praktik beobachtet wurde, für die Bedeutung der Praktik ins Feld zu führen. Mit 426 Einzelfällen konnte die Praktik der Verkolllektivierung bei jeder einzelnen StudienteilnehmerIn beobachtet und häufiger rekonstruiert werden, als sämtliche Einzelfälle aller anderen Praktiken – mit Ausnahme der Praktiken der Reduktion, deren genaues Ausmaß aufgrund ihrer Beschaffenheit nicht ermittelt werden konnte – zusammengenommen.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Aufgrund der Masse, mit der das Phänomen der Verkolllektivierung personalisierter Geschichte in der Rezeptionsstudie rekonstruiert werden konnte, kann an dieser Stelle auf ausgewählte Gesprächssequenzen verwiesen werden, in denen die Praktik der Verkolllektivierung für die jeweiligen ProbandInnen besonders eindringlich zum Tragen kam. Hierbei ist zu beachten, dass in den angeführten Gesprächssequenzen zum Teil nicht nur ein Fall, sondern häufig mehrere Fälle der Verkolllektivierung personalisierter Geschichte rekonstruiert werden konnten. Vgl. für den Spielfilm „Die Flucht“: DFW01N, Z. 11f, 12f u. 15f; DFW01I, Z. 294-301, 332-341, 359-376, 377-386, 387-401 u. 440-462; DFW02N, Z. 13-20, 22-38, 52-65, 75-87, 91-93, 94-100, 109-111, 121-134, 142-149, 149-155, 155-158, 159-166, 166-170, 170-173 u. 174-179; DFW02I, Z. 22-59, 60-84, 85-131, 132-149, 150-181, 182-233, 234-266, 267-300, 301-377, 378-400, 401-435, 784-833, 834-882, 996-1036, 1037-1090, 1121-1133, 1180-1216, 1305-1355 u. 1356-1401; DFW03N, Z. 16-19, 22-31, 31-38, 42-55, 55-63, 63-66, 67-70, 70-81, 81-86 u. 86-89; DFW03I, Z. 81-93, 163-201, 202-225, 226-268, 269-286, 287-296, 297-314, 315-362, 422-462, 463-483, 494-514, 573-626, 627-678, 752-784, 785-810, 811-824, 847-881, 882-925, 943-984, 985-1003, 1004-1060, 1076-1097, 1098-1107, 1108-1125, 1126-1168, 1169-1187, 1195-1227, 1292-1310, 1311-1327, 1328-1343, 1344-1377, 1378-1398 u. 1490-1526; DFW04N, Z. 14-19, 28-34, 35-51, 56-60, 60-65, 66-78, 93-98, 106-110, 110-119, 131-135, 137-144, 144-152 u. 152-156; DFW04I, Z. 31-50, 74-107, 135-188, 189-232, 274-326, 327-360, 361-377, 378-411, 412-443, 532-577, 578-595, 605-627, 628-660, 661-683, 684-700, 701-741, 862-924, 993-1028, 1140-1156, 1262-1281, 1282-1298 u. 1299-1330; DFW05N, Z. 14-21, 21-23, 26-30, 30-33, 34-42, 48-51, 52-54, 55-59, 63-65, 68-73, 79-81 u. 82-85; DFW05I, Z. 151-166, 167-196, 233-241, 242-293, 440-477, 478-507, 508-562, 563-588, 634-686, 743-779, 780-816, 966-991, 992-1033, 1336-1370, 1761-1789, 1810-1836 u. 1865-1890; DFM01N, Z. 15-19, 20-26, 27-32, 33-37, 50-61, 62-71, 72-79, 80-83, 84-91, 92-96, 97-101 u. 154f; DFM01I, Z. 20-46, 91-128, 129-165, 166-196, 231-263, 292-328, 329-357, 374-398, 399-440, 441-487, 565-592, 664-683, 776-809, 920-1009, 1040-1115, 1116-1168, 1169-1220 u. 1288-1416; DFM02N, Z. 16-20, 21-25, 28-30 u. 32; DFM02I, Z. 192-205, 206-212, 213-219, 452-480, 555-565, 700-714, 715-729, 776-788, 789-793, 794-808, 809-818, 819-825, 826-830 u. 831-857; DFM03N, Z. 16f, 18ff, 20-27, 29-37, 37-40, 40-44 u. 52-56; DFM03I, Z. 169-193, 225-247, 299-309, 324-342, 358-377, 440-465, 483-502, 546-568, 671-718, 874-907, 1117-1131, 1132-1161 u. 1165-1194; DFM04N, Z. 16-19; DFM04I, Z. 51-88, 89-105, 162-184, 318-373, 374-405 u. 406-414. Vgl. für die Dokumentation „Zeit der Frauen“: ZDFW01N, Z. 14-16, 17-20, 20-24 u. 24-28; ZDFW01I, Z. 30-45, 45-46, 262-285, 286-309, 317-329, 330-367, 368-408, 666-678, 798-832, 848-881, 882-897, 975-999, 1000-1023, 1124-1158 u. 1159-1178; ZDFW02N, Z. 17-19, 19-22, 22-25, 27-30, 30-32, 33-35, 35-44, 44-47, 47-49 u. 53-54; ZDFW02I, Z. 19-31, 36-47, 68-97, 144-175, 175-193, 227-255, 303-321, 372-402 u. 572-612; ZDFW03N, Z. 23-25, 26-27, 28-32, 33-38 u. 39-44; ZDFW03I, Z. 112-132, 162-193, 224-267, 465-533, 751-775, 1143-1180, 1229-1252, 1253-1284, 1335-1357, 1397-1433, 1757-1770, 1771-1795, 1796-1847, 1848-1859, 1889-1950, 1990-2025, 2026-2044 u. 2045-2087; ZDFW04N, Z. 17-19, 21-26, 28-32, 34-36, 38-44, 46-47, 54-56, 58-60, 63-64, 66-68, 73-75, 77-81 u. 84-89; ZDFW04I, Z. 25-50, 51-64, 91-117, 193-228, 229-251, 273-294, 295-318, 319-335, 336-382, 587-633, 655-687, 752-818, 819-861, 862-889, 890-913, 1020-1048, 1063-1110, 1244-1284, 1285-1320, 1465-1500, 1501-1537, 1803-1842, 1843-1850, 1851-1883 u. 1884-1920; ZDFM01N, Z. 16-17, 22-25, 26-27, 28-29, 37-39, 40-41, 43-44, 51 u. 52-53; ZDFM01I, Z. 20-27, 58-78, 109-123, 124-143, 236-268, 289-302, 303-336, 337-351, 352-370, 460-491, 573-603, 857-880, 920-937, 938-965, 966-979 u. 980-1013; ZDFM02N, Z. 17, 19, 21-23, 25, 27, 31-33, 35, 39-42, 46-47 u. 54-58; ZDFM02I, Z. 88-111, 121-131, 181-211, 212-248, 249-262, 263-285, 317-347, 348-373, 386-410, 477-503, 504-529, 551-580, 581-614, 615-624, 625-658, 842-876, 889-929, 930-958, 959-980, 981-987, 1007-1015, 1032-1069, 1087-1115 u. 1272-1332; ZDFM03N, Z. 13-16, 16-17, 20-24, 25-26, 27-31, 32-42, 42-48, 49-56, 49ff, 56-64, 65-69 u. 79-92; ZDFM03I, Z. 202-240, 241-278, 279-302, 531-556, 585-611, 628-678, 679-704, 705-730 800-839, 840-856, 872-890, 891-914, 915-928, 929-965, 1067-1096, 1118-1196 u. 1437-1491; ZDFM04N, Z. 14-16, 17-23 u. 33-42; ZDFM04I, Z. 41-65, 66-88, 89-108, 109-123, 124-146, 147-169, 170-201, 202-213, 219-235, 296-313, 415-437, 438-452, 622-640, 930-944 u. 945-954. Auch wenn die angeführten Materialverweise exzessiv erscheinen mögen, kann an ihnen das Ausmaß der Häufigkeit der Praktik der Verkolllektivierung von personalisierter Geschichte nicht repräsentativ nachvollzogen werden. Das Ausmaß, in dem die Praktik sich bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen zeigte, ist noch weit umfänglicher als die Zitation vermuten lässt. Letztlich kann sich hinter jeder im Plural formulierten ProbandInnenäußerung ein weiterer Akt der Verkolllektivierung personalisierter Geschichte verbergen. Eine vollständige Rekonstruktion aller potenziellen Fälle im empirischen Material wäre demnach ebenso unmöglich wie unproduktiv gewesen.

Über die tieferliegenden Gründe, die die ProbandInnen zu einem Handeln in dieser Form bewegten, kann indes nur spekuliert werden. Dabei bieten sich die folgenden drei Hypothesen an: Erstens könnten Akte der Verkolektivierung einer Ökonomie der Erinnerung geschuldet sein und es den ProbandInnen nicht notwendig erscheinen, in Verkolektivierungen aufgegangenen personalisierten Geschichten im Einzelnen Bedeutung zuzumessen, da deren decodierten Botschaften ihnen ohnehin als ähnlich oder gleichartig erschienen. Zweitens könnten Akte der Verkolektivierung auf eine Ökonomie der Sprache zurückzuführen sein und es den ProbandInnen in der Situation der *Schriftlichen Nacherzählung* oder des *Vertiefenden Interviews* hinderlich oder unnötig erscheinen, differenziert auf in Verkolektivierungen aufgegangene, personalisierte Geschichten Bezug zu nehmen. Drittens schließlich könnten Akte der Verkolektivierung aus den Bemühungen der ProbandInnen um ein Verständnis des Historischen hervorgegangen sein, das dem Anliegen folgt, die dargestellte Vergangenheit zu strukturieren und jenseits des dargestellten, individuellen Erlebens zu begreifen. Damit würden die RezipientInnen sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Medientext mittelbar auf die Suche nach übergeordneten historischen Konflikten und Konfliktstrukturen begeben, die durch die Personalisierung von Geschichte in filmischen Darstellungen systematisch übergangen werden.⁵¹⁰ Hierin könnte sich ein negativer Aspekt filmischer Geschichtsdarstellungen im Prozess der Rezeption – bei günstigen Voraussetzungen wie vorhandenem ‚historischen Wissen‘ der RezipientInnen – partiell oder latent relativieren. Auszuschließen wäre auch nicht, dass alle drei Hypothesen gemeinsam Anteil an der Praktik der Verkolektivierung personalisierter Geschichte haben. Letztlich lässt sich jedoch keine dieser Hypothesen belegen, da die Studie hier an ihre Grenzen stößt. Die Frage nach den Ursachen der Praktik sei deshalb an dieser Stelle als Desiderat benannt.

9 Kristallisationspunkte – Relevanzsetzungen bei der Rezeption personalisierter Geschichte

Nachdem in den beiden vorangegangenen Kapiteln die verschiedenen Praktiken des Umganges von ProbandInnen mit personalisierter Geschichte auf einer abstrakten Ebene mit dem Ziel eines strukturellen Verständnisses der Mechanismen des Rezeptionsprozesses von filmischen Geschichtsangeboten erörtert wurde, wird in diesem Kapitel eine erste Annäherung an die individuellen Wirkungen der rezipierten Filme den Gegenstand der Analyse bilden. Aus der Perspektive der Medienrezeptionsforschung nimmt sich das folgende Kapitel dabei der Teildisziplin der Selektionsforschung an, die der Frage nachgeht, welche Angebote von RezipientInnen wie und wieso aufgenommen werden.⁵¹¹ Dabei werden klassisch vier Ebenen unterschieden: erstens die grundsätzliche Entscheidung von RezipientInnen „überhaupt Medien [zu] nutzen“⁵¹²; zweitens die Entscheidung von RezipientInnen für ein „bestimmtes Medium“⁵¹³; drittens die Entscheidung von RezipientInnen für „ein bestimmtes redaktionelles Angebot“⁵¹⁴; und viertens schließlich „[selegiert der Rezipient] innerhalb eines redaktionellen Angebots [...] einzelne Informationen, denen er Aufmerksamkeit widmet, sie ganz oder teilweise rezipiert und eventuell auch im Gedächtnis behält“⁵¹⁵. Dabei liegt der Fokus – entsprechend der Anlage dieser Studie als Rezeptionsexperiment, durch die die Entscheidung auf den ersten drei Ebenen bereits getroffen wurde, – auf der letzten der genannten vier Ebenen. Folgerichtig ist es der Akt der Entscheidung für bestimmte Inhalte, spezifische Informationen und vor allem konkreten personalisierten Geschichten, die hierbei als Rezeptionspraktik im Zentrum dieses Kapitels steht, wobei ergründet werden soll, welche Motivationen für die Auswahl personalisierter Geschichten durch ProbandInnen für ihre *Individuellen Filmskripte* entscheidend sind, auf welche filmischen Motive sich diese beziehen und welche Zusammenhänge zwischen Motivation und Motiven hierbei rekonstruiert werden können. Unverändert bleibt hierbei die Annahme, dass rekonstruierte Wirkungen und Effekte des Filmes Resultat individueller Wahrnehmungs-, Sinnbildungs- und Deutungsprozesse sind, die von den ProbandInnen ausgehen.

⁵¹⁰ Vgl. insb. das dritte und sechste von Robert A. Rosenstone beschriebene Konstruktionsmerkmal filmischer Geschichtsdarstellungen im Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁵¹¹ Vgl. Helena Bilandzic/Friederike Koschel/Nina Springer/Heinz Pürer, *Rezipientenforschung*, Konstanz, München 2016, S. 80ff; Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz, München 2015, S. 49ff.

⁵¹² Bilandzic/Koschel/Springer/Pürer, *Rezipientenforschung*, 2016, S. 81.

⁵¹³ Bilandzic/Koschel/Springer/Pürer, *Rezipientenforschung*, 2016, S. 81.

⁵¹⁴ Bilandzic/Koschel/Springer/Pürer, *Rezipientenforschung*, 2016, S. 81.

⁵¹⁵ Bilandzic/Koschel/Springer/Pürer, *Rezipientenforschung*, 2016, S. 81.

9.1 Motivationen und Motive – Aufmerksamkeiten und Bedeutungszumessung bei der Rezeption personalisierter Geschichte

Eine der zentralen theoretischen und methodischen Vorannahmen dieser Studie stellt die Überlegung dar, dass die ProbandInnen bei der Rezeption personalisierter Geschichte ihre Aufmerksamkeit nicht gleichmäßig auf alle Angebote des Filmes verteilen, sondern nach eigenen Maßstäben Schwerpunkte setzen und somit ein *Individuelles Filmskript* entstehen lassen.⁵¹⁶ Dieses Kapitel wird sich demnach der Frage widmen, welche filmimmanenten Motive personalisierter Geschichte identifiziert werden können, die die Aufmerksamkeit von ProbandInnen erheischen und eine Motivation zur Übernahme ins *Individuelle Filmskript* nach sich ziehen. Die Begriffe Motivation und Motiv sind hierbei bewusst gewählt. So ist mit dem Motiv der Bezugspunkt im Film gemeint, der die Aufmerksamkeit der ProbandInnen erregte, und die Motivation der Akt der subjektiven Bedeutungszumessung, der die Aufmerksamkeit der ProbandInnen begründete oder von ihnen als Begründung derselben angegeben wurde. Motiv und Motivation bilden demnach Gegenstand und Anlass für eine positive Entscheidung im Zuge der Praktik der Selektion der im Medientext angelegten Angebote personalisierter Geschichten. Der Begriff des Motivs fungiert hierbei bewusst als Sammelbegriff für eine Vielzahl von möglichen Bezugspunkten, die auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählinstanzen der Inszenierung von personalisierter Geschichte anknüpfen können, sich aber nicht zwangsläufig auf die rezipierten personalisierten Geschichten beschränken oder die Gesamtheit einer rezipierten Sequenz miteinbeziehen muss.

Das mögliche Zusammenspiel von Motiv und Motivation kann hierbei unterschiedlichste Formen annehmen. So können Motive ästhetische Charakteristika besitzen, wenn sich beispielsweise eine Probandin in ihren Äußerungen ausführlich auf die Otapostasis des Schauspielers Tonio Arango bezieht, dieses als negatives und abwertendes Alleinstellungsmerkmal des Antagonisten Heinrich Graf von Gernstorff wertet und sie motiviert, diesen Aspekt der personalisierten Geschichte in ihr *Individuelles Filmskript* zu integrieren.⁵¹⁷ Ein konkreter Punkt im Film, in dem das Motiv zutage tritt, wäre hierbei nicht ausfindig zu machen. Vielmehr speist sich das Motiv in diesem Fall möglicherweise aus allen Sequenzen, in denen die Filmfigur Heinrich Graf von Gernstorff zu sehen gewesen war. Ein erzählerisches und dramatisches Motiv wäre bei all jenen ProbandInnen zu unterstellen, die sich in ihren Ausführungen auf die Erzählung respektive Inszenierungen der Vergewaltigungen der Zeitzeugin Christel Jolitz oder der Filmfigur Babette bezogen und diesen Aspekt der personalisierten Geschichte in ihr *Individuelles Filmskript* aufnahmen, wobei sie durch die empfundene Intensität des Gesehenen und Gehörten motiviert wurden.⁵¹⁸ Ein weiteres Beispiel bildet die Aussage der Zeitzeugin Rosa M. Slowjowa, die bei einigen ProbandInnen dadurch Aufmerksamkeit erregte, dass sie als einzige russische Beiträgerin zur Dokumentation wahrgenommen wurde, wodurch ihrer Aussage das Motiv einer *Gegenperspektive*⁵¹⁹ zum übrigen aus deutscher Sicht geschilderten Narrativ der Dokumentation zugeordnet wurde, was in seiner wahrgenommenen Singularität im Kontext der Dokumentation dem betreffenden Probanden als Motivation genügte, diese personalisierte Geschichte in sein *Individuelles Filmskript* zu übernehmen.⁵²⁰ Das Motiv nahm dabei in der Wahrnehmung des Probanden auf einer Metaebene der Aussage selbst Gestalt an, wobei der eigentliche Inhalt des ZeitzeugInnenberichtes hinter dieses Motiv zurücktrat. Bereits diese drei kursorisch umrissenen Beispiele zeigen, dass die Motive der Aufmerksamkeit und Motivation der Bedeutungszumessung nur analytisch trennbar sind, aber auch, dass ein kausaler Zusammenhang, nach dem eine spezifische personalisierte Geschichte oder Sequenz in einem konkreten Motiv mündet und zwangsläufig eine damit einhegende konkrete Motivation zur Folge haben muss, nicht angenommen werden darf. Eine solche Annahme würde dem konstruktivistischen Verständnis von Rezeption, das dieser Studie zugrunde liegt, und der grundsätzlichen Polysemie des Medientextes grundsätzlich zuwider laufen würde.

Dieses Kapitel konzentriert sich dabei auf die Rekonstruktion potenzieller Zusammenhänge, die über den Einzelfall hinausgehen. Da die Anzahl der identifizierten Motive die der rekonstruierten Motivationen bei weitem übersteigt und nicht angenommen werden sollte das spezifische Motive spezifische Motivationen nach sich ziehen, orientiert sich die folgende Betrachtung primär an den Motivationen der

⁵¹⁶ Vgl. Kapitel 4.4 u. 5.2 dieser Arbeit.

⁵¹⁷ Vgl. hierzu die Äußerungen der European Studies-Studentin Maria: DFW01N, Z. 22-23; DFW01I, Z. 256-288 u. 551-562.

⁵¹⁸ Kai Wessel, Die Flucht (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91', hier 00:26:35-00:31:44; Ursula Nellesen/Annette Tewes, Zeit der Frauen (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42', 00:13:28-00:17:33; und exemplarisch die Äußerungen der ProbandInnen DFW05, Z. 508-588; u. ZdFW04, Z. 112-161 u. 751-775.

⁵¹⁹ Vgl. Kapitel 9.1.7 dieser Arbeit.

⁵²⁰ Vgl. Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:18:52-00:19:17. Und exemplarisch die Äußerungen der Probandin ZdFW02, 547-572.

ProbandInnen und wird sekundär jene Motive mit verhandeln, die in besonderer Häufigkeit mit der fraglichen Motivation in Verbindung standen. Dabei konnten die rekonstruierten Motivationen in sechs Kategorien zusammengefasst werden, die in den folgenden Kapiteln anhand von ausgewählten Beispielen diskutiert werden. Hierbei ist zu beachten, dass Bezeichnungen der einzelnen Kategorien positiv formuliert wurden, wobei mögliche negative Ausprägungen der Motivationen als Gegenhorizont mitgedacht wurden. Die Kategorien beziehen hierbei mögliche individuelle Wertung und Deutung, die sich an die Bedeutungszumessungen durch die ProbandInnen anschließen nicht mit ein, sie werden jedoch bei der Analyse konkreter Beispiele mit einbezogen werden. Dabei werden die jeweiligen Motivationen im Spannungsfeld ihrer möglichen Ausprägungen verhandelt werden. Wenn demnach der Eindruck von Personenmerkmalen als Motivation von ProbandInnen erörtert werden wird, so bezieht diese Kategorie die positiven oder negativen Bewertungen des Erscheinungsbildes von Personen und der Personenzeichnung sowie gegebenenfalls weitere Implikationen und/oder Effekte, die sich aus dem Umgang der ProbandInnen mit den entsprechenden Motiven personalisierter Geschichte im Zusammenhang mit der Aufmerksamkeits- und Bedeutungszuweisung ergeben, mit ein.

9.1.1 Exkurs: Die Bedeutung der Bildzeit bei der Rezeption personalisierter Geschichte

Bevor die einzelnen Kategorien der Bedeutungszuweisung bei der Rezeption personalisierter Geschichte im Einzelnen beschrieben werden, soll an dieser Stelle zunächst das Augenmerk auf einen blinden Fleck der Herangehensweise, die die Relevanzsetzungen der ProbandInnen in einem Spannungsfeld von filmischem Motiv und probandInnenspezifischer Motivation zu rekonstruieren versucht, gerichtet werden. Diese Annäherung an die Aufmerksamkeitsökonomie und Bedeutungszuweisung der ProbandInnen vernachlässigt naturgemäß die übergeordnete serielle Struktur des Filmes, indem sie sich auf einzelne Aspekte der Filmwahrnehmung bezieht. Auf diese Weise gerät jedoch mit der Bildzeit, also der zeitlichen Dauer, die eine Person, Gegenstand, Situation etc. zu sehen – und/oder analog dazu zu hören – ist, ein zentraler Aspekt aus dem Fokus, der – wie sich zuvor bereits andeutete –⁵²¹ potenziell einen wesentlichen filmischen Einflussfaktor auf die Aufmerksamkeit der ProbandInnen darstellt. Problematisch hierbei ist, dass gegenstandsbezogene Motive und die damit verbundenen Motivationen von ProbandInnen im Gespräch selbst geschildert wurden oder aber diese aus ihren Äußerungen rekonstruiert werden konnten und somit einer hermeneutischen Deutung zugänglich waren. Das abstrakte Maß der Bildzeit hingegen fand selten einen Niederschlag in ProbandInnenäußerungen, wohl auch weil ihre Verhandlung den ProbandInnen einen weit höheren Grad an Reflexion abverlangt und ein tieferes Verständnis des rezipierten Filmes vorausgesetzt hätte, was nach einer einmaligen Exposition schlicht nicht geleistet werden kann.

In der Tat äußerten sich nur zwei RezipientInnen des Spielfilmes „Die Flucht“ zur Bildzeit und stellten obendrein selbst einen Zusammenhang her zwischen der Zeit, die der Film einzelnen Filmfiguren und ihren personalisierten Geschichten einräumte, und der Aufmerksamkeit, die sie selbst diesen Charakteren schenken.⁵²² Darüber hinaus wurde die Bildzeit von den übrigen ProbandInnen nicht thematisiert und stellte in ihren Ausführungen auch keine Bezugsgröße dar, womit sich der Gegenstand einer hermeneutischen Rekonstruktion weitestgehend verschließt. Wie das Kapitel zur Reduktion personalisierter Geschichte als Vernachlässigung wird deshalb die grundsätzlich qualitative Ausrichtung der Studie in diesem Kapitel für eine quantitative Betrachtung des Zusammenhanges hintangestellt und statt einer hermeneutischen Deutung des Datenmaterials eine quantitative Auswertung der *Individuellen Filmgrundrisse* zugrunde gelegt.⁵²³ Eine fallübergreifende Korrelation der Bildzeit personalisierter Geschichten oder genauer der Dauer, die Personen als Träger von personalisierter Geschichte zu sehen und zu hören sind, mit der Häufigkeit der Nennungen zeichnet dabei ein eindeutiges Bild. Betrachtet man beispielsweise die exemplarische Nennung sowie deren Häufigkeit durch die ProbandInnen von je drei ZeitzeugInnen, die diejenige Erscheinungsform personalisierter Geschichte bilden, die von den ProbandInnen am häufigsten thematisiert wurde,⁵²⁴ mit geringem, leicht unter- respektive überdurchschnittli-

⁵²¹ Vgl. Kapitel 8.2.3. dieser Arbeit.

⁵²² DFW01I, Z. 463-476 u. 518-528; u. DFW05I, Z. 410-439 u. 589-628.

⁵²³ Vgl. für die Erstellung der *Individuellen Filmgrundrisse* Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

⁵²⁴ Vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit. Die übrigen identifizierten Erscheinungsformen personalisierter Geschichte (Vgl. Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit) hatten so geringen Anteil an den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews*, dass sie in diesem Zusammenhang nicht systematisch berücksichtigt werden können, da eine Korrelation wenig belastbar wäre.

chem⁵²⁵ und hohem Anteil am Film, so stellt sich der Zusammenhang zwischen den beiden Variablen wie folgt dar:

Ausgewählte Personen	Anteil an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> (hh:mm:ss) ⁵²⁶	Anteil an der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i> (hh:mm:ss) ⁵²⁷	Anzahl der Erwähnungen durch die ProbandInnen ⁵²⁸							
			ZdFW01	ZdFW02	ZdFW03	ZdFW04	ZdFM01	ZdFM02	ZdFM03	ZdFM04
Aleksej G. Semin	00:00:10	00:00:10	0	0	0	0	0	0	0	0
Cordula Wimmer	00:00:19	00:00:19	0	0	0	1	0	0	2	0
Henning von Normann	00:00:28	00:00:38	0	1	0	0	0	0	0	0
Horst Scheiwe	00:00:27	00:00:39	0	1	0	1	4	3	0	0
Gertrud Loeck	00:00:42	00:00:43	0	0	2	3	0	0	2	0
Rosa M. Slowjowa	00:00:52	00:00:52	2	1	4	8	5	2	0	0
Christian Graf von Krockow	00:01:19	00:02:01	0	6	9	5	5	2	3	0
Katharina Schmidt	00:01:27	00:02:02	1	0	0	6	0	2	2	0
Christel Grundwald	00:01:36	00:01:49	1	2	2	1	1	3	1	0
Isis von Puttkamer	00:01:52	00:02:25	3	1	4	1	3	1	0	1
Libussa Fritz-Osner	00:02:19	00:02:56	1	3	4	5	3	3	2	4
Christel Jolitz	00:03:46	00:04:24	2	4	12	17	9	7	9	5

Abb. 6 Korrelation des Anteils von ZeitzeugInnen in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* mit der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen⁵²⁹

Es zeichnet sich klar ab, dass die ZeitzeugInnen Aleksej G. Semin, Cordula Wimmer und Henning von Normann mit ihrem verhältnismäßig geringen Anteil am Film kaum Erwähnungen durch die ProbandInnen fanden. Die ZeitzeugInnen Horst Scheiwe, Gertrud Loeck und Rosa M. Slowjowa mit ihrem leicht unterdurchschnittlichen Anteil an der Dokumentation wurden im Fall der beiden Erstgenannten von drei respektive im Falle der letztgenannten von sechs ProbandInnen erwähnt, wohingegen die ZeitzeugInnen Christian Graf von Krockow, Katharina Schmidt und Christel Grundwald mit einem leicht überdurchschnittlichen Anteil am Film Eingang in die *Individuellen Filmskripte* von sechs, vier respektive sieben der acht ProbandInnen fanden, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten. Isis von Puttkamer, Libussa Fritz-Osner und Christel Jolitz schließlich, die alle einen hohen Anteil am Film hatten, wurden von der über-

⁵²⁵ Der durchschnittliche Anteil der ZeitzeugInnen an der Dokumentation betrug 1 Minute auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und 1 Minute und 15 Sekunden auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* (vgl. Abb. 13). Die Zeitzeuginnen Gertrud Loeck, Rosa M. Slowjowa, Katharina Schmidt und Christel Grundwald sind mit ihrem Anteil am Film dem arithmetischen Mittel am nächsten.

⁵²⁶ Grundlage für die Auszählung des Anteiles der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* bildete das Filmprotokoll und nicht das Sequenzprotokoll. Die Angaben sind bis auf wenige Sekunden Abweichung genau.

⁵²⁷ Grundlage für die Auszählung des Anteiles der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* bildete das Filmprotokoll und nicht das Sequenzprotokoll. Die Angaben sind bis auf wenige Sekunden Abweichung genau.

⁵²⁸ In den untenstehenden Spalten ist die Häufigkeit vermerkt, mit der sich die jeweilige ProbandIn in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* und ihrem *Vertiefenden Interview* auf die aufgeschlüsselten Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen bezog, die im Film vorkamen. Grundlegend für die Bemessung der Häufigkeit, war nicht die Anzahl der Nennungen, sondern die Anzahl der Nacherzählungs- respektive Gesprächssequenzen (Vgl. Kapitel 5.3 dieser Arbeit), in denen sich die jeweilige ProbandIn mindestens einmal auf die fragliche Person bezog. Für die Bemessung der Häufigkeit wurden nur diejenigen Nacherzählungs- respektive Gesprächssequenzen herangezogen, in denen der Bezug auf Filmfiguren, ZeitzeugInnen oder Personen als uneindeutig gesichert gelten kann.

⁵²⁹ Für einen weiteren Überblick zum Zusammenhang zwischen Bildzeit und von ProbandInnen erwähnten Sequenzen aus der Dokumentation „Zeit der Frauen“, sowie die Häufigkeit der Nennungen vgl. die Abb. 13 u. 15 im Anhang dieser Arbeit.

wiegenden Mehrheit oder von allen ProbandInnen erwähnt. Im Vergleich der ZeitzeugInnen Aleksej G. Semin, Cordula Wimmer, Henning von Normann, Horst Scheiwe, Gertrud Loeck, Christel Grundwald, Christian Graf von Krockow, Libussa Fritz-Osner und Christel Jolitz lässt sich darüber hinaus nachvollziehen, dass mit größerem Anteil der ZeitzeugInnen am Film nicht nur die Anzahl der ProbandInnen, die diese ZeitzeugInnen in ihr *Individuelles Filmskript* aufgenommen hatten, sondern auch die Häufigkeit der Anzahl der Erwähnungen in den jeweiligen *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* der einzelnen ProbandInnen steigt. So wurde beispielsweise Christel Jolitz, die von allen ZeitzeugInnen mit Abstand den größten Anteil am Film hatte, nicht nur von allen ProbandInnen, sondern im Gegensatz zu Libussa Fritz-Osner auch wesentlich häufiger von ihnen erwähnt.

Dass dieser Zusammenhang nicht leichtfertig verallgemeinert werden darf und dass bei der Generierung der Aufmerksamkeit der ProbandInnen durchaus andere Mechanismen am Werke waren, verdeutlichen die Gegenüberstellungen der Bildzeiten und Anzahl der Nennungen der Zeitzeuginnen Rosa M. Slowjowa, Christel Grundwald, Katharina Schmidt und Gertrud Loeck. Die beiden Zeitzeuginnen Slowjowa und Grundwald wurden mit Nennungen von sechs respektive sieben ProbandInnen weit häufiger in *Individuelle Filmskripte* übernommen als Schmidt und Loeck, obwohl deren Auftritten eine annähernd gleiche Dauer im Film eingeräumt wurde. Den Grund hierfür bildet im Falle Slowjowa beispielsweise die Tatsache, dass einige der ProbandInnen in ihren Äußerungen im Kontext der Dokumentation häufig das Motiv einer Gegenperspektive erkannten, das sich zwar inhaltlich nicht vollständig oppositionell zu den Aussagen der Mehrheit der übrigen ZeitzeugInnen verhielt, jedoch die überwiegend von deutschen ZeitzeugInnen getragene Erzählung der Dokumentation um eine russische Perspektive ergänzt. Diese genügte vielen ProbandInnen als Motivation, um Slowjowa in ihr *Individuelles Filmskript* zu übernehmen.⁵³⁰

Stellt man diesem Befund das Datenmaterial zur Rezeption von Filmfiguren, der am häufigsten aufgegriffenen Erscheinungsform personalisierter Geschichte,⁵³¹ durch ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, gegenüber, ergibt sich ein ähnliches Bild mit einem abweichenden Schwerpunkt. Auch in diesem Vergleich werden die Anzahl der Erwähnungen durch die ProbandInnen mit je drei Filmfiguren mit hohem, leicht über- respektive unterdurchschnittlichem⁵³² und geringem Anteil an der filmischen Geschichtsdarstellung exemplarisch gegenübergestellt:

⁵³⁰ Vgl. Kapitel 6.1.7 dieser Arbeit.

⁵³¹ Die Ann. der Anm. 524 im Kapitel 9.1.1 gelten hier analog. Vgl. auch hier Kapitel 8.1 sowie das Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

⁵³² Der durchschnittliche Anteil der Filmfiguren am Spielfilm betrug 3 Minuten und 24 Sekunden auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und 47 Sekunden auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* (Vgl. Abb. 14).

Ausgewählte Personen	Anteil an der Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz (hh:mm:ss) ⁵³³	Anteil an der Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz (hh:mm:ss) ⁵³⁴	Anzahl der Erwähnungen durch die ProbandInnen ⁵³⁵								
			DFW01	DFW02	DFW03	DFW04	DFW05	DFM01	DFM02	DFM03	DFM04
Magdalena „Lena“ Gräfin von Mahlenberg	00:35:52	00:08:35	20	32	39	34	34	21	26	23	4
François Beauvais	00:19:52	00:05:34	12	17	24	28	27	18	22	17	5
Babette	00:15:16	00:04:29	5	25	18	18	27	14	12	10	5
Victoria „Vicky“ von Mahlenberg	00:08:20	00:02:02	3	9	14	16	12	10	5	5	4
Oma Herta	00:05:59	00:01:52	0	2	1	0	3	1	0	3	0
Waltraud	00:05:53	00:01:24	0	2	2	1	2	1	0	0	2
Frau Meister	00:03:12	00:00:30	3	5	4	6	9	9	5	7	3
Onkel Johannes	00:02:21	00:00:20	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Alexej	00:02:02	00:00:12	0	1	0	2	0	0	0	0	0
Resi	00:01:30	00:00:26	0	2	1	0	0	1	1	0	0
Martha Schaller	00:01:13	00:00:52	0	0	1	0	1	0	0	0	0
Louis	00:00:07	00:00:07	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Abb. 7 Korrelation des Anteils von Filmfiguren im Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2007) an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* mit der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen⁵³⁶

Der Befund, dass mit der Bildzeit die Anzahl der Nennungen durch die ProbandInnen und die Häufigkeit der Nennungen in der Erhebung zunimmt, lässt sich auch bei den RezipientInnen von „Die Flucht“ feststellen. Das Beispiel von Frau Meister, die im Verhältnis zu ihrer Bildzeit überproportional häufig erwähnt wurde, zeigt aber, dass auch im Spielfilm neben diesem Zusammenhang andere Mechanismen greifen. Im Falle von Frau Meister wurde die Darstellung der erlittenen Vergewaltigung von der Mehrzahl der ProbandInnen als sehr intensiv erlebt und bildete folglich auch die Motivation für ihre Aufnahme in die *Individuellen Filmskripte*.⁵³⁷

Im direkten Vergleich zu den Beispielen aus „Zeit der Frauen“ ist hierbei festzustellen, dass der Zusammenhang zwischen Bildzeit und Anzahl der Erwähnung von Personen und der durch sie personalisierten Geschichten durch ProbandInnen sowie die Häufigkeit der Nennungen im Datenmaterial sich bei „Die Flucht“ auf eine andere Art manifestiert. So neigten die RezipientInnen der Dokumentation dazu, Personen mit geringem Anteil am Film vollständig zu vernachlässigen und nicht in ihr *Individuelles Filmskript* zu übernehmen.⁵³⁸ Die ProbandInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, tendierten hingegen dazu, Filmfiguren mit einer niedrigen Bildzeit seltener zu erwähnen und ihre personalisierten Geschichten verkürzt in ihr *Individuelles Filmskript* zu übernehmen.⁵³⁹ Eine Vernachlässigung fand dabei bei der Rezeption des Spielfilmes im Vergleich zur Dokumentation erst bei wesentlich geringerem prozentualen Filmanteil statt. Ursächlich für diesen Unterschied zwischen den RezipientInnen der beiden Filme dürften vor allem die den Medientexten zugrundeliegende Form der Organisation ihrer personalisierten Geschichten und deren Inhalte sein. So dürfte die dramatische Handlung des Spielfilmes, an der die Filmfiguren beteiligt sind, einen höheren Druck auf die ProbandInnen ausüben, die narrative Geschlossenheit der Organisationsform in ihren *Individuellen Filmskripten* nachzuvollziehen, um eine durchgängi-

⁵³³ Vgl. Anm. 525 im Kapitel 9.1.1, die hier analoge Gültigkeit besitzt.

⁵³⁴ Vgl. Anm. 526 im Kapitel 9.1.1, die hier analoge Gültigkeit besitzt.

⁵³⁵ Vgl. Anm. 527 im Kapitel 9.1.1, die hier analoge Gültigkeit besitzt.

⁵³⁶ Für einen weiteren Überblick zum Zusammenhang zwischen Bildzeit und von ProbandInnen erwähnten Personen aus „Die Flucht“, sowie die Häufigkeit der Nennungen vgl. die Abb. 14 u. 16 dieser Arbeit.

⁵³⁷ Vgl. Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

⁵³⁸ Vgl. zur Praktik der Reduktion im Sinne einer Vernachlässigung von personalisierter Geschichte Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit.

⁵³⁹ Vgl. zur Praktik der Reduktion im Sinne einer Verkürzung von personalisierter Geschichte Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit.

ge Sinnbildung zu ermöglichen, als die verhältnismäßig lose thematische Verkettung der ZeitzeugInnen in „Zeit der Frauen“, die den Narrativ der Dokumentation mehr illustrieren als tragen, dabei nur in einer losen logischen und chronologischen Kontinuität stehen und sich nur begrenzt gegenseitig bedingen oder aufeinander aufbauen. Danach ergeben die ZeitzeugInnenaussagen der Dokumentation auch für sich genommen Sinn, selbst dann, wenn das Filmskript um die vorherigen Berichte reduziert wurde, wohingegen eine Reduktion des Spielfilmes um die Handlung oder Aussage einer Filmfigur folgende Elemente der Filmhandlung entkontextualisieren kann.⁵⁴⁰ Somit baut der Spielfilm gewissermaßen einen höheren Gestaltschließungszwang bei der Sinnbildung des *Individuellen Filmskriptes* auf, wobei offenbleiben muss, ob dieser erst in den *Vertiefenden Interviews* durch die Situation des narrativen Interviews entstanden sein könnte,⁵⁴¹ jedoch legt die Tatsache, dass die *Vertiefenden Interviews* auf ProbandInnenwahrnehmungen basieren, die in den *Schriftlichen Nacherzählungen* erfragt worden waren, den Schluss nahe, dass es sich hierbei um ein Phänomen handelt, dem Rezeptionspraktiken zugrunde liegen und es sich nicht um ein methodisches Artefakt handelt.⁵⁴²

Die Betrachtung der rezipierten Personen alleine greift im Kontext personalisierter Geschichte jedoch zu kurz, wenn man das Verhältnis von Bilddauer und Aufmerksamkeit ausloten möchte. Denn nicht nur den Personen als TrägerInnen personalisierter Geschichte, sondern auch den Filmsequenzen, in denen die (Teil-)Aspekte ihrer personalisierten Geschichte inszeniert werden, wird im Medientext eine unterschiedliche Dauer eingeräumt. Der zweite Gesichtspunkt, der im Anschluss an die Analyse des Verhältnisses von Bildzeit einer Person und Aufmerksamkeit der ProbandInnen untersucht werden muss, ist demnach der Zusammenhang zwischen Bildzeit einer personalisierten Geschichte, oder eines Teilaspektes derselben, wie sie die Filme in den einzelnen (Sub-)Sequenzen inszenieren, und der Aufmerksamkeit der ProbandInnen. Eine solche Korrelation, dies soll nicht verschwiegen werden, ist in seiner Erklärungsmacht gleich in mehrerer Hinsicht gehemmt. Erstens ist die Sequenz eine flexible Einheit, die bei ihrer Bestimmung explizit nicht dem Maßsystem der Zeit unterworfen ist, sondern der narrativen und ästhetischen Filmstruktur. Zweitens kann bei einer solchen Betrachtung der Umstand, dass personalisierte Geschichten sich im Film auf mehrere Sequenzen erstrecken und sich mit der Darstellung anderer personalisierter Geschichten abwechseln können, nicht berücksichtigt werden. Drittens schließlich präsentieren Sequenzen eines Filmes häufig mehr als nur eine personalisierte Geschichte oder einen Teil derselben. Eine Rückbindung der Sequenzen an spezifische personalisierte Geschichte ist mit diesem Zugriff demnach im Gegensatz zur Gegenüberstellung der Anteile von Personen und der Häufigkeit ihrer Nennung nicht möglich. Vielmehr muss von der möglichen Übernahme personalisierter Geschichte, die in den Sequenzen angelegt sind, in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen ausgegangen werden. Die Ergebnisse der Gegenüberstellung der Sequenzdauer und der Häufigkeit ihrer Nennung durch die ProbandInnen wurden dementsprechend mit der gebührenden Vorsicht gedeutet und sind lediglich als Approximation und nicht als Determination der ProbandInnenaufmerksamkeit in Relation zur Spielzeit der Filme zu verstehen.

Um den Zusammenhang zwischen Bildzeit und der Wahrscheinlichkeit herauszuarbeiten, dass mögliche (Teil-)Aspekte personalisierter Geschichte aus einzelnen Sequenzen in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen übernommen wurden, werden im Folgenden exemplarisch je drei Sequenzen mit hohem, leicht über- respektive unterdurchschnittlichem⁵⁴³ und geringem Anteil aus „Zeit der Frauen“ und „Die Flucht“ den jeweiligen Nennungen der ProbandInnen gegenübergestellt. Für die Dokumentation „Zeit der Frauen“ stellt sich diese Korrelation wie folgt dar:

⁵⁴⁰ Vgl. Kapitel 8.2 dieser Arbeit.

⁵⁴¹ Vgl. Uwe Flick, *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 230ff.

⁵⁴² Vgl. hierzu die Prämissen und Richtlinien für die Erstellung der Interviewleitfäden in Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

⁵⁴³ Die durchschnittliche Dauer einer Subsequenz in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ betrug 54 Sekunden sowie 1 Minute und 4 Sekunden im Spielfilm „Die Flucht“.

Ausgewählte Sequenz ⁵⁴⁴	Dauer der Sequenz (hh:mm:ss)	Anzahl der Nennungen durch die ProbandInnen							
		ZdFW01	ZdFW02	ZdFW03	ZdFW04	ZdFM01	ZdFM02	ZdFM03	ZdFM04
ZdF-11e	00:04:05	3	3	7	12	5	2	10	3
ZdF-11j	00:01:30	0	0	0	2	0	1	0	0
ZdF-14a	00:01:30	1	2	6	2	1	1	4	1
ZdF-11h	00:01:18	0	1	4	6	2	3	3	0
ZdF-9c	00:01:05	3	0	3	6	4	3	0	0
ZdF-12b	00:01:01	0	2	3	4	2	3	4	0
ZdF-16b	00:00:47	0	0	0	0	0	1	4	0
ZdF-5a	00:00:41	0	0	0	1	0	0	0	0
ZdF-16e	00:00:38	0	0	1	2	0	0	4	0
ZdF-3a	00:00:32	0	0	2	1	0	0	3	0
ZdF-16g	00:00:19	0	0	3	1	1	0	2	0
ZdF-7a	00:00:15	0	0	0	1	1	0	0	0

Abb. 8 Zusammenhang zwischen der Dauer von Sequenzen und der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) am Beispiel ausgewählter Sequenzen⁵⁴⁵

Bereits ein flüchtiger Blick auf die Gegenüberstellung der Sequenzen, ihrer Dauer und der Anzahl und Häufigkeit der Nennungen durch die ProbandInnen verdeutlicht, dass auch hier ein Zusammenhang zwischen den beiden Variablen besteht und jene Sequenzen mit längerer Dauer öfter von den ProbandInnen in die *Individuellen Filmskripte* aufgenommen und im Lauf der Erhebung häufiger in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und den *Vertiefenden Interviews* erwähnt wurden. Wie zu erwarten, ist auch beim Vergleich der Sequenzen keine allgemeingültige Abhängigkeit der Aufmerksamkeit der ProbandInnen von der Bildzeit rekonstruierbar, gleichwohl eine Tendenz zu erkennen ist. So stehen in dieser Gegenüberstellung vor allem die Sequenzen ZdF-11j und ZdF-16g hervor, die sich mit langer Bildzeit und einer geringen Anzahl an Nennungen respektive kurzer Bildzeit und einer hohen Anzahl an Nennungen deutlich aus dem beschriebenen Zusammenhang abheben.

Im Falle der Sequenz ZdF-11j⁵⁴⁶ kann über den Grund dafür, dass die meisten ProbandInnen die Sequenz vernachlässigten, nur spekuliert werden. Erheblich dazu beigetragen haben dürfte die Tatsache, dass die Sequenz durch eine Erzählung der Zeitzeugin Katharina Schmidt bestimmt wird, die mit den geschilderten Übergriffen und der Willkür durch die Rote Armee der bereits vielfach erwähnten Erzählung von Christel Jolitz (Seq. ZdF-11e)⁵⁴⁷ sehr ähnlich ist; mit dem Unterschied, dass Schmidt mit einem ‚Schrecken‘ davonkam und nicht vergewaltigt wurde oder die Ermordung ihrer Familie miterleben musste. Schmidts Erzählung steht somit in direkter Konkurrenz⁵⁴⁸ zu Jolitz‘ Bericht, der in der Dokumentation nicht einmal drei Minuten zuvor platziert worden war und sich den ProbandInnen somit möglicherweise als eindrucklicheres Angebot personalisierter Geschichte zum selben Topos darstellte, wodurch die personalisierte Geschichte Schmidts möglicherweise als redundant⁵⁴⁹ empfunden wurde. Diese Deutung wird auch dadurch weiter untermauert, dass die Zeitzeugin selbst und die mit ihr verknüpfte personalisierte Geschichte von vielen ProbandInnen vernachlässigt wurde und sie gemessen an ihrem Anteil an der Dokumentation verhältnismäßig selten erwähnt wurde.⁵⁵⁰

Bei der Sequenz ZdF-16-g⁵⁵¹ ist die zugrundeliegende Ausnahmerecheinung für die überproportional häufigere Erwähnung in Verbindung zur geringen Bildzeit hingegen eindeutiger zu rekonstruieren. Die in

⁵⁴⁴ Vgl. das Sequenzprotokoll im Anhang (Abb. 11) dieser Arbeit.

⁵⁴⁵ Für einen weiteren Überblick zum Zusammenhang zwischen Bildzeit und von ProbandInnen erwähnten Sequenzen aus der Dokumentation „Zeit der Frauen“, sowie die Häufigkeit der Nennungen vgl. die Abb. 11 u. 17 im Anhang dieser Arbeit.

⁵⁴⁶ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:28-00:17:33.

⁵⁴⁷ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:20:16-00:21:46.

⁵⁴⁸ Vgl. Kapitel 9.2 dieser Arbeit.

⁵⁴⁹ Vgl. Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit.

⁵⁵⁰ Vgl. Abb. 6 dieser Arbeit.

⁵⁵¹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:36:31-00:36:59.

der Sequenz inszenierte Aussage des Zeitzeugen Marian Stachowiak, der die Vertreibung der Deutschen aus den ehemaligen Ostgebieten des Deutschen Reiches durch die Vertreibung der Polen im Laufe des Zweiten Weltkrieges gerechtfertigt sieht, stellt – wie zuvor bei der Erzählung der Zeitzeugin Rosa M. Slowjowa – das Motiv einer Gegenperspektive dar, die sich oppositionell zu den Aussagen der Mehrheit der übrigen ZeitzeugInnen verhielt. Dies genügte viele ProbandInnen, um der Aussage Stachowiaks und der Sequenz einen Platz in ihren *Individuellen Filmskripten* zuzuweisen.⁵⁵²

Ein Blick auf die zwölf exemplarischen Sequenzen aus „Die Flucht“, die nach den geichensichtspunkten ausgewählt wurden, lässt den Schluss zu, dass dieser Befund der Abhängigkeit der ProbandInnen-Aufmerksamkeit von der Bildzeit auch für die Rezeption des Spielfilmes Bestand hat.

Ausgewählte Sequenz ⁵⁵³	Dauer der Sequenz (hh:mm:ss)	Anzahl der Nennungen durch die ProbandInnen									
		DFW01	DFW02	DFW03	DFW04	DFW05	DFW01	DFW02	DFW03	DFW04	
DF-17c	00:02:26	0	2	1	1	0	0	0	0	0	
DF-9a	00:02:21	1	6	7	5	10	2	3	5	4	
DF-28c	00:02:12	1	2	6	3	1	3	3	2	0	
DF-28b	00:01:52	0	1	0	0	0	0	0	0	0	
DF-18a	00:01:13	0	2	5	3	4	1	0	0	0	
DF-15b	00:01:10	2	4	4	4	4	8	7	3	6	
DF-12a	00:00:57	0	0	2	1	0	0	0	0	0	
DF-34a	00:00:51	0	2	0	0	0	5	0	1	0	
DF-36b	00:00:34	0	3	2	2	5	4	3	0	1	
DF-17b	00:00:34	0	1	4	1	0	0	0	0	0	
DF-32b	00:00:32	0	0	0	2	1	0	0	0	0	
DF-13d	00:00:22	0	1	0	2	0	0	0	0	0	

Abb. 9 Zusammenhang zwischen der Dauer von Sequenzen und der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen im Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2001) am Beispiel ausgewählter Sequenzen⁵⁵⁴

Im Vergleich zu den Sequenzen aus der Dokumentation „Zeit der Frauen“ ist zu vermerken, dass der Abfall an Nennungen bei „Die Flucht“ bereits bei Sequenzen mit leicht überdurchschnittlicher Bildzeit und nicht erst bei leicht unterdurchschnittlicher Bildzeit signifikant zum Tragen kam. Darüber hinaus fanden sich bei „Die Flucht“ im Vergleich zu „Zeit der Frauen“ mehr Sonderfälle, die sich dem Zusammenhang von Dauer der Bildzeit einer Sequenz und Anzahl der ProbandInnen, die sich auf diese bezogen, sowie die Häufigkeit, mit der sie sich auf diese bezogen, entziehen. In der obenstehenden Tabelle trifft dies auf die Sequenzen DF-15b, DF-17c, DF-28b und DF-36b zu. Die Sequenzen DF-15b⁵⁵⁵ und DF-36b⁵⁵⁶, die die Vergewaltigung der Babette respektive den Streit mit ihrem Sohn Fritz am Ende des Filmes zum Gegenstand haben, weisen beispielsweise eine niedrige Dauer der Bildzeit und gleichzeitig eine hohe Anzahl an Nennungen auf. Dies dürfte darauf zurückzuführen sein, dass beide Sequenzen von der Mehrzahl der ProbandInnen als besonders intensiv erlebt wurden.⁵⁵⁷ Die Sequenz DF-17c⁵⁵⁸ hingegen fand trotz langer Dauer der Bildzeit nur selten Eingang in die *Individuellen Filmskripte* von ProbandInnen und wurde von diesen auch nur selten zum Gegenstand ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* oder *Vertiefenden Interviews* gemacht. Der Grund hierfür dürfte darin zu finden sein, dass die Sequenz ausschließlich der Weiterentwicklung der Liebesbeziehung zwischen den Hauptfiguren Magdalena Gräfin von Mah-

⁵⁵² Vgl. für die hiermit verbundene Motivation der Bedeutungszuweisung, die sich aus der Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen speist, Kapitel 9.1.6 dieser Arbeit.

⁵⁵³ Vgl. das Sequenzprotokoll im Anhang (Abb. 12) dieser Arbeit.

⁵⁵⁴ Für einen weiteren Überblick zum Zusammenhang zwischen Bildzeit und von ProbandInnen erwähnten Sequenzen aus „Die Flucht“, sowie die Häufigkeit der Nennungen vgl. die Abb. 12 u. 18 dieser Arbeit.

⁵⁵⁵ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:27:35-00:28:53.

⁵⁵⁶ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:15:39-01:16:13.

⁵⁵⁷ Vgl. Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

⁵⁵⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:33:40-00:36:06.

lenberg und François Beauvais diente. Diese Liebesgeschichte wurde von der Mehrzahl der ProbandInnen als irritierend bis störend empfunden und meistens ohne konkrete Bezüge auf den Film summarisch wiedergegeben.⁵⁵⁹ Die Sequenz DF-28b⁵⁶⁰ schließlich, die ebenfalls trotz langer Dauer der Bildzeit selten von ProbandInnen erwähnt wurde, lässt sich als handlungsarm beschreiben und fällt zwischen zwei Sequenzen, die den zweiten Wendepunkt von „Die Flucht“ zwischen zweitem und drittem Akt markieren, was als Ursache für die geringe Anzahl der Erwähnungen angenommen werden kann.⁵⁶¹

Im Vergleich zum Zusammenhang zwischen Bildzeit von Personen und ProbandInnenerwähnungen stellt sich der Zusammenhang zwischen Bildzeit einer Sequenz und der Anzahl und Häufigkeit der Erwähnungen durch die ProbandInnen als zwar nachweisbar, aber schwächer und weniger ausgeprägt, dar. So finden sich im Zusammenspiel von Bildzeit und der Aufmerksamkeit, die ProbandInnen den Sequenzen zukommen lassen, häufiger Sonderfälle, die sich nicht in den beschriebenen Zusammenhang einfügen. Des Weiteren bleibt zu konstatieren, dass die Anzahl der Nennungen von Sequenzen im Verhältnis zur Bildzeit bereits bei einer vergleichsweise langen Dauer zurückgeht, als dies bei der Korrelation von Personen und Bildzeit beobachtet werden konnte. Ebenfalls ist ein höheres Maß an überdurchschnittlich langen Sequenzen, die seltener erwähnt wurden, zu verzeichnen. Somit kann festgestellt werden, dass, auch wenn die Dauer der Bildzeit einer Sequenz einen positiven Effekt auf die Aufmerksamkeit der ProbandInnen haben dürfte, dieser weniger stark ausgeprägt ist als bei der Rezeption von Personen. Dies stellt einen Umstand dar, der zum einen die Bedeutung des personellen Aspektes für die Wirkung filmisch inszenierter, personalisierter Geschichte unterstreicht und zum anderen verdeutlicht, dass sich die Aufmerksamkeit der ProbandInnen primär an den Filmfiguren und ZeitzeugInnen und erst sekundär an den konkreten in den Sequenzen verorteten Inhalten orientiert.⁵⁶²

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass zwischen Bildzeit und der Aufmerksamkeit der ProbandInnen ein Zusammenhang besteht. Die Existenz von Sonderfällen, die sich dem beschriebenen Zusammenhang entziehen und trotz kurzer Bildzeit erheblichen oder trotz langer Bildzeit keinen Eindruck bei den einzelnen ProbandInnen hinterlassen, legt aber den Schluss nahe, dass dieser Zusammenhang kein lineares oder gar monokausales Abhängigkeitsverhältnis darstellt. Darüber hinaus konnte festgestellt werden, dass in diesen Sonderfällen andere Variablen, deren Wirkung von Ästhetik oder Inhalt der dargestellten personalisierten Geschichten ausgingen, in diesen Zusammenhang intervenierend eingriffen und Motive bildeten, die ProbandInnen – abseits der Darstellungsdauer – zur Übernahme der filmischen Geschichtsangebote in ihre *Individuellen Filmskripte* motivierte. Die Motive und Motivationen der ProbandInnen, die diesen Zusammenhang durchbrechen, werden im weiteren Verlauf dieses Kapitels differenziert herausgearbeitet werden.

Die Bedeutung der Dauer der Bildzeit erschöpft sich jedoch nicht nur in ihrem potenziellen Einfluss auf die Aufmerksamkeit der ProbandInnen und die aus ihr resultierende Wahrscheinlichkeit, dass filmische Angebote personalisierter Geschichten mit höherer Bildzeit in *Individuelle Filmskripte* übernommen werden. Vielmehr ist zudem davon auszugehen, dass die Dauer der Bildzeit einen Einfluss auf die Bedeutung entfalten kann, die ProbandInnen personalisierten Geschichten beimessen. Betrachtet man die Bildzeit der rezipierten Personen und Sequenzen, so lässt sich feststellen, dass jene Elemente mit einer höheren Bildzeit in den *Individuellen Filmskripten* auch häufiger thematisiert wurden. Besonders deutlich tritt dies hervor, wenn man die Bildzeit jener Personen zur Häufigkeit der Nennungen in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* der ProbandInnen zueinander in Bezug setzt, deren personalisierte Geschichten denselben Topos bedienen. Verwiesen sei hier, auf die ZeitzeugInnen Ka-

⁵⁵⁹ Vgl. exemplarisch: DFW01I, Z. 49-63, 179-195, 196-200, 256-269 u. 359-376; DFW02I, Z. 436-476 u. 960-977; DFW03I, Z. 17-33, 515-549, 550-572, 573-626, 679-714, 1004-1060 u. 1195-1227; DFW04I, Z. 444-451, 452-477, 742-778, 779-818 u. 1406-1430; DFW05I, Z. 717-730, 910-954, 1295-1335, 1570-1610, 1678-1744 u. 1980-2012; DFM01I, Z. 197-225, 374-398, 593-606, 607-638, 639-663, 664-683, 684-711 u. 1221-1252; DFM02I, Z. 74-85, 232-257, 328-358, 398-422, 532-554, 566-580, 581-586, 587-598, 599-614 u. 858-896; DFM03I, Z. 440-465, 782-788, 960-973 u. 974-987; DFM04I, Z. 111-129, 130-150 u. 213-240. Vgl. zu den potenziellen Konflikten, die sich aus der Liebesgeschichte im Konflikt mit anderen Inhalten der Geschichtsdarstellung in der Wahrnehmung der ProbandInnen ergeben, Kapitel 9.2 dieser Arbeit.

⁵⁶⁰ Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:02:13-01:04:05.

⁵⁶¹ In den Sequenzen DF-27a bis DF-28a, die der Sequenz DF-28b vorangehen, inszeniert „Die Flucht“, wie die Fluchtgemeinschaft das Frische Haff überquert und dabei unter anderem von sowjetischen Kampfflugzeugen angegriffen wird, was den Höhepunkt der Fluchterzählung des Filmes bildet. (Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:57:52-01:02:02) In den folgenden Sequenzen DF-27a stellt der Film dar, dass die Hauptperson François Beauvais, die als love interest der Protagonistin Magdalena Gräfin von Mahlenberg fungiert, die Fluchtgemeinschaft verlassen muss. (Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:04:05-01:06:17) Dieser doppelte Wendepunkt leitet die abfallende Handlung des übermäßig langen und inkonsistent gestalteten dritten Aktes ein. Vgl. zu den beiden Haupthandlungssträngen des Filmes Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

⁵⁶² Das dieses Ergebnis ein Artefakt der Fragestellung dieser Arbeit sein könnte, das die persönliche Prägung filmischer Geschichtsinzenierung im Medium Film bewusst ins Zentrum der Untersuchung stellt, kann durch die Generierung und den Aufbau der Leitfäden für die *Vertiefenden Interviews*, die zum einen auf die ProbandInnenwahrnehmungen der *Schriftlichen Nacherzählungen* erstellt wurden und sich der Filmrezeption zum anderen mit einem handlungszentrierten Abschnitt sowie einem personenzentrierten Abschnitt dezidiert in einem Doppelschritt näherten, ausgeschlossen werden. Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

tharina Schmidt und Christel Jolitz,⁵⁶³ sowie die Filmfiguren Babette und Frau Meister.⁵⁶⁴ Die mit diesen Personen verknüpften personalisierten Geschichten arbeiten sich in beiden Filmen am Opferopos des sexuellen Missbrauchs, der Willkür und der gegen die deutsche Zivilbevölkerung gerichteten Gewalt ab, die am Ende des Zweiten Weltkrieges von Rotarmisten ausgegangen war.⁵⁶⁵ Trotz der erheblichen Schnittmengen dieser personalisierten Geschichtsangebote wurden die Zeitzugin Schmidt und die Filmfigur Frau Meister, die am jeweiligen Film einen geringeren Anteil als ihre Vergleichssubjekte Jolitz und Babette hatten, in den Ausführungen der ProbandInnen weit seltener zum Gegenstand der Auseinandersetzung mit dem Gesehenen und Gehörten gemacht.

In Analogie zur in Kapitel 8.2.3 herausgearbeiteten Hypothese, dass vor allem jene personalisierten Geschichten von den ProbandInnen vernachlässigt werden, die im Ausgangsmedium nur geringe zeitliche Präsenz haben, kann an dieser Stelle im Umkehrschluss eine äquivalente Vermutung angestellt werden: Mit der Zeit, die eine Person und die mit ihr verbundene personalisierte Geschichte, oder ein Teilaspekt der letzteren, zu sehen und/oder zu hören ist, steigt nicht nur die Wahrscheinlichkeit, dass diese Eingang ins *Individuelle Filmskript* findet, sondern auch, dass sie häufiger zum Gegenstand in diesem wird. Auch wenn sich diese Hypothesen augenscheinlich zu ergänzen scheinen, soll zum Abschluss jedoch darauf verwiesen werden, dass es sich nicht um die zwei Seiten einer Medaille handelt, sondern um zwei fundamental unterschiedliche Phänomene. Die Reduktion, wie sie in Kapitel 8.2 dargestellt wurde, beschreibt einen möglichen Umgang mit dem Filmskript, einen kreativen Akt der ProbandInnen bei der Genese des *Individuellen Filmskripts*, für den geringe Bildzeit ein ursächlicher Faktor sein kann, der gewisse Formen der Reduktion begünstigt. Der hier rekonstruierte Zusammenhang von Bildzeit und Aufmerksamkeit ist die Beschreibung eines Effektes der strukturellen Beschaffenheit des Filmes und der in ihm angebotenen personalisierten Geschichten auf die Bedeutungszuweisung der rezipierten Inhalte durch die ProbandInnen. Die in diesem Kapitel geschilderten Zusammenhänge sollten deshalb nicht als kausale Zwangsläufigkeiten, sondern als den eigentlichen motivationsgesteuerten Prozessen der Rezeption, Auswahl von Inhalten aus dem filmischen Geschichtsangebot und den Bedeutungszuweisungen vorgeschaltet betrachtet werden.

9.1.2 Die erlebte Intensität des Gesehenen und Gehörten als Motivation

„Der war mir nich’ so sehr im Gedächtnis geblieb’n denke ich: weil: (.) drum herum so viel Extremes: passiert is’ [...] dis Gehir’n° merkt sich ja die eindrucksvollst’n Sachen und dis war wahrscheinlich in dem Augenblick dann ’ne kurze Entspannungsphase.“⁵⁶⁶

Was die einundzwanzigjährige Studentin der Europäischen Geschichte und der Sozialwissenschaft Isabell im obenstehenden Zitat an ihrer eigenen Wahrnehmung des Spielfilmes „Die Flucht“ reflektiert, nämlich dass ihr vor allem die Extreme in Erinnerung geblieben seien, stellt an sich den Kern der Betrachtung dieses Kapitels dar. Betrachtet man den Forschungsstand der Medien- und Kommunikationswissenschaft, so verwundert es kaum, dass die mit Abstand am häufigsten beobachtete und rekonstruierte Motivation, die ProbandInnen zu einer Übernahme personalisierter Geschichte in ihr *Individuelles Filmskript* veranlasste, sich aus Wahrnehmungen speist, die Motive des filmischen Angebotes als besonders intensiv erleben und erfahren.⁵⁶⁷ Hierbei konnte zum einen unmittelbar beobachtet werden, dass diese Motivation – wie im Falle Isabells – selbstständig und selbstreflexiv von den ProbandInnen im *Vertiefenden Interview* bei der Schilderung und Diskussion einzelner Sequenzen mit artikuliert wurde. Zum anderen konnte die erlebte Intensität der rezipierten personalisierten Geschichten als zugrundeliegende Motivation – wie die Beispiele von Simon und Jeanette zeigen werden – aus einer Vielzahl von ProbandInnenäußerungen mittelbar rekonstruiert werden. Da die Anzahl der Fälle, in denen die Motivation von den ProbandInnen so adäquat elaboriert und reflektiert wurden wie bei Isabell, sich bei weitem geringer und eindeutiger darstellt als jene Fälle, die einer eingehenden Rekonstruktion bedurften, wird sich die Analyse im Folgenden auf die zweiten fokussieren.

Eine erste Illustration für die Intensität des Gesehenen und Gehörten als Motivation für die Aufnahme personalisierter Geschichte in ein *Individuelles Filmskript* lässt sich am Beispiel des neunzehnjährigen Studenten der Philosophie und Europäischen Geschichte Simon rekonstruieren. Dieser beantwortete zu

⁵⁶³ Vgl. Abb. 13 dieser Arbeit.

⁵⁶⁴ Vgl. Abb. 14 dieser Arbeit.

⁵⁶⁵ Vgl. die Kapitel 6.3.1, 6.3.2 u. dieser Arbeit.

⁵⁶⁶ DFW05I, Z. 650-655.

⁵⁶⁷ Vgl. für einen Überblick: Bilandzic/Matthes/Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, 2015, S. 77-100; Anne Bartsch, *Emotionales Erleben*, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014, S. 207-222.

Beginn seines *Vertiefenden Interviews* die Eingangsfrage danach, welche Elemente des Spielfilmes „Die Flucht“ ihm vor allen anderen in Erinnerung geblieben seien, wie folgt:

- Im:** Das ja das das das mag sein (2) ((schmatzt)) und inhaltlich? wie würden Sie den Film inhaltlich beschreiben also (.) gibt 's irgendwas was Ihnen besonders in Erinnerung geblieben is'?
- Pm:** ^L°Ähm:::°
- Pm:** Ähm::: (3) ja=äh (4) also::: ((schnalzt mit den Lippen)) (.) der Film war schon:: (3) allo was mir in erinnert bleiben is' zum Beispiel diese ähm:: Vergewaltigungsszene (.) als die Russen...
- Im:** ^LMhm
- Pm:** ... gekommen sind (.) ähm::: (.) des war schon ziemlich hart und: (.) ((holt Luft)) naja 's war...
- Im:** ^LMhm
- Pm:** ... auch interessant dass ähm im: weiteren Film (.) gar nich' so richtig drauf eingegangen wurde wie 's:: dann ähm::: ((schmatzt)) wie hieß die nochmal (3) diese Freundin von?
- Im:** Babette
- Pm:** Babette (.) ja da wird irgenwie nich' so: richtig drauf eingegangen (.) °glaub=ich° (.) im weiter'n Verlauf wie es der dann (2) äh m- weiter ging (.) ähm::: (.) ja das is' mir in Erinnerung...
- Im:** ^LMhm
- Pm:**... geblieben das war (.) schon recht brutal (2) un::d ((holt Luft)) ja wie halt ähm::: (2) ...
- Im:** ^LOkay
- Pm:**... ((schmatzt)) insgesamt zu der Zeit wie es den Leuten ging also:: (2) ja (.) °oh- äh°(.)
- Im:** ^LMhm
- Im:** Also:: (.) des eine mal 'ne ganz konkrete Szene und des andere Mal so:: ((holt Luft 2)) auf die Darstellung gesamt bezogen?
- Pm:** Ja::r
- Im:** Okay ((holt Luft)) was würden Sie sagen was hat jetzt' also (2) Sie ha'm da von Brutalität gesprochen was hat ähm (.) die Szene mit der Vergewaltigung so für Sie=so herausgehoben das Sie ((holt Luft)) hängen geblie-blieben is'?
- Pm:** ^LÄhm::: (.) ((schmatzt)) naja 's war überraschend ähm::: zum einen (.) ähm::: die Babette is' ja mit dieser ähm::: (.) ä::hm: Frau Meister °oder so° ((holt Luft)) °mit der Andren° ...
- Im:** ^Lganz genau
- Pm:** ... Ähm::: (.) zu diesem Bauernhof da geflohen a:::m: ((schmatzt und holt Luft)) da ähm ((schmatzt)) hat=ma' ja nich' gleich (.) gedacht dass sowas Überraschendes gleich passiert also:: (.) ((schmatzt)) irgendwie war 's halt schockirnda dass ähm est-erst denken ähm: (.) ihn' wird 's da re- ähm::: (.) ((schmatzt)) ganz gut geh'n also (2) und dann auf ein Mal (.) passiert ihn' dann...
- Im:** ^L°Okay°
- Pm:** ... gleich sowas Schlechtes:: (.) °das schon (.) schockierend°
- Im:** ((trinkt und schluckt)) also auch weil 's überraschend kam oder?
- Pm:** Ja ⁵⁶⁸

In seinen Ausführungen bezeichnet Simon gleich zwei Motive des Filmes: zum einen die Vergewaltigung der Filmfiguren Babette und Frau Meister, die bereits zuvor den Angelpunkt im Film für viele analysierte Beispiele bildet, zum anderen die verallgemeinerte Situation der flüchtenden Deutschen, die im Film dargestellt wurde. Bereits der Umstand, dass Simon die beiden Motive eigenständig thematisiert, unterstreicht die Bedeutung, die er ihnen im Rezeptionsprozess beigemessen hat. Es sind die Beschreibungen der Vergewaltigung als „ziemlich hart“⁵⁶⁹ und „schockierend“⁵⁷⁰ sowie die Charakterisierung der allgemeinen Situation „der Zeit“⁵⁷¹ als „brutal“⁵⁷² durch den Probanden, die verdeutlichen, dass die empfundene Intensität in beiden Fällen die Motivation für die Übernahme der Motive in das *Individuelle Filmskript* des Probanden bildeten und auf ein gesteigertes Maß an Mitgefühl respektive Mitleid im Hinblick auf die betreffende personalisierte Geschichte schließen lassen. Die von Simon am Ende des Ausschnittes formulierte Erwartungshaltung⁵⁷³ hingegen stellt an sich keine eigenständige Motivation zur Übernahme in das *Individuelle Filmskript* dar. Auch wenn dies theoretisch denkbar wäre, konnte in der gesamten Studie kein Fall rekonstruiert werden, bei dem eine aus dem ‚historischen Wissen‘ der ProbandInnen abgeleitete Erwartungshaltung isoliert und nicht verschränkt mit einer weiteren Motivation als Grund für die Übernahme in ein *Individuelles Filmskript* identifiziert werden konnte. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass die von Simon beschriebene Antizipation die Wahrnehmung des Probanden verstärkte und die von ihm empfundene Intensität der Darstellung steigerte und/oder seine Aufmerksamkeit gegenüber dem antizipierten Inhalt des Medientextes erhöhte.

Der weitere Umgang Simons mit der personalisierten Geschichte der beiden Frauen gibt darüber hinaus einen wichtigen Hinweis darauf, dass sich aus der Erregung von Aufmerksamkeit und Bedeutungs-

⁵⁶⁸ DFM02I, Z. 86-120.

⁵⁶⁹ DFM02I, Z. 92.

⁵⁷⁰ DFM02I, Z. 115 u. 118.

⁵⁷¹ DFM02I, Z. 102.

⁵⁷² DFM02I, Z. 100.

⁵⁷³ Vgl. dazu Kapitel 7.5 dieser Arbeit. Simons Erwartungshaltung fußt in diesem Fall auf seinem ‚historischen Wissen‘ und nicht auf einer im Film wahrgenommenen epischen Vorausdeutung. Vgl. DFM02I, Z. 809-830.

zuweisung zu einem Motiv keine deterministischen Aussagen über die Wahrnehmung und/oder Deutung des Probanden ableiten lassen. So artikuliert Simon zwar wenig später in seinem *Vertiefenden Interview*, dass er die beiden Frauen als Opfer wahrgenommen habe, wobei er jedoch trotz des zuvor gezeigten Mitleides überwiegend sprachlich neutral bleibt und nur ein geringes Maß an emotionalem Involvement rekonstruiert werden konnte.⁵⁷⁴ Der Grund hierfür lässt sich aus einer durchaus trennscharfen Einschätzung der betreffenden personalisierten Geschichten durch den Probanden finden. So zeigt sich Simon überzeugt, dass es sich bei den Filmfiguren um erdichtete Personen handelt,⁵⁷⁵ die keine realhistorische Entsprechungen haben, ihr ‚Schicksal‘ jedoch verifiziert er anhand seines ‚historischen Wissens‘ als ‚realistisch‘, was ihn zu dem Schluss führt, dass die inszenierte Vergewaltigung nie stattgefunden habe, aber stellvertretend für jene stände, die sich tatsächlich zugetragen hätten.⁵⁷⁶ Mit dieser Überlegung setzt der Proband Film- und Realhistorie unter Einbezug seiner ‚historischen Wissensbestände‘ zueinander ins Verhältnis. Die Darstellung des Verhaltens der Rotarmisten empfand der Proband jedoch als „übertrieben“⁵⁷⁷ und folgerte, dass der Film hierbei mit „Vorurteilen gearbeitet“⁵⁷⁸ habe. In der Folge bleibt Simon bei der Wertung der personalisierten Geschichte unentschlossen und wollte keine Einschätzung zu deren ‚Realismus‘ abgeben.⁵⁷⁹ Im Falle Simons kam es somit, trotz einer Übereinstimmung des Angebotes von personalisierter Geschichte mit den eigenen Wissensbeständen, zu einer vorsichtigen Distanzierung des Probanden zum Gesehenen und Gehörten. Dies ist besonders dahingehend bedeutsam, da der Befund in diametralem Widerspruch zu der in der Geschichtswissenschaft häufig postulierten These der geschichtsverfälschenden Wirkung emotional aufgeladener filmischer Geschichtsdarstellungen oder einer emotional aufgeladenen Rezeption derselben steht.⁵⁸⁰ Zwar erregten die betreffenden Motive auf genau diesem Weg Aufmerksamkeit und motivierte den Probanden zur Aufnahme in sein *Individuelles Filmskript* jedoch determinierte dieser Umstand nicht das Ausbleiben einer kritische Bewertung des Gesehenen und Gehörten.

Die beiden von Simon erwähnten Motive verdeutlichen darüber hinaus aber auch, dass ein Motiv, so wie es für diesen Analysekontext definiert ist, eben nicht synonym mit einer Sequenz oder einer spezifischen personalisierten Geschichte verstanden werden darf. Zwar bezieht er sich mit dem ersten Motiv dezidiert auf die Handlung einer Sequenz und auf die mit Babette verknüpfte personalisierte Geschichte, das zweite Motiv hingegen lässt sich nicht auf eine spezifische Sequenz zurückführen. Vielmehr bezieht sich die Aussage in ihrer Allgemeinheit auf den Film in seiner Gesamtheit oder aber zumindest eine Vielzahl seiner Sequenzen und die Summe der in ihnen inszenierten personalisierten Geschichten und bildet somit ein abstraktes Motiv, das sich aus dem Gesamteindruck des Probanden vom Film speist.

Selbstverständlich ließ sich die empfundene Intensität als Motivation auch bei ProbandInnen rekonstruieren, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ rezipiert hatten und fand sich dort am häufigsten im Bezug auf spezifische Berichte einzelner ZeitzeugInnen. So etwa im Hinblick auf die Zeitzeugin Christel Jolitz, die von der Ermordung ihrer Familie und ihre Vergewaltigung durch einen Rotarmisten berichtet.⁵⁸¹ Da Fälle dieser Gestalt sich auch bei RezipientInnen von „Zeit der Frauen“ analog zum ersten Motiv aus „Die Flucht“ von Simon vollzogen, kann auf ein Beispiel verzichtet werden, da sich hierzu kein analytischer Mehrwert ergeben würde. Stattdessen wird zur Illustration der erlebten Intensität als Motivation für die Übernahme personalisierter Geschichte in ein *Individuelles Filmskript* ein Beispiel diskutiert werden, in dem sich die Motivation auf Motive bezieht, die ihren Ursprung in ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ haben und somit auch einen Einblick in den Umgang mit dieser Erscheinungsform von personalisierter Geschichte ermöglichen, auf die die ProbandInnen sich nur äußerst selten bezogen.⁵⁸² Das Beispiel stammt von der achtzehnjährigen Studentin der Europäischen Geschichte und Sozialwissenschaften Jeanette, die im untenstehenden Ausschnitt aus ihrem *Vertiefenden Interview* auf das Satzfragment „Flucht erschwert durch Bombenangriffe, Chaos und Witterung → [sic!] gelang Vielen nicht“⁵⁸³ aus ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* angesprochen und dessen Zustandekommen wie folgt elaboriert:

⁵⁷⁴ DFM02I, Z. 192-231. Vgl. in diesem Kontext insbesondere den Aufsatz von Peter Vorderer, der sich unter anderem der Bedeutung des Mitleidens bei der Selektion filmischer Angebote annimmt: Peter Vorderer, Action, Spannung, Rezeptionsgenuss, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien, Opladen 1997, S. 241-253; Vgl. grundsätzlich: Bartsch, Emotionales Erleben, 2014, S. 207-222.

⁵⁷⁵ DFM02I, Z. 192-231 u. 532-646. Vgl. zur Rolle von ‚historischem Wissen‘ bei Sinnbildung und Deutung am Film Kapitel 7.3 dieser Arbeit.

⁵⁷⁶ DFM02I, Z. 809-857.

⁵⁷⁷ DFM02I, Z. 801.

⁵⁷⁸ DFM02I, Z. 828.

⁵⁷⁹ DFM02I, Z. 809-857.

⁵⁸⁰ Vgl. Kapitel 1 und 4.5 dieser Arbeit.

⁵⁸¹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:28-00:17:33.

⁵⁸² Vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

⁵⁸³ ZdFW02N, Z. 25-27.

Im: Ähm::: (2) beschreiben so 'n bisschen ähm die Zustände Bombenangriffe: Chaos: ((holt Luft)) die Witterung ähm::: (5) könn' Se mir dazu noch 'n bisschen was ergänzent sag'n?

Pw: Naja diese:=da:=wenn=ma=diese Trecks da auch in den Aufnahm gesehen hat geseh'n hat...
L °Mhm°

Im: ...dann hat man ja schon:: so: gedacht dis is' (.) chaotisch un- provisorisch is' also da:: hat man wirklich nur das nötigste mit genom'n das dann auf Wagen geschmissen irgendwie ((holt Luft)) un:t äh::: sowas halt üba- °ä- n-° auf die Witterung bin ich auch *eher* eingegangen weil ja halt Winter war und Teile:: ((holt Luft)) also man::: (.) also wenn=man so sieht wie die da (.) ähm::: im-im Schnee losgezogen sind mit °°äh-m:::° den letzet'n Lump'n noch so umgewickelt und dann ging 's los das-das macht schon 'nen:: von von Chaos un=auch='na übastürzten Flucht also des (.) war mir deshalb auch wichtich ((holt Luft)) wei:l wei:l:: °m:::° ((seufzt)) naja des ma-ch:t eben=d so:: (3) so 'n:: traurigen Anblick wie die klein Kinder da noch in diesen Wagen sitzen:: und ((holt Luft)) man weiß nich' so: richtig aso=d=auch diese ((holt Luft)) diese Ungewissheit kommt man da jetzt' überhaupt an::: oda schaffen wa- also schaffen wa' den Weg überhaupt: und ((holt Luft)) komm' wa'...

Im: L °Mhm°

Pw: ...vielleicht=auch auf so='n letztes Schiff was da auch angesprochen wurde:: ((holt Luft)) des=is' (.) joar °des=is' mir deswegen so in Erinnerung geblieben°

Im: ((schmatzt))das hat der Film auch gut vermittelt: oda?

Pw: L Ja fand ich schon

Im: Ahm::: (2) da sind ja (.) °aso° (.) sie ha'm da von Kindern in Wägen: und ähm:: (.) ((holt Luft)) Tracks im Schnee erzählt: ähm:: (.) da mein Sie äh schon das das Material was dann in der Doku au-noch ähm:: (.) gezeigt wurde:: diese Filmschnipselchen °und so was°...

Pw: L Jaja

Im: ...((holt Luft)) °okay gut° äh: (.) fand'n Sie d- (.) ode find'n Sie dis kann man auch allgemein sehn dies Filmschnipsel oder sowas in F- ähm: oder Fotos: ((holt Luft)) in Film: (2) wie würden Sie die beurteil'n?

Pw: ((holt Luft))Hm::: das is' f- (.) aso das is' für Laien immer schwierig zu beurteil'n ob die jetzt' äh::: (.) ja: 'n richtigen Eindruck vermitteln man kann ja bestimmte Bilder auswäh:l'n und dann 'ne bestimmte Intention damit vermitteln wollen (2) ((holt Luft)) aba i::ch könnt (.)...

Im: L Mhm

Pw: ...ich könnte mir schon vorstellen dass diese Bilda:: (.) zumindet von der Flucht auch 'n wahr'n Eindruck vermittelt hab'n ((holt Luft)) wei- ja man wirkte=sich=de::=wei=ja wirklich die:: °m:::° der größte Teil der Männer abgezogen war zumindest im wehrpflichtigen Alter ((holt Luft)) und dass deshalb wirklich die äh::: alten Leute Kinder und Frau'n war'n un:d dass das man jetzt' auf='em Land ((holt Luft)) kein Auto hat das is' auch klar das man=da 'n Pferdefuhrwerk nimmt oda: sonst irgenwa- also ich kann mir das schon so stell'n (.) dass das äh: wahrheitsgetreu is' ((holt Luft)) und dass diese Bilder auch richtigc °ausgewählt war'n

Im: Okay also lhn' persönlich ha'm die zugesagt:

Pw: Joar

Im: Fanden Sie die auch °keine Ahnung° (.) ((holt Luft und schnaubt 2)) berührend oder:: °w:::°

Pw: Ja: schon⁵⁸⁴

Die „Bilder“⁵⁸⁵, die die Probandin in diesem Absatz beschreibt, von in Lumpen gehüllten Menschen, Kindern und Habseligkeiten auf Wägen und winterlichen Witterungsbedingungen sind im Gegensatz zum letzten Schiff, das in Kolberg ablegte,⁵⁸⁶ nicht einer konkreten Sequenz und Einstellung zuzuordnen. Tatsächlich greift das Motiv Inhalte auf, die sich aus einer Vielzahl verschiedenster Einstellungen aus der gesamten Spielzeit der Dokumentation „Zeit der Frauen“ speisen könnten.⁵⁸⁷ Diese „Bilder“⁵⁸⁸ bringen für Jeanette die als überstürzt und chaotisch empfundenen Zustände der Flucht zum Ausdruck und gewinnen ihre Bedeutung durch den traurigen Anblick, den sie geboten hätten,⁵⁸⁹ was letztlich dazu führte, dass die Probandin das Motiv als berührend empfand.⁵⁹⁰ Es es ist also davon auszugehen, dass auch hier die empfundene Intensität des Gesehenen und Gehörten ausschlaggebend für die Übernahme dieser filmischen Geschichtsangebote in das *Individuelle Filmskript* gewesen war. Darüber hinaus lässt die Bezeichnung des Gehörten und Gesehenen als „berührend“ den Rückschluss zu,⁵⁹¹ dass Motivation in

⁵⁸⁴ ZdFW021, Z. 326-364.

⁵⁸⁵ ZdFW021, Z. 351, 354 u. 360.

⁵⁸⁶ Vgl. die Aussagen der Zeiteuginnen in den Sequenzen und die Darstellung in den Sequenzen selbst: Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:08:14-00:09:33.

⁵⁸⁷ Vgl. exemplarisch die Einstellungen: Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:00:30-00:00:32, 00:00:32-00:00:36, 00:00:36-00:00:43, 00:00:49-00:01:17, 00:02:30-00:02:34, 00:02:48-00:03:00, 00:03:53-00:03:57, 00:03:57-00:04:06, 00:09:41-00:09:45, 00:09:45-00:09:52, 00:09:56-00:09:59, 00:09:59-00:10:10, 00:10:31-00:10:40, 00:10:40-00:10:48, 00:13:44-00:13:47, 00:20:16-00:20:18, 00:20:18-00:20:21, 00:20:21-00:20:23, 00:20:25-00:20:28, 00:22:39-00:22:43, 00:26:47-00:26:51, 00:26:51-00:26:56, 00:26:56-00:27:00, 00:27:19-00:27:24, 00:28:40-00:28:44, 00:28:44-00:28:47, 00:33:42-00:33:49, 00:33:49-00:33:54, 00:35:21-00:35:25, 00:36:59-00:37:02 u. 00:37:02-00:37:09.

⁵⁸⁸ ZdFW021, Z. 351, 354 u. 360.

⁵⁸⁹ Vgl. ZdFW021, Z. 337f.

⁵⁹⁰ Vgl. ZdFW021, Z. 363f.

⁵⁹¹ Vgl. ZdFW021, Z. 363f.

diesem Fall mit einem emotionalen Involvement der Probandin einherging. Für das zweite durch die Probandin erwähnte Motiv des letzten Schiffes hingegen liegt die Annahme nahe, dass auch hier dieselbe Motivation ausschlaggebend gewesen sein könnte. Eindeutig rekonstruieren lässt sich dies aufgrund der nur knappen Beschreibung durch die Probandin jedoch nicht. Das Beispiel von Jeanette verdeutlicht noch einmal, dass sich ein Motiv nicht immer auf eine konkrete Sequenz respektive ein konkretes Element beziehen muss, sondern auch Elemente verschiedener personalisierter Geschichtsangebote im Film aufgreifen kann. Die Tatsache, dass die von der Probandin angesprochenen ‚historischen Foto- und Filmausschnitte‘ lediglich die *Bildliche Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* berühren, verdeutlicht darüber hinaus aber auch, dass Motive personalisierter Geschichte und personalisierte Geschichte an sich nicht immer zwangsläufig auf beiden Erzählinstanzen oder allen ihnen untergeordneten Ebenen artikulieren müssen, um Aufmerksamkeit zu erregen und Bedeutung zugesprochen zu bekommen.⁵⁹²

Über die Motivation hinaus bleibt Jeanettes Umgang mit dem rezipierten Motiv indes ambivalent. Zum einen kann beobachtet werden, dass die Probandin dem beschriebenen Motiv empathisch und mit Mitleid respektive Mitgefühl begegnet. So leitet sie aus dem Gesehenen eine Ungewissheit ab, ob die Flüchtlinge, die sie im ‚historischen Filmmaterial‘ gesehen hat, den vor ihnen liegenden Weg bewältigen können, die sie in der ersten Person Plural artikuliert.⁵⁹³ Zum anderen reflektiert sie das Material, aus dem sich das Motiv speist, kritisch. Dabei steht für Jeanette der selektive Akt der Auswahl der ‚historischen Filmaufnahmen‘ für die Produktion von „Zeit der Frauen“ im Vordergrund, der für sie mit spezifischen Intentionen der Vermittlung durch die FilmmacherInnen in Verbindung steht, auch wenn sie nicht konkret darlegt, worin diese ihrer Meinung nach bestehen könnten. Letztlich zieht die Probandin zum Umgang mit dem Motiv und der zugrundeliegenden personalisierten Geschichten auch ihr ‚historisches Wissen‘ heran und ergänzt das Rezipierte um den Aspekt der Abwesenheit der wehrpflichtigen Männer – eine Tatsache, die zwar den historischen Gegebenheiten entspricht und durch den Fokus des Filmes auf die Schicksale der Frauen in Pommern angelegt ist, jedoch im Medientext nicht expliziert wird.⁵⁹⁴ Die Ergänzung aus Jeanettes eigenen Wissensbeständen dient hierbei gleichermaßen der Plausibilisierung als auch der Bestätigung des filmischen Angebotes und deutet somit darauf hin, dass das Motiv im Einklang mit den Wissensbeständen der Probandin steht.⁵⁹⁵ Dieser Umgang mit der personalisierten Geschichte verstärkt empfundene Intensität des Motives und führt letztlich auch zur Überwindung der durch die Probandin selbst ins Feld geführte kritische Reflexion der Selektivität und Intentionalität der Darstellung.

Dass die erlebte Intensität des Gehörten und Gezeigten ausschlaggebend für die Übernahme von personalisierter Geschichte in *Individuelle Filmskripte* war, konnte – im Bezug auf die verschiedensten Motive – bei allen ProbandInnen beider Filme beobachtet werden. Nur in den seltensten Fällen wurde diese Motivation – wie in Isabells Fall – aktiv durch die ProbandInnen elaboriert. In der Mehrzahl der Fälle war die Motivation jedoch – wie im Fall von Simon und Jeanette – aus den *Schriftlichen Nacherzählungen* oder/und *Vertiefenden Interviews* der ProbandInnen rekonstruierbar.⁵⁹⁶ Oftmals verbanden die ProbandInnen mit den Motiven, die sie intensiv erlebten – wie das Beispiel von Jeanette illustrierte – auch eine emotionale Qualität. Der Natur des Sujets der beiden Filme nach überrascht es indes wenig, dass die meisten Motive, die auf diese Art und Weise die Aufmerksamkeit der ProbandInnen auf sich zogen, mit Mitleid und Mitgefühl besetzt wurden. So ließ sich insbesondere bei den Motiven, die die personalisierten Geschichten von Zeitzeugin Christel Jolitz, die in „Zeit der Frauen“ ihre eigene Vergewaltigung durch einen Rotarmisten schildert,⁵⁹⁷ oder das ähnliche Schicksal der Filmfiguren Babette und Frau Meister in „Die Flucht“ betrafen, Mitleid beobachten.⁵⁹⁸ Aber auch etwa Freude über das Wieder-

⁵⁹² Vgl. Kapitel 6.3.1 u. 8.1 dieser Arbeit.

⁵⁹³ Vgl. ZdFW02I, Z. 338ff. Vgl. zur Empathie als Form der Begegnung mit personalisierten Geschichten Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁵⁹⁴ Vgl. ZdFW02I, Z. 354-358. Vgl. zur Ergänzung als Form der Modifikation von personalisierten Geschichten Kapitel 8.4 dieser Arbeit.

⁵⁹⁵ Vgl. Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

⁵⁹⁶ Vgl. jene Fallbeispiele, bei denen eine Rekonstruktion, teilweise verschränkt mit anderen Motivationen, möglich gewesen war: DFW01I, Z. 105-126, 342-358, 563-572, 619-644 u. 656-672; DFW02N, Z. 75-87, DFW02I, Z. 85-131, 132-149, 150-266, 267-300, 301-435 u. 478-593; DFW03I, Z. 17-33, 118-162, 315-483, 752-784 811-824, 825-837 u. 1378-1398; DFW04I, Z. 35-51, 66-78 u. 88-91, 110-119; DFW04I, Z. 31-50, 135-188, 327-377, 452-477 u. 701-741; DFW05I, Z. 136-150, 167-196, 197-232, 233-241, 242-293, 294-312, 508-562, 563-588, 687-716, 817-855 u. 856-909; DFM01I, Z. 47-90, 231-263, 292-373 u. 852-910; DFM02I, Z. 86-151, 161-182 u. 749-762; DFM03I, Z. 48-82, 169-193, 214-247, 314-323, 378-465, 671-751, 974-987 u. 1073-1096; DFM04I, Z. 51-88, 89-105, 106-110, 111-129 u. 162-184; ZdFW01I, Z. 110-125, 173-191, 209-261, 286-309, 317-367, 423-452, 698-719, 925-964 u. 1024-1123; ZdFW02I, Z. 58-67, 68-97, 144-175, 175-193, 227-255, 303-321, 326-367, 372-402, 497-520, 526-546 u. 547-572; ZdFW03I, Z. 112-161, 556-632, 751-u. 775; ZdFW04I, Z. 155-181, 193-228, 481-557, 587-633, 752-818 u. 1211-1284; ZdFM01I, Z. 46-108, 289-302, 371-459 u. 938-965; ZdFM02I, Z. 58-87, 181-211, 212-248, 263-285, 374-385, 795-841, 842-876, 889-929, 959-980, 1116-1182, 1183-1206 u. 1215-1239; ZdFM03I, Z. 202-240, 348-420, 444-556, 705-750 u. 1118-1196; ZdFM04I, Z. 109-123, 124-169, 415-452, 802-929.

⁵⁹⁷ Vgl. exemplarisch Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:28-00:17:33 u. ZdFW02I, Z. 144-193.

⁵⁹⁸ Vgl. exemplarisch Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:26:35-00:31:44 u. DFW05I, Z. 167-294.

sehen von Babette mit ihrem Sohn Fritz am Frischen Haff⁵⁹⁹ oder über die Darstellung der Geburt eines Kindes bei der Überquerung des Frischen Haffes kamen hier zum Tragen.⁶⁰⁰

Dass intensiv empfundene Darstellungen dabei auch zu einem emotionalen Involvement führen können, sollte dabei jedoch nicht als Zwangsläufigkeit betrachtet werden. Bedeutsamer ist, dass das Involvement unabhängig von der Qualität der Emotionen und gleichgültig, ob sie positiv oder negativ ausgeprägt waren, die wahrgenommene Intensität des Gehörten und Gesehenen weiter steigerten. Dies kann letztlich auch – wie im Fall von Jeanette – die Glaubwürdigkeit der rezipierten personalisierten Geschichte steigern, wenn diese nicht grundsätzlich im Widerspruch zum ‚historischen Wissen‘ der ProbandInnen steht – wie es bei Simon der Fall war.⁶⁰¹ Auch wenn die erlebte Intensität als Motivation ausdrücklich auch bei Motiven zutage tritt und auch positive Emotionen auslösen kann, überwogen die Darstellungen deutschen Leides und Opfertums, die auf diesem Wege Eingang in die *Individuellen Filmskripte* fanden und damit verbundenes Mitleid und Mitgefühl et cetera um ein Vielfaches.

Die empfundene Intensität des Gesehenen und Gehörten bildete die zahlenmäßig am häufigsten rekonstruierbare Motivation, die sich bei allen ProbandInnen, unabhängig von der Gattung des rezipierten Filmes, mit insgesamt 59 rekonstruierten Fällen für die neun ProbandInnen von „Die Flucht“ und 53 Fällen für die ProbandInnen von „Zeit der Frauen“ beobachten ließ.⁶⁰² Die Beimessung empfundener Intensität personalisierter Geschichte als Akt der Bedeutungszuweisung, die als Motivation zur Aufnahme von Elementen des Filmes in das *Individuelle Filmskript* zum Ausdruck kommt, gibt aber nicht nur Auskunft über die Steuerung von Aufmerksamkeit bei der Rezeption spezieller filmischer Geschichtsangebote und individueller Rezeptionsmuster, sondern auch einen Hinweis auf die allgemeine Wirkung von personalisierter Geschichte. Die Analyse der Motivation verdeutlichte zwar, dass sich die empfundene Intensität auf eine Vielzahl möglicher Motive im Film beziehen kann und dass diese auch nicht immer und unbedingt nur auf eine isolierte Sequenz zurückzuführen sind, jedoch lässt sich konstatieren, dass die Mehrzahl der Motive personalisierter Geschichte, auf die sich die ProbandInnen bezogen, Schicksale einzelner Filmfiguren und ZeitzeugInnen aus den rezipierten Filmen aufgriffen. Dabei bezogen sich die rekonstruierten Fälle meist auf Motive, in denen sich die empfundene Intensität des Gesehenen und Gehörten auf die Darstellung individueller Schicksale oder die Schicksale verkollektiverter Gruppen bezogen,⁶⁰³ die mit der Schilderung deutscher Opfertopoi im Medientext verknüpft waren.⁶⁰⁴ So rückten etwa besonders die Vergewaltigungen der Zeitzeugin Christel Jolitz⁶⁰⁵ oder der Filmfiguren Babette und Frau Meister,⁶⁰⁶ die Ermordung der Zwangsarbeiter⁶⁰⁷ sowie die Bombardierung des Flüchtlingstrecks auf dem Frischen Haff in „Die Flucht“⁶⁰⁸ oder die Erzählungen der Zeitzeugin Isis von Puttkamer, die vom Einmarsch der Roten Armee und der Vergewaltigung ihrer Mutter berichtet,⁶⁰⁹ aufgrund der empfundenen Intensität der Darstellung ausnehmend häufig ins Zentrum der ProbandInnenaufmerksamkeit. Besonders hervorzuheben ist in diesem Kontext, dass auf diesem Weg zumeist auch in der Gesamtschau von der Summe der ProbandInnen tendenziell häufig vernachlässigte Erscheinungsformen von personalisierter Geschichte,⁶¹⁰ die sich – wie bei Jeanette – im in der Dokumentation verwendeten ‚historischen Film und Fotomaterial‘ oder durch Filmfiguren mit sehr geringem Anteil an der filmischen Narration artikulierten, Aufmerksamkeit erlangten und Bedeutung zugeschrieben bekamen.⁶¹¹

⁵⁹⁹ Vgl. exemplarisch Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:50:58-00:51:58 u. DFW05I, Z. 856-909.

⁶⁰⁰ Vgl. exemplarisch Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:56:16-00:57:15 u. DFM04I, Z. 162-184.

⁶⁰¹ Vgl. Kapitel 7.3 und 7.4 dieser Arbeit.

⁶⁰² Vgl. Anm. 596 im Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

⁶⁰³ Vgl. zur Abgrenzung von Individuen und Kollektiven als Gegenstand der Rezeption personalisierter Geschichte Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

⁶⁰⁴ Vgl. zu den Topoi des Opferfilmes im Allgemeinen Kapitel 6.2.3 und zu den Opfertopoi in den untersuchten Filmen im Speziellen Kapitel 6.3.1 und 6.3.2 dieser Arbeit.

⁶⁰⁵ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:28-00:17:33. Vgl. exemplarisch für intensives Erleben im Bezug auf Motive, die aus dieser Sequenz erwachsen: ZdFM03I, Z. 444-556.

⁶⁰⁶ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:27:35-00:28:53. Vgl. exemplarisch für intensives Erleben im Bezug auf Motive, die aus dieser Sequenz erwachsen: DFM02I, Z. 749-762.

⁶⁰⁷ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:14:41-00:17:02. Vgl. exemplarisch für intensives Erleben im Bezug auf Motive, die aus dieser Sequenz erwachsen: DFW03I, Z. 301-435.

⁶⁰⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:57:52-01:00:18. Vgl. exemplarisch für intensives Erleben im Bezug auf Motive, die aus dieser Sequenz erwachsen: DFW05I, Z. 856-909.

⁶⁰⁹ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:12:18-00:13:28. Vgl. exemplarisch für intensives Erleben im Bezug auf Motive, die aus dieser Sequenz erwachsen: ZdFW03, Z. 112-161.

⁶¹⁰ Vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

⁶¹¹ Vgl. exemplarisch einerseits den Probanden Marcus, der dem Motiv ausgezehrt und unterernährter Kinder, das er aus ‚historischen Filmaufnahmen‘ aus „Zeit der Frauen“ ableitet (Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:29:27-00:29:31 u. 00:29:31-00:29:35), aufgrund der erlebten Intensität des Gesehenen Bedeutung beimaß und es in sein *Individuelles Filmskript* übernahm (ZdFM04I, Z. 590-621). Andererseits kann an dieser Stelle exemplarisch auf die Probandin Helena verwiesen werden, die das Motiv von zwei erhängten Soldaten, die im Hintergrund mehrere Einstellungen lang zu sehen waren (Wessel, Die

Zwei weitere Auffälligkeiten, die mit der Motivation einhergingen, die von den ProbandInnen aufgrund ihrer erlebten Intensität in deren *Individuelle Filmskripte* aufgenommen wurden, seien an dieser Stelle nicht unterschlagen. Zum einen konnte im fallübergreifenden Vergleich der ProbandInnenwahrnehmungen festgestellt werden, dass diese bei der Wiedergabe von intensiv erlebten Motiven ausschließlich die Perspektive der ‚Opfer‘ aufgriffen respektive diese Personen dabei in das Zentrum ihrer Ausführungen stellen.⁶¹² Zum anderen konnte beobachtet werden, dass als intensiv erlebte Motive in den meisten Fällen Sequenzen aufgriffen, in denen die Träger personalisierter Geschichte, die im Zentrum der Aufmerksamkeit der ProbandInnen stand, meist in emotionalen Extremsituationen inszeniert wurden, was nicht nur eine gesteigert erlebte Intensität der Darstellung, sondern auch eine emotionale Reaktion der ProbandInnen nach sich zog. Dies legt den Schluss nahe, dass, wie oft angenommen, filmische Geschichtsangebote, die emotional aufgeladen sind, auch häufig besondere Aufmerksamkeit nach sich ziehen.⁶¹³ Hieraus wiederum abzuleiten, dass vor allem Opfertopoi und deutsches Leid besonders auf die RezipientInnen wirke, ist dabei ein unzulässiger Schluss, da diese im Medientext bereits herausragende Bedeutung einnehmen und die Rezeptionspraktiken der ProbandInnen anhand ihres Umgangs mit diesen Angeboten rekonstruiert wurden. Dementsprechend ist es nur folgerichtig, dass sich an diesen Motiven Aufmerksamkeit und Bedeutungszuweisungen häuften. Insbesondere das Beispiel Simons verdeutlicht aber, dass Aufmerksamkeit und Bedeutungszuweisung und emotionale Reaktionen nicht in einem unmittelbaren kausalen Verhältnis zur Annahme des Gesehenen und Gehörten stehen.

Pointiert ausgedrückt: Die Angebote personalisierter Geschichte, die ein Medientext macht, beschränken trotz seiner grundsätzlichen Polysemie das Spektrum dessen, was rezipierbar ist. Welche Wirkung die tatsächlich rezipierten Angebote dabei entfalten, liegt letztlich alleine bei der individuellen RezipientIn. Dabei spielen die Wissensbestände der ProbandInnen die entscheidende Rolle: Im gesamten Datenmaterial dieser Studie konnte zwar eine Vielzahl von Fällen rekonstruiert werden, in denen ein als intensiv erlebtes Motiv nicht nur eine Motivation nach sich zog, sondern auch emotionales Involvement erkennen ließ. Eine Modifikation von bestehendem ‚historischen Wissen‘ einer RezipientIn durch personalisierte Geschichte, die auf diesem Weg Eingang in ein *Individuelles Filmskript* fanden, konnte dabei in keinem Fall beobachtet werden, in dem der Medientext im Widerspruch mit diesem stand.

Freilich lassen sich aus den rekonstruierten Motiven und Motivationen keine Aussagen über die der individuellen Rezeption zugrundeliegenden Sequenzen oder generalisierende Einschätzungen über eine mögliche spezifische Wirkung jenseits des Einzelfalles ableiten – was letztlich auch den konstruktivistischen Grundannahmen dieser Studie zuwider liefe. Jedoch lässt sich anhand der dargelegten Gemeinsamkeiten dieser Sequenzen feststellen, dass sich bei der Rezeption personalisierter Geschichte zwei ihrer definierenden Elemente, die in Anlehnung an den Historiker Robert A. Rosenstone formuliert wurden, auf besonders nachdrückliche Weise in der Rezeption fortsetzen. Denn den Motiven, die die ProbandInnen aus den genannten Sequenzen ableiten, ist allensamt gemein, dass sie erstens in besonderem Maße das Konstruktionsmerkmal des historischen Filmes als „history as the story of individuals“⁶¹⁴ aufgreifen und auf ein spezifisches Individuum oder eine spezifische Gruppe von Individuen zuspitzen und dabei zweitens die Emotionalisierung, Personalisierung und Dramatisierung von Geschichte hervorheben, mit der der historische Film „history as triumph, anguish, joy, despair, adventure, suffering, and heroism“⁶¹⁵ darstellte.

Hierbei handelt es sich keineswegs um eine tautologische Bestätigung der für die Analyse operationalisierten theoretischen Annahmen anhand des empirischen Materials, da den Sequenzen, aus denen die Motive der ProbandInnen hervorgingen auch andere Angebote personalisierter Geschichte inhärent waren. Betrachtet man die zuvor angeführten Fälle, so lässt sich feststellen, dass im Bezug auf die Sequenz die Wahl der Motive durch die ProbandInnen beispielsweise bei den Schilderungen der Vergewal-

Flucht (Teil 2), 2007, Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:21:26-00:21:33, 00:21:37-00:21:40, 00:23:13-00:23:15 u. 00:23:18-00:23:21), als intensiv erlebte (DFW04I, Z. 274-326).

⁶¹² Ob in diesem Zusammenhang bei der Wahl der Perspektive für die Wiedergabe von Motiven neben dem intensiven Erleben des Gesehenen und Gehörten auch die Bildzeit (vgl. Kapitel 9.1.1 dieser Arbeit) eine herausgehobene Bedeutung spielt, kann an dieser Stelle nicht abschließend geklärt werden. Der Umstand, dass den deutschen Opfern in den Darstellungen von „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ in allen Fällen ein größerer Anteil am Film eingeräumt wurde, spricht jedoch tendenziell für eine solche Annahme. Darüber hinaus konnte beobachtet werden, dass das intensive Erleben des Gesehenen und Gehörten häufig im Zusammenhang mit einer emphatischen Begegnung mit personalisierter Geschichte einherging, bei der sich die ProbandInnen meist, aber nicht ausschließlich, in die Situation der Opfer hineinversetzten (vgl. Kapitel 10.2 dieser Arbeit).

⁶¹³ Darüber hinaus sind auch einige Begegnungsformen mit personalisierter Geschichte geeignet, eine emotionale Reaktion der ProbandInnen zu evozieren oder bestehende Emotionen zu verstärken, wobei auch Einflussfaktoren, die nicht im rezipierten Film angelegt waren, einen signifikanten Einfluss auf die Wirkung von personalisierter Geschichte entwickeln können. Vgl. hierzu Kapitel 10 dieser Arbeit.

⁶¹⁴ Robert A. Rosenstone, *The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age*, in: Marcia Landy (Hrsg.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 50-66, hier S. 55.

⁶¹⁵ Rosenstone, *The Historical Film*, 2001, S. 56.

tigung die Rotarmisten als Täter der Vergewaltigung, bei der Ermordung der Zwangsarbeiter die Feldgendarmerie als Täter oder bei der Bombardierung des Flüchtlingstrecks die Piloten nicht mit einbezogen respektive als zweitrangig eingestuft wurden. Darüber hinaus wurden auch andere Personen, die in Sequenzen des Spielfilmes nur als StatistInnen gezeigt, in ZeitzeugInnenberichten nur am Rande erwähnt werden oder während eines Berichtes auf historischen Aufnahmen zu sehen sind, vernachlässigt, obwohl auch sie personalisierte Geschichte durch ihre Individualität und ihr inszeniertes Erleben auf die gleiche Weise verkörpern wie die Personen, die von ProbandInnen ins Zentrum von Motiven gestellt wurden, die aufgrund der erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten in deren *Individuelle Filmskripte* übernommen wurden. Sie alle sind Teil der Inszenierung des filmischen Geschichtsangebotes. Folglich handelt es sich bei Motiven, deren Übernahme in das *Individuelle Filmskript* einer ProbandIn durch erlebte Intensität motiviert war, auch immer um eine durch die ProbandIn vorgenommene Zuspitzung der inhärenten Organisationsstrukturen und des Angebotes der personalisierten Geschichten des rezipierten Filmes.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass vor allem extreme Darstellungen personalisierter Geschichte geeignet sind, die Aufmerksamkeit von RezipientInnen zu erregen. Diese Darstellungen erfuhren dabei häufig aufgrund eines subjektiv empfundenen, intensiven Erlebens eine starke Bedeutungsbeimessung durch die ProbandInnen, die den Grund für die Integration dieser Darstellungen in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen bildete. Häufig ging mit einem solchen Akt der Bedeutungszuweisung auch eine gesteigerte emotionale Reaktion der ProbandInnen auf die durch sie beschriebenen Motive einher, wobei dieser Zusammenhang jedoch nicht pauschal angenommen werden darf. Die erlebte Intensität scheint dabei nicht unmittelbar im Zusammenhang mit der Darstellungsdauer zu stehen.⁶¹⁶ Dabei ist zu beachten, dass aus dem Potenzial personalisierter Geschichte auf diese Weise Aufmerksamkeit zu erregen, bei den ProbandInnen die Bereitschaft steigert solchen Motiven Bedeutung beizumessen und vermehrt zu verstärkten emotionalen Reaktionen führt, kein direkter kausaler Zusammenhang zu einer möglichen Annahme oder Zustimmung zur betreffenden personalisierten Geschichte abgeleitet werden darf. Dies ist zum einen nur möglich, wenn die fragliche personalisierte Geschichte im Einklang mit dem ‚historischen Wissen‘ der RezipientInnen steht, und erfolgt zum anderen, auch wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, nicht ipso facto. Letztlich darf aus dem intensiven Erleben personalisierter Geschichte auch nicht auf eine mögliche langfristige Wirkung von Motiven geschlossen werden, die auf diesem Weg Eingang in *Individuelle Filmskripte* fanden. Ob ein solcher Zusammenhang besteht, müsste Gegenstand einer Längsschnittstudie zum Phänomen sein und bleibt vorerst ein Desiderat bei der Erforschung der Rezeption von filmischen Geschichtsdarstellungen.

9.1.3 Der Eindruck von Personenmerkmalen als Motivation

Eine weitere Motivation, die sich sowohl bei den ProbandInnen, die „Die Flucht“ als auch „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, rekonstruieren ließ, war der Eindruck, den Personenmerkmale der Filmfiguren und ZeitzeugInnen auf die ProbandInnen hinterließen. Diese Personenmerkmale nahmen dabei sowohl Bezug auf das Erscheinungsbild, als auch auf nicht körperliche Eigenschaften der rezipierten Personen. Ein eindrückliches und außerordentlich eindeutiges Beispiel für diese Art der Bedeutungszuweisung lässt sich im *Vertiefenden Interview* des neunzehnjährigen Studenten der Philosophie und Europäischen Geschichte Simon finden. Hierbei stellt sich der Fall so klar dar, dass letztlich keinerlei hermeneutische Interpretation zur Rekonstruktion erforderlich war:

Im: Okay (.) aso diese- (.) Sie ha'm °g-°°=glaub=ich geschrieb'n dis is' ähm:: Ihn'n (.) °b-° sehr nahe gegang'n is' ((holt Luft)) ähm::: würd'n Sie das für alle Zeitzeug'n: ähm=in dem Film...
Pm: L Ja

⁶¹⁶ Die HistorikerInnen Rainer Gries und Silke Satjukow hatten im Hinblick auf „Die Flucht“ im Anschluss an den deutschen Historiker Björn Bergold (Björn Bergold, „Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernsehmultiplika- tionswissenschaftler, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 61 (2010), H. 9, S. 503-515; Vgl. auch die Staatsexamensarbeit, die diesem Aufsatz zugrunde liegt: Björn Bergold, Die Flucht. Zur Wahrnehmung des Fernsehweitersenders durch Schüler, Staatsexamensarbeit Universität Jena 2008) angemerkt, dass die negative Wahrnehmung russischer Soldaten im Verhältnis zur kurzen Dauer der Darstellung überrasche. (Rainer Gries/Silke Satjukow, *Hybride Geschichte und Parahistorie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2016), H. 51, S. 12-18, hier S. 12f.) Betrachtet man diese Feststellung im Lichte der Ergebnisse dieses Kapitels, so kann konstatiert werden, dass die Bedeutungszuweisung durch die erlebte Intensität des Gehörten und Gesehenen eine valide Erklärung für die Aufmerksamkeit von ProbandInnen gegenüber den Rotarmisten im Film ist, selbst wenn deren personalisierte Geschichte nicht im Mittelpunkt der Wahrnehmung steht, sondern die ihrer dargestellten deutschen Opfer. Hierbei scheinen insbesondere die in diesem Kapitel beschriebenen Mechanismen geeignet zu sein, eine negative Wahrnehmung der sowjetischen Soldaten zu forcieren. (Vgl. hierzu auch Kapitel 7.5 dieser Arbeit).

Im: ...(.) oda: (.) °°f-°° nur für die erwähnt'n:
Pm: Äh:: (.) also ich weiß nich' ob ich jetzt' vielleicht ausgelass'n hab aba war=nich' auf jeden Fall nich' für alle: sondan'=nur für für: die Hälfte glaub ich war'n=s'war'n ja glaub ich vier...
Im: L Ja
Pm: ...oder fünf Zeitzeug'n: ((holt Luft)) und für zwei drei auf jeden Fall äh:: (.) grade die beid'n Geschichten die ich jetzt' azählt hab die eine die halt das: Dorf valassen hat un:d die eine...
Im: L Ja
Pm: ...die:: (.) dort (2) die Ermordung mitbekomm' hat ((holt Luft)) die fand ich sehr: (2)...
Im: L °°Ja°°
Pm: ...wichtig:: halt oda: ((holt Luft)) (3) °ja° bemerkenswert sozusagen ((holt Luft))
Im: L Ja |
Im: L Okay die
 stach'n: °°s::°°=sozusagen heraus:
Pm: L Genau (.) also ich weiß zum Beispiel was der Mann mit...
Im: L ((räuspert sich))
Pm: ...dem mit=da' Zahnücke was=ich erzählt hatte weiß ich zum Beispiel grade nich' mehr genau was: seine: Geschichte war: was=er erzählt hat (.) ähm::: (3) °n:=ja dis is:' nich' mehr so...
Im: L Mhm
Pm: ...drinne° °((räuspert sich))°
Im: L Da is' die Zahnücke häng geblieb'n?
Pm: Ja genau das is::' „⁶¹⁷

Auf die Frage, welche ZeitzeugInnen Simon als berührend empfand, führte er zunächst die Zeitzeugin Christel Jolitz und eine von ihm vorgenommene Aggregation der Zeitzeuginnen Jolitz und Libussa von Fritz-Osner an,⁶¹⁸ die er zuvor Anhand ihrer Äußerungen abgegrenzt hatte. Anschließend grenzte er weiterhin diese Zeitzeuginnen, deren personalisierte Geschichten er nach eigenen Angaben als berührend empfunden hatte und für die sich ein intensives Erleben rekonstruieren ließ,⁶¹⁹ selbstständig gegen den Zeitzeugen Horst Scheiwe ab.⁶²⁰ Dessen personalisierte Geschichte war für den Probanden augenscheinlich von so nachgeordneter Bedeutung, dass er sie vollständig vernachlässigte. Lediglich die Funktion Scheiwes als Erzähler einer Binnennarration sowie das physische Merkmal des fehlenden rechten mittleren Schneidezahnes im Unterkiefer bleiben bestehen,⁶²¹ wobei letzteres das einzige mögliche Motiv bildet, das vom Probanden noch in sein *Individuelles Filmskript* übernommen werden konnte. Das Alleinstellungsmerkmal der Zahnücke gegenüber den übrigen ZeitzeugInnen wertete das Motiv dabei auch zur Motivation zur Übernahme in sein *Individuelles Filmskript* auf, obwohl keinerlei feststellbare Bedeutungsbeimessung durch den Probanden erfolgte.⁶²²

Zweifelsohne sind nicht alle Beispiele im Bezug auf die Bewertung des Erscheinungsbildes und der Eigenschaften von Personen als Motivation für die Übernahme ins *Individuelle Filmskript* und damit als Hinweis auf Aufmerksamkeitszuwendung und Bedeutungszumessung so eineindeutig wie das von Simon. Meist konnten die Motivation im Bezug auf ein Motiv nur in Verbindung mit anderen Motivationen rekonstruiert werden, wobei sich diese am häufigsten bei der erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten und der Beurteilung des Handelns von Personen zeigte. Das folgende Beispiel der vierundzwanzigjährigen European-Studies-Studentin Maria, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatte, verdeutlicht diese Verschränkung, aber auch, dass Motive dieser Gattung sich nicht exklusiv auf physische Personenmerkmale beziehen müssen. Bereits in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* äußerte sich die Probandin im Hinblick auf die Filmfigur Heinrich von Gernstorff und die finale Konfrontation mit der

⁶¹⁷ ZdFM02I, Z. 263-287.

⁶¹⁸ Vgl. zur Aggregation von ZeitzeugInnen und dem speziellen Fall, auf den sich Simons Äußerungen beziehen, Kapitel 8.3.2 dieser Arbeit.

⁶¹⁹ Vgl. hierzu auch ZdFM02I, Z. 181-211 u. 212-248.

⁶²⁰ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:08:14-00:09:32. Der betreffende Zeitzeuge wurde – vermutlich aufgrund seines geringen Anteils an der Dokumentation – auch von den übrigen ProbandInnen selten in ihre *Individuellen Filmskripte* übernommen respektive wurde ihm eine nachgeordnete Rolle beigemessen: Vgl. Abb. 13 dieser Arbeit.

⁶²¹ Vgl. die drei Einstellungen, in denen Horst Scheiwe in naher Einstellung zu sehen und die Zahnücke gut erkennbar ist: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:08:29-00:08:35, 00:09:01-00:09:08 u. 00:09:14-00:09:18.

⁶²² Bemerkenswert ist darüber hinaus Simons Einschätzung, dass in die „Zeit der Frauen“ fünf bis sechs ZeitzeugInnen zu Wort gekommen seien. Dieser Wert liegt sowohl unter der tatsächlichen Anzahl der ZeitzeugInnen im Film von 19, aber auch unter der Anzahl von elf ZeitzeugInnen, auf die sich der Proband selbst in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* und seinem *Vertiefenden Interview* bezog (Vgl. Abb. 15). Hierbei ist weniger die tatsächliche Reduktion der Anzahl der ZeitzeugInnen als vielmehr die Einschätzung des Probanden selbst und ihre Differenz zur tatsächlich von ihm ins *Individuelle Filmskript* übernommenen ZeitzeugInnen aufschlussreich. Die vom Probanden genannte Zahl betätigt zum einen, dass die Auswahlprozesse bei der Rezeption von personalisierter Geschichte – wie in den theoretischen Vorannahmen diskutiert – weitestgehend unbewusst vollzogen werden. Zum anderen gibt die Differenz zwischen der angenommenen ZeitzeugInnenzahl und den tatsächlich erwähnten einen Hinweis, dass die Anzahl der rekonstruierten Phänomene der Reduktion, Reorganisation etc. aus den Daten nur an der Oberfläche kratzt und das tatsächliche Ausmaß respektive die tatsächliche Anzahl der vorgenommenen Modifikationen des filmischen Geschichtsangebotes bei der Genese des *Individuellen Filmskripts* um ein Vielfaches größer ist, als diese Studie sichtbar zu machen vermag. Vgl. Kapitel 8. dieser Arbeit.

Protagonistin Magdalena Gräfin von Mahlenberg,⁶²³ um die er sich in einem romantischen Konflikt mit der Figur François Beauvais befindet, wie folgt:

„Der Typ mit den Segelohren gesteht sich ein, dass er bei Lena keinen Fuß mehr in die Tür kriegt. Er geht.“⁶²⁴

In Marias Äußerung sticht klar die Charakterisierung der Figur Heinrich Graf von Gernstorff über die Otapostasis des Schauspielers Tonio Arango, der ihn verkörpert, hervor. Darüber hinaus wird bereits an dieser Stelle klar, dass dieses physische Personenmerkmal nicht die einzige Motivation ist, die zur Übernahme des Motives in ihr *Individuelles Filmskript* führte, sondern dass auch das Handeln der Person eine Bedeutungszuweisung erfährt. Auf diese Charakterisierung der Filmfigur in ihrem *Vertiefenden Interview* angesprochen, laborierte die Probandin ihre Wahrnehmung folgendermaßen:

Im: @(..)@ Ja gut äh sie haben aber auch so viele dann gar nicht mehr eigentlich erwähnt ähm (.) den mit den Segelohren

Pw: Ja ich hab den Namen vergessen

Im: Heinrich

Pw: Heinrich ja Okay

Im: (2) Den fanden Sie?

Pw: Naja der war ja nicht umsonst so also (.) hätte man gewollt dass der Zuschauer sympathisch findet dann hätte man ihn irgendwie anderes besetzt also keinen Menschen mit Segelohren genommen wahrscheinlich, das war schon recht durchsichtig (2) ja: @(..)@ dementsprechend kam denn da auch nicht so viel rübba

Im: M: Also kam nichts rüber oder fanden sie ihn irgendwie (.) abweisend oder äh

Pw: Nö ach man-ich-fand-man konnte das ganz gut nachvollziehen dass er um sie wirbt und schat mit der Liebe das-s: nich' so wichtig musst mich ja nicht lieben ha-pf (.) das ist schon nachvollziehbar

Im: |
L°@(..)@°

Im: Ja aber heiraten trotzdem

Pw: Ja gut bei den Adligen da is' dat doch immer so oder? (.) würd ich jetzt ma sagen @(..)@

Im: Ist das eine latente Abneigung gegen Adel

Pw: Ja: durchaus @(..)@

Im: @Okay@

Pw: Ich finde Adel hat in unserer heutigen Gesellschaft keine Existenzberechtigung mehr ((holt Luft))⁶²⁵

Neben der Otapostasis der Figur tritt im zitierten Interviewausschnitt zum einen das Handeln der Figur Heinrich Graf von Gernstorffs im Kontext der ‚Liebesgeschichte‘ stärker als Motivation hervor,⁶²⁶ zum anderen aber auch ihr sozialer Status als Adliger. Alle drei Aspekte des Motives führen zu einer starken negativen und abwertenden Wahrnehmung und Einschätzung der Figur durch Maria. Hierbei kommt der angesprochenen ‚Liebesgeschichte‘ sicherlich eine herausgehobene Rolle zu, wobei der Begriff von der ProbandIn als Chiffre für sämtliche Interaktion zwischen Magdalena von Mahlenberg, François Beauvais und Heinrich Graf von Gernstorff verwendet wird. Dieser ‚Liebesgeschichte‘ stand Maria extrem ablehnend entgegen, da sie ihrer Ansicht nach die Darstellung der eigentlichen Flucht in den Hintergrund drängte, wobei die Frage nach der Historizität der Filmhistorie für sie – im Gegensatz zu vielen anderen ProbandInnen –⁶²⁷ keine Rolle spielte.⁶²⁸ Folglich bewertete sie auch das Handeln Heinrich von Gernstorffs – obschon für sie nachvollziehbar – negativ. Hierbei lässt die Probandin die von Heinrich von Gernstorff geführte Verhandlung gegen drei mutmaßliche Deserteure und ihre Hinrichtung, die der Film als Erklärung für das Zerwürfnis zwischen ihm und Magdalena von Mahlenberg anbietet, ebenso aus wie seine Zugehörigkeit zur Wehrmacht, die für viele ProbandInnen einen negativen Aspekt der Personenzeichnung darstellte. Die adelige Herkunft der Filmfigur und die als abwertend empfundene Otapostasis tragen schließlich ebenso zur Gestaltung des Motives wie zu seiner Abwertung durch die Probandin bei und führen gemeinsam mit der Bewertung des Handelns zur Motivation für die Übernahme in das *Individuelle Filmskript*.⁶²⁹ Marias Beispiel verdeutlicht aber auch, dass in Frage kommende Personenmerkmale, die potenziell Eindruck bei ProbandInnen hinterlassen, nicht nur physischer Natur sein müssen, sondern sich auch auf soziodemographische Aspekte der inszenierten Person im Kontext

⁶²³ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:10:50-01:12:06.

⁶²⁴ DFW01N, Z. 22f.

⁶²⁵ DFW01I, Z. 272-293.

⁶²⁶ Die Bewertung des Handelns stellt dabei eine eigene Motivation dar, die im folgenden Kapitel 9.1.4 dieser Arbeit genauer in Augenschein genommen werden wird.

⁶²⁷ DFW02I, Z. 436-477, 784-908 u. 1522-1546; DFW04I, Z. 742-818 u. 1406-1439; DFW05I, Z. 1266-1335; Z. DFM01I, Z. 197-263 u. 810-851; DFM02I, Z. 532-632; DFM03I, Z. 789-921; DFM04I, Z. 294-317.

⁶²⁸ DFW01I, Z. 49-63, 256-269 u. 359-376.

⁶²⁹ Vgl. für Vorgänge der Bewertung im Allgemeinen Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

ihrer personalisierten Geschichte beziehen können. Hierbei ist zu beachten, dass im Falle letzterer nur von Fall zu Fall eruiert werden kann, ob sie als eigenständiges Element im Bezug auf die Filmfigur zu verstehen ist oder aufgrund ihrer Funktion in der Narration bereits im Kontext der dramatischen Handlung zu verorten ist.

Neben den bis zu diesem Punkt in Beispielen beleuchteten Personenmerkmalen konnte noch weitere rekonstruiert werden, denen ProbandInnen in Motiven Aufmerksamkeit beimaßen oder Bedeutung zuwiesen. Hierzu gehörten neben diversen körperlichen Merkmalen vor allem andere soziodemographische Aspekte der TrägerInnen personalisierter Geschichten. Neben der bereits im vorherigen Beispiel behandelten Standeszugehörigkeit konnten auch Beruf, ‚Klassenzugehörigkeit‘, Alter oder Geschlecht als konstituierende Elemente von Motiven der Aufmerksamkeit und zumindest teilweise Motivationen zur Übernahme personalisierter Geschichten in *Individuelle Filmskripte* rekonstruiert werden.⁶³⁰ Insgesamt konnte der Eindruck, den Personenmerkmale auf ProbandInnen machten, bei sieben von neun RezipientInnen von „Die Flucht“ und sieben von acht ForschungspartnerInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, in mindestens einem Fall als Motivation oder Teil einer Motivation für die Übernahme in das jeweilige *Individuelle Filmskript* rekonstruiert werden.⁶³¹ Hierbei ist es nicht überraschend, dass der Eindruck, den Personenmerkmale hinterließen, sowohl bei ProbandInnen, die „Die Flucht“ als auch „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, als Motiv der Aufmerksamkeit rekonstruiert werden konnte, jedoch nur bei den RezipientInnen der Dokumentation als alleinige Motivation einer Bedeutungszuweisung beobachtet werden konnte – wie etwa bei Simon. In diesen Fällen ist es nicht nur nicht auszuschließen, sondern sehr wahrscheinlich, dass diese Motivationen die Folge einer extremen Form der Reduktion als Vereinfachung personalisierter Geschichte darstellen.⁶³² Berechtigterweise stellt sich hierbei die Frage, ob in solchen Fällen überhaupt noch von der Rezeption personalisierter Geschichte gesprochen werden kann, wenn an der Stelle des *Individuellen Filmskripts* alles Historische verloren gegangen scheint. Diese Frage ist jedoch nicht nur dahingehend zu bejahen, dass der Akt der Rezeption keine Verknüpfung mit dem genuin Historischen des Medientextes voraussetzt, sondern auch im Hinblick auf sein Ergebnis, denn eindeutiger als in solchen Zuweisungen von Aufmerksamkeit respektive Bedeutung kann der Umgang und die (Nicht-)Wert-schätzung von inszenierter Geschichte nicht zum Ausdruck kommen. Auch wenn eine rezipierte personalisierte Geschichte keinerlei (historischen) Gestalt besitzt, keine Topoi oder Themen mehr aufgreift, bleibt doch der Bezug auf ein einziges Personenmerkmal ihres Trägers ein Verweis im *Individuellen Filmskript* auf ihr vormaliges Vorhandensein.

Der Grund dafür, dass sich der Eindruck von Personenmerkmalen zwar als Bestandteil von Motiven bei der Rezeption des Spielfilmes nachweisen ließ, aber als eigenständige Motivation nur bei ProbandInnen nachweisen lässt, die die Dokumentation gesehen hatten, dürfte in der ästhetischen Struktur der Erscheinungsformen personalisierten Geschichte zu suchen sein, die den unterschiedlichen untersuchten filmischen Organisationsformen inhärent ist und ihre Präsentation von personalisierter Geschichte determiniert. Während im Spielfilm Geschichte über Filmfiguren, deren Handeln, das Setting etc. auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* ebenso präsent ist wie über das gesprochene Wort auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* und somit verschränkt ist, stellt sich bei der Dokumentation eine Trennung dieser Ebenen dar. So verbleiben die ZeitzeugInnen etwa auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* im Präsens der Dokumentation, während in ihren Erzählungen Vergangenes vergegenwärtigt wird und die Inszenierung von Geschichte auf die *Akustische Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* beschränkt bleibt, wobei dieser Befund auch vice versa für die Äußerungen des auktorialen Erzählers und die Präsentation ‚historischen Filmmaterials‘ gelten können. Letztlich lässt sich auch die Diskrepanz zwischen ZeitzeugInnenberichten auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* und des ‚historischen Filmmaterials‘ auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* nicht von der Hand weisen. Auch wenn sie beide Vergangenheit inszenieren, verhält sich die dargestellte Geschichte im Gegensatz zum Spielfilm in der Dokumentation in Teilen immer inkongruent zum Medientext, der sie präsentiert. Im Umkehrschluss gibt diese Beobachtung aber auch einen Hinweis darauf, dass sich die Verbindung zwischen Person und Geschichte, die personalisierte Geschichte konstituiert, bei den ZeitzeugInnen in Darstellungen personalisierter Geschichte, die sich wie in „Zeit der Frauen“ als Dokument inszeniert, weniger stark ausgeprägt und kohärent gestaltet als bei Filmen, die wie „Die Flucht“ auf Filmfiguren zurückgreifen, um Geschichte als Drama in Szene zu setzen.

⁶³⁰ Vgl. exemplarisch: ZdFW02I, Z. 547-572.

⁶³¹ Vgl. exemplarisch: DFW01I, Z. 302-358 u. 563-572; DFW02N, Z. 52-65, 100-103 u. 159-166; DFW02I, Z. 150-181, 1180-1216, 1269-1304 u. 1305-1355; DFW03I, Z. 163-201; DFW05I, Z. 780-816, 1336-1370, 1570-1610, 1611-1655 u. 1678-1744; DFM02I, Z. 263-302, 423-451 u. 776-857; DFM03I, Z. 104-110, 358-377; DFM04I, Z. 213-240; ZdFW01I, Z. 209-261; ZdFW02I, Z. 547-572; ZdFW03I, Z. 930-968; ZdFW04I, Z. 273-335; ZdFM01I, Z. 164-180, 604-651 u. 652-717; ZdFM02I, Z. 132-180, 263-302, 959-987 u. 1183-1206; ZdFM03I, Z. 1118-1196; ZdFM04I, Z. 302-358.

⁶³² Vgl. Kapitel 8.2.1 dieser Arbeit.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Eindruck, den Personenmerkmale insbesondere das individuelle physische Erscheinungsbild, aber auch nicht sichtbare soziodemographische oder andere der eigentlichen historischen Narration des Filmes vorgelagerte Eigenschaften, bereits geeignet sind, die Aufmerksamkeit von RezipientInnen filmischer Geschichtsdarstellungen zu erregen. Die Motivationen zur Übernahme personalisierter Geschichten in ein *Individuelles Filmskript* sind dabei meist nur im Zusammenspiel mit anderen Motivationen zu beobachten. In jenen Fällen, in denen der Eindruck, den Personenmerkmale auf die ProbandInnen machten, als eigenständige Motivation rekonstruiert werden konnte, ging die Rezeption der betreffenden Sequenzen meist mit einer massiven Reduktion personalisierter Geschichte im Sinne einer Vereinfachung oder Verkürzung einher. Diese konnte – wie das Beispiel aus Simons *Vertiefendem Interview* illustrierte – so weitreichend ausfallen, dass sich das zugrundeliegende Motiv gänzlich auf die betreffenden Personenmerkmale beschränkte und die mit ihr im Medientext angelegten Geschichtsangebote vollständig außen vorgelassen wurden. Damit stellen Motivationen, die aus dem Eindruck resultieren, die Personenmerkmale auf ProbandInnen haben, in dieser Extremform auch ein Gegenstück zu Motivationen dar, die sich aus der erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten ableiten, die tendenziell die Person und ihre Merkmale zugunsten des Geschichtsangebotes vernachlässigten oder vereinfachten. Darüber hinaus konnte am Beispiel von Maria ebenfalls gezeigt werden, dass der Eindruck, den Personenmerkmale bei ProbandInnen erwecken, regelrecht deterministischen Einfluss auf die Wahrnehmung der betreffenden Person und die Deutung respektive Bewertung der mit ihnen verknüpften personalisierten Geschichten entfalten können. In dieser Hinsicht steht die Motivation auch im Zusammenhang mit der Sympathie oder Antipathie, die ProbandInnen Personen bei der Begegnung mit personalisierter Geschichte entgegenbringen.⁶³³

9.1.4 Das Handeln von Personen und seine Bewertung als Motivation

Eine weitere Motivation zur Übernahme personalisierter Geschichten bezog sich auf Motive, in denen die ProbandInnen dem Handeln spezifischer Personen im Kontext ihrer personalisierten Geschichten – meist unter Einbezug ihrer eigenen moralischen Einstellungen und Wertvorstellungen – besondere Bedeutung zumaßen. Mit dieser Motivation ging dabei meist auch die Bewertung der betreffenden Handlung sowie die Auslotung von Handlungsräumen der betreffenden Personen im Kontext der rezipierten personalisierten Geschichten und die Diskussion alternativer Handlungsmöglichkeiten seitens der ProbandInnen einher, wobei die ProbandInnen sowohl ihr ‚historisches Wissen‘ als auch die im Narrativ der Medientexte angelegten Rahmungen und Personenkonstellationen als Referenz heranzogen.⁶³⁴ Nicht jedwedes Handeln ist hierbei geeignet, auf diese Weise die Aufmerksamkeit der ProbandInnen zu erlangen, vielmehr muss es geeignet sein, die ProbandInnen zum Guten oder Schlechten in einem Maße zu bestätigen, um eine intensive Auseinandersetzung mit demselben auszulösen, und geeignet sein, eine positive oder negative Wertung an denselben vorzunehmen, damit aus ihm die Motivation für die Übernahme der betreffenden personalisierten Geschichte in ein *Individuelles Filmskript* hervorgeht.

Wie sich Motivationen zur Übernahme personalisierter Geschichte in die *Individuellen Filmskripte* auf Grundlage der Bewertung des Handelns von Personen gestaltet, kann am Beispiel der neunzehnjährigen Studentin der Anglistischen Kulturwissenschaften und der Europäischen Geschichte Sophie illustriert werden. Die ProbandIn thematisiert im folgenden Gesprächsausschnitt aus ihrem *Vertiefenden Interview* auf Nachfrage des Interviewers eine Sequenz aus „Die Flucht“, die sie bereits in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* überdurchschnittlich ausführlich beschrieben hatte.⁶³⁵ Im Zentrum der Sequenz steht dabei für die Probandin das Motiv der Auseinandersetzung zwischen den Filmfiguren Sophie von Gernstorff und dem Wehrmachtsoffizier Oberst Metzger, dessen Aufforderung zur Räumung eines mit Flüchtenden überfüllten Gutshauses sich von Gernstorff weigert, nachzukommen⁶³⁶ – eine Situation, die Sophie wie folgt wahrgenommen hatte:

„Pw: Hm::: ich glaube in dem Moment war ich ’n bisschen durcheinander weil ich:
 ((holt Luft)) ähm::: (.) nich’ mehr genau wusste: (.) wann der: François kam: weil...
 Im: L Okay
 Im: |
 L ((räuspert sich))
 Pw: ...er: (.) musste ja schon vorher gekommen sein weil- wenn: (.) Lena losreitet un=eben ihre
 Freundin zu=suchen war er=ja sch- (.) offensichtlich schon da und das hab ich dann erst...
 Im: L Ja

⁶³³ Vgl. hierzu auch Kapitel 10.1, 10.2 u. 10.3 dieser Arbeit.

⁶³⁴ Vgl. für Vorgänge der Bewertung personalisierter Geschichte im Allgemeinen Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

⁶³⁵ DFW03N, Z. 31-38.

⁶³⁶ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:36:06-00:37:19.

- Pw:** ...im Nachhinein is' mir das wieder aufgefallen also hab ich *glaub'=ich=das* auch später dann mit erst aufgegriffen: das sie dann schon da war'n: ((holt Luft)) der François und die Tocha ((holt Luft)) ähm::: (.) ((schmatzt)) (.) deshalb ich war (2) ähm::: 'n bisschen: (2) ich konnt'=es nich' mehr zeitlich einordnen aber=des war auch wieder diese Situation dass die Menschen wirklich in dem Haus ähm::: ((holt Luft)) auch wieder die die Gräfin (gle-aub) ähm::: Sophie läuft glaub ich einmal dadurch dann ((holt Luft)) nachdem sie sich wieder so='n...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...bisschen erholt hat un:: ((holt Luft)) steigt praktisch wirklich über Beine und Körper drüber ((holt Luft)) und das war auch wieder so='ne Situation wo man denkt dis: (.) gä- also Wahnsinn ((holt Luft)) un:::d ähm::: dann nochmal wie sie sich vor den: (.) ähm::: SS-Offizier stellt (.)...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...((schmatzt)) un- d sagt ähm::: nein ihre Leute geh'n in den: ähm::: Stall des fand' ich...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...auch öh::: (.) irgendwie 'ne wichtige Szene: (.) ((holt Luft)) weil das war auch so='n:: ((schmatzt)) Kontrast irgendwie erst liegt sie da: un:=man- also da wusst ich zum Beispiel auch noch=nich' genau was los war bis dann ((holt Luft)) der Graf nochmal sagt das is' das erste Mal das du mit mir geredet hast dann war schon klar okay irgendwas ähm::: ((holt Luft)) war...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...mit dem Sohn: mit dem Tod des Sohnes ((holt Luft)) un:d ähm::: sie hatte ja auch irgendwelche Medikamente oder Morphium jenomm' ((holt Luft)) ja: @(.).@ auf jeden Fall ähm::: (.) war das auch so erste is'=sie so: komplett ähm::: (.) ja (.) erstens isoliert in dem Raum: (.) und ähm::: ((holt Luft)) passiv auch ((holt Luft)) und dann auf einmal wirkt sie wirklich...
- Im:** L Ja
- Pw:** ...auch aktiv un:::d äh: so:ga:r ja (.) ((holt Luft)) zeigt (.) 'ne (.) Form von Widerstand ((holt Luft)) (.)
- Im:** Das wäre des nächste was-was ich was ich Sie gefragt hätte Sie ha'm::: (.) da auch so geschrieben erst dann krank dann hilft sie all'n ((holt Luft)) dann leistet Sie: ((räuspert sich)) Widerstand...
- Pw:** L Mhm
- Im:** ...((2) fand'n::: äh- wie wie fand'n Sie das? also ähm::: (.) beeindruckend? oder?
- Pw:** Ja doch auf jeden Fall ((holt Luft)) nur das war auch wieder so 'ne *Situation* wo ich nich:' (.) also da: hätt'=ich auch ehe:r damit gerechnet dass er dann auf sie zu geht und sie schlägt oder irgendwie sowas der Offizier ((holt Luft)) weil er irgendwie hat man so diese: (.) wie schon...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...f- in der Szene wo die ähm::: ((schmatzt)) Männer niedergeschossen werd'n war ich erst...
- Im:** L Ja
- Pw:** ...so='n bisschen misstrauisch und hätte nich' gedacht dass dis: ((holt Luft)) wirklich gut ausgeht wenn man sich °°g°° ähm::: °°f-°° so (.) vor die stellt ((holt Luft)) a:b:a: ähm::: (.) ((schmatzt)) ich fand='s dann beeindruckend un:d auch (.) wahrscheinlich hatte auch die: Rolle des Sohnes dann das Heinrich dann aufgetaucht is' irgenwie ((holt Luft)) ich meine: (2) is' ja seine Mutter ...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...also da is' irgendwie dann doch::: (.) nich' nur also (.) ja ((schmatzt)) kann=man nur nich' davon (.) ausgeh'n das man da irgendwie körperlich Gewalt sieht abar ((holt Luft)) ja⁶³⁷

Sophies Einlassungen beginnen mit einer Vergewisserung der Situation, die im Gutshaus herrscht, bevor es zur Konfrontation mit Oberst Metzger kommt,⁶³⁸ den sie als SS-Offizier identifiziert.⁶³⁹ Anschließend rekapituliert sie die maßgeblichen Stationen der Entwicklung der personalisierten Geschichte Sophie von Gernstorffs.⁶⁴⁰ Den Großteil der Ausführungen befasst sie sich jedoch mit der Auseinandersetzung zwischen Metzger und Gernstorff, wobei die Sequenz an sich stark verkürzt wiedergegeben wurde, so dass der fast 40 sekundige Dialog zwischen den beiden KontrahentInnen im *Vertiefenden Interview* darauf reduziert wurde, dass Gernstorff den Soldaten die Scheune als Unterkunft zuweist. Weit ausführlicher fällt jedoch die Bewertung des Handelns Sophie von Gernstorff durch die Probandin aus. Ihre positive Bewertung und Wertschätzung derselben gewinnt dabei für Sophie vor allem vor dem Hintergrund der Charakterentwicklung von einer passiv konnotierten Figur hin zu einer aktiven, die für sie in der Überwindung der Morphiumabhängigkeit zum Ausdruck kommt, an Bedeutung. Dass Sophie das Handeln von Gernstorff zu einem Akt des Widerstandes verklärt, einer Deutung die Angesichts der Tatsache, dass die Handlung des Filmes nicht verbürgt ist, aber auch im Hinblick auf den historischen Widerstand gegen das ‚Dritte Reich‘ problematisch scheint, unterstreicht dabei, dass die Probandin dieses Handeln positiv bewertet. Da die Wahrnehmung dieses Aktes des Widerstandes das einzige Motiv darstellt, das die Probandin in diesem Kontext artikuliert, legt dabei den Schluss nahe, dass der positive Eindruck, den sie vom Handeln der Sophie von Gernstorff hat, auch ausschlaggebend für die Übernahme dieser Sequenz in ihr *Individuelles Filmskript* war. Lediglich am Ende des Gesprächsabschnittes findet

⁶³⁷ DFW03I, Z. 237-285.

⁶³⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:17:48-00:19:47.

⁶³⁹ Der Umstand, dass Sophie die Wehrmachtsangehörigen im Film für Mitglieder der SS hält, ist das Ergebnis eines Sinnbildungsprozesses auf Grundlage von ungenügendem ‚historischen Wissen‘: Vgl. für die Analyse dieses Prozesses an einem Beispiel derselben Probandin Kapitel 7.3 dieser Arbeit.

⁶⁴⁰ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:00:00-00:03:07, 00:08:39-00:10:01, 00:17:48-00:19:47, 00:24:12-00:25:13 u. 00:31:44-00:32:28.

sich ein vager Hinweis darauf, dass die rezipierten Handlungen möglicherweise nicht alleinig als Motivation der Bedeutungsbeimessung fungiert, die für die Übernahme der rezipierten personalisierten Geschichte in das *Individuelle Filmskript* der Probandin verantwortlich ist. Zu dieser könnte auch die erlebte Intensität des Gehörten und Gesehenen⁶⁴¹ beigetragen haben, was die Äußerung Sophies nahe legt, der zufolge sie damit gerecht habe, dass die Situation in Gewalttätigkeiten eskalieren könnte – eine Befürchtung, die sie aus dem Auftreten der Wehrmachtsangehörigen, die die Zwangsarbeiter erschossen hatten, ableitet⁶⁴² und die unklar zwischen empfundener epischer Vorausdeutung und aus der dem ‚historischen Wissen‘ abgeleiteten Erwartungshaltung oszilliert.⁶⁴³

Weit seltener als bei den RezipientInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, ließen sich die das Handeln von Personen als Motivation bei den ProbandInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ beobachten. Einer der wenigen Fälle, in denen die Motivation bei der Rezeption der Dokumentation rekonstruiert werden konnte und zugleich eines der eindrucklichsten Beispiele finden sich im folgenden Gesprächsauschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* des 25 Jahre alten Studenten der Medienbildung Morris. Der Gesprächsauschnitt ist Teil einer längeren Passage des Interviews, in der Morris sich darüber äußert, welche ZeitzeugInnen bei ihm besonderen Eindruck hinterlassen haben.⁶⁴⁴ Im folgenden Abschnitt bezieht er sich eingehend auf eine Sequenz der Dokumentation, in der der Zeitzeuge Christian von Krockow sich zur Nahrungsbeschaffung im besetzten Pommern – insbesondere für das Kind seiner Schwester Libussa Fritz-Osner – und der Weigerung seines Stiefvaters, diese durch Diebstahl zu bewerkstelligen, berichtet.⁶⁴⁵

„Pm: [...] ähm:: @((schnaubt))@ ((holt Luft)) aba gut. ((holt Luft)) (.) un::t äh von Anfang an war...
 Im: L °@((schnaubt))@°
 Pm: ...noch=’n:: Mann dabei:: (.) de::r ((holt Luft)) ich glaube aus diesem Adelsgeschlecht da war ja °irgnwie: () ein zwei Zeitzeug’n wenn ich mich nich’ ganz irre?°
 Im: Mhm
 Pm: °°wenn ich mich da n: ((holt Luft))°° °ich glaub° ja ((holt Luft)) ähm::
 Im: L °Da ha’m Sie recht ja°
 Pm: ((schmatzt)) die::: da: Zeitzeug’n wa’n:: und er hat dann auch: (.) ((holt Luft)) zum Beispie::: beschreib’n: dass es darum gin::g ((schmatzt wdh.)) da::: in der Mitte der Doku: °als es darum ging dass dis’ (.) Baby ernährt werd’n muss ((holt Luft 2)) ähm::: dass der Vater...
 Im: L Mhm
 Pm: ...von: ihm::-m:: einfach: den Stolz:: (.) vorangestellt hat vor dem Überleb’n des Babys ((holt Luft)) dass er sacht er wird nich’ klau’n: um dis Baby durch zu bring: ((holt Luft))...
 Im: L Ja
 Pm: ...ähm::: (.) dass man das einfach nich’ macht. (.) also dass er als: ich glaub er hatte ’ne höhere militärische:: (.) °ähm::: (.) ’n höhere p- militärische Bost’n wenn=ich=mich nich’ ganz irre...
 Im: L °Mhm°
 Pm: ...((holt Luft)) dass äh::: das einfach: unter seiner Würde steht dann würd’=er=halt lieba das Kind verhungern lass’n: ((holt Luft)) als=ähm::: da auf Knie’n irg’ndwie (.) bettel’n wie auch imma:’ ((holt Luft)) der war noch dabei ja° ((holt Luft)) der hat aba: im Endeffekt (.) glaub ich auch keine: (.) °m:::h°° 3 also für mich keine große Rolle gespielt weil er glaub ich nur zwei dreimal was gesagt hat °wenn ich die richtig in Erinnerung hab’° ((holt Luft)) ja. (.)
 Im: L Mhm
 Im: Wieso is’ Ihn: °die eine Aussage: (.) was fand’n Sie daran jetz’ bemerkenswert?
 Pm: L ((räuspert sich))
 Pm: ((schmatzt)) Hinsichtlich des Vater’s dass er sich:: (.) den °nich:::’°
 Im: L Ja (.) oda beziehungsweise die Geschichte mit dem-
 Pm: L ((holt Luft)) Ja d=äh:::°°°° da geht=’s natürlich: auch wieda: in Richtung: M::oral::: also einfach ähm::: ich: (.) es=is’ einfach unglaublich indressant wie: Menschen in solch’n...
 Im: L Ja
 Pm: ...Situation:: (.) reagier’n: (.) °also soll in solch’n° extrem Situation:: ((holt Luft))...
 Im: L Ja
 Pm: ... ((schmatzt)) un::t ähm::: °m:::°° ((schmatzt)) (.) wie: Vahalt’ns::: weis’n einfach wieda: auf::: (.) niederste: (.) Instinkte: und auf::: niederste (.) ähm::: (3) w:::f::: Ziele:: einfach wieda:: runta: (.) zu berech’n sind *wenn=’s dann wirklich um=’s* Übaleb’n: geht...
 Im: L Mhm
 Pm: ...((holt Luft)) ähm::: (2) °ja° und dass er zum Beispiel sein Stolz da imma: noch drüba stellt (.) (.) was hier wieder intressant is’ weil im Endeffekt geht’s um=’s ((holt Luft)) also einfach::...
 Im: L °Okay°
 Pm: ...(.) ähm::: (2) im Ursprung dass: dass er seine seine: seine: Familie:: (.) -fach durchbringt. und anährt (.) is’=einfach (.) Jahrtausenden seit jahrmillion Jahr’n: (.) genetisch festgelegt is’ dass...

⁶⁴¹ Vgl. Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

⁶⁴² DFW03I, Z. 287-296 u. 297-314. Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:51 u. 00:14:41-00:17:02.

⁶⁴³ Vgl. Kapitel 7.5 dieser Arbeit.

⁶⁴⁴ Vgl. die Gesprächsabschnitte ZdfM03I, Z. 1097-1111, 1118-1196, 1197-1229 u. 1230-1255.

⁶⁴⁵ Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:27:03-00:28:33. Vgl. zum ZeitzeugInnenstatus von ExpertInnen bei den RezipientInnen von die „Zeit der Frauen“ Kapitel 6.3.1 u. 8.1 dieser Arbeit.

Im: L ((schnaubt)) @((schnaubt wdh. 2))@
Pm: ...es darum geht das man @(.)@ ((holt Luft wdh.)) °d-° neue::: (.) Nachfahr'n zeugt un:d (.)
 dass man die einfach durchbringt ((holt Luft)) und er sein Stolz einfach drüba stellt (.)
 ((holt Luft)) ähm::: (.) ((holt Luft)) ((schmatzt)) (.) könnte man jetz' ganz ganz böse: sag'n:
 kann='s ihm ja nich' so schlecht °ge-ge° °gegang' sein wenn=a dis imma' noch drüba stell'n
 kann ((holt Luft))° oda::: er is' halt wirklich so egoistisch dass=a: ((holt Luft)) seine...
Im: L Mhm
P: ...Urinstinkted: (.) ((holt Luft)) ° ja wie auch imma:'° (.) ich glaub dis halt nur spekulativ im...
Im: L °Okay°
Pm: ...Endeffekt ((holt Luft)) aba des: ähm::: ((schmatzt)) m:::a: hat sich (.) bei mir irgendwie
 eingebrannt beziehungsweise: ((holt Luft)) ähm::: (.) ((schmatzt)) äh::: w::: da=wurd' ich
 irgn'wie auch aufmerksam:: drauf weil=i=dachte Okay ((holt Luft)) (.) interessant.
 @(.)@ @das so dis@ (.) doch noch so macht (.) ((schmatzt)) ((holt Luft))⁶⁴⁶

Wie zuvor bei Sophie, ist auch bei Morris die Bedeutungszuweisung zur rezipierten Geschichte, die ausschließlich das Handeln respektive Nicht-Handeln der Person des Stiefvaters Christian von Krockows zum Thema hat, in der Bewertung des Handlungen zu suchen. Im Unterschied zum vorherigen Beispiel ist jedoch für die rezipierte Sequenz zu konstatieren, dass bereits die heterodiegetische Binnenerzählung des Zeitzeugen Krockow im Medientext den Stiefvater, sein Handeln und dessen Beurteilung in den Mittelpunkt stellt. Morris greift in seinem Motiv das Angebot des Filmes also direkter auf als Sophie und nimmt dabei weniger einschneidende und garvierende Reduktionen vor, was bereits in der am Medientext gemessenen Detailtiefe, mit der Morris und Sophie die jeweiligen rezipierten personalisierten Geschichten wiedergeben, deutlich zutage tritt. Dabei ist bereits aus der Kürze, in der sich der Proband der eigentlichen Handlung der Weigerung des Stiefvaters annimmt, zu „klauen“⁶⁴⁷ respektive zu „betteln“⁶⁴⁸, und die Ausführlichkeit, in der Morris diese bewertet, der maßgebliche Hinweis auf den Fokus seiner Bedeutungszumessung zu entnehmen. Die Bewertung erfolgt dabei in zwei aufeinanderfolgenden Schritten. Zunächst deutet Morris an, dass das Handeln des Stiefvaters mit seinen moralischen Vorstellungen kollidiert. Hinter diesen verbirgt sich jedoch eine Argumentationsführung, die auf biologistischen Vorstellungen des Probanden fußt und zu dem Schluss kommt, dass der Stiefvater von Christian von Krockow seine Instinkte zugunsten übersteigerter Vorstellungen von Würde hintangestellt habe, woraus der Proband nicht ohne Zynismus folgert, dass die Notsituation, in der sich die Familie befunden habe, nicht so gravierend habe sein können. Diese Argumentationsführung gibt dabei den eigentlichen Akt der Bedeutungszuweisung und die Motivation für die Übernahme des Motives in das *Individuelle Filmskript* des Probanden wieder.

Christian von Krockow als Zeitzeuge selbst tritt dabei, trotz seines Anteils an der Dokumentation, der von Morris mit „zwei bis drei“⁶⁴⁹ Beiträgen weit geringer eingeschätzt wird, als er sich mit fünf Auftritten im Medientext tatsächlich darstellt, vollständig in den Hintergrund.⁶⁵⁰ Diese Einschätzung wird weiter durch den Befund untermauert, dass der hier verhandelte Zeitzeugenbericht Krockows der Einzige ist, den der Proband in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* und seinem *Vertiefenden Interview* thematisierte.⁶⁵¹ Der vorliegende Gesprächsausschnitt stellt somit auch eine eher seltene Form des Umganges mit der Erscheinungsform personalisierte Geschichte in Binnenerzählungen dar, bei denen die dargestellten Personen der Erzählungen, die nicht die auto- oder heterodiegetischen Entsprechungen der ZeitzeugInnen selbst sind, im Vordergrund stehen und die ZeitzeugInnen in ihrer Funktion als ErzählerInnen – in diesem Falle fast – vollständig vernachlässigt werden.⁶⁵² Durch diesen Umgang mit den rezipierten personalisierten Geschichten kann in diesem Fall das Vorhandensein anderer Einflüsse auf die Motivation mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden.

Motivationen, in deren Zentrum die dargestellten Handlungen und ihre Bewertungen standen, konnten in dieser Studie verhältnismäßig selten zweifelsfrei rekonstruiert werden. Insgesamt konnten sie bei sieben von neun ProbandInnen in einem oder mehreren Fällen beobachtet werden, die den zweiten Teil

⁶⁴⁶ ZdFM03I, Z. 1174-1228.

⁶⁴⁷ ZdFM03I, Z. 1186.

⁶⁴⁸ ZdFM03I, Z. 1192. Die Zeitzeugenaussage Christian von Krockows testiert nicht, dass sein Stiefvater sich geweigerte hätte, um Almosen zu bitten, der Akt des Bettelns stellt somit eine minimale Ergänzung des Medientextes im *Individuellen Filmskript* des Probanden dar (vgl. Kapitel 8.4 dieser Arbeit). Ob diese eine plausibilisierende Funktion für den Probanden hat, ist indes aufgrund ihres geringen Umfangs nicht zweifelsfrei rekonstruierbar.

⁶⁴⁹ ZdFM03I, Z. 1194.

⁶⁵⁰ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:02:21-00:02:30, 00:17:48-00:18:11, 00:18:18-00:18:27, 00:27:51-00:28:33 u. 00:40:57-00:41:19. Mit einem Anteil von 1 Minuten und 19 Sekunden an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* sowie 2 Minuten und 1 Sekunde an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* ist Christian von Krockow der Zeitzeuge mit dem siebtgrößten Anteil an der Gesamtheit der filmischen Geschichtsdarstellung von „Zeit der Frauen“ (Vgl. Abb. 13 dieser Arbeit).

⁶⁵¹ ZdFM03N, Z. 56-64 u. 79-92; ZdFM03I, Z. 1118-1196 u. 1197-1229.

⁶⁵² Vgl. Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit.

des Spielfilmes „Die Flucht“ gesehen hatten,⁶⁵³ aber nur bei zwei von acht ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ rezipiert hatten.⁶⁵⁴ Es ist dabei davon auszugehen, dass diese Fälle nur einen kleinen Ausschnitt aus der tatsächlichen Zahl der Fälle, in denen die Motivation bei der Rezeption personalisierter Geschichte zum Tragen kommt, repräsentieren und ihre Bedeutung durch sie nur unzureichend abgebildet wird. Diese Einschätzung stützt sich dabei auf folgende Beobachtungen und Überlegungen:

Eine Vielzahl der Fälle, in denen das Handeln von Personen und seine Bewertung als Motivation vermutet, aber nicht zweifelsfrei rekonstruiert werden konnte, betraf Motive, bei denen mit der erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten eine andere Motivation das Selektionsverhalten der ProbandInnen maßgeblich prägte. Diese Korrelation sollte dabei nicht als Zufall abgetan werden, so konnte doch für die erlebte Intensität als Motivation bereits zuvor herausgearbeitet werden, dass sie vorrangig auf Motiven zum Tragen kam, die Opfererzählungen – entlang der gängigen Topoi des Deutschen Opferfilmes –⁶⁵⁵ artikulierten, in deren Zentrum die personalisierten Geschichten deutscher Individuen standen.⁶⁵⁶ Es liegt dabei in der Natur solcher Erzählungen, dass die Geschichte der zentralen Person, des Opfers passiv artikuliert wird. Das Handeln von Personen und seine Bewertung als Motivation stellt sich dabei gewissermaßen als Gegenpol zu dieser Praktik der Zuweisung von Aufmerksamkeit und Bedeutung dar, indem sie den aktiven Part dieser Erzählung in den Fokus nehmen kann. Diese Feststellung wird dabei von der Beobachtung untermauert, dass bei den Rekonstruktionen der in diesem Kapitel verhandelten Motivation häufiger negative als positive Bewertungen Gegenstand der Auseinandersetzung mit den rezipierten Motiven waren und sie somit häufig – in der Wahrnehmung der ProbandInnen – ‚Täter‘ in den Mittelpunkt stellten. Eine Zwangsläufigkeit stellt dieses Verhältnis der beiden Motivationen jedoch nicht dar, denn nicht selten wurde das Handeln der ‚Täter‘ durch die ProbandInnen im Rezeptionsprozess entsprechender Sequenzen reduziert oder zugunsten der Opfererzählung marginalisiert. Diese Feststellung darf dabei allerdings nicht derart verstanden werden, dass die Täter unerwähnt geblieben wären. Letztlich wiesen auch auf Seiten des Angebotes des Medientextes beileibe nicht alle Opfererzählungen handelnde ‚Täter‘ auf, die hätten Eingang in das *Individuelle Filmskript* finden können, sondern artikulierten Opfererzählungen beispielsweise situativ.⁶⁵⁷ So bleibt in Auseinandersetzung mit den beiden Medientexten auch zu konstatieren, dass das Angebot von aktiver Täterdarstellung – rein quantitativ an der Häufigkeit und der Dauer ihres In-Erscheinung-Tretens gemessen – weit geringer ausfiel als das passiver Opferdarstellungen, was insbesondere für die Darstellung deutscher Täter gilt.

Umso augenfälliger ist im Hinblick auf die rekonstruierten Fälle der Bewertung von Handeln als Motivation, dass die zugrundeliegenden Motive sich zumeist auf das Handeln deutscher Personen, konkreter deutscher Täter, konzentrierten.⁶⁵⁸ Was – unter Berücksichtigung der Tatsache, dass beide Filme hauptsächlich Geschichtsangebote zu nicht-deutschen Tätern machen – einen durchaus überraschenden Befund darstellt. Als plausibelste Erklärung dieser Beobachtung ist dabei anzunehmen, dass ProbandInnen Bewertungen am Handeln von Täterdarstellungen in den Filmen, die sie möglicherweise zur Übernahme betreffender personalisierter Geschichten in ihre *Individuellen Filmskripte* motiviert hatten, aus Gründen sozialer Erwünschtheit nicht in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* respektive ihrem *Vertiefenden Interview* thematisierten, da eine derartige Fokussierung der entsprechenden Darstellungen nicht ihrem Geschichtsverständnis oder dem von ihnen angenommenen, erwarteten Geschichtsverständnis in der Befragungssituation entsprachen und/oder eine Bewertung des Handelns russischer, polnischer, amerikanischer Akteure im größeren Kontext des Zweiten Weltkrieges insbesondere unter Berücksichtigung deutscher Schuld und Täterschaft im Allgemeinen für unangemessen erachteten.⁶⁵⁹

Es bleibt noch, einige Worte über das eingeschränkte Ausmaß, in denen die Motivation bei RezipientInnen der Dokumentation und des Spielfilmes rekonstruiert werden konnte, zu verlieren. Dass die Motivation nur bei zwei der acht ProbandInnen rekonstruiert werden konnte, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, im Gegensatz zu sieben der neun ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten, dürfte seine Ursachen in einem oder einer Gemengelage aus den beiden folgenden Gründen haben: Zum einen treten aktiv handelnde Personen im Allgemeinen und Täterdarstellungen im Speziellen in „Zeit der Frauen“

⁶⁵³ DFW01N, Z. 11-12 u. 18-20; DFW01I, Z. 201-246, 272-281 u. 563-572; DFW02N, Z. 40-50; DFW02I, Z. 22-84, 682-722, 1134-1268 u. 1522-1566; DFW03I, Z. 226-286; DFW05I, Z. 313-409, 717-730, 743-816, 966-992, 993-1048, 1079-1143 u. 1570-1655; DFM01N, Z. 46-49, 72-79 u. 84-91; DFM01I, Z. 488-564 u. 593-606; DFM03I, Z. 466-482, 546-568, 874-907 u. 908-948; DFM04I, Z. 111-129.

⁶⁵⁴ ZdfW03I, Z. 162-193, 224-267, 268-324, 465-533 u. 633-731; ZDFM03I, Z. 1118-1196 u. 1197-1229.

⁶⁵⁵ Vgl. Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

⁶⁵⁶ Vgl. Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

⁶⁵⁷ Vgl. zum Verhältnis der beiden Motivationen zueinander und der mit ihr einhergehenden Perzeption von Täter-Opfer-Dichotomien auch die Kapitel 9.1.2 u. 9.1.4 dieser Arbeit.

⁶⁵⁸ Vgl. Anm. 653 u. 654 im Kapitel 9.1.4 dieser Arbeit.

⁶⁵⁹ Vgl. Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

fast ausschließlich in Binnenerzählungen in Erscheinung, eine Erscheinungsform personalisierter Geschichte, die im Rezeptionsprozess ohnehin eine randständige Rolle spielt,⁶⁶⁰ wohingegen solche Angebote in „Die Flucht“ in Form von Filmfiguren, die auf der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* präsent sind, deutlich sicht- und hörbarer auftraten. Die Berichte der ZeitzeugInnen artikulierten wiederum in ihrer Mehrzahl Opfererzählungen ehemaliger Pommern, die, wie dargelegt, geeignet sind, aktives Handeln und Täterschaft zu überlagern. Entsprechende Erzählungen hätten es demnach im doppelten Sinne ‚schwer‘, die Aufmerksamkeit von RezipientInnen zu erregen und von ihnen eine herausragende Bedeutung zugemessen zu bekommen. Zum anderen könnte argumentiert werden, dass sich alle RezipientInnen von „Die Flucht“ der Künstlichkeit der Filmfiguren bewusst waren, wohingegen die ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, von einer (wohlgemerkt selbst zugeschriebenen) „Faktizität“⁶⁶¹ der ZeitzeugInnenberichte ausgingen.⁶⁶² Nicht auszuschließen wäre dabei, dass diese angenommene Faktizität eine höhere Hemmschwelle hinsichtlich der kritischen Auseinandersetzung mit und in der Bewertung von ZeitzeugInnenberichten im Bezug auf das geschilderte Handeln darstellt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Handeln von Personen und seine Bewertung als Motivation, zwar geeignet ist, eigenständig die Übernahme personalisierter Geschichten in das *Individuelle Filmskript* auszulösen, jedoch selten zweifelsfrei unabhängig von anderen Motivationen, insbesondere der empfundenen Intensität des Gesehenen und Gehörten rekonstruiert werden konnte. In den rekonstruierten Fällen überwogen dabei negative Bewertungen von Täterhandeln gegenüber positiv bewerteten Handlungen bei weitem, wobei insbesondere deutsche Täterschaften Gegenstand der Auseinandersetzung der ProbandInnen mit dem Medientext waren – ein Umstand, der sich maßgeblich durch Effekte sozialer Erwünschtheit in den Erhebungssituationen erklären lässt. Als funktionale Zuschreibung von Bedeutung bei der Selektion stellt die Motivation dabei das Gegenstück sowie die Konkurrenz zur erlebten Intensität als Motivation im Hinblick auf Motive dar, in der vor allem personalisierte Geschichten aufgingen, die insbesondere Angebote von Opferdarstellungen respektive Opfererzählungen aus den Medientexten aufgriffen. Im Wechselverhältnis der beiden Motivationen determiniert sich damit die Wahrnehmung von Angeboten zu Täter-Opfer-Dichotomien in filmischen Geschichtsdarstellungen durch die RezipientInnen zugunsten der im rezipierten Film angelegten Opferdarstellungen.

In den in diesem Kapitel herausgearbeiteten Befunden tritt indes auch eine Beobachtung zutage, die die Rezeption personalisierter Geschichte jenseits der probandInnenspezifischen Einzelfälle im Allgemeinen betrifft und über die Bedeutung von Personenhandlungen und deren Bewertungen durch die ProbandInnen als Motivation für das Selektionsverhalten hinausgeht. So konnte auch gezeigt werden, dass das verhältnismäßig geringe Angebot an Darstellungen von handelnden und insbesondere nicht-deutscher Personen, die die Grundlage der Motivation bilden, häufig von weit stärker ausgeprägten Zuschreibungen der erlebten Intensität des Gehörten und Gesehenen überlagert wurde. Dieser Sachverhalt ist zum einen geeignet, zu erklären, wieso die Bewertung von Handeln weit seltener als eigenständige Motivation rekonstruiert werden konnte als die erlebte Intensität des Gesehenen und Gehörten. Zum anderen legt er aber auch nahe, dass die an der Häufigkeit der Nennungen von ‚Opfererzählungen‘ gemessene, relativ geringe Berücksichtigung von Täterhandeln in den *Individuellen Filmskripten* der ProbandInnen nicht allein auf die Opferfokussierung der beiden filmischen Geschichtsdarstellungen zurückzuführen ist, sondern dass diese Darstellungen von Opfern auch geeignet sind, die mit ihnen verbundenen Schilderungen von Täterschaft zu überlagern, sodass sie zwar rezipiert werden, aber seltener im Fokus der Aufmerksamkeit stehen und ProbandInnen seltener zur Übernahme betreffender personalisierter Geschichten in die *Individuellen Filmskripte* motiviert, als eine rezeptionsästhetische Betrachtung der Medientexte vermuten ließe.⁶⁶³ Insbesondere im Hinblick auf die Dokumentation verbirgt sich in diesem Befund ein Hinweis auf ein rezeptionsästhetisch oft angenommenes Missverhältnis bezüglich der Konkurrenz der Darstellungen von deutschen und nicht-deutschen ZeitzeugInnen in Dokumentationen, die ihren Ursprung jedoch nicht in sprachlichen Aspekten einer angenommenen Distanz durch

⁶⁶⁰ Vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

⁶⁶¹ Vgl. die theoretische Betrachtung zum Verhältnis von Faktizität und Fiktion aus werks- und rezeptionsästhetischer Perspektive sowie im tatsächlichen Rezeptionsprozess Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁶⁶² Vgl. DFW01I, Z. 33-39, 64-98, 247-269, 359-376 u. 673-695; DFW02I, Z. 784-833 u. 1522-1546; DFW03I, Z. 715-751 u. 1567-1578, DFW04I, Z. 1431-1439; DFW05I, Z. 1295-1335; DFM01I, Z. 1010-1039 u. 1288-1416; DFM02I, Z. 20-30, 65-73 u. 587-632; DFM03I, Z. 789-821, 837-873, 960-987 u. 1249-1270; DFW04I, Z. 282-317 u. 444-484; ZdFW01I, Z. 30-77, 423-452, 735-881, 925-965 u. 1024-1091; ZdFW02I, Z. 227-255, 326-367, 705-772 u. 853-880; ZdFW03I, Z. 1106-1142, 1253-1357 u. 1434-1452; ZdFW04I, Z. 91-154, 720-751, 862-889, 1803-1850 u. 1950-1974; ZdFM01I, Z. 20-45, 58-78, 144-215, 397-459, 920-937 u. 1014-1234; ZdFM02I, Z. 43-87, 374-456, u. 504-550; ZdFM03I, Z. 24-43, 183-201, 241-278, 385-530, 840-890, 972-1027, 1067-1111 u. 1437-1491; u. ZdFM04I, Z. 109-123, 170-201, 247-295, 314-414, 453-516, 641-841 u. 963-1005.

⁶⁶³ Vgl. Anm. 616 im Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

Übersetzung findet.⁶⁶⁴ Die Darstellungen von Täterschaften treten somit im Rezeptionsprozess im doppelten Sinne hinter die Erzählungen von Opferschaft zurück und damit auch die Möglichkeiten diese Darstellungen am eigenen ‚historischen Wissen‘ zu prüfen und/oder kritisch zu hinterfragen. Mit der Marginalisierung von Täterschaft zugunsten von Opferschaft oder einer Täterschaft, die soweit vereinfacht ist, dass sie einzig in Abhängigkeit von der Opfererzählung existiert, geht auch eine Marginalisierung des kritischen Umganges mit diesen beiden Polen der historischen Frage nach Schuld einher. Gerade im Hinblick auf Sujets, die sich auf das ‚Dritte Reich‘ beziehen und wie in den vorliegenden Fällen Rotarmisten und in der Dokumentation auch polnische und amerikanische Personen in der Täterrolle inszenieren, ist das schädliche Potenzial dieser Tendenzen des Umganges mit rezipierter personalisierter Geschichte insbesondere dann imminent, wenn RezipientInnen nicht über ausreichendes ‚historisches Wissen‘ zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Medientext verfügen.

9.1.5 Die angenommene Historizität des Gesehenen und Gehörten als Motivation

Es ist bereits dargelegt worden, dass ‚historisches Wissen‘ auf Seiten der RezipientInnen als Kontext bei der Sinnbildung und Deutung der rezipierten personalisierten Geschichte von erheblicher Bedeutung ist. Darüber hinaus konnten jedoch auch einige Fälle beobachtet werden, in denen ProbandInnen aus ihrem ‚historischen Wissen‘ eine angenommene Historizität eines Motives ableiteten und darin die Motivation für die Übernahme des filmischen Angebotes in *Individuelle Filmskripte* rekonstruiert werden konnte. Dies trat insbesondere in Fällen zutage, in denen das ‚historische Wissen‘ der ProbandInnen mit der Filmhistorie im betreffenden Motiv vereinbar war oder bis auf neue Informationen weitestgehend übereinstimmte.⁶⁶⁵ Um zu illustrieren, wie sich die angenommene Historizität als Motivation der Bedeutungszuweisung zu personalisierter Geschichte gestaltet, wird auf ein bereits zuvor im Kontext der Rekonstruktion der Rolle ‚historischen Wissens‘ als Bewertungsgrundlage analysiertes Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der Probandin Katrin zurückgegriffen.⁶⁶⁶ Auf die Eingangsfrage des Interviewers, welche „Szene oder [...] [geschilderte] Begebenheit“⁶⁶⁷ aus der Dokumentation ihr besonders in Erinnerung geblieben seien respektive sich eingepägt hätten, äußerte sich die neunzehnjährige Studentin der Geschichts- und Sozialwissenschaften wie folgt:

- „**Pw:** Ah::m:::: (.) ((schmatzt)) also wenn ich jetzt grade drüber nachdenke das hatte ich ja eben auch schon gesagt zum Beispiel diese Vergewaltigungen und sowas ((holt Luft)) was die Frauen...
Im: L Mhm
Pw: ...berichtet haben dis' find ich is' so:: ((holt Luft)) dis' is' natürlich immer so:= 'n: (.) extremes Beispiel was einem einfach äh- im:: in den Gedanken bleibt weil das ja jetzt @keine@ normale Kriegssituation is' da sollte sowas ja eigentlich nich' vorkommen ((holt Luft)) is::' (.) ja nu'=mal so passiert und sowas also ((holt Luft)) es gab zum Beispiel diesen einen Bericht von der älteren Frau die sagte ((holt Luft)) das sie in diesem Schuppen war mit de:r ((seufzt)) ich glaub mit ihrer Tochter und ihren Eltern und ((holt Luft)) die wurden halt alle umgebracht außer sie: ((holt Luft)) un:d (.) also ich finde das des so'n Schicksal was=es was ja wahrscheinlich auch nich' ähm:: ((schmatzt)) ein Einzelschicksal is' ((holt Luft)) was ei'm (.) °ä° äh ja (.) sehr in...
Im: L Mhm
Pw: ...den Gedanken bleibt oder woran ich mich jetzt zum Beispiel (.) gut dran erinnern kann oder zum Beispi::l ((holt Luft)) ähm::: das=is' mir noch aufgefallen ich weiß nich' mehr wie die Stadt hie:ß ((holt Luft)) die=sag die ha'm das glaub=ich das (2) Dresden des Nordens °genannt oder so° ((atmet aus)) die Stadt die so bombadiert wurde
Im: L Mhm [zustimmend]
Im: Die ganz am Anfang
Pw: Genau (.) ich weiß den Namen nich' mehr
Im: Swinemünde
Pw: Ah okay Swenemünde ((holt Luft 2)) ähm::n ((schmatzt)) nur dass is' mir auch aufgefallen...
Im: L Is' aber nich' wichtig
Pw: ...dass ich darüber zum Beispiel ((holt Luft)) nichts wusste man weiß immer so von den großen Städten wie ((holt Luft)) Dresden un:d so die alle so extrem: bom:badiert wurden aber bei diesen kleineren Städten die vielleicht nich' so im ((holt Luft)) auch nich' so im Fokus stehen ((holt Luft)) ahm::: ja davon weiß man nicht so viel und da dacht' ich okay (.) ((holt Luft)) @(.).@ @krass@ @(.).@ @dass man das so@ ähm::: ((holt Luft 2)) eigentlich nich' weiß obwohl (.) denen genau das gleiche: ((holt Luft)) widerfahren is' wie in anderen Städten nur
Im: L Mhm
Pw: ...weil's halt kleiner is' oder so is'=es vielleicht nicht vielleicht liegt 's auch nur an mir vielleicht

⁶⁶⁴ Vgl. Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

⁶⁶⁵ Vgl. Seite Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

⁶⁶⁶ Vgl. Seite Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

⁶⁶⁷ ZdFW011, Z. 114-144.

In dem vorliegenden Auszug aus dem Gespräch mit Katrin gibt diese gleich zwei Motive an, für die sich rekonstruieren ließ, welche Motivation ihrer Integration in das *Individuelle Filmskript* der Probandin zugrunde liegen. Neben der ausführlichen Wiedergabe des Schicksals, das Zeitzeugin Christel Jolitz in ihrem Bericht schildert,⁶⁶⁹ erregte auch die Beschreibung der Bombardierung der Hafenstadt Swinemünde die Aufmerksamkeit der Probandin.⁶⁷⁰ Im Fall des ersten Motives sind die ausgiebige Wiedergabe des Inhaltes sowie die Zuschreibung als „extremes Beispiel“⁶⁷¹, das nicht einer „normalen Kriegssituation“⁶⁷² entspreche, und etwas, das „eigentlich nicht vorkommen“⁶⁷³ sollte, Hinweise darauf, dass die empfundene Intensität der Darstellung die Motivation für die Übernahme in Katrins *Individuelles Filmskript* bildete. Für das zweite Motiv hingegen lässt sich eine andere Motivation ausfindig machen. So artikuliert die Probandin, dass sie zwar nach eigenem Dafürhalten über Wissen zu Bombardierungen von Städten im Zuge des Luftkrieges im Zweiten Weltkrieg verfüge, dieses Wissen sich jedoch nur auf große Städte wie etwa „Dresden“⁶⁷⁴ beziehe. Dass dieses Schicksal auch kleineren Städten und Swinemünde im Speziellen widerfuhr, dessen war sich Katrin nicht Gewahr. Die Probandin fand im Film also neue, für sie zuvor unbekannt Informationen, die ihre Aufmerksamkeit erregten und mit ihrem bestehenden ‚historischen Wissen‘ vereinbar waren. Dabei stellt nicht die Nutzung ihres Wissens zur Deutung und Bewertung der rezipierten Sequenz die Bedeutungszumessung dar. Bereits die Neuartigkeit des Wissens begründet in Katrins Fall die Motivation für die Übernahme des Motives in ihr *Individuelles Filmskript*. Diese Beobachtung wird dabei auch von dem Umstand getragen, dass im weiteren Verlauf des *Vertiefenden Interviews* keine Zuschreibungen zu dieser Information gefunden werden konnten, die über ihre Neuartigkeit für die Probandin hinausgingen, vielmehr bildet der vorliegende Gesprächsausschnitt den einzigen Fall, in dem die Probandin die betreffende Sequenz erwähnte, womit sich im Bezug auf das erhobene Material ausschließen lässt, dass die Motivation mit einer anderen verschränkt sein könnte.

Strikt abzugrenzen ist die angenommene Historizität als Motivation von der Nutzung von ‚historischem Wissen‘ zur Sinnbildung, Deutung und Prüfung sowie als Ressource der Bewertung personalisierter Geschichte,⁶⁷⁵ wobei eine Differenzierung zwischen diesen Modi nur dann zweifelsfrei vorgenommen werden kann, wenn sie – wie im vorliegenden Fall – durch die ProbandInnen selbst elaboriert wird. Der Umstand, dass die Trennschärfe, die für die zweifelsfreie Rekonstruktion der Wertschätzung einer angenommenen Historizität als Motivation zur Übernahme in das *Individuelle Filmskript* einer Probandin notwendig war, in der Auswertung nur selten hergestellt werden konnte, führte dazu, dass sich diese nur in einer Handvoll Fälle nachweisen ließ. So konnte die Motivation bei nur drei der acht ProbandInnen rekonstruiert werden, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten.⁶⁷⁶ Hervorgehoben werden muss hierbei, dass sich sowohl die Fälle, in denen die angenommene Historizität als Motivation rekonstruiert werden konnte, als auch jene Fälle, in denen eine ausreichende Differenzierung zum eindeutigen Nachweis der Motivation nicht möglich war, nur bei jenen ProbandInnen nachweisen ließ, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten. Bei den ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten, fand sich hingegen in der Auswertung des gesamten Datenmaterials nicht ein einziger vager Hinweis auf das mögliche Vorhandensein dieser Motivation. Für diesen Sachverhalt bieten sich drei mögliche Erklärungen an. Erstens muss in Betracht gezogen werden, dass die geringe Größe des Samples von nur 17 ProbandInnen hierfür verantwortlich ist und die Häufung des schwer zu rekonstruierenden Phänomens bei ProbandInnen der Dokumentationsgruppe somit rein zufällig zustande gekommen sein könnte. Zweitens könnte aus historiographischer Perspektive unter Rückgriff auf die detaillierte werkästhetische Analyse der beiden Filme argumentiert werden, dass der Spielfilm „Die Flucht“ trotz einer mehr als doppelten Dauer der Spielzeit im direkten Vergleich mit der Dokumentation „Zeit der Frauen“ ein weit geringeres Maß an historischen Details als Rezeptionsangebot beinhaltet, das darüber hinaus auch weniger divers gestaltet ist.⁶⁷⁷ Demnach hätten sich für die ProbandInnen bei der Rezeption von „Die Flucht“ schlicht weniger potenzielle Motive geboten, auf die sie im Sinne der Motivation der angenommenen Historizität hätten reagieren können. Und drittens schließlich besteht die Möglichkeit, dass ProbandInnen des Spielfilmes, die sich alle, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, der Fiktionalität

⁶⁶⁸ ZdFW01, 114-144.

⁶⁶⁹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:13:28-00:17:33.

⁶⁷⁰ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:04:11-00:07:15.

⁶⁷¹ ZdFW01, Z. 117f.

⁶⁷² ZdFW01, Z. 119.

⁶⁷³ ZdFW01, Z. 119.

⁶⁷⁴ ZdFW01, 137.

⁶⁷⁵ Vgl. die Kapitel 7.3 und 7.4 dieser Arbeit.

⁶⁷⁶ ZdFW01, Z. 126-144; ZdFW041, Z. 1663-1700; ZdFM011, Z. 303-351 u. 802-856.

⁶⁷⁷ Kapitel 6.3.1 u. 6.3.2 dieser Arbeit.

der dargestellten personalisierten Geschichten im Sinne erdichteter Elemente bewusst waren,⁶⁷⁸ schlicht keine Bereitschaft besaßen, Motiven eine angenommene Historizität beizumessen.⁶⁷⁹ Auf der Grundlage dieser drei potenziellen Erklärungen für die Häufung der rekonstruierten Fälle bei den ProbandInnen der Dokumentation ist nicht davon auszugehen, dass die Organisationsform des Spielfilmes grundsätzlich ungeeignet ist, den RezipientInnen Geschichtsangebote zu machen, die zur Genese von Motiven beitragen, die aufgrund ihrer angenommenen Historizität in *Individuelle Filmskripte* übernommen werden. Vielmehr ist anzunehmen, dass lediglich der Spielfilm „Die Flucht“ nicht geeignet war, entsprechende Angebote an die ProbandInnen dieser Studie zu richten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass allein die angenommene Historizität eines Motives die Aufmerksamkeit der ProbandInnen auf sich ziehen kann, wobei dieser so große Bedeutung beigemessen werden kann, dass sie als alleiniger Grund zur Übernahme ins *Individuelle Filmskript* der ProbandInnen genügt. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn sich die mit ihnen rezipierte personalisierte Geschichte nahe an den ‚historischen Wissensbeständen‘ der ProbandInnen bewegt, oder mit diesen deckungsgleich ist. Ihnen wird Bedeutung zugemessen, weil das ProbandInnenwissen entweder bestätigt oder ergänzend modifiziert wird, was letztlich mit der Zustimmung der ProbandInnen zu rezipierten Geschichtsangeboten des Filmes verbunden ist. Vice versa kann darüber hinaus hypothetisch angenommen werden, dass jegliche Konstellation, die im Kapitel 7.4 dieser Arbeit dargelegt wurden, zwischen ‚historischem Wissen‘ der RezipientInnen und Filmhistorie respektive historischem Gehalt eines Motives in einer solchen Motivation münden könnte – auch wenn sich im Datenmaterial, das dieser Studie zugrunde lag, hierfür keine Beweise finden. So ist es nicht nur denkbar, sondern im Umkehrschluss wahrscheinlich, dass beispielsweise auch die Irritation über Informationen, die nicht mit dem ‚historischen Wissen‘ eines RezipientIn übereinstimmen, Aufmerksamkeit und eine Bedeutungszuweisung nach sich ziehen, wobei die Historizität in einem solchen Falle durch die RezipientInnen zurückgewiesen werden würde, wodurch an Stelle der angenommenen Historizität eine abgelehnte Historizität der betreffenden personalisierten Geschichte treten würde.

9.1.6 Die Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen als Motivation

Eine weitere Motivation für die Übernahme personalisierter Geschichte in *Individuelle Filmskripte* findet sich in der Bedeutungszuweisung zu Motiven, die nicht nur Geschichtsangebote, sondern darüber hinaus auch Positionen zu respektive Sichtweisen auf Geschichte offerieren. Als Sichtweisen respektive Positionen werden im Folgenden konkrete individuelle Perspektiven auf Geschichte verstanden, die im Kontext der Filme von TrägerInnen personalisierter Geschichte geäußert werden und sich ex post zu der dargestellten Vergangenheit und zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ verhalten.⁶⁸⁰ Ein Auszug aus dem *Vertiefenden Interview* des 17 Jahre alten Studenten der Europäischen Geschichte und der Germanistik Matthias illustriert, wie sich die Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen als Motivation konkret gestaltete. Der folgende Gesprächsausschnitt schließt sich an eine Gesprächssequenz an, in der sich Matthias – auf eine Sequenz seiner *Schriftlichen Nacherzählung* angesprochen, in der er die Thematisierung von Deportationen aufgegriffen hatte –⁶⁸¹ selbstständig den Aussagen zweier ZeitzeugInnen und ihren Sichtweisen zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ zuwendete.

Im: L ((holt Luft)) das war das war ein Pole (.) den hatten Sie
glau- (2) hatten Sie den °in der° (.) Hm::::: ich weiß nich’ ob Sie den in der Nacherzählung
schon erwähnt hatten ((holt Luft)) was hat Sie (.) was hat Sie daran
Pm: L Ich glaub nich’
Im: Was hat Sie daran jetzt also was hat (.) dafür gesorgt dass Sie sich daran erinnern?
(2) ähm::: (.) oder- ()

⁶⁷⁸ DFW01I, Z. 49-63; DFW02I, Z. 436-477, 784-908 u. 1522-1546; DFW04I, Z. 742-818 u. 1406-1439; DFW05I, Z. 1266-1335; Z. DFM01I, Z. 197-263 u. 810-851; DFM02I, Z. 74-85 u. 532-632; DFM03I, Z. 789-921; DFM04I, Z. 294-317.

⁶⁷⁹ Vgl. Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

⁶⁸⁰ Selbstverständlich präsentieren auch die untersuchten Filme in ihrer Gänze als fiktionale und narrative Geschichtsdarstellungen kein Abbild der Vergangenheit, sondern eine Sichtweise respektive Perspektive auf die von ihnen und in ihnen inszenierte Vergangenheit. Diese übergeordnete Ebene kann in dieser Studie mit ihrem kleinteiligen Vorgehen jedoch nicht mit einbezogen werden, da hierfür ein anderes empirisches Vorgehen (beispielsweise ein medienbiographischer Ansatz) besser geeignet wäre. Darüber hinaus gäbe eine auf diese Ebene gerichtete Frage keine Auskünfte über den konkreten Umgang der ProbandInnen mit personalisierter Geschichte, sondern auf das Resultat der Summe aller Umgänge ohne hierbei Einblick in die Mechanismen und Prozesse der Rezeption zu gewähren.

⁶⁸¹ ZdFM01I, Z. 42. Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:22:47-00:24:31 u. 00:33:32-00:38:17.

Pm: L((schnaubt)) |
Pm: L ja weil=weil's halt einfach zwei Meinung'n war'n also weil die Frau...
Im: L Mhm
Pm: ...halt meinte es geht nich' ((holt Luft)) hatte halt so ich=ich sach' mal jetzt moderne Gedankenführungen das sie halt meinte ((holt Luft)) äh:: weil die Deutschen das mit Russen oder Ju:den oder °m:-m:-m:° sonstwelchen Bevölkerungsgruppen oder Religionsgruppen gemacht haben ((holt Luft)) äh: durften wir das mit denen nicht machen ((holt Luft)) ähm:: ich denke mal das is' auch was was den meisten Menschen heute einleuchten sollte oder (.) einleuchten tut ((holt Luft)) ähm:: und der andre: ältre Herr kam halt dann mit der Meinung naja (.) sie ha'm=s bei uns auch gemacht äh:: es war Krieg und wir durften das dann auch tun ((holt Luft)) ich will ihn dafür nich' verurteil'n: er is' wahrscheinlich auch (.) °m-° so aufgewachs'n da(nn) war das halt auch die Meinung ((holt Luft)) is' ja auch irgendwo nachvollziehbar wenn=man dass die eigene Familie vielleicht ausgelöscht wird durch die oder so ((holt Luft)) dann denk ich mal nich' dass jeder (2) °m:::° dass jeder Mitleid hat dann wenn=wenn's den Leuten dann auch sehr schlecht geht (.) dass is' denk ich mal natürlich wüsste jetzt auch nich' wie ich mich da selber verhalten würde in der Situation oder so deshalb will ich da jetz' auch keinen verurteil'n((holt Luft)) aber aus der (.) wenn=man das mit Abstand sehen kann=man natürlich ((holt Luft)) find ich relativ klar sagen dass sie die fortschrittlichere Meinung hatte ((holt Luft)) und er halt (.) wie Sie gesagt haben alttestamentarischen ((holt Luft)) Gerechtigkeits@vorstellungen@ °vertreten hat“⁶⁸²

In seiner Äußerung bezieht sich Matthias zum einen auf den Zeitzeuginnenbericht der ehemaligen russische Armee-Krankenschwester Rosa M. Slowjowa, die in „Zeit der Frauen“, nachdem anderen deutsche ZeitzeugInnen Verbrechen von Rotarmisten geschildert hatten, das Verhalten der Roten Armee am und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wie folgt kommentiert:

„**Rosa M. Slowjowa:** <Russischer OT, bei 00:17:54 beginnt Übersetzung durch deutsche Frauenstimme (überlagernd)> Ich habe mich um Kinder gekümmert die aufs Grausamste von deutschen SS-Männern misshandelt wurden (4) wenn ich daran denke: (.) in einem Kasino der Deutschen haben wir Mädchen gefunden die vergewaltigt und umgebracht worden sind (2)

Erzähler: Solche Bilder tragen viele von ihnen im Herzen: als sie nach Deutschland kommen (2)

Rosa M. Slowjowa: <Russische OT, bei 00:19:31 beginnt Übersetzung durch deutsche Frauenstimme (überlagernd)> Es war ein Fehler den Deutschen gleich zu werden (5) ja wir waren Eroberer aber wir hätten den Deutschen kein Leid antun dürfen Gefangennehmen schon ((holt Luft)) aber nicht Foltern und nicht Töten <OT weiter, Übersetzung endet 00:19:49>“⁶⁸³

Im Kontext der Dokumentation erfüllt diese Aussage Slowjowas aus werksästhetischer Perspektive eine doppelte Funktion. Zum einen bietet sie mit ihrem Bericht über deutsche Verbrechen eine Erklärung für das Verhalten der Rotarmisten, das durch andere ZeitzeugInnen geschildert wurde. Zum anderen verurteilt sie – selbst Russin – die von russischen Soldaten begangenen Verbrechen. Auf diese Weise fügt sich die Aussage, die zwar nicht der maßgeblichen deutschen Perspektive der Dokumentation entspricht, die ihre Geschichtsangebote überwiegend aus der Sicht deutscher Opfer inszeniert, nahtlos in die übrigen deutschen Opfernarrative ein. Matthias' Wertschätzung der Sichtweise Rosa M. Slowjowas beruht vor allem auf deren ausgleichendem Charakter. Dass die Verurteilung der Verbrechen beider ‚Kriegsparteien‘ dabei seiner eigenen Einstellung entspricht, wird vor allem an der von Matthias vorgenommenen Abgrenzung zu den Äußerungen des ehemaligen polnischen Polizisten Marian Stachowiak deutlich, die in seinen Augen die diametral entgegengesetzte Position zur Sichtweise Slowjowas darstellt. Diese Abgrenzung verdeutlicht auch, dass für den Probanden die Artikulation der ex post Sichtweisen der ZeitzeugInnen auf Geschichte und nicht die tatsächlich angesprochenen historischen Begebenheiten an sich im Zentrum des Motives stehen und letztlich die Übernahme in sein *Individuelles Filmskript* motivieren.⁶⁸⁴ So findet sich Stachowiaks Position eine knappe Viertelstunde später nach den Ausführungen Slowjowas in der Dokumentation, die sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr den Vergewaltigungen durch Rotarmisten, sondern der Vertreibung Deutscher aus Pommern nach Kriegsende widmet.⁶⁸⁵ Stachowiaks Anteil an „Zeit der Frauen“ zerfällt hierbei in zwei Binnenerzählungen. Zum einen schildert er sein Verhalten in der Vergangenheit:

„<polnischer OT, bei 00:34:08 beginnt Übersetzung durch deutsche Männerstimme (überlagernd)> Wenn ein Landsmann kam dann schickte man ihn: zu uns auf die Polizeiwache ((holt Luft)) und man musste ihn ja irgendwo unterbringen (.) ich sagte schau dich um wo es dir gefällt <OT endet zusammen mit Übersetzung>“⁶⁸⁶

⁶⁸² ZdFM011, Z. 495-520.

⁶⁸³ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:18:52-00:19:53.

⁶⁸⁴ Diese Annahme bestätigt sich auch am Gesamtkontext des *Vertiefenden Interviews* von Matthias, der die ZeitzeugInnen Marian Stachowiak und Rosa M. Slowjowa stets gemeinsam erwähnte: Vgl. ZdFM01N, Z. 37ff; ZdFM011, Z. 109-123, 460-491, 492-524, 604-645, 881-913 u. 966-679.

⁶⁸⁵ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:33:32-00:38:17.

⁶⁸⁶ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:08-00:34:19.

Wenig später begründet Stachowiak sein Verhalten dann in seinem zweiten Auftritt wie folgt:

„<polnischer OT, bei 00:36:14 beginnt Übersetzung durch deutsche Männerstimme (überlagernd)> Ich gehe von folgender Prämisse aus ((holt Luft)) was du dem Herrn antust das tut der Herr dir an versteh'n Sie was ich meine? (.) die Deutschen haben doch mit der Vertreibung begonnen: ((holt Luft)) meiner Tante haben sie eine halbe Stunde gelassen um zu packen (.) so haben es die Deutschen gemacht (.) <Übersetzung endet 00:36:29, bis 00:36:31 OT>„⁶⁸⁷

Stachowiaks zweite Äußerung, der von Matthias in diesem Zusammenhang im besonderen Bedeutung beigemessen wird, schließt neben einer Rechtfertigung, die sowohl im Kontext der Vergangenheit der Binnenerzählung des Zeitzeugen als auch in der Gegenwart der Dokumentation gelesen werden kann, auch eine Bekräftigung der Richtigkeit des Verhaltens ein, die sich durch seinen Verwendung des Präsens zu Beginn der Äußerung deutlich von der erzählten Vergangenheit abhebt und verdeutlicht, dass es sich hierbei auch um eine ex post Perspektive auf Geschichte handelt.⁶⁸⁸ Matthias weist den beiden Sichtweisen der ZeitzeugInnen dadurch Bedeutung zu, dass er sie selbst bei der Verortung seines eigenen Standpunktes im Bezug auf die in der Dokumentation dargestellten Verbrechen zu Hilfe nimmt. Dabei steht der Proband, der selbst einen Familienhintergrund mit Vertriebenen aufweist,⁶⁸⁹ der Position der Zeitzeugin Rosa M. Slowjowa näher. Dennoch begegnet er Marian Stachowiak trotz der Ablehnung seiner Position empathisch,⁶⁹⁰ was ihm freilich nur gelingt, indem er Stachowiak selbst durch das Imaginieren seines möglichen Schicksals, das seiner Haltung zugrunde liegen könnte, in einer Opferrolle wahrnimmt.⁶⁹¹ Als Resultat dieser Betrachtung würdigt der Proband die Sichtweise des Zeugen vor allem in ihrer Funktion als alternierende Perspektive auf den Tenor der von ihm als einseitig auf deutsche Perspektive fokussiert wahrgenommenen Gesamtheit des Medientextes „Zeit der Frauen“.⁶⁹²

Zusammenfassend kann demnach erstens festgehalten werden, dass neben historischen Elementen personalisierter Geschichte auch Positionen und Sichtweisen auf Geschichte geeignet sind, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und Bedeutung zugesprochen zu bekommen. Am Beispiel von Matthias konnte gezeigt werden, dass hierbei vor allem die individuellen Positionen und Einstellungen der RezipientIn gegenüber den rezipierten personalisierten Geschichten, an denen sich diese Positionen artikulieren, im Vordergrund stehen, sei es durch Zustimmung, Ablehnung oder Aushandlung bei der Konstruktion der individuellen Lesarten.⁶⁹³ Dementsprechend ist davon auszugehen, dass nur personalisierter Geschichte geeignet sind, solche Motive hervorzubringen, die neben dem eigentlichen filmischen Geschichtsangebot oder an seiner Stelle explizit eine ex post vorgenommene Deutung von Geschichte explizieren. Hierin findet sich auch der maßgebliche Unterschied zur angenommenen Historizität als Motivation. Zwar ist es spätestens seit dem linguistic turn in der Geschichtswissenschaft kein Geheimnis mehr, dass erzählte Geschichte stets fiktional und nie tatsächlich faktisch ist und somit immer an einen Standort und eine Zeit gebunden bleibt. Mit der hier rekonstruierten Motivation konnte im Bezug auf filmische Geschichtsdarstellungen aber auch nachgewiesen werden, dass solche Standpunkte auch für die Rezeption von Texten eine Rolle spielen können. Dies tritt vor allem dann ein, wenn sie nicht erst im Zuge einer kritischen Reflexion herausgearbeitet werden müssen, sondern – wie in den Fällen der ZeitzeugInnen Stachowiak und Slowjowa – direkt in der Erzählung aufgehen, als solche von den RezipientInnen zu erkennen sind und ihnen somit ohne Deutung bereits im Sinnbildungsprozess zugänglich sind.

Ähnlich wie bereits bei der erörterten, angenommenen Historizität als Motivation konnte auch die Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen als Motivation fast ausschließlich in den *Schriftlichen Nacherzählungen* und *Vertiefenden Interviews* jener ProbandInnen nachgewiesen werden, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten. Insgesamt konnte die Motivation bei sechs

⁶⁸⁷ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:36:12-00:36:31.

⁶⁸⁸ Bei dieser Einschätzung konnte nur auf die deutsche Übersetzung der Aussage des Zeitzeugen Marian Stachowiak zurückgegriffen werden, da auf der *Akustischen Eben der Audiovisuellen Erzählinstanz* die polnische Originaltonspur fast vollständig durch die Übersetzung überlagert wurde, sodass sie akustisch nicht mehr verständlich war, sondern nur noch die Funktion erfüllte, der Inszenierung eine gesteigerte ‚Authentizität‘ zu verleihen.

⁶⁸⁹ Vgl. zum Familienhintergrund des Probanden: ZdFM01I, Z. 736-752, 753-779, 780-787, 798-801, 802-822 u. 1235-1278.

⁶⁹⁰ Vgl. hierzu Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁶⁹¹ Hierbei ist anzunehmen, dass es sich nicht um eine Ergänzung personalisierter Geschichte handelt (vgl. Kapitel 8.4 dieser Arbeit), da sich der Proband mit hypothetischer Artikulation seiner Vermutung deutlich macht, dass es sich hierbei, um eine Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte handelt und nicht um eine Modifikation des Medientextes bei der Genese des *Individuellen Filmskriptes* im Zuge des Rezeptionsprozesses.

⁶⁹² Vgl. zur Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ als Motivation, die sich an dieser Stelle mit der Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen als Motivation vermischt, im Allgemeinen Kapitel 9.1.7 sowie zur weiteren Deutung dieses spezifischen Ausschnittes aus dem *Vertiefenden Interview* des Probanden Matthias S. 248ff dieser Arbeit.

⁶⁹³ Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

der acht ProbandInnen aus dieser Gruppe in mindestens einem Fall rekonstruiert werden, aber nur bei einem Probanden, der den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatte.⁶⁹⁴

Das einzige Beispiel für eine derart gelagerte Motivation bei der Rezeption für „Die Flucht“ lässt sich aus einem Ausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* des sechszwanzigjährigen Mechatronik-Studenten Andreas rekonstruieren. Dieser hatte in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* eine Sequenz, die sich am Ende des Spielfilmes findet, wie folgt wiedergegeben:⁶⁹⁵

„später kommt François als amer. GI zum Hof und trifft Lena nachdem amer. Sold. München befreit haben (im Film erobert)“⁶⁹⁶

Andreas greift in diesem kurzen Abschnitt im Kern zwei Sequenzen auf: Zum einen bezieht er sich auf die Sequenz, in der sich die Protagonisten Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wiedersehen.⁶⁹⁷ Zum anderen integriert er in den Abschnitt aber auch ein Element aus einem Voiceover, das im Film circa zehn Minuten zuvor zu hören ist, mit dem der Film das Kriegsende inszeniert. Die von Mahlenberg aus dem Off gesprochenen Worte lauten dabei wie folgt:

„Hitla beging Selbstmord (3) die Russen besetzten Berlin (2) und die Amerikaner nahmen München ein: (3) und am achten Mai (2) war endlich Frieden: (5) so ungewiss unsere Zukunft war: (3) so sicher wusste ich: (2) dass sie nichts mehr mit der Welt zu tun haben würde: (2) aus der wir gekomm'n war'n: (3) und dass ich nicht mehr die Gleiche war.“⁶⁹⁸

Auf die von ihm bewusst beigefügte Ergänzung „erobert“⁶⁹⁹ angesprochen, elaborierte Andreas seine Beweggründe für diese Wortwahl folgendermaßen:

Pm: L Ja:: ja: ja ((holt Luft)) Naja also ich ä (3) ich war mir selber
nich' mehr sicher o:b sie das wirklich so gesacht hat wer ähm München wurde von den...

Im: L Mhm

Pm: ...Amerikanern erobert so ((holt Luft)) Was ja dann doch irgendwie schon immer noch so ha::
die ha'm uns die Stadt weggenommen so und jetzt' besetzt also besetzt und so:: un' äh: (.)
((holt Luft)) äh weiß nich' ob das jetzt bewusst so gesacht wurde von den Autoren das sie das...

Im: L Mhm

Pm: ...vorlesen sollte um halt irgendwie noch ne (.) ((holt Luft)) trotzdem so ja wir armen geleut-
also äh wir armen besetzten Deutschen so äh-äh (.) die das halt nicht eingesehen will dass äh::
@dass sie eigentlich@ trotzdem halt scheiße war oder vielleicht auch scheiße is' so na dass halt
alle (.)...

Im: L Ja

Pm: ...um sie drum herum auch halt auch scheiße warn so @und es nich' sehen-@ einsehen wollte...

Im: L @(.)@

Pm: ...dass s::ie eigentlich Teil eines: dies:: dieses superkrassen Verbrechen also das Verbrechens
der Menschheit eigentlich äh Teil war so ((holt Luft 2)) äh:: oder ob einfach nur unbewusst von
den Autoren geschrieben wurde so also w- ja also (2) aus meiner heutigen Perspektive...

Im: L Mhm

Pm: ...w- bin ich halt dann doch schon froh so dass halt dann (2) zwei Armeen halt dann Deutschland
befreit haben so ja:: sonstn ((holt Luft)) so und dass das ja halt nicht gesagt wurde is' ja nich'
einmal im Film so ((holt Luft)) ha=fl i m weiß nich ob des bewusst nicht gesacht wurde... [...]“⁷⁰⁰

Dass Andreas' Positionierung gegen die Nutzung des Begriffes der Eroberung sich aus seinem politisch-ideologischen Selbstverständnis begründet, ist zuvor bereits erörtert worden;⁷⁰¹ der Grund, wieso er dieser Äußerung ein solches Maß an Bedeutung zuweist, liegt aber nicht in dieser begründet. Die Tatsache, dass der Proband bei der Wiedergabe seines *Individuellen Filmskriptes* Berlin und nicht wie im Film München als erobert bezeichnet, stellt eine Modifikation der rezipierten personalisierten Geschichte dar, in der sich Praktiken der Reduktion und Ergänzungen verbunden haben dürften, wobei eine klare Rekonstruktion des Probandenhandelns in diesem Bezug nicht möglich war.⁷⁰² Für die Rekonstruktion der Motivation ist dies in diesem Kontext jedoch unerheblich. Grundlegend muss zunächst festgestellt

⁶⁹⁴ Vgl. exemplarisch für die Dokumentation „Zeit der Frauen“: ZdFW02I, Z. 98-123, 372-402 u. 613-639; ZdFW03I, Z. 325-369, 1584-1637, 1666-1715, 1796-1847, 2045-2087 u. 2222-2254; ZdFW04I, Z. 1803-1842; ZdFM01N, Z. 45-48; ZdFM01I, Z. 492-524, 604-651 u. 881-913; ZdFM02I, Z. 889-929; ZdFM03I, Z. 1118-1229; und für den Spielfilm die Flucht: DFM01I, Z. 92ff; DFM01I, Z. 920-1220.

⁶⁹⁵ Vgl. zum folgenden Beispiel auch die grundsätzlichere Interpretation dieses Gesprächsausschnittes mit dem Probanden Andreas im Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

⁶⁹⁶ DFM01I, Z. 92ff.

⁶⁹⁷ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:22:17-01:22:58.

⁶⁹⁸ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:13:32-01:14:06.

⁶⁹⁹ DFM01I, Z. 94.

⁷⁰⁰ DFM01I, Z. 924-945.

⁷⁰¹ Vgl. Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

⁷⁰² Vgl. Kapitel 8.2 u. 8.4 dieser Arbeit.

werden, dass das Voiceover, aus dem sich dies von Andreas artikulierte Motiv speist, in seiner Inszenierung zweideutig ist. Zwar handelt es sich bei der Sprecherin des Voiceovers und der Protagonistin Magdalena von Mahlenberg um dieselbe Figur, jedoch geben Tempus und Informationsgehalt einen Hinweis darauf, dass es sich nicht wie im übrigen Film um eine gleichzeitige, sondern um eine spätere Narration handelt. Darüber hinaus kann angenommen werden, dass die Mahlenberg der spätere Narration über ein Mehr an Wissen verfügt als die Mahlenberg der gleichzeitige Narration, wodurch sich auch mit dem Voiceovers die Fokalisierung verändert. Dieser Umstand konstituiert eine vergleichbare ex post Situation, wie sie zuvor am Beispiel von „Zeit der Frauen“ als Voraussetzung für Motive, in denen RezipientInnen Positionen und Sichtweisen von Personen auf Geschichte verorten, deren Wertschätzung den eigentlichen Akt der Motivation zur Übernahme in ein *Individuelles Filmskript* bildet, herausgearbeitet wurden. Im Gegensatz zu den beiden ZeitzeugInnen Stachowiak und Slowjowa, deren historische Erzählungen und Sichtweisen auf das Geschehene aus dem Kontext zumindest vage am Ende des Zweiten Weltkrieges respektive in der Gegenwart der Dokumentation verortet werden können, muss im Falle des Voiceovers offen bleiben, in welchem genauen Verhältnis die beiden Zeitebenen der Erzählung zueinander stehen und vor allem wann die spätere Erzählung zeitlich anzusiedeln ist, da die erzählte Zeit der Handlung mit der Gegenwart des Filmes kongruent ist und die Binnenerzählsituation nicht expliziert wird. Bereits mit der Erwähnung der Autorschaft des Voiceovers deutet Andreas an, dass seine Bedeutungsbeimessung und sein Verständnis von ‚Eroberung‘ respektive ‚Befreiung‘ der Gegenwart der Rezeptionssituationen näher sind als der Vergangenheit des Filmes. Zwangsläufig begreift er demnach die fragliche Formulierung nicht als Angebot einer historischen Information, sondern als Proposition, diese zu bewerten und somit als Sichtweise auf Geschichte. Somit begreift Andreas die Schilderung von der Eroberung nicht als eine in ihrem historischen Kontext verständliche respektive gängige Wahrnehmung,⁷⁰³ sondern als eine in seiner Gegenwart für ihn inakzeptable Äußerung. In dieser Gestalt bewegt das Motiv Andreas zu einer Übernahme in sein *Individuelles Filmskript*.

Der vorliegende Fall mag somit zum einen als Illustration dafür dienen, dass die Wertschätzung von ex post Sichtweisen auf Geschichte als Motivation auch dann greift, wenn die fragliche Position von der RezipientIn abgelehnt oder negativ bewertet wird. Zum anderen verdeutlicht das Beispiel, dass bei der Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen auf Geschichte als Motivation der RezipientInnen bei der Selektion nicht ausschlaggebend ist, wie und ob diese im Medientext angelegt sind, sondern wie und ob der Medientext von der RezipientIn entsprechend gelesen werden kann.

Der Umstand, dass mit dem Beispiel von Andreas nur ein Fall rekonstruiert werden konnte, in dem die beschriebene Motivation zum Tragen kommt, sollte indes nicht als Idiosynkrasie abgetan werden. Vielmehr ist die Ursache hierfür in den Eigenheiten der filmischen Geschichtsangebote „Die Flucht“ und „Zeit der Frauen“ zu suchen. Essentiell für die Motivation sind Motive, die die Sichtweisen auf Geschichte in den Mittelpunkt stellen, wobei die Bewertung der historischen Situation ex post vorgenommen werden muss. Hierfür bietet sich – werksästhetisch betrachtet – bereits strukturell in der Dokumentation mehr Raum, da die Gegenwart des Filmes und die dargestellte Vergangenheit anders als im Spielfilm nicht identisch sind. Lediglich die Voiceovers und einige wenige Binnenerzählungen, die auf eine vor dem Film verortete Vergangenheit rekurrieren, bilden hierbei die Ausnahme, wodurch bereits das Angebot personalisierter Geschichte die Möglichkeiten der RezipientInnen, auf diese Weise Bedeutung beizumessen, stark eingeschränkt wird. In „Die Flucht“ finden sich im Bezug auf diese Einschätzung lediglich wenige Sequenzen, die das Potenzial besitzen, als Grundlage für solche Motive fungieren zu können. So finden sich in der direkten autonomen Figurenrede der gleichzeitigen Narration der Filmgegenwart, die mit den Dialogen den Großteil der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* ausmacht, nur wenige Äußerungen, die eine Sichtweise auf weiter zurückliegende Geschehnisse präsentieren.⁷⁰⁴ In

⁷⁰³ Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* Bd. 4. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949, Bonn 2010, S. 941f.

⁷⁰⁴ Im gesamten Film kommen hierbei im engeren Sinne nur drei Dialoge respektive Äußerungen, die sich nicht selbstreferentiell auf die zurückliegende Handlung des Filmes selbst als ex post Sichtweisen auf Vergangenheit beziehen, in Frage. Zum einen eine Äußerung der Filmfigur Babette zum bevorstehenden Kriegsende: „Babette: ‚Das ganze Leid um am Ende zu kapitulier’n,‘“ (Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:10:25-01:10:3); zum anderen zwei Sätze aus dem Streitgespräch zwischen Babette und ihrem Sohn Fritz am Ende des Filmes: „Babette: ‚Ja:: (2) aba ich hasse auch die Deutschen: die in Alexejs Dorf Frau’n und Kinder in eine Kirche getrieben und angezündet hab’n‘“ (Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:15:24-01:15:29); und: „Fritz: ‚Was erzählst de hier für einen Dreck? (.) Das sind doch alles Lügen is’ doch alles Schwachsinn hä:: (.) Er hat uns groß gemacht der Führer hat Deutschland groß gemacht ((holt Luft)) er hat Euch vernichtet Euch hat er vernichtet‘“ (Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 01:15:39-01:15:53); vergleicht man diese allesamt sehr kurzen Elemente, wird deutlich, dass diese nicht mit den Ausführungen der ZeitzeugInnen zu vergleichen sind, die in „Zeit der Frauen“ ex post Positionen als Angebot an die RezipientInnen richten. (Vgl. die Äußerungen von Rosa M. Slowjowa und Marian Stachowiak, die im Zuge der Analyse des Beispiels von Matthias in diesem Kapitel wiedergegeben wurden.) Betrachtet man die relative Kürze der Angebote in „Die Flucht“, ist davon auszugehen, dass in diesem Kontext auch die Dauer (Vgl. Kapitel 9.1.1 dieser Arbeit) einen eklatanten Einfluss auf die Rezi-

diesem Zusammenhang mangelt es also an Angeboten von ex post Situationen. Aber auch in den Voiceovers, die allesamt als spätere Narrationen angelegt sind und sich somit ex post zur Gegenwart des Filmes verhalten, finden sich wenige Perspektiven auf Vergangenheit, da die meisten Voiceovers in „Die Flucht“ lediglich zur Plausibilisierung der Ellipsen genutzt werden, bleiben sie zumeist inhaltlich auf die Handlung.⁷⁰⁵ In diesem Zusammenhang mangelt es demnach an Werturteilen, die eine Sichtweise auf Geschichte konstituieren oder als solche verstanden werden könnten. Die Rekonstruktion der Wertschätzung von Sichtweisen und Positionen auf Geschichte als Motivation für die Übernahme von personalisierter Geschichte in das *Individuelle Filmskript* im Fall von Andreas verdeutlicht jedoch, dass diese Art der Bedeutungszuweisung auch bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen, die sich als Drama präsentieren, möglich ist.

Abschließend kann demnach zweitens festgehalten werden, dass Wertschätzung von Sichtweisen und Positionen auf Geschichte als Motivation auch im Spielfilm denkbar und möglich ist, der in dieser Studie für Rezeptionsexperiment herangezogene Film „Die Flucht“ jedoch in dieser Hinsicht schlicht zu wenige Angebote an die ProbandInnen richtete, als dass es zu einer veritablen Häufung an Fällen hätte kommen können. Bei der Rezeption anderer Spielfilme könnte die Motivation jedoch durchaus die Genese *Individueller Filmskripte* in ähnlichem Ausmaß mitgestalten, wie dies in dieser Arbeit für die Rezeption der Dokumentation „Zeit der Frauen“ rekonstruiert werden konnte.

9.1.7 Die Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ als Motivation

Es stellt kein Geheimnis dar, dass die beiden Filme, die für die Rezeptionsexperimente die Grundlage dieser Studie bilden, eine tendenziöse und einseitige Blick auf die Geschehnisse in den ehemaligen Ostgebieten des Deutschen Reiches am Ende des Zweiten Weltkrieges werfen, und nicht zuletzt wegen eben dieser Darstellung eben dieses Themenkomplexes als Stimulus für das Rezeptionsexperiment dieser Studie gewählt wurden.⁷⁰⁶ Aus einer historiographischen Perspektive lässt sich im Bezug auf beide Filme feststellen, dass sie vor allem die deutschen Opfer und das deutsche Leid in den Fokus nehmen und dabei den Überfall auf zahlreiche europäische Staaten, den Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion, den Völkermord an den europäischen Juden und weitere Minderheiten und andere Verbrechen gegen die Menschlichkeit, die Ursachen dieses Leides waren, nur unscharf am Rand ihrer Geschichtsdarstellung erwähnen oder gar nicht mit einbeziehen. Neben dieser Selektivität kann beiden Filmen ebenfalls angelastet werden, dass sie darüber hinaus bezüglich einer eindeutigen Bewertung der dargestellten Vergangenheit einiges zu wünschen übrig lassen, wobei dem Spielfilm „Die Flucht“ in dieser Hinsicht ein weit schlechteres Zeugnis auszustellen ist als der Dokumentation „Zeit der Frauen“.⁷⁰⁷ Diese ‚Schräglage‘ stieß auch einigen ProbandInnen auf. So äußerten insgesamt neun der 17 ProbandInnen, die an der Studie teilgenommen hatten, mindestens einmal, dass sie den rezipierten Film oder konkrete Angebote

piantInnenaufmerksamkeit ausüben und zur Vernachlässigung dieser Angebote (vgl. Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit) geführt haben dürfte.

⁷⁰⁵ Neben dem bereits zitierten Voiceover finden sich noch die Folgenden im Spielfilm „Die Flucht“: „Heinrich von Gernstorff <aus dem Off/liest Brief>: ‚Ich liebe meinen Bruder und bin unschuldig: (2) in ewiger Verbundenheit Dein Heinrich:‘“ (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:01:17-00:01:22); „Magdalena von Mahlenberg <aus dem Off>: ‚Mit aller Kraft versuchte ich meiner Aufgabe gerecht zu werden (.) für meine Leute bestmöglich zu sorg’n (.) Für das Leid anderer (.) hatte man keine Augen mehr‘“ (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:06:07-00:06:10); „Magdalena von Mahlenberg <aus dem Off>: ‚Victoria war nun schon seit fünf Tagen verschwunden‘“ (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:06:20-00:06:22); „Magdalena von Mahlenberg <aus dem Off>: ‚Die Rote Armee hatte uns eingekesselt (2) Ostpreußen war vom Reich abgeschnitten (3) uns blieb nur noch der Weg über die gefrorene Ostsee (.) das Haff (.) Ein Weg den auch die sich zurückziehende Wehrmacht nutzte: (2) ‚Damit doppelt gefährlich für uns war‘“ (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:49:41-00:49:51); „Magdalena von Mahlenberg <aus dem Off>: ‚Völlig erschöpft (.) ohne Schutz und auf brüchigem Eis: (2) mussten wir unseren Weg Richtung Westen fortsetzen‘“ (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:50:06-00:50:12); „Magdalena von Mahlenberg <aus dem Off>: ‚Schon am nächsten Tag zogen wir weita‘ (5) nach vier Monaten Flucht ((schnaubt und seufzt)) (3) ((schmatzt)) die unbeschreibliches Leid und ((holt Luft)) (.) Entbehrung mit sich brachte ((schnaubt)) (.) ((holt Luft)) kamen wir endlich ((schnaubt)) ((schmatzt)) ohne jedes Hab und Gut (.) über Thüringen nach (2) aber auch hier wollte uns auf Dauer niemand hab’n. (5) Und dieser Krieg konnte kein Ende find’n“ (Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 01:06:09-01:06:36). Es bleibt hervorzuheben, dass einige dieser Voiceovers durchaus von ProbandInnen erwähnt wurden. Mit Ausnahme von Andreas geschah dies jedoch ausschließlich im Kontext der Erklärung von Ellipsen in der Narration des Filmes, wobei in keinem Fall eine eigenständige Bedeutungszuweisung rekonstruiert werden konnte und somit die Funktion als Motivation für die Übernahme ins *Individuelle Filmskript* nicht nachweisbar war.

⁷⁰⁶ Vgl. Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

⁷⁰⁷ Vgl. Kapitel 6.2.1, 6.3.1 u. 6.3.2 dieser Arbeit.

personalisierter Geschichte als einseitig, subjektiv oder tendenziös empfunden hätten.⁷⁰⁸ Der Anzahl von ProbandInnen, die zu so einer Einschätzung kamen, war bei der Gruppe, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte, mit einem Anteil von sechs der acht TeilnehmerInnen weit höher als bei den RezipientInnen des Spielfilmes, von denen gerade einmal drei der insgesamt neun ProbandInnen diesen Umstand monierten. Hierbei ist augenfällig, dass vor allem jene ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, auch einen gesteigerten Anspruch der ‚Objektivität‘, ‚Neutralität‘ et cetera an das Format selbst richteten, den sie bei „Zeit der Frauen“ nicht oder nicht vollständig erfüllt sahen, wobei davon auszugehen ist, dass dieser Anspruch auf die gattungsspezifischen Erwartungs- und Erfahrungswerte der ProbandInnen zurückzuführen ist.⁷⁰⁹

Folglich erregten personalisierte Geschichtsangebote, in denen ProbandInnen ein Motiv erkannten, die diesem angenommenen Missstand entgegentraten, ebenfalls Aufmerksamkeit. Darüber hinaus konnten einige Fälle rekonstruiert werden, in denen die Motivation zur Übernahme entsprechender Motive in die *Individuellen Filmskripte* dieser Einschätzung begründet lag. Solche Motive wurden von den ProbandInnen meist in Opposition zu der Mehrheit oder Gesamtheit des restlichen, durch sie rezipierten Angebotes der filmischen Geschichtsdarstellung verstanden.

Angebote, die diese Anforderungen erfüllten und in den Augen der ProbandInnen alternierende Aspekte im Hinblick auf die dargestellte Geschichte hervorhoben, zerfallen dabei aus einer filmwissenschaftlichen respektive filmnarratologischen Perspektive in zwei Typen, deren Unterscheidung vor allem aus einer geschichtsdidaktischen Perspektive aufschlussreich erscheint: So bezogen sich die ProbandInnen in diesem Zusammenhang zum einen auf Motive, in denen personalisierte Geschichte in ihrer Wahrnehmung eine alternierende Perspektive im Kontext der filmischen Geschichtsdarstellung anboten oder alternierende Propositionen zur dargestellten Geschichte machten, die als Gegenperspektive bezeichnet werden können. Zum anderen schrieben ProbandInnen einzelnen Motiven auch das Potenzial zu, dass die ihnen zugrunde liegende personalisierte Geschichte nicht nur divergierende Sichtweisen zum Ausdruck brachten, sondern darüber hinaus auch das Angebot einer abweichenden Auffassung respektive Deutung der dargestellten Geschichte innerhalb der filmischen Geschichtsdarstellung in Abgrenzung zu den übrigen Angeboten der filmischen Geschichtsdarstellung offerieren. Diese alternierenden Deutungen von Geschichte fungieren gewissermaßen als filmische „Gegengeschichten“⁷¹⁰ zur durch die ProbandInnen verstandenen Aussage der übrigen Gesamtheit der Filmhistorie.

Als Beispiel für diese beschriebenen Typen von Motiven, die auf diese Weise Aufmerksamkeit auf sich zogen und von den ProbandInnen Bedeutung zugewiesen bekamen, mag der folgende Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* der achtzehnjährigen Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Jeanette, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ rezipiert hatte, dienen. Die vorliegende Passage ist hierbei Teil einer längeren Ausführung der Probandin, in der sie dem Interviewer elaboriert, welche Personen der Dokumentation ihr bedeutsam erschienen und wieso sie ihr im Gedächtnis geblieben waren:

„Im: Mhm:: (2) okay:: ((holt Luft)) sonst noch:: ähm::: (.) Person: (.) also Sie m- (.) es is' für mich is' es gleichgültig wieso ihn die in Erinnerung geblieben sind ((holt Luft))

⁷⁰⁸ Vgl. DFW01I, Z. 377-439; DFW02I, Z. 60-84, 301-377, 401-435 u. 1522-1546; DFM01I, Z. 166-196 u. 1436-1613; ZdFW01I, Z. 45-77 u. 1024-1091; ZdFW03I, Z. 906-929 u. 1889-1950; ZdFW04I, Z. 862-889 u. 1851-1883; ZdFM02I, Z. 374-385; ZdFM03I, Z. 24-43, 1378-1491; ZdFM04N, Z. 33-42; ZdFM04I, Z. 24-123.

⁷⁰⁹ Vgl. für die entsprechenden Äußerungen der ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten: ZdFW01I, Z. 30-45, 317-329, u. 1024-1091; ZdFW03I, Z. 49-70, 1302-1334, 1358-1396 u. 1397-1433; ZdFW04I, Z. 819-861, 862-889 u. 1803-1842; ZdFM01I, Z. 20-39 u. 980-1013; ZdFM02I, Z. 72-79, 504-529 u. 530-550; ZdFM03I, Z. 966-971. Des Weiteren äußerten sich auch einige ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten, über ihre Sehgewohnheiten oder grenzten das Format des Spielfilmes gegen das der Dokumentation ab und artikulierten Einschätzungen, wobei letzterer ein höheres Maß an „Objektivität“, „Neutralität“ etc. beigemessen wurde: DFW04I, Z. 742-778; DFW05I, Z. 589-628; DFM01I, Z. 197-225; DFM04I, Z. 1249-1270. Es soll an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass es sich bei Zuschreibungen von „Objektivität“ und „Subjektivität“ einzig um die Zuschreibungen der jeweiligen ProbandInnen handelte. Sie wurden im Rahmen des Experimentes nicht gesondert erfragt. ProbandInnen, die solche Einschätzungen vornahmen, wurden – äquivalent zu den theoretischen Vorannahmen hinsichtlich ‚Faktizität‘ und ‚Fiktionalität‘ (vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit), jedoch ohne diese gleichzusetzen – nicht mit dem konstruktivistischen Charakter ihrer Zuschreibung – konfrontiert, sondern um Elaboration gebeten.

⁷¹⁰ Der Begriff wurde aus dem Werk des französischen Annales-Historikers Marc Ferro entliehen, der mit ihm das Potenzial des Filmes beschreibt, Geschichte jenseits möglicher bestehender ideologischer, politischer oder sozialer Zwänge in Opposition zum Konsens eines Mehrheitsnarratives einer Gesellschaft in ihrer Zeit zu inszenieren. (Vgl. Marc Ferro, *Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft*, in: Claudia Honegger/Marc Léopold Benjamin Bloch (Hrsg.), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 247-271; u. Marc Ferro, *Gibt es eine filmische Sicht auf Geschichte?*, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 17-36.) Im Kontext dieser Arbeit bezeichnet der Begriff in Anlehnung an Ferro die Zuschreibung durch ProbandInnen, dass eine Sequenz, eine Aussage oder ein anderes Element des Filmes im Kontext der Gesamtheit des Filmes und seiner durch die ProbandInnen angenommenen Aussage im Gegensatz zum Rest des Filmes als divergierende Perspektive auf Geschichte verstanden wurde.

Pw: Na dann vielleicht noch (.) der einzige Amerikaner der da gesprochen hat (.) ((holt Luft)) der:...

Im: L °Mhm°

Pw: ...war: ähm:: (2) na°=w° ich konnte irgendwie nich°=ge- so ganz: (.) ä:w:: also seine Lage so begreifen: ((holt Luft)) ähm:: die er ja angesprochen hatte dass er nich° unbedingt wusste:: was das Ziel sein würd und äh:: °m-m-° wer sich da:: befindet und was ((holt Luft)) das fand ich auch noch: ((holt Luft)) und die:: äh:: Russin die das halt aus ihrer Perspektive erzähl=hat mit den deutschen Soldaten in Russland

Im: L °°Mhm°°

Im: Okay ((holt Luft)) (.) zu=°nem Bombapiloten der is° Ihnen:: weswegen in Erinnerung geblieben?

Pw: Na (.) sonst wurden ja:: immer n:: also is° war ja imma: von von den: sowjetischen: Truppen die Rede ((holt Luft)) und dass=es=sie=dann °nen Amerikaner is° der stach da ebent raus

Im: L Ja

Pw: ...((holt Luft)) und äh::: dass=is° eben nich° nur::: Flüchtige war°n oder Opfa oder so: dass es ebent auch aus der Sicht des °Besatzer dann noch so::° ((holt Luft)) (2) dis: (.) °m-° sozusagen Bombenfliegers also es=is° jetz° (ähm) des Gegenteil sozusagen (2)

Im: L °Mhm°

Im: Öhm: unt die:: (.) russische (.) ich glaub das war °ne Soldatin?

Pw: (Ne=ich=bei) oder °ne Lazarettchwester? oder irgendwie sie hat=s gesagt sie hat sich...

Im: L °Hm-Hm°

Pw: ...um: die:: äh:: (.) Mädchen gekümmert die man aus dem Soldatenpuff rausgeholt hat (3)

Im: °Mhm° °m-° Ja: ((holt Luft)) und die: is° ihn in Erinnerung geblieben

Pw: Na weil sie die Gegenseite nochmal gesagt also es is° dann nochmal die:: °äh::° klar geworden dass äh::: dass das (.) genau so gut die: deutschen Soldaten in Russland gemacht haben (.) °wie auch die russischen in Deutschland°

Im: Also auch wieder diese Gegenposition: ((holt Luft)) (3) war°n (.) fanden Sie die gut die...

Pw: L Genau

Im: ...Gegenposition: das: °oder° (.) dass die auch mit drin war°n?

Pw: ((holt Luft)) äh::: ich glaube ja weil:::°ä-° das für die Zuschaua:: (.) also (.) °m-° man man denkt dann halt dis die war°n: in kriegerischer Absicht unterwegs und wollten ebent so:: ((holt Luft)) i=äh:::m: (.) ja den Boden für die: Arier einräum° der da für sie:: äh:: (.) der ihn...

Im: L °@((schnaubt))@°

Pw: ...da immer versprochen wurde: oder der ((holt Luft)) °m-m-° zumindest je- wo ihn gesagt wurde dass=er=den dass ihn der zusteht ((holt Luft)) aber dass sie auch so ((holt Luft)) brutal unt unt ähm::: (.) vorgegan- sin° also es immer noch was anderes wenn man so °n Kriegsgescheh°n sieht als wenn das was ähm::: ((holt Luft)) nebenbei an krik(.)er-ischen Handlung nebenbei noch passiert ((holt Luft)) ähm::: des is°: was:: anderes also wenn man zum Beispiel sich jetz°: ((holt Luft)) ich glaube nich° dass viele:: nachfolgende Generationen sich jetz° überlegen ((holt Luft)) hat Opa vielleicht °ne Russin vergewalticht als=a::: in Stalingrad war oder so:: ((holt Luft)) es fällt viel°n ja schon schwer sich zu überle:::gen das er vielleicht jemanden...

Im: L Mhm

Pw: ...erschossen hat aba: ((holt Luft)) sowas is° dann nochmal °ne ganz andere Ebene“⁷¹¹

Im Gegensatz zur Mehrzahl der ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, empfand Jeanette die Darstellung als ausgewogen und sowohl die deutsche Seite als auch die Perspektive der anderen Konfliktparteien, die im Narrativ des Filmes verwoben waren, als ausreichend beleuchtet.⁷¹² Im vorliegenden Gesprächsausschnitt verweist sie auf gleich zwei ZeitzeugInnen, an denen sie ihre Einschätzung einer ausgeglichenen Präsentation der dargestellten Geschichte durch den Film festmacht:

Zum einen führt sie den ehemaligen US-Air Force-Piloten William Vandegriff an,⁷¹³ der der Probandin nach eigenem Bekunden in Erinnerung geblieben sei, da er als Amerikaner in der Dokumentation, deren Schwerpunkt auf den russische Soldaten gelegen habe, herausgestochen sei. Die Probandin grenzt den Zeitzeugen hierbei auf einer inhaltlichen Ebene gegen das in der Dokumentation thematisierte Verhalten der Rotarmisten ab. Vandegriffs Herkunft wird somit für Jeanette im Bezugssystem des Filmes zum Alleinstellungsmerkmal. Von Vandegriffs Zeitzeugenbericht, der seine Sicht der Bombardierung der

⁷¹¹ ZdFW02I, Z. 547-589.

⁷¹² Vgl. ZdFW02I, Z. 48-57 u. 256-302. Die Ursache dieser Bewertung durch die Probandin ist hierbei in ihrem eigenen familiären Vertriebenenhintergrund, einem starken Interesse am historischen Themenfeld ‚Flucht und Vertreibung‘ sowie eine hieraus resultierende, empathische Sicht auf und Mitleid mit den deutsche Opfer im Zusammenhang mit diesem Themenkomplex zu suchen. Vor diesem Hintergrund dieser persönlichen Nähe zum Inhalt des Medientextes im Allgemeinen und der Situation der deutschen Vertriebenen und Geflohenen sowie den Zeitzeugen im Speziellen, die diese repräsentieren, erscheint der Probandin demnach die von anderen ProbandInnen als spärlich empfundene Einbindung alternierender Sichtweisen im Rahmen des Medientextes (vgl. Anm. 708 im Kapitel 9.1.7 dieser Arbeit) als ausreichend (vgl. hierzu die Äußerungen der Probandin: ZdFW02I, Z. 68-123 175-255, 437-454, 464-520 u. 640-676; sowie den Ausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* mit Jeanette, der im Kontext des Kapitels 7.3 verhandelt wurde, auf S. 139f dieser Arbeit.) Es bleibt in diesem Zusammenhang anzumerken, dass das zitierte Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* von Jeanette, die die Angebote personalisierter Geschichte in der Dokumentation „Zeit der Frauen“, in denen sie das Potenzial einer Gegenposition oder ‚Gegengeschichte‘ erblickte, für ausreichend hielt, auch illustriert, dass die am Eingang dieses Kapitels erwähnte, subjektiv empfundene Einseitigkeit der Darstellung zwar im engen Zusammenhang mit der Zuschreibung von Gegenposition und ‚Gegengeschichte‘ zu Motiven steht, aber nicht zwingend Voraussetzung dafür ist, dass in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit generiert respektive Bedeutung zugewiesen wird.

⁷¹³ Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:04:11-00:04:47.

Hafenstadt Swinemünde schildert und seine Unwissenheit hinsichtlich der Flüchtlinge in der Stadt bezeugt, tritt dabei fast vollständig hinter die Abgrenzung gegenüber den übrigen, wahrgenommenen Inhalten des Filmes zurück und wird auch an anderer Stelle von der Probandin nicht ergänzt.⁷¹⁴ Jeanettes Wahrnehmung von Vandegriff ist dabei die bestmögliche Illustration eines Motives, dass durch die Wahrnehmung einer Gegenposition Aufmerksamkeit erregt wird und dieses Charakteristikum darüber hinaus den alleinigen Grund für die Bedeutungszuweisung bildet, die sich in der Übernahme in das *Individuelle Filmskript* der Probandin niederschlägt. Die Feststellung, dass Janette dabei mit der Nationalität des Zeitzeugen in seiner Funktion als Erzähler einer Binnenerzählung mit der angenommenen Schwerpunktsetzung des Filmes, in dem von „imma: von [...] sowjetischen: Truppen die Rede“⁷¹⁵ gewesen sei, genaugenommen die Gegenwart der Dokumentation mit der geschilderten Vergangenheit in Bezug setzt respektive gegeneinander abgrenzt, sollte dabei nicht als hermeneutische Spitzfindigkeit abgetan werden. Vielmehr unterstreicht dieser Befund, in welchem Maße diese Motivation von der Wahrnehmung der RezipientInnen und der Art und Weise, wie sie an personalisierten Geschichten Sinn bilden und diese zueinander in Bezug setzen, abhängig ist.⁷¹⁶

Zum anderen bezieht sich die Probandin auf die Aussagen der ehemaligen russischen Lazarett-schwester Rosa M. Slowjowa.⁷¹⁷ Auch ihr schreibt die Probandin zu, dass ihre Sichtweise eine Gegenperspektive zu den übrigen Angeboten personalisierter Geschichte in der Dokumentation einnimmt. Die Zuschreibung beinhaltet darüber hinaus jedoch auch eine andere Qualität, die als Zuschreibung einer ‚Gegengeschichte‘ rekonstruiert werden kann. Betrachtet man den Film für sich, so ist unter historiographischen Gesichtspunkten festzustellen, dass Slowjowas Zeitzeuginnenbericht beileibe nicht das Potenzial besitzt, wirklich eine ‚Gegengeschichte‘ zu artikulieren, wie sie obenstehend definiert wurde. Denn letztlich bezieht sich auch ihre Aussage über die von Rotarmisten begangenen Verbrechen – ebenso wie die Aussagen der deutschen ZeitzeugInnen in der Dokumentation – auf den Topos der Ungerechtigkeit und des Leides der deutschen Zivilbevölkerung. Die einzige Qualität, die ihre Aussage von dieser Warte aus betrachtet von der Mehrzahl der übrigen Aussagen abgrenzt, ist, dass in ihr nicht nur die in der Dokumentation verhandelten, sondern die Gesamtheit der russischen Verbrechen mit jenen auf eine Stufe gestellt werden, die von Deutschen im Zuge des Vernichtungskrieges gegen die Sowjetunion begangen wurden, wobei letztere im Medientext nicht im ansatzweise so ausführlich beschrieben werden wie erstere. Für sich genommen ist die Aussage Slowjowas alles andere als unproblematisch, da ihr mit der Gleichsetzung von russischen und deutschen Verbrechen ein nicht unerheblich relativierender Impetus inne wohnt. Darüber hinaus setzt Slowjowas Zeitzeuginnenbericht keinen wirklichen Kontrapunkt zum Gesamtnarrativ der Dokumentation, da er im gleichen Maße wie die Mehrheit der übrigen Berichte und der Tenor der Dokumentation in ihrer Gesamtheit die Perspektive der deutschen Opfer auf die russischen Täter betont – mit dem Unterschied, dass in diesem Fall eine russische Perspektive auf die deutschen Opfer und russischen Täter artikuliert wird, die eine Parallele zur deutschen Täterschaft inkorporiert.

Dem zum Trotz erkennt Jeanette in der fraglichen Sequenz das Motiv einer Gegengeschichte. So verdeutlicht ihre Anschlusserrählung, in der sie die fiktive Schuld imaginierter Angehöriger aus der Perspektive ihrer Generation thematisiert, dass jener Teil von Slowjowas Aussage, der sich auf die deutschen Verbrechen bezieht, in ihrer Wahrnehmung – unabhängig davon, dass er den deutschen Opfernarrativ, der die Dokumentation dominiert, weiterspinnt – im Vordergrund steht. Die betreffende Information aus dem Medientext ist hierbei lediglich der Ausgangspunkt der Gegengeschichte, die von der Probandin mit eigenem ‚historischen Wissen‘ ergänzt wird.⁷¹⁸ Dieser Umgang mit dem Medientext verdeutlicht auch, dass sich die Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ nicht allein aus dem Medientext ergeben oder gar der Historiographie verpflichtet sind, sondern unter Zuhilfenahme von eigenem Wissen der RezipientInnen im Rezeptions-, Sinnbildungs- respektive Deutungsprozess konstruiert werden. Darüber hinaus schreibt Jeanette der Zeitzeugin Slowjowa, wie zuvor auch Vandegriff, keine weiteren Merkmale zu, die ein weiteres Motiv in der Sequenz rekonstruierbar machen würden. Das beschriebene Motiv generierte somit nicht nur Aufmerksamkeit, sondern fungiert demnach als alleinige Motivation für die Bedeutungszuweisung durch die Probandin.

⁷¹⁴ Die Probandin Jeanette nahm den Zeitzeugen William Vandegriff nur am Rande wahr. In ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* blieb der Bomberpilot gänzlich unerwähnt. Die einzige andere Erwähnung seiner Person im *Vertiefenden Interview* gestaltet sich wenig ausführlicher als im oben zitierten Gesprächsausschnitt. Vgl. ZdFW02I, Z. 303-321.

⁷¹⁵ ZdFW02I, Z. 558f.

⁷¹⁶ Vgl. Kapitel 7.2 und 7.3 dieser Arbeit. Vgl. auch zur Annahme der grundsätzlichen Polysemie von Medientexten, die hier auf besonders eindrückliche Weise zum Vorschein kommt: Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

⁷¹⁷ Vgl. Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:18:52-00:19:53. Vgl. auch die Transkription von Slowjowas Aussage auf S. 240 im Kapitel 9.1.6 dieser Arbeit.

⁷¹⁸ Vgl. Kapitel 8.4 dieser Arbeit.

Die Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ durch die ProbandInnen als Motivation weist hierbei eine nicht unerhebliche Schnittmenge zu den in den vorherigen Kapiteln verhandelten Motivationen der angenommenen Historizität des Gesehenen und Gehörten und der Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen auf und stellt in gewisser Hinsicht einen Sonderfall dieser Kategorie von Motivationen dar. Zur trennscharfen Abgrenzung dieser drei Motivationen lassen sich drei distinktive Merkmale differieren: Erstens bezieht sich die Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen als Motivation lediglich auf die Bewertung von Geschichte aus einer ex post Perspektive im Kontext des Medientextes in der Form eines Werturteils, wohingegen sich die Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ als Motivation auf jegliche Artikulation von historischen Inhalten im Kontext der Filmhistorie beziehen kann. Zweitens bezieht sich die Bedeutungszuweisung durch die ProbandInnen bei der Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ als Motivation dabei nicht primär auf den zuschreibenden Informationswert des artikulierten historischen Inhaltes der rezipierten personalisierten Geschichte – wie bei der angenommenen Historizität des Gesehenen und Gehörten als Motivation –, sondern auf den Standpunkt der Person im Spannungsfeld der Darstellung der Filmhistorie, kann diesen aber miteinbeziehen. Und drittens schließlich muss bei der Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ als Motivation im Gegensatz zur angenommenen Historizität des Gesehenen und Gehörten oder der Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen als Motivation nicht zwingend eigenes ‚historisches Wissen‘ durch die ProbandInnen bei der Bedeutungszuweisung herangezogen werden. Als Referenzrahmen für diese Zuschreibung und die aus ihr abgeleitete Motivation fungiert einzig die Gesamtheit der aus dem Medientext abgeleiteten Motive, zu denen das fragliche Motiv, dem eine Gegenperspektive und ‚Gegengeschichte‘ zugeschrieben wird, in der ProbandInnenwahrnehmung in Opposition steht.

Im Anschluss an die exemplarische Rekonstruktion der Wertschätzung von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ als Motivation bleibt es noch, zwei Anmerkungen zu dieser Praktik der Bedeutungsbeimessung der Rezeption personalisierter Geschichte festzuhalten: Erstens muss angemerkt werden, dass die Wertschätzung einer Gegenposition oder ‚Gegengeschichte‘ als Motivation nicht automatisch mit einer positiven Bewertung des korrespondierenden Motives gleichgesetzt werden darf. Dieser Umstand lässt sich beispielsweise an der Wahrnehmung des Zeitzeugen Marian Stachowiak durch den 17 Jahre alten Studenten der Europäischen Geschichte und der Germanistik Matthias illustrieren, die bereits im vorangigen Kapitel verhandelt wurde.⁷¹⁹ Matthias, dessen Familiengeschichte selbst einen Vertriebenen hintergrund hat,⁷²⁰ weist der Aussage Stachowiaks, der betont, dass die Vertreibung deutscher ZivilistInnen durch die deutschen Verbrechen im Zweiten Weltkrieg legitimiert gewesen seien,⁷²¹ zwar Aufmerksamkeit und Bedeutung zu, kann sich dieser aufgrund seiner Herkunft nicht anschließen, sie aber aus Gründen der Pietät auch nicht zurückwies.⁷²² Neben dem Inhalt der Aussage erregte zudem der Umstand, dass sie von einem ehemaligen polnischen Polizisten stammt, die Aufmerksamkeit des Probanden, wobei er diese polnische Gegenposition zu den übrigen Berichten deutscher ZeitzeugInnen explizit als Bereicherung des Medientextes wertschätzte.⁷²³ Die Sequenzen mit den Aussagen Stachowiaks erlangten somit Aufmerksamkeit und Bedeutung, da Matthias sowohl Positionen und Sichtweisen der Person als auch die Gegenperspektiven des Zeitzeugen wertschätzte. Wichtiger in diesem Kontext ist jedoch, dass Matthias sich trotz der expliziten Würdigung der Position nicht zu einem Werturteil durchringen konnte und es vorzog den Zeitzeugenbericht neutral zu bewerten.

Zweitens ist auf jene Fälle zu verweisen, in denen rekonstruiert werden konnte, dass die Wertschätzung eines Motives als Gegenposition auf einer historischen Ebene nicht mit dem Standpunkt einer angebotenen personalisierten Geschichte im Kontext der Filmhistorie korrespondierte, sondern auch auf der Grundlage anderer Merkmale personalisierter Geschichte zugeschrieben worden waren. Dieser Umstand tritt deutlich hervor, wenn man die *Vertiefenden Interviews* der Probandinnen Jeanette und Svenja heranzieht. Beide Probandinnen hatten in Angeboten personalisierter Geschichten Motive einer Gegenposition gesehen, wobei die Ursache dieser Zuschreibung nicht wie in den vorherigen Beispielen in der inszenierten respektive wahrgenommenen Täter-Opfer-Dichotomie der Film- und/oder der Realhistorie zu finden ist, sondern in der binäre Dichotomie des biologischen Geschlechtes der ZeitzeugInnen.⁷²⁴ Exemplarisch sei an dieser Stelle ein Auszug aus dem *Vertiefenden Interview* der neunzehnjährigen Studentin der Europäischen Geschichte und Germanistik Svenja herausgegriffen. Dem zitierten

⁷¹⁹ Aus Platzgründen wird das empirische Material an dieser Stelle nicht noch einmal zitiert. Vgl. Kapitel 9.1.6 dieser Arbeit.

⁷²⁰ Vgl. ZdFM011, Z. 736-787.

⁷²¹ Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:34:08-00:34:19 u. 00:36:12-00:36:31; vgl. auch die Transkription von Slowjowas Aussage auf Seite 240 im Kapitel 9.1.6 dieser Arbeit.

⁷²² ZdFM011, Z. 492-524.

⁷²³ ZdFM011, Z. 460-492.

⁷²⁴ Vgl. ZdFW021, Z. 526-546; u. ZdFW031, Z. 906-968.

Gesprächsausgang gehen die Ausführungen Svenjas voraus, dass sie „Zeit der Frauen“ als gelungen und informativ empfunden hatte.⁷²⁵ Die Probandin bemängelte lediglich die Engführung der Filmhistorie auf Geschehnisse in der ehemaligen Provinz Pommern, merkt jedoch ebenfalls an, dass ein Mehr an Informationen zu viel gewesen wäre und „den Wirkungsgrad (.) de:r Geschich- den=die: (.) Zeitzeugen: erzähl'n irgendwie gehemmt“⁷²⁶ hätte. Auf die Nachfrage des Interviewers, ob sie die Anzahl ZeitzeugInnen positiv bewerte, antwortet Svenja wie folgt:

- „**Pw:** Eigentlich schon.: ja. (.) °mhm°=((schluckt und schmatzt))=grade wenn man unterschiedliche Sichten: darauf kriegt (.) ((schluckt)) und auch: das es halt nich' nur:: ((holt Luft)) es gab...
Im: L Mhm
Pw: ...nich' nur das ganz krasse sondern es gab auch:: (2) ja es gab halt auch viele: °oder de:- äh: des: ähm:: ((holt Luft))° das diese diese Frau deren ganze Familie °erschossen worden is' is° natürlich echt extrem: ((holt Luft)) aba dass das halt nich' unbedingt bei jedem passiert is' °zum Beispiel: gut das hätte auch nich' funktioniert dann=wär'n ja alle tot° ((holt Luft)) aba:: ((holt Luft)) ((schmatzt)) ähm:: (.) das is' halt auch:: andere: (.) ja oda andere Form...
Im: L °@((schnaubt))@ ((holt Luft))°
Pw: ...von Leid °vielleicht auch gegeb'n hat so=das=es generell: das is' erst=mal des=is'=ja=s=sind=unterschiedliche=Menschen=die=Unterschiedliches erlebt hab'n und das is' halt wichtich dass man: ((holt Luft)) viele verschiedene Geschichten hört damit man sich °n Gesamtbild machen kann find ich:° ((holt Luft)) ((schmatzt)) als das man jetzt' nur...
Im: L Mhm
Pw: ...(.) ja jetz' nur die: die vergewalticht'n Frauen: jetz': zu Wort komm'n lässt des=is' irgendwie so: klar die ha'm natürlich wahrscheinlich am meisten °gelitt'n irgendwo:° ((holt Luft)) aba ähm:: (2) das es halt nich' nur so wa' das- (.) wirft dann ja auch 'n falsches Bild (.) °auf das Ganze:° ((holt Luft)) °°ne zu ex=t=ze:°° zu ex:- zu extreme° Sichtweise so: (.) °m-°°...
Im: L Ja
Pw: ...°is' halt deren Sichtweise: und die is' ja auch nich' vakehrt° °°aba°° °es is' halt zu einseitich° ((holt Luft)) deshalb fand'=ich=s sehr gut °dass sie viele hatten ((holt Luft)) auch aus verschiedenen Schichten° °°ja offensichtlich ((holt Luft))°°
Im: L Mhm (.) also die Abwechslung war- (.) is' ihn wichtich
Pw: L °War fand'=ich gut nur 's war nur ein Mann @(.)@ ((holt Luft)) aba ich mein' gut **das is' nachvollziehbar weil da war'n jetz' nich' so viele Männer** ne[bestätigend]=°@(.)@° ((holt Luft)) es war nur-“⁷²⁷

Der von Svenja im zitierten Ausschnitt erwähnte „ein[e] Mann“⁷²⁸ wird von ihr im Anschluss eindeutig als der Zeitzeuge Christian Graf von Krockow identifiziert.⁷²⁹ Die Ausführungen der Probandin machen deutlich, dass die Dokumentation in ihren Augen durch die Aussagen weiblicher Zeitzeuginnen dominiert ist. Eine Einschätzung, die angesichts des Titels und der thematischen Ausrichtung des Filmes nicht verwundert und auch von den anderen ProbandInnen geteilt wurde.⁷³⁰ Die Zuschreibung der Unterschiedlichkeit respektive Vielfalt der rezipierten personalisierten Geschichten durch Svenja birgt an sich noch keinen Hinweis auf die Zuschreibung einer Gegenposition. Jedoch wird im Kontext dieser Wahrnehmung das biologische Geschlecht für die Probandin durch seine alternierende Position in diesem Kontext zum Alleinstellungsmerkmal und zu einem Motiv der Aufmerksamkeit. Dieses Motiv wird von Svenja nicht auf eine konkrete Sequenz, sondern auf die Person Krockows im Allgemeinen bezogen und auch im weiteren Verlauf des *Vertiefenden Interviews* nicht mit einer historischen oder anderweitigen inhaltlichen Komponente des Medientextes in Verbindung gebracht. Die Einschätzung der Probandin, dass es sich bei Krockow um den einzigen Mann gehandelt habe, ist indes nicht korrekt und durch die von ihr im Rezeptionsprozess vorgenommene Reduktion stark überspitzt. Sie steht hierbei im Widerspruch zum Film, aber auch zum *Individuellen Filmskript* der Probandin. Insgesamt treten in der Dokumentation sechs Männer als Zeitzeugen in Erscheinung zuzüglich der männlichen Stimme des Erzählers sowie einer Vielzahl von Männern, die auf dem ‚historischen Filmmaterial‘ zu sehen sind, das in „Zeit der Frauen“ Verwendung fand.⁷³¹ Die Probandin selbst bezog sich in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* und ihrem *Vertiefenden Interview* insgesamt auf die personalisierten Geschichten von drei männlichen Zeitzeugen. Neben Krockow erwähnte sie auch den ehemaligen polnischen Polizisten Marian Stachowiak⁷³² sowie den ehemaligen US Air Force-Piloten William Vandegriff, dessen Erzählung sie zwar inhaltlich

⁷²⁵ ZdFW03I, Z. 890-905.

⁷²⁶ ZdFW03I, Z. 904.

⁷²⁷ ZdFW03I, Z. 908-934.

⁷²⁸ ZdFW03I, Z. 932.

⁷²⁹ ZdFW03I, Z. 935-968.

⁷³⁰ Vgl. ZDFW01I, Z. 45-46, 262-285 u. 262-285; ZDFW02I, Z. 372-402; ZDFW03I, Z. 969-990 u. 991-1032; ZDFW04I, Z. 336-382; ZDFM01I, Z. 124-143; ZDFM03I, Z. 915-928, 1118-1196 u. 1407-1428.

⁷³¹ Vgl. Abb. 13 im Anhang dieser Arbeit.

⁷³² ZdFW03I, Z. 390-464, 930-968, 1860-1864, 1951-1976, 2141-2168.

aufgriff und in ihr *Individuelles Filmskript* integrierte, seine personalisierte Geschichte jedoch von seiner Person separierte, die übernommenen Inhalte undifferenziert der Gesamtheit des Filmes zuordnete und die Dokumentation um die Person des Zeitzeugen reduzierte.⁷³³ Darüber hinaus findet auch die Person des auktorialen Erzählers und die von ihm präsentierten *personalisierten Geschichten* an mehreren Stellen Eingang in das *Individuelle Filmskript* der Probandin.⁷³⁴

Die Gegenposition Krockow als Resultat seines Geschlechtes blieb nicht das einzige Motiv, das Svenja mit der personalisierten Geschichte des Zeitzeugen verknüpft, und darf daher nicht als alleinige Motivation für seine Übernahme in ihr *Individuelles Filmskript* gewertet werden, zumal das Motiv ohne inhaltliche historische Qualität daher kommt.⁷³⁵ Jedoch konstituiert der Umstand, dass der Zeitzeuge männlich ist, einen klaren Kristallisationspunkt der Aufmerksamkeit der Probandin, die in der Dokumentation in ihrer Gesamtheit einen Schwerpunkt auf weiblichen Zeitzeuginnen sieht und somit in Krockow eine alternierende Position vermutet. Das exemplarische Beispiel von Svenja und der korrespondierende Fall im *Vertiefenden Interview* von Jeanette legen den Schluss nahe, dass jede durch personalisierte Geschichte oder durch sie repräsentierte Position, die durch eine RezipientIn in einem alternierenden Verhältnis zu einem oder mehreren als dominant wahrgenommenen Merkmale der Filmhistorie im Speziellen oder des Medientextes im Allgemeinen wahrgenommen wird, grundsätzlich geeignet ist, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und von der RezipientIn Bedeutung zugesprochen zu bekommen.

Gegenpositionen und ‚Gegengeschichten‘ konnten bei insgesamt sechs der acht ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, zweifelsfrei als Motivationen rekonstruiert, jedoch bei keiner der RezipientInnen des Spielfilmes „Die Flucht“ auch nur in einem einzigen Fall beobachtet werden.⁷³⁶ Eine mögliche Erklärung für diesen Befund vermag ein film- und fernsehwissenschaftlicher Zugriff auf die untersuchten Filme zu offerieren. So wurde die überwiegende Mehrzahl der Gegenpositionen von den RezipientInnen von „Zeit der Frauen“ den amerikanischen, russischen sowie polnischen ZeitzeugInnen und ihren Berichten zugeschrieben, die in der ProbandInnenwahrnehmung den von deutschen Perspektiven dominierten Film um ihre Sichtweisen ergänzten.⁷³⁷ Betrachtet man unter diesen Kriterien den Spielfilm „Die Flucht“, so ist festzustellen, dass Filmfiguren mit einem nicht-deutschen Hintergrund vorhanden sind, diese aber bis auf die Hauptfigur des François Beauvais allesamt als Nebenfiguren oder KomparInnen inszeniert wurden und selten unabhängig von den deutschen ProtagonistInnen auftreten.⁷³⁸ Die im Medientext angelegte Marginalisierung setzte sich im Rezeptionsprozess häufig in Form von Reduktionen und Verkollektivierungen fort und verstärkte sich.⁷³⁹ Im Vergleich zu „Zeit der Frauen“ nehmen die Darstellungen nicht-deutscher Personen in „Die Flucht“ darüber hinaus einen weit geringeren Anteil an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* in Relation zur Gesamtspielzeit in Anspruch.⁷⁴⁰ Dass diese potenziellen Angebote von den ProbandInnen nicht im Sinne der hier verhandelten Motivation genutzt und aufgegriffen wurden, sagt freilich mehr über den Film als über seine RezipientInnen aus und sollte nicht zu der Schlussfolgerung führen, dass die Bildung solcher Motive an Spielfilm grundsätzlich nicht möglich wären. Mögliche Angebote einer Gegenposition oder ‚Gegengeschichte‘ im hier verhandelten Sinne sind in „Die Flucht“ rar gesät. Dabei unterschied sich die Ausgangslage bei den RezipientInnen des Spielfilmes „Die Flucht“ nur geringfügig von jenen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten. So gaben drei der neun ProbandInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, an, diesen als einseitig empfunden zu haben.⁷⁴¹

Nicht auszuschließen ist in diesem Zusammenhang, dass die episodische und thematisch angelegte Erzählstruktur der Dokumentation, in der sich Binnenerzählungen von ZeitzeugInnen mit Ausführungen des auktorialen Erzählers, ‚historischen Photographien und Filmausschnitten‘ und anderen Elementen mischen, im Gegensatz zur chronologisch organisierten dramatischen Erzählstruktur des Spielfilmes die Zuschreibungen von Gegenperspektiven und ‚Gegengeschichten‘ im Fall der in dieser Studie gewählten Filmbeispiele begünstigen.⁷⁴² Auf die Gesamtheit der Gattungen, die in dieser Studie durch die Dokumentation „Zeit der Frauen“ und den Spielfilm „Die Flucht“ exemplarisch vertreten sind, sollte diese

⁷³³ ZdFW03I, Z. 1143-1180; vgl. auch Kapitel 9.1.3 und 9.2.1 dieser Arbeit.

⁷³⁴ ZdFW03I, Z. 1253-1284, 1358-1396 u. 1397-1433.

⁷³⁵ Vgl. ZdFW03N, Z. 39-44 u. 53-58; ZdFW03I, Z. 162-193, 224-267, 930-968, 1716-1756, 1796-1847, 1951-1976 u. 2222-2254.

⁷³⁶ ZdFW02I, Z. 526-546 u. 547-612; ZdFW03I, Z. 906-968; ZdFW04I, Z. 665-687, 890-913 u. 1803-1842; ZdFM01N, Z. 37-39; ZdFM01N, Z. 109-123, 460-524 u. 881-913; ZdFM02I, Z. 889-929; ZdFM03I, Z. 1272-1364.

⁷³⁷ Vgl. Nellessen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:04:11-00:04:47, 00:10:21-00:10:31, 00:18:52-00:19:53, 00:34:08-00:34:19, 00:36:12-00:36:31 u. 00:36:45-00:36:59. Vgl. Abb. 13 dieser Arbeit.

⁷³⁸ Vgl. zu den Erscheinungsformen personalisierter Geschichte im Spielfilm „Die Flucht“ Kapitel 6.3.2 und für ihre Relevanz im Rezeptionsprozess Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

⁷³⁹ Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

⁷⁴⁰ Vgl. die Abb. 13 und 14 im Anhang dieser Arbeit.

⁷⁴¹ Vgl. DFW01I, Z. 377-439; DFW02I, Z. 60-84, 301-377, 401-435 u. 1522-1546; DFM01I, Z. 166-196 u. 1436-1613.

⁷⁴² Vgl. zur detaillierte werksästhetischen Analyse dieser Strukturen Kapitel 6.3.1 u. 6.3.2 dieser Arbeit. .

Beobachtung jedoch in keinem Fall verallgemeinert werden, da – wie eingangs herausgearbeitet –⁷⁴³ die gewählten Medientexte nur bedingt als Vertreter ihrer Gattung verstanden werden dürfen, da die Unterschiede in der Ausgestaltung der Organisationsform von Dokumentation zu Dokumentation und von Spielfilm zu Spielfilm bisweilen gravierend variieren können.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass nicht nur die historischen Elemente personalisierter Geschichte geeignet sind, als Gegenposition oder Gegengeschichten im Rezeptionsprozess Aufmerksamkeit zu erregen und Bedeutung zugeschrieben zu bekommen, sondern dass jegliche Bestandteile personalisierter Geschichte, die in der Wahrnehmung der ProbandInnen in der Filmhistorie unterrepräsentiert sind, per se dieses Potenzial besitzen.

9.2 Personalisierte Geschichte im Wettstreit mit sich selbst – Relevanzsetzungen bei der Rezeption als Abwägung

Zu Beginn dieses Kapitels ist festgehalten worden, dass „[der Rezipient] innerhalb eines redaktionellen Angebots [...] einzelne Informationen [selegiert], denen er Aufmerksamkeit widmet, sie ganz oder teilweise rezipiert und eventuell auch im Gedächtnis behält.“⁷⁴⁴ Dieser Prozess ist dabei im Sinne der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Grundannahmen als *aktives* Entscheiden zu begreifen und kann bewusst oder unbewusst erfolgen.⁷⁴⁵ Bis zu diesem Punkt wurde in den vorangegangenen Teilkapiteln diskutiert, welche Motivationen rekonstruiert werden konnten, die RezipientInnen dazu bewegten, Motive des Medientextes in ihre *Individuellen Filmskripte* zu übernehmen. Der Frage danach, ob die getroffenen Entscheidungen bei der Selektion bewusst oder unbewusst zu Stande kamen, wurde dabei keine Bedeutung beigemessen, da diese auf rekonstruktivem Weg zum einen schwer bis gar nicht zu klären wäre und zum anderen unerheblich ist, da mit Motiv und Motivation, Gegenstand und Grund die wesentlichen Aspekte einer positiven Entscheidung für die Zuwendung zu Angeboten personalisierter Geschichte in den Blick genommen wurden.

Ein Versuch, den Entscheidungsprozess an sich unter diesen Gesichtspunkten detailliert rekonstruieren zu wollen, hätte einen stark begrenzten Mehrwert für die Beschreibung der Praktiken der Selektion, die bei der Rezeption personalisierter Geschichte zum Tragen kommen, und wäre mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zum Scheitern verurteilt. Den Entscheidungsprozess selbst in den Blick zu nehmen, könnte dabei, bedingt durch den Fokus der Datenerhebung dieser Studie auf die postkommunikative Phase nach der Rezeption des Filmes, nur dann gelingen, wenn er selbst von deren ProbandInnen in ihren *Schriftlichen Nacherzählungen* und insbesondere *Vertiefenden Interviews* elaboriert oder reflektiert würde, was grundsätzlich nur dann eintreten kann, wenn es sich um eine bewusste Entscheidung zur Selektion gehandelt hat. Fälle, die solche spezifischen Voraussetzungen erfüllen, sind dabei naturgemäß im empirischen Material nicht nur rar gesät, ihre Analyse macht darüber hinaus auch nur dann Sinn, wenn sie geeignet ist, die Rezeptionspraktiken der Selektion personalisierter Geschichte respektive der Zuwendung zu personalisierter Geschichte detaillierter zu beschreiben.

Dass ein Blick auf diese Fälle nicht geeignet ist, die Rekonstruktion von Handlungspraktiken des Entscheidungsprozesses mit dem Ziel, eine fall- und filmübergreifende Beschreibung dieser Praktik zu ermöglichen, heißt jedoch nicht, dass diese Fälle nicht gewinnbringend unter anderen Auspizien ausgedeutet werden können und auf diesem Weg zu einem besseren Verständnis der Rezeption personalisierter Geschichte beitragen können. Im Hinblick auf die beschriebenen Fälle ist dies möglich, wenn nicht die Praktiken der ProbandInnen an sich in den Blick genommen werden, sondern jene Elemente des Medientextes die Gegenstände ihres Handelns sind. Dabei konnte in dieser Studie vor allem eine eng umrissene Gruppe an Fällen in denen ProbandInnen Entscheidungsprozesse bei der Selektion als Abwägung zwischen zwei oder mehreren Angeboten oder empfundenen Angebotsarten thematisierten, identifiziert werden, deren Analyse in diesem Kontext gewinnbringend erscheint. Die textimmanenten Bezugspunkte ihres Handelns präsentieren sich dabei stets in einer bi- oder multipolaren Konkurrenzsituation zueinander.

Es liegt in der Natur der Dinge, dass in solchen ProbandInnenäußerungen letztlich die Entscheidung zum Ausdruck kommt, alle in die Abwägung mit einbezogenen personalisierten Geschichten in das *Individuelle Filmskript* zu übernehmen und keine Selektion im eigentlichen Sinne vorzunehmen. Dies nimmt der Analyse dieser Äußerungen jedoch nicht das Potenzial, einen explorativen Einblick darin zu gewähren, unter welchen Gesichtspunkten personalisierte Geschichtsangebote einer filmischen Geschichts-

⁷⁴³ Vgl. Kapitel 4.2 und 4.3 dieser Arbeit.

⁷⁴⁴ Bilandzic/Koschel/Springer/Pürer, Rezipientenforschung, 2016, S. 81.

⁷⁴⁵ Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

darstellung im Rezeptionsprozess um die Aufmerksamkeit der ProbandInnen wetteifern und unter welchen Gesichtspunkten sie von den ProbandInnen zueinander in Bezug gesetzt werden, um exemplarisch herauszuarbeiten, welche Typen von Elementen der filmischen Geschichtsdarstellung grundsätzlich geeignet sind, von den ProbandInnen in einer solchen Konkurrenzsituation wahrgenommen zu werden. Dabei sollen keine deterministischen Aussagen über das Wirkungspotenzial der rekonstruierten Konkurrenzsituationen herausgearbeitet oder die in den Beispielen angelegten rezipientInnenspezifische Effekte diskutiert werden, sondern vielmehr soll an den erörterten Fällen ausgelotet werden, welche filmimmanenten Merkmale das Potenzial besitzen, Inhalte im Rezeptionsprozess zueinander in Konkurrenzsituation zu bringen, und eruiert werden, welche potenzielle Tragweite sie besitzen. Es liegt hierbei in der hypothetischen Natur dieses Unterfangens, dass sich die Diskussion der folgenden Beispiele zum Zweck der Abstraktion vom konkreten Fall entfernen wird. Dieser Umstand bringt es aber auch mit sich, dass in diesem Teilkapitel keine Aussagen über Häufigkeiten getroffen werden können, die wie in den übrigen Kapiteln als Indikatoren für die Bedeutung einzelner Praktiken herangezogen wurden.

Der erste Typus von filmimmanenten Elementen, der im Rezeptionsprozess Konkurrenzsituationen konstituieren kann, deutet sich bereits bei der Diskussion der verschiedenen Formen von Reduktion als Praktiken des Umganges mit personalisierter Geschichte an und bezieht sich auf die inhaltliche respektive thematische Dimension der dargestellten Vergangenheit. Ein konkreter Fall, in dem ein/eine ProbandIn einen Abwägungsprozess – wie oben beschrieben – elaborierte, konnte im Datenmaterial dieser Arbeit jedoch nicht rekonstruiert werden. Die Existenz solcher Konkurrenzsituationen im Rezeptionsprozess, die auf die wahrgenommenen respektive empfundenen inhaltlichen Konkurrenzen oder Kongruenzen der rezipierten Angebote personalisierter Geschichte resultieren, wird jedoch durch die im Zug der Rekonstruktion der Praktiken der Reduktion herausgearbeiteten handlungsleitenden Tendenzen zur Reduktion auf das Wesentlichen, der Reduktion um Perspektiven und der Reduktion um Komplexität nahe gelegt.⁷⁴⁶

Die zweite Gruppe von filmimmanenten Elementen, an denen Konkurrenzsituationen im Rezeptionsprozess entstehen können, ergibt sich aus den unterschiedlichen ästhetischen Aspekten, die die audiovisuelle Natur des Filmes als Medium der Geschichtsdarstellung konstituieren, wenn diese im Rezeptionsprozess durch die MediennutzerInnen abgewogen werden. Wie sich solche ästhetischen Konkurrenzsituationen im empirischen Material zeigten, vermag ein Beispiel des 19 Jahre alten Studenten der Philosophie und Geschichte Simon, der die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte, zu illustrieren. Im vorliegenden Gesprächsausschnitt reagierte Simon dabei auf die Frage, welchen Stellenwert der auktorialen Erzähler, den der Proband zuvor als „Kommentator“ bezeichnet selbstständig erwähnte, für ihn im Kontext der gesehenen Dokumentation einnähme:⁷⁴⁷

- „Pm: ((schmatzt)) ähm:: (2) einglich 'n sehr hoh'n weil=s ja darum geht dass er die: also f:: jetz::' weil ich das halt des gesproch'ne: Wort (.) wichtiga finde: einglich ähm:: ((holt Luft)) (2)...
- Im: L Hm:
- Pm: ...also:: schon: sehr hoher weil=s:: weil ich will halt nich' nur Bilda seh'n: ich möchte dazu Information: hab'n: ((holt Luft 2)) ähm:: (3) ((schmatzt)) °n::°=durch die Visualisierung...
- Im: L Mhm
- Pm: ...wird=s halt einfach leichter denk ich zu versteh'n:: sich das vorstell'n: zu könn'n ((holt Luft)) grade hal:-=au- halt auf dieser Sinnesebene: dass ich halt sehe:: wie schlecht es den Menschen ging: (2) w:::ie und unter welchen Umständ'n sind sie gereist und so weita: wie::e: (.) runtergekomm::' (.) is' vielleicht jetz' 'n bisschen wertbehaftet aba=hal:t die Mensch'n: die:
- Im: L °°((räuspert sich))°°
- Pm: ...die: eine Frau: *des-es* au- noch 'ne Szen- die saß auf so='m: ((holt Luft)) Planwag'n::: oda mehrere Fau'n:: äh:: halt in=s::=°ä°° der damalig'n: zeitgenössichen: Kleidung aba halt trotzdem sehr runtergekomm' ((holt Luft 2)) ähm:: (3) und dazu wurde dann halt auch...
- Im: L Ja ((räuspert sich))
- Pm: ...erzählt: wie schlecht es ihn'n ging und das hat=s einfach nochmal unterstützt aba dis:: (.) die Bilda sind halt nur beiläufig °find ich° ((holt Luft))
- Im: Aso (2) ja:: Beiwe:rk vielleicht auch nur?
- Pm: ((schmatzt)) Ja: (.) ja:
- Im: Also der Fokus liegt für Sie eindeutig: auf:::
- Pm: L °°Ja°°
- Pm: L Also der Film könnte auch ohne::: t-
=äh::=°w::=f::=äh:° (.) visuelles Material exis:tier'n: sozusagen also als Hörbuch...
- Im: L Okay
- Pm: ...sozusagen hätt=ic=s auch: ((holt Luft))⁷⁴⁸

In Simons Wahrnehmung zerfällt die Dokumentation in zwei grundsätzliche Ebenen, der des „ge-

⁷⁴⁶ Vgl. Kapitel 8.2. dieser Arbeit.

⁷⁴⁷ Vgl. ZdFM021, Z. 212-248 u. 435ff.

⁷⁴⁸ ZdFM021, Z. 438-462.

sprochenen Wortes“, die seinen Ausführungen folgend maßgeblich der filmnarratologischen *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* gleichkommt, und der Ebene der „Bilder“, die in der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* ihre Entsprechung findet, wobei Simon in seiner Ausdifferenzierung Aspekte des Ästhetischen und des Narrativen vermengt.⁷⁴⁹ Die *Musikalische Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz*, die *Akustische Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und die *Schriftliche Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* vernachlässigt er – sie bleiben auch in den übrigen Text- und Gesprächsabschnitten der *Schriftlichen Nacherzählung* und des *Vertiefenden Interviews* unerwähnt. Simons Differenzierung mit ihren filmästhetischen Bezugspunkten ist dabei der Darstellung personalisierter Geschichte im Film vorgelagert, da sie nicht das Historische oder seine Darstellung, sondern die grundsätzlichen medialen Konstruktionsebenen ihrer Inszenierung verhandelt. Im Anschluss an diese ästhetische Ausdifferenzierung des filmischen Geschichtsangebotes beginnt die Schilderung des eigentlichen Abwägungsprozesses, der die Konkurrenzsituation zwischen den beiden Ebenen konstituiert, indem Simon sie wertend zueinander in Bezug setzt. Das entscheidende Kriterium dieses Prozesses ist die Abwägung der angenommenen Informationsdichte der jeweiligen ästhetischen Ebenen sowie die Präferenz Simons von sprachlichen gegenüber bildlichen Darstellungen. Diese Präferenz hat zur Folge und artikuliert sich im Material daran, dass die bildliche Ebene der Dokumentation durch den Probanden als Visualisierung des gesprochenen Wortes verstanden und von ihm in einem Abhängigkeitsverhältnis begriffen und gedeutet wird. In dieser Bewertung geht Simon wenig später in seinem *Vertiefenden Interview* noch einen Schritt weiter, in dem er ausführt, „aba wenn ich das jetzt ganze ohne: (.) Bild geseh'n hätte: hätt' ich trotzdem alles verstand'n: [...] trotzdem °mö-°=würd' ich nich' auf das: Geseh'ne: verzicht'n woll'n weil:= 's halt noch=ma:' (.) unterstützt dadurch.“⁷⁵⁰ und damit die Funktion der bildlichen Ebene für seine Sinnbildung an der Dokumentation für unerheblich erklärt.

Die Ironie in der Aussage des Probanden, dass er den Film auch verstanden hätte, wenn er ihn ohne Bilder „gesehen“⁷⁵¹ hätte, deutet dabei schon an, dass die *Bildliche Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* für seine Wahrnehmung der Dokumentation jedoch einen weit größeren Einfluss auf die Genese seines *Individuellen Filmskriptes* ausübte, als seine Selbsteinschätzung zu suggerieren versucht. Dieser Umstand tritt dabei im vorliegenden Gesprächsausschnitt darin deutlich zu Tage, dass Simon nach der globalen Äußerung zu den unterschiedlichen ästhetischen respektive narrativen Ebenen des Filmes sogleich dazu übergeht, rezipierte Bildinhalte – konkreter solche, die den in der Dokumentation verwandten ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ entnommen sind – zu schildern. Die von Simon elaborierte Abwägung ist demnach, wie eingangs angedeutet, in diesem Fall ohne konkrete Auswirkung auf die Praktiken der Selektion im Rezeptionsprozess geblieben. Die exemplarische Beschreibung von Bildinhalten bleibt dabei auf dem Niveau abstrahierender Verkollektivierungen,⁷⁵² die mit ihrem Aufgreifen von Bildinhalten wie Kleidung oder Planwägen zum einen unspezifisch bleiben und sich auf dutzende bis schätzungsweise die Hälfte der insgesamt 186 in der Dokumentation verwandten ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ beziehen könnten. Zum anderen könnten sie aber auch als Repräsentation von Gemeinplätzen zur deutschen Zwangsmigration am Ende des Zweiten Weltkrieges gedeutet werden, die nicht zwangsläufig dem rezipierten Film entnommen sein müssen.⁷⁵³ Simons Elaboration seiner Abwägungsprozesse endet jedoch nicht mit dem obenstehenden Zitat, sondern setzt sich in seinem *Vertiefenden Interview* weiter fort. Seine Ausführungen können dabei Hinweise auf einen dritten Typus von filmimmanenten Elementen geben, die dazu geeignet sind, von ProbandInnen in Konkurrenzsituationen wahrgenommen zu werden und eine Abwägung nach sich zu ziehen. Auf die Bitte, die von ihm wahrgenommene Konkurrenzsituation zwischen Bild und Sprache weiter zu elaborieren, antwortet Simon mit der folgenden Einlassung:⁷⁵⁴

„Pm: Ähm::: naja Bilda::: (.) sprechen: ja nich::' ähm::: wirklich vie:l was (.) also übertrag'n...

Im: L Mhm

Pm: ...gesagt natürlich ähm::: was Information angeht man (.) hat halt ((holt Luft)) (.) ah: ich glaube es is' so: das das das das gesprochene Wort ähm::: beeinflussender is' weil man 'ne Mei:nung sozusagen auch wenn='s sehr neutral sein soll aba: 'ne Mei:nun::g oda 'ne Tatsache so...

Im: L Mhm

Pm: ...vorgelegt bekommt wie der Kommentator sie: (.) wiedagibt ((holt Luft)) und sie eins zu eins aufnimmt und wenn man Bild sieht ((holt Luft)) ähm::: (.) oda halt bewegte Bilda: ähm::: (.) dass man sich dann erst üba den Kontext Hintergründe:: ähm::: (3) Gedank'n machen muss:

⁷⁴⁹ Vgl. ZdFM021, Z. 439ff.

⁷⁵⁰ ZdFM021, Z. 467-474.

⁷⁵¹ ZdFM021, Z. 468.

⁷⁵² Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

⁷⁵³ Vgl. zur Filmgeschichte der Etablierung des Trecks als Ikone von ‚Flucht und Vertreibung‘ im deutschen Film vor und nach 1945 Kapitel 6.2.3 dieser Arbeit.

⁷⁵⁴ ZdFM021, Z. 477ff.

(.) ähm:: un::t (.) ich sach=mal wenn wa' jetz' zum Beispiel die Frau also nur die Szene...

Im: L Mhm

Pm: ...nehm' wo 'ne Frau mit dem Kindawag'n hinter sich herzieh'n:t uba=n=die Landstraße läuft. ((holt Luft)) mit den ander'n Frau'n ((holt Luft)) ähm:: (.) wenn das nich' kommentiert-...

Im: L Ja

Pm: ...also wenn ich keine Information dazu gehabt hätte ((holt Luft)) äh:: (.) is' das ja sehr zusamm'hangslos wenn ich da Thema kenne könnt' ich mir denk'n wo=ich wo ich das...

Im: L °Mhm°

Pm: ...einzuordnen habe: ((holt Luft)) wenn ich jetz' aba noch zusätzlich: 'n=nformation dazu bekomme kann ich:: (.) mi:r (.) kann ich mich mehr dahin:: hineinversetzen in die:: (.) nich' in die Frau aber in diese: Situation: was do:rt passiert ((holt Luft)) un:::t darum:: (.) mit...

Im: L °Mhm°

Pm: ...der je me:hr Information via Sprache komm' (.) desto: (.) gehaltvoller wird das...

Im: L Ja

Pm: ...insgesamt °würd' ich mein'°

Im: Okay (5) also: (2) okay ((holt Luft)) ähm:: (3) ((schmatzt)) (3) der Erzähla: ha'm Sie grade gesagt ähm::: den ha'm Sie so in die Nähe von Fakt'n gerückt (2) ähm::: die=er (.) Ihn (.)...

Pm: L °Mhm°

Im: ...quasi zur Verfügung gestellt hat un::t ähm::: die Zeitzeug'n in die °in in die ähm::: ((schmatzt und holt Luft))° ja den- was ha'm Sie gesacht subjektiv ha'm Sie glaub ich gesa:cht ähm::: ((holt Luft)) is' dis für Sie 'n Widerspruch oda wie passt das für Sie zusamm'?...
L °°Hm:°°

Pm: ...(.) oda wie funktioniert das für Sie?

Im: L Also a-

Pm: Also erst mal halt das Subjektive: mein ich halt damit °h-° dass einfach Zeitzeug'n e-=is'=is' ((holt Luft)) 's: vielleicht 'n falscher Begriff subjektiv es geht einfach darum das es ja: 'ne sehr persönliche Erfahrung is': öhm::: (.) wenn man des: (.) wenn der Kommentator das erzählt...

Im: L Mhm

Pm: ...hätte dann würde='s heiß'n:: ((holt Luft)) äh: Frau'n zum Beispiel also=würde=halt keine (.) w-w-wär='s nich' personell sondan eher (.) allgemein gehalt'n: (.) w- die Tatsach'n was...

Im: L ((holt Luft))

Pm: ...passiert is' und da::: (.) hält man ja:: ((holt Luft)) durch die persönliche::=°äh::°° ich denke subjektiv is'=da vielleicht doch richtig: ähm::: (.) Erfahrung nochmal='n: zusätzlich'n: ((holt Luft)) (.) zusätzliche Information aba ich würd='s auch nich' als Widerspruch seh'n zu den: neutral'n Fakt'n wenn sie denn neutral war'n: ((holt Luft)) ähm::: ((holt Luft)) sondan nur als Ergänzung also::: das passt ganz gut zusamm' grade wenn man dann dies'n Kontrast hat ((holt Luft)) ähm::: (3) also='s könnte unabhängig von'nanda:: (2) al:s:: Dokumentation...

Im: L Mhm

Pm: ...beispielsweise sein: ((holt Luft)) aba mit'n'nander hat='s halt sehr harmoniert (.)...⁷⁵⁵

Was als weitere Konkretisierung seiner Abgrenzung der ästhetischen Ebene des Bildes und der gesprochenen Sprache gegeneinander beginnt, wandelt sich – auch durch die zunehmenden Verweise auf konkrete filmische Elemente – allmählich in die Artikulation einer Konkurrenzsituation zwischen unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte. Dabei grenzt Simon zunächst eine konkrete ‚historische Filmaufnahme‘⁷⁵⁶ anhand des empfundenen Informationsgehaltes gegen seine abstrahierende Wahrnehmung des auktorialen Erzählers im Bezug auf die Gesamtheit des Medientextes ab. Neben der Dichte der Informationen, die zuvor bei der Abwägung zwischen Bild und gesprochener Sprache ausschlaggebend gewesen war, ist für Simon bei der Abwägung in dieser Konkurrenzsituation auch die Spezifik – im Sinne der Deutungsoffenheit – von Belang, die bei den ‚historischen Filmaufnahmen‘, bei denen er sich über „den Kontext [und] Hintergründe [...] Gedank'n machen“⁷⁵⁷ müsse, zu stark ausgeprägt sei. Auf Nachfrage des Interviewers, der die vom Probanden zuvor zugeschriebene Subjektivität der ZeitzeugInnen ins Gespräch bringt,⁷⁵⁸ bezieht Simon diese Erscheinungsformen personalisierter Geschichte in seine Abwägung mit ein, wobei neben der Dichte und der Spezifik auch die angenommene Güte der Informationen, die im Hinblick auf das ‚historische Filmmaterial‘ und die Schilderungen der ZeitzeugInnen für den Probanden geringer ausgeprägt ist als bei den Ausführungen des Erzählers, für ihn von entscheidender Bedeutung ist. Dabei bezieht sich Simon nicht mehr auf die Qualitäten der von ihm identifizierten, ästhetischen Ebenen des Filmes, sondern schreibt unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, die ganz oder Teilweise auf diesen Ebenen inszeniert werden, konkrete Eigenschaften zu und bewertet aufgrund dieser die Güte der durch sie vermittelten Informationen. Hinzu gesellt sich eine gewisse Distanz, die der Proband zu den ‚historischen Filmaufnahmen‘ als Erscheinungsform personalisierter Geschichte empfindet, die darin zutage tritt, dass er angibt, sich nicht in

⁷⁵⁵ ZdFM021, Z. 480-527.

⁷⁵⁶ In „Zeit der Frauen“ findet sich genau eine Einstellung, die der Beschreibung des Probanden entspricht: Vgl. Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:09:45-00:09:52.

⁷⁵⁷ ZdFM021, Z. 488.

⁷⁵⁸ ZdFM021, Z. 72-79 u. 303-316.

dieses „hineinversetzen“⁷⁵⁹ zu können. Ob und wie dieser Umstand im Zusammenhang mit Informationsdichte, -güte und -spezifik steht, kann jedoch nicht zweifelsfrei rekonstruiert werden.

Die Konkurrenzsituation verschiedener Erscheinungsformen personalisierter Geschichte bleibt dabei für Simon mit der ästhetischen Konkurrenzsituation zwischen *Bildlicher Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und *Akustischer Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* verschränkt und begründet sich zu Teilen in dieser. Eine zusätzliche Qualität erfährt die neue Konkurrenzsituation jedoch dadurch, dass Simon die beiden Ebenen, zwischen denen sich die ästhetische Konkurrenzsituation für ihn entspinnt, zueinander in Bezug setzt und sich durch den Bezug auf konkrete Inhalte des filmischen Geschichtsangebotes dezidiert auf unterschiedliche Formen der Inszenierung von Geschichte im Medientext bezieht. Seine Ausführungen werden, so gelesen, nicht etwa präziser, sondern wandeln ihren Bezugspunkt von der reinen Ästhetik des audiovisuellen Mediums hin zur Gestaltung und letztlich Darlegung von Geschichte im Kontext der wahrgenommenen ästhetischen Möglichkeiten. Die neue Konkurrenzsituation zwischen den Erscheinungsformen personalisierter Geschichte verläuft dabei werksästhetisch betrachtet quer durch die identifizierten Erscheinungsformen⁷⁶⁰ von personalisierter Geschichte und könnte sich potenziell auch an Erscheinungsformen artikulieren, die nicht vom Probanden in seiner Elaboration mit einbezogen wurden. Ausschlaggebend für die konkreten Abwägungen, in der Simon den auktorialen Erzähler und mit Abstrichen die ZeitzeugInnen zu Ungunsten des ‚historischen Filmmaterials‘ favorisiert, sind wiederum die Präferenz des Probanden für auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* vermittelte Informationen, wobei er das Angebot ‚historische Film- und Fotoaufnahmen‘, das sich eben nicht auf dieser Ebene artikuliert, als Erscheinungsformen gegen jene Formen personalisierter Geschichte abgegrenzt, die sich auf dieser Ebene äußern. Im Zuge dessen reduziert Simon das ‚historische Filmmaterial‘ auf die *Bildliche Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und vernachlässigt dabei Aspekte der *Akustischen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz*, die aus den ‚historischen Aufnahmen‘ zum Teil ebenfalls in die Dokumentation übernommen wurden, vollständig. Es passt dabei ins Muster der Probandenwahrnehmung, dass er dem Erzähler eine höhere Relevanz beimisst als den ZeitzeugInnen, da ersterer im Gegensatz zu letzteren keinen Anteil an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* in Anspruch nimmt, auch wenn Simon diesen Umstand nicht explizit in seine Einschätzung miteinbezieht, sondern – berechtigterweise – sachlich mit der Subjektivität der ZeitzeugInnen argumentiert. Dass der Proband Bilder grundsätzlich sprachlichen Schilderungen unterordnet, schließt die in ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ inszenierte personalisierte Geschichte zwar nicht grundsätzlich aus dem Rezeptionsprozess aus, priorisiert sie jedoch gering, was eine Übernahme entsprechender personalisierter Geschichten in das *Individuelle Filmskript* weniger wahrscheinlich macht und geeignet ist, die insgesamt niedrige Relevanz dieser Erscheinungsform personalisierter Geschichte im Rezeptionsprozess – zumindest im Bezug auf den konkreten Probanden – zu erklären.⁷⁶¹

Auch wenn es für die weitere Schärfung der Beschreibung dieses Typus‘ von Konkurrenzsituation unerheblich ist, soll an dieser Stelle nicht übergangen werden, dass die Dichotomie zwischen „subjektiven“⁷⁶² ZeitzeugInnen und ‚faktenvermittelndem‘ auktorialen Erzähler, die in diesem konkreten Beispiel angelegt ist und sich im späteren Verlauf des *Vertiefenden Interviews* auch artikuliert, keineswegs dazu führt, dass die durch den Erzähler vermittelten Inhalte vom Probanden ungeprüft oder kritiklos angenommen worden wären.⁷⁶³

Abschließend können die unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte als dritter Typus filmimmanenter Elemente festgehalten werden, an denen sich Konkurrenzsituationen im Rezeptionsprozess ergeben können, die in einem Abwägungsprozess als Teil der Selektion des Medientextes kulminieren können. Für Simon ist diese Konkurrenzsituation bereits in der ästhetischen Komposition unterschiedlicher Formen personalisierter Geschichte angelegt, gewinnt aber durch weitere Kriterien und Einschätzungen, die er in die Abwägung miteinbezieht eine eigenständige Qualität. Es kann demnach als wahrscheinlich angesehen werden, dass diese Verflechtung keine Zwangsläufigkeit darstellt und sich Konkurrenzsituationen zwischen unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte im Rezeptionsprozess auch auf Grundlage anderer Aspekte der Inszenierung ergeben könnten. Festzuhalten bleibt demnach, dass unterschiedliche Erscheinungsformen personalisierter Geschichte grundsätzlich geeignet sind, im Rezeptionsprozess miteinander um Aufmerksamkeit zu konkurrieren

⁷⁵⁹ ZdFM02I, Z. 498. Vgl. zum hineinversetzen als Akt der Empathie auch Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁷⁶⁰ Vgl. Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

⁷⁶¹ Bei der Ausdeutung dieses Beispiels muss offenbleiben, ob dieser Zusammenhang bei Konkurrenzsituationen zwischen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte auch bei anderen ProbandInnen zum Tragen gekommen sein könnte. Dies wäre denkbar und böte darüber hinaus auch eine Erklärung, wieso personalisierte Geschichte, die als ‚historische Film- und Fotoaufnahmen‘ präsentiert wurden, im Rezeptionsprozess grundsätzlich weniger Beachtung fanden. Vgl. hierzu Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

⁷⁶² ZdFM02I, Z. 513.

⁷⁶³ Vgl. ZdFM02I, Z. 530-550.

und in unterschiedlichem Maße – und zulasten voneinander – durch die RezipientInnen Bedeutungen beigemessen zu bekommen. Es nimmt dabei nicht wunder, dass diese Konkurrenzsituation am Beispiel eines Probanden exemplifiziert werden konnte, der die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte. Wie bereits zuvor in der werksästhetischen Analyse herausgearbeitet, gestalten sich die Erscheinungsformen personalisierter Geschichte in der Dokumentation im Blick auf ihre ästhetische Komposition und ihre Inanspruchnahme der unterschiedlichen Ebenen der Erzählinstanzen der filmischen Geschichtsdarstellung diverser als im Spielfilm.⁷⁶⁴ Auch wenn sich im Datenmaterial dieser Studie keine Beispiele finden, die eine Rekonstruktion solcher Konkurrenzsituationen auch bei der Rezeption von Spielfilmen ermöglicht hätten, sollte hieraus – ohne weitere Prüfung – nicht abgeleitet werden, dass das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Erscheinungsformen personalisierter Geschichte bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen dieser Organisationsform keine Konkurrenzsituationen konstituieren könnte.⁷⁶⁵

Die beiden Konkurrenzsituationen, die am Beispiel von Simon rekonstruiert werden konnten, verdeutlichen zudem, welchen eklatanten Einfluss individuelle Präferenzen von RezipientInnen bei der Selektion von Informationen aus dem filmischen Geschichtsangebot haben, und dass diese Präferenzen bereits auf basalen Ebenen zum Tragen kommen, die deren konkreten Angeboten personalisierter Geschichte im Medientext vorgelagert sind und die Abwägungsentscheidungen der RezipientInnen beeinflussen. Auch wenn die Befunde dieses Kapitels sich einer Verallgemeinerung in doppelter Hinsicht durch die qualitative Anlage der Studie im Allgemeinen und den explorativen Charakter des Kapitels verschließen, ist in ihnen ein weiterer Hinweis darauf angelegt,⁷⁶⁶ dass das genuin Historische filmischer Geschichtsdarstellungen bei der Rezeption durchaus in den Hintergrund treten und Selektion des Angebotes durchaus nach trivialeren Gesichtspunkten erfolgen kann.

Eine vierte und letzte Konkurrenzsituation bei der Rezeption personalisierter Geschichte konnte bei der Abwägung narrativer Elemente des Medientextes beobachtet werden, die durch die RezipientInnen im Hinblick auf die Dramaturgie der filmischen Geschichtsdarstellung zueinander in Bezug gesetzt wurden. Illustrieren lässt sich dies am Beispiel eines Gesprächsausschnittes aus dem *Vertiefenden Interview* der 25 Jahre alten Masterstudentin der Friedens- und Konflikt-Forschung Lara, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatte. Auf einen Textabschnitt ihrer *Schriftlicher Nacherzählung* angesprochen,⁷⁶⁷ in dem sie sich auf mehrere Sequenzen bezog, in denen im Anschluss an die Darstellung der Vergewaltigung der Filmfiguren Babette und Frau Meister die Liebesgeschichte zwischen Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais weiter vorangetrieben wird,⁷⁶⁸ antwortete die Probandin auf die Frage, wie sie diese Sequenzen und die Liebesgeschichte wahrgenommen habe, wie folgt:

„Pw: ((holt Luft und schmatzt)) ähm:: bisschen absurd ((atmet aus)) also jetzt' gar nich' da durch...
 Im: L ((stößt Luft aus))
 Pw: ...dass also dass sie °°pf:°° da war ähm::: jetzt' so da nich' aba: so 'n bisschen: ähm::: ((holt Luft und atmet aus 2)) (.) ((holt Luft 2)) ja ich weiß nich' ob=äh der Film also ich hatte das Gefühl jetzt möchte man hier noch Gefühl reinbring aber der Film hätte ja (.) generell vom Thema schon genug:: ((holt Luft)) Emotionen gewe:ckt alo=od=oder=oder hat genu- genug...
 Im: L Ja

⁷⁶⁴ Vgl. Kapitel 6.3.1 u. 6.3.2. Zwar konnten in der werksästhetischen Analyse auch in „Die Flucht“ unterschiedliche Erscheinungsformen personalisierter Geschichte identifiziert werden, jedoch konnte bereits in der überblicksartigen Darstellung, welche Formen personalisierter Geschichte in welchem Umfang Eingang in die *Individuellen Filmskripte* fanden, herausgearbeitet werden, dass die ProbandInnen vor allen Dingen Filmfiguren und ZeitzugInnen in den Blick nahmen (vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit). Die übrigen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte spielten dahingehend eine nachgeordnete Rolle. Von einem rezeptionsästhetischen Standpunkt aus gesehen, ist dabei darüber hinaus davon auszugehen, dass die unterschiedlichen Formen personalisierter Geschichte, in die sich die Filmfiguren im Spielfilm anhand narrativer und dramatischer Aspekte ausdifferenzieren ließen (Haupt- und Nebenfiguren, Sowie Filmfiguren, die von KomparsInnen und StatistInnen verkörpert werden), den ProbandInnen weit weniger andersartig erschienen als die Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, die in der Dokumentation mit ZeitzugInnen, auktorialem Erzähler, ‚historischen Film- und Fotoaufnahmen‘ etc. bereits aufgrund ihrer audiovisuellen Beschaffenheit, ihrer Präsenz auf den Erzählinstanzen und -ebenen des Medientextes und nicht zuletzt ihrer Verortung im Spannungsfeld zwischen Gegenwart der Dokumentation und dargestellter Vergangenheit fundamental unterschieden. Diese Mangel an Andersartigkeit könnte zum einen erklären, wieso sich kein entsprechendes Beispiel bei den ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten, rekonstruieren ließ. Zum anderen legt der Befund den Schluss nahe, dass, wenn im Rezeptionsprozess von Spielfilmen Konkurrenzsituationen zwischen unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte Relevanz besitzen, diese möglicherweise geringer ausfällt und/oder seltener zum Tragen kommen könnte.

⁷⁶⁵ Eine präzisere Einschätzung zu Konkurrenzsituationen, die aus der Wahrnehmung unterschiedlicher Erscheinungsformen personalisierter Geschichte im Rezeptionsprozess erwachsen, im Hinblick auf die jeweiligen Organisationsformen ist aufgrund der Spezifik der in diesem Kapitel gedeuteten Gesprächsabschnitte und ihrer relativen Seltenheit, die am Anfang des Kapitels erörtert wurde, nicht möglich.

⁷⁶⁶ Vgl. insb. Kapitel 9.1.5, 9.1.6, 9.1.7 dieser Arbeit.

⁷⁶⁷ DFW02N, Z. 66-73.

⁷⁶⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:32:28-00:33:06, 00:33:06-00:33:40, 00:33:40-00:36:06, 00:37:19-00:38:04, 00:40:35-00:42:05 u. 00:42:34-00:43:42.

Pw: ...Potential um irgendwie Gefühle äh:: zu wecken und das fand ich irgendwie so='n bisschen äh:: ((holt Luft 3)) ja ich weiß nich' wollte man da::mit so 'n bisschen auch den Hoffnungsschimmer am Horizont auch irgendwie zeigen dass=das trotz- °äh° trotz und so...

Im: L Mhm

Pw: ...auch was Schönes (2) äh- passier'n kann ((holt Luft und schmatzt 2)) ahm::: aber ich fand=die (2) °((stöhnt)) ((holt Luft))° na ich weiß nich' unpassent (.)jetz' auch nich' ganz aber 's war...

Im: L °@(.)@°

Pw: ...irgendwie: so 'n bisschen:: ((holt Luft und schmatzt)) out of context würd' ich sagen also=so so='n bisschen ((holt Luft)) ähm::: dass (4) ja:: also man konnte sich dann nochmal mit dieser...

Im: L Okay

Pw: ...Lena da irgendwie:: (3) abarbeiten @quasi also wei-@ wie-wie die dann *irgn=wö=über=ihre=Standes::* äh:: ((holt Luft)) ihr'n Adels::stand quasi irgendwie:: zurückkommt und dann ein- quasi den einfachen ((schmatzt)) Mann lieb'n möchte (2) ((holt Luft)) ähm::: (2) aber ich hätte jetz' also vom Fokus hät=ich jetz' viel stärker auf diese (.) Babette die vergewaltigt wurde un:: die ja versucht hat irgnwie:: wieder (.) zurück ins Leb-...

Im: L Mhm

Pw: ...oder überhaupt zu überleb'n ((holt Luft)) irgendwie ((holt Luft)) hätte ich irgendwie angebrachter gefunden (.) °glaub ich°

Im: °Aso° die Liebesgeschichte: (3) deplatziert?

Pw: L ((holt Luft 2)) ((schraubt)) ja *i=mein sie hat nochmal so 'n* fi- bisschen für Dramatik dann auch gesorgt durch diese Ei:fersuchts::szenen dann auch...

Im: L Mhm

Pw: ...immer mit diesem Heinrich ((holt Luft)) ahm::: (.) aber (.) ja deplatziert in dem Sinne dass sie eben (3) °((schraubt))° eben auch ja eben diese Dreiecks::(.).geschichte eben °de:-° ähm::: eben noch mal betont hat und da irgendwie 'ne Dramatik rein gebracht hatte ((holt Luft)) der Film sonst nich' mehr gebraucht hätte (.) find=ich °also ((holt Luft)) ähm::: (4) ja⁷⁶⁹

Dem zitierten Gesprächsabschnitt ist unweigerlich zu entnehmen, dass sich die Probandin an der Liebesgeschichte im Film gestört respektive diese als unpassend empfunden hatte. Dabei ist für die Probandin nicht schlicht das Vorhandensein der Liebesgeschichte ausschlaggebend, sondern der durch sie empfundene Versuch – vermutlich seitens der Filmmacher –, mit dieser (romantische) „Gefühle“⁷⁷⁰ in den Film einzubringen, der durch seine Thematik nach Laras Ansicht bereits genug Emotionen geweckt habe. Dass die dargestellten Fluchterzählungen für Lara dabei das eigentliche respektive zentrale Thema des Filmes bildet, hatte sie bereits zuvor am Eingang ihres *Vertiefenden Interviews* klargestellt.⁷⁷¹ Die Darstellung der Liebesgeschichte – auch wenn Lara sie durchaus dramaturgisch sinnhaft als Hoffnungsmoment zu deuten vermag – gerät somit in der Wahrnehmung der Probandin in Konflikt mit der Fluchtdarstellung. Einerseits weil sie bei der Probandin eine andere Art von emotionalem Involvement evoziert respektive als Versuch der Evozierung rezipiert wird und andererseits weil sie nicht zu dem durch sie angenommenen Thema der Filmes gehört respektive zu dessen Entwicklung beiträgt. Die Liebesgeschichte stellt in diesem Zusammenhang nicht das einzige filmimmanente Element dar, das von Lara als unpassend im Bezug auf die Darstellung respektive Entwicklung des Themas gewertet wurde. So gerät für Lara neben der Liebesgeschichte beispielsweise auch die Inszenierung von Standes- und Klassenunterschieden im Kontext der Fluchterzählung in Konflikt zu diesem von ihr angenommenen Thema.⁷⁷²

Weniger abstrakt konkretisiert die Probandin, dass sie statt der Schilderung des love triangles der Liebesgeschichte mit ihren Eifersuchtsszenen⁷⁷³ eine stärkere Fokussierung der Filmfigur Babette und ihrem Weg „zurück ins Leben“⁷⁷⁴ nach der Vergewaltigung favorisiert hätte. Dass es sich hierbei nicht um eine inhaltliche Konkurrenzsituation handelt, die sich auf Zeit oder mehr spezifische Informationen des Medientextes bezieht, tritt in einem späteren Gesprächsabschnitt des *Vertiefenden Interviews* noch deutlicher hervor:

„[wenn] man diese Liebesgeschichte @raus gelassen@ hätte irgendwie und sich halt (.) eher ((holt Luft)) stärker (.) eben auf die:: ((holt Luft)) sogenannten Nebenfigur'n (.) gestützt hätte *als irgendwie diese* zum Beispiel dies Babette nochmal stärker (.) der'n Geschichte irgenwie oder eben auch diese Mutter die ((holt Luft)) auch immer so am Rande mit ihrem kranken Sohn da:: [...] immer mal wieder erschien is' oder ähm::: (2) ja also irgenwie='s- auf auf so (2) ((schmatzt)) normale Män[schen] also=g=eben nich' grade diese Adels:- Liebes(.).dings⁷⁷⁵

⁷⁶⁹ DFW02I, Z. 443-476.

⁷⁷⁰ DFW02I, Z. 445. 445 u. 449.

⁷⁷¹ DFW02I, Z. 22-59.

⁷⁷² Vgl. DFW02N, Z. 40-50 u. 159-166; DFW02I, Z. 60-84, 436-477, 682-722, 723-736, 737-756, 960-977, 1037-1090, 1241-1268, 1269-1304, 1422-1493 u. 1494-1521.

⁷⁷³ Die Probandin bezieht sich hiermit vermutlich auf die Sequenzen DF-24b: Vgl. Wessel, *Die Flucht* (Teil 2), 2007, 00:44:02-00:46:05.

⁷⁷⁴ DFW02I, Z. 465.

⁷⁷⁵ DFW02I, Z. 964-973.

Der kurze Auszug macht deutlich: Es sind nicht konkrete Informationen, die um Laras Aufmerksamkeit konkurrieren, sondern jene Elemente des Filmes, die sie als thematisch relevant erachtet, und jene, die sie als „dramatisch“⁷⁷⁶ deklariert – wobei dem Kontext zu entnehmen ist, dass sie sich in diesem Wortgebrauch nicht auf Aspekte der Dramaturgie, sondern auf die Qualität der Darbietung bezieht. Die Konkurrenzsituation, die in diesem und im vorherigen Gesprächsausschnitt zum Tragen kommt, geht damit weit über konkrete Inhalte und Informationen heraus und bezieht sich im Wesentlichen auf die einzelnen thematischen Schwerpunkte, die die Probandin mit den einzelnen rezipierten Handlungssträngen des Filmes in Verbindung bringt. Die Liebesgeschichte, der Handlungsstrang zwischen Magdalena von Mahlenberg, Heinrich von Gernstorff und François Beauvais konkurriert mit der Nebenhandlung um die Filmfigur der Babette respektive der sehr im Hintergrund gehaltenen Nebenerzählung um Helene Stuber und ihren kranken Sohn Benno Stuber – eine Konkurrenzsituation, die sich, gemessen an den für die Handlungsstränge relevanten Sequenzen, potenziell über die gesamte Länge des Filmes erstreckt.⁷⁷⁷ Dabei operiert Lara unbewusst auf der Ebene der Struktur der Darstellung von Geschichte als Drama im Spielfilm, was die Konkurrenz der angesprochenen Elemente auf der Ebene der Dramaturgie zueinander ins Verhältnis setzt.

Wie zuvor bei der Rekonstruktion der Konkurrenzsituation unterschiedlicher Erscheinungsformen von personalisierter Geschichte, die exemplarisch am Beispiel eines Probanden illustriert wurde, der die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte, kann auch die an Laras Rezeption des Spielfilmes „Die Flucht“ rekonstruierte dramatische Konkurrenzsituation nicht ohne Weiteres auf die jeweils andere Organisationsform übertragen werden. Auch zur dramatischen Konkurrenzsituation fanden sich im Datenmaterial der ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, keine ausreichend belastbaren Fallbeispiele. Ein Auftreten solcher Konkurrenzsituationen ist für Dokumentationen unter Berücksichtigung der folgenden Einschränkungen jedoch theoretisch denkbar: Grundsätzlich verfügen selbstverständlich auch Dokumentationen – auch wenn sie nicht den Regeln des Dramas folgen – über eine eigene Dramaturgie, was die Konkurrenz zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen grundsätzlich ermöglicht, sollten sie vorhanden sein respektive von den RezipientInnen als solche wahrgenommen werden. Die bisherigen Ergebnisse dieser Studie legen dabei aber für die Dokumentation „Zeit der Frauen“ – und potenziell auch für solche Medientexte, die ihr strukturell ähnlich sind – nahe, dass die Wahrnehmungen einzelner Handlungsstränge dahingehend begrenzt ist, dass die ProbandInnen bei der Rezeption der Dokumentation dazu tendierten, insbesondere ZeitzeugInnenaussagen und mit Abstrichen auch Beiträge des auktorialen Erzählers isoliert zu betrachten und dabei keinen Bezug zu anderen Elementen des Filmes herzustellen, die in personellem oder inhaltlichen Zusammenhang zueinander stehen. Insbesondere Praktiken der Reduktion und der Separation prägten die *Individuellen Filmskripte* derart, dass im Film angelegte Handlungsstränge, die sich aus personellen oder inhaltlichen Kontinuitäten ergaben, selten übernommen wurden.⁷⁷⁸ Dieser Umstand kann demnach erklären, wieso im Datenmaterial der RezipientInnen von „Zeit der Frauen“ keine entsprechenden Beispiele rekonstruiert werden konnten, und legt die Folgerung nahe, dass wenn dramatische Konkurrenzsituationen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen in dokumentarischen Organisationsformen auftreten, zu erwarten ist, dass diese weniger häufig und schwächere Potenziale besitzen als bei der Rezeption von Spielfilmen.

In einem letzten Zugriff auf die untersuchten Gesprächsabschnitte soll an dieser Stelle noch hervorgehoben werden, dass Lara in dieser Konkurrenzsituation nicht nur nach dramatischen Gesichtspunkten filmische Elemente zueinander in Bezug setzt, sondern dabei gleichzeitig die erdichteten Elemente der Handlung gegen jene abgrenzt, die als Parabel auf die tatsächlichen Ereignisse der deutschen Zwangsmigration verstanden werden können.⁷⁷⁹ In diesem Kontext und im Bezug auf das gesamte Da-

⁷⁷⁶ DFW02I, Z. 471.

⁷⁷⁷ Vgl. für die relevanten Stationen der Liebesgeschichte die Sequenzen DF-1a, DF-8a, DF-14b, DF-17a, DF-17c, DF-21a, DF-23a, DF-24b, DF-27e, DF-28b, DF-28c, DF-40a, DF-41a, DF-42a u. DF-43a (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:00:00-00:03:07, 00:13:51-00:14:41, 00:25:36-00:26:35, 00:32:28-00:33:06, 00:33:40-00:36:06, 00:40:35-00:42:05, 00:42:34-00:43:42, 00:44:02-00:46:05, 01:00:18-01:02:02, 01:02:13-01:04:05, 01:04:05-01:06:17, 01:19:26-01:21:26, 01:22:17-01:22:58, 01:22:58-01:24:56, 01:24:56-01:28:24 u. 01:28:24-01:31:00), der Nebenhandlung um Babette die Sequenzen DF-2b, DF-6a, DF-6c, DF-12a, DF-13b, DF-14a, DF-15a, DF-15b, DF-15c, DF-15d, DF-17a, DF-17b, DF-19a, DF-26d, DF-28a, DF-36a, DF-36b u. DF-38a (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:04:35-00:05:16, 00:10:01-00:10:52, 00:11:42-00:12:29, 00:20:08-00:21:05, 00:21:53-00:22:48, 00:25:13-00:25:36, 00:26:35-00:27:35, 00:27:35-00:28:53, 00:28:53-00:30:03, 00:30:03-00:31:44, 00:32:28-00:33:06, 00:33:06-00:33:40, 00:37:19-00:38:04, 00:50:58-00:51:58, 01:02:02-01:02:13, 01:14:50-01:15:39, 01:15:39-01:16:13 u. 01:17:05-01:17:54), sowie der Nebenhandlung um Helene und Benno Stuber die Sequenzen DF-3a, DF-14b, DF-25c, DF-26f, DF-26g, DF-27a, DF-27d u. DF-27e (Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:06:04-00:07:47, 00:25:36-00:26:35, 00:48:20-00:48:53, 00:52:34-00:53:28, 00:53:28-00:55:04, 00:55:04-00:56:16, 00:57:52-01:00:18 u. 01:00:18-01:02:02). Vgl. für die Nennungen der entsprechenden Sequenzen durch die ProbandIn Lara Abb. 17 dieser Arbeit.

⁷⁷⁸ Vgl. für die Handlungsstränge und Kontinuitäten in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ Kapitel 6.3.1 und für die Auswirkungen von Reduktionen respektive Separationen auf die Wahrnehmung von Handlungssträngen bei der Rezeption Kapitel 8.2, 8.2.1, 8.2.2, 8.3.1, 8.3.2 sowie 8.3.3 dieser Arbeit.

⁷⁷⁹ Vgl. Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

tenmaterial der Probandin ist dieser Umstand zwar als Zufall zu werten, da sie in diesem Zusammenhang weder die Filmhistorie noch die Realhistorie in ihre Argumentation miteinbezieht. Es wäre jedoch durchaus vertretbar, hierin keinen Beleg, aber einen Hinweis auf eine potenzielle fünfte Konkurrenzsituation zu sehen, die daraus erwachsen könnte, dass im Rezeptionsprozess im Hinblick auf die Historizität ‚angenommen fiktive‘ gegen ‚angenommen faktische‘ Elemente abgegrenzt werden. Konkretere Hinweise auf solche historischen Konkurrenzsituationen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen konnten im Rahmen dieser Studie jedoch nicht identifiziert werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Selektion personalisierter Geschichte nicht nur als Praktik der Bedeutungszuschreibung zu einer spezifischen Information – oder vice versa des Ausblendens derselben – aufgefasst werden sollte, sondern sie auch die Gestalt eines Prozesses der Abwägungen zwischen zwei oder mehreren Angeboten bei der Rezeption annehmen kann. Dabei konnten in diesem Kapitel fünf archetypische Konkurrenzsituationen zwischen als unterschiedliche, ähnliche oder gleich wahrgenommene inhaltliche Elemente personalisierter Geschichte, zwischen ästhetischen Elementen der filmischen Geschichtsdarstellung, zwischen gestalterischen Elementen respektive unterschiedlichen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, zwischen dramaturgischen Elementen der Handlung der filmischen Geschichtsdarstellung sowie potenziell auch zwischen ‚angenommen fiktiven‘ und ‚faktischen‘ Elementen der Filmhistorie rekonstruiert werden, in der Angebote personalisierter Geschichte wahrgenommen werden können. Ob und inwieweit die letztgenannten Konkurrenzsituationen auf einem eigenständigen Typus filmimmanenter Elemente fußt oder ob sie als Teilaspekt inhaltlicher Konkurrenzsituationen zu begreifen ist, stellt hierbei die entscheidende Frage, die in weiteren Untersuchungen zu klären wäre, dar.

Da es sich im vorliegenden Kapitel nur um eine explorative Skizze handelte, in der versucht wurde, möglichst viele Konkurrenzsituationen exemplarisch zu rekonstruieren, und nicht, eine systematische Untersuchung derselben zu vorzunehmen, was aufgrund der Materiallage ohnehin unmöglich war, ist nicht auszuschließen, dass bei der Rezeption personalisierter Geschichte noch weitere Typen zum Tragen kommen könnten. Trotz dieser Einschränkungen leistet diese Skizze zur Selektion als Abwägung und den ihr zugrunde liegenden Konkurrenzsituationen einen besonderen Beitrag für das Verständnis der Rezeption personalisierter Geschichte im Allgemeinen und ihrer Selektion im Rezeptionsprozess im Speziellen. So ermöglicht sie einerseits einen Blick auf eine Praktiken der Selektion und ihre Bezugspunkte, die sich jenseits der von den RezipientInnen ausgewählten Filminhalten, die in *Individuellen Filmskripten* aufgingen und nur die Auseinandersetzung mit Positiv und Negativ der Rezeption ermöglichen,⁷⁸⁰ abspielt. Dies erlaubt somit ein Verständnis der Selektion personalisierter Geschichte und ihrer Tragweite jenseits der von den ProbandInnen artikulierten Äußerungen – auch wenn der Blick unscharf bleibt. Andererseits birgt die Skizze einen Hinweis darauf, welchen Stellenwert das genuin Historische in einer filmischen Geschichtsdarstellung für die Rezeption personalisierter Geschichte hat. Dass dieser möglicherweise gering ausfallen könnte, hat sich bereits in vorherigen Kapiteln angedeutet. Der Verdacht erhärtet sich in Anbetracht der Tatsache, dass von den inhaltlichen Konkurrenzsituationen nur eine das Historische miteinbeziehen kann, für drei weitere der rekonstruierten Konkurrenzsituationen das Historische gar keine Rolle spielt und eine letzte Konkurrenzsituation nicht gesichert rekonstruiert werden konnte. Dabei ist die inhaltlich-historische Ebene – wie die Beispiele von Simon und Lara zeigten – in den skizzierten Konkurrenzsituationen, die Elemente der filmischen Geschichtsdarstellungen gegeneinander abwägen, die dem Inhalt vorgelagert sind, in höchstem Maße von eben diesen Elementen abhängig. So vernachlässigte Simon das in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ verwendete ‚historische Film- und Fotomaterial‘ zwar nicht vollständig, priorisierte es jedoch in Abgrenzung zum auktorialen Erzähler und den Ausführungen der ZeitzeugInnen geringer und betrachtete es in Abhängigkeit von diesen, wodurch sich in seinem Rezeptionsprozess nicht nur ein Element, das verhältnismäßige Nähe zur Vergangenheit besitzt, relativiert, sondern auch die Ebene des Inhaltes der Ebene der Gestaltung untergeordnet wird. Historische Inhalte, die durch dieses Film- und Fotomaterial angeboten werden, erregen somit für Simon bereits aufgrund ihrer ästhetischen Beschaffenheit und der Art und Weise, wie sie präsentiert werden, weniger Aufmerksamkeit respektive bekommen grundsätzlich weniger Bedeutung beigemessen. Lara auf der anderen Seite grenzt die Liebesgeschichte von „Die Flucht“ gegen Handlungsstränge mit empfundener Nähe zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ – und damit jene Elemente, die als Dichtung gewertet werden können, gegen jene, die als Parabel auf die tatsächlichen Ereignisse, die der dargestellten Vergangenheit zugrunde liegen – ab.⁷⁸¹ Dass sie sich dabei für jene Elemente entschied, die tatsächlich Berührungspunkte mit der Realhistorie aufweisen, stellt keine

⁷⁸⁰ Vgl. zum Positiv und Negativ der Filmrezeption die theoretischen und methodischen Annahmen in Kapitel 5.3 dieser Arbeit sowie zur Analyse derselben im Hinblick auf die Rezeption personalisierter Geschichte insbesondere Kapitel 8.2.3 sowie Kapitel 9.1.1 bis 9.1.7 dieser Arbeit.

⁷⁸¹ Vgl. Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

Zwangsläufigkeit dar, sondern ist viel mehr dem Zufall geschuldet, da Überlegungen bezüglich des historischen Inhaltes in ihrer Abwägung keine Rolle spielten und Lara auf ihre individuellen Präferenzen im Hinblick auf filmische Geschichtsdarstellungen rekurrierte. Lara hätte sich auch zugunsten der Liebesgeschichte entscheiden können. In beiden Fällen ist damit die Rezeption historischer Inhalte letztlich von Geschmack und Präferenzen der RezipientInnen abhängig, die sich auf Aspekte des Medientextes beziehen, die mit der dargestellten Geschichte im eigentlichen Sinne nicht in Verbindung stehen, sondern dieser vielmehr vorgelagert sind. Es bleibt festzustellen, dass die in diesem Kapitel verhandelten Rekonstruktionen von Abwägungsprozessen und ihre spezifischen Konkurrenzsituationen zwar das Resultat bewusster Entscheidungen im Selektionsprozess – denn nur als solche treten sie im Material in Erscheinung – darstellen, es ist jedoch entlang der Vorannahmen dieses Kapitels davon auszugehen,⁷⁸² dass Konkurrenzsituationen in Rezeptionsprozessen personalisierter Geschichten in dieser oder ähnlicher Weise auch unbewusst zum Tragen kommen können und sich Rezeption von personalisierten Geschichten auf unterschiedlichen Ebenen gegenseitig ausschließen kann.

10 Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte

Nachdem in dieser Studie in den vorherigen Kapiteln zunächst der Medientext an sich fokussierte wurde, um potenzielle Einflussfaktoren auf Rezeptionsverhalten erfassen zu können, sich dann der Film-ZuschauerInnen-Interaktion zugewandt und Aspekte der Sinnbildung und Deutung, Modifikation sowie Selektion beleuchtet wurden, soll die Aufmerksamkeit in diesem letzten empirischen Kapitel – in gegenläufiger Verlagerung der Schwerpunktsetzung – verstärkt den MediennutzerInnen, ihrem individuellen soziokulturellen Gepräge und dessen Einfluss auf die Interaktion mit dem Medientext zugewandt werden. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie die ProbandInnen als Individuen personalisierter Geschichte entgegentreten und begegnen. Wie auch schon in den vorherigen Kapiteln ist es dabei das Ziel, die maßgeblichen Praktiken dieser Begegnung in ihren unterschiedlichen Spielarten zu rekonstruieren, ihren Spielraum auszuloten und die mögliche Tragweite ihrer Bedeutung zu ergründen. Die Bedeutung des individuellen Gepräges der RezipientInnen für die Rezeption deutet sich dabei zum einen bereits medien- und kommunikationstheoretisch, aber auch empirisch in der Analyse möglicher Quellen ‚historischen Wissens‘ bei Sinnbildungs- und Deutungsprozessen an.⁷⁸³

Als Begegnungen mit personalisierter Geschichte werden dabei jene Interaktionen der ProbandInnen mit filmischen Geschichtsdarstellungen betrachtet, bei denen sie in verstärktem respektive umfänglichen Maße eigene Wissensbestände, Prägungen, Einstellungen und lebensweltliche Erfahrungen in den Rezeptionsprozess einbrachten, wobei diese die resultierenden Handlungspraktiken mit den betreffenden personalisierten Geschichten zu großen Teilen oder vollständig prägten. Begegnungen mit personalisierter Geschichte betreffen demnach Rezeptionspraktiken, bei denen die RezipientInnen nicht nur als Individuen mit einer individuellen Gemengelage an soziokulturellen Erfahrungen und Wissensbeständen mit dem Medientext interagieren, sondern Praktiken, bei denen diese Prägungen die Auseinandersetzung mit dem Medientext maßgeblich beeinflussen oder gar determinieren. Dabei treffen nicht nur RezipientInnen und Medientext aufeinander, sondern auch Lebenswelt und Filmwelt, Film- und Realhistorie sowie filmische Realität und Wirklichkeit der RezipientInnen. Die hier als Begegnungen zusammengefassten Rezeptionspraktiken mit filmischen Geschichtsdarstellungen sind demnach als besonders intime, tiefeschürfende und gewichtige Formen des Handelns mit dem Medientext zu verstehen, die mehr als Erlebnisweisen personalisierter Geschichte denn als klar umrissene Praktiken der Rezeption begreifen werden sollten. Dass solche Erlebnisweisen aufgrund ihres individuellen Charakters, der potenziell emotionales und involviertes Handeln mit dem Rezipienten mit sich bringt, jene Interaktionsformen mit dem Medientext darstellen, die medienkritische HistorikerInnen und GeschichtsdidaktikerInnen im Hinblick auf befürchtete geschichtsverfälschende Medienwirkungen und -effekte am meisten sorgt, ist zuvor schon umrissen worden.⁷⁸⁴ Auch wenn diese Arbeit keinen per se hypothesenprüfenden Ansatz verfolgt, soll diese Befürchtung in diesem Kapitel ernst genommen und auf den Prüfstand gestellt werden, weswegen neben der Rekonstruktion der einzelnen Begegnungsformen in den einzelnen Teilkapiteln auch den Fragen nachgegangen wird, ob und wie sich diese Begegnungsformen auf die Wahrnehmung des ‚Historischen‘ im Spannungsfeld zwischen Annahme, Kritik und Ablehnung auswirken und ob und wie sie die Bewertung der rezipierten personalisierten Geschichten und die ihnen inhärenten historischen Informationen beeinflussen.

⁷⁸² Vgl. Kapitel 9 dieser Arbeit.

⁷⁸³ Vgl. Kapitel 7.6. dieser Arbeit.

⁷⁸⁴ Vgl. Kapitel 1 u. 4.5 dieser Arbeit.

Vorgänge der Bewertung personalisierter Geschichten bei oder im Nachgang der Rezeption sind folgerichtig die erste mögliche Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte, derer sich dieses Kapitel annimmt; nicht zuletzt auch deshalb, weil die Frage, wie RezipientInnen personalisierter Geschichte eine filmische Geschichtsdarstellung bewerten – gerade bei Sujets, die das ‚Dritte Reich‘ oder Teilaspekte seiner Geschichte verhandeln – aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive von besonderer Relevanz ist. Bereits in Akten der Bewertung kulminieren filmische Realität und Lebenswelt mit Film- und Realhistorie. Sie kann aber auch, wie die im Anschluss darlegten Rekonstruktionen von Begegnungsformen zeigen werden, zuweilen von weit komplexeren und weitreichenderen Formen der Begegnung abhängig respektive determiniert sein. Hiernach wird das Kapitel mit Empathie, Assoziationen und Identifikationen drei weiteren Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte nachspüren.

An dieser Stelle sei nicht verschwiegen, dass zu Phänomenen der Bewertung, Empathie, Assoziation und Identifikation bei der Rezeption von Medientexten in der Medien- und Kommunikationswissenschaft ein substanzieller Bestand an Forschungsergebnissen existiert.⁷⁸⁵ In Anbetracht des aus der Geschichtswissenschaft abgeleiteten Erkenntnisinteresses kann in diesem Kapitel dabei weder ein erschöpfender Überblick zu den jeweiligen Forschungsständen der einzelnen Phänomene gegeben, noch eine umfassende Analyse derselben im Sinne der Medienrezeptionsforschung vorgenommen werden – dies wäre vermessen. Der Anspruch dieses Kapitels ist es vielmehr, die besagten Phänomene unter dem Gesichtspunkt des dezidiert Historischen der rezipierten Filme und seiner Rolle im Rezeptionsprozess zu fassen und dabei der Frage nachzugehen, welche Rolle das historische Sujet und die einzelnen historischen Inhalte respektive personalisierten Geschichten der rezipierten Medientexte, aber auch die Vorstellungen von Geschichte im weitesten Sinne auf Seite der RezipientInnen im Kontext der genannten Phänomene spielt und sie zu Begegnungsformen mit personalisierter Geschichten werden lässt. Nicht unterschlagen werden soll dabei, dass die Medien- und Kommunikationsforschung durchaus weitere Phänomene der Medienrezeption diskutiert, die in Art und Tragweite den hier untersuchten Begegnungsformen gleichkommen, aber in dieser aufgrund des gewählten Zugriffes respektive der Beschaffenheit der Datenbasis nicht berücksichtigt werden konnten. Zu diesen zählen etwa Phänomene der Immersion, Spannung und des emotionalen Erlebens – sie blieben ein dringendes Desiderat der geschichtswissenschaftlich gewandeten Medienrezeptionsforschung.⁷⁸⁶

10.1 Die Bewertung personalisierter Geschichten als Form der Begegnung

Themen wie ‚Flucht und Vertreibung‘, die Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ berühren, fordern MediennutzerInnen, gleichgültig in welchem Medium sie verhandelt werden, dazu auf, sich selbst und die rezipierten Inhalte zu verorten und zu bewerten. Es gilt TäterInnen von Opfern, Schuldige von Unschuldigen oder schlicht Gut von Böse zu trennen – eine Aufgabe, die unter dem Rückgriff auf die eigenen Moralvorstellungen, das eigene Rechtsempfinden, das eigene ‚historischen Wissen‘, die eigenen lebensweltlichen Erfahrungen bewerkstelligt werden kann und sich nicht zuletzt bei diesen Themen vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Normvorstellungen vollzieht. Die beiden im Rezeptionsexperiment eingesetzten Filme machen im Hinblick auf diese Dichotomien Angebote, deren problematisches Potenzial wiederholt thematisiert wurde und die in Summa als Stilisierung deutschen Leides, das durch eine Marginalisierung deutscher Täterschaft umso deutlicher hervortritt, zusammengefasst werden kann.⁷⁸⁷ Dass diese Opfererzählungen dabei in der selektiven Zuwendung der ProbandInnen zu Medieninhalten geeignet waren, Täterdarstellungen zu überlagern, ist im vorherigen Kapitel bereits herausgearbeitet worden.⁷⁸⁸ Aber das Angebot bleibt ein Angebot: Auch wenn es Eingang in das *Individuelle Filmskript* einer RezipientIn gefunden hat, bedeutet dies noch lange nicht, dass diese/dieser dem Angebot zustimmt, es nicht kritisiert oder gar langfristig in ihre/seine Vorstellungen zur dargestellten Geschichte integriert. Dass der Umgang mit den rezipierten Inhalten hier nicht endet, sondern gerade erst beginnt, wurde im Kapitel 7.2. bei der exemplarischen Analyse des Rezeptionsverhaltens des sechszwanzigjährigen Mechatronik-Studenten Andreas bereits dargelegt.⁷⁸⁹

In vielerlei Hinsicht setzt dieses Kapitel dabei die Analyse des Kapitels 7.3, in dem die Mechanismen der doppelten Sinnbildung an personalisierten Geschichten unter Einbezug des ‚historischen Rezipien-

⁷⁸⁵ Vgl. für einen Einstieg und einen Überblick gleichermaßen: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014, insb. S. 177-304.

⁷⁸⁶ Vgl. Wünsch/Schramm/Gehrau/Bilandzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, 2014, insb. S. 177-304.

⁷⁸⁷ Vgl. Kapitel 6.3.1 u. 6.3.2 dieser Arbeit.

⁷⁸⁸ Vgl. Kapitel 9.1.2 u. 9.1.4 dieser Arbeit.

⁷⁸⁹ Vgl. Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

Innenwissens' rekonstruiert wurden, und des Kapitels 7.4 fort, in dem die Möglichkeiten der Überprüfung von personalisierten Geschichten am ‚historischen Wissen‘ der RezipientInnen diskutiert wurden. Die Frage, der in diesem Kapitel nachgegangen werden soll, geht dabei noch einen Schritt weiter und versucht zu ergründen, welche Urteile ProbandInnen schlussendlich über die rezipierten personalisierten Geschichten fällen und wie sie sich damit gegenüber dem durch sie „gelesene[n]“ und wie auch immer verstandene[n] Text“⁷⁹⁰ positionieren. Dabei waren die folgenden Überlegungen analyseleitend: Im Sinne der Polysemie des Medientextes und vor dem Hintergrund des spezifischen soziokulturellen Gepräges, ‚historischen Wissens‘ und Erfahrungsschatzes der jeweiligen ProbandInnen ist davon auszugehen, dass jeder Akt der Bewertung personalisierter Geschichte als einzigartig zu begreifen ist. Demzufolge muss im Sinne der Darstellbarkeit eine Engführung vorgenommen werden. Wie Urteile und Bewertungen zustande kommen, welche „Urteilskomponenten“ dabei eine Rolle spielen und auf welche „Gegenstandsbereiche“ sie sich beziehen, ist dabei in der Medienrezeptionsforschung gut erforscht und kann an dieser Stelle nicht für filmische Geschichtsdarstellungen bis ins Detail nachvollzogen werden – was ohnehin nur einen stark beschränkten Mehrwert an Erkenntnis mit sich brächte.⁷⁹¹ Eine Engführung, die darauf zugeschnitten ist, wie Urteile grundsätzlich zustande kommen, welche Aspekte der Wahrnehmung dabei eine Rolle spielen oder welche Form von Urteil gefällt wird, ist demnach im Kontext dieser Studie nicht realisierbar oder wünschenswert. Stattdessen wird sich dieses Kapitel im Sinne des Erkenntnisinteresses darauf beschränken, herauszuarbeiten, auf welche unterschiedlichen Ressourcen die ProbandInnen bei Akten der Bewertung personalisierter Geschichten zurückgriffen, wie sich diese zu den betreffenden personalisierten Geschichten der filmischen Geschichtsdarstellungen im Speziellen und zum Verhandelten historischen Sujet im Allgemeinen verhielten. Im Sinne der Medienrezeptionsforschung entspricht dies einer Engführung auf „kognitive“ Urteilskomponenten sowie „evaluative Urteile“ am Medientext.⁷⁹² Diese Einschränkung ist dabei nicht zuletzt auch dem Design der Studie und seinem Fokus auf die post-kommunikative Phase sowie dem stark gegenstandsbezogenen Erkenntnisinteresse der Arbeit geschuldet.⁷⁹³

In der Bewertung personalisierter Geschichte ließen sich dabei vier grundsätzliche Ressourcentypen unterscheiden. Die erste dieser Ressourcen zur Bewertung der rezipierten personalisierten Geschichten speist sich dabei aus dem ‚historischen Wissen‘ der ProbandInnen und bezieht demnach die Realhistorie als Bewertungsmaßstab mit ein. Ein Beispiel dafür, wie ProbandInnen diese bei der Bewertung des rezipierten Medientextes heranziehen, findet sich im *Vertiefenden Interview* der 19 Jahre alten Studentin der Europäischen Geschichte und Sozialwissenschaft Katrin, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte. Nachdem Katrin elaboriert hatte, dass die durch sie empfundene Subjektivität der ZeitzeugInnen bei ihr Mitleid evoziere, schloss sich auf Nachfrage des Interviewers, ob dies auf die Gesamtheit der ZeitzeugInnen zuträfe, die folgende Gesprächspassage an:

Pw: Also ich find einfach ähm:: (5) ä::h vielleicht=e- m::: darf man da nich' so:: also vielleicht ((holt Luft)) äh=lässt man grade bei Frauen: so'n bisschen diesen (2) Täter-Opfer-Konflikt außer Acht (.) also man weiß ja nich' so wirklich ((holt Luft)) ä:m (2) also wie:: die zum Beisp-...

Im: L Mhm

Pw: ...was die zum Beispiel ((holt Luft)) für 'ne Einstellung zum nationalsozialistischen Regime...

Im: L Mhm

Pw: ...hatten und ((holt Luft)) ahm:: (.) wenn man dann sa::gt die hat das vo- also die eine Frau hat das voll und ganz unterstützt ((holt Luft))@(.).@ @dies hört sich jetzt irgendwie makaber an@ aber ((holt Luft)) aber musste dann mit den Folgen ((holt Luft)) des verlorenen Kriegs leben in dem (.) sie ihre ganz- also ((holt Luft)) ihre Familie verlor °sie vergewaltigt wurde° und so weita ähm:: is' es ja schon so ne ((holt Luft)) Folge und wenn man @(.).@ @Oh Gott dis' hört sich echt makaber an@ wenn man jetzt sagt ähm:: ((schmatzt)) ((holt Luft)) sie war trotz also hat das alles so unterstützt und musste dann einfach mit der Folge leben könnte man ja auch sagen im Prinzip ist das ja somit ihre eigen Schuld das sie ((holt Luft)) mit dem (.) Strom geschwommen is' und ä:hm:: ((holt Luft)) dai- (.) deshalb hat man glaub ich nich' nur...

Im: L Mhm

Pw: ...Mitleid man lie- also man sieht es und denkt Oh Scheiße is' @ja 'ne blöde Situation@ und...

Im: L Mhm

Pw: ...das is' traurich und ((holt Luft)) und das is' wahrscheinlich vielen Frauen un-d Kindern un-d auch Männern °jetzt war der Fokus ja auf den Frauen° ((holt Luft)) ähm:: geschehen aber man darf halt immer nich' so diese: (.) andre Seite der Geschichte vergessen (.) also:: ähm:: (2) pf- ja...

⁷⁹⁰ Friedrich Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der Cultural Studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1995), H. 3, S. 245-265, hier S. 249.

⁷⁹¹ Vgl. Christian Schemer, Urteilsbildung und Bewertung, in: Carsten Wunsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 178f. Vgl. auch Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, Medienrezeptionsforschung, Konstanz, München 2015, S. 183ff.

⁷⁹² Vgl. Schemer, Urteilsbildung und Bewertung, 2014, S. 178.

⁷⁹³ Vgl. Kapitel 3, 5 u. 5.1, dieser Arbeit.

Im: L °Mhm°
Pw: ...dass (.) ä- dieser ganze Nationalsozialismus und so (2) Natürlich unglaublich schrecklich war und es gibt @glaub ich ich viele@ alte Leute die jetzt sagen ((holt Luft)) also ich hab davon nichts mitgekriegt oder ich:: ähm:: ((holt Luft)) hab das nich' unterstützt aber letztendlich...
Im: L Mhm
Pw: ...((holt Luft)) selbst wenn man 's nich' aktiv unterstützt hat wenn man nichts dagegen gemacht is' es ja auch irgendwie (2) also klar Widerstand zu leisten war ja auch nicht unbedingt...
Im: L Mhm
Pw: ...einfach aber ähm:: ((holt Luft)) ja: deshalb (3) ist das Mitleid ich äh hab jetzt 'n bisschen @drum rum ge(.)redet@ ((holt Luft)) aber dann is' das Mitleid natürlich präsent aber diese andere Seite ((holt Luft)) darf man nich' vergessen dass man denkt ey das tut mir leid aber? (.) du hattest ja auch vielleicht was gegen machen können also⁷⁹⁴

Katrin stellt in diesem Gesprächsabschnitt umgehend einen Zusammenhang zwischen ihrem Mitleid mit den weiblichen Zeitzeuginnen und einer von ihr angenommenen aus diesem erwachsenden Tendenz zur Vernachlässigung des dargestellten „Täter-Opfer-Konflikt[s]“⁷⁹⁵ her. Was sie darunter versteht, erörtert die ProbandIn anschließend am Beispiel der Erzählung der Zeitzeugin Christel Jolitz, in der diese vom Mord an ihrer Familie und ihrer Vergewaltigung berichtet, näher.⁷⁹⁶ Hierbei führt sie zwei aufeinanderfolgende Argumente zur Wertung an, wobei es in der Natur personalisierter Geschichtsdarstellungen liegt, dass nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, ob sich diese Wertung auf die Zeitzeugin als Person, die von ihre erzählte und verkörperte Geschichte oder beide Elemente der Inszenierung bezieht. Katrin versteht das Schicksal der Zeitzeugin dabei zunächst als logische Konsequenz des verlorenen Krieges – eine Argumentation, die, wenn auch latent, durchaus im Medientext angelegt ist und aus diesem übernommen worden sein könnte – auch wenn hierfür kein Beweis ins Feld geführt werden kann.⁷⁹⁷ Hieran schließt sich jedoch mit der spekulativen Annahme, die Zeitzeugin sei schuldhaft mit „dem (.) Strom geschwommen“⁷⁹⁸, ein Argument an, das in dieser Form nicht in der Dokumentation artikuliert wird und, wie wenig später deutlich wird, aus Überlegungen der Probandin zur Realhistorie bezüglich der Frage nach dem ‚Mitläufertum‘ im ‚Dritten Reich‘ abgeleitet wurde, auch wenn die Probandin dies dahingehend einschränkt, dass „Widerstand zu leisten [...] nicht unbedingt einfach“⁷⁹⁹ gewesen sei. Dies tritt im letzten Drittel des Interviewausschnittes besonders stark hervor, in dem Katrin ihre Bewertung verallgemeinernd auf die „traurigen“⁸⁰⁰ Schicksale von „vielen Frauen un-d Kindern un-d auch Männern“⁸⁰¹ erweitert und auch hierbei zu dem Schluss kommt, dass die andere Seite der Geschichte, nämlich die Schrecken des Nationalsozialismus, darüber nicht vergessen werden dürften.⁸⁰² Es ist dem Umstand geschuldet, dass in diesem Gesprächsabschnitt auch die Handlungspraktiken einer abstrahierenden Verkollektivierung zum Vorschein kommen, dass hierbei die Grenzen zwischen Real- und Filmhistorie verschwimmen.⁸⁰³ In diesen Überlegungen schlagen sich dabei, mit der Abwägung der Darstellung im Spannungsfeld zwischen ‚Mitläufertum‘ und Widerstand sowie den Gräueltaten des Nationalsozialismus, die allesamt nicht oder nur in geringstem Maße Teil des Geschichtsangebotes des Medientextes sind, eindeutig Vorstellungen über die Realhistorie nieder, die sich aus dem ‚historischen Wissen‘ der Probandin speisen, wobei von Katrin keine konkreten ‚historischen Wissensbestände‘ artikuliert werden, um diese zu illustrieren, sodass sich ihre Urteilsbildung auf einer abstrakten Ebene vollzieht. Aus der Ambivalenz zwischen Mitleid und Schuldzuweisung, in der Katrins Urteilsbildung am Ende verharret, tritt indes hervor, dass Bewertungen bei der Rezeption personalisierter Geschichte zweifelsohne nicht immer zu einem eindeutig positiven oder negativen Ergebnis kommen müssen.

Dass diese Bewertung sich auf einer abstrakt verkollektivierenden Ebene vollzieht, kann dabei auch als erster Hinweis darauf gewertet werden, dass Urteilsbildungen an filmischen Gesichtsdarstellungen nicht unmittelbar an die Darstellung konkreter personalisierter Geschichten zurückgebunden sein müssen, sondern sich durchaus strukturell auf übergeordnete Ebenen der filmischen Gesichtsdarstellungen in ihrer Gesamtheit beziehen kann.

⁷⁹⁴ ZdFW01, Z. 375-48.

⁷⁹⁵ ZdFW01, Z. 377.

⁷⁹⁶ Vgl. Ursula Nellessen/Annette Tewes, Zeit der Frauen (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42', hier 00:13:28-00:17:33.

⁷⁹⁷ Als mögliche Bezugspunkte dieser Deutung des Kriegsendes könnten die folgenden Sequenzen der Dokumentation in Frage kommen: Vgl. Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 00:00:00-00:00:49, 00:17:33-00:18:11, 00:18:11-00:18:35, 00:18:35-00:19:53, 00:34:47-00:35:25 u. 00:35:25-00:36:12.

⁷⁹⁸ ZdFW01, Z. 389f.

⁷⁹⁹ ZdFW01, Z. 403ff.

⁸⁰⁰ ZdFW01, Z. 394.

⁸⁰¹ ZdFW01, Z. 394f.

⁸⁰² ZdFW01, Z. 395-398.

⁸⁰³ Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

Das Beispiel von Katrin ist nicht spektakulär, aber eindeutig. Die Auswahl eben dieses Beispiels liegt in der Beobachtung begründet, dass sich eine eindeutige Identifikation der Realhistorie als Ressource der Bewertung hoch problematisch gestaltete, da sie im Datenmaterial zumeist in Verbindung mit anderen Formen des Einsatzes von ‚historischem Wissen‘ bei der Rezeption personalisierter Geschichten in Erscheinung trat. Einer Rekonstruktion der Ressource in einem Bewertungsprozess ohne die Beteiligung dieser Praktiken wie in Katrins Fall bildete dabei die Ausnahme. So waren Bewertungen aufgrund realhistorischer Vorstellungen der ProbandInnen nicht nur wie die übrigen Ressourcen oft mit der doppelten Sinnbildung an personalisierten Geschichten, sondern auch mit der Nutzung von ‚historischem Wissen‘ zur Prüfung der rezipierten Inhalte⁸⁰⁴ sowie der Plausibilisierung im Zuge von Ergänzungen verschränkt.⁸⁰⁵ Folgerichtig hatten rekonstruierte Bewertungen, die auf realhistorischen Vorstellungen der RezipientInnen fußten, zumeist auch einen evaluierenden Charakter. Darüber hinaus ist, wie das Beispiel von Katrin illustriert, zu einer Urteilsbildung aufgrund von ‚historischen Wissensbeständen‘ der ProbandInnen immer ein Rückbezug zur rezipierten Filmhistorie – sei es in Form konkreter personalisierter Geschichten oder abstrakter Verkolektivierungen – notwendig. Für eine zweifelsfreie Rekonstruktion der Ressource ist es dabei unumgänglich, ausschließen zu können, dass diese nicht gemeinsam mit Anteilen anderer Ressourcen, vornehmlich filmhistorischer Elemente, die Grundlage der Bewertung bilden – ein Beweis, der am Datenmaterial dieser Studie nur verhältnismäßig selten geführt werden konnte. In der isoliert beschriebenen prototypischen Form dürfte diese Ressource demnach nur sehr selten als Grundlage von Urteilsbildungen bei der Rezeption personalisierter Geschichte in Erscheinung treten.

Eine zweite Ressource, die von RezipientInnen zur Bewertung von personalisierten Geschichten herangezogen wurde und die folgerichtig als nächste in den Blick genommen werden sollte, ergibt sich aus Elementen der Filmhistorie der rezipierten filmischen Geschichtsdarstellungen selbst, die von den ProbandInnen zu diesem Zweck herangezogen werden. Ihre Nutzung lässt sich an einem Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* des vierundzwanzigjährigen Studenten der Philosophie und Europäischen Geschichte Marcus, der ebenfalls die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hat, illustrieren. Im Folgenden ging der Proband dabei auf die allgemeine Nachfrage des Interviewers am Ende des personenzentrierten Abschnittes ein, ob er sich neben den bereits besprochenen filmimmanenten Personen noch an weitere erinnern könne.

„Pm: Nee:=(schnaubt) was=äh: @(.).@ ((holt Luft)) so=’n Phantombild des Russen: is’ mir @(.).@ ((holt Luft)) Erinnerung geblieb’n ähm:::=(schnaubt) (.) ((schluckt und schmatzt))...
 Im: L Okay
 Pm: ...weil=man ja auch nich’ zu selten: (.) äh: gehört hat [verstellte Stimme] „Frau komm. dawei dawei“ @(.).@ ((holt Luft)) @(.).@ ((holt Luft)) die:: äh:::=(schnaubt) ((schluckt und schmatzt))
 Im: L @(.).@ ((holt Luft)) °(ja)°
 Pm: ...der den achtundneunzigprozentig’n:: Etanol:: säuft un’=danach:: (2) @(.).@ ((holt Luft))...
 Im: L °@(röchelt))@°
 Pm: ...völllich durchdreht °in Pommern:° ((holt Luft)) °den:: ja:°° °aba dis war natürlich kein:: ((schnaubt)) reala:° (.) keine reale Fiegu:r: °°nee°° (.) also keine die °tatsächlich im Film: vorkam:: sondan::
 Im: Naja w-
 Pm: Also die ich mir so in mei’m Kopf aus unterschiedlichen: Erzählung’n halt ((holt Luft)) geschaffen: hab“⁸⁰⁶

Wie zuvor bei Katrin ist auch bei Marcus nicht eine spezifische personalisierte Geschichte Gegenstand der Bewertung, sondern die auf die Gesamtheit des Medientextes bezogene Darstellung von Rotarmisten, die für den Probanden in einem abstrakten „Phantombild des Russen“ kulminiert, dem Produkt einer Verkolektivierung personalisierter Geschichten.⁸⁰⁷ Die Bewertung dieses Bildes fällt dabei, auch wenn vom Probanden nicht direkt so benannt, negativ konnotiert und abwertenden aus, was in

⁸⁰⁴ Vgl. Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

⁸⁰⁵ Vgl. Kapitel 8.4 dieser Arbeit.

⁸⁰⁶ ZdfM04I, Z. 931-944.

⁸⁰⁷ Der Einschätzung des Probanden ist dabei von einem werksästhetischen Standpunkt zu revidieren, da mit Aleksej G. Semin in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ tatsächlich auch ein Rotarmist zur Sprache kommt. Rezeptionsästhetischen betrachtet ist jedoch davon auszugehen, dass dieser aufgrund seines gerade einmal zehnssekündigen Anteiles am Film (Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:10:21-00:10:31; vgl. zur Dauer auch Abb. 13 dieser Arbeit) dafür prädestiniert ist, im Rezeptionsprozess einer Reduktion im Sinne einer Vernachlässigung (vgl. Kapitel 8.2 dieser Arbeit) zum Opfer zu fallen – eine Einschätzung, die durch die geringe Anzahl der Nennungen seiner Person durch die RezipientInnen von „Zeit der Frauen“ untermauert wird (vgl. Abb. 15 dieser Arbeit). Des Weiteren dürfte der Umstand, dass Marcus sich hierbei auf das Bild eines Antagonisten bezieht, der in seiner Wahrnehmung nicht in Person im Film in Erscheinung tritt, an sich großen Einfluss auf die negative Bewertung haben. Vgl. hierzu: Paul Goetsch, Der unsichtbare Feind im Vietnamfilm. Zum Problem der Sympathielenkung, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien, Opfaden 1997, S. 148-156.

der Wahl der Verben „saufen“⁸⁰⁸ und „durchdrehen“⁸⁰⁹ deutlich hervortritt. Marcus stützt seine Bewertung dabei auf eine Charakterisierung der Rotarmisten, deren Basis zwei Fragmente der Filmhistorie bilden, die den Äußerungen der ZeitzeugInnen Ursula Retschkowski und Libussa Fritz-Osner entnommen sind.⁸¹⁰ Zu beachten ist hierbei, dass diese Äußerungen vollständig von ihren ErzählerInnen separiert wurden und einzig mit den personalisierten Geschichten der Rotarmisten, die die ZeitzeugInnen in ihren Binnenerzählungen erwähnten, in Verbindung gebracht werden, die den Ausgangspunkt für die abstrahierende Verkollektivierung bilden, wobei sich generalisierende Tendenzen nicht von der Hand weisen lassen.⁸¹¹ Die Filmhistorie stellt somit die primäre Ressource der Urteilsbildung in diesem Gesprächsabschnitt dar. Es dürfte dabei kein Zufall sein, dass Markus, der nach eigenen Angaben kein Wissen zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ besitzt und auch keinen familiären Vertriebenhintergrund aufweist,⁸¹² seine Bewertungen personalisierter Geschichte gänzlich auf der Grundlage der Filmhistorie vornimmt.

Der Fairness halber soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass Marcus dieses Bild für inakzeptabel hält – eine Einschätzung, bei der er sich einzig auf sein moralisches Empfinden und positives Menschenbild stützt.⁸¹³ Es ist anzunehmen, dass selbst das Wissen darum, dass personalisierte Geschichte Darstellungen, wie die im oben verhandelten Interviewauszug von Marcus, Ressentiments respektive Klischees reproduzieren und einseitige Geschichtsbilder perpetuieren, RezipientInnen nicht gegen die Konstruktion solcher Bewertungen und ihrer Integration ins *Individuelle Filmskript* immunisiert. Sehr wohl kann solches Wissen wie jeder andere ‚historische Wissensbestand‘, aber auch nicht-historische Einstellungen und Überzeugungen jedoch verhindern, dass solche Darstellungen nicht aus dem *Individuellen Filmskript* in die individuellen Vorstellungen der RezipientInnen von Geschichte übernommen werden. Auch hier zeigen sich erneut die Bedeutung prä-rezeptiv bestehender ‚historischen Wissensbestände‘ und Einstellungen für die Auseinandersetzung mit personalisierter Geschichte.⁸¹⁴ Es ist demnach der logische, nächste Schritt, auch die andere Bewertung des Probanden in den Blick zu nehmen, die Marcus in seinem *Vertiefenden Interview* artikuliert, zumal an ihr die dritte Ressource für die Urteilsbildungen an personalisierten Geschichten, die sich auf nicht-historische Vor- und Einstellungen der RezipientInnen stützt, rekonstruiert werden konnte. Vom Interviewer auf eine Passage seiner *Schriftlichen Nacherzählung* angesprochen, in der er die Dokumentation „Zeit der Frauen“ als „einseitig“ bezeichnet hatte,⁸¹⁵ schloss Marcus die folgende Einlassung an:

- „Pm: Äh:m:: al=ich also ich kann mir eben: einfach schwer vor:stellen:: ((holt Luft)) äh:m:: dass=es in=der=t in=’ner (.) s:pät’n Kriegszei:t:: (.) in den Gebiet’n die: sozusagen von: den::: von der: russischen Armee schon: eingenomm’n war’n:: (.) äh:: nu::: russische Soldaten °gab die:: vergewaltich::t: °°äh°° geplündat und gebrandsch:atzt haben un:t ((holt Luft)) ähm:: ((schmault)) (.) ((schmatzt))° man: hat halt eben nur Darstellung von solchen Them:’ ((holt Luft)) gehabt. genau wie ebem::: äh::: (.) mit den::=äh:: Pol’n:...
- Im: L Mhm
- Pm: ...die-die Höfe:: de:r de:r: deutschen Bewohner bekomm’ hab’n später ((holt Luft)) ähm:: auch wurden: die Pol’n: irgendwie sehr (.) ja fast schon dämonisiert, °ew::° äh:: °d-d-° ((holt Luft)) alle Pol’n hätten irgendwie:: zack sich unter @Nägel ((holt Luft))@ oder...
- Im: L °°((schmault))°°
- Pm: ...Nagel gerissen: un.t äh:: hätte=’s keine Skrupel oda=so gegeb’n:: ((holt Luft)) un.t ähm:: ((schmault)) (.) ((schmatzt)) also: (’s=is:’) ähm::: (.) ((schmatzt)) (.) klar °äh::° (.) wird das schon viel passiert sein aba ich kann mir halt °°äh::n:° sch:- also schwer vorstell’n das es nur so war °°un’=desweg’n°° ((holt Luft)) °°((knurrt und schnaubt)) mh:°°
- Im: Okay: ((holt Luft)) dis=ha- (.) Sie ha’m Sie ha’m das ja auch ähm::: (.) einglich zum Hauptthema Ihra Ihra ähm::: (.) Ihres Textes gemacht (.) ((schmatzt)) Sie schreib’n da dass=se also dass kein Russe einem Deutschen was Gutes: getan hätte oda dass kein Pole Skrupel gehabt hätte: ((holt Luft)) ähm::: (.) wo:ran: woran mach’n Si- (.) kenn’ Sie da vielleicht andere: Darstellungen: oda:: (.) womit (.) oda is’ das einfach so=’n: Bauchgefühl: womit Sie ähm::: diese Darstellung ((holt Luft)) kontrastier’n:
- Pm: L Nee das jetz’ eher ’n Bauchgefühl: °muss ich ehrlich sagen:° ((holt Luft)) also ich kann es mir halt einfach:

⁸⁰⁸ ZdFM04I, Z. 937.

⁸⁰⁹ ZdFM04I, Z. 939.

⁸¹⁰ Vgl. für das Fragment „Frau komm. dawei“, das aus der ZeitzeugInnenaussage von Ursula Retschkowski entliehen ist: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:22:47-00:23:30; und für das Fragment „achtundneunzichprozentig’n:: Etanol::“, das sich auf eine Äußerung der Zeitzeugin Libussa Fritz-Osner bezieht: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:11:49-00:12:18.

⁸¹¹ Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

⁸¹² ZdFM04I, Z. 842-862, 863-867 u. 868-879.

⁸¹³ Vgl. ZdFM04N, Z. 36-45; ZdFM04I, Z. 72-86. Vgl. zur Ausdeutung dieser Text- und Gesprächsabschnitte Kapitel 7.1 dieser Arbeit.

⁸¹⁴ Vgl. für die grundsätzlichen Mechanismen der Nutzung von Wissen in Deutungsprozessen bei der Rezeption personalisierter Geschichte Kapitel 7.4 dieser Arbeit. Vgl. des Weiteren für den Probanden Marcus und seine Deutungs- und Bewertungsprozesse im Bezug auf Angehörige der Roten Armee auch S. 127ff und S. 145f dieser Arbeit.

⁸¹⁵ ZdFM04N, Z. 33-42.

((holt Luft)) ich mein- °ge-ge-° ich bin nie im Krieg gewesen: natürlich: ich kann:: mir...
Im: L
 °@((schnaubt wdh.))@°
Pm: ...nich' vorstell'n: was das mit @eim=macht@ ((holt Luft)) °so::° nu kann ja auch sein...
Im: L °Mhm°
Pm: ...dass man: da: einfach so::=viel:: schon:: erlebt hat dass: ((holt Luft)) da wirklich
 alle::=°w:::° alle Humanität man einfach hinda sich lässt aba ich kann='s mir halt schwer
 vorstell'n °also° ((holt Luft)) ich kann mir halt schwierig vorstell'n: dass=es: ähm:: ((holt
 Luft)) nich' auch Soldat'n: gab den die:: (.) hungernde:: Bevölkerung obwohl: es:: (2) Gegna'
 war'n: sozusagen:: das die dem Leid °getan hab'n° °(d)as=is':° ((holt Luft)) einfach als:
 (.) Mensch:: de:r (.) üba das Verhalten von ander'n Menschen: nachdenkt °find' ich das...
Im: L Mhm
Pm: ...schwierich:° (.) nachvollziehbar⁸¹⁶

Wie beim vorherigen Beispiel ist im vorliegenden Gesprächsausschnitt nicht eine konkrete personalisierte Geschichte Gegenstand des Bewertungsprozesses, sondern in diesem Fall die Gesamtheit des Medientextes selbst, wobei er diese an der zuvor untersuchten, verkollektivierten Darstellung der antagonistisch inszenierten, russischen Soldaten und Polen festmacht. Welche personalisierten Geschichten dabei im Einzelnen in dieser Personifizierung aufgingen, ist dabei nicht mehr rekonstruierbar. Marcus' Urteil über die Darstellung fällt dabei negativ aus und gründet sich auf seine aus einem positiven Menschenbild gespeisten Weigerung, diese in seinen Augen „dämonisierende“⁸¹⁷ Darstellung der Rotarmisten, die nur „vergewalticht::t: °äh° geplündat und gebrandsch:ätzt“⁸¹⁸ hätten, und Polen, die sich die Höfe Deutscher ohne Skrupel unter den Nagel gerissen hätten,⁸¹⁹ in ihrer Einseitigkeit zu akzeptieren. Sein abschließender Satz, dass er dies „als:: (.) Mensch:: de:r (.) üba das Verhalten von ander'n Menschen: nachdenkt [...] schwierig:° (.) nachvollziehbar“⁸²⁰ fände, ist dabei der Hinweis darauf, dass es die Moralvorstellungen des Probanden und damit individuellen Erfahrungswerte respektive Vorstellungen sind, die hier die primäre Ressourcen für das Urteil über die Dokumentation speisen. Die Bewertung der Darstellung wird somit wiederum zum Gegenstand der Bewertung des Medientextes in seiner Gesamtheit, die die den Ausgangspunkt des Gesprächsabschnittes bildete.⁸²¹

Bewertungen, die sich auf diese Ressource stützen, finden sich dabei besonders häufig verschränkt mit Motiven, die über Personenmerkmale die Aufmerksamkeit der ProbandInnen banden. Bereits die Otapostasis einer Medienfigur oder ihre Zugehörigkeit zum Adel können dabei eine negative Bewertung der gesamten mit ihr verbundenen, personalisierten Geschichten auslösen – selbstverständlich sind solche Bewertungsvorgänge weit weniger ausgefeilt als der im zuvor verhandelten Beispiel.⁸²²

Als vierte und letzte Bewertungsressource kann jene betrachtet werden, die sich auf ‚nicht-historische‘ Elemente des rezipierten Medientextes bezieht. Vernachlässigt man den historischen Inhalt der beiden im Rezeptionsexperiment gezeigten Filme für einen Augenblick, so bleibt festzustellen, dass die Medientexte auch jenseits des Historischen Rezeptionsangebote machen – sei es durch die Darstellung von Handlungen und Ereignissen, die nicht genuin historisch sind oder von den RezipientInnen nicht als historisch ‚gelesen oder verstanden‘ werden, die Bestimmung von Protagonisten und Antagonisten im Spielfilm oder durch die Gegenüberstellung von ZeitzeugInnen-aussagen.⁸²³ Analog zur im zweiten Beispiel verhandelten Filmhistorie können auch diese Anteile des Filmes für sich genommen bei der Bewertung personalisierter Geschichte als Ressource für Urteilsbildungen herangezogen werden. Die Parallelen zur doppelten Sinnbildung bei der Rezeption personalisierter Geschichte sollten dabei offenkundig sein.⁸²⁴ Wie sich diese Ressource im Material darstellte, vermag das Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* des 26 Jahre alten Mechatronik-Studenten Andreas zu illustrieren, der den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatte. Auf die Filmfigur des Heinrich von Gernstorff angesprochen, gab Andreas die folgende Einschätzung ab:

„P: ((holt Luft)) (4) Ja auf jeden Fall ja klar also (.) auch schon in der Szene so halt auch so diese Eifersucht=se (.) Konflikte so mit dem François so die=ja dann schon deutlich werden...“

⁸¹⁶ ZdFM04I, Z. 51-86.

⁸¹⁷ ZdFM04I, Z. 54.

⁸¹⁸ ZdFM04I, Z. 56-61.

⁸¹⁹ ZdFM04I, Z. 59.

⁸²⁰ ZdFM04I, Z. 83-86.

⁸²¹ Für die Rezeption des Spielfilmes „Die Flucht“ findet sich im Fallbeispiel des Probanden Andreas, das im Kapitel 7.2 dieser Arbeit auf S. 132ff unter den entsprechenden Auspizien analysiert wurde, ein exzellentes Beispiel für die Nutzung von individuellen Erfahrungswerten als Ressource der Bewertung.

⁸²² Vgl. für ersteres exemplarisch: DFW01I, Z. 272-281; und für zweites exemplarisch: DFW02I, Z. 22-59, 60-84, 682-722, 723-736 u. 1547-1566.

⁸²³ Diese Dichotomie ist dabei bereits in der Konstruktion filmischer Geschichtsdarstellungen als personalisierte Geschichte angelegt. Vgl. die theoretischen Betrachtungen in Kapitel 4.3 und 4.5 dieser Arbeit.

⁸²⁴ Vgl. Kapitel 7.3 dieser Arbeit.

- I: ^L Okay ja
- P: ...((holt Luft)) der=al- (.) was ja indirekt durch die Magdalene ja dann auch geäußert wird so wo sie dann sagt naja wir sind eigentlich 'n Todesgefahr ((holt Luft)) wo-sü wo-süs wo Magdalene sowas sagt ja wir sind in Todesgefahr so dass 'n- schon angedeutet wird er hätte so nich' ma' die Skrupel ä- die Lena zu erschießen so: weil sie ja mit dem François irgendwas hat so un' ((holt Luft)) ähm (3) äh: ja (2) dass dann halt schon so als bisschen (____)
- I: ^L Also in mehrfacher Hinsicht Bösewicht?
- P: ^L Ja ja is' schon @(.).@ also so 'n joar so is' er halt zumindest hängen geblieben so (.) so 'n typisch Wehrmachtsnazi halt so⁸²⁵

Gegenstand der Bewertung bildet zweifelsfrei die personalisierte Geschichte der Filmfigur Heinrich von Gernstorff und sein Verhalten in der Filmsequenz, in der er Magdalena von Mahlenberg, François Beauvais und Babette in einer aufgegebenen Wehrmachtstellung antrifft, nachdem Mahlenberg in eine Sprengfalle geritten ist.⁸²⁶ Der gravierende und in der Wahrnehmung des Probanden lebensbedrohliche Konflikt zwischen Gernstorff sowie Beauvais und Mahlenberg fußt dabei nicht auf Deutungen historischer Inhalte wie etwa den Zwangsarbeiterstatus von Beauvais oder die Zugehörigkeit Gernstorffs zur Wehrmacht, sondern auf die negativ bewertete Charaktereigenschaft der „Eifersucht“⁸²⁷, die Andreas Gernstorff zuschreibt. Dies bildet den Hinweis, dass sich das Urteil maßgeblich auf das in „Die Flucht“ inszenierte love triangle zwischen Mahlenberg, Gernstorff und Beauvais stützt.

Die Liebesgeschichte kann, wenn man der Argumentation folgt, dass sie sich nun mal in der erzählten Welt, die in der Vergangenheit verortet ist, abspielt, ausschließlich als historisch verstanden und gedeutet werden – sowohl von RezipientInnen, als auch von WissenschaftlerInnen, die sich mit dem Film auseinandersetzen. Es gibt jedoch gute Gründe, dies im Kontext der Analyse von Bewertungsressourcen nicht zu tun, und die ohnehin artifizielle Idee von der geschlossenen filmischen Realität von dargestellter Geschichte im Kontext von Rezeptionsprozessen zugunsten eines differenzierten Blickes aufzugeben. Wenn Elemente eines Filmes, wie etwa die Darstellung einer Liebesgeschichte in „Die Flucht“, einerseits nicht historisch verbürgt sind und keinerlei historische Aspekte aufgreifen oder dazu dienen, historische Aspekte zu vermitteln, sollten sie nicht als zwangsläufig historisch gewertet werden, wenn sie auch ohne die dargestellte Vergangenheit funktional sind und sie genau so – als gänzlich unhistorisch – auch von RezipientInnen ‚gelesen[...]‘ und [...] verstanden[...]“⁸²⁸ sowie zur Urteilsbildung herangezogen werden können. Nicht-historische respektive nicht-historisch ‚gelesene und verstandene‘ Elemente filmischer Geschichtsdarstellungen, die zur Wertung von personalisierter Geschichte herangezogen werden, bleiben dabei jedoch von außen betrachtet ein Werturteil über die dargestellte Vergangenheit, was einer Ahistorisierung personalisierter Geschichtsdarstellung durch die RezipientInnen gleichkommt.

Zur hier herausgearbeiteten Ressource gesellen sich – das soll nicht unterschlagen werden – beim Probanden aber auch Komponenten der Urteilsbildung, die sich auf die Realhistorie beziehen und aus lebensweltlichen Erfahrungen hervorgehen. Zum Ausdruck kommen diese pointiert am Ende des Abschnittes in der Charakterisierung Heinrichs von Gernstorff als „Wehrmachtsnazi“⁸²⁹ – ein Begriff, in dem sich das begrenzte ‚historische Wissen‘ des Probanden und seine politisch ideologischen Einstellungen vermischen.⁸³⁰ Andreas' Beispiel hebt damit auch deutlich hervor, dass sich unterschiedliche Ressourcen der Bewertung nicht gegenseitig ausschließen und abhängig von spezifischen Situationen und Rezeptionen bei der Bewertung derselben personalisierten Geschichte genutzt werden können: Tatsächlich legt die Auswertung des Datenmaterials sogar nahe, dass dies die Regel und nicht die Ausnahme ist – was später noch genauer in Augenschein genommen werden wird.

Das problematische Potenzial, das Bewertungsprozesse auf Grundlage nicht-historischer aus dem Medientext entnommener Ressourcen aus geschichtswissenschaftlicher Sicht mit sich bringen, ist evident, muss aber nicht zwangsläufig in ‚fragwürdigen‘ Urteilen über die rezipierten personalisierten Geschichten oder den Medientext resultieren. Auch hierfür ist das Fallbeispiel von Andreas ein eindrücklicher Beleg. So ist zum einen das negative Urteil über Heinrich von Gernstorff schlussendlich – wie bei den meisten Bewertungsprozessen, die im Zug dieser Studie rekonstruiert werden konnten – an mehrere Ressourcen zurückgebunden und bezieht auch die Realhistorie mit ein. Zum anderen trifft das negative Urteil mit Gernstorff nicht nur den Antagonisten der Liebesgeschichte, sondern auch einen Antagonisten der gesamten Narration, der als einziger als in verbrecherische Kriegsführung und Nationalsozia-

⁸²⁵ DFM011, Z. 594-605.

⁸²⁶ Vgl. Kai Wessel, Die Flucht (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91', hier 00:44:02-00:46:05.

⁸²⁷ DFM011, Z. 594.

⁸²⁸ Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet, 1995, S. 249.

⁸²⁹ DFM011, Z. 605.

⁸³⁰ Die politischen ideologische Einstellungen des Probanden Andreas und ihr Einfluss auf sei Rezeptionsverhalten wurden im Kapitel 7.2 dieser Arbeit eingehender untersucht.

lismus verstrickt dargestellt wird. Dass sich solche Prozesse ins Gegenteil verkehren und Täter positiv und Opfer negativ betrachtet werden, müsste zum einen in filmischen Geschichtsdarstellungen angelegt sein und zum anderen im Einklang mit dem ‚historischen Wissen‘ der ProbandInnen stehen. Es bleibt anzumerken, dass sich diese Überlegungen nur auf die Rezeption des tatsächlich Dargestellten in Gestalt des *Individuellen Filmskripts* beziehen, nicht aber darauf, dass die untersuchten Geschichtsdarstellungen grundsätzlich fragwürdige Geschichtsbilder mit transportieren – wie die RezipientInnen mit diesen umgehen, ist bereits zuvor thematisiert worden.⁸³¹

Die rekonstruierten vier Ressourcen lassen sich schematisch in folgende Typisierung **zusammenfassen** und im Spannungsfeld zwischen ‚historischen‘ und ‚nicht-historischen Bewertungsmaßstäben‘ sowie dem Ursprung der Ressourcen aus dem Wissen der ProbandInnen oder dem Medientext zueinander in Bezug setzen.

		‚historische‘ Bewertungsmaßstäbe			
Ursprung der Bewertungsmaßstäbe: Wissen der ProbandInnen		Realhistorie (historische Wissensbestände der ProbandInnen)		Filmhistorie (historische Inhalte des Medientextes)	Ursprung der Bewertungsmaßstäbe: Informationen des Medientextes
		Lebensweltliche Erfahrungen		‚Drama‘ (nicht-historische Inhalte des Medientextes)	
		‚nicht-historische‘ Bewertungsmaßstäbe			

Abb. 10 Typisierung der Ressourcen bei der Bewertung personalisierter Geschichten im Spannungsfeld zwischen ‚historischen‘ und ‚nicht-historischen‘ Bewertungsmaßstäben sowie Ursprung der Bewertungsmaßstäbe aus dem Wissen der ProbandInnen oder den Informationen des Medientextes

Im Hinblick auf die Abgrenzung der Ressourcen voneinander muss freilich angemerkt werden, dass diese – wie sich in den vorangegangenen Beispielen schon angedeutet hat – nur analytisch voneinander getrennt werden können. Insbesondere die klare Abgrenzung von real- und filmhistorischen, lebensweltlichen und realhistorischen sowie filmhistorischen und dramatischen Ressourcen gestaltet sich dabei in der Praxis schwierig. Dies tut dem Umstand, dass die Bewertung eine zentrale Begegnungsform mit personalisierter Geschichte darstellte, die bei jeder ProbandIn dieser Studie beobachtet werden konnte, keinen Abbruch, sondern unterstreicht die Komplexität, die Praktiken der Bewertung zu eigen ist.⁸³² Was das Verhältnis der Ressourcen zueinander respektive ihre Rolle im Bewertungsprozess sowie

⁸³¹ Vgl. Kapitel 7 und insbesondere Kapitel 7.3 dieser Arbeit.

⁸³² Vgl. exemplarisch die besonders eindrücklichen Beispiele: DFW01I, Z. 272-281, 518-528 u. 619-644; DFW02I, Z. 60-84, 234-266, 401-435, 478-540, 932-959, 1037-1090 u. 1305-1355; DFW03I, Z. 118-149, 226-268, 363-385, 985-1003, 1169-1187, 1188-1194, 1195-1227, 1228-1291, 1292-1310, 1311-1327, 1328-1343, 1344-1377, 1378-1398, 1399-1420, 1421-1427 u. 1490-1526; DFW04I, Z. 108-134, 327-360, 378-411, 578-595, 848-861, 862-924, 993-1028, 1103-1126, 1262-1281 u. 1282-1298; DFW05I, Z. 242-293 u. 1790-1809; DFM01I, Z. 129-165, 231-263, 329-357, 358-373, 441-487, 488-564, 593-606 607-638, 684-711, 712-775 u. 776-809; DFM02I, Z. 452-480, 481-497, 498-508, 763-775, 794-808 u. 858-896; DFM03N, Z. 45-52; DFM03I, Z. 48-65, 169-193, 225-247, 324-342, 343-357, 483-513, 514-540, 569-599, 874-907, 1036-1056, 1132-1161 u. 1165-1212; DFM04I, Z. 162-184; ZdFW01I, Z. 46-55, 55-77, 110-125, 173-191, 262-285, 330-367, 368-408 u. 409-421; ZdFW02I, Z. 256-281, 326-345, 572-612, 613-639 u. 881-897; ZdFW03I, Z. 390-464, 465-533, 465-533, 534-550 u. 1865-2025; ZdFW04I, Z. 91-117, 336-382, 688-719, 819-861, 862-889, 1803-1842 u. 1843-1850; ZdFM01I, Z. 79-108, 109-123, 236-268, 269-288, 289-302, 303-336, 337-351, 352-370, 371-392, 573-603, 736-752 u. 802-822; ZdFM02I, Z. 551-580, 581-614, 615-624, 625-658 u. 1272-

ihre jeweilige Häufigkeit anging, mit der sie bei den RezipientInnen von „Zeit der Frauen“ und „Die Flucht“ in Erscheinung traten, konnten eine Reihe von Metabeobachtungen gemacht werden, die an dieser Stelle nicht vorenthalten werden sollen. Im Hinblick auf den Bewertungsprozess sind dabei die folgenden Beobachtungen hervorzuheben:

Erstens kann davon ausgegangen werden, dass alle vier Ressourcen auf gleiche Weise bei Praktiken der Urteilsbildung an der rezipierten personalisierten Geschichte eingesetzt werden, da keine handlungspraktischen Eigenschaften identifiziert werden konnten, die mit einer spezifischen Ressource in Verbindung gebracht werden konnten.

Zweitens deutete sich bereits in den Beispielen aus dem *Vertiefenden Interview* von Marcus und Andreas an, dass Ressourcen sich gegenseitig nicht ausschließen. Die vorliegende Typologie ist demnach ausdrücklich als Typologie der Ressourcen der Bewertung und keinesfalls als Typologie von Bewertungstypen, in die die RezipientInnen unterteilt werden könnten, zu verstehen. Auch wenn es vorstellbar und wahrscheinlich ist, dass ProbandInnen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen einzelne Ressourcen bei der Bewertung bevorzugen und, wenn notwendig, mit anderen kombinieren, muss diese Studie den Beweis für diese Vermutung schuldig bleiben. Diesen Zusammenhang zu ergründen, wäre – wie eine tiefgreifende Erforschung von Bewertungs- und Selbstversorgungsprozessen von MediennutzerInnen bei der Rezeption personalisierter Geschichte – ein dringendes Desiderat, das ein speziell auf diese Aspekte zugeschnittenes Forschungsdesign voraussetzen würde.

Drittens konnte beobachtet werden, dass mit der Verschränkung von real- und filmhistorischen sowie lebensweltlichen und dramatischen Bewertungsressourcen zwei Kombinationen von Ressourcen besonders häufig in Erscheinung traten. Dies kann als ein latenter Hinweis darauf gewertet werden, dass Bewertungsprozesse personalisierter Geschichten eher im Spannungsfeld zwischen Wissensbeständen der RezipientInnen und Filminformationen oszillieren als im Spannungsfeld zwischen historischen und nicht-historischen Bewertungsgrundlagen.

Viertens ist anzumerken, dass kein Fallbeispiel im Datenmaterial rekonstruiert werden konnte, in dem die ProbandInnen die Natur und/oder Provenienz der Ressourcen, die sie zu Bewertungen heranzogen, aktiv reflektierten. Dies kann als indirekter Hinweis darauf gewertet werden, dass Bewertungen der rezipierten personalisierten Geschichten aktiv und bewusst vorgenommen werden, die Auswahl der hierbei herangezogenen Ressourcen sich dabei jedoch unbewusst vollzieht.

Fünftens konnte im Bezug auf die Feststellung, dass sich Urteile bei der Rezeption personalisierter Geschichten sowohl auf einzelne personalisierte Geschichten als auch auf höher aggregierte Sinneinheiten wie verkollektivierte Gruppen und die mit ihnen verbundenen personifizierten Geschichten sowie die Gesamtheit der filmischen Geschichtsdarstellungen beziehen können, beobachtet werden, dass sich die Bewertung der höher aggregierten Sinneinheiten häufig unter Rückgriff auf Ressourcen vollzieht, die ihren Ursprung im Wissen der ProbandInnen haben. Dabei ließ sich in logischer Konsequenz auch die Tendenz beobachten, dass Bewertungen, die auf Verkollektivierungen personalisierter Geschichte gerichtet sind, meist abstraktere Bewertungsressourcen einbezogen und von den ProbandInnen in allgemeingültigen Formulierungen artikuliert wurden.⁸³³

Im Hinblick auf die Häufigkeit, mit der die einzelnen Ressourcen bei den RezipientInnen von „Zeit der Frauen“ und „Die Flucht“ beobachtet werden konnten, lassen sich die folgenden Beobachtungen respektive Tendenzen formulieren: Erstens ist festzuhalten, dass ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, öfter und eindeutiger Bewertungen in ihren *Vertiefenden Interviews* formulierten. Dabei griffen sie zweitens häufiger auf nicht-historische Bewertungsressourcen zurück als die RezipientInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“. Drittens schließlich griffen die ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, insbesondere vermehrt auf realhistorische Bewertungsressourcen und damit auf eigene ‚historische Wissensbestände‘ zurück, wobei die Urteile dabei häufiger reflektierter und kritischer ausfielen als bei den RezipientInnen von „Die Flucht“. Wie bei allen Einschätzungen dieser Studie über Zusammenhänge zwischen der rezipierten filmischen Organisationsform und dem Rezeptionsverhalten ist auch in diesem Kontext darauf zu verweisen, dass hierbei erstens nicht ermittelbar ist, ob es sich um Effekte handelt, die vom Medientext ausgehen, oder – konstruktivistisch betrachtet – um Effekte, die aus den Zuschreibungen der MediennutzerInnen zu selbigem resultieren,⁸³⁴ dass die Ergebnisse aufgrund der geringen Samplegröße nur wenig belastbar sind und nicht überbewertet werden

1332; ZdFM03I, Z. 202-240, 241-278 307-342 348-420, 679-704, 705-730, 840-856, 857-871, 872-890, 891-914, 1230-1255 u. 1437-1491; ZdFM04I, Z. 41-65, 66-88, 89-108, 202-213 236-246, 296-313, 415-437, 493-516, 762-775, 776-822, 823-841, 930-944 u. 945-954.

⁸³³ Vgl. zur Abnahme von Trennschärfe zwischen Real- und Filmhistorie bei Praktiken der Verkollektivierung personalisierter Geschichte grundsätzlich Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

⁸³⁴ Vgl. hierzu Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

dürfen, aber durchaus latente Hinweise beinhalten, deren weitere Prüfung sich als gewinnbringend erweisen würde.

Auch wenn dieses Kapitel im Hinblick auf Bewertungsprozesse durch die vom gewählten Design gesteckten Grenzen nur die Breite des Spektrums der Möglichkeiten und nicht die Tiefe der Prozesse und Praktiken ausloten konnte, **kann doch zusammenfassend festgehalten werden**, dass sich die Bewertungen personalisierter Geschichte divers und im höchsten Maße heterogen gestalten. Bewertungen können sich dabei von der einzelnen personalisierten Geschichte bis hin zur Gesamtheit des Medientextes auf Gegenstände beziehen, die alle Ebenen einer filmischen Geschichtsdarstellung umschließen. Dabei können Bewertungsmaßstäbe historische wie nicht-historische Ressourcen miteinbeziehen, die sowohl aus den betreffenden Medientexten als auch aus den Wissensbeständen der ProbandInnen stammen können. Im Hinblick auf die Bedeutung des dezidiert Historischen, das von Seiten des Medientextes und der BenutzerInnen in Begegnungsformen mit personalisierter Geschichte einfließt, bleibt am Ende dieses Kapitels festzustellen, dass zwar beide in Bewertungsprozessen Eingang finden, aber auch dass sie von nicht-historischen Bewertungsressourcen ergänzt und/oder ersetzt werden können. Personalisierte Geschichten nicht-historisch zu bewerten, ist eine Option, die RezipientInnen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen offensteht und von ihnen auch in ähnlichem Umfang genutzt wird wie die Bewertung unter Einbezug historischer Maßstäbe. Dieser Umstand sollte von künftiger geschichtswissenschaftlicher Forschung zur Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt stärker als bisher berücksichtigt werden. Einen entsprechenden Medientext und seine Inhalte von Seiten der Forschenden nur historisch zu begreifen, ist dabei ebenso irreführend, wie anzunehmen, dass RezipientInnen diesen nur historisch lesen, verstehen und bewerten würden, oder ihr Handeln mit und am Medientext nur unter diesen Auspizien zu analysieren, denn eine solche Praxis ginge vollends an der Lebenswelt der MedienutzerInnen und der Wirklichkeit von Rezeptionsprozessen vorbei.

10.2 Mit Gefühl – Empathie als Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte

Der primär mit der Psychologie in Verbindung gebrachte Begriff der Empathie ist nicht nur für die Medienrezeptionsforschung, sondern für eine Vielzahl von Wissenschaftsdisziplinen von zentraler Bedeutung. Den Begriff der Empathie, die mit ihm verbunden Definitionen, Theoreme und Konzepte in ihrer Gesamtheit zu fassen, würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen, weswegen im Folgenden ein auf die Medienrezeptionsforschung zugeschnittenes und verhältnismäßig simples Verständnis von Empathie etabliert werden wird, bevor ihr Potenzial bei der Rezeption personalisierter Geschichte diskutiert werden wird.

Möchte man sich dem Begriff der Empathie im Kontext der Medienrezeptionsforschung nähern so ist zu förderst zu konstatieren, dass „Empathie ein vielschichtiges Konzept [ist], das sowohl affektive und kognitive Komponenten aufweist [...]“⁸³⁵. Der Begriff der kognitiven Empathie beschreibt dabei „die Fähigkeit und [...] den Prozess [...], die Situation, die Ziele und Gefühle einer anderen Person zu erkennen und nachzuvollziehen, indem man sich in die aktuelle Situation und Rolle hineinversetzt. Dies kann dann mit der Induktion kongruierender Emotionen einhergehen“⁸³⁶. Bei affektiver Empathie hingegen „liegt der Fokus auf dem *emotionalen Erleben* [sic!] einer Person in Folge der Wahrnehmung einer anderen Person, deren Emotion und oder Situation. In diesem Fall liegt mit affektiver Empathie lediglich eine weitergedachte Perspektive auf die Prozesse der kognitiven Empathie vor. Zum anderen können die kongruenten Emotionen aber auch durch einen „relativ ‚primitiven‘ Prozess des Einfühlens in andere Personen“ (Wallbot, 2000, S. 370) [sic!] ausgelöst werden.“⁸³⁷ Auch wenn über das genaue Verhältnis zwischen kognitiver und affektiver Empathie in den Disziplinen, die sich mit diesen befassen, kein Konsens besteht, wird dennoch meist angenommen, dass die beiden nicht voneinander zu trennen sind und gemeinsam in unterschiedlichen Gewichtungen Anteil am emphatischen Umgang mit Empathieobjekten respektive konkreten Medienpersonen haben.⁸³⁸ Unumstritten ist hingegen, dass Empathie eine zentrale Rolle bei der Genese von Emotionen im Rezeptionsprozess zukommt.⁸³⁹ Darüber hinaus ist Empathie

⁸³⁵ Bilanzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 97.

⁸³⁶ Carsten Wunsch, Empathie und Identifikation, in: Carsten Wunsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilanzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 223-242, hier S. 225.

⁸³⁷ Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 225.

⁸³⁸ Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 226f.

⁸³⁹ Vgl. Werner Wirth, Emotion, in: Carsten Wunsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilanzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 29-44.

als „unabhängig von der Moral der Zuschauer“⁸⁴⁰ zu betrachteten. Grundsätzlich wird Empathie durch „einige spezifische Konstellationen zwischen empathieauslösendem Objekt und mitfühlendem Subjekt“⁸⁴¹ befördert, die der deutsche Kommunikationswissenschaftler Carsten Wünsch wie folgt zusammenfasst:

„Empathie tritt vor allem auf bei (1) hoher Vertrautheit mit dem Objekt (bezogen auf bisherige Erfahrungen des Subjekts), (2) bei hoher Ähnlichkeit (wahrgenommene Übereinstimmung zwischen Subjekt und Objekt, bspw. bzgl. Alter, Geschlecht, Charakter), (3) bei hoher Salienz der Situationswahrnehmung des Objektes (Lautstärke, physische Nähe, realistische Darstellung, etc.) und (4) wenn die Situation des beobachteten Objektes bereits selbst in einer ähnlichen Form erlebt wurde.“⁸⁴²

Empathie wird in der Medienrezeptionsforschung mit einer Vielzahl von Konzepten, Theorien und Phänomenen der Medienrezeption, wie etwa der Aufmerksamkeit gegenüber Medien, immersiven Prozessen, parasozialen Interaktionen, Stimmung, Spannung, Rezeptionsgenuss und der Persuasionskraft von Medientexten in Verbindung gebracht.⁸⁴³ Bei einem so grundlegenden Konzept der menschlichen Psychologie wie der, der Empathie nimmt es dabei auch nicht wunder, dass empathische Begegnungen mit personalisierter Geschichte in den *Schriftlichen Nacherzählungen*, aber vor allen in den *Vertiefenden Interviews* aller StudienteilnehmerInnen beobachtet respektive rekonstruiert werden konnten.⁸⁴⁴ Wie Empathie zustande kommt, wie sie grundsätzlich wirkt, welche Effekte, Implikationen und Wechselwirkungen – die sich zum Teil auch im Datenmaterial dieser Studie rekonstruieren ließen – zu diskutieren, wäre im Rahmen dieser Studie schlicht nicht zu bewerkstelligen und würde darüber hinaus keinerlei Mehrwert mit sich bringen, da sie in der Medien- und Kommunikationsforschung ausführlich erforscht und beschrieben sind,⁸⁴⁵ weswegen dieses Kapitel einen anderen, enger gefassten Schwerpunkt setzen wird. Im Sinne des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit wird nicht die Rolle von Empathie bei der Rezeption von Medientexten im Allgemeinen, sondern der Rolle von Empathie als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte bei der Rezeption von filmischen Geschichtsdarstellungen im Fokus stehen. Zentral ist deshalb auch in diesem Kapitel, die Frage nach der Bedeutung des Historischen – im doppelten Sinne als Vorstellungen der RezipientInnen von Geschichte und den historische Inhalten der rezipierten Medientexte – für die Begegnungsform der Empathie, sowie die Suche nach Wechselwirkungen zwischen derselben und der Begegnungsform der Bewertung personalisierter Geschichte.⁸⁴⁶

Welche Bedeutung Empathie bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen entfalten kann, welche Effekte sie nach sich zieht und welchen Einfluss sie auf die rezipierten personalisierten Geschichten ausübt, lässt sich an einem Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der fünfundzwanzigjährigen Masterstudentin der Friedens- und Konfliktforschung Lara, die den Spielfilm „Die Flucht“ rezipiert hatte,

⁸⁴⁰ Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2008, S. 179.

⁸⁴¹ Wünsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 224.

⁸⁴² Wünsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 224.

⁸⁴³ Vgl. Bilandzic/Matthes/Schramm, Medienrezeptionsforschung, 2015, S. 91-110; Wünsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 230-233.

⁸⁴⁴ Vgl. DFW01I, Z. 493-517 u. 529-537; DFW02N, Z. 22-38 u. 174-179; DFW02I, Z. 60-84, 85-131, 132-149, 182-233, 234-266, 267-300, 301-377, 378-400, 541-593, 682-722, 834-882, 988-995, 1217-1240, 1241-1268, 1305-1355, 1402-1421 u. 1422-1493; DFW03I, Z. 81-93, 422-462, 463-483, 550-572, 573-626, 627-678, 679-714, 715-751, 752-784, 785-810, 847-881, 882-925, 943-984, 985-1003, 1344-1377, 1447-1459 u. 1460-1489; DFW04N, Z. 35-51, 66-78 u. 81-87; DFW04I, Z. 31-50, 108-134, 135-188, 274-326, 378-411, 412-443, 578-595, 1103-1126 u. 1127-1139; DFW05I, Z. 294-312, 313-361, 362-384, 385-409, 478-507, 717-730, 743-779, 780-816, 1102-1143, 1611-1655, 1678-1744 u. 1865-1890; DFM01I, Z. 329-357, 441-487, 684-711, 712-775, 776-809 u. 852-910; DFM02I, Z. 161-182 u. 749-762; DFM03N, Z. 66-73; DFM03I, Z. 248-275, 324-342, 378-416, 440-465, 466-482, 671-718, 719-751, 789-821, 822-833 u. 1057-1072; DFM04I, Z. 485-498, ZdFW01I, Z. 209-261, 368-408, 464-506, 535-568, 569-598, 599-627, 1179-1236 u. 1237-1248; ZdFW02I, Z. 256-281, 326-345, 414-436, 793-810 u. 811-835; ZdFW03N, Z. 28-32 u. 33-38; ZdFW03I, Z. 74-111, 112-132, 465-533, 534-550, 556-590, 751-775, 991-1032, 1033-1059, 2026-2044 u. 2141-2168; ZdFW04I, Z. 383-456, 587-633, 752-818, 819-861, 914-947, 948-989, 1020-1048, 1049-1062, 1244-1284, 1501-1537, 1701-1779, 1884-1920 u. 1921-1925; ZdFM01I, Z. 79-108, 236-268, 289-302, 337-351, 371-392, 492-524, 573-603, 604-645, 669-699 u. 980-1013; ZdFM02I, Z. 212-248 u. 1116-1182; ZdFM03I, Z. 183-201, 307-342 u. 800-839; ZdFM04I, Z. 66-88, 89-108, 109-123, 124-146, 147-169 u. 415-437. Es bleibt anzumerken, dass die Häufigkeit der Fälle für die einzelnen ProbandInnen nicht nach der Fallzahl von emphatischen Begegnungen mit spezifischen Medienpersonen, sondern nach der Anzahl der Gesprächsabschnitte, in denen sie rekonstruiert werden konnten, ermittelt wurde. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass im Zweifelsfall nicht eruiert werden konnte, ob es sich bei verschiedenen emphatischen Begegnungen einer Probandin mit derselben Medienperson um denselben Rezeptionsakt handelt.

⁸⁴⁵ Vgl. zur Einführung und weiterführend: Douglas Chismar, Empathy and sympathy. The important difference, in: Journal of Value Inquiry 22 (1988), S. 257-266; Nicola Döring, Wie Medienpersonen Emotionen und Selbstkonzept der Mediennutzer beeinflussen. Empathie, sozialer Vergleich, parasoziale Beziehung und Identifikation, in: Wolfgang Schweiger (Hrsg.), Handbuch Medienwirkungsforschung, Wiesbaden 2013, S. 295-310; Werner Früh/Carsten Wünsch, Empathie und Medienempathie. Ein empirischer Konstrukt- und Methodenvergleich, in: Publizistik. Vierteljahresshefte für Kommunikationsforschung 54 (2009), H.2, S.191-215; Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 176-180; Wünsch, Empathie und Identifikation, S. 223-242; Hans Jürgen Wulff, Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption, online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-131.pdf> [zuletzt geprüft 07.02.2017].

⁸⁴⁶ Vgl. Kapitel 10 dieser Arbeit.

illustrieren. In diesem sind nahezu alle im gesamten *Sample* rekonstruierten Effekte, Phänomene, Implikationen und Wechselbeziehung, die mit der Begegnungsform im Hinblick auf die Rezeption personalisierter Geschichte einhergehen, versammelt. Das Beispiel erstreckt sich dabei gleich über mehrere Gesprächsabschnitte⁸⁴⁷ des Interviews und beginnt damit, dass der Interviewer die Probandin auf die Sequenzfolge, in der die Gruppe von Zwangsarbeitern von deutscher Feldgendarmarie aufgegriffen und anschließend ermordet wird,⁸⁴⁸ die sie ausführlich zum Gegenstand ihre *Schriftlichen Nacherzählung* gemacht hatte,⁸⁴⁹ ansprach, worauf sich die folgenden Einlassungen anschlossen:

- „**Pw:** ((holt Luft)) Also man dachte halt na:: (.) also: (.) wie::: m::: wohin soll'n sie denn also wie...
Im: L Mhm
- Pw:** ...((holt Luft)) selbst wenn sie::=äh es jetzt' schaffen zu irgend'nem Hof hin(.)zugehn ((holt Luft 2)) fand ich jetzt' halt mir schwierig vorzustell'n dass dann (.) *n-° tatsächlich ähm: Deutsche:: da gewesen wären die sie: aufgenommen hätten ((holt Luft)) also 's war glar sie mussten irgendwie un:d ähm:: ((holt Luft)) ((schmatzt)) es war ja auch glar dass der Krieg ja war ja noch nich' zu Ende:: und so und man musste ja nochmal hier zum Volkssturm los un: ((holt Luft)) ahm::: ((schmatzt)) wie gesag' ich *fand=als=s=als=s* als es an dieser Hüttentür geklopft hatte ((holt Luft)) (dach)=ich Oje::: ((holt Luft)) ahm::: un:::t die::: ähm::: (3) ja (.) ich weiß nich' also=*als=s=dann* man=sah::: okay es sind tatsächlich einfach deutsche Soldaten mit russischen hät- wär 's vielleicht noch ambilat- amivalenter gewesen °hätte vielleicht° °gedacht° okay ((holt Luft)) weiß nich' geh'n die vielleicht anders mi:-t oder hätten vielleicht noch Empathie (.) empfunden für die (.) Zwangsarbeiter oder so ((holt Luft)) aber d-da=man=dann geseh'n hatte okay es sind deutsche Soldaten die ((holt Luft 2)) einfach Spährupps sind und ähm::: ((schnaubt 2)) diese Leute dann auf dieses frei Feld f::ü:hrn un':- un:d sagen ja jetzt' geht un': man dachte Oh nein bitte nich'. geh doch nich'. weil es is' ganz klar du hast hier überhaupt kein Schutz und ((holt Luft)) ahm::: es::: (2) ((schnaubt)) ja nee. also man hatte das von den Deutschen also in den (.) von den deutschen Solda-da-da-daten hatte man das nich' anders erwartet da sie da jetzt schießen werden ((holt Luft 2 und schluckt)) also::: ich hätte eher f- man hatte so 'n: bisschen...
Im: L Okay
- Pw:** ...die Hoffnung dass=se äh (.) vielleicht noch mehr als jetzt' nur einer (.) irgendwie überlebt weil se vielleicht noch irgendwie doch irgnd'n Busch (.) sich (.) retten können irgendwie aba:...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...((holt Luft)) ahm::: (.) ja also: (.) von den deutschen Soldaten hatte i- also in dem Film hät' ich jetzt keine::: ähm::: ((schmatzt)) Gnade oder=sowas erwartet einfach ((holt Luft))
- Im:** L Auch wo der::: ähm:::
 ((holt Luft 2)) der Feldweibel glaub ich dann noch so::: so:-so: lieb tut so jetzt geht doch endlich ähm:::
- Pw:** L Ja nee ja
- Im:** Also
- Pw:** Nee ich fand das war genau das was ihn @eigentlich varraten hatte@ ((holt Luft)) weil ähm:::...
- Im:** L @Okay@
- Pw:** ...(.) dann ((holt Luft 2)) ja (.) also ja jetzt' ja (.) @(.).@ ((holt Luft)) nee also ich fand wirklich...
- Im:** L @(.).@
- Pw:** ...tatsächlich *da=dis=das=is'* so die Szene::: ((holt Luft)) wo man sagt ey äh: is' eher wie: in so 'nem Horrorfilm so ja mach n- bitte jetzt' äh::: ((holt Luft)) *weiß ich renn' nich'* in den Wald oder mach jetzt' hier die nich' die Türe auf so ((holt Luft)) ähm::: (4) ja ((schmatzt)) so jetzt'...
- Im:** L @(.).@
- Pw:** ...geht doch bitte ((schmatzt)) ((holt Luft)) und haut ab un':-n' (.) aber was ich ebn echt gut gamacht fand war ebn' wie:: wie sich so diese: w- (.) diese Unsicherheit und diese unterschiedlichen Emotionen ebn' auch in den ((holt Luft)) Gesichtern von diesen Figuren dann äh: gespiegelt hat die 's ja selba so (.) nich' glaub'n konnten (.) ((holt Luft)) andere am- dann...
Im: L Mhm
- Pw:** ...doch und dann losgerannt sin:d und dann dachten okay (2) also: (.) ((holt Luft)) so='n bisschen Hoffnung:: hatt'n noch: und äh: 's=wurde aba dann natürlich ((holt Luft)) eben zerschlagen
- Im:** ((holt Luft)) °°Aso°° Sie ha'm da glaub ich geschrieb'm::: zwischen Furcht und Hoffnung oder sowas::: ähm::: ((holt Luft)) und des hat (.) die für Sie sympathisch gemacht natürlich? oder?
Pw: L Ja
- Pw:** L Ja: also
mir taten se so 'n bisschen Leid dass sie diese Hoffnung hatten aber 's is' natürlich verständlich das man irgendwie: sich:: noch an jeden Zipfel::: Hoffnung irgendwie (.) hängt irgenwie...
- Im:** L Mhm
- Pw:** ...((holt Luft)) ähm::: (.) ((schluckt)) a- dass man Angst vor diesen (.) M:-Menschen hat die ähm schwer bewaffnet sind da durch 'n Schnee stapfen ((holt Luft)) [...]⁸⁵⁰

Als Objekte der emphatischen Begegnung stechen in diesem Gesprächsabschnitt die Zwangsarbeiter eindeutig hervor, wobei die Tatsache, dass hierin eine von der Probandin verkollektivierte Gruppe den

⁸⁴⁷ Vgl. DFW02I Z. 150-181, 182-233, 234-266 u. 267-300, 301-377.

⁸⁴⁸ Vgl. Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:51, 00:14:41-00:17:02 u. 00:17:34-00:17:48.

⁸⁴⁹ DFW02N, Z. 22-38.

⁸⁵⁰ DFW02I, Z. 189-242.

Gegenstand der Begegnungsform bildet,⁸⁵¹ in besonderer Weise hervorzuheben ist. Dabei spielen sowohl kognitive Empathie, im Hinblick auf die Situation der Schutzlosigkeit der Zwangsarbeiter auf dem offenen Feld, in die sich Lara hineinversetzt, als auch affektive Empathie,⁸⁵² wie sie in der Schilderung des Rezeptionserlebnisses der Probandin, in den Worten „bitte nich’. geh doch nich’“,⁸⁵³ zum Ausdruck kommt, aber auch der wiederholte Bezugnahme auf die Emotionen der Zwangsarbeiter, ihre Angst und ihre Hoffnung eine gewichtige Rolle.⁸⁵⁴ Diese Hoffnung, dass den Zwangsarbeitern nichts zustoßen möge,⁸⁵⁵ teilt Lara und konstituiert letztlich, dass von ihr artikulierte Mitleid mit dem Schicksal der Gruppe als emotionale Reaktion im Anschluss an die emphatische Begegnung.⁸⁵⁶

Die emphatische Begegnung wird dabei mit hoher Wahrscheinlichkeit durch die „hohe[...] Salienz der Situationswahrnehmung des Objektes“⁸⁵⁷ befördert. Die von Lara aus ihrem ‚historischen Wissen‘ formulierte Erwartungshaltung,⁸⁵⁸ dass sie von deutschen Soldaten nichts anderes erwartet habe als die Ermordung der Zwangsarbeiter,⁸⁵⁹ deutet darauf hin, dass sie die Darstellung als realistisch empfunden hatte. Dies tritt umso deutlicher hervor, wenn eine spätere Äußerung der Probandin im Bezug auf den Spielfilm in seiner Gesamtheit hinzu gezogen wird, in der Lara konstatiert, dass sie „einzelne [Handlungs]Stränge [Anm. d. Verf.]“ des Filmes als „realistisch“ einschätzt habe, sie aber davon ausgehe, dass „die Flucht ähn: tatsächlich sehr viel schw- schwerer“ gewesen sei und dabei die expliziten Darstellungen des Filmes von Gewalt als realistisch hervorhebt.⁸⁶⁰ Vor diesem Hintergrund überrascht es dabei nicht, dass für die betreffenden Filmsequenzen rekonstruiert werden konnte, dass die Probandin sie aufgrund der empfunden Intensität des Gehörten und Gesehenen in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen hatte.⁸⁶¹ Das von der Probandin eingebrachte ‚historische Wissen‘ spielt dabei zwar eine Rolle für den am Erwartungswert gemessenen Realismus der rezipierten personalisierten Geschichte, ein direkter Einfluss auf die emphatische Begegnung oder aber die emotionale Reaktion auf denselben ist nicht ersichtlich. Der Umgang Laras mit der Gruppe der Zwangsarbeiter stellt jedoch nicht den einzigen Akt der Empathie mit personalisierter Geschichte dar, mit dem sie dieser Sequenzfolge begegnet. So schloss sich unmittelbar an die vorherige Ausführung die folgende Einlassung der Probandin an:

„**Pw:** also dieser ((holt Luft)) ahm::: ((schmatzt)) Offizier der dann den Schießbefehl gegeb’n hätte der hätte ja auch gar nich’ anders handeln könn’ wenn er ((holt Luft)) also er=der war ja nich’ alleine:: (.) also wenn der jetz’ vielleicht alleine gewesen wäre hätten=gesagt=hat=der...
Im: L Mhm
Pw: ...ich hab nichts geseh’n oder so okay aber hatte ja seine ganze Trupp’n dabei ((holt Luft)) also (.) dieser Suchtrupp und ähm::: (.) er hätte des ja gar nich’: vor (.) diesen Truppen...
Im: L M-
Pw: ...rechtfertigen könn’ das er da jetz’ irgendwie::: äh::: ((holt Luft)) diese diese Zwangsarbeiter laufen lässt also da wär er ja als Verräter dann (.) erschossen worden (.) so (.) desweg’n hab...
Im: L Mhm
Pw: ...ich von ih- dem e- echt keine andre Handl- Handlung erwartet ((holt Luft))
Im: L Okay
Im: Macht ihn jetz’ aber auch nich’ sympathisch oder?
Pw: L Nee das macht ihn nich’ sympat @(.).@ @also ((holt Luft)) nee ((holt Luft)) keine Ahnung ((holt Luft)) also@
Im: | L @(2)@
Im: L Nein ich mein::: dis=is’=ja
Pw: L Dis:=au::: (.) ja ich mein er hat ’s ja da::: ((holt Luft)) (.) ja keine Ahnung (3) nee also d-d- über den hab ich mir auch nich’ weiter: Gedank’n::: (.) gamacht also ihn ((holt Luft)) was er es wohlmöglich für Dilemma...
Im: L Ja
Pw: ...hatte::: oder so ((holt Luft)) da war dann der Fokus @schon eher auf@ den Zwangsarbeiten die (.) (ihm) die dann eben einfach ähm: schutzlos ausgeliefert warn ((holt Luft 2))“⁸⁶²

Die Probandin begegnet der Sequenzfolge des Spielfilmes, auf die sich die zitierten Gesprächsabschnitte beziehen, nicht nur der Gruppe der Zwangsarbeiter mit Empathie, sondern auch dem Oberfeldwebel der Feldgendarmarie, der sie gefangen nimmt und ihre Exekution befiehlt. In dessen Situation

⁸⁵¹ Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

⁸⁵² DFW02I, Z. 204.

⁸⁵³ DFW02I, Z. 204.

⁸⁵⁴ Vgl. DFW02I, Z. 209, 212f, 233f, 238f u. 241.

⁸⁵⁵ DFW02I, Z. 209

⁸⁵⁶ DFW02I, Z. 238

⁸⁵⁷ Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 224.

⁸⁵⁸ Vgl. Kapitel 7.5 dieser Arbeit.

⁸⁵⁹ Vgl. DFW02I, Z. 205-213.

⁸⁶⁰ Vgl. DFW02I, Z. 1522-1546.

⁸⁶¹ Vgl. Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit u. in diesem insb. Anm. 596.

⁸⁶² DFW02I, Z. 243-265.

versetzt sich Lara hinein, indem sie seine in ihren Augen eingeschränkten Handlungsoptionen abwägt – eine Praktik, die nahelegt, dass diese emphatische Begegnung überwiegend von kognitiver Empathie bestimmt seien dürfte. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive ist dabei interessant, dass Lara in ihre Annahme, dass der Unteroffizier durch eine andere Handlungsweise innerhalb dieser Situation möglicherweise selbst mit dem Tode bedroht gewesen wäre, im Kern auf den Mythos des ‚Befehlsnotstandes‘⁸⁶³ zurückgreift, der sogar den Angelpunkt der emphatischen Begegnung bildet. Auch wenn an dieser Stelle nicht nachzuvollziehen ist auf welche ‚historischen Wissensbestände‘ sich die Probandin bei dieser Einschätzung im Einzelnen bezieht, ist doch deutlich, dass es sich hierbei um ihre Vorstellungen zur Realhistorie in Form antizipierter Handlungsweisen und -spielräumen innerhalb der Wehrmacht handelt. Denn Lara stützt sich mit der Deutung, dass ein ‚Laufanlassen‘ der Zwangsarbeiter einen Akt des Verrates darstellen würde, der mit einer Exekution geahndet worden wäre,⁸⁶⁴ auf Informationen, die nicht im Medientext angelegt sind. Das von Lara eingebrachte ‚historische Wissen‘ fungiert dabei sowohl als Deutungskontext der Sinnbildung an der Sequenzfolge und der Prüfung ihres Inhaltes, als auch als Mittel des emphatischen Hineinversetzens in die Situation.⁸⁶⁵ Dieser von der Probandin selbst hergeleitete ‚Befehlsnotstandes‘ ist zweifellos problematisch und weist auf ein zumindest in Teilen fragwürdiges Geschichtsverständnis hin, dabei ist jedoch hervorzuheben, dass der emphatische Akt zwar in einem Verständnis der Situation, aber keiner Billigung des Handelns mündet. Ein Hinweis auf eine emotionale Reaktion – wie das Mitleid im Falle der Gruppe der Zwangsarbeiter – auf die Medienperson des Oberfeldwebels, als Resultat der emphatischen Begegnung mit ihr, findet sich dabei nirgends. Im Mittelpunkt der Wahrnehmung der Sequenzfolge steht der Oberfeldwebel, über den sich Lara „auch nich‘ weiter: Gedank’n:: (.) gamacht“⁸⁶⁶ habe, nicht. Diese Selbsteinschätzung kann durch einen Blick in den *Individuellen Filmgrundriss* der Probandin bestätigt wird, denn außerhalb der zitierten Passagen des *Vertiefenden Interview* spielt die Medienpersonen des Oberfeldwebels keine weitere Rolle in Laras *Individuellem Filmskript*.⁸⁶⁷

Eine ausdrückliche Bewertung des Oberfeldwebels oder der Gruppe der Feldgendarme artikuliert Lara, abgesehen von der Feststellung, dass der Akt der Empathie ersteren nicht sympathisch gemacht habe,⁸⁶⁸ nicht. Mehrfach betont die Probandin jedoch, dass sie von „Deutschen“ respektive „deutschen Soldaten“ nichts anderes, als die dargestellten Handlungen erwartet habe, was ein negatives, realhistorisches Bild der Wehrmacht und ihrer Angehörigen respektive auch Deutscher im Allgemeinen zur Zeit des Nationalsozialismus seitens der Probandin vermuten lässt.⁸⁶⁹ Dieser Befund wird dabei durch die Äußerung negativ konnotierter Bewertungen, personalisierter Geschichten im Hinblick auf das ‚Dritte Reich‘ respektive die Artikulation ihrer negativen Einstellungen gegenüber der Zeit des Nationalsozialismus im Allgemeinen, die an anderen Stellen des *Vertiefenden Interview* zutage traten, untermauert.⁸⁷⁰ Anzeichen dafür, dass sich diese Einschätzung durch die emphatische Begegnung mit dem Oberfeldwebel verändert, finden sich indes nicht. So bleibt festzuhalten, dass die Personen des Oberfeldwebels trotz emphatischer Begegnung negativ bewertet wurde und sich dieses Urteil zumindest in Teilen auf realhistorische Vorstellungen der Probandin stützt. Laras emphatische Begegnung mit der personalisierten Geschichte ist unabhängig von ihrer Bewertung und ohne ersichtlichen Einfluss auf dieselbe – ein Befund, der sich auch bei den anderen Fällen emphatische Begegnung mit personalisierter Geschichte, die in dieser Arbeit rekonstruiert werden konnten, bestätigte.⁸⁷¹ Demnach scheint sich Empathie nicht nur unabhängig von der Moral der RezipientInnen, sondern auch von ihren Vorstellungen von Realhistorie sowie den Urteilen und Einstellungen zu diesen zu vollziehen, selbst dann, wenn ‚historisches Wissen‘ – wie in Laras Fall – eine emphatische Begegnung operationalisiert. So hindert sie ihre negative Einstellung gegenüber dem ‚Dritten Reich‘ nicht daran mit der Medienperson des Oberfeldwebels – einem Täter – emphatisch zu interagieren und sich in seine personalisierte Geschichte hineinzuversetzen, sehr wohl dürfte sie aber eine bedeutende Rolle bei der Bewertung derselben spielen, womit im Kern eine Urteilsbildung aufgrund realhistorischer Ressourcen vorliegt, die jedoch nicht in handlungs-

⁸⁶³ Vgl. zum ‚Befehlsnotstand‘ und seinem Legendencharakter im Bezug auf die Wehrmacht: David Schmiedel, „Du sollst nicht morden“. Selbstzeugnisse christlicher Wehrmachtssoldaten aus dem Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion, Frankfurt a. M. 2017, S. 67ff; Lars-Broder Keil/Sven Felix Kellerhoff, Deutsche Legenden. Vom „Dolchstoß“ und anderen Mythen der Geschichte, Berlin 2003, S. 113.

⁸⁶⁴ Vgl. DFW02I, Z. 250f.

⁸⁶⁵ Vgl. Kapitel 7.3 dieser Arbeit.

⁸⁶⁶ DFW02I, Z. 261f.

⁸⁶⁷ Vgl. Abb. 16 dieser Arbeit.

⁸⁶⁸ Vgl. DFW02I, Z. 256-265.

⁸⁶⁹ Vgl. DFW02I, Z. 205-213.

⁸⁷⁰ Vgl. DFW02I, Z. 60-84, 1305-1355, 1356-1401, 1402-1421 u. 1422-1493.

⁸⁷¹ Vgl. die Fälle in Anm. 844 im Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

praktischer Hinsicht mit dem Akt der Empathie verschränkt ist. Empathie und Bewertung greifen dabei lediglich auf den gleichen ‚historischen Wissensbestand‘ zurück.⁸⁷²

Abschließend kann festgehalten werden, dass Empathie als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen eine zentrale Rolle spielt. Insgesamt befanden sich im Datenmaterial 141 Fälle, in denen empathisches Handeln der ProbandInnen mit Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten rekonstruiert werden konnte.⁸⁷³ Im Hinblick auf Häufigkeit, mit der die Begegnungsform beobachtet werden konnte, lassen sich dabei drei zusätzliche Befunde ableiten, wobei hierbei unterstreichen werden muss, dass diese – aufgrund der Anlage des Designs – anhand der rekonstruierten und nicht der tatsächlichen Anzahl der Fälle gemacht wurden und demnach zwar nicht rein spekulativer Natur sind, aber letztlich nur eine Annäherung an die Beschreibung des Rezeptionsphänomens der Empathie in seiner Gesamtheit ermöglichen:⁸⁷⁴

Erstens stellen emphatische Begegnungen mit personalisierter Geschichte eine der wenigen Rezeptionspraktiken dar, bei denen ein signifikanter Unterschied zwischen weiblichen und männlichen ProbandInnen beobachtet werden konnte. Bei den weiblichen ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, konnten durchschnittlich 12,4 Fälle von Empathie rekonstruiert werden, wohingegen bei den männlichen Probanden nur durchschnittlich 5,0 Fälle beobachtet werden konnten.⁸⁷⁵ Für die RezipientInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ konnten im Durchschnitt 9,5 Fälle bei den weiblichen ProbandInnen und 5,25 Fälle bei den männlichen Probanden beobachtet werden.⁸⁷⁶ Was vordergründig als geschlechterspezifische Differenz im Umgang mit personalisierten Geschichtsdarstellungen erscheint, lässt sich jedoch erst auf den zweiten Blick erklären. Zwar gibt es durchaus eine Geschlechtsspezifität, aber nicht im Sinne des Geschlechtes als Einflussfaktor auf die Begegnungsform der Empathie selbst, sondern im Sinne einer spezifischen Interaktion von Medientext und MediennutzerIn im konkreten Fall der untersuchten Filme. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Umstand, dass die emphatischen Reaktionen eines Subjekts (RezipientIn) mit einem Objekt (Medienperson) durch „hohe[...] Ähnlichkeit (wahrgenommene Übereinstimmungen zwischen Subjekt und Objekt, bspw. bzgl. Alter, Geschlecht, Charakter)“⁸⁷⁷ begünstigt wird und beide Filme ein größeres Angebot an weiblichen Medienpersonen machten – sowohl was die Anzahl der Personen, als auch ihren Anteil am Medientext angeht –⁸⁷⁸ hierfür verantwortlich ist. Denn es erscheint nur logisch, dass dieses größere Potenzial an Angeboten bei weiblichen Rezipientinnen aufgrund der Übereinstimmung des Geschlechtes in Relation häufiger in Begegnungsformen der Empathie mündete.

Dabei konnte zweitens ein latenter Unterschied zwischen den RezipientInnen der beiden untersuchten filmischen Organisationsformen beobachtet werden. Während die Differenz zwischen 20 rekonstruierten Fällen bei den vier männlichen Probanden, die „Die Flucht“ gesehen hatten und 21 Fällen bei den vier männlichen Probanden, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten zu vernachlässigen ist, gestaltete sich diese bei den weiblichen ProbandInnen signifikanter. So konnte bei den vier ProbandInnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, in insgesamt 38 Fällen emphatische Begegnungen mit personalisierter Geschichte rekonstruiert werden. Bei den fünf Rezipientinnen von „Die Flucht“ konnten hingegen insgesamt 62 Fälle und damit pro Person im Durchschnitt fast drei Fälle mehr beobachtet werden. Wenn diese Verteilung nicht als Zufallsprodukt gewertet werden soll, bieten sich für diese Abweichung die folgenden Erklärungen an: Es ist einerseits unwahrscheinlich, dass es sich um einen Effekt der unterschiedlichen Spieldauer der Medientexte handelt, da die Anzahl der Fälle bei den männlichen Probanden fast identisch ist. Andererseits ist auch auszuschließen, dass es sich um ein Artefakt der Dauer der Erhebungen handelt, da diese eine relativ identische Ausprägung für die RezipientInnen der beiden untersuchten Filme hat.⁸⁷⁹ Vielmehr ist davon auszugehen, dass Inhalte und Organisationsform des Spielfilmes, in Verbindung mit dem zuvor erwähnten höheren Angebot weiblicher Medienpersonen und der aus diesem vermutlich resultierenden höheren Anzahl wahrgenommener Übereinstimmungen zwischen Subjekt und Objekt, auf Grundlage des Geschlechtes diese Diskrepanz erklärt. Dieser Befund birgt

⁸⁷² Empathie ordnet sich demnach in die Vielzahl an Praktiken beim Umgang mit personalisierter Geschichte ein, bei denen der Rückgriff der ProbandInnen auf ihre ‚historischen Wissensbestände‘ eine zentrale Rolle spielt: Vgl. Kapitel 7.3, 7.4, 7.4, 7.6, 9.1.5, 9.1.6, 9.1.7, 9.2 und 10.1 dieser Arbeit.

⁸⁷³ Vgl. Anm. 844 im Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁸⁷⁴ Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

⁸⁷⁵ Im Einzelnen konnten die folgenden Fallzahlen für die ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, rekonstruiert werden: Maria (DFW01) 2 Fälle; Lara (DFW02) 19 Fälle; Sophie (DFW03) 17 Fälle; Helena (DFW04) 12 Fälle; Isabella (DFW05) 12 Fälle; Andreas (DFM01) 6 Fälle; Ben (DFM02) 2 Fälle; David (DFM03) 11 Fälle; Justin (DFM04) 1 Fälle.

⁸⁷⁶ Im Einzelnen konnten die folgenden Fallzahlen für die ProbandInnen, die den Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, rekonstruiert werden: Katrin (ZdFW01) 8 Fälle; Jeanette (ZdFW02) 5 Fälle; Svenja (ZdFW03) 12 Fälle; Karola (ZdFW04) 13 Fälle; Matthias (ZdFM01) 10 Fälle; Simon (ZdFM02) 2 Fälle; Morris (ZdFM03) 3 Fälle; Marcus (ZdFM04) 6 Fälle.

⁸⁷⁷ Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 224.

⁸⁷⁸ Vgl. Abb. 13 u. Abb. 14 dieser Arbeit.

⁸⁷⁹ Vgl. Abb. 3 dieser Arbeit.

somit einen latenten Hinweis, aber beileibe keinen Beweis darauf, dass Empathie als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte – möglicherweise in direkter Abhängigkeit von der Organisationsform – bei der Rezeption von Spielfilmen häufiger zum Tragen kommen könnte.

Schließlich ist Drittens augenfällig, dass für die einzelnen ProbandInnen, unabhängig vom jeweils rezipierten Film entweder eine sehr geringe oder eine sehr hohe Anzahl an Fällen, in denen Empathie als Begegnungsform eine Rolle spielte, rekonstruiert werden konnte.⁸⁸⁰ Besonders deutlich wird dies, wenn die Standardabweichung in den Blick genommen wird: Diese betrug bei den ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, 3,3 bei durchschnittlich 7,4 Fällen pro ProbandIn und bei den RezipientInnen des Spielfilmes „Die Flucht“ 5,7 bei durchschnittlich 7,4 Fällen pro ProbandIn. Für diese erhebliche Diskrepanz bieten sich dabei zwei grundsätzliche Erklärungen an: So ist es auch hier einerseits möglich, dass dieser Befund das Produkt zufälliger Streuung bei einer kleinen Stichprobe darstellt. Andererseits böte sich als logische Erklärung an, dass RezipientInnen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen zu den Extremen neigen, diesen entweder überwiegend emphatisch oder tendenziell nicht-emphatisch zu begegnen. Bei dieser Erklärung wäre aber auch zu überlegen, ob es sich bei der Häufung emphatischer Begegnung oder deren Ausbleiben möglicherweise um ein Artefakt der Erhebungsform handelt und im Befund tatsächlich zum Ausdruck kommt, wie wohl sich die RezipientInnen dabei fühlten, emphatische Begegnungen, die in den meisten Fällen mit Emotionen auf Seiten der RezipientInnen verbunden waren, im Interview zu thematisieren.⁸⁸¹

Neben den Befunden zur Häufung und Häufigkeit emphatischer Begegnungen mit personalisierten Geschichten bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen konnten dabei die folgenden Meta-beobachtungen festgestellt werden: Erstens konnte kein eklatanter Unterschied im ProbandInnenhandeln bei emphatischen Begegnungen mit Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten zwischen den beiden untersuchten Organisationsformen respektive verschiedenen Erscheinungsformen personalisierter Geschichte jenseits der Häufigkeit ihres Zu-Tage-Tretens, das sich anlog zur Häufigkeit des generellen In-Erscheinung-Tretens der einzelnen Erscheinungsformen in den *Individuellen Filmskripten* verhielt,⁸⁸² festgestellt werden.

Zweitens ist – wie auch das Beispiel von Lara zeigte – festzuhalten, dass sowohl einzelne Medienpersonen und ihre personalisierten Geschichten, als auch von den RezipientInnen verkollektivierte Gruppen und ihre personifizierte Geschichten Objekte emphatischer Begegnungen sein können, was insbesondere im Hinblick auf Praktiken generalisierender Nutzungen summierender oder abstrahierender Verkollektivierungen zweifelhafte Resultate nach sich ziehen kann.⁸⁸³ Den Einzigen eklatanteren Unterscheid zwischen den Organisationsformen, der jedoch keinen Einfluss auf die Begegnungsform der Empathie an sich hatte, stellt der Umstand dar, dass Empathie auch gegenüber ZeitzeugInnen in der Erzählsituation beobachtet werden konnte, ohne dass dabei eine Verbindung zu den Inhalten ihrer personalisierten Geschichten aufgebaut wurde, wobei die ZeitzeugInnen einzig in ihrer Funktion der Präsentation von personalisierter Geschichte Gegenstand der Begegnungsform wurden.⁸⁸⁴

Drittens konnte bei den rekonstruierten Fällen empathischer Begegnung mit personalisierter Geschichte beobachtet werden, dass diese überwiegend bei Motiven in Erscheinung traten, die durch die Motivation der erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten sowie dem Handeln von Personen Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen fanden.⁸⁸⁵ Dabei ist anzunehmen, dass eine hohe Salienz der Empathieobjekte eine zentrale Rolle spielt, da insbesondere bei den Motiven, denen die ProbandInnen eine hohe erlebte Intensität des Gesehenen und Gehörten beimaßen, Darstellungen von Gewalt und Extremsituationen dominierten.⁸⁸⁶ Ob sich Empathie dabei als (Teil-)Ursache oder Resultat zu den resultierenden Motivationen verhält, ist indes anhand des Datenmaterials nicht zu eruieren und bedürfte weiterer Forschungen. Insbesondere die Untersuchung eines möglichen Einflusses emphatischer Begegnungen mit personalisierter Geschichte auf Praktiken der Selektion und der Modifikation personalisierter Geschichte sowie des Effektes, das RezipientInnen dazu neigen Täterdarstellungen zugunsten von Opferdarstellungen zu vernachlässigen, der im Zuge der Rekonstruktionen der Relevanzsetzungen bei der Rezeption herausgearbeitet werden konnte, wären von herausgehobenerem Interesse.⁸⁸⁷

⁸⁸⁰ Vgl. die Anm. 875 u. 876 im Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁸⁸¹ Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

⁸⁸² Vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

⁸⁸³ Vgl. Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

⁸⁸⁴ Vgl. zur Unterscheidung zwischen Darstellung und Präsentation von personalisierter Geschichte Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁸⁸⁵ Vgl. Anm. 596 im Kapitel 9.1.2 sowie Anm. 653 u. 654 im Kapitel 9.1.4 dieser Arbeit.

⁸⁸⁶ Vgl. Wünsch, *Empathie und Identifikation*, 2014, S. 224.

⁸⁸⁷ Vgl. Kapitel 8.1, 8.2 u. 9 (insb. Kapitel 9.1.2, 9.1.4) dieser Arbeit.

Viertens ging, was angesichts der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Forschungsergebnisse zum Gegenstand wenig verwundern sollte,⁸⁸⁸ mit den Akten der Empathie oft auch eine emotionale Reaktion auf die betreffenden Medienpersonen und ihre personalisierten Geschichten respektive ein erhöhtes emotionales Involvement als Reaktion einher. Das Beispiel aus Laras *Vertiefendem Interview* verdeutlicht jedoch, dass dieser Effekt keine kausale Zwangsläufigkeit darstellt und emphatische Begegnungen mit personalisierter Geschichte durchaus ohne emotionale Reaktionen erfolgen können, wobei in diesem Zusammenhang insbesondere bestehendes ‚historisches Wissen‘ und individuelle Vor- und Einstellungen der RezipientInnen zur dargestellten Geschichte als hemmender Faktor identifiziert werden konnten.

Fünftens konnte an Laras Fallbeispiel gezeigt werden, dass das doppelte Historische – im doppelten Sinne als Inhalt des Filmes und als Vorstellung der RezipientInnen – einen Einfluss auf die Begegnungsform der Empathie ausüben kann, aber nicht zwangsläufig muss. So kann es – wie im Falle von Laras emphatischer Begegnung mit dem Oberfeldweibel – als Deutungskontext der Sinnbildung respektive Prüfung personalisierter Geschichte Akte des emphatischen Hineinversetzens befördern. Es bildet jedoch – wie Laras emphatische Begegnung mit den Zwangsarbeitern zeigte – keine Voraussetzung für ein solches Handeln mit dem Medientext. Laras Beispiel legt dabei im Lichte der Ausdifferenzierung zwischen kongestiver und affektiver Empathie auch nahe, dass die bei Begegnungen, die überwiegend von kognitiverer Empathie bestimmt sind, in stärkerem Maße zum Tragen kommen dürften. Dabei ist anzunehmen, dass starke persönliche Bezüge zum dargestellten historischen Sujet im Sinne der vierten von Wünsch beschriebenen „Konstellationen zwischen empathieauslösendem Objekt und mitfühlendem Subjekt“⁸⁸⁹, die gegeben ist, „wenn die Situation des beobachteten Objektes bereits selbst in einer ähnlichen Form [durch das Subjekt; Anm. d. Verf.] erlebt wurde“⁸⁹⁰ verstärkend auf Empathie mit Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten einwirken könnte. Hierdurch würde sich insbesondere die Relevanz von Vorstellungen der RezipientInnen von Geschichte steigern. Dies wäre zum einen denkbar bei Personen, die selbst von der deutschen Zwangsmigration am Ende des Zweiten Weltkriegs oder aber einem anderen historischen Migrationsereignis betroffen waren.⁸⁹¹ Zum anderen besteht aber auch die Möglichkeit – wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird – dass Empathie zwischen Subjekt und Objekt über soziale Vergleiche mit den Erfahrungen Dritter aus dem sozialen Umfeld der RezipientInnen, also beispielsweise Großelternanteilen, die „Flucht und Vertreibung“ selbst erlebt hatten, befördert wird. Diese wäre – analog zu den Ergebnissen des Kapitels 7.6 – als ein tradiertes Erleben der Situation in ähnlicher Form zu verstehen.

Sechstens schließlich konnte am Fall von Laras Empathie mit dem Oberfeldweibel gezeigt werden, dass emphatische Begegnungen mit Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten keinen direkten Einfluss auf die Bewertung eben dieser haben. Tatsächlich konnte im gesamten Datenmaterial kein Fall emphatischer Begegnung mit personalisierter Geschichte rekonstruiert werden, bei dem Empathie Einfluss auf die Bewertung personalisierter Geschichte entwickelte, in dem die Bewertungen mit den Vorstellungen der RezipientInnen von den dargestellten Geschichten nicht kompatibel waren. Im Rückgriff auf die zuvor rekonstruierten Praktiken der Prüfung personalisierter Geschichte an individuellem ‚historischen Wissen‘ durch die RezipientInnen,⁸⁹² einem Vorgang der auch der Bewertung personalisierter Geschichten auf Grundlage real- respektive filmhistorischer Ressourcen Grenzen setzt,⁸⁹³ ist hierbei zu konstatieren, dass auch empathische Begegnungen mit personalisierter Geschichte nicht in der Lage sind, Bewertungen soweit zu modifizieren, dass sie im Widerspruch zum bestehenden Wissen der RezipientInnen stünden. Freilich kann diese Festlegung – aufgrund der Limitation des Designs dieser Studie – nur für kognitive Urteilsbildungen, die in post-kommunikativen Auseinandersetzungen mit dem Medientext verstärkt zum Tragen kommen dürften, und nicht für affektive Urteilsbildungen oder die eigentliche kommunikative Phase der Rezeption getroffen werden.⁸⁹⁴ Jedoch ist anzunehmen, dass erstere letztere langfristig überlagern oder in diese aufgehen dürfte, da sich sonst verstärkt Hinweise auf letztere im Datenmaterial finden müssten, was nicht der Fall war. Empathie – wie eingangs erwähnt – ist unabhängig von der Moral der RezipientInnen und es ist nur konsequent, dass sie sich als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte auch unabhängig vom moralischen Empfinden gegenüber der dar-

⁸⁸⁸ Vgl. Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁸⁸⁹ Wünsch, *Empathie und Identifikation*, 2014, S. 224.

⁸⁹⁰ Wünsch, *Empathie und Identifikation*, 2014, S. 224.

⁸⁹¹ Diese spekulative Einschätzung lässt sich zwar nicht für sich am Datenmaterial belegen, jedoch legen die Befunde des Kapitels 10.4, deren Deutung hier anlog in Stellung gebracht werden konnten, diese nahe.

⁸⁹² Vgl. Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

⁸⁹³ Vgl. Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

⁸⁹⁴ Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

gestellten Geschichte und letztlich auch unabhängig von realhistorischen Vorstellungen, auf denen diese wiederum beruhen, vollzieht.⁸⁹⁵

Selbst das emphatische Hineinversetzen oder das Mitfühlen mit der personalisierten Geschichte einer medialen Repräsentation Adolf Hitlers, als gebrochenen, verletzlichen, alten Mann, wie sie in „Der Untergang“⁸⁹⁶ inszeniert wird – so bedrohlich diese aus geschichtsdidaktischer Perspektive berechtigter Weise anmuten werden mag –,⁸⁹⁷ dürfte keinen nennenswerten Effekt auf die Bewertung der betreffenden personalisierten Geschichte oder gar die Bewertung der Realhistorie haben, solange diese im Widerspruch mit dem Wissen – so es denn vorhanden ist – und den Einstellungen der ProbandInnen steht. Sollte dieses Wissen jedoch nicht bestehen oder eine grundlegend positive Einstellung gegenüber der realhistorischen Person Adolf Hitlers oder der Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ vorliegen, würde sich dieser Befund im Umkehrschluss bedauerlicherweise auch ins Gegenteil verkehren.

10.3 Vertraute Geschichten und Gesichter – Assoziation als Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte

Eine weitere Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte kommt in Praktiken zum Ausdruck, in denen ProbandInnen das Gesehene und Gehörte zu ihrer eigenen Lebenswelt in Bezug setzen und dabei Parallelen zwischen diesen beiden Sphären herstellen, was in einer gesteigerten Nähe und in einer intensiveren Auseinandersetzung mit den betreffenden personalisierten Geschichten resultiert. Dabei können grundsätzlich zwei lebensweltliche Provenienzen unterschieden werden, die im Zug dieser Praktiken als Referenzrahmen, die in den beiden folgenden Kapiteln eingehender betrachtet werden, für die Begegnung mit personalisierter Geschichte fungieren können: Zum einen das soziale Umfeld und zum anderen die Medienbiographie der RezipientInnen. Erstes ist der Fall, wenn Medienpersonen mit Mitgliedern der Familien oder des Freundes- und Bekanntenkreises assoziiert und/oder dabei die personalisierten Geschichten der Medienpersonen auf die Lebensgeschichten dieser lebensweltlichen Personen projiziert werden (Kapitel 10.3.1). Zweites tritt ein, wenn RezipientInnen Medienpersonen mit medial erworbenem Wissen begegnen, was beispielsweise der Fall ist, wenn Filmfiguren mit ihren DarstellerInnen oder ZeitzeugInnen respektive ExpertInnen mit Wissen über ihre Person, das aus der Medienbiographie an den Medientext herangeführt wurde, assoziiert werden (Kapitel 10.3.2). Ob diese Assoziationen dabei vom Medientext oder der Lebenswelt der ProbandInnen ausging, ist für die Rekonstruktion der Begegnungsform an dieser Stelle zunächst unerheblich – und war am Datenmaterial ohnehin nur selten zweifelsfrei erkennbar. Ein besonderes Augenmerk wird bei der Beschreibung dieser Begegnungsformen aufgrund ihrer offensichtlichen Nähe dieser Begegnungsform mit personalisierter Geschichte zu anderen Praktiken, bei denen Wissensbestände und Erfahrungen der RezipientInnen von herausgehobener Bedeutung sind, auf der Abgrenzung gegenüber eben diesen liegen.⁸⁹⁸

10.3.1 Familie, Freunde und Bekannte – Das soziale Umfeld als Referenzrahmen von Assoziation mit personalisierter Geschichte

Bei der ersten Form der Assoziation als Begegnung mit personalisierter Geschichte, die in den Blick genommen werden wird, liegt dem RezipientInnenhandeln eine Feststellung von Übereinstimmungen zwischen Medienpersonen und ihrem Handeln respektive der mit ihnen verbundenen Geschichte sowie Personen aus dem sozialen Umfeld der RezipientInnen und deren Handeln und Lebensgeschichten zugrunde. Für sich genommen kann die Assoziation dabei als Form des sozialen Vergleichs verstanden werden, ein Phänomen, das in der Medienrezeptionsforschung häufig „im Kontext der Werbekommuni-

⁸⁹⁵ Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 179.

⁸⁹⁶ Vgl. Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Kinofassung), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 155'; oder Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Teil 1, Fernsehfilm), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 89'; und Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Teil 2, Fernsehfilm), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 89'.

⁸⁹⁷ Vgl. Wilhelm Hofmann/Anna Baumert/Manfred Schmitt, Heute haben wir Hitler im Kino gesehen. Evaluation der Wirkung des Films „Der Untergang“ auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse, in: Zeitschrift für Medienpsychologie 17 (2005), H. 4, S. 132-146.

⁸⁹⁸ Vgl. die in den Kapiteln 7.3, 7.4, 7.6, 9.1.5, 9.1.6, 9.1.7, 9.2, 10.1 und 10.2 dieser Arbeit beschriebenen Rezeptionspraktiken, Effekte und Mechanismen, die mit der Nutzung unterschiedlicher Wissensbestände einhergehen.

kation untersucht⁸⁹⁹ wurde.⁹⁰⁰ Dabei ist davon ausgehen, dass soziale Vergleiche RezipientInnen dazu dienen, „Rückmeldungen über eigene Eigenschaften und Fähigkeiten zu erlangen und damit zur *Selbsterkenntnis* [sic?] zu gelangen“⁹⁰¹, sie werden „wenn [...] Vergleiche an objektiven Standards nicht möglich sind, [...] mit anderen Personen durchgeführt“⁹⁰², Ziel dieses Kapitels ist es demnach nicht, das Rezeptionsphänomen des sozialen Vergleichs in seiner Gänze zu beschreiben, sondern seine Tragweite und Bedeutung bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen unter besonderer Berücksichtigung des historischen Inhaltes personalisierter Geschichten zu ermitteln.

Strikt abzugrenzen ist die Assoziation mit dem sozialen Umfeld der RezipientInnen als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte vom Einsatz ‚historischen Wissens‘,⁹⁰³ das über Familienmitglieder an die RezipientInnen tradiert wurde und gegebenenfalls zur Sinnbildung, Deutung respektive Prüfung von personalisierten, filmischen Geschichtsangeboten im Medientext oder zu deren Bewertung herangezogen wird.⁹⁰⁴ Zwar können diese Praktiken gemeinsam mit Assoziationen in Erscheinung treten, jedoch ist mit ihnen nicht notwendigerweise die Feststellung von Übereinstimmungen zwischen den Personen aus dem sozialen Umfeld der RezipientInnen sowie ihren Lebensgeschichten, die als ‚Quelle‘ für eben dieses Wissen fungieren, und personalisierter Geschichte des Medientextes verbunden, die diese Begegnungsform konstituiert. Diese Begegnungsform lässt sich dabei dahingehend ausdifferenzieren, welche Aspekte der personalisierten Geschichte respektive der Personen aus dem sozialen Umfeld bei der Festlegung von Übereinstimmungen im Zentrum des RezipientInnenhandelns stehen und die Assoziation begründen. Hierbei konnten mit thematisch-inhaltlichen Aspekten und formal-funktionalen Aspekten zwei unterschiedliche Typen von Aspekten rekonstruiert werden, an denen die ProbandInnen Assoziationen anknüpften. Darüber hinaus konnte in Abgrenzung von diesen mit ästhetischen Aspekten ein weiterer Typus theoretisch umrissen werden.

Im Folgenden wird demnach nicht nur die Begegnungsform der Assoziation mit dem sozialen Umfeld bei der Rezeption personalisierter Geschichte und vor allen Dingen die Effekte der Begegnungsform – insbesondere auf die Bewertung des Gehörten und Gesehenen –⁹⁰⁵, sondern auch die unterschiedlichen Aspekte, auf die sie sich beziehen kann, diskutiert werden. Die Assoziationen selbst sind dabei von nachgeordneter Bedeutung, da sie als Form der Interaktion des soziokulturellen Hintergrunds der RezipientInnen und des Medientextes in der Regel als gegeben verstanden werden müssen. Im Zentrum der Betrachtungen wird demnach vielmehr die Frage danach stehen, wie sie sich konstituieren und welche Auswirkungen sie auf die Rezeption personalisierter Geschichten im Speziellen und der Medientexte im Allgemeinen haben. Hiernach werden die Einschätzungen zur Handlungspraktik ihrer Reichweite und

⁸⁹⁹ Uli Gleich, Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilanzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 243-256, hier S. 249.

⁹⁰⁰ Vgl. Gleich, Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich, 2014, S. 248f; Vgl. des Weiteren: Thomas Mussweiler, Sozialer Vergleich, in: Hans-Werner Bierhoff/Dieter Frey (Hrsg.), Handbuch der Psychologie (Bd. 3). Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie, Göttingen, Bern, Wien, Toronto, Seattle, Oxford, Prag 2006, S. 103-112.

⁹⁰¹ Gleich, Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich, 2014, S. 247.

⁹⁰² Gleich, Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich, 2014, S. 247. Uli Gleich führt in seinem Aufsatz ein Plädoyer dafür, dass soziale Vergleiche als Teilaspekte parasozialer Interaktionen respektive parasozialer Beziehungen zu werten sind – zwei Konzepte, die der Medien- und Kommunikationspsychologie zuzurechnen sind und Schnittstellen zur Soziologie respektive Wissenssoziologie aufweisen (vgl. Gleich, Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich, 2014, S. 249f). Dieser Ansatz kann – ebenso wie die gängigen Überlegungen zu parasozialen Interaktionen und parasozialen Beziehungen – in dieser Studie, da sie keinen explizit medien- und kommunikationspsychologischen Schwerpunkt setzt, keine Beachtung finden. Zu untersuchen, ob und vor allem wie parasoziale Interaktionen respektive parasoziale Beziehungen bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen zum Tragen kommen, wäre nichtsdestotrotz ein lohnendes Unterfangen. Vgl. zu parasozialen Interaktionen respektive parasozialen Beziehungen grundlegend: Uli Gleich, Parasoziale Interaktionen und Beziehungen von Fernsehzuschauern mit Personen auf dem Bildschirm. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zum Konzept des aktiven Rezipienten, Landau 1997; Tilo Hartmann, Parasoziale Interaktion und Beziehungen, Baden-Baden 2010; Tilo Hartmann/Holger Schramm/Christoph Klimmt, Desiderata und Perspektiven der Forschung über parasoziale Interaktionen und Beziehungen zu Medienfiguren, in: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 47 (2002), H. 4, S. 436-459; Tilo Hartmann/Holger Schramm/Christoph Klimmt, Personenorientierte Medienrezeption. Ein Zwei-Ebenen-Modell parasozialer Interaktionen, in: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 49 (2004), H. 1, S. 25-47; Klemens Hippel, Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie, in: montage AV 1 (1992), H. 1, S. 135-150; Klemens Hippel, Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie, in: montage AV 2 (1993), H. 2, S. 127-145; Angela Keppler, Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen, in: Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996, S. 11-24; Silvia Knobloch, Überlegungen zur Charaktersynthese von non-fiktionalen Medienfiguren. Stellungnahme zu dem Beitrag von Hans J. Wulff, in: Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996, S. 49-52; Lothar Mikos, Parasoziale Interaktion und indirekte Adressierung, in: Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996, S. 97-106; Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996.

⁹⁰³ Vgl. Kapitel 7.6 dieser Arbeit.

⁹⁰⁴ Vgl. Kapitel 7.3, 7.4, 7.4 und 10.1 dieser Arbeit.

⁹⁰⁵ Vgl. Kapitel 10 dieser Arbeit.

ihres Potenzials anhand der Betrachtung einiger ausgewählter Beispiele sowie eines Sonderfalles vervollständig werden.

Das erste Beispiel, das an dieser Stelle erörtert wird, stammt aus dem *Vertiefenden Interview* der 19 Jahre alten Studentin der Europäischen Geschichte und Germanistik Svenja, die im Rezeptionsexperiment die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte. Als primäre Referenzen für ihre Assoziationen diente ihr hierbei die Lebensgeschichte der eigenen Großmutter, die sie wiederholt im *Vertiefenden Interview* thematisierte. So zog die Probandin vage Parallelen zwischen ihrer Großmutter und dem Schicksal verschiedener ZeitzeugInnen im Medientext. Zum einen stellte Svenja allgemein fest, dass auch ihre Großmutter zwar nicht aus Pommern, so doch aus Schlesien geflohen respektive vertrieben worden sei, wobei sie sich der genauen Umstände nicht sicher war, worin eine sehr weitreichende Feststellung von Übereinstimmungen zwischen der Geschichte der Großmutter und dem Thema der Dokumentation zu sehen ist.⁹⁰⁶ Zum anderen stellte sie eine etwas konkretere, aber immer noch wage Verbindung zwischen den in der Dokumentation geschilderten Formen der Zwangsarbeit im besetzten Pommern und ihrer Großmutter sowie deren Lebensgeschichte her, die im Kindesalter auf einem Bauernhof, den Svenja auf dem Gebiet der heutigen Bundesrepublik und nicht in den ehemaligen Ostprovinzen des Deutschen Reiches vermutet, habe schwer arbeiten müssen.⁹⁰⁷ Dabei lässt sich jedoch nicht rekonstruieren, ob die Probandin sich auf eine oder mehrere konkrete, personalisierte Geschichten des Medientextes bezieht, was den Schluss nahelegt, dass Svenja die der Assoziation zugrundeliegenden, personalisierten Geschichten als Verkolektivierung in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen hat.⁹⁰⁸ Die Assoziation stützt sich demnach auf die Übereinstimmung historisch-inhaltlicher Aspekte zwischen der Lebensgeschichte ihrer Großmutter und den nicht näher spezifizierten personalisierten Geschichten des Medientextes. Nachdem sie im personenzentrierten Abschnitt des Interviews zuvor noch einige allgemeine Einschätzungen zur Dokumentation formuliert hatte, schloss die Probandin im folgenden Gesprächsausschnitt nach anfänglichem Zögern die folgende selbstreflektive Einlassung bezüglich ihres emotionalen Involvements bei der Filmrezeption an, die auch die Begegnungsform der Assoziation tangiert:

„Pw: L M::h: ja:: ich
 fand=das=sehr- oda vielleicht war=s auch grade dadurch dass ich erst=ma:l (.) also was heißt
 (.) meine Oma hat da jetz' auch nich' krass dolle gelitt'n:: die war halt so=ja=auch noch 'n...

Im: L Mhm
 Pw: ...Baby aba: ((holt Luft)) an sich:: was passiert is' wo: sie herkam das war dann: (.) also
 beziehungsweise 's=is' ja: nich' Pomman gewesen aba:° (.) °ähnlich::° ((holt Luft)) ähnliche
 Situation:: deshalb war ich da grade 'n: bisschen f:- drauf fixiert glaub ich: ((holt Luft))...

Im: L Okay
 Pw: ...((schmatzt)) °was die Frauen sonst°° (.) °°ja sonst hätt' wahrscheinlich noch mehr von den
 anderen auch gemerkt°°

Im: ((holt Luft)) ja ich mein man hat=s Ihn'n ja auch 'n bisschen @gemerkt@ (dass der Film)...

Pw: L Ganz bisschen.
 @(.).@ ((holt wd. Luft 2)) @ (2)@ ((holt Luft)) @(.).@

Im: ...(.). dass der Film Sie 'n bisschen mitgenommen hat. (.) ä:hm:::=(schnaubt)

Pw: L Obwohl ich hab auch 'n
 Hang dazu: ich kann mich bei Film imma' nich' zusamm'reißen: ich muss imma' heul'n: ((zieht
 die Nase hoch)) °ja: is' ganz schlimm:° @(.).@ ich (kuck) mir davon auch nie ins Kino geh'n
 @also @ (2)@ ((holt Luft))

Im: L °°(Ok-)°° also (.) also nich' grundsätzlich meine Schuld
 Pw: ((holt Luft)) nee:: @(.).@ ((holt wd. Luft 2))

Im: L Gut das erleichtert mich: (.) ((holt Luft)) ähm::: (.) woran wü- also:...

Pw: L ((holt Luft)) @(.).@ ((holt Luft))

Im: ... (2) woran würd'n Sie sag'n liegt das am meisten: das der Film Sie so:: mitgenomm'n hat
 wa'=das::: (.)

Pw: Ich glaube grade weil ich das halt mit (.) meina:' Oma: erst=mal verstanden hab das das...

Im: L Mhm

⁹⁰⁶ Vgl. ZdFW031, Z. 793-830.

⁹⁰⁷ Vgl. ZdFW031, Z. 776-792.

⁹⁰⁸ Vgl. ZdFW031, Z. 776-792. Die Probandin stellte dabei selbstständig die Verbindung zu im Film geschilderten Formen respektive Fällen der Zwangsarbeit im besetzten Pommern her, blieb dabei jedoch so abstrakt, dass keine konkreten Szenen des Filmes identifiziert werden konnten, auf die sie sich bezog. Es bestehen mögliche Bezüge zu den folgenden Sequenzen: Nellesen/Tewes, *Zeit der Frauen*, 2001, 00:33:32-00:34:19, 00:34:19-00:34:47, 00:34:47-00:35:25, 00:36:12-00:36:31 u. 00:36:31-00:36:59. Zu beachten ist hierbei, dass die Probandin zwar die Inhalte einiger personalisierter Geschichten aus Sequenzen (ZdF-16c, ZdF-16d, ZdF-16e, ZdF-16g u. ZdF-16h; vgl. Abb. 17) in ihr *Individuelles Filmskript* übernommen hat, dabei jedoch die spezifischen Personen (Marian Stachowiak, Käthe von Normann, Katharina Schmidt und Jerzy Kulis) überwiegend vernachlässigt (vgl. Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit) wurden (vgl. Abb. 11 u. 15 dieser Arbeit). Die betreffenden personalisierten Geschichten sind demnach Gegenstand einer Separation und Neuordnung (vgl. Kapitel 8.3.1 dieser Arbeit). Vgl. darüber hinaus zur wahrscheinlich vorliegenden Verkolektivierung als Praktik der Modifikation personalisierter Geschichten bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen Kapitel 8.5 dieser Arbeit.

Pw: ...halt war=^s noch mehr Nähe dann zu m::=mir offenbart hat ((holt Luft 2)) un::t: (...)...

Im: ^L Ja

Pw: ...glaub' ich: (.) weil man:: (3) °gut das jetz' vielleicht au- irgendwie 'n bisschen ungerecht den Männer'n gegenüber weil ich glaube als Frau kann man auch besser nachvollzieh'n was die:: ((holt Luft)) (.) was sie durchgemacht hab'n:° (.) °°die anderen Frau'n beziehungsweise°°...

Im: ^L Mhm

Pw: ...((holt Luft)) auch (3) °also=°°beziehungsweise°° ich bin jetz' keine Mutta oda so °aba ich kann das glaub ich ganz gut°° ((holt Luft)) ((schluckt und schmatzt)) °ich hab das ganz gut nachvollzieh'n° könn'n wie das für die sein::=gewesen muss: °°ä°° sein muss als ihre Toхта erschossen worden is' direkt vor ihra Nase °°wo=äh=so°° ((holt Luft)) deshalb find' ich des so beeindruckend das die noch lebt ich komm' da:: (.) einglich @imma' noch nich' drauf klar@...

Im: ^L Okay

Pw: ...((holt Luft)) °das die das ech::t° ((holt Luft)) so::=aba: ähm:: ja:°⁹⁰⁹

Svenja, die bei der Rezeption der Dokumentation durch die personalisierte Geschichte der Zeitzeugin Christel Jolitz zu Tränen gerührt gewesen war,⁹¹⁰ gibt für ihr emotionales Involvement im vorliegenden Gesprächsausschnitt zwei Gründe an. Zum einen führt sie die Assoziation zwischen ihrer Großmutter, die sich in einer „ähnlichen Situation“⁹¹¹ befunden habe wie die Frauen in der Dokumentation, und dem Medientext an, auch wenn sie diese dahingehend relativiert, dass ihre Großmutter „auch nich' krass dolle gelitt'n::“⁹¹² habe. Die Korrelation konstituierte für die Probandin „Nähe“⁹¹³ zu ihrer eigenen Person, eine Formulierung, die sie wiederholt in ihrem *Vertiefenden Interview* nutzte, um Aspekte des Medientextes hervorzuheben, die bei ihr gesteigerte emotionale Reaktionen evozierte.⁹¹⁴ Hierbei ist zudem zu konstatieren, dass der durch die Probandin beschriebene Effekt, der aus der Assoziation hervorgeht, sich nicht auf eine spezifische personalisierte Geschichte oder die von ihr in weiten Teilen vereinfachten und verkürzten,⁹¹⁵ personalisierten Geschichten, auf die sie sich beziehen, beschränkt bleibt, sondern von ihr allgemein auf die Gesamtheit der Frauen und ihre personalisierten Geschichten im Medientext erweitert wird.⁹¹⁶ Zum anderen klingen in ihren Einlassungen Elemente des empathischen Nachvollziehens im Hinblick auf den zentralen Bericht der Zeitzeugin an,⁹¹⁷ deren „Tochter [...] direkt vor ihra Nase [erschossen wurde]“⁹¹⁸. Diese Zeitzeugin lässt sich dabei – im Abgleich mit dem Filmprotokoll – eindeutig als Christel Jolitz identifizieren, deren personalisierte Geschichte Svenja in ihrem *Individuellen Filmskript* – im Sinne einer Verkürzung – auf die betreffende Sequenz reduziert.⁹¹⁹ Somit bleibt zunächst zu konstatieren, dass beide Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte ähnlich ausgeprägte Effekte für die Probandin nach sich zogen.

Besonders aufschlussreich ist dabei an Svenjas Beispiel der Umstand, dass sie diesen beiden Begegnungsformen nicht nur einen emotionalen Effekt auf sich zuschreibt, sondern diese Potenziale auch vergleichend zueinander in Bezug setzt. Dies deutet sich im vorherigen Gesprächsabschnitt bereits an, tritt jedoch in den sich an ihn anschließenden Ausführungen nach einer immanenten Verständnisfrage des Interviewers noch deutlicher zu Tage:

Im: Also würd'n Sie sagen Sie konnten sich in die weiblichen (.) Zeitzeuginnen ((holt Luft))...

Pw: ^L Ja

Im: ...äh: gut hineinversetzen oda des:: nachfüh'l'n:

Pw: ^L Ja ich °glaube schon°° °ja:° (2) °weil=ja (.) weil=des...

Im: ^L °Okay:°

Pw: ...halt° °ja ich weiß nich' ja°° (.) °schon ((holt Luft))° @(.).@ ((holt Luft))

Im: ^L Und auf der anderen Seite dann:: °m°° musst'n Sie an Ihre Großmutter °denken::°°

Pw: ^L Genau. (.) also das war glaub' ich der Hauptgrund warum ich: da so: (.) °° weg(.).geknickt @bin@° ((holt Luft)) sonst hätt ich...

Im: ^L Okay

Pw: ...vielleicht 'n ganz bisschen geweint °wegen: der Frauen: aba: ähm::°° (.) °ja dann kam das mit meina:° Oma:: und irgendwie hab ich das dann erst richtig geschnallt ((holt Luft 2)) (.) ...

Im: ^L Mhm

⁹⁰⁹ ZdFW03I, Z. 994-1032.

⁹¹⁰ Vgl. ZdFW03I, Z. 991-1032, 1033-1059, 1060-1102, 1106-1142, 1453-1497 u. 1545-1583; und ZdFW04I, Z. 155-181 u. 1123-1194, sowie das Beobachtungsprotokoll der Filmvorführung vom 12.11.2014.

⁹¹¹ ZdFW03I, Z. 999f.

⁹¹² ZdFW03I, Z. 996.

⁹¹³ ZdFW03I, Z. 1020.

⁹¹⁴ Vgl. ZdFW03I, Z. 591-1632, 991-1032, 1434-1452, 1453-1497 u. 1498-1528.

⁹¹⁵ Vgl. Kapitel 8.2.1 u. 8.2.2. dieser Arbeit.

⁹¹⁶ Vgl. Anm. 908 im Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

⁹¹⁷ Vgl. zur Empathie als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

⁹¹⁸ ZdFW03I, Z. 1029.

⁹¹⁹ Vgl. die betreffende Sequenz (Nellessen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:28-00:17:33). sowie die Transkription ihres ZeitzeugInnenberichtes auf S. 165 dieser Arbeit.

Pw: ...° un:d ja:: da is' bei mir alles: (.) bisschen so ((schnaubt))° (.) durchgebrannt im Kopf...
 Im: L °((schnaubt))°
 Pw: ...@(.)@ ((holt Luft 2)) °aba: ja° (.) °°ja°°°°⁹²⁰

Der vorliegende Gesprächsausschnitt gibt dabei nicht nur Aufschluss darüber, dass Svenja der Assoziation zwischen ihrer Großmutter und den oben beschriebenen personalisierten Geschichten im Medientext einen größeren, emotionalisierenden Effekt als der emphatischen Begegnung mit der personalisierten Geschichte der Zeitzeugin Jolitz zuschreibt, sondern er legt auch nahe, dass die Assoziation die Rezeption der personalisierten Geschichten der Zeitzeugin beeinflusst – worin ein Hinweis darauf verborgen liegt, welche Reichweite Assoziationen als Begegnungsform mit filmischen Geschichtsdarstellungen erreichen können. Da sich die Probandin nicht darüber äußert, wie die beiden Begegnungsformen für sie zueinander im Bezug stehen, können an dieser Stelle zwei grundsätzliche Annahmen zu ihrer Interaktion im Rezeptionsprozess formuliert werden. Eher unwahrscheinlich, aber nicht ausgeschlossen ist dabei einerseits, dass Svenja von der Assoziation so emotionalisiert wurde, dass sich der Effekt ohne inhaltliche Übereinstimmungen auf die Rezeption mit der Zeitzeugin Christel Jolitz übertrug. Dies würde bedeuten, dass die Assoziation das emotionale Involvement der Probandin nicht nur im Hinblick auf die Zeitzeugin, sondern auf Rezeption des gesamten Medientextes steigern würde. Wahrscheinlicher ist hingegen andererseits, dass die Assoziation eine auf die allgemeine Situation einer Leiderfahrung – wie sie zu Beginn der Erörterung des Beispiels herausgearbeitet wurde – im Kontext des Themenkomplexes ‚Flucht und Vertreibung‘ heruntergebrochene, historisch-inhaltliche Übereinstimmung aufwies und die Assoziation der Lebensgeschichte ebenfalls bei der Rezeption der personalisierten Geschichte der Zeitzeugin Jolitz greift, auch wenn diese darüber hinaus keinerlei Gemeinsamkeiten besitzen. Im Aufeinandertreffen der Begegnungsformen an der Zeitzeugin und ihrer personalisierten Geschichte würde somit eine Synergie zutage treten, bei der die Assoziation – gemäß der Ausführungen der Probandin – verstärkend auf die emotionale Reaktion, die sich an die empathische Begegnung anschließt, einwirkt oder beide Begegnungsformen jeweils einen emotionalisierenden Effekt nach sich ziehen, die gemeinsam zum Tragen kommen. Svenjas Fall legt darüber hinaus auch nahe, dass sich Assoziationen als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte nicht zwangsläufig auf die Herstellung einer Verbindung zwischen einer Person aus dem sozialen Umfeld und einer spezifischen Medienperson oder einer spezifischen Gruppe beschränken müssen, sondern sich auf mehrere verschiedene Personen und/oder Gruppen mit variierenden Übereinstimmungen zu ersterer beziehen kann. Es ist demnach anzunehmen, dass Assoziationen zwischen Personen aus dem sozialen Umfeld der RezipientInnen, wie im Falle Svenjas, nicht nur einen emotionalisierenden Effekt haben, sondern auch verstärkend auf emotionale Reaktionen Einfluss nehmen können, die sich an empathische Begegnungen mit personalisierter Geschichte anschließen.

Im Hinblick auf das Fallbeispiel von Svenja kann darüber hinaus zum einen festgehalten werden, dass personalisierte Geschichten, denen RezipientInnen mit Assoziationen begegnen, auch ein erhöhtes Potenzial besitzen, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und analog zur erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten als Motivation die Übernahme personalisierter Geschichten in deren *Individuelle Filmskripte* nach sich zuziehen.⁹²¹ Dieser Zusammenhang deutet sich bereits in dem Gesprächsabschnitt an, in dem Svenja angibt, dass sie durch die Assoziation mit der eigenen Großmutter auf die damit verbundenen personalisierten Geschichten „fixiert“⁹²² gewesen sei. Diese Selbsteinschätzung kann darüber hinaus durch einen Blick in das Personen- und das Sequenzverzeichnis des *Individuellen Filmgrundrisses* der Probandin bestätigt werden, dem zu entnehmen ist, dass sie die Zeitzeugin Christel Jolitz und die entsprechende Sequenz, in der sie von ihrer Vergewaltigung und dem Mord an ihrer Familie berichtet, in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* und ihrem *Vertiefenden Interview* weit überdurchschnittlich oft thematisiert.⁹²³ Die Wirkrichtung dieses Effektes ist dabei auf Grundlage des Datenmaterials nicht zweifelsfrei zu bestimmen, jedoch erscheint es plausibler, dass Assoziationen gesteigerte Aufmerksamkeit nach sich ziehen als vice versa. Eine Zwangsläufigkeit sollte dabei aus dem Beispiel nicht abgeleitet werden, da auch beobachtet werden konnte, dass Assoziationen mit einer durchschnittlichen Häufigkeit an Nennungen der betreffenden Medienpersonen und Sequenzen einherging.⁹²⁴ Ein Einfluss der Assoziation auf

⁹²⁰ ZdfW031, Z. 1033-1049.

⁹²¹ Vgl. für Motivationen der Selektion, die sich auf zugeschriebene Intensität des Gesehenen und Gehörten gründen, Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

⁹²² ZdfW031, Z. 1002.

⁹²³ Vgl. Abb. 15 u. 17 dieser Arbeit. Eine Korrelation zu den übrigen Sequenzen und ZeitzeuginInnen, die die Probandin Svenja über die Darstellung von Zwangsarbeit mit ihrer Großmutter assoziierte ist aufgrund der Tatsache, dass sie diese personalisierten Geschichten nicht vertiefend thematisierte und sie somit nicht gesichert an eine Sequenz des Medientextes zurückgebunden werden konnte, nicht möglich.

⁹²⁴ Vgl. exemplarisch das Beispiel der Probandin Maria, die die Vergewaltigung der Filmfigur Babette im Spielfilm „Zeit der Frauen“ mit den Erzählungen einer Bekannten, die aus den ehemaligen Provinzen im Osten des Deutschen Reiches stammte, aus ih-

die Urteilsbildung zur betreffenden personalisierten Geschichte ließ sich am hier verhandelten Fallbeispiel indes nicht rekonstruieren.⁹²⁵

Thematisch-inhaltliche Assoziationen konnten bei insgesamt zwei von neun ProbandInnen beobachtet werden, die „Die Flucht“ gesehen hatten, und bei fünf von acht ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ rezipiert hatten.⁹²⁶ Die relative ‚Schräglage‘, mit der die Begegnungsform der Assoziation mit dem sozialen Umfeld als Referenzrahmen in dieser Studie bei den beiden im Rezeptionsexperiment untersuchten Medientexten beobachtet werden konnte, lässt sich dabei nicht auf die Organisationsform der Filme, sondern vielmehr auf die individuellen, soziokulturellen Hintergründe der ProbandInnen und ihre Verteilung im Sample zurückführen. So ist zuvörderst zu konstatieren, dass unter den ProbandInnen, die den Spielfilm gesehen hatten, eine geringere Anzahl einen Vertriebenenhintergrund aufwies als bei den ProbandInnen, die die Dokumentation rezipiert hatten.⁹²⁷ Denn es liegt in der Natur der Dinge, dass die Begegnungsform nur bei den RezipientInnen zutage treten kann, die in ihrem sozialen Umfeld Personen aufweisen, deren Lebensgeschichten Berührungspunkte mit dem Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ oder anderen in den rezipierten Filmen verhandelten Topoi besitzen, was jedoch weder Voraussetzung noch Garant dafür ist, dass sie tatsächlich im Rezeptionsprozess zum Tragen kommt, sondern lediglich die Wahrscheinlichkeit erhöht. Von fünf der ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten und eine/n Geflohene/n und/oder Vertriebene/n in ihrer Familie hatten,⁹²⁸ konnten bei vieren Assoziationen mit eben diesen Verwandten als Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte beobachtet werden.⁹²⁹ Darüber hinaus konnte bei dem Probanden Marcus, dessen Familiengeschichte keinerlei Berührungspunkte zur deutschen Zwangsmigration hat,⁹³⁰ eine Assoziation zwischen einem Familienmitglied und dem Medientext beobachtet werden, die sich jenseits des Themenkomplexes ‚Flucht und Vertreibung‘ vollzieht.⁹³¹ Sie wird unter anderen Auspizien am Ende dieses Kapitels diskutiert werden.⁹³²

Ein Sonderfall fand sich darüber hinaus im *Vertiefenden Interview* des Probanden Simon, der keine klaren Angaben zu einem möglichen Vertriebenenhintergrund in seiner Familie machen konnte.⁹³³ Er zog zwar Parallelen zwischen den Erzählungen seiner Großmutter und Mutter über ihre Erfahrungen in der SBZ respektive DDR mit Rotarmisten und dem in der Dokumentation geschilderten Verhalten von Soldaten der Roten Armee im umkämpften und später besetzten Pommern. Simons Rezeptionshandeln kann dabei allerdings nicht eindeutig als Assoziation von Personen aus seinem sozialen Umfeld und Medienpersonen gewertet werden, da sich die Festlegung von Übereinstimmungen einzig auf die Rotarmisten bezog und die Praktik somit untrennbar mit der Verwendung von ‚historischem Wissen‘ verschränkt bleibt. Simons Fall zeigt damit zum einen, dass thematisch-inhaltliche Assoziationen nicht zwangsläufig auf die dargestellte Filmhistorie verpflichtet sind und auch auf loseren situativen Verbindungen beruhen können. Zum anderen wird an seinem Fall deutlich, dass die Grenzen zwischen thematisch-inhaltlichen Assoziationen zwischen Personen aus dem sozialen Umfeld und dem Medientext sowie der Gebrauch von ‚historischem Wissen‘, das von den RezipientInnen in ihrem sozialen Umfeld erworben wurde, fließend sind.⁹³⁴

Im Gegensatz zu den RezipientInnen der Dokumentation begegneten die beiden Probandinnen mit einem Vertriebenenhintergrund, die den Spielfilm gesehen hatten, keiner der personalisierten Geschichten mit einer Assoziation, was auf den Umstand zurückzuführen ist, dass sie sich dieses Hintergrundes zwar bewusst waren, aber angaben, mit den entsprechenden Angehörigen nie über diesen gesprochen

rem sozialen Umfeld assoziierte (DFW01I, Z. 405-410, 411-424 u. 425-439). Vgl. auch die Häufigkeit der Erwähnung der Filmfigur Babette durch die Probandin (Abb. 16 dieser Arbeit).

⁹²⁵ Vgl. ZdfW03I, Z. 74-111, 112-132, 133-161, 751-775, 906-929, 991-1032, 1033-1059, 1285-1301, 1584-1637, 2026-2044, 2045-2087 u. 2088-2140. Die Existenz möglicher Zusammenhänge zwischen Urteilsbildung und Assoziation wird in einem gesonderten Fallbeispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der Probandinnen Isabell und Marcus verhandelt werden (vgl. S. 285-291 dieser Arbeit).

⁹²⁶ Vgl. DFW01I, Z. 405-410, 411-424 u. 425-439; DFW02I, Z. 1422-1493; ZdfW01I, Z. 82-109, 146-172, 464-506, 507-517, 518-534, 535-569, 569-598, 599-627, 628-665, 767-797 u. 882-897; ZdfW03I, Z. 991-1032, 1033-1059, 1060-1102, 2026-2044 u. 2141-2168; ZdfW04I, Z. 51-64, 193-228, 383-466, 457-466, 481-557, 587-633, 634-646, 1329-1402, 1437-1456 u. 1701-1779; ZdfM01I, Z. 736-752 u. 780-787; ZdfM04I, Z. 868-879 u. 1006-1063.

⁹²⁷ Vgl. Abb. 3 dieser Arbeit.

⁹²⁸ Vgl. ZdfW01I, Z. 146-172 u. 535-665; ZdfW02I, Z. 68-123 u. 464-499; ZdfW03I, Z. 776-851; ZdfW04I, Z. 25-50 u. 481-557; ZdfM01I, Z. 736-787. Vgl. des Weiteren Abb. 3 dieser Arbeit.

⁹²⁹ Vgl. ZdfW01I, Z. 82-109, 146-172, 464-506, 507-517, 518-534, 535-569, 569-598, 599-627, 628-665, 767-797 u. 882-897; ZdfW03I, Z. 991-1032, 1033-1059, 1060-1102, 2026-2044 u. 2141-2168; ZdfW04I, Z. 51-64, 193-228, 383-466, 457-466, 481-557, 587-633, 634-646, 1329-1402, 1437-1456 u. 1701-1779; ZdfM01I, Z. 736-752 u. 780-787.

⁹³⁰ ZdfM04I, 868-879.

⁹³¹ ZdfM04I, Z. 868-879 u. 1006-1063.

⁹³² Vgl. S. 288ff dieser Arbeit.

⁹³³ ZdfM02I, Z. 692-730.

⁹³⁴ Vgl. ZdfM02I, Z. 659-680, 681-691, 731-768 u. 1116-1182.

zu haben.⁹³⁵ Darüber hinaus konnten jedoch bei zwei ProbandInnen ohne Vertriebenenhintergrund inhaltliche Assoziationen mit personalisierten Geschichten beobachtet werden, die sich nicht auf Familienmitglieder, sondern auf Personen aus dem Bekanntenkreis bezogen. Hierbei war sowohl in der Begegnungsform als auch ihren nachgeordneten Effekten auf die Filmrezeption kein Unterschied zu Assoziationen festzustellen, die sich auf Familienmitglieder bezogen.⁹³⁶ Dies belegt, dass ein geeigneter Familienhintergrund zwar Assoziationen begünstigt, aber keine zwingende Voraussetzung darstellt, und jegliche Personen aus dem sozialen Umfeld geeignet sind, diese Begegnungsform zu konstituieren. Wie groß dabei der Abstand zwischen RezipientIn und Personen aus dem sozialen Umfeld ausfallen kann, an die sich Assoziationen anschließen, wird bei der Analyse des nächsten Beispiels deutlich, an dem vorrangig die zweite Gruppe von Aspekten rekonstruiert werden wird, auf die Assoziationen mit dem sozialen Umfeld aufbauen können.

Neben Übereinstimmung zwischen thematisch-inhaltlichen Aspekten von Personen aus dem sozialen Umfeld der RezipientInnen und Medienpersonen sowie deren Geschichten können Assoziationen auch durch die Übereinstimmung von formalen und funktionellen Aspekten konstituiert werden. Eine Assoziation, die sich auf dieser Grundlage vollzieht, kann an einem Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* des neunzehnjährigen Studenten der Philosophie und Europäischen Geschichte Simon illustriert werden, bei dem zuvor bereits eine thematisch-inhaltliche Assoziation nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden konnte. Im vorliegenden Auszug antwortet der Proband, der die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte, auf die exmanente Nachfrage des Interviewers, ob er mit den ZeitzeugInnen der Dokumentation jemanden in Verbindung bringen können oder ob sie ihn an jemanden erinnert hätten, wie folgt:⁹³⁷

- „Pm: L ((holt Luft)) Einglich nich’ also: ähm::: (.) wie=gesagt weil ich=’s einglich nich’ aus meina Familie kenne (.) äh::: (2) nich:::’ so: ((holt Luft)) (.) äh::=((seufzt)) als ich hab’...
 Im: L Okay
 Pm: ...mich: kurz: glaub ich noch dran erinnert an wir hatt’n mal ’ne Zeitzeug’nbefragung in=’ner Schule mit: der hieß äh::: (.) Siegfried Heilich und noch eina:: (.) ähm::: die aus=’em KZ in:::...
 Im: L Ja
 Pm: ...((holt Luft)) (3) Dachau? glaub ich: war’n: die: oda in mehreren
 Im: Mhm:
 Pm: Äh::: war=n=’s halt (.) Übaleb’nde: (.)
 Im: ’Kay:
 Pm: Und das war auch: se::hr: (3) bewegend ich weiß grad=ni- ich also: aus irgend’nem KZ ka’m die auf jed’n Fall: ((holt Luft)) ähm::: (.) un:::d=äh::: wa- also die hab’n auch bei ihra::: (.) als sie erzählt hab’n (.) musste auch kurz unterbroch’n werden weil die:: °m:::°° der ich glaub der...
 Im: L Ja
 Pm: ...also: (.) der eine is’ hal:t°:::°° (.) sehr. aufgewühlt gewes’n musste wein’n::: weiß nich’ ob...
 Im: L Ja
 Pm: ...der hyperventiliert hat oda=sowas: auf jeden Fall is’=er sehr fast (3) vom Stuhl gefall’n
 Im: L °Ja°
 Pm: ... (2) ähm::: und das hat mich halt dann noch=ma’ so=’n bisschen dran erinnert (3) °ja° „⁹³⁸

Die hier von Simon artikulierte Assoziation zwischen den ZeitzeugInnen der Dokumentation im Allgemeinen und einem Zeitzeugen, den er im Kontext seines Schulunterrichtes erlebt hatte, ist ebenso offensichtlich wie einfach strukturiert. Der verbindende Aspekt, der die Assoziation zwischen Medientext und Lebenswelt herstellt, hat dabei keinerlei thematisch-inhaltliche Qualität mehr, was nicht zuletzt auch auf die zunehmende Differenz zwischen den geschilderten Erfahrungen und Erlebnissen von ZeitzeugInnen, die ‚Flucht und Vertreibung‘ erlebt hatten, und eines Überlebenden des Konzentrationslager Dachau zurückzuführen sein dürfte. Vielmehr nutzt der Proband seine lebensweltlichen Erfahrungen mit dem Zeitzeugen Siegfried Heilig dazu, den ZeitzeugInnen der Dokumentation, die er zu diesem Zweck abstrahierend verkollektiviert, auf einer formalen und funktionalen Ebene zu begegnen, wobei ihr Verhalten respektive ihre Reaktionen in der emotionalen Ausnahmesituation eines ZeitzeugInnenberichtes sowie die bloße Funktion als ZeitzeugInnen zum übereinstimmenden Aspekt wird, der die Assoziation konstituiert. Es nimmt dabei nicht wunder, dass der Proband diese sehr allgemeine Übereinstimmung dabei nicht auf eine oder mehrere, konkrete personalisierte Geschichten, sondern auf die Gesamtheit der ZeitzeugInnen in „Zeit der Frauen“ bezieht. Ob die Problematik, die aus dieser Parallelisierung eines Konzentrationslagerüberlebenden und Opfern der deutschen Zwangsmigration im Hinblick auf die Frage nach einer historischen Vergleichbarkeit derselben erwächst, dadurch relativiert wird, dass sie

⁹³⁵ DFW05I, Z. 1400-1433, 1434-1446 u. 1447-1463; DFM02I, Z. 647-663.

⁹³⁶ Vgl. DFW01I, Z. 405-410, 411-424 u. 425-439; DFW02I, Z. 1422-1493.

⁹³⁷ ZdFM02I, Z. 1348-1354.

⁹³⁸ ZdFM02I, Z. 1385-1404.

keinerlei inhaltliche Qualität besitzen und keine historischen Ergebnisse oder Erlebnisse mit einschließt, wäre zumindest diskutabel.

Bereits der Umstand, dass diese Assoziation am Ende des problemzentrierten Abschnittes des *Vertiefenden Interviews* durch eine exmanente Nachfrage des Interviewers ermittelt werden musste, macht dabei deutlich, dass die Assoziation für den Probanden bei seiner Begegnung mit dem Medientext nicht im Vordergrund steht oder einen Schwerpunkt seiner Aufmerksamkeit bildet. So ist es auch nur konsequent, dass diese Assoziation bei Simon kein gesteigertes emotionales Involvement, wie es bei Svenja oder anderen ProbandInnen beobachtet werden konnte, oder einen anderen nennenswerten Effekt auf andere Begegnungsformen nach sich zog. Ob dies darauf zurückzuführen ist, dass Assoziationen, die sich aus der Übereinstimmung formal-funktionaler Aspekte speisen, grundsätzlich weniger Potenzial besitzen, RezipientInnen zu emotionalisieren oder die Assoziation mit einer Zeitzeugen, dem der Proband im Schulkontext begegnete und der nicht aus seinem sozialen Umfeld respektive der Familie stammte, aufgrund der persönlichen Distanz zur ihm weniger geeignet ist, solche Effekte zu evozieren, konnte hierbei anhand des untersuchten Datenmaterials nicht abschließend geklärt werden. Neben der Rekonstruktion formal-funktionaler Aspekte als Grundlage von Assoziationen lässt sich aus dem Fallbeispiel demnach ableiten, dass reale Personen, die zur Begegnung mit Medienpersonen herangezogen werden, nicht notwendigerweise aus der Familie oder dem Bekanntenkreis der RezipientInnen stammen müssen, sondern auch Personen, mit denen die RezipientInnen sporadischen oder einmaligen Kontakt hatten, hierfür geeignet sind. Mit der Distanz zwischen lebensweltlichen Personen und RezipientInnen scheint dabei die Intensität und Reichweite dieser Begegnungsform im Hinblick auf die Rezeption der assoziierten Medienpersonen und ihrer personalisierten Geschichten abzunehmen. Simons Beispiel ist dabei der einzige Fall im Datenmaterial dieser Studie, bei dem eine Assoziation mit personalisierter Geschichte auf Grundlage formal-funktionaler Aspekte beobachtet werden konnte. Als Idiosynkrasie sollte sie dennoch nicht gedeutet werden, da sich die formale-funktionale Assoziation außer durch die Aspekte, durch die Parallelen zwischen Lernwelt und Medientexten hergestellt werden, nicht von thematisch-inhaltlichen Assoziationen unterscheidet und ihnen somit zweifelsfrei dieselbe Handlungspraktik zugrunde liegt.

Im Vergleich betrachtet, lässt sich zwischen den beiden bis zu diesem Punkt rekonstruierten Aspekten, auf die sich Assoziationen mit Personen aus dem sozialen Umfeld als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte stützen können, ein augenfälliger Unterschied im Hinblick auf Qualität und Dichte der parallelisierten Informationen feststellen. Am deutlichsten tritt diese hervor, wenn gegenübergestellt wird, welche Ebenen personalisierter Geschichte bei den Aspekten der Assoziationen vorrangig zum Tragen kommen. Während bei Assoziationen auf der Basis thematisch-inhaltlicher Aspekte bei Svenja die Ebene der Darstellung von personalisierter Geschichte im Vordergrund stand, spielten bei Simon, der sich auf formal-funktionale Aspekte bezog, Elemente der Präsentation personalisierter Geschichte die herausgehobene Rolle für die die Assoziation konstituierenden Feststellung von Übereinstimmung zwischen der Person aus dem sozialen Umfeld und der Medienperson.⁹³⁹ Gemein ist beiden jedoch, dass sie den Bezug zum Historischen der personalisierten Geschichte, wenn im zweiten Fall auch nur oberflächlich, nicht aufgeben. Hypothetisch wäre demnach noch eine weitere Gruppe von Aspekten denkbar, die Assoziationen mit dem sozialen Umfeld der RezipientInnen begründen könnten, nämlich solche, die den historischen Bezug aufgeben. Eine solche Assoziation dürfte dabei keinerlei thematisch-inhaltlichen oder formal-funktionalen Aspekte der Darstellung oder Präsentation der rezipierten personalisierten Geschichte(n), die mit der dargestellten Vergangenheit in Bezug stehen, aufgreifen. Denkbar wäre dies nur, wenn sich eine Assoziation einzig auf ästhetische Aspekte – anlog zum Eindruck von Personenmerkmalen als Motivation bei der Selektion –⁹⁴⁰ der filmischen Geschichtsdarstellung bezöge. Dies wäre etwa dann der Fall, wenn RezipientInnen einzig die Stimme oder das Erscheinungsbild einer Medienperson mit einer Person aus ihrem sozialen Umfeld in Verbindung brächten und bei Assoziationen, die sich auf die Medienbiographien der RezipientInnen stützen, wobei letztgenannte jedoch als Begegnungsform *sui generis* zu betrachten ist.⁹⁴¹

Der Umstand, dass für eine solche ästhetische Assoziation kein Fallbeispiel rekonstruiert werden konnte, sollte indes nicht dahingehend ausgelegt werden, dass eine solche Begegnungsform unmöglich wäre. Vielmehr ist anzunehmen, dass eine solche Assoziation ein sehr hohes Maß an Übereinstimmungen der entsprechenden ästhetischen Merkmale voraussetzen würde. Der Umstand, dass es sich etwa bei den ZeitzeugInnen um Menschen im selben Alter wie ein Familienmitglied handelt oder eine Filmfigur dieselbe Konstitution wie eine Bekannte respektive ein Bekannter aufweist, dürfte beileibe noch keine Assoziation mit den Großeltern oder Freunden der RezipientInnen nach sich ziehen – andernfalls

⁹³⁹ Vgl. zur Ausdifferenzierung der Darstellung und der Präsentation personalisierter Geschichte in filmischen Geschichtsdarstellungen Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁹⁴⁰ Vgl. Kapitel 9.1.3 dieser Arbeit.

⁹⁴¹ Vgl. Kapitel 10.3.2 dieser Arbeit.

müssten sich Assoziationen aufgrund so beliebiger ästhetischer Aspekte signifikant öfter beobachten lassen als solche, die sich auf die beiden anderen Aspekte gründen. Es ist anzunehmen, dass für solch eine ästhetische Assoziation ein eklatantes Ausmaß an Übereinstimmungen vorauszusetzen wäre.

Welches Ausmaß und welche Bedeutung die Begegnungsform der Assoziation mit Personen aus dem sozialen Umfeld bei der Rezeption personalisierter Geschichte entwickeln kann, veranschaulicht ein Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* der 21 Jahre alten Studentin der Europäischen Geschichte und der Sozialwissenschaft Isabell, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatte. Im Verlauf des *Vertiefenden Interviews* hatte sie zuvor immer wieder Parallelen zwischen Filmfiguren und Personen aus ihrem sozialen Umfeld gezogen.⁹⁴² Auf Nachfrage des Interviewers, ob sie mit der Mehrzahl oder gar allen Medienperson eine Person aus ihrer Lebenswelt verbände, elaborierte die Probandin dieses Handeln wie folgt:

„Pw: L°((holt Luft))° Ja=halt Lena und
 mein Ma:
Im: Ja:
Pw: Eben (.) so diesa diesa Löwenmuttercharakter °((holt Luft))° so ich komme ich komme...
Im: L Ja:
Pw: ...nach mei'm Kind (.) find' ich total beeindruckend ((holt Luft)) ähm::: (.) Herta und meine...
Im: L Ja
Pw: ...Oma @((schnaubt))@ °((schmatzt))° (.) ((holt Luft)) °äh:::m:::° (3) ((holt Luft)) François...
Im: L Ja: |
Im: L Okay
Pw: ...um ehrlich zu sein: auch tatsächlich: 'n bisschen: an mein Paps erinnert ((holt Luft)) in...
Im: L Okay
Pw: ...so:fern: als dass: ähm::: (2) ((holt Luft)) ja beide ziemlich oft 'n kühl'n Kopf bewahr'n auch...
Im: L °((schnaubt))°
Pw: ...in: °also=in:: (.) meina Familie schrei'n alle hier wenn='s um Notsituation geht so: ((holt Luft)) schon ab und zu schon so='n bisschen Zwischenfälle passiert° ((holt Luft)) so: °und in=d'° S:ituation glaub ich wo-wo (.) jeder andere hysterisch werden würde: bewahr'n die beide halt 'n kühl'n Kopf:
Im: Okay
Pw: Und dis find' ich: dis=hat mich so='n bisschen: dis hat mir die Parallelen geebnet °so=zusag'n° ((holt Luft))
Im: Okay (.) sonst noch wer?
Pw: ((zutscht mit den Lippen und holt Luft)) (2) °Mh:::=(seufzt))° (2) °((holt Luft)) (4) ((schmatzt und holt Luft))° ja Babette fand' ich jetz' ja schwierig:
Im: Ja (3)
Pw: °°Mh:::=(seufzt)) (3) ((schluckt und schmatzt))° (3) ((schmatzt und holt Luft)) (.) °da brauch ich jetzt wirklich 'n klein Moment jetz' muss ich noch 'n bisschen grübel'n°
Im: Kein Problem (4)
Pw: ((holt Luft)) Ja Sophie war auch 'n bisschen meine Oma: (.) ((holt Luft)) Sophie und Herta so='n bisschen
Im: Okay
Pw: °((holt Luft)) (.) so in der Richtung° (3)⁹⁴³

Im Hinblick auf Isabells Äußerungen ist zuvörderst zu konstatieren, dass sich ihre Assoziationen zwischen Personen aus ihrem sozialen Umfeld und Medienpersonen – wie zuvor bei Svenja – auf thematisch-inhaltliche Aspekte der personalisierten Geschichten begründen, wobei (Charakter-)Eigenschaften der betreffenden Personen im Vordergrund stehen. Dies dürfte dem Umstand geschuldet sein, dass Isabell zwar Familienmitglieder mit Vertriebenenhintergrund hat, diese sich über ihre Erfahrungen während der deutschen Zwangsmigration nach Angaben der Probandin jedoch gegenüber ihr nie geäußert hatten.⁹⁴⁴ Dass sie im vorliegenden Abschnitt vordergründig und explizit keine historischen Inhalte mitbezieht, ist dabei auf den Umstand zurückzuführen, dass sie auf eine exmanente Nachfrage des Interviewers am Ende des problemzentrierten Abschnittes des *Vertiefenden Interviews* antwortete und sie bereits in vorangegangenen Gesprächsabschnitten zum Teil ausführlich über die historischen Elemente ihrer Assoziation gesprochen hatte.⁹⁴⁵ Hierbei muss auch hervorgehoben werden, dass der Gesprächsabschnitt auch ohne die Berücksichtigung des übrigen Gesprächsverlaufes keinerlei neue Qualität im Hinblick auf die Beschreibung der Begegnungsform der Assoziation oder die Rekonstruktion von Aspekten, auf denen sie aufbaut, besitzt, da die personalisierte Geschichte der betreffenden Filmfiguren auch bei Isabell immer noch den primären Bezugspunkt der Assoziation zur filmischen Geschichtsdarstellung des Medientextes darstellt. Der Umstand, dass die mit ihnen assoziierten Personen aus dem

⁹⁴² Vgl. die besonders eindrücklichen Gesprächsabschnitte: DFW05I, Z. 313-361, 362-384, 385-409, 410-439, 856-909, 1336-1370, 1477-1481, 1482-1504 u. 1678-1744.

⁹⁴³ DFW05I, Z. 1905-1936.

⁹⁴⁴ DFW05I, Z. 1400-1433, 1434-1446, 1447-1463 u. 1464-1476.

⁹⁴⁵ Vgl. DFW05I, Z. 313-361, 362-384, 385-409, 410-439, 856-909, 1336-1370, 1477-1481, 1482-1504 u. 1678-1744.

sozialen Umfeld der ProbandInnen dabei nicht über ihre Lebensgeschichte mit ihnen in Bezug gesetzt werden, birgt demnach zwar einen einseitigen, aber keinen vollständigen Verlust des historischen Bezuges – im Sinne der zuvor hypothetisch identifizierten Assoziationen auf Grundlage ästhetischer Aspekte – mit sich.

Der Mehrwert, der sich aus der Betrachtung dieses Fallbeispiels für die Beschreibung der Begegnungsform der Assoziation ergibt, verbirgt sich jedoch darin, dass die Probandin gleich zwischen mehreren Familienmitgliedern und Filmfiguren Assoziationen herstellt. So verbindet sie die Hauptfiguren des Filmes Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais mit ihrer eigenen Mutter respektive ihrem Vater und ihre eigene Großmutter gleich mit zwei Medienpersonen, den Filmfiguren Sophie von Gernstorff und Oma Herta, die sie, gemessen an ihrem relativ geringen Anteil am Medientext, überdurchschnittlich häufig in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* und ihrem *Vertiefenden Interview* erwähnte.⁹⁴⁶ Hieraus kann zum einen gefolgert werden, dass nicht nur Assoziationen zwischen einer Person aus der Lebenswelt der RezipientInnen zu einer Medienperson und ihrer personalisierten Geschichte oder einer verkollektivierten Gruppe und ihrer personifizierten Geschichte möglich sind, sondern auch Assoziationen zu mehreren individuellen Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten. Zum anderen legt der Fall von Isabell mit seinem häufigen Auftreten von Assoziationen, die sich in ihrem allgemeinen Bezug auf die Medienpersonen und ihre personalisierten Geschichten auf die Gesamtheit des Medientextes beziehen, nahe, dass die Begegnungsform geeignet ist, die primäre Form der Begegnung einer RezipientIn mit einer filmischen Geschichtsdarstellung zu konstituieren. Der Umstand, dass Isabell im Gegenzug feststellt, dass sie mit der Filmfigur der Babette niemanden assoziierte, und sich zur Mehrzahl der 39 als relevant identifizierten Personen im Film keine Assoziationen rekonstruieren lassen, legt aber auch nahe, dass auch diesem umfänglichen Gebrauch der Begegnungsform Grenzen gesetzt sind, die vor allem in der Notwendigkeit der Feststellung von Übereinstimmung zwischen Personen aus dem sozialen Umfeld und den Medienpersonen zu sehen sind.⁹⁴⁷ Welchen Effekt und welche Reichweite die Begegnungsform der Assoziation bei der Rezeption personalisierter Geschichte haben, kann dabei durch den Gesprächsabschnitt illustriert werden, der sich unmittelbar an die zuvor diskutierten Äußerungen der Probandin Isabell anschließt.

Im: Hat Ihn'n das: die:: ähm:: (.) die Figur näher gebracht
Pw: °°Mhm[zustimmend]°°
Im: Okay also:
Pw: L Auf jeden Fall.
Im: ((holt Luft)) Ähm:: (.) °aso:° (3) Sie ha'm damit also Bekannte assozi- (.) äh:m: assoziiert
ähm:: °ähm:° (.) ((schmatzt)) °es hat Ihn'n das näher gebracht: °°äh°° (3) °ah::° (2) konnt'n
Sie da dann auch bessa mitfüh'l'n bei den Roll'n (.) °wo Sie so 'ne Verbindung ähm::°°
Pw: °((schmatzt und holt Luft)) mh-mh[verneinend]° (.) ich brauch da keine Vabindung zu °um°
mitfüh'l'n °zu könn° (.) weil ich hab' ja Babette auch mitgeföhlt. (.) trotzdem jetzt' Babette...
Im: L Okay: °okay:°
Im: |
L Okay
Pw: ...für mich keine Parallelen ebnet ((holt Luft)) aber: (.) °°äh°° witzigerweise hilft mir sowas
°mir so- (.) mir den Film besser zu merk'n: (3)°
Im: Das is' intressant.
Pw: Weil ich mehr °auch° weil ich mehr drauf achte: ((holt Luft)) weil mir auffällt okay die...
Im: L Okay
Pw: ...und die Bemerkung hätte jetzt' vielleicht tatsächlich: irgendwie Mutti machen könn'n oda (.)
keine Ahnung ((holt Luft)) so='ne Handlung ((holt Luft)) und denn (.) fang' ich an Parallelen...
Im: L Mhm
Pw: ...zu suchen (.) oda abzuwäg'n wär' das jetzt' wirklich so oda nich' dis läuft so='n bisschen parallel
°ab° ((holt Luft))⁹⁴⁸

An diesem recht selbstexplikativen Gesprächsausschnitt seien dabei lediglich drei Gesichtspunkte hervorgehoben: Erstens ist festzustellen, dass die Assoziation zwischen Personen aus dem sozialen Umfeld und Medienpersonen bei Isabell – wie bei Svenja – zu einer gesteigerten Nähe gegenüber den betreffenden personalisierten Geschichten führt. Zweitens wird hierbei deutlich, dass Assoziationen zwar in der Lage sind, emotionale Reaktionen im Zusammenhang mit empathischen Begegnungen mit personalisierter Geschichte zu beeinflussen respektive zu verstärken, wie bei Svenja, sowie zwischen diesen beiden Begegnungsformen und den nachgeordneten Effekten ein kausaler Zusammenhang bestehen kann, aber nicht zwingend muss. In einer vergleichenden Gegenüberstellung der Text- und Gesprächsabschnitte von dem durch die Probandin selbst gewählten Beispiel der Filmfigur Babette auf der einen

⁹⁴⁶ Vgl. hierzu Kapitel 9.1.1 sowie Abb. 16 und 18. dieser Arbeit.

⁹⁴⁷ Vgl. zu Identifikation relevanterer Personen für die Analyse der Rezeption der Filme durch die ProbandInnen in der Auswertung des Datenmaterials Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

⁹⁴⁸ DFW051, Z. 1937-1957.

Seite und den Medienpersonen, mit denen sie starke Assoziationen zu ihren Eltern verband, ließ sich ein ähnlich hohes Maß an emotionalem Involvement beobachten.⁹⁴⁹ Dies lässt dabei den Schluss zu, dass beide Begegnungsformen für sich genommen ähnlich geeignet sind, emotionales Involvement zu steigern. Drittens schließlich ist den Erklärungen der Probandin auch zu entnehmen, dass es sich bei der Vielzahl von Assoziationen, mit denen sie dem Medientext begegnet, nicht um ein spezifisches Phänomen der Rezeption von filmischen Geschichtsdarstellungen, sondern um ihre präferierte Strategie der Auseinandersetzung mit Spielfilmen handelt.

Isabells Handeln mit dem Medientext ist, da es in diesem Umfang nur einmalig beobachtet werden konnte, zwar nicht als Idiosynkrasie, aber als Extremfall im Bezug auf das In-Erscheinung-Treten der Assoziation als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte zu werten. Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass ihr Handeln mit dem Medientext von der Organisationsform des Spielfilmes begünstigt wird, da diese im Hinblick auf thematisch-inhaltliche Aspekte, die die Assoziationen von Medienpersonen und Personen aus ihrem sozialen Umfeld begründen, im Hinblick auf (Charakter-)Eigenschaften und Handlungen im historischen wie nicht-historischen Hinblick ein diverseres Rezeptionsangebot offeriert als die kollagenhafte Struktur der in dieser Studie untersuchten Dokumentation, die dieses Element dramatischer Handlungsdarbietung wenig berücksichtigt.⁹⁵⁰

Es bleibt am Ende dieses Kapitels die Aufgabe, das Verhältnis zwischen der Begegnungsform der Assoziation, die auf das soziale Umfeld der RezipientInnen als Referenzrahmen zurückgreift, und der Bewertung personalisierter Geschichte genauer zu bestimmen.⁹⁵¹ Gewinnbringend ist hierfür ein Blick in einen weiteren Gesprächsabschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* der Probandin Isabell. Auf den augenfälligen Sachverhalt angesprochen, dass sie in ihren Assoziationen nur positiv wahrgenommene Filmfiguren mit Familienmitgliedern assoziiere und die Nachfrage, ob sie mit „Charaktär'n die (.) Sie [...] negativ empfund'n“⁹⁵² habe „weniga Assoziationen zu Bekannt'n Freunde Familie“⁹⁵³ gehabt habe, schloss sich die folgende Einlassung an:

„Pw: ((holt Luft)) Ich blende Menschen die ich nich' leiden kann auch aus:
 Im: L °@((schnaubt))@
 @(.).@° ((holt Luft))
 Pw: L Also tatsächlich wenn wenn ich: (.) °°t-°° oda mit jemandem breche:..
 Im: L Okay
 Pw: ...weil=er irgendwie keine Ahnung was gemacht hat was ich ihm nich' verzeihen kann ((holt Luft)) dann is' der halt och raus.
 Im: Okay also (.) kein Fritzchen im °Bekanntenkreis°
 Pw: L ((holt Luft)) und mit den (.) Nee und mit=den'n beschäftige ich mich auch nich' mehr: (.) °also° ich hab' dort irgendwie auch (.) °°m::°° imma so des Bedürfnis °äh: das...
 Im: L °Okay°
 Pw: ...auch gar=nich' weita zu vafolg'n (.) ((holt Luft)) wenn ich jemanden (.) nich' mehr mag“⁹⁵⁴

Dass Isabell ausführt, dass sie Menschen, die sie nicht leiden könne, in ihrem sozialen Umfeld ausblende respektive sich nicht mit ihnen beschäftigen würde,⁹⁵⁵ gibt nicht nur Einblick in die Art und Weise, wie die Probandin annimmt, auf die Genese ihres sozialen Umfeldes einzuwirken. Bereits im ersten untersuchten Gesprächsabschnitt von Isabell war augenfällig, dass sie nur positiv besetzte Personen aus ihrem sozialen Umfeld über thematisch-inhaltliche Aspekte, die sich auf positiv besetzte Merkmale und (Charakter-)Eigenschaften bezogen, mit positiv besetzten Medienpersonen assoziierte. Gemeinsam mit dem Umstand, dass sie mit den von ihr negativ konnotierten Filmfiguren – insbesondere Fritz und Hein-

⁹⁴⁹ Vgl. für die Filmfigur Magdalena von Mahlenberg, die die Probandin mit ihrer Mutter assoziierte: DFW05N, Z. 14-21, 26-30, 30-33, 43-46, 46f, 52ff, 60-63, 75f u. 82-85; DFW05I, Z. 294-312, 313-361, 362-384, 385-409, 410-439, 440-477, 478-507, 634-686, 687-716, 717-730, 856-909, 910-954, 966-991, 1157-1191, 1197-1221, 1222-1265, 1309-1335, 1371-1399, 1477-1481, 1482-1504, 1505-1569, 1570-1610, 1891-1936, 1980-2012 u. 2032-2046. Vgl. für die Filmfigur François Beauvais, die die Probandin mit ihrem Vater assoziierte: DFW05N, Z. 14-21, 21ff, 23ff, 43-46, 46f, 52ff, 60-63 u. 82-85; DFW05I, Z. 122-135, 151-166, 233-241, 242-293, 313-361, 634-686, 717-730, 856-909, 910-954, 966-991, 1197-1221, 1222-1265, 1309-1335, 1336-1370, 1371-1399, 1464-1476, 1570-1610, 1891-1936 u. 2032-2046. Vgl. für die Filmfigur Babette, der die Probandin ausschließlich emphatisch begegnete: DFW05N, Z. 26-30, 30-33, 34-42, 46f, 52-54, 55-59 u. 76ff; DFW05I, Z. 122-135, 136-150, 294-312, 410-439, 440-477, 478-507, 508-562, 563-588, 687-716, 717-730, 856-909, 910-954, 966-991, 1034-1048, 1079-1101, 1102-1143, 1678-1744, 1745-1760, 1891-1936 u. 1941-1961. Vgl. die rein quantitative Betrachtung der Häufigkeit der Nennung durch die Probandin in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* und ihrem *Vertiefenden Interview* in Abb. 17 dieser Arbeit.

⁹⁵⁰ Vgl. Kapitel 6.3.1, 6.3.2 u. 6.4 dieser Arbeit.

⁹⁵¹ Vgl. Kapitel 10 dieser Arbeit.

⁹⁵² DFW05I, Z. 1965.

⁹⁵³ DFW05I, Z. 1966.

⁹⁵⁴ DFW05I, Z. 1967-1979.

⁹⁵⁵ Vgl. DFW05I, Z. 1967 u. 1976.

rich von Gernstorff –⁹⁵⁶ niemanden in ihrem sozialen Umfeld assoziieren kann, deutet die Angabe, dass sich solche Personen nicht in ihrem sozialen Umfeld befänden, vice versa darauf hin, dass für Isabell das Werturteil über Medienpersonen und Personen aus dem sozialen Umfeld übereinstimmen müssen, um eine Assoziation zu konstituieren – was im Anbetracht der Tatsache, dass soziale Vergleiche auch aus „Bedürfnisse[n] wie z. B. nach Selbstbefreiung, Selbstverbesserung und Selbstwerterhöhung motiviert“⁹⁵⁷ sind, nicht überraschen sollte.

Bevor aus Isabells Beispiel im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen den Begegnungsformen der Assoziation, die das soziale Umfeld der RezipientInnen als Referenzrahmen heranziehen, und der Bewertungen personalisierter Geschichten weitere Schlussfolgerungen angestellt werden, soll noch ein weiteres Fallbeispiel in Augenschein genommen werden, das der Ergründung dieses Verhältnisses ein zusätzliches Maß an Trennschärfe hinzuzufügen vermag. Das Beispiel stammt aus dem *Vertiefenden Interview* des vierundzwanzigjährigen Studenten der Philosophie und Europäischen Geschichte Marcus, der die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatte. Im zitierten Gesprächsabschnitt antwortete er dabei auf die exmanente Nachfrage des Interviewers am Ende des problemzentrierten Abschnittes des Interviews, ob er die ZeitzeugInnen der Dokumentation mit jemandem assoziiert habe:⁹⁵⁸

- „Pm: °((schmatzt)) (.) ((schnaubt 3)) ((schmatzt))° (8) ja:=is:= 'ne 'ne sehr interessante Frage: da müsst ich aber weit aushol'n ((holt Luft)) also ähm::=((schnaubt)) ((schmatzt)) is' nämlich so ((schnaubt)) ((schluckt und schmatzt)) ä::h: ((holt Luft)) (.) mein Vater=(schnaubt) de:r wie ich schon erwähnt hatt' ursprünglich Rheinlände ((holt Luft)) der is' °als:° junger Mann...
 Im: ° Mhm
 Pm: ...von zu Hause:: ausgeriss'n: weil=er mit sein Eltern nich' klar °gekomm' is:° ((holt Luft)) ähm:: nach Berlin und dann nach Ham:burg: ((holt Luft)) un::t=ähm:: ich hatte halt: (.) desweg'n: (.) hatt' ich auch gesagt dass ich mit dem Großteil:: au:- (.) auBa' mei'm Opa weil der halt sehr lange gelebt hat: ((holt Luft)) ähm:: (.) meiner Großeltern überhaupt keinen:: Beziehung hatte: ((holt Luft)) weil:=mein::e Eltern halt ihre Eltern: überhaupt nich' mocht'n: ((holt Luft)) un::t=ähm:: (2) naja dementsprechen:d ich hal:- °ä-° natürlich auch imma'...
 Im: ° Mhm
 Pm: ... 'n schlechtes Bild (.) von den hatte: weil die war'n halt streng: ka:th:o:lich: un::t...
 Im: ° @((schnaubt))@
 Pm: ...((holt Luft)) ja °voll°=@(.)@ ((holt Luft und schmatzt)) °r-° °äh=h° ((schmatzt)) 'ne: ganz andre Welt also=is'='s °irgendwie:=(schnaubt)° (.) °so=is' bei uns in der Familie...
 Im: ° Mhm
 Pm: ...((holt Luft)° ((holt Luft)) un::t=ähm::=((schnaubt)) (.) ((schluckt und schmatzt)) (2) °die:::=(seufzt)° (4) dis=er- also dis erste: Mal wo ich halt so: die::=d- (.) auch die Seite von: denen verstanden hab war so als mein Opa gestorb'n:: is' wo: ((holt Luft)) der: ja jetz' einglich schon im sterb'n: lag un:d ich:: mich: mit='n bisschen mit dem unterhalt'n: hab'. ((holt Luft)) und der mir halt so von: damals aus der Zeit erzählt hat der wurde halt irgnwie weiß ich nich' glaub der war siebzehn oda so: wo=a: ((holt Luft)) am °Ende-de:-° (.) des...
 Im: ° Mhm
 Pm: ...Krieges zur Wehrmacht eingezog'n wurde:: un::' °((holt Luft))° (.) ähm:: hatte halt naja in dem Alter auch::=ähm:: Menschen: getötet: °un::'=so='n::° (2) ähm::=((schnaubt)) da hab ich halt das erste mal: so richtig: (.) drüba: angefang'n::=((schnaubt)) äh=d- äh: angefang'n darüber nachzudenken: ((holt Luft)) was die einglich: alles durchlebt hab'm:: ((holt Luft)) und dass das vielleicht auch: irgen::wie 'n:::e Erklärun::g ((holt Luft)) oda 'ne Rechtfertigun::g (.) dafür: is::' wie die heute sin::d °halt-° (.) °so=z-° (.) zugeknö:pf::t...
 Im: ° Ja
 Pm: ...((holt Luft)) sich extrem::: (.) panisch an diesem: katholischen: @Glauben:@ festkrallend...
 Im: ° @((schnaubt))@
 Pm: ...un:d so: ((holt Luft)) ich will das nich' verurteil'n: aba='s=mh- (.) is' halt überhaupt nich' meine Welt und dis war halt für mich so='n::: ((holt Luft)) also: (.) 's=hat das halt so='n:::...
 Im: ° Mhm
 Pm: ...Stück weit erklärt: kla' wenn=man::: (2) mit- °n:° siebzehn: irgendwie schon::: auf Leute geschoss'n hat erhofft man sich: wahrscheinlich: °s:ichalich:° ((holt Luft)) ähm::=((schnaubt))
 Im: ° ((schnaubt))
 Pm: ...((3) ja::='ne: (.) °ne Form der Erlösung oda: Absolution: von::: seina: (.) von seinem...
 Im: ° Ja
 Pm: ...Glauben::: ((holt Luft)) un:d=ähm::=((schnaubt)) ((schluckt und schmatzt))° also diesa Prozess: der: de:r=ähm::=((schnaubt)) (4) is' bei mir noch ziemlich im Gange::: de::s=s=wegen: kann ich mir vorstell'n: dass vielleicht die:: (3) die:: Erzählun::' äh::: von diesen::: Morden in der Familie::: (2) mich dahingehend °ä-ä-ä-° besondas berührt hat weil ich:: (7) äh: wie soll ich sag'n::: (12) also weil weil=also die Rea::l:::sierun::g- °w::=°w::=wie:::- (3) krass das' im Krieg wa::

⁹⁵⁶ Vgl. für die negative Bewertung der Filmfigur Fritz: DFW05N, Z. 55-59; DFW05I, Z. 122-135, 136-150, 856-909, 966-991, 1034-1048, 1079-1101, 1102-1143, 1678-1744 u. 1837-1864. Vgl. für die negative Bewertung der Filmfigur Heinrich von Gernstorff: DFW05N, Z. 48-51, 52ff, 68-73 u. 75f; DFW05I, Z. 634-686, 743-779, 780-816, 856-909, 966-991, 992-1033, 1034-1048, 1505-1569, 1570-1610, 1611-1655 u. 1865-1890.

⁹⁵⁷ Gleich, Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich, 2014, S.249.

⁹⁵⁸ ZdFM04I, Z. 1006-1009.

Im vorliegenden Gesprächsabschnitt schildert Marcus seine Assoziation zwischen seinem Großvater und dessen Lebensgeschichte sowie der Zeitzeugin Christel Jolitz und ihrer personalisierten Geschichte, die er auf die Erzählung der Ermordung ihrer Familie im Sinne einer Vereinfachung und Verkürzung reduziert.⁹⁶⁰ Die Assoziation stützt sich dabei auf thematisch-inhaltliche Aspekte. So artikuliert der Proband, dass er in der allgemeinen Erfahrung respektive des Erlebens einer Kriegssituation – und hierbei insbesondere im Thema des Tötens respektive des Todes – eine Übereinstimmung zwischen der Person aus seinem sozialen Umfeld und der Medienperson sieht. Wie bei Svenjas zweiter Assoziation und dem Grenzfall, der für Simon beschrieben wurde,⁹⁶¹ sind die Berührungspunkte mit der Filmhistorie schwach ausgeprägt und im Hinblick auf den Themenkomplex „Flucht und Vertreibung“ quasi nicht existent – ein Befund, der sich aus dem Umstand erklären lässt, dass Marcus' Familiengeschichte nach eigenen Angaben keinerlei Bezüge zur deutschen Zwangsmigration aufweist.⁹⁶² Mit der „Rea::!:::sierun::g-°°w::°°=°w::° =wie:::- (3) krass das' im Krieg“⁹⁶³ gewesen sei, ist dabei für den Probanden auch ein emotionalisierender Aspekt mit der Assoziation verbunden, der möglicherweise durch den Umstand verstärkt wurde, dass die Auseinandersetzung mit der Lebensgeschichte des Großvaters zum Zeitpunkt des Interviews nach Marcus' Angaben noch im Gange gewesen sei.

Von herausgehobener Bedeutung für die Analyse des Beispiels in diesem Kontext ist jedoch der Sachverhalt, dass im Gesprächsverlauf deutlich wird, dass Marcus' Wahrnehmung seines Großvaters und seiner Lebensgeschichte über den Konflikt mit den Eltern des Probanden, seine Zugehörigkeit zur Wehrmacht, seinen Umgang mit seinem Handeln im Zweiten Krieg sowie über seine katholische Konfession gleich mehrfach negativ konnotiert ist. Der Zeitzeugin Jolitz und ihrer personalisierten Geschichte auf der anderen Hand – das zeigt ein Blick in die übrigen Gesprächsabschnitte, in denen Marcus sie erwähnt – begegnet der Proband empathisch und reflektiert ihre Erzählungen dabei neutral kritisch mit einer Tendenz zur positiven Bewertung ihrer Person.⁹⁶⁴ Marcus' Beispiel verdeutlicht damit, dass Assoziationen trotz abweichender Bewertungen der parallelisierten Person aus dem sozialen Umfeld und Medienpersonen möglich sind. Dabei legt der Fall gemeinsam mit dem Befund, dass sich im gesamten Datenmaterial dieser Studie kein Fall fand, bei dem eine Übertragung von Bewertungen zwischen assoziierten Personen – im Sinne eigener Übertragung des Urteils über Personen aus dem sozialen Umfeld und/oder ihrer Lebensgeschichten auf Medienpersonen und/oder die mit ihnen verbundenen personalisierten Geschichten – rekonstruiert werden konnte, nahe, dass Wechselbeziehung zwischen den beiden Begegnungsformen als unwahrscheinlich zu erachten, auch wenn sie nicht vollends auszuschließen sind.

Darüber hinaus nutzt der Proband den Zeitzeuginnenbericht auch, um zu einem besseren Verständnis der Lebensgeschichte seines Großvaters zu gelangen. Marcus' Assoziation stellt somit nicht nur eine Praktik der Rezeption, bei der er der rezipierten personalisierten Geschichte mit einer Parallelisierung zur Lebensgeschichte eines Menschen aus seinem sozialen Umfeld begegnet, sondern auch einen Akt des Verstehens dieser Geschichte durch die rezipierte personalisierten Geschichte dar. Aufgrund der Engführung des Erkenntnisinteresses und des Zuschnittes der Datenerhebung dieser Studie, die den persönlichen Hintergrund der ProbandInnen zu unzureichend berücksichtigte, um solche Aspekte gesichert zu analysieren, können an dieser Stelle keine Aussagen zum Sachverhalt über die Feststellung hinaus getätigt werden, dass die Assoziation nicht nur aus dem sozialen Umfeld in den Medientext wirkt, sondern auch vice versa. Weitere Forschung, die sich jenseits der bloßen Rezeption mit der Frage der Bedeutung von personalisierten, filmischen Geschichtsangeboten auf die Genese von individuellen Vorstellungen über Geschichte respektive Geschichtsbildern auseinandersetzt, sollte solche Wechselwirkungen dringend berücksichtigen.⁹⁶⁵

Im Hinblick auf einen möglichen Zusammenhang zwischen den Begegnungsformen der Assoziation und der Bewertung von personalisierter Geschichte bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen lassen sich demnach die folgenden Schlüsse ziehen. Bereits das Beispiel von Isabell deutet an, dass Assoziationen nur dann möglich sind, wenn Bewertungen der Personen aus dem sozialen Umfeld und dem Medientext qualitativ ähnlich ausgeprägt sind. Zieht man die Analyse des Beispiels von Marcus hinzu, der eine negativ besetzte Person aus seiner Familie mit einer Medienperson assoziierte, der er latent positiv gegenüber stand, so ist anzunehmen, dass Akte der Assoziation keinen unmittelbaren Einfluss auf die Bewertung von personalisierten Geschichten haben. Die Übereinstimmung von Bewer-

⁹⁵⁹ ZdfM04I, Z. 1010-1056.

⁹⁶⁰ Vgl. Nellesen/Tewes, Zeit der Frauen, 2001, 00:13:28-00:17:33. Vgl. Kapitel 8.2.1 und 8.2.2 dieser Arbeit.

⁹⁶¹ Vgl. S. 283f dieser Arbeit.

⁹⁶² ZdfM04I, Z. 868-879.

⁹⁶³ ZdfM04I, Z. 1055.

⁹⁶⁴ ZdfM04I, Z. 124-146, 147-169, 880-896 u. 897-929.

⁹⁶⁵ Vgl. Kapitel 12 dieser Arbeit.

tungen zwischen den Polen der Assoziation stellt sich somit als eigener Aspekt der Übereinstimmung dar, der Assoziationen begünstigen kann, aber nicht zwingende Voraussetzung für die Begegnungsform ist und parallel zu den bis dato rekonstruierten Aspekten, auf denen Assoziationen beruhen können, im Vergleichsprozess zum Tragen kommen kann. Dass Assoziationen einzig auf Grundlage der Übereinstimmung von Aspekten der Bewertung zustande kommen könnten, ist dabei auszuschließen, da sie sich immer sekundär zu anderen Aspekten verhalten müssen, die wiederum die Basis der Bewertung bilden. Von diesen beiden Praktiken abweichendes ProbandInnenhandeln, in dem eine Abhängigkeit zwischen Assoziationen mit dem sozialen Umfeld der RezipientInnen und der Urteilsbildung an den entsprechenden personalisierten Geschichten im Medientext bestand, konnte im Datenmaterial dieser Studie nicht rekonstruiert werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Assoziationen zwischen Personen aus dem sozialen Umfeld der ProbandInnen und Medienpersonen einen eklatanten Einfluss auf die Rezeption personalisierter Geschichten haben können. Assoziationen resultieren dabei aus Feststellungen von Übereinstimmungen zwischen Real- und Medienpersonen im sozialen Vergleich durch die RezipientInnen. Dabei kann zwar nicht rekonstruiert werden, wie Assoziationen im Rezeptionsprozess genau zustande kommen, jedoch konnte an beobachteten Assoziationen zum einen nachgewiesen werden, dass die Feststellung von Übereinstimmungen auf unterschiedlichen Aspekten fußen und die Begegnungsform zum anderen bestimmte Effekte nach sich ziehen können. Assoziationen mit personalisierter Geschichte beziehen sich dabei in den beobachteten Fällen – wie soziale Vergleiche im Allgemeinen – vornehmlich auf das nahe soziale Umfeld der ProbandInnen.⁹⁶⁶ Fälle, wie der von Simon, der eine Assoziation zwischen Medienpersonen und einem Zeitzeugen herstellte, dem er einmalig im Schulkontext begegnet war, dürften selten sein und gehen mit nachweisbar geminderten Effekten der Begegnungsform auf potenzielle RezipientInnen einher. Es konnte dabei deutlich gemacht werden, dass die Begegnungsform der Assoziation strikt von Akten und Praktiken der Nutzung von ‚historischem Wissen‘ abzugrenzen ist, das möglicherweise von denselben Personen stammen kann, die zum Vergleich mit den Medienpersonen herangezogen wurden.⁹⁶⁷

Für Assoziationen mit personalisierter Geschichte, die das soziale Umfeld als Referenzrahmen nutzen, konnten dabei drei grundlegende Gruppen von Aspekten herausgearbeitet werden, an denen sich durch die Festlegung von Übereinstimmungen zwischen Real- und Medienpersonen Assoziation begründen können. Thematisch-inhaltliche Aspekte greifen dabei vornehmlich Gegenstände der Darstellung personalisierter Geschichte auf, wohingegen sich formal-funktionale Assoziationen überwiegend auf Elemente der Präsentation personalisierter Geschichte beziehen. Die dritte Gruppe, die nur hypothetisch beschrieben werden konnte, greift mit ästhetischen Aspekten nur solche Elemente des Medientextes auf, die keinerlei historische Qualität besitzen. Dabei ist in Anlehnung an den Forschungsstand der Kommunikations- und Medienwissenschaft zum Phänomen des sozialen Vergleiches davon auszugehen, dass die „Wahl des Vergleichsgegenstandes häufig ohne strategisches Nachdenken“⁹⁶⁸ erfolgt.

Das Beispiel der Probandin Svenja legt dabei nahe, dass selbst bei thematisch-inhaltlichen Assoziationen keine umfassende Schnittmenge zwischen Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten und Personen aus dem sozialen Umfeld und ihren Lebensgeschichten notwendig ist, um diese Begegnungsform zu konstituieren. Hieraus sollte jedoch nicht abgeleitet werden, dass die Begegnungsform der Assoziation niederschwellig Anforderungen für ein Zutage-Treten im Rezeptionsprozess aufweist und davon auszugehen ist, dass diese Assoziationen mit personalisierter Geschichte sich beim Rezeptionsprozess filmischer Geschichtsdarstellungen zwangsläufig einstellt oder häufig zu erwarten wären. Das Gegenteil ist der Fall. Der maßgebliche limitierende Faktor für die Begegnungsform ist die Voraussetzung eines sozialen Umfeldes der RezipientInnen, das Übereinstimmungen mit einem der Medientexte aufweisen kann, auch wenn diese, wie das erste Beispiel von Simon zeigt, nicht zwangsläufig auf das konkrete historische Sujet des rezipierten Medientextes beschränkt sein müssen, sondern immer dort in Erscheinung treten können, wo RezipientInnen für sie relevante Bezüge herstellen können. Untermuert wird diese Einschätzung durch den Befund, dass die Begegnungsform zwar bei neun der 17 – und damit bei mehr als der Hälfte der – ProbandInnen beobachtet werden konnte, diese jedoch zumeist bei der Assoziation zwischen nur einer Person aus dem sozialen Umfeld der RezipientInnen und einer Medienperson oder einer verkollektivierten Gruppen von Medienpersonen und ihren jeweiligen personalisierten respektive personifizierten Geschichten auftrat.⁹⁶⁹ Es sollte im Hinblick auf das Sujet der im Rezepti-

⁹⁶⁶ Vgl. Gleich, *Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich*, 2014, S. 248.

⁹⁶⁷ Vgl. insb. Kapitel 7.6 dieser Arbeit.

⁹⁶⁸ Gleich, *Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich*, 2014, S.248.

⁹⁶⁹ Vgl. DFW011, Z. 405-410, 411-424 u. 425-439; DFW021, Z. 1422-1493; DFW051, Z. 410-439, 856-909, 1336-1370, 1477-1481, 1482-1504, 1678-1744, 1891-1936, 1937-1940, 1941-1961, 1962-1979 u. 1980-2012; ZdFW011, Z. 82-109, 146-172, 464-506, 507-517, 518-534, 535-569, 569-598, 599-627, 628-665, 767-797 u. 882-897; ZdFW031, Z. 991-1032, 1033-1059, 1060-1102,

onsexperiment eingesetzten Filme nicht überraschen, dass vor allem jene ProbandInnen den Medientexten mit Assoziationen zum sozialen Umfeld begegneten, deren Familiengeschichte Berührungspunkte zum Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ aufwies. Ähnlich wie bei der Provenienz von ‚historischen Wissensbeständen‘, die zur Sinnbildung und Überprüfung des Medientextes von den RezipientInnen herangezogen werden,⁹⁷⁰ ist auch hier die weitere Erforschung der Zusammenhänge und Wechselbeziehung zwischen Familiengeschichte und Filmrezeption als gewinnbringendes und dringendes Desiderat auszuweisen.

In Verbindung mit Assoziationen, die das soziale Umfeld der RezipientInnen als Referenzrahmen nutzen, konnten dabei drei wesentliche Effekte beobachtet werden, die im Zusammenhang mit der Begegnungsform in Erscheinung treten können, auch wenn dabei keine Zwangsläufigkeit bestehen muss. Erstens konnte beobachtet werden, dass RezipientInnen personalisierte Geschichten, mit denen sie Personen aus dem sozialen Umfeld assoziierten, ein relativ höheres Maß an Aufmerksamkeit zukommen ließen als personalisierter Geschichte, die einen vergleichbaren Anteil am Medientext aufweisen.⁹⁷¹ Hierbei besteht – wie herausgearbeitet wurde – fraglos ein Synergiepotenzial zwischen der Begegnungsform der Assoziation und der erlebten Intensität des Gehörten und Gesehenen als Motivation im Selektionsprozess.⁹⁷² Zweitens konnte rekonstruiert werden, dass die Begegnungsform bei der Mehrzahl der RezipientInnen eine gesteigerte emotionale Nähe zu den betreffenden personalisierten Geschichten nach sich zog respektive das emotionale Involvement steigerte. Drittens konnte darüber hinaus beobachtet werden, dass Assoziationen, wenn sie in Verschränkung mit emphatischen Begegnungen mit personalisierter Geschichte in Erscheinung treten, geeignet sind, emotionale Reaktionen, die sich an letztere anschließen können, zu verstärken. Dass zwei ProbandInnen, die die Dokumentation gesehen hatten, von personalisierten Geschichten, die sie mit ihren Großmüttern assoziierten, zu Tränen gerührt waren, verdeutlicht dabei das Ausmaß, das diese emotionalisierenden Effekte haben können.⁹⁷³ Die Ausprägung dieser Effekte steht dabei zum einen im direkten Zusammenhang damit, wie nahe die RezipientInnen den Personen aus ihrem sozialen Umfeld stehen, die sie mit den Medienpersonen assoziierten. Zum anderen kann anhand eines Abgleiches der Beispiele von Svenja, Simon und Marcus auch gemutmaßt werden, dass hierbei auch die Größe der Schnittmengen zwischen den Polen des sozialen Vergleiches, der die Assoziationen begründet, Einfluss auf die Intensität diese Effekte haben könnte.

Die Reichweite von Assoziationen zwischen Personen aus dem sozialen Umfeld und Medientext muss dabei nicht auf die spezifischen Medienpersonen und die übereinstimmenden Aspekte, an denen sie zutage treten, beschränkt bleiben, sondern kann – wie die Beispiele von Svenja, Marcus und Isabell zeigen – weit über die betreffenden Medienpersonen in die Perzeption des Medientextes hineinreichen und sich auch auf personalisierte Geschichten übertragen, die nicht Teil des sozialen Vergleiches sind respektive die Wahrnehmung des Medientextes in seiner Gesamtheit mit beeinflussen. Das Beispiel von Isabell illustrierte darüber hinaus, dass die Rezeption einer filmischen Geschichtsdarstellung in weiten Teilen durch Assoziationen dominiert sein kann.

Die Bedeutung des Historischen im zuvor definierten doppelten Sinne⁹⁷⁴ kann für die Begegnungsform der Assoziation – wie die Beispiele von Svenja und Marcus zeigten – eine herausgehobene Rolle spielen, was bei der Mehrheit der rekonstruierten Fälle von Assoziationen auch der Fall war. Die Fälle von Isabell und Simon legen dabei aber auch nahe, dass es sich hierbei nicht um eine Gesetzmäßigkeit handelt und Assoziationen insbesondere die über die Personen des sozialen Umfeldes in den sozialen Vergleich eingebrachten RezipientInnenvorstellungen über das Historische in Art, Umfang und Schnittmenge mit der Filmhistorie stark variieren können. Eine Voraussetzung für das Zustandekommen von Assoziationen zwischen Personen aus sozialem Umfeld und Medientext bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen bildet das Historische nicht. Ebenso wenig scheint ein Zusammenhang zwischen dem Historischen im doppelten Sinne und den Effekten, die sich an Assoziationen anschließen können, sowie ihrer Ausprägung zu bestehen.

Dass Assoziationen zwischen Personen aus dem sozialen Umfeld der RezipientInnen und Medienpersonen dabei Auswirkungen auf die Bewertung personalisierter Geschichte haben, ist unwahrscheinlich. Vielmehr suggerierten die in dieser Studie rekonstruierten Fälle, dass RezipientInnen dazu tendieren, Personen aus Umfeld und Medientext zu assoziieren, die sie ähnlich oder gleich bewerten. Dieser Zusammenhang kann bei einigen, aber nicht allen RezipientInnen als Voraussetzung für die Feststellung

2026-2044 u. 2141-2168; ZdFW04I, Z. 51-64, 193-228, 383-466, 457-466, 481-557, 587-633, 634-646, 1329-1402, 1437-1456 u. 1701-1779; ZdFM01I, Z. 736-752 u. 780-787; ZdFM02I, Z. 1380-1405; ZdFM04I, Z. 868-879 u. 1006-1063.

⁹⁷⁰ Vgl. hierzu das Kapitel 7.6 dieser Arbeit.

⁹⁷¹ Vgl. Kapitel 9.1.1 dieser Arbeit.

⁹⁷² Vgl. Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

⁹⁷³ Vgl. weiter: ZdFW03I, Z. 991-1032, 1033-1059, 1060-1102, 2026-2044 u. 2141-2168; ZdFW04I, Z. 51-64, 193-228, 383-466, 457-466, 481-557, 587-633, 634-646, 1329-1402, 1437-1456 u. 1701-1779.

⁹⁷⁴ Vgl. Kapitel 10 dieser Arbeit.

von Übereinstimmungen im sozialen Vergleich der Assoziation angenommen werden. Darüber hinaus belegt das Beispiel von Marcus nicht nur, dass Assoziationen trotz abweichender Bewertungen möglich sind, sondern legt auch nahe, dass Korrelationen zwischen den beiden Begegnungsformen als unwahrscheinlich zu erachten sind.

10.3.2 Wiedererkennungswerte – Die Medienbiographie als Referenzrahmen von Assoziation mit personalisierter Geschichte

Neben dem familiären und sozialen Umfeld bildet die Medienbiographie der RezipientInnen den zweiten Referenzrahmen, um personalisierte Geschichte mit der eigenen Lebenswelt in Bezug zu setzen. Assoziationen, die sich auf die Medienbiographie der RezipientInnen stützen, gestalten sich dabei weniger divers und vielschichtig als Assoziationen mit dem sozialen Umfeld, da nach der für dieses Kapitel vorgenommenen Definition⁹⁷⁵ nur die Assoziation zwischen Medienpersonen im rezipierten Medientext und ihren Repräsentationen in anderen Medien, dem Medientext und/oder der Öffentlichkeit als Begegnungsform gewertet werden kann. Die Wissensbestände, die von den RezipientInnen genutzt werden, um Medienpersonen und ihre personalisierten Geschichten mit den ZeitzugInnen, SchauspielerInnen, ExpertInnen etc. in Verbindung zu bringen, sind dabei scharf von der Nutzung medial erworbenen ‚historischen Wissens‘ zur dargestellten Geschichte, das im Rezeptionsprozess durch die MediennutzerInnen an den Medientext herangeführt werden kann, abzugrenzen. Denn die Nutzung dieses Wissens kann für sich genommen nicht als Akt der Assoziation gewertet werden, da hierbei nicht im verstärkten respektive umfänglichen Maße eigene Wissensbestände, Prägungen, Einstellungen und/oder lebensweltliche Erfahrungen in den Rezeptionsprozess eingebracht werden, was notwendig wäre, um eine Begegnung im Sinne der vorgenommenen Definition zu begründen.⁹⁷⁶ Dieses medial erworbene ‚historische Wissen‘ wird ohne festlegbare Unterschiede, wie alle anderen ‚historischen Wissensbestände‘, im Rezeptionsprozess singulär und situativ genutzt, wobei es zumeist im Zuge unterschiedlicher Handlungspraktiken an den Medientext herangeführt wird, aber nicht selbst zum Gegenstand der Begegnung mit dem Medientext.⁹⁷⁷

Wie sich Assoziationen, die sich auf die Medienbiographie als Referenzrahmen stützen, im Datenmaterial darstellte, vermag ein Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* der 25 Jahre alten Studentin der European Studies Maria zu illustrieren. Die Probandin hatte den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen und antwortete im folgenden Interviewauszug auf die Frage, wie sie die Filmfigur Magdalene von Mahlenberg gefunden habe:⁹⁷⁸

„Pw: L °Mahlenberg° (2) ja war bestimmt nicht ihre beste Rolle
Im: Von Frau Furtwängler?
Pw: Ja wahrscheinlich °ich° ((holt Luft)) ich glaub ich kenn sie sonst auch nur aus ’em Tatort die hat noch mal im Tatort gespielt oder. jaja (3) ...
Im: L Mhm |
Im: L ()
Pw: ...Aber die is’ ja beliebte Besetzung für solche komischen Mehrteiler oder? (.) ja deshalb (.) fühlt sich da bestimmt auch sehr wohl @(.)@
Im: ((holt Luft)) Sie kennen die sonst nur aus=’em äh und
Pw: L Ja (.) ja
Im: Und im Tatort,
Pw: °Pa::° Mu=grad überlegen @(.)@
Im: L @(.)@
Pw: Ja da find ich sie auch nicht immer überzeugend
Im: I=welcher Stadt ermittelt die denn,
Pw: Ich hab keine Ahnung (3) Ich find auch blonde Frauen sehn immer alle gleich aus
Im: L @(.)@
Pw: L °Aber
im Tatort gibts glaub ich gar nicht so viele.° (2) °hm° (.) °ja°⁹⁷⁹

Offenkundig ist im vorliegenden Gesprächsausschnitt, dass die Probandin mit der Rolle der Magdalene von Mahlenberg die Person der Schauspielerin Maria Furtwängler, die sie darstellt, sowie weitere Rollen – namentlich im „Tatort“ – assoziiert. Dabei handelt es sich nicht, wie bei den Assoziationen mit

⁹⁷⁵ Vgl. das Kapitel 10.3 dieser Arbeit.

⁹⁷⁶ Vgl. das Kapitel 10 dieser Arbeit.

⁹⁷⁷ Vgl. die Kapitel 7.3, 7.4, 7.5, 7.6, 9.1.5, 9.1.6, 9.1.7, 9.2 und 10.1 dieser Arbeit.

⁹⁷⁸ DFW01I, Z. 200-204.

⁹⁷⁹ DFW01I, Z. 205-223.

dem sozialen Umfeld, um einen sozialen Vergleich,⁹⁸⁰ da Maria Furtwängler zum einen nicht zum sozialen Umfeld der Probandin gehört – wäre dies der Fall, würde es sich dabei letztlich auch um eine Assoziation mit dem sozialen Umfeld handeln, wie sie im vorherigen Kapitel beschrieben wurde. Zum anderen ist hervorzuheben, dass es genau genommen nicht zum Vergleich zwischen Medienpersonen im rezipierten Medium und anderen Repräsentationen der betreffenden Personen kommt, sondern die personellen Kongruenzen das Element der Übereinstimmung bildet. Als solche ist die Assoziation zwischen der Medienperson und anderen Repräsentationen von Maria Furtwängler einfach zu beschreiben. Von herausragender Bedeutung für die Rekonstruktion der Begegnungsform ist dabei die Art und Weise, wie die Probandin im Gesprächsausschnitt die Begegnungsform der Assoziation und die der Bewertung nutzt und miteinander verbindet. Auf der einen Seite wertet die Probandin die Filmfigur Mahlenberg direkt als „bestimmt nicht [...] [die] beste Rolle“⁹⁸¹ von Maria Furtwängler ab. Dies bleibt dabei nicht die einzige negative Wertung der Filmfigur, die die Probandin in ihrem *Vertiefenden Interview* artikuliert. Zur negativen Beurteilung der schauspielerischen Leistung von Maria Furtwängler gesellen sich auch eine negative Einschätzung des adeligen Situs der Filmfigur Magdalena von Mahlenberg, die sich direkt auf die Darstellung der personalisierten Geschichte bezieht,⁹⁸² sowie Kritik an einer als ungenügend empfundenen Charakterentwicklung, die sich neben anderen Filmfiguren explizit auf Mahlenberg bezieht.⁹⁸³ Auf der anderen Seite finden sich aber auch Elemente negativer respektive abwertender Bewertungen, die sich explizit auf die Schauspielerin Maria Furtwängler beziehen, die eine „beliebte Besetzung für solche komischen Mehrteiler“⁹⁸⁴ sei und „nicht immer überzeugen“⁹⁸⁵ könne. Den Abschluss bildet dabei die an Lookism grenzende Äußerung der Probandin, dass „blonde Frauen [...] immer alle gleich aus[sehn]“⁹⁸⁶ würden, die im Kontext als negatives Urteil zu begreifen ist, das sich sowohl auf die Filmfigur Magdalena von Mahlenberg als auch auf die Schauspielerin Maria Furtwängler beziehen kann, da der Bezugspunkt diese Bewertung von der Probandin nicht präzipitiert wird.

Augenfällig ist dabei, dass die Probandin im gesamten Gesprächsabschnitt ihre negative Bewertung der Filmfigur mit ihrer negativen Bewertung der Schauspielerin, die sie an anderen Medienprodukten herausgebildet hat, argumentativ miteinander verschränkt, wobei sie zum einen letztere nutzt, um erstere zu begründen, aber sich zum anderen gleichzeitig auch ihre Einschätzung der Schauspielerin an der Filmfigur bestätigt. Die Bewertung der Schauspielerin Maria Furtwängler fungiert hierbei im Kontext der Begegnungsform der Assoziation als Bewertungsmaßstab, der auf medienbiographische Erfahrungen als Ressourcen für die Bewertung der Medienperson und ihre personalisierte Geschichte zurückgreift.⁹⁸⁷ Diese Tatsache, dass sich Begegnungsformen der Assoziation zwischen Medienperson und Schauspielerin respektive anderen, von ihr verkörperten Medienpersonen entspinnt und sich dabei die Bewertung der Medienpersonen und der Schauspielerin aufeinander beziehen respektive gegenseitig ergänzen, bildet dabei einen Hinweis darauf, dass Assoziationen, die sich auf die Medienbiographie als Referenzrahmen stützen, grundsätzlich geeignet sind, Bewertungen personalisierter Geschichte zu beeinflussen. Dieser Sachverhalt lässt sich als erster nachgeordneter Effekt der Begegnungsform festhalten. Als alleinige Grundlage der Bewertung kann diese Verschränkung dabei jedoch nicht begriffen werden, da die Probandin die Filmfigur auch über ihren adeligen Situs abwertet – eine Urteilsbildung, die sich ausschließlich auf Bewertungsressourcen stützt, die dem Medientext entnommen wurden, wobei aufgrund der Kürze der Äußerung nicht geklärt werden kann, ob diese der Filmhistorie oder den dramatischen Aspekten des Filmes zuzuordnen sind.⁹⁸⁸

Die Begegnungsform konnte dabei bei sechs von neun ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, in einem bescheidenen Umfang rekonstruiert werden, wobei die ProbandInnen meist nur eine oder zwei Filmfiguren mit ihren entsprechenden SchauspielerInnen und medial erworbenem Wissen über dieselben assoziierten.⁹⁸⁹ Im Anbetracht der Tatsache, dass die ProbandInnen im Durchschnitt 15 Filmfiguren erwähnten und jede von diesen durch eine SchauspielerIn verkörpert wurde,⁹⁹⁰ kann für die Assoziationen auf der Grundlage medial erworbenen Wissens im Hinblick auf die Rezeption des Spielfilmes konstatiert werden, dass die Begegnungsform zwar bei der Mehrzahl der ProbandInnen

⁹⁸⁰ Vgl. Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

⁹⁸¹ DFW01I, Z. 200.

⁹⁸² Vgl. DFW01I, Z. 294-301 u. 302-327; Vgl. für die Differenzierung zwischen Darlegung und Präsentation im Hinblick auf das Konstruktionsmerkmal der Personalisierung von Geschichte im Film Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁹⁸³ Vgl. DFW01I, Z. 493-517.

⁹⁸⁴ DFW01I, Z. 211.

⁹⁸⁵ DFW01I, Z. 218.

⁹⁸⁶ DFW01I, Z. 220.

⁹⁸⁷ Vgl. Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

⁹⁸⁸ Vgl. Kapitel 10.1 u. insb. Abb. 10 dieser Arbeit.

⁹⁸⁹ Vgl. DFW01I, Z. 201-212, 213-232, 477-485 u. 747-754; DFW02I, Z. 669-681, DFW03I, Z. 1567-1578, 1579-1580 u. 1581-1606; DFW04I, Z. 1364-1376, 1377-1383; DFM02I, Z. 40-44, 45-52, 53-64 u. 919-926; DFM04I, Z. 444-461 u. 462-476.

⁹⁹⁰ Vgl. hierzu Abb. 16 dieser Arbeit.

in Erscheinung tritt, ihre Häufigkeit jedoch weit hinter ihrem möglichen Potenzial zurückbleibt. Wenig überraschend betrafen die meisten rekonstruierten Fälle dabei Assoziationen zwischen der Protagonistin Magdalena von Mahlenberg und der Schauspielerin Maria Furtwängler, der mit Abstand prominentesten Schauspielerin des Casts von „Die Flucht“.⁹⁹¹

Bei den Probandinnen, die „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, ließ sich zwar kein Fall rekonstruieren, in dem eine solche Assoziation zu Tage trat, dessen ungeachtet vermag jedoch ein Interview, das im Rahmen der Pretests für diese Studie geführt wurde, Hinweise auf die Bedeutung der Begegnungsform bei der Rezeption personalisierter Geschichte in dokumentarischen Organisationsformen zu geben.⁹⁹² Der Student der Europäischen Kulturgeschichte Patrick hatte die Dokumentation „Der große Treck“ der Sendereihe „Die große Flucht“, aus der auch die Dokumentation „Zeit der Frauen“ stammt, rezipiert.⁹⁹³ Dabei brachte er den prominenten Zeitzeugen Udo Lattek⁹⁹⁴ mit seiner Karriere und seinem Öffentlichen-In-Erscheinung-Treten als Fußballspieler und -Trainer in Verbindung – eine Assoziation, die die anderen ProbandInnen des Pretests nicht herstellten.⁹⁹⁵ Auch wenn dieser Fall im Zusammenhang dieser Arbeit nicht systematisch ausgewertet und gedeutet werden konnte, belegt er doch, dass Assoziationen zwischen Medienpersonen und anderen Repräsentationen der an der Präsentation beteiligten Personen auf Grundlage medial erworbenem Wissens der RezipientInnen bei der Rezeption dokumentarischer Formate grundsätzlich möglich sind.⁹⁹⁶ Voraussetzung dafür dürfte – wie bei der Assoziation zwischen Filmfiguren und SchauspielerInnen – sein, dass die betreffenden Personen der medialen Öffentlichkeit bekannt und die RezipientInnen ihnen auf diesem Weg zuvor begegnet sind. In Dokumentationen wäre dies grundsätzlich bei prominenten ZeitzeugInnen, ExpertInnen oder hybridisierten Formen von Prominenten in ExpertInnenfunktionen möglich.⁹⁹⁷ Für „Zeit der Frauen“ wäre hierbei konkret an die Medienpersonen Christian von Krockow oder Carola Stern zu denken, deren Wirken sich bei weitem nicht auf den Auftritt in der Dokumentation beschränkte.⁹⁹⁸ Der Umstand, dass die Begegnungsform bei den ProbandInnen, die die Dokumentation rezipiert hatten, nicht beobachtet werden konnte, ist somit nicht aus dem Unterschied der Organisationsform zu erklären, sondern durch den Sachverhalt, dass sie vermutlich schlicht keine Wissensbestände zu den betreffenden Personen besaßen. Im Lichte dieser Überlegungen ist demnach auch anzunehmen, dass mit dem steigenden Bekanntheitsgrad von Persönlichkeiten auch die Wahrscheinlichkeit der Assoziation mit ihnen bei der Rezeption eines Medientextes, in dem sie repräsentiert sind, steigt. Folgerichtig lässt sich aber auch antizipieren, dass Assoziationen auf Grundlage der Medienbiographie als Referenzrahmen bei einer Dokumentation wie „Zeit der Frauen“ weit seltener zu erwarten sind als bei einem Spielfilm wie „Die Flucht“ und dass die Bekanntheit von Carola Stern oder Christian von Krockow – insbesondere bei jungen Erwachsenen – noch geringer ausgeprägt sein dürfte als die von Maria Furtwängler.

Wie zuvor bei Assoziationen, denen das soziale Umfeld der RezipientInnen als Referenzrahmen dient, ist auch für Assoziationen, die Verbindungen zur Medienbiographie herstellen, ein aufmerksamkeitslenkender Effekt rekonstruierbar. Veranschaulichen lässt sich dieser an einem Beispiel aus dem *Vertiefenden Interview* des fünfundzwanzigjährigen Kochs Justin, der im folgenden Gesprächsausschnitt ebenfalls eine Assoziation zwischen einer Filmfigur und einer Schauspielerin elaboriert:

Pm: °M:::ich° kann::te:: ((schnaubt 2)) (3) ((holt Luft)) (.) eine: der Schauspielerinn'n und zwar die die das:: Kind bekomm' hat ich kann se aba:=mi=m Nam:' nich' nenn'n aba: sie is' schon: in ander'n...

Im: L Okay

Pm: ... Film: aufgetret'n: die ich geseh'n hab °°((holt Luft))°° ich glaube ah:: ich glaube:: °mhm[bejahend]° (5) ((schmatzt)) nee:: ich komm' nich' uf den den Nam' die war aba: mal: in irgend'ner Serie war die: (.) jüngere Schauspielerin' ((holt Luft)) ((schmatzt)) ja äh:: ansonsten fand ich die Schauspiela:: °((seufzt))° (2) sehr gut gewählt. (3) und auch: sehr überzeugend.

Im: L Mhm

Im: Okay

Pm: Schauspielerischs:: (.) Talent (2) sehr groß. (2) ((schmatzt)) un:t. (.) wie gesacht ha'm auch alles überzeugend rüabajbracht also ich fand='s jetz' nich' irgendwie:: ((holt Luft)) also 's hat ein schon

⁹⁹¹ Vgl. DFW01I, Z. 201-212, 213-232, 233-246, 302-327, 477-485 u. 493-517; DFW02I, Z. 669-681; DFW03I, Z. 1567-1578, 1579-1580, 1581-1606 u. 1644-1678; DFW04I, Z. 1364-1376; DFM02I, Z. 40-44 u. 53-64. Vgl. hierzu des Weiteren Kapitel 9.1.1 dieser Arbeit.

⁹⁹² Vgl. zum Pretest Anm. 261 u. 266 im Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

⁹⁹³ Vgl. Christian Deick/Anja Greulich, Der große Treck (= Folge 1), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 43'.

⁹⁹⁴ Vgl. Deick/Greulich, Der große Treck, 2001, 00:16:00-00:16:11 u. 00:37:33-00:37:50. Vgl. dazu auch Kapitel 6.3.1 dieser Arbeit.

⁹⁹⁵ Vgl. P_DgTM02I, 00:11:28-00:11:51 u. 00:15:49-00:16:00. Die Erhebungen des Pretest wurden nicht transkribiert und nicht systematisch berücksichtigt. Die Verweise auf das Interview mit dem Probanden sind deswegen in hh:mm:ss angegeben.

⁹⁹⁶ Vgl. für die Differenzierung zwischen Darlegung und Präsentation im Hinblick auf das Konstruktionsmerkmal der Personalisierung von Geschichte im Film Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

⁹⁹⁷ Vgl. hierzu auch Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

⁹⁹⁸ Vgl. Kapitel 6.3.1 u. Kapitel 8.1 dieser Arbeit.

mitgenomm' (.) der Film: "s hat ein'n schon: (.) sehr:: (2) glaubwürdig alles rübergebracht...

Im: L Okay

Pm: ...°((trinkt, schluckt und schmatzt 2))°

Im: L °°((holt Luft))°°

Im: L °°((holt Luft))°° (.) Die Frau die das Kind bekomm' hat wenn Sie den Namen nich' wissen: is::' ja::: äh::: nich' schlimm. (.) wissen Sie in=etwa: (.) wo die mitgespielt hat? (.) oder woher Sie die kenn'n °oder fällt Ihn'n das auch nich' ein?°°

Pm: L ((holt Luft))

Pm: L °°ä-°° äh:::

((schnaubt 2)) die: hat in einer Serie mitjemach:t (.) ((holt Luft)) in=einer mit=eina:: (.) älteren Dame (4) °d-° (.) ich glaube diese Serie hieß Mama du bist unmöglich: oda sowas (.) ((holt Luft)) die Mama hatte imma Krimis: geschrieb'n (.) und wa' mit ihr'm (.) ((schmatzt))...

Im: L Okay

Pm: ...(.) Onkel: (.) Henri zusamm'=zu=Hause: und die hatten zwei Töchta (.) und davon war sie die eine jüngere Töch- ä-ä-äh Tochta (.) °°ja°° °((holt Luft)) des we'ß ich noch ((holt Luft)) aba ich...

Im: L Okay

Pm: ...glaube° es war Mama du bist unmöglich: oda: (2) schreckliche Mama irgendwie sowas war das ((holt Luft)) ich glaube des lief ma' auf='em KIKA @ (2) @ °ja ° ((holt Luft)) dis we'ß ich noch ja. °999

Auch im vorliegenden Fall ist der Akt der Assoziation mit medial erworbenem Wissen einfach erfassbar. Justin gibt an, eine der „Schauspielerinn'n und zwar die die das:: Kind bekomm hat“¹⁰⁰⁰ aus anderen Medientexten zu kennen, wobei er am Ende einen der Medientexte als die Serie „Mama du bist unmöglich“¹⁰⁰¹ identifiziert, ein Format, über das der Proband erkennbar ein inhaltsbezogenes Detailwissen verfügt, auch wenn er den Namen der Schauspielerin nicht erinnern kann. Als die gebärende Frau, deren Schwangerschaft eine kleine Nebenhandlung des Spielfilmes darstellt, ist anhand des Filmprotokolls eindeutig die Filmfigur Waltraut auszumachen, deren personalisierte Geschichte Justin in seinem *Individuellen Filmskript* auf die betreffende Sequenz im Sinne einer Verkürzung reduzierte.¹⁰⁰² Verkörpert wurde die Figur von der Schauspielerin Marie-Luise Schramm, die tatsächlich eine Hauptrolle in der vom Mitteldeutschen Rundfunk produzierten Serie „Mama ist unmöglich“¹⁰⁰³ spielte. Die Niederkunft, die in der betreffenden Sequenz dargestellt wird, hatte der Proband bereits zuvor an anderer Stelle in seiner *Schriftlichen Nacherzählung* und seinem *Vertiefenden Interview* thematisiert, wobei er das Geschehen von der Filmfigur der Waltraut trennte und stets abstrakte Formulierungen zur Beschreibung nutzte, wie dass „Leben [...] zur Welt kam“¹⁰⁰⁴ oder sich eine „Geburt kurz vor dem Angriff: auf den:: (.) See“¹⁰⁰⁵ ereignet habe.¹⁰⁰⁶ Diese Erwähnungen standen dabei im Zeichen eines vom Probanden gelesenen Motivs, das durch die Geburt einen positiven Kontrapunkt zu den als bedrückend empfundenen Schilderungen von Tod, Leid und Krieg im Film setzte,¹⁰⁰⁷ für das sich die erlebte Intensität des Gehörten und Gesehenen als Motivation für die Übernahme in sein *Individuelles Filmskript* rekonstruieren ließ.¹⁰⁰⁸ Demnach ist – wie zuvor bei der Assoziation mit dem sozialen Umfeld – davon auszugehen, dass auch Assoziationen, die sich auf die Biographie der RezipientInnen stützen, einen aufmerksamkeitssteigernden Effekt nach sich ziehen.¹⁰⁰⁹ Untermuert wird dieser Befund durch einen vergleichenden Blick auf die Sequenzverzeichnisse der *Individuellen Filmgrundrisse* und die Aufschlüsselung der Anteile der Filmfiguren an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz*.¹⁰¹⁰ Hierbei ist festzustellen, dass die Filmfigur Waltraut im Vergleich zu den übrigen Filmfiguren einen leicht überdurchschnittlichen Anteil an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* sowie der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* aufweist, aber von den ProbandInnen in Relation zu diesem Anteil tendenziell selten erwähnt oder gar vernachlässigt wurde.¹⁰¹¹ Justin erwähnte die Filmfigur im Vergleich zu den übrigen ProbandInnen dabei jedoch in seinem *Vertiefenden*

⁹⁹⁹ DFM04I, Z. 447-475.

¹⁰⁰⁰ DFM04I, Z. 447f.

¹⁰⁰¹ DFM04I, Z. 474.

¹⁰⁰² Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:56:16-00:57:15. Vgl. für einen Überblick über die durch den Probanden erwähnten Sequenzen Abb. 18 dieser Arbeit. Vgl. für die Praktik der Verkürzungen als Modifikation personalisierter Geschichte bei der Rezeption Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit.

¹⁰⁰³ Vgl. Sibylle Durian, *Mama ist unmöglich* (26 Folgen, in: 3 Staffeln), MDR/Provobis Gesellschaft für Film und Fernsehen; BRD 1997-1999, ca. 650'.

¹⁰⁰⁴ DFM04N, Z. 23f.

¹⁰⁰⁵ DFM04I, Z. 43.

¹⁰⁰⁶ Vgl. die drei Gesprächsabschnitte, in denen sich der Proband ausschließlich mit der fraglichen Sequenz befasst: DFM04N, Z. 21-24; DFM04I, Z. 41-50 u. 162-184.

¹⁰⁰⁷ Vgl. DFM04N, Z. 21-24; DFM04I, Z. 41-50 u. 162-184.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Kapitel 9.1.2 dieser Arbeit.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰¹⁰ Vgl. grundsätzlich Abb. 14 und 16 sowie spezifisch für die Filmfigur Waltraud Abb. 7 dieser Arbeit.

¹⁰¹¹ Vgl. für die Praktik der Vernachlässigung als Modifikation personalisierter Geschichte bei der Rezeption Kapitel 8.2.3 dieser Arbeit.

Interview überdurchschnittlich oft, was als ein Indiz für eine gesteigerte Aufmerksamkeit gewertet werden kann.

Neben diesen Feststellungen soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass die Schauspielerin Marie-Luise Schramm darüber hinaus durch die überschwängliche, lobende Bewertung der schauspielerischen Leistung des gesamten Casts für den Probanden positiv belegt ist. Ob sich dies – wie beim zuvor verhandelten Fall der Probandin Maria – auch auf die Filmfigur der Waltraut übertrug, lässt sich dabei nicht zweifelsfrei klären, da Justin diese einzig im Kontext der Schilderung seiner Assoziation erwähnte. Es ist jedoch als wahrscheinlich zu erachten, dass diese positive Bewertung Einfluss auf die positive Bewertung der personalisierten Geschichte der Waltraut ausgeübt haben dürfte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass auch Assoziationen, die sich auf medial erworbenes Wissen beziehen, einen gewichtigen Einfluss auf die Rezeption personalisierter Geschichte ausüben können. Anders als bei Assoziationen mit dem sozialen Umfeld sind die Personen den RezipientInnen dabei nicht persönlich, sondern nur über den Konsum anderer Medienprodukte bekannt. Aus diesem Grund sind die in diesem Kapitel beschriebenen Assoziationen streng genommen nicht als soziale Vergleiche zu werten, da es genau genommen nicht zum Vergleich zwischen Medienpersonen im rezipierten Medium und anderen Repräsentationen der betreffenden Personen kommt, sondern die personellen Kongruenzen das Element der Übereinstimmung bildet, das die Begegnungsform begründet.¹⁰¹²

Dass Assoziationen mit medienbiographischem Referenzrahmen in dieser Studie latent seltener rekonstruiert werden konnten als Assoziationen, die das soziale Umfeld der RezipientInnen als Referenz nutzten, stellt dabei keinen Hinweis auf die Häufigkeit dar, mit dem die Begegnungsform bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen zu erwarten ist, sondern ist vielmehr darauf zurückzuführen, dass die jungen Erwachsenen, aus denen sich das *Sample* für die Studie zusammensetzte, nicht der Zielgruppe der untersuchten Filme entsprachen.¹⁰¹³ Diesem Umstand ist es – gemeinsam mit der Tatsache, dass die Dokumentation weniger prominente Medienpersonen präsentierte, die den RezipientInnen aus anderweitigen Kontexten bekannt gewesen sein könnten – auch geschuldet, dass die Begegnungsform nur bei den ProbandInnen des Spielfilmes „Die Flucht“ rekonstruiert werden konnte. Das Beispiel von Patrick legte dabei jedoch nahe, dass sie auch bei dokumentarischen Organisationsformen personalisierter Geschichte möglich sind.

Auch bei den Assoziationen auf Grundlage medial erworbenen Wissens konnten einige Effekte beobachtet werden, die sich an die Begegnungsform anschlossen und sich dabei zwar weniger komplex, aber nicht weniger weitreichend gestalteten als bei Assoziationen mit dem sozialen Umfeld der RezipientInnen. So konnte am Beispiel von Justin einerseits rekonstruiert werden, dass auch diese Form der Assoziation, ähnlich wie Assoziationen mit dem sozialen Umfeld, mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber den Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten im rezipierten Medientext einherging. Andererseits konnten keine Hinweise auf ein Potenzial zur Steigerung der Emotion respektive des emotionalen Involvements rekonstruiert werden, wie sie bei Assoziationen zum sozialen Umfeld beobachtet werden konnten. Der bedeutsamste Effekt, der bei Assoziationen auf Grundlage medial erworbenem Wissens beobachtet werden konnte und in dem gleichzeitig der wichtigste Unterschied zu Assoziationen mit dem sozialen Umfeld angelegt ist, findet sich im Hinblick auf die eingangs aufgeworfenen Fragen nach der Rolle des Historischen im doppelten Sinne auf die Begegnungsform und dem möglichen Einfluss der Begegnungsformen auf die Urteilsbildung zu den personalisierten Geschichten, die Gegenstand der Begegnungsformen sind.¹⁰¹⁴

So konnte zum einen bei Assoziationen auf Grundlage medial gewonnenen Wissens – im Gegensatz zu Assoziationen mit dem sozialen Umfeld – ein Zusammenhang zwischen der Bewertung von Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten und anderen Repräsentationen der mit ihnen verbundenen SchauspielerInnen, ZeitzeugInnen, ExpertInnen et cetera rekonstruiert werden. Sowohl die Beispiele von Maria und Justin legten dabei nahe, dass Bewertungen von SchauspielerInnen entsprechend ihre Ausprägung auf die Bewertung der Medienpersonen und ihrer personalisierten Geschichten übertragen werden können, wobei jedoch hervorgehoben werden muss, dass dieser Effekt nicht als monokausaler Zusammenhang verstanden werden darf, da stets mehrere Ressourcen für eine Bewertung

¹⁰¹² Vgl. Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰¹³ Vgl. zur Zielgruppe von Filmen mit historischem Inhalt aus deutscher Produktion im deutschen Fernsehen: Fabio Crivellari, Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung, in: Albert Drews (Hrsg.), *Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm*, Rehbürg-Loccum 2008, S. 145-165, hier S. 155; Sönke Neitzel, *Geschichtsbild und Fernsehen. Ansätze einer Wirkungsforschung*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 61 (2010), H. 9, S. 488-497, hier S. 497. Diese Experteneinschätzung deckt sich dabei auch mit der Selbstauskunft der RezipientInnen zu ihren Sehgewohnheiten und ihren Einschätzungen, ob sie die untersuchten Medientexte selbstständig konsumiert hätten, bestätigt (Vgl. 5.4 dieser Arbeit).

¹⁰¹⁴ Vgl. Kapitel 10 dieser Arbeit.

personalisierter Geschichte in Frage kommen können.¹⁰¹⁵ Auch wenn diese Verschränkung der Begegnungsform der Assoziation und der Bewertung nur bei ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, rekonstruiert werden konnte, besteht kein Grund, anzunehmen, dass dieser Effekt nicht auch bei der Rezeption dokumentarischer Formate greifen könnte.

Zum anderen fanden sich dafür, dass historische Sujets und die einzelnen historischen Inhalte der rezipierten Medientexte und die Vorstellungen der RezipientInnen von Geschichte bei dieser Form der Assoziation einen signifikanten Einfluss auf das RezipientInnenhandeln mit rezipierten personalisierten Geschichten haben, – anders als bei Assoziationen mit dem sozialen Umfeld – bei der Rekonstruktion dieser Ausprägung der Assoziation keine Hinweise. Dies ist angesichts der Tatsache, dass sich die Assoziation zwischen der Medienperson und anderen Repräsentation der Person der verkörpernden SchauspielerInnen respektive der ZeitzeugInnen und ExpertInnen und ohne direkten Bezug zum historischen Inhalt der personalisierte Geschichte vollzieht, nicht verwunderlich, macht diese Begegnungsform, da sie, wie gezeigt werden konnte, geeignet ist, Bewertungen personalisierter Geschichte zu beeinflussen, dahingehend problematisch, dass extradiegetische und nicht-historische Aspekte hierbei unter Umständen eklatanteren Einfluss auf die Perzeption filmischer Geschichtsdarstellungen haben können.

10.4 Selbstreferenz – Identifikation als Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte

Die These, dass filmische Geschichtsdarstellungen über ihre emotionale und individualisierte Inszenierung, also jene Aspekte, die das in dieser Arbeit zugrundegelegte Konzept der personalisierten Geschichte konstituieren, den RezipientInnen Identifikationsangebote – meist im Bezug auf ZeitzeugInnen und Filmfiguren – machen, gehört beinahe zu den Grundannahmen rezeptionsästhetischer Analysen von Filmen mit historischen Inhalten in der Geschichtswissenschaft und darüber hinaus.¹⁰¹⁶ Und zweifelsohne legen die Ergebnisse der medien- und kommunikationswissenschaftlichen sowie medienpsychologischen Forschung nahe, dass die Identifikation von RezipientInnen mit Medienpersonen des filmischen Angebotes einen entscheidenden Einfluss auf die Rezeption eines Medientextes haben kann.¹⁰¹⁷

Auch wenn dieser Studie ausdrücklich keinen hypothesenprüfenden Ansatz verfolgt,¹⁰¹⁸ soll in dem letzten inhaltlichen Kapitel dieser Arbeit versucht werden, dieser Grundannahme rezeptionsästhetisch-orientierter, geschichtswissenschaftlicher Auseinandersetzung mit filmischen Geschichtsdarstellungen ausgehend von empirischen Befunden nachzuspüren. Bereits aufgrund der Bedeutung, die der Identifikation mit Angeboten des Medientextes und vor allem ihm inhärenten Akteuren zugeschrieben wird, erschien es bereits in der Konzeptionsphase dieser Studie probat, die ProbandInnen gezielt danach zu

¹⁰¹⁵ Vgl. Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

¹⁰¹⁶ Vgl. exemplarisch: Frank Bösch, Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), H. 4, S. 204-220, hier S. 209; Catrin Corell, Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009, S. 29f; Wolfgang Hardtwig, Personalisierung als Darstellungsprinzip, in: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hrsg.), *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988, S. 234-241, hier S. 234f; Hilde Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009, S. 135-143, hier S. 140f; Wulf Kansteiner, Aufstieg und Abschied der NS-Zeitzeugen in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 320-353, hier S. 340; Edgar Lersch/Reinhold Viehoff, *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*, Berlin 2007, S. 210f; Maren Röger, *Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen. Funktionen und Funktionalisierungen, 1981-2010*, in: Heinke M. Kalinke (Hrsg.), *Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Neue Forschungen*, Oldenburg 2011/2012, S. 1-17, hier S. 6 online unter: http://www.bkge.de/Downloads/Zeitzeugenberichte/Roeger_Geschichts_fernsehen.pdf [zuletzt geprüft 17.04.2018]; Martin Sabrow, *Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten*, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 13-32, hier S. 27f; Beate Schlanstein, *Echt wahr! Annäherungen an das Authentische*, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 205-225, hier S. 212; Edgar Wolfrum, *Neue Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 53 (2003), H. 40-41, S. 32-39, hier S. 38.

¹⁰¹⁷ Vgl. exemplarisch: Michael Charlton/Maria Borcsa, Thematische Voreingenommenheit, Involvement und Formen der Identifikation. Diskussion eines Modells für das aktive Zuschauerhandeln anhand eines empirischen Beispiels, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*, Opladen 1997, S. 254-267, hier S. 259ff; Bilandzic/Matthes/Schramm, *Medienrezeptionsforschung*, 2015, S. 141ff; Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 2008, 174ff; Lothar Mikos/Rainer Winter/Dagmar Hoffmann, *Einleitung: Medien. Identität. Identifikationen*, in: Lothar Mikos/Rainer Winter/Dagmar Hoffmann (Hrsg.), *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*, Weinheim, München 2007, S. 7-20; Anja Visscher, *Zur Identifikation als Form medialer Wahrnehmung von Personen und Figuren. Stellungnahme zu dem Beitrag von Angela Keppler*, in: Peter Vorderer (Hrsg.), *Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*, Opladen 1996, S. 25-28.

¹⁰¹⁸ Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

fragen, ob und mit welchem Angebot sie sich identifizieren konnten, wenn sie dies nicht von sich aus in *Schriftlicher Nacherzählung* und/oder *Vertiefendem Interview* thematisierten.¹⁰¹⁹ Um das Phänomen der Identifikation rekonstruktiv fassbar zu machen, wurde dabei die folgende ‚Minimaldefinition‘ des deutschen Medien- und Kommunikationswissenschafts- sowie Film- und Fernsehwissenschaftlers Lothar Mikos zugrundegelegt:

„Identifikation setzt ein Verstehen voraus, das nur möglich ist, wenn man sich in andere Personen hineinversetzt. Eine Identifikation findet jedoch erst dann statt, wenn man diese andere Person mit der eigenen Person vergleicht und Übereinstimmungen feststellt.“¹⁰²⁰

Dem aufmerksamen Leser dürfte nicht entgangen sein, dass Phänomenen der Identifikation dieselben kognitiven Prozesse respektive Handlungspraktiken zugrunde liegen wie Phänomenen der Empathie, mit dem feinen Unterschied, dass die Identifikation über reines Mitfühlen respektive Hineinversetzen und Nachvollziehen mit einem Angebot hinausgeht und einen Vergleich voraussetzt, der in der Feststellung von Übereinstimmung zwischen den MediennutzerInnen und dem Angebot mündet.¹⁰²¹ Identifikation mit Aspekten des rezipierten Medientextes kann somit explizit als „eine spezifische Form empathischer Prozesse verstanden werden [...], welche mit einer besonders hohen Immersion und einer positiven Bewertung des Empathie-Objektes einhergeht“¹⁰²². Eine Identifikation mit AntagonistInnen – sollten sie von den RezipientInnen als solche ‚gelesen und verstanden‘ werden – ist dabei folgerichtig ausgeschlossen.¹⁰²³

Entgegen der theoretisch angenommenen und aus der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Forschung abgeleiteten Bedeutung spielten Phänomene der Identifikation mit personalisierten Geschichtsangeboten bei der Rezeption für die ProbandInnen im Experiment jedoch eine stark nachgeordnete bis gar keine Rolle. Mikos obenstehende Definition zugrundegelegt, konnte lediglich ein Fall rekonstruiert werden, in dem ein Proband sich nicht nur im Sinne einer emphatischen Begegnung in eine Person hineinversetzte, sondern sich auch mit dieser verglich und (latente) Übereinstimmungen feststellte.¹⁰²⁴ Dabei brachten von den 17 ProbandInnen, die am Rezeptionsexperiment teilgenommen hatten, nur eine selbstständig den Gegenstand der Identifikation mit personalisierter Geschichte in abstrakter Form zu Sprache, wobei sich eine Identifikation der besonderen Art rekonstruieren ließ, die sich jedoch nicht auf eine Medienpersonen bezog.¹⁰²⁵ Auf Nachfrage des Interviewers, ob sich die ProbandInnen mit einem Angebot des Medientextes hätten identifizieren können, verneinten dies insgesamt zwölf ProbandInnen, wobei sieben ProbandInnen die Umstände, die eine Identifikation verhinderten respektive hemmten, elaborierten.¹⁰²⁶ Zwei ProbandInnen verneinten die Nachfrage ohne eine Angabe von Gründen.¹⁰²⁷ Drei weitere verneinten eine Identifikation, ohne zu elaborieren, und schilderten stattdessen Assoziationen und Aspekte emphatischer Begegnungen mit dem Medientext, wie sie in den vorherigen Kapiteln beschrieben wurden.¹⁰²⁸ Nur in einem Fall gab ein Proband dabei an, sich mit einem Angebot personalisierter Geschichte identifizieren zu können, und elaborierte dies auch, wobei der betreffende Gesprächsausschnitt auch einer Rekonstruktion unter Einbezug der obenstehenden Definition von Identifikation standhielt.¹⁰²⁹ In vier Fällen bot sich im Interviewverlauf unter Rücksichtnahme auf die Gesprächsführung keine Gelegenheit, den ProbandInnen entsprechende Fragen zu stellen.¹⁰³⁰

Aufgrund dieser groben Übersicht zur Sachlage kann in diesem Kapitel freilich nicht erschöpfend der Frage nachgespürt werden, wie Identifikationen als Praktiken der Begegnung zustande kommen, welches Handeln sie konstituiert und welche Angebote dabei individuell Wirkung entfalten oder Effekte nach sich ziehen. Anhand der Elaborationen der ProbandInnen, die angaben, sich nicht mit einem Angebot identifizieren zu können, lassen sich jedoch die Ursachen herausfiltern, die eine solche Form der Begegnung mit personalisierter Geschichte für die ProbandInnen im Bezug auf die rezipierten Medien-

¹⁰¹⁹ Um den Interviewfluss nicht zu stören, wurde versucht, die Nachfragen, wenn möglich, im problemzentrierten Abschnitt des *Vertiefenden Interviews* zu stellen (vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit), was jedoch nicht in allen Fällen möglich war.

¹⁰²⁰ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 174f.

¹⁰²¹ Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 174-180; Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, insb. S. 233ff; u. Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

¹⁰²² Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 235.

¹⁰²³ Vgl. Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 235.

¹⁰²⁴ DFM04I, Z. 485-498.

¹⁰²⁵ ZdFW02I, Z. 1329-1402. Vgl. zu diesem Beispiel S. 305ff dieser Arbeit.

¹⁰²⁶ Vgl. DFW01I, Z. 132-140, 196-200, 477-537, 547-550, 563-572 u. 727-746; DFW02I, Z. 682-722 u. 1402-1421; DFW03I, Z. 825-837; 1169-1227 u. 1423-1459; DFW04I, Z. 1127-1139 u. 1384-1402; DFW05I, Z. 385-409; 1678-1744; 1980-2012 u. 2013-2031.

¹⁰²⁷ Vgl. DFM01I, Z. 911-919; DFM02I, Z. 919-926 u. 927-931.

¹⁰²⁸ Vgl. DFM03I, Z. 932-948 u. 1218-1227; ZdFM04I, Z. 1006-1063; ZdFW02I, Z. 793-810, 811-835 u. 836-852.

¹⁰²⁹ DFM04I, Z. 485-498.

¹⁰³⁰ Siehe die *Vertiefenden Interviews* der ProbandInnen Svenja (ZdFW03), Matthias (ZdFM01), Simon (ZdFM02) u. Morris (ZdFM03).

texte hemmten. Diese Ursachen sollen im Folgenden zusammengetragen werden, bevor der eine Fall erfolgter Identifikation, der von einem Probanden thematisiert wurde, sowie ein Sonderfall diskutiert werden wird. Auf diesem Weg kann – wenn auch nur indirekt – approximiert werden, welche Anforderungen Angebote personalisierter Geschichte erfüllen müssen, damit RezipientInnen sich mit ihnen identifizieren können. Zunächst werden dabei die Angaben der ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ rezipiert hatten, näher in Augenschein genommen:

Am Ausführlichsten dazu, wieso sie sich nicht mit einem Angebot der personalisierten Geschichte identifizieren konnte, äußerte sich die 24 Jahre alte Masterstudentin der European Studies Maria. Die Probandin führt dabei vier zentrale Gründe an: Zum einen gab Maria in ihrem *Vertiefenden Interview* an, dass „die Darsteller [...] ja alle 'n bisschen älter“¹⁰³¹ gewesen seien und insbesondere „Maria Furtwängler [...] nich' mehr so ganz taufisch“¹⁰³² sei. Der Altersunterschied zwischen ihr und den DarstellerInnen – und subsequenter Weise auch zu den von ihnen verkörperten Filmfiguren – resultierte dabei nach Marias Bekunden in „Identifikationsproblem[en]“¹⁰³³ mit dem Angebot. Zum anderen wurde eine Identifikation nach Angaben der Probandin dadurch erschwert, dass sie „die Charaktere alle so 'n bisschen platt“¹⁰³⁴ empfunden habe, was für die Probandin wiederum im besonderen auf den von Maria Furtwängler getragenen Charakter der Magdalena von Mahlenberg zutraf, der sich ihr zufolge „nich' genug [entwickelt]“¹⁰³⁵ habe. Dies führte für die Probandin dazu, dass sie sich insbesondere mit der Filmfigur Mahlenberg nicht identifizieren könnte, obschon sie feststellte: „[E]s war die Protagonistin also eigentlich müsst=es ja also relativ leicht sein [sich mit ihr zu identifizieren] sie=is' 'ne Frau und sie is' die Protagonistin also hat sie noch am meisten ((holt Luft)) äh (.) so: (2) 'ne Bandbreite an an Handlungsmöglichkeiten und so.“¹⁰³⁶ Zur Güte der Darstellung, die für Maria im spezifischen Medientext nicht gegeben war, stellt sich in dieser Probandinnenäußerung auch heraus, dass das Geschlecht der Filmfigur eine zentrale Rolle für die Probandin spielt, um sich mit ihr identifizieren zu können. Dieser Aspekt trat wenig später im Interview noch deutlicher hervor, als Maria auf den Einwurf des Interviewers, dass sie sich auch mit männlichen Filmfiguren identifizieren könnte, entgegnete: „((holt Luft)) (.) das geht auch das stimmt ((seufzt)) ja (.) aber schwieriger @(.).@.“¹⁰³⁷ Eine weitere und letzte Bedingung für eine Identifikation mit dem filmischen Angebot formuliert Maria wie folgt:

„Pw: L Ja
man muss ja um sich identifizieren zu können muss man ja ähm die also Entscheidungen und wie die der Mensch handelt und so das muss man ja nachvollziehen können man muss des muss ja irgendwie so 'n Spiegel sein man muss ja sagen können ah ja das das hätt' ich auch so gemacht oder
Im: Okay und des konnten=se ((holt Luft)) des
Pw: L Das konnt=ich irgendwie durchgehend bei niemandem
irgend(.)(die-durch-er) durchgehen ging das bei keinem“¹⁰³⁸

Grundsätzlich sind also für Maria geringer Altersunterschied, Güte der Darstellung, Übereinstimmung beim Geschlecht und Nachvollziehbarkeit der Handlung notwendige Voraussetzungen für eine Identifikation mit einer Person und der mit ihr verbundenen personalisierten Geschichte ausschlaggebend. Bereits bei der Rekonstruktion der Bedeutung der Medienbiographie als Referenzrahmen von Assoziationen mit personalisierter Geschichte wurde deutlich, dass die Antipathien Marias gegenüber der Schauspielerin Maria Furtwängler eine negative Bewertung des Medientextes im Allgemeinen und der Filmfigur der Magdalena von Mahlenberg im Speziellen nach sich zogen.¹⁰³⁹ Es verwundert demnach nicht, dass die Probandin neben den allgemeinen Hemmnissen, die einer Identifikation entgegenstanden, sich im Speziellen auch an dieser Filmfigur abarbeitete. Dabei findet sich ein weiterer Grund, den Maria im Blick auf eine mögliche Identifikation als hemmend empfand. So gibt sie zum einen – nicht frei von Zynismus – an, dass ihr „vielleicht [...] da so der mütterliche @Instinkt@“¹⁰⁴⁰ fehle, um sich im Bezug auf den Handlungsstrang um die Tochter Viktoria von Mahlenberg mit der Protagonistin identifizieren zu können, und fügt am Ende des Interviews – auch im Rückgriff auf den zuvor thematisierten Altersunter-

¹⁰³¹ DFW01I, Z. 480.

¹⁰³² DFW01I, Z. 481.

¹⁰³³ DFW01I, Z. 482.

¹⁰³⁴ DFW01I, Z. 497f.

¹⁰³⁵ DFW01I, Z. 496f.

¹⁰³⁶ DFW01I, Z. 499-502.

¹⁰³⁷ DFW01I, Z. 549f.

¹⁰³⁸ DFW01I, Z. 563-569.

¹⁰³⁹ Vgl. Kapitel 10.3.2 dieser Arbeit, wo die Verquickung zwischen Assoziationen der Filmfigur Magdalena von Mahlenberg und der Schauspielerin Maria Furtwängler und einer Abwertung der Figur und des Medientextes dezidiert dargelegt und ausgedeutet wurde.

¹⁰⁴⁰ DFW01I, Z. 139f.

schied als Identifikationshemmnis – an, dass sie denke, dass ihrer eigenen Mutter die Identifikation mit der Figur der Magdalena von Mahlenberg wohl besser gelingen könnte.¹⁰⁴¹ Trotz der umfangreichen Elaborationen der Probandin kann anhand des durchweg ablehnenden und abwertenden Subtextes der Äußerungen im Hinblick auf die Protagonistin angenommen werden, dass eine Identifikation für Maria in Teilen bereits an deren negativer Bewertung der Medienperson scheiterte und die artikulierten Hemmnisse nicht Ausdruck eines versuchten Vergleiches mit der eigenen Person sind, sondern eine Rechtfertigung respektive Plausibilisierung dieses Urteiles – was den Umstand, dass sie eine Identifikation verhindern, jedoch nicht relativiert.

Weniger ausführlich als Maria, aber nicht weniger gravierend, stellte die fünfundzwanzigjährige Masterstudentin der Friedens- und Konfliktforschung Lara dar, wieso sie sich mit keinem Angebot der filmischen Geschichtsdarstellung von „Die Flucht“ identifizieren konnte. Auf Nachfrage des Interviewers äußert sich die Probandin dabei wie folgt:

Pw: °Nee:° Also (5) ((holt Luft)) (.) ((schnappt nach Luft)) nee also ich glaub da is' auch °äh°...
Im: °Nee?
Pw: ...der Dings ähm:: (3) also 's ja auch der Kontext irgenwie also ich weiß nich' Identifikation unf- also ((holt Luft)) das man sich damit (.) muss man sich ja irgenwie (.) is' ja nochmal anders als als jetzt' Empathie: irgenwie also (_____) aso ((holt Luft)) ahm:: °z-z-°...
Im: °Ja natürlich::
Pw: ...(.) würd ich jetzt' vom (.) vom Filmkontext würd ich jetzt' irgenwie sagen ja okay nee dis: äh:: (.) is' für mich einfach so weit weg (.) das (.) da jetzt' keine=Identifikation irgenwie...
Im: °Mh°
Pw: ...statt(.)finden ((holt Luft)) könnte (.) so (.) ähm:: weil 's halt aus mei'm persönlichen...
Im: °Ja
Pw: ...°Erlebnis(.)rahm quasi einfach weg is'° ((holt Luft)) oder also (.) °n:: zu weit weg is'° Ahm:: ((schmatzt)) (4) ja: ((holt Luft)) un' es war'n ja dann auch irgenwie auch Persönlichkeiten die ich jetzt' °so nich'° in mei'm Umfeld @kenne irgenwie@ so aso von...
Im: °Okay
Pw: ...der Art her ((holt Luft)) ähm:: deswegen eigentlich eher nich' (2) Also Empathie konnte man mit einigen (.) ähm: Figur'n schon e-e-em-empfinden °irgenwie so: oder so- aba: jetzt' irgenwie sich da:mit identifizier'n un:t ((holt Luft)) fand ich jetzt' eher schwierig°¹⁰⁴²

Nachdem die Probandin sich der Unterschiede zwischen Identifikation und Empathie, die auch der hier zur Anwendung gebrachten Definition standhalten, vergewissert hat,¹⁰⁴³ beginnt sie mit der Elaboration, in der sie als wesentliche Hemmnis der Identifikation den „Filmkontext“¹⁰⁴⁴ beschreibt. Als Kontext des Filmes begreift Lara im Zusammenhang ihres *Vertiefenden Interviews* die dargestellte Vergangenheit im Allgemeinen und die inszenierten Ereignisse, die den Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ berühren, im Speziellen.¹⁰⁴⁵ Dabei ist es primär die Fremdheit und Distanz des individuellen Erlebens, das in den dargestellten personalisierten Geschichten zum Ausdruck kommt,¹⁰⁴⁶ in Relation zum „Erlebnisrahm[en]“¹⁰⁴⁷ der Probandin, der als Bezug auf ihren eigenen lebensweltlichen Erfahrungsschatz gewertet werden kann und eine Identifikation mit dem filmischen Angebot hemmt. Zu beachten ist, dass in der Wortwahl der Probandin, dass der „Filmkontext [...] zu weit weg“¹⁰⁴⁸ sei, auch eine sekundäre, zeitliche Distanz der dargestellten Vergangenheit zur eigenen Gegenwart und selbst erlebten Vergangenheit respektive Lebenswelt der Probandin mitschwingt, dessen hemmende Wirkung auf eine Identifikation zwar nicht von Lara elaboriert wird, aber durch den Umstand, dass sie die Narration des Medientextes eindeutig in der Vergangenheit verortet,¹⁰⁴⁹ gestützt wird.

Diese Distanz zwischen filmischer Geschichtsdarstellung und eigenen Erfahrungen respektive der Lebenswelt der Probandin erschöpfte sich darüber hinaus nicht darin, dass sie sich nicht mit einem Angebot identifizieren konnte, sondern setzte sich im Hinblick auf die Einschätzung der Charaktere der Filmfiguren dahingehend fort, dass die Probandin angab, niemanden in ihrem Umfeld zu kennen, den sie zu den Persönlichkeiten im Spielfilm in Bezug setzen könne. Und tatsächlich fanden sich weder in der *Schriftlichen Nacherzählung* noch im *Vertiefenden Interview* der Probandin Hinweise auf eine Assoziation mit dem sozialen Umfeld als Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte, die auf einen

¹⁰⁴¹ DFW01I, Z. 727-746.

¹⁰⁴² DFW02I, Z. 1404-1421.

¹⁰⁴³ Lara gehört dabei zu jenen ProbandInnen, die dem Spielfilm „Die Flucht“ mit einem sehr hohen Maß an Empathie begegneten: vgl. Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

¹⁰⁴⁴ DFW02I, Z. 1406 u. 1410.

¹⁰⁴⁵ DFW02I, Z. 22-59.

¹⁰⁴⁶ Vgl. zum individuellen Erleben als Konstruktionsmerkmal personalisierter Geschichtsdarstellungen im Film Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

¹⁰⁴⁷ DFW02I, Z. 1414.

¹⁰⁴⁸ DFW02I, Z. 1409-1414.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

lebensweltlichen Referenzrahmen zurückzuführen gewesen wären.¹⁰⁵⁰ Dieser Umstand kann dabei jedoch nur zum Teil durch den Sachverhalt erklärt werden, dass Lara nach eigenen Angaben selbst keinen Familienangehörigen oder sozialen Kontakt zu Personen hat, die von der deutschen Zwangsmigration am Ende des Zweiten Weltkrieges betroffen waren.¹⁰⁵¹ Folgerichtig bleibt Empathie für die Probandin die einzige, mögliche Begegnungsform mit personalisierter Geschichte, die ihr bei der Rezeption des spezifischen Medientextes zur Verfügung steht.¹⁰⁵²

Ähnlich wie Lara erklärten auch die 19 Jahre alte Studentin der Anglistischen Kulturwissenschaft und Europäischen Geschichte Sophie und die zwanzigjährige Studentin der Philosophie und Europäischen Geschichte Helena, wieso sie sich nicht mit einem Angebot personalisierter Geschichte identifizieren konnten. Während Sophie im Bezug auf die Protagonistin Magdalena von Mahlenberg feststellt, dass sie nie in einer vergleichbaren Situation gewesen sei, was die Identifikation erschwere, es jedoch nicht unmöglich mache, sich in Magdalena hineinzusetzen,¹⁰⁵³ gab Helena an, dass ihr die Situationen, in denen sich die personalisierten Geschichten von „Die Flucht“ abspielten, grundsätzlich fremd gewesen seien, sie diese deshalb nicht einschätzen und zu sich selbst in Bezug setzen können.¹⁰⁵⁴ Auch Helena betont, dass sie zwar mitfühlen respektive sich in die Filmfiguren hineinversetzen, sich jedoch nicht mit diesen habe identifizieren können.¹⁰⁵⁵ Somit ist auch für diese beiden Probandinnen festzuhalten, dass sie dem Angebot des Spielfilmes empathisch begegnen, sich mit diesem aber nicht identifizieren konnten. Darüber hinaus verwies Sophie – wie zuvor Maria – darauf, dass der Altersunterschied zwischen ihr und einigen der Filmfiguren, wie Sophie von Gernstorff, die Identifikation zusätzlich gehemmt hätte.¹⁰⁵⁶

Im *Vertiefenden Interview* der 21 Jahre alten Studentin der Europäischen Geschichte und Sozialwissenschaft Isabell fanden sich zwar keine genuin neuen Identifikationshemmnisse, dafür aber ein einzigartiges Konglomerat verschiedener Gründe, wobei es die individuellen Ursachen dieser sind, die Isabells Fall bedeutsam und seine Analyse in diesem Kontext besonders aufschlussreich machen. Die Probandin, die dem Angebot personalisierter Geschichten von „Die Flucht“ sowohl stark empathisch als auch mit einem extraordinären Maße an Assoziationen zu ihrem sozialen Umfeld begegnet war,¹⁰⁵⁷ elaborierte die Ursachen für eine ausbleibende Identifikation mit dem Angebot des Medientextes auf Nachfrage des Interviewers, ob sie sich mit einer der Filmfiguren identifizieren könne,¹⁰⁵⁸ wie folgt:

„Pw: L Ich-isch
 (.) hätte gerne gewollt aba: ((holt Luft)) °die einz- also di- man° identifiziert sich ja gerne...
Im: L °°Mhm°°
Pw: ...mit beeindruckend Person'n und ich fand ja nun die Sophie und die Lena am
 beeindruckendsten ((holt Luft)) aba dadurch dass: also ich denke: (.) 'ne:: Mutta zu sein:..
Im: L ((schmatzt)) Ja
Pw: ...((holt Luft)) ähm:: (3) °mh-mh-mh::° (.) förd- also=de:- bringt ein'n auf 'ne andre
 Entwicklungsstufe:: und auf 'ne andere: Entscheidungs:- ((holt Luft)) Ebene und auf 'ne...
Im: L Okay
Pw: ...andere Basis: ((holt Luft)) dadurch dass ich das halt nich' bin (.) ((holt Luft)) und auch::
 nich': dazu bereit bin::=@(.)@ ((holt Luft)) äh:: (.) weiß ich nich' *ob-ob* ich jetzt' irgendwie...
Im: L °((schnaubt))°
Pw: ...sagen könnte: ((holt Luft und schmatzt)) äh:: ich seh' mich da 'n bisschen drinne wieda' oda
 nich':' ((holt Luft)) also ich weiß zum Beispiel schon: dass wenn irgendetwas: ((holt Luft)) äh...
Im: L °°Okay°°
Pw: ...wenn='s um=jemanden geht den ich lieb' habe dann ess' ich auch=ni- dann schlaf ich auch nich'.
Im: Okay
Pw: Is' schon oft genug passiert. (.) das is'=denn auch nich' schlimm das stört mich auch nich'
 (.) mein Körper nimmt mir dis auch nich' übel ((holt Luft)) (.) deswegen: ((holt Luft)) äh::...
Im: L °Schlaf ist sowieso überbewertet°
Pw: ...(.) sowieso ((schmatzt)) (.) und *wenn wenn* sowas is' auf jeden Fall (.) aba ich weiß
nich' in welcha Dimension das ausarten würde °wenn='s mein Kind wäre zum Beispiel° (.)...
Im: L Mhm
Pw: ...((holt Luft)) oda ob ich nich': **total hysterisch werden würde und bloß in der Ecke steh'n**
würde und schrei'n wurde ((holt Luft)) keine Ahnung
Im: °Okay°
Pw: Oda ob ich so ruhich bleib'n wurde: in so viel'n °Situation°° ((holt Luft))° es=is::'
 unterschiedlich (.) manchmal könnt=ich platz'n und manch mal (.) °sitz ich halt da und denk so

¹⁰⁵⁰ Vgl. Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁵¹ Vgl. Abb. 3 u. Kapitel 7.6 dieser Arbeit.

¹⁰⁵² Empathie als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte reicht dabei bei der Probandin weiter als bei den meisten übrigen ProbandInnen. Vgl. hierzu die Deutung und Analyse des Beispiels im Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

¹⁰⁵³ Vgl. DFW031, Z. 1423-1459.

¹⁰⁵⁴ Vgl. DFW041, Z. 1384-1402.

¹⁰⁵⁵ Vgl. DFW041, Z. 1127-1139.

¹⁰⁵⁶ Vgl. DFW031, Z. 1440-1445.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Kapitel 10.2 und 10.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁵⁸ DFW051, Z. 1980ff.

Isabell bezieht sich mit Magdalena von Mahlenberg und Sophie von Gernstorff in ihren Ausführungen auf zwei zentrale Frauenfiguren des Filmes – eine Engführung, in der abermals die Bedeutung von Geschlecht bei der Identifikation zum Ausdruck kommt. Dabei stellt– wie zuvor bei Maria – in beiden Fällen die Mutterrolle der Figuren ein Hemmnis für die Identifikation dar, auch wenn Isabell diese Differenz ihrer selbst zu den Filmfiguren anders als Maria nicht zynisch, sondern positiv als eine „Entwicklungsstufe“¹⁰⁶⁰, die sie selbst noch nicht erreicht habe, begreift. In dieser „Entwicklungsstufe“¹⁰⁶¹ sieht die Probandin eine grundsätzlich veränderte Ausgangssituation für Entscheidungsfindungen. Anschließend geht Isabell einen Schritt weiter als die ProbandInnen in den zuvor erörterten Fallbeispielen und reflektiert emphatisch, wie sie emotionalen Ausnahmesituationen begegnet, und versucht, zu imaginieren, wie sie in den dargestellten Situationen handeln würde. Ein – überaus selbstkritischer – Vergleich zwischen dem ‚gelesenen‘ und durch sie ‚verstandenen‘ Text,¹⁰⁶² Angebot des Medientextes und dem Erfahrungsschatz an Handlungsmöglichkeiten und antizipierten Verhaltensweisen der Probandin, der jedoch nicht in der für eine Identifikation notwendigen Feststellung von Übereinstimmungen mündet. Stattdessen folgert Isabell wenig später im Interviewverlauf, dass sie es „anmaßend gefund’n [hätte] °mich (.) mich mit ihn’n zu identifizier’n“¹⁰⁶³, und bezweifelt, dass sie in „solchen Situationen tatsächlich noch ((holt Luft)) ähm::: (3) handfeste stabile: und gut[e] Entscheidungen treffen“¹⁰⁶⁴ könnte. Im Gegensatz zu den übrigen Fallbeispielen, in denen zuvor ähnliche Identifikationshemmnisse herausgearbeitet werden konnten, weist sie dabei nicht nur die betreffende Situation der hierfür relevanten personalisierten Geschichten als inkompatibel mit ihrer eigenen Lebenswelt zurück, sondern untermauert diese Feststellung dadurch, dass sie die konkreten Situationen der Filmhistorie zu ihrer eigenen Lebenswelt in Bezug setzt, indem sie weiter ausführt: „mit den’n kann ich mich nich’ (diese d-) (.) mit mit den’n darf ich mich doch nich’ (.) auf eine Linie stell’n (.) denn was hab ich in mei’m Leben äh=erlebt ja: ((holt Luft)) (.) dis aufregendste war bisher ’n Aerosmith-Konzert.“¹⁰⁶⁵

Im Kern sind also auch für Isabell soziale Rollen, das Handeln sowie die abstrakte respektive konkrete historische Situation, in der sich die dargestellten personalisierten Geschichten bewegen, die Gründe, die eine Identifikation hemmen. Die Ursache dafür, wieso diese Faktoren zu einem Hemmnis bei der Identifikation mit dem Angebot führen, weist jedoch eine Facette auf, die aus den vorherigen ProbandInnenäußerungen nicht rekonstruiert werden konnte. So ist es nicht ausschließlich die Differenz des Angebotes zu den Erfahrungshorizonten und der eigenen Lebenswelt der Probandin, sondern auch der empfundene Respekt respektive die Achtung gegenüber den „beeindruckend[en] Person’n“¹⁰⁶⁶ und ihren Handlungen, die sich aus der Bewertung des Angebotes durch die Probandin ergeben, in Relation zur Bewertung der eigenen Erfahrungen und Lebenswelt, die einer Identifikation entgegenstehen. Würdigung der personalisierten Geschichten und Devaluation der eigenen Erfahrungen und Lebenswelt gehen hierbei Hand in Hand. Neben dem konkreten Abgleich inhaltlicher Elemente des filmischen Angebotes mit der eigenen Erfahrungs- und Lebenswelt nimmt Isabell somit auch auf einer Metaebene einen abstrakten Vergleich zwischen diesen beiden Polen vor, der nicht die konkreten sozialen Rollen, das Handeln oder die Situationen, sondern die ihnen zugeschriebene Qualität zum tertium comparationis erhebt. Dabei scheitert der Vergleich nicht durch die Mangel an Festlegungen von Übereinstimmungen, sondern kommt aufgrund der Pietätsvorstellungen der Probandin gar nicht erst in Gange. Löst man diese Handlungen vom Umstand, dass sie im vorliegenden Falle in Hemmnissen von Identifikation münden, so bleibt festzustellen, dass die Identifikationen als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte erstens nicht zwangsläufig mit den rezipierten Inhalten verknüpft bleiben müssen, sondern sich auch auf einer abstrakten Ebene vollziehen können. Zweitens – und dies ist gewichtiger – kann nicht nur das Ergebnis eines Vergleiches mangels Übereinstimmungen zu einem Ausbleiben von Identifikationen führen, sondern der Akt des Vergleichens selbst.

Weit seltener als die ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten, äußerten sich die RezipientInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ zu Aspekten respektive Hemmnissen der Identifikation mit dem filmischen Geschichtsangebot. Eine dieser ist die 19 Jahre alte Studentin der Geschichte und Sozialwissenschaft Katrin, die auf die Frage, ob sie sich mit den ZeitzugInnen der Dokumentation habe identifizieren können, wie folgt antwortete:

¹⁰⁵⁹ DFW05I, Z. 1982-2010.

¹⁰⁶⁰ DFW05I, Z. 1989.

¹⁰⁶¹ DFW05I, Z. 1989.

¹⁰⁶² Vgl. Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet, 1995, S. 249.

¹⁰⁶³ DFW05I, Z. 2017.

¹⁰⁶⁴ DFW05I, Z. 2022f.

¹⁰⁶⁵ DFW05I, Z. 2023-2026.

¹⁰⁶⁶ DFW05I, Z. 1985.

„**Pw:** Also sich selber damit zu identifit- in-di-dent-ifizieren find ich so'n- find ich 'n bisschen schwierig ((holt Luft)) weil die (2) sechzig siebzig vielleicht sogar achzig Jahre älter...
Im: L Mhm
Pw: ...@sind als man selbst@ ((holt Luft)) oder als (.) ich jetzt ((holt Luft)) ähm @ (2)@ @ich@...
Im: L Ja
Im: |
Im: L @ (4)@
Pw: ...@ (2)@ @so sollte des jetzt nich' kling aber@ ((holt Luft)) Ähm::: is' es halt wie gesagt (.) ähm: schwierig sich damit zu identifizieren aber ((holt Luft)) ähm::: ((schmatzt)) ich glaube...
Im: L °Mhm°
Pw: ...was (.) bei also grad so in unserer Generation noch n bisschen präsent is' dass es ja ((holt Luft)) diese Leute: (.) noch gibt sag ich mal also ((holt Luft)) glaube das jetzt mit der Zeit immer...
Im: L Mhm
Pw: ...weniger aba also grade Leute die vielleicht ((holt Luft)) (.) Kinder warn Frau::en is' jetzt schon langsam so 'n bisschen schwierig? a::ber ähm::: ((schmatzt)) Kinder waren da dadurch darüber ha'm ja durchaus auch ein paar Frauen berichtet: ich glaube ((holt Luft)) ah die eine Frau die das zum Beispiel sagte:: (.) mit ihrer Mutter die war ich weiß nich' wie a::alt sie da war aber wahrscheinlich nich' älter als zehn Jahre oder so ((holt Luft)) und am::: ((schluckt)) viele dieser Menschen sind ja noch in unserer Gesellschaft ähm::: ° ja ja halt n- Gott° @ (.)@ leben noch...
Im: L Mhm
Pw: ...in unserer Gesellschaft (.) und ähm::: ((holt Luft)) dadurch is' es glaub ich für unsre...
Im: L @ (.)@
Pw: ...Generation noch leichta:: ähm::: sich mit diesen Leuten schon irgendwie zu identifizieren oder ((holt Luft)) Beziehung da (.) herzustellen als vielleicht in zwanzig Jahr'n (.) die ((holt Luft)) Leute die sich in zwanzig Jahren oder die jetzt in (.) grad gebo'r'n sind und in zwanzig Jahren so=ungefähr so alt sind wie ich ((holt Luft)) werden diese Leute nich' mehr kennen lernen...
Im: L @ (.)@
Pw: ...((holt Luft)) können sich auch nich' mehr °ä:::° so gut damit identifizieren kann ich mir...
Im: L Mhm
Pw: ...vorstellen also ((holt Luft)) bei mir is'=es zum Beispiel so dass mal erzählt (.) die Oma o:der der Opa über::e (.) es gibt ja viele Leute die darüber erzählen und viele die's auch auch lassen @ (.)@ ähm::: und ich glaube deshalb ähm::: (3) krie- also (.) stellt man schneller Beziehungen (.) zu den Leuten da:: man könnte ja es hätte ja theoretisch könn't=es ja auch ((holt Luft)) die eigene O-Oma oder °(irgn)° Großmut- äh Urgroßmutter oder so sein und ((holt Luft)) ähm:::...
Im: L Mhm
Pw: ...((holt Luft)) das is' vielleicht auch so='n Punkt warum man sagt diese Zeitzeugen (.) bleiben mir besonders im Gedächtnis weil ((holt Luft)) die mich sich vielleicht an °meine Oma oder so erinnern (.) also (.) auf rein persönlicher Ebene ((holt Luft)) ist das wahrscheinlich unumgänglich°
Im: |
Im: L Mhm
Im: Okay also Sie ha'm sich auch wirklich an Ihre (.) Großmutter ((holt Luft 2)) erinnert gefühlt
Pw: L Ja also (.) ((schnaubt 2))
So'n bisschen vielleicht schon ich hab's jetzt nich' ((holt Luft)) präsent im (.) Kopf @ (.)@ a::ba (.) klar also ich glaube es is' schon so wenn man (4) schon im Alltag noch mit Leuten dieser Zeit eventuell zu tun hat ((holt Luft)) dass ähm::: man sagt hey des hat meine Oma vielleicht...
Im: L Mhm
Pw: ...mitemlebt ode::r sowas und ((holt Luft)) klar idenfiz- also identifizieren man sich schon...
Im: L °Mhm°
Pw: ...irgendwie ((holt Luft)) nich' auf sich selber bezogen aber auf seine Verwandtschaft oder (.) Bekanntenkreis' irgendwie¹⁰⁶⁷

Zuvörderst ist in diesem Gesprächsabschnitt unmissverständlich der Altersunterschied, den die Probandin zwischen sich und den ZeitzeugInnen annimmt, als Hemmnis einer Identifikation hervorzuheben. Ein Hemmnis, das ähnlich gelagert ist wie die zuvor von Maria und Isabell im Blick auf „Die Flucht“ thematisierten Altersunterschiede, mit der Abweichung, dass Katrin sich einzig auf die Inszenierung der gealterten ZeitzeugInnen in der Funktion der Präsentation personalisierter Geschichte bezieht und die in ihren Erzählungen angelegten Entsprechungen der dargestellten personalisierten Geschichte – die dem Alter Katrins näher sind – ausblendet respektive voneinander separiert.¹⁰⁶⁸

Die weiteren Äußerungen der Probandin bedürfen hingegen einer genaueren hermeneutischen Ausdeutung. Dabei ist Katrins ‚doppeltes‘ Verständnis vom Begriff der „Identifikation“, der zwischen der „Identifikation“ „auf sich selber bezogen“ und der „Identifikation“ mit der eigenen „Verwandtschaft oder [dem] Bekanntenkreis“ unterscheidet,¹⁰⁶⁹ den sie am Ende ihrer Ausführungen elaboriert, der Schlüssel zur Analyse und Deutung des Gesprächsabschnittes. Nur ersteres Verständnis von „Identifikation“ ist dabei als Identifikation im Sinne der hier diskutierten Begegnungsform mit personalisierter Geschichte zu begreifen und letzteres eigentlich als Akt der Assoziation zwischen sozialem Umfeld und

¹⁰⁶⁷ ZdFW011, Z. 468-516.

¹⁰⁶⁸ Vgl. zur Praktik der Separation als Modifikation bei der Rezeption personalisierter Geschichte Kapitel 8.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁶⁹ ZdFW011, Z. 513-516.

personalisierte Geschichte als Begegnungsform.¹⁰⁷⁰ Im vorliegenden Gesprächsabschnitt wird der Unterschied zwischen diesen beiden ‚Formen‘ der „Identifikation“ sukzessive dadurch evident, dass die Probandin, deren Familiengeschichte mit zwei vertriebenen respektive geflohenen Großeltern aus Schlesien selbst einen relevanten Bezug zum Themenkomplex aufweist,¹⁰⁷¹ zunächst nicht sich selbst, sondern ihre Generation und die folgende zur Generation der ZeitzeugInnen und anschließend ihre Großmutter zu den ZeitzeugInnen des Medientextes in Bezug setzt. Bemerkenswert ist dabei, dass Katrin ihre Assoziation nicht nur an die eigene Lebenswelt zurückbindet, sondern darüber hinaus auch über die noch lebenden ZeitgenossInnen die Relevanz des zeitlichen Abstandes der dargestellten Vergangenheit selbstständig als Voraussetzung für eine erfolgreiche Assoziation artikuliert und damit einen Gegenstand aufgreift, der im Kontext dieses Kapitels bereits mehrfach als ein Hemmnis für eine erfolgreiche Identifikation herausgearbeitet werden konnte.¹⁰⁷² Setzt man diese Ausführungen zu dem eingangs erwähnten Altersunterschied als Hemmnis für die Identifikation der Probandin mit den ZeitzeugInnen in Bezug, lässt sich folgern, dass der zeitliche Abstand zur dargestellten Vergangenheit im Falle Katrins nicht nur ein weiteres Identifikationshemmnis darstellt, sondern auch den Versuch der Assoziation operationalisiert und somit als eine Kompensation einer durch sie nicht leistbaren Identifikation mit dem Angebot des Medientextes gedeutet werden muss.

In diesem Umgang der Probandin mit dem Medientext liegen drei essentielle Hinweise auf das Handeln mit personalisierter Geschichte bei der Rezeption jenseits der beschriebenen Begegnungsformen der Identifikation verborgen. Erstens, wie sich schon beim Beispiel der Probandin Lara andeutete,¹⁰⁷³ legt auch diese Elaboration nahe, dass eine essentielle Schnittmenge zwischen den Hemmnissen respektive Voraussetzungen der Begegnungsformen der Assoziation und der Identifikation besteht. Zweitens wäre zu eruieren, inwieweit von einem fließenden Übergang zwischen Assoziationen und Identifikationen als Begegnungsformen mit personalisierter Geschichte ausgegangen werden kann. Und drittens schließlich kann, wenn die Voraussetzungen wie im Falle Katrins erfüllt sind, davon ausgegangen werden, dass Identifikationen bei bestehenden Hemmnissen von den RezipientInnen durch Assoziationen als Praktik der Begegnung mit personalisierter Geschichte substituiert werden können.

Der letzte und vielleicht komplexeste Einflussfaktor auf die Begegnungsform der Identifikation findet sich im *Vertiefenden Interview* der 21 Jahre alten Geschichts- und Sozialwissenschaftsstudentin Karola. Die Probandin hat zunächst angegeben, dass das Vorhandensein von ZeitzeugInnenberichten als Videomaterial bei ihr Nähe zur dargestellten Vergangenheit evoziere.¹⁰⁷⁴ Auf Nachfrage des Interviewers, ob diese Nähe auch durch den zeitlichen Abstand der dargestellten Vergangenheit zu ihrer Gegenwart beeinflusst werde, führte Karola aus:

- „**Pw:** ^L Ja schon: auf jeden Fall da=dadurch:
 ((holt Luft)) dass auch irgendwie: (.) ähm::: (2) wenig: Menschen dazwischen liegen:
 zwischen diesem: (.) Erzähl'n also grade jetzt' wenn='s um...
- Im:** ^L Ja
- Pw:** ...Zweiten Weltkrieg geht ((holt Luft)) da: hat ja jeda' zum Beispiel noch seine Großeltern: ob
 sie jetzt' aktiv am: °((holt Luft))° Krieg beteiligt war'n: ((holt Luft)) äh: sprich: (.) Soldat'n:...
- Im:** ^L °Mhm:°
- Pw:** ...oda: (.) ähm::: (.) eben durch die Flucht. °und=so=so='n:° ((holt Luft)) so='ne Geschichte
 ha'm ja viele: ((holt Luft)) ähm::: (2) gut beim Ersten Weltkrieg is' dis dann eher: schwierig...
- Im:** ^L Mhm
- Pw:** ...aba da hat man dann vielleicht durch: seine::: (.) Großeltern noch: Geschichten: von deren
 Eltern: ((holt Luft)) und ähm::: °((holt Luft))° das is' irgendwie: näher: weil: (.) weil man halt
 Leute (.) kenn: irgendwie ((holt Luft)) und je: (.) weita: es dann in die Vagangenheit geht...
- Im:** ^L Ja:
- Pw:** ...((holt Luft)) desto::: (2) ja::: also °n-° da könn'n dann: irgenwie: (.) noch so viele Quell'n
 überliefern sein: °äh° ich würde glaub'=ich: ((holt Luft)) trotzdem: ((holt Luft)) niemals °d-°
 (.) so='n Interesse dafür auf(.)bring'n könn'n einfach weil::: ((holt Luft)) weil des viel weita...
- Im:** ^L ((räusper sich))
- Pw:** ...weg erscheint un:d ((holt Luft)) °ähm::: (.) also klar: °n:::° (.) is' Geschichte allgemein
 spann'nd auch vielleicht. Dinge die früha passiert sind ((holt Luft)) dis heißt ja nich' dass es...
- Im:** ^L Ja:

¹⁰⁷⁰ Vgl. Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰⁷¹ ZdFW011, Z. 517-534.

¹⁰⁷² Für die Probandin Katrin findet sich einige Minuten später im *Vertiefenden Interview* auch noch ein weiterer Hinweis, dass der Abstand und die Differenz zwischen dargestellter Vergangenheit und Gegenwart der Rezeption ein Hemmnis für die Identifikation der Probandin darstellen. So führt sie aus: „identifiz-identifizieren is' vielleicht schwer gesagt weil ((holt Luft)) sie und auch und niemand in user'm Alter kann: dass so richtig ähm::: (2) wir wissen ganz ganz viel drüber aber sich richtig einfüh'l'n ka=man (2) °sich=ja nich'° unbedingt für die Identifikation aba::: ((holt Luft)) um es so gut wie möglich nachzuvollziehen vielleicht“ (Vgl. ZdFW011, Z. 1241-1248).

¹⁰⁷³ Vgl. S. 302ff dieser Arbeit.

¹⁰⁷⁴ ZdFW041, Z. 1285-1320 u. 1321-1328.

Pw: ...da nich' auch Sachen gibt die ein'n nich' trotzdem intressieren könn'n ((holt Luft)) aba: (.)
irgendwie is' mein Interesse: größä: °((holt Luft))° un:d (.) wenn ich mich damit *identifizier'n*
kann:: (.) und grade wenn='s so um diese deutsche Geschichte geht weil dis=is'-is'=halt...

Im: L Okay

Pw: ...einfach 'n starkes Identifikationsmittel grade jetz' für: ((holt Luft)) die jetzige Generation:
un:'=dis is' auch was worüba: ((holt Luft)) (.) mh:: Leute in mei'm Alter auch viel sprechen:
grade wenn man: (.) weil: ja: jeda: im=Moment viel nach'em Abi macht im Ausland zum
Beispiel ((holt Luft)) und ich hab' da selba: auch die Erfahrung gemacht dass ((holt Luft)) (.)
ähm:: (2) °m::h° (.) ich- man saß dann zum Beispiel mit 'na Gruppe von anderen: Leu- aus
anderen Ländern zusamm' und hat da so darüber gesprochen üba ((holt Luft)) Sachen wie das
so in seinem Heimatland °stantfitte: stattfindet und wie man so: aufwächst° also einfach so
typische Dinge: ((holt Luft)) un:d ähm:: (.) denn- hab- (.) ich mich irgendwie: (.) echt: (.)
schwer damit getan:: ((holt Luft)) *un:d-es is' mir einglich dann auch im Nachhinein: erst so
damit aufgefall'n:* °((holt Luft und schmatzt))° wirklich mit Stol:z: (.) zu(.)erzähl'n:: (2) wie
das in mei'm:: (.) Heimatland so abläuft [...]¹⁰⁷⁵

Im vorliegenden Gesprächsausschnitt differenziert Karola zunächst aus, dass der zeitliche Abstand der dargestellten Vergangenheit zu ihrer Gegenwart respektive selbst erlebten Vergangenheit ihr „Interesse“¹⁰⁷⁶ an der Filmhistorie maßgeblich prägt, wobei das Vorhandensein von ZeitzeugInnen in ihrer Lebenswelt das ausschlaggebende Kriterium ist. Mit einer Großmutter, die aus der Stadt Reetz im Kreis Arnswalde der ehemaligen Provinz Pommern stammt,¹⁰⁷⁷ ist für die ProbandIn ihren Angaben nach eine ausreichende zeitliche Nähe gegeben, um ein gesteigertes Interesse am Medientext zu evozieren. Demnach bleibt zu konstatieren, dass der zeitliche Abstand für Karola im Gegensatz zu Lara kein grundsätzliches Hemmnis in der Auseinandersetzung mit dem Medientext birgt – auch wenn sich die Äußerungen noch nicht auf eine Identifikation im Sinne einer Begegnungsform mit personalisierter Geschichte beziehen respektive nicht auf dieser beziehen lassen. Hiernach geht die ProbandIn einen Schritt weiter und führt aus, dass ihr Interesse nicht nur durch die zeitliche Nähe, sondern auch dadurch gefördert werde, dass sie sich „damit *identifizier'n*“¹⁰⁷⁸ könne und dies zutrefte „wenn='s so um diese deutsche Geschichte geht weil dis=is'-is'=halt einfach 'n starkes Identifikationsmittel“¹⁰⁷⁹ sei. Identifikation mit Geschichte wird dabei von Karola als Teilaspekt ihrer Identität begriffen, wobei sie diese im Abgleich ihrer Erfahrungen mit „Leu[ten] aus anderen Ländern“¹⁰⁸⁰ und deren Umgang mit ihrer eigenen Geschichte als spezifisch national begreift. Dass es sich hierbei nicht nur um die Artikulation einer allgemeinen Einstellung zur deutschen Geschichte handelt, wird im Fortgang des Gesprächsabschnittes deutlich, in dem Karola weiter ausführt:

„Pw: [...]°((holt Luft))° un:d ähm:: (.) dann im Nachhinein...

Im: L Okay

Im: L ((räuspert sich))

Pw: ...fand'=ich des irgendwie: einfach echt traurich: ((holt Luft)) dass das jetzt äh:: nach (.) drei-
mittlerweile: drei Generation'n ((holt Luft)) (.) imma' noch so is' dass man irgendwie das
Gefühl hat man müsste sich dafür schäm:n obwohl man selba: (.) in keinster Weise: involviert
war ((holt Luft)) aba trotzdem:: (.) is' irgendwie: aso °m-° (.) ((schmatzt)) grade wenn man
dann: (.) so Menschen (.) sieht die selbst wenn sie vielleicht schon: zehn Jahre tot sind aba
trotzdem: sin- is' ja dann noch Videomaterial ((holt Luft)) °irgendwie=f:° bei dieser...

Im: L Ja

Pw: ...Dokumentation ((holt Luft)) dann: ähm:: (.) id- versucht man sich auch irgendwie: damit zu
identifizier'n weil man ja irgendwie: ((holt Luft)) (.) grade (.) also desweg'n find' ich das: (.) in
mei'm Alter so spann'nd weil man irgendwie auch: ((holt Luft)) jetz' mittlaweile glaub ich
dabei angekomm'n is' °dass man so in: der neu'n Genration: ((holt Luft)) irgendwie auch
vasucht. (.)° dieses Bild so='n bisschen: reinzu(.)waschen: ((holt Luft)) °un:d ähm:::° (.) ich...

Im: L Mhm

Pw: ...hoffe dass wir mittlaweile jetz' mal dabei angekomm'n sind wo dis: °Image (.) der
Deutschen: (2) bessa wird ((holt Luft))° und äh: irgendwie: (.) find' ich das aba auch: (.)
eigentlich: (.) schön:: ((holt Luft)) °n:: das mh° also das so als Aufgabe zu nehm:' so:: (.) so
für: (.) für jemand im-in mei'm Alter irgendwie: der halt so:: ((holt Luft)) in-in dieser dritten:
°Generation nachdem Krieg is' mitla'weile: und deswegen ((holt Luft)) interessiert mich des...

Im: L °Mhm°

Pw: ...glaub' ich doll (.) weil man auch irgendwie:=ja=versucht aus den Fehlern zu ler'n und
deswegen: ((holt Luft)) hinderfrag'n ich das imma' so explizit und früha' war=ich als=ich (.)
angefang'n hab' mich mit dem Thema zubeschäftigen durch die Schule: ((holt Luft)) hab' ich

Im: L °Mhm°

Pw: ...auch imma' gesagt so wie alle ander'n das=einglich imma' tun: ((holt Luft)) dass sie

¹⁰⁷⁵ ZdFW04I, Z. 1336-1371.

¹⁰⁷⁶ Vgl. ZdFW04I, Z. 1352 u. 1359.

¹⁰⁷⁷ Vgl. ZdFW04I, Z. 25-50, 51-64, 383-456, 457-466, 467-480, 481-557, 558-586, 1103-1122, 1415-1436, 1457-1464 u. 1701-1779.

¹⁰⁷⁸ ZdFW04I, Z. 1358.

¹⁰⁷⁹ ZdFW04I, Z. 1359ff.

¹⁰⁸⁰ ZdFW04I, Z. 1365.

gar=nich' nachvollzieh'n könn' wie das jemals passier'n konnte: ((holt Luft)) und jetzt
mittlweile: seit dem ich mich' mehr damit beschäftige bin ich auch eher so das ich leida:
°zugeben muss: ((holt Luft)) das ich° (.) nicht sag'n kann ob ich: (.) wirklich ähm: überhaupt.

Im:

L Mhm

Pw: ...°kapiert hätte was da grade passiert° ((holt Luft))¹⁰⁸¹

Diese von Karola beschriebene Identifikation mit der deutschen Geschichte greift also nicht nur allgemein, sondern auch dezidiert bei der Rezeption des Medientextes „Zeit der Frauen“. Erstaunlich ist hierbei, dass sich dies nicht auch in einer Konkretisierung im Bezug auf einzelne personalisierte Geschichten niederschlägt. Karola bezieht sich in ihrer Äußerung, dass sie sich auch nach drei Generationen dafür schämen müsse, wenn man die Menschen im Videomaterial sehe,¹⁰⁸² sowohl allgemein auf die ZeitzeugInnen des Medientextes als auch konkret auf die deutsche Geschichte. Im Gesamtkontext des *Vertiefenden Interviews* eingebettet, dürfen Karolas ambivalente Äußerungen dabei nicht als geschichtsrevisionistisch ausgelegt werden, sondern müssen im Kontext einer negativen Bewertung der Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ betrachtet werden.¹⁰⁸³ Objekt der Identifikation ist dabei jedoch keine Person und die mit ihr verknüpfte personalisierte Geschichte, sondern der Teil der Filmhistorie in seiner Gesamtheit, der von den ZeitzeugInnen getragen wird. Ein Vergleich zwischen einer Person aus dem Medientext und ihrer personalisierten Geschichte mit der Lebenswelt und dem Erfahrungsschatz der Probandin, der die Voraussetzung für eine Identifikation im eingangs definierten medien- und kommunikationswissenschaftlichen Sinne bildet, wird von Karola dabei nicht vorgenommen. Stattdessen findet ein Vergleich zwischen Filmhistorie und den realhistorischen Vorstellungen der Probandin statt und resultiert in einer Feststellung der Übereinstimmung, dass es sich bei der dargestellten Geschichte und der deutschen Geschichte, die die Probandin im Kontext ihrer Identität als ihre eigene respektive diejenige begreift, für die sie sich verantwortlich fühlt, um dieselbe handelt. Hiernach beginnt Karola, wie zum Beweis der abstrakt beschriebenen Mechanismen, sich in eine unspezifische Vergangenheit hineinzusetzen und ohne Referenz zu einer spezifischen Zeitzeugin oder ihrer personalisierten Geschichte zu ergründen, ob sie „übahaupt. °kapiert hätte was da grade passiert.“¹⁰⁸⁴ Eine Feststellung von Übereinstimmungen mit Medienpersonen oder den mit ihnen verknüpften, personalisierten Geschichten, die im Sinne des medien- und kommunikationswissenschaftlichen Verständnisses von Identifikation, das diesem Kapitel vorangestellt wurde, einen positiven Bezug zu einer Person als Objekt der Identifikation voraussetzt, ist dabei aufgrund der vorangestellten, abstrakten Identifikation mit der negativ bewerteten deutschen Geschichte faktisch ausgeschlossen. Folgerichtig gab Karola auf die Nachfrage des Interviewers, ob sie sich mit den personalisierten Geschichtsangeboten der Dokumentation identifizieren könne oder mit ihnen etwas assoziiere, an, sich bei dem Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ – nicht nur im Kontext der Rezeption der Dokumentation – an ihre Großmutter erinnert zu fühlen und übergang die Frage nach einer möglichen Identifikation mit Inhalten des Medientextes vollständig.¹⁰⁸⁵ Wie schon in vorherigen Fallbeispielen herausgearbeitet werden konnte, kompensiert respektive substituiert auch Karola die Unmöglichkeit einer Identifikation mit den Angeboten des Medientextes mit Assoziationen mit Personen aus ihrem sozialen Umfeld.¹⁰⁸⁶

Karolas abstrakte und negativ konnotierte Identifikation mit der deutschen Geschichte sollte jedoch nicht nur als Hemmnis für tatsächliche Identifikationen mit Personen und personalisierter Geschichte im Sinne der obenstehenden Definition gewertet, sondern auch selbst als eigenständiger Akt der Identifikation ernst genommen werden, der – wie die Analyse zeigte – Medientexten mit historischen Sujets eigen sein dürfte. Der betrachtete Gesprächsabschnitt legt deshalb auch nahe, dass das medien- und kommunikationswissenschaftliche Verständnis von Identifikation im Hinblick auf filmische Geschichtsdarstellungen erweitert werden muss, dass nicht nur konkrete Personen und personalisierte Geschichte Gegenstand einer Identifikation sein kann, sondern auch die dargestellte Geschichte selbst, indem sie von RezipientInnen als Gegenstand der eigenen Identität aufgefasst wird. Ein Vergleich und die Feststellungen von Übereinstimmungen beziehen sich dabei freilich nicht nur auf die in den personalisierten Geschichten angelegten Personenmerkmale und Handlungen in Relation zur jeweiligen RezipientIn, wie dies in den zuvor diskutierten Gesprächsausschnitten der Fall war, sondern auch die spezifische, dargestellte Geschichte in Relation zu den den RezipientInnen eigenen Vorstellungen derer realhistorischer Entsprechung. Der Umstand, dass diese Form der Identifikation nur bei einer Probandin rekonstruiert

¹⁰⁸¹ ZdFW04I, Z. 1371-1402.

¹⁰⁸² Vgl. ZdFW04I, Z. 1374-1382.

¹⁰⁸³ In der Tat versucht die Probandin Karola, im *Vertiefenden Interview* mehrfach hervorzuheben, dass sie das „Dritte Reich“ und die durch Deutschland begangenen Verbrechen negativ bewertet und als Verantwortung begreift: Vgl. insb. ZdFW04I, Z. 1063-1110, 1103-1122 u. 1123-1194.

¹⁰⁸⁴ ZdFW04I, Z. 1400ff.

¹⁰⁸⁵ ZdFW04I, Z. 1437-1456.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Kapitel 10.3.1 dieser Arbeit.

werden konnte, sollte dabei nicht als Hinweis gewertet werden, dass sie im Rezeptionsprozess personalisierter Geschichtsdarstellungen wahrscheinlich weniger häufig zum Tragen kommt als Akte der Identifikation, die sich – wie bei den für die übrigen ProbandInnen herausgearbeiteten Identifikationshemmnissen – auf spezifische Personen und personalisierte Geschichten beziehen. Stattdessen kann davon ausgegangen werden, dass dieser Akt der Identifikation bei den meisten RezipientInnen eine Rolle spielen dürfte und – wenn auch unbewusst – Einfluss auf Aspekte der Identifikation nimmt. Die einmalige Rekonstruktion im Sampel ist wahrscheinlich auf das relativ hohe Selbstreflexionsvermögen der Probandin Karola zurückzuführen.

Diese abstrakte Identifikation mit der deutschen Geschichte, die aus dem Abgleich von Filmhistorie und realhistorischen Vorstellungen der Probandin hervorgeht, muss dabei nicht zwangsläufig wie bei Karola negativ konnotiert sein und sich somit als Hemmnis tatsächlicher Identifikation mit personalisierter Geschichte erweisen. Freilich könnte sich dieses Verhältnis – so verstörend dies klingen mag – bei RezipientInnen mit einem positiven Bezug zur deutschen Geschichte im Allgemeinen und zur Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ im Speziellen umkehren und fördernd statt hemmend auf Identifikationen mit personalisierter Geschichte einwirken. So gedeutet, ist in dieser rekonstruierten, abstrakten Identifikation mit der deutschen Geschichte auch eine weitere Bedeutungsebene des ‚historischen Wissens‘ der RezipientInnen bei der Rezeption personalisierter Geschichte im Allgemeinen angelegt. So ist davon auszugehen, dass existierende Wissensbestände nicht nur über die Annahme respektive Ablehnung spezifischer, historischer Informationen des Medientextes entscheiden,¹⁰⁸⁷ sondern auch, dass die probandInnenspezifischen Einstellungen diesem Wissen gegenüber Begegnungsformen wie die der Identifikation zu determinieren vermögen.

Es bleibt an dieser Stelle übrig, einen letzten Blick auf den einzigen Fall zu werfen, in dem bei einem Probanden dieser Studie tatsächlich Identifikation als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte beobachtet werden konnte. Dieser findet sich in einem Gesprächsausschnitt aus dem *Vertiefenden Interview* des fünfundzwanzigjährigen Justin, der von Beruf Koch ist. Auch er thematisiert Aspekte der Identifikation nur auf Nachfrage und zwar wie folgt:

Im: L °Gut°° konnt'n Sie sich: ((räuspert sich)) ((holt Luft)) **((räuspert sich))** Entschuldigung...
Pm: L ((räuspert sich))
Im: ...((schmatzt)) konnt'n Sie sich vielleicht mit eina der- äh:: Figur'n identifizieren? (.) °was würd'n Sie sag'n?° (3)
Pm: °((schraubt 2))° (2) ((schmatzt)) (.) jetz' in diese Person reinversetz'n?
Im: Ja zum Beispiel °auch ja°
Pm: ((holt Luft)) °((schraubt 2))° (10) ((holt Luft)) ((schmatzt)) °((schraubt 2))° (3) nö:: (.) °einglich nich' (.) wirklich:° (3) also dass ich in diesem Moment jetz' genau so gehandelt hätte:
Im: Okay
Pm: ((holt Luft 2)) (2) ((schraubt 2)) (.) ((schmatzt)) ja vielleicht in 'nem kurzen Moment mi=mit dem François dass ich das Kin:d (2) geschützt hätte: dass ich auch gesagt hätte: bleib in dem Vasteck.
Im: Ja
Pm: Und hätte mich in dem Moment sozusag'n geopfat oda:: (.) ((trinkt und schluckt)) ((holt Luft)) ((schmatzt)) (.) ja. (2) das wär so: der einige: (.) Punkt jewes'n:¹⁰⁸⁸

Erst nach langem Zögern und einer pauschalen Verneinung räumt Justin ein, sich mit der Filmfigur François Beauvais identifizieren zu können. Er schränkt dabei jedoch den Spielraum der Begegnungsform stark ein, indem er die Identifikation auf die dargestellte Handlung im Kontext einer spezifischen Sequenz verortet, in der zu Beginn des Spielfilmes die Feldpolizisten die fliehenden Zwangsarbeiter gefangen nehmen und Beauvais Viktoria von Mahlenberg, die Tochter der Protagonistin, versteckt.¹⁰⁸⁹ Der Akt der Identifikation, der hierin zum Ausdruck kommt, ist dabei ebenso simpel wie spezifisch. Wieso er sich in diesem Kontext mit der Filmfigur identifiziert, dazu äußert sich der Proband nicht, auffällig ist einzig, dass die betreffende Sequenz vom Probanden weder in einem filmischen, noch in einem film- oder assoziierten realhistorischen Zusammenhang zur Grundlage der Identifikation gemacht und letztlich nur situativ verstanden wird – was zu einer Vernachlässigung des zeitlichen Abstandes zwischen dargestellter Vergangenheit und Lebenswelt, Gegenwart sowie selbst erlebter Vergangenheit des Rezipienten führt. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass der Proband einen relativ niedrigen Bildungsgrad aufweist und nach eigenen Angaben über so gut wie kein Wissen zur Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ oder der deutschen Zwangsmigration am Ende des Zweiten Weltkrieges verfügt,¹⁰⁹⁰ die sich wie in vorherigen Fällen hemmend auf Identifikationen ausüben könnten. Ebenso unspezifisch wie diese Situation wird

¹⁰⁸⁷ Vgl. Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

¹⁰⁸⁸ DFM04I, Z. 485-498.

¹⁰⁸⁹ Wessel, Die Flucht (Teil 2), 2007, 00:12:29-00:13:51.

¹⁰⁹⁰ DFM04I, Z. 262-276. Vgl. auch Abb. 3 und Kapitel 7.6 dieser Arbeit.

von Justin das maßgebliche Handeln seines Identifikationsobjektes als Schützen eines Kindes, das die meisten RezipientInnen vermutlich als common sense verstehen würden, begriffen.

Bevor dieses Kapitel zur Konklusion schreitet und eruiert, was die rekonstruierten Identifikationshemmnisse respektive die rekonstruierten Fälle von Identifikation für die Identifikation als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte bedeuten, sollen zwei zentrale Beobachtungen auf der Makroebene der Einzelfälle nicht unterschlagen werden. So ist zum einen zu konstatieren, dass weibliche Probandinnen häufiger Angaben dazu machten, was sie an einer Identifikation hemmte. Männliche Probanden hingegen verneinten diese Frage zumeist ohne Angabe von Gründen. Bei der verhältnismäßigen Größe des Samples, das dem Rezeptionsexperiment zugrunde liegt, ist dabei nicht auszuschließen, dass es sich hierbei um eine zufällige Häufung handelt, jedoch könnte diese auch darauf zurückzuführen sein, dass sowohl der untersuchte Spielfilm „Die Flucht“ als auch die Dokumentation „Zeit der Frauen“ mehr Frauen als Männer in Szene setzte und damit weiblichen ProbandInnen mehr Identifikationsangebote machte, mit denen sie sich im Rezeptionsprozess auseinandersetzen konnten.¹⁰⁹¹ Auch wenn sich letztlich keine der Probandinnen mit einer Person oder mit der mit ihr verbundenen personalisierten Geschichte identifizieren konnte, dürfte sich damit die Wahrscheinlichkeit, für die ProbandInnen Identifikationshemmnisse festzustellen und die Wahrscheinlichkeit, dass diese sich im Material niederschlugen, erhöht haben.¹⁰⁹²

Zum anderen bleibt festzustellen, dass Aspekte der Identifikation für die ProbandInnen, die „Die Flucht“ gesehen hatten, eine größere Rolle spielten, Hemmnisse öfter und ausführlicher auf Nachfrage elaboriert wurden, als bei den ProbandInnen, die die Dokumentation „Zeit der Frauen“ gesehen hatten, wobei eine immanente Nachfrage bei einigen der letztgenannten aufgrund des verstärkt kritischen Umganges mit der Dokumentation gar nicht erst gestellt werden konnte, da dadurch die Gefahr entstanden wäre, Artefakte der Suggestion zu produzieren. Hierbei scheint es probat, eine Parallele zu den Ergebnissen eines vorherigen Kapitels zu ziehen. So konnte bereits zuvor festgestellt werden, dass die ProbandInnen des Dokumentarfilmes (historische) Informationen – gemessen an ihren Einlassungen in ihren *Vertiefenden Interviews* – häufiger einer kritischen Prüfung an eigenen (historischen) Wissensbeständen unterzogen.¹⁰⁹³ Dabei liegt es nahe, dass dieses Handeln ein Resultat aus der relativ höheren Informationsdichte sowie der fragmentierteren respektive heterogeneren Erzählstruktur der Dokumentation darstellt.¹⁰⁹⁴ Vice versa könnten die zwischen den beiden Organisationsformen festgestellten Unterschiede auch dafür verantwortlich sein, dass ProbandInnen, die den Spielfilm rezipiert hatten, aufgrund weniger stark ausgeprägter Prüfung der Inhalte dazu tendierten, den Versucht zu unternehmen dem Medientext mit Identifikationen zu begegnen, auch wenn diese in den meisten Fällen letztlich scheiterten.

Es kann festgehalten werden, dass Identifikation als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte in filmischen Geschichtsdarstellungen bei den ProbandInnen dieser Studie zumeist scheiterte, jedoch grundsätzlich möglich ist, wie das Beispiel von Justin belegt. Maßgeblich ist dabei, dass „Identifikationen [zwar] auf Personen gerichtet [sind],“ sich dabei aber „an den sozialen Rollen [orientieren], die diese Personen in den einzelnen Handlungssequenzen einer Film- oder Fernseherzählung spielen [...] – und diese Rollen sind an soziale Situationen und deren Interaktionen gebunden, denen eine Emotionsstruktur zugrunde liegt“.¹⁰⁹⁵ Dies führt dazu, dass bereits bei Medientexten mit nicht-historischen Inhalten die Schwellen für Identifikationen verhältnismäßig hoch anzusetzen sind, dass Identifikationsangebote grundsätzlich in der Lage sein müssen, die Identität des RezipientInnen zu bestätigen und zu erweitern, sowie der Lebenssituation der RezipientInnen ähneln oder gleichen müssen,¹⁰⁹⁶ um erfolgreich zu einer Identifikation zu führen. Alter, Geschlecht, Situs einer Person, aber auch Situationen von Handlungen und das Handeln der Person müssen nicht nur wie bei emphatischen Begegnungen nachvollziehbar sein, sondern denen der RezipientInnen ähneln oder gleichen, um eine Identifikation mit ihr zu ermöglichen, anderenfalls resultieren sie, wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, in Hemmnissen der Identifikation. Hierin unterscheidet sich die Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen nicht von der Rezeption von

¹⁰⁹¹ Vgl. Abb. 14 u. 15. Vgl. des Weiteren für die Identifikation und Indexierung als relevant identifizierter Personen Kapitel 5.3 dieser Arbeit. Für den Spielfilm „Die Flucht“ trifft dieser Befund nur im Hinblick auf Haupt- und Nebenfiguren zu (vgl. Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit). KomparInnen und StatistInnen (vgl. Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit) können in diesem Zusammenhang jedoch getrost vernachlässigt werden, da sie sich ohnehin am Rande der ProbandInnenwahrnehmung bewegten (vgl. Kapitel 8.1 dieser Arbeit).

¹⁰⁹² Vgl. dazu die anlogten Feststellungen im Hinblick auf die höhere Fallzahl von rekonstruierten empathischen Begegnungen mit Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten im Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

¹⁰⁹³ Vgl. Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

¹⁰⁹⁵ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 2008, S. 174f.

¹⁰⁹⁶ Vgl. hierzu: Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 234f. Charlton/Borcsa, Thematische Voreingenommenheit, Involvement und Formen der Identifikation, 1997, S. 259ff.

Medientexten, die keine filmischen Geschichtsdarstellungen sind, und viele der diskutierten Hemmnisse für eigene Identifikation setzen genau hier an. Dabei legt der Fall von Isabell nahe, dass Identifikationshemmnisse nicht nur aus dem Abgleich von filmimmanenten Personen und ihren Merkmalen mit den RezipientInnen, sondern auch aus dem Abgleich der Bewertung derselben resultieren können.

Darüber hinaus konnte gezeigt werden, dass das historische Sujet filmischer Geschichtsdarstellungen Identifikationen dabei eher hinderlich als förderlich ist, da es der eigentlichen Identifikation mit Personen, ihren Merkmalen und Handlungen eine zusätzliche Ebene voranstellt.¹⁰⁹⁷ Hierbei fiel in diesem Zusammenhang auf, dass vor Allem der zeitliche Abstand zwischen der dargestellten Vergangenheit und der Lebenswelt, Gegenwart sowie selbst erlebten Vergangenheit der RezipientInnen eine Befremdlichkeit respektive Fremdheit evoziert, die Identifikationen erschweren oder hemmen kann. Der zeitliche Abstand dürfte dabei aber nicht nur direkt, sondern auch indirekt einen negativen Einfluss auf Identifikationsversuche haben, so ist zu berücksichtigen, dass mit der Darstellung von Vergangenheit auch immer eine Darstellung von zeitspezifischen sozialen Rollenverständnissen einhergeht, die zwangsläufig – mit wachsendem zeitlichen Abstand immer stärker der Lebenswelt, der eigenen Gegenwart und der selbst erlebt Vergangenheit der RezipientInnen entzogen sein müssen. Dies gilt selbstverständlich auch für die dargestellten Situationen und Handlungen von Personen, die aufgrund ihrer Verortung in der Vergangenheit zumindest in Teilen dem Erfahrungshorizont der ProbandInnen entrückt werden. Dabei kann im Anschluss an den Fall von Katrin im Hinblick auf die Rezeption von dokumentarischen Organisationsformen und ZeitzeugInnen als Erscheinungsform personalisierter Geschichte festgestellt werden, dass nicht nur die von diesen erzählten, personalisierten Geschichten Anknüpfungspunkt potenzieller Identifikationen sind, sondern auch die ZeitzeugInnen in ihrer Funktion als ErzählerInnen und Instanzen der Präsentation dieser Geschichten.¹⁰⁹⁸ Dieser Ansatzpunkt der Begegnungsform der Identifikation mit personalisierter Geschichte begründet sich nicht zuletzt darin, dass die Gegenwart der Dokumentation als von RezipientInnen näher zu ihrer eigenen Gegenwart empfunden werden dürfte als die dargestellte Vergangenheit der Dokumentation.

In Summa ist im Hinblick auf die Identifikation als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte jedoch dem deutschen Soziologen, Filmtheoretiker und Geschichtsphilosophen Siegfried Kracauer beizupflichten, der konstatierte, dass historische Inhalte im Film aufgrund ihrer Entrücktheit aus der Gegenwart auf die ZuschauerInnen immer befremdlich wirken müssen, da „die Vergangenheit, die sie [Filme mit historischem Inhalt; Anm. d. Verf.] wiederzuerwecken versuchen, nicht mehr existiere“¹⁰⁹⁹. Rollen, Situationen und Handlungen sind durch ihre Verortung in der inszenierten Vergangenheit der filmischen Geschichtsdarstellung per se der Lebenswelt enthoben und konstituieren eine Differenz, die auch durch produktive und kreative Akte der Rezeption nur unzureichend überbrückt werden kann. Das Historische steht demnach einem Akt der Identifikation diametral entgegen und zwar nicht nur dadurch, dass soziale Rollen und Handlungen jungen Erwachsenen in der Rezeption grundsätzlich fremd erscheinen müssen, sondern auch dadurch, dass die dargestellten Situationen an sich eine eklatante Differenz zur Gegenwart der Lebenswelt der RezipientInnen und der von ihnen selbst erleben Vergangenheit aufweisen können. Es passt hierbei ins Bild, dass wenn eine Interaktion, wie im Falle von Justin, trotz dieser Widrigkeiten zu Stande kommt, die vom historischen Inhalt produzierte Distanz ausgeblendet wird und der Rezipient seinen identifikatorischen Akt einzig auf die Verallgemeinerung des dargestellten Handelns fokussiert.

Hierbei muss freilich beachtet werden, dass es sich bei den ProbandInnen dieser Studie um junge Erwachsene handelt, die zum Zeitpunkt der Erhebung zwischen 17 und 26 Jahre alt waren und die, ob schon sie zum Teil eine entsprechende Familiengeschichte aufweisen, selbst weder Opfer der deutschen Zwangsmigration am Ende des Zweiten Weltkrieges, noch einer anderen Zwangsmigration gewesen waren. Ihnen waren demnach die dargestellte Vergangenheit und Ereignisse im doppelten Sinne fremd. Im Umkehrschluss ist demnach auch anzunehmen, dass bei älteren RezipientInnen im Hinblick auf die im Rezeptionsexperiment untersuchten Sujets eine Hemmung von Identifikation durch Aspekte wie Altersunterschiede oder soziale Rollenkonstrukte, wie der Mutterschaft, abnehmen würden. Des Weiteren dürfte sich insbesondere bei ZeitgenossInnen der dargestellten Vergangenheit das der zeitliche Abstand zur selbigen weit weniger hemmend auf Identifikationen auswirken. Zu ergründen bliebe in diesem Zusammenhang, ob sich der hemmende Einfluss der Historizität der spezifischen Sujets aus dem Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ auf Identifikationen mit den personalisierten Geschichtsdarstel-

¹⁰⁹⁷ Parallelen zur Sinnbildung an personalisierter Geschichte, wie sie im Kapitel 7.3 dieser Arbeit diskutiert wurden, die immer eine doppelte Kontextualisierung voraussetzt, sind dabei nicht als zufällig zu erachten, vielmehr ist anzunehmen, dass das historische Sujet die filmische Geschichtsdarstellung der Wirklichkeit und Realität der BetrachterInnen auf vielfältige Weise entzieht.

¹⁰⁹⁸ Vgl. für die Unterscheidung zwischen Darstellung und Präsentation personalisierter Geschichte Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

¹⁰⁹⁹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1985, S. 116ff.

lungen bei entsprechender Nähe der Lebensgeschichten und selbst erlebten Vergangenheit der RezipientInnen zur dargestellten Vergangenheit ins Gegenteil verkehren und eine Identifikation befördern könnte. Diese Überlegung wird ihrerseits jedoch wieder hinfällig, wenn die Ergebnisse auf Filme mit historischen Sujets jenseits der Zeitgeschichte übertragen werden, die noch weiter zurücklagen und ihr Sujet aus einer früheren Epoche der Menschheitsgeschichte beziehen. Darüber hinaus wären ähnliche Effekte für solche RezipientInnen zu vermuten, die selbst Opfer einer Zwangsmigration geworden sind, was sich vermutlich nicht nur auf ‚Flucht oder Vertreibung‘ der Deutschen am Ende des Zweiten Weltkrieges beschränken würde, sondern sämtliche Erfahrungen von Zwangsmigration einschliesse.¹¹⁰⁰

Das Fallbeispiel von Katrin, die Identifikation systematisch durch Assoziationen substituierte, legt darüber hinaus die Vermutung nahe, dass RezipientInnen, denen eine Identifikation nicht möglich ist oder erscheint, bewusst oder unbewusst auf andere Begegnungsformen ausweichen – eine Überlegung, die durch den Umstand, dass Empathie, Assoziationen weitaus häufiger als Begegnungsformen mit personalisierter Geschichte rekonstruiert werden konnten, gestützt wird.

Letztlich konnte festgestellt werden, dass nicht nur das ‚Historische im Film‘, sondern auch das ‚Historische in den RezipientInnen‘ eine Rolle bei der Identifikation als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte spielt. So konnte am Beispiel von Karola gezeigt werden, dass eine Identifikation mit personalisierter Geschichte nicht nur über ihren zeitlichen Abstand, der Ausdruck ihrer Geschichtlichkeit ist, zur Lebens- und Erfahrungswelt sowie der selbst erlebten Vergangenheit der RezipientInnen erschwert wurde, sondern auch durch die Auffassungen und Bewertungen der RezipientInnen zur dargestellten Geschichte. Die Feststellung von Übereinstimmung zwischen der dargestellten Geschichte mit den eigenen, identitätsstiftenden Vorstellungen der deutschen Geschichte ist dabei als Ausdruck einer abstrakten Identifikation mit dem Medienangebot zu werten. Durch die negative Bewertung deutscher Geschichte als Teil der eigenen Identität verschließt sich der Probandin subsequenter Weise ein Großteil des Medienangebotes – nämlich alle jene personalisierten Geschichten, die mit deutschen Medienpersonen in Verbindung stehen – grundsätzlich für eine Identifikation, da dies eine positive Einstellung gegenüber den betreffenden Personen voraussetzt, was nicht der Fall sein kann, wenn sie über die eigene, negativ bewertete Vergangenheit mit der ProbandInnenidentität verschränkt sind. Somit kann das Historische – oder besser Vorstellungen und Bewertungen der RezipientInnen vom Historischen – bei der Rezeption personalisierter Geschichte Identifikationen als Begegnungsformen bereits auf einer grundsätzlichen Ebene hemmen, die Identifikationen mit konkreten Personen und personalisierten Geschichten abstrakt vorangestellt sind.

Eine Leerstelle bleibt jedoch: So viel in diesem Kapitel über Identifikationen als Begegnungsformen mit personalisierter Geschichte und über den Einfluss des Historischen auf die mögliche Identifikation herausgearbeitet werden konnte, so wenig kann, nicht zuletzt mangels Fallbeispielen tatsächlicher Identifikation, zu Wechselbeziehung dieser Begegnungsformen mit anderen Begegnungsformen oder Medieneffekten gesagt werden, was in der Medienrezeptionsforschung ebenfalls ein dringendes Desiderat darstellt.¹¹⁰¹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die eingangs erwähnte These, filmische Geschichtsdarstellungen würden Identifikationsangebote an die RezipientInnen richten, die in der Geschichtswissenschaft wiederholt aus rezeptionsästhetischen Überlegungen heraus geäußert wird, ebenso richtig wie aussageschwach ist. Freilich machen filmische Geschichtsdarstellungen – wie die meisten anderen Filme – Identifikationsangebote und für sich genommen kann in der individuellen Rezeptionen jede personalisierte Geschichte als eine solche fungieren – dies ist medienwissenschaftlich betrachtet nicht zuletzt der grundsätzlichen Polysemie von Medientexten geschuldet. Akte der Identifikation gehen jedoch nicht vom Medientext, sondern von den MediennutzerInnen aus und so sind es primär die Prädispositionen der RezipientInnen, die die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Identifikation mit einem spezifischen Angebot personalisierter Geschichten durch den Medientext bilden. Es sind die MediennutzerInnen, die sich identifizieren, nicht die Medientexte, die einen identifikatorischen Effekt ausüben.

Tatsächlich ist die Schwelle der aktiven Nutzung dieser Angebote für Identifikationen beim untersuchten Sujet für junge Erwachsene hoch und sie kommt meist nicht zu Stande. Neben den dargestellten sozialen Rollen, dem mit ihnen verbundenen Situs und Habitus sowie den dargestellten Situationen, die die jungen Erwachsenen an einer Identifikation hinderten, da sie keine ausreichende Schnittmengen mit der eigenen Lebenswelt und dem eigenen Erfahrungsschatz der ProbandInnen aufwiesen, um Übereinstimmungen zwischen Darstellung und der ProbandInnenidentität herzustellen, war es vor allem die Historizität des Sujets der rezipierten Filme, die wiederholt als Hemmnis von Identifikationen ausgemacht werden konnte. Der zeitliche Abstand zur dargestellten Vergangenheit hemmt dabei in doppelter

¹¹⁰⁰ Vgl. auch denselben Mechanismus der verstärkend auf empathische Begegnungen mit personalisierter Geschichte einwirken würde Kapitel 10.2 dieser Arbeit.

¹¹⁰¹ Vgl. Wunsch, Empathie und Identifikation, 2014, S. 237.

Hinsicht mögliche Identifikation. Zum einen baute er Distanzen zwischen der Lebenswelt der RezipientInnen und den personalisierten Geschichten auf, da er soziale Rollen und Habitus schildert, die in der Lebenswelt der RezipientInnen nicht mehr oder nur verändert vorhanden und ihnen somit nicht vertraut sind. Zum anderen fußen die rezipierten Situationen und Handlungen auf historischen Ereignissen und Erfahrungen, die die ProbandInnen selbst nicht gemacht haben – wobei es sich von selbst versteht, dass deren historiographisch feststellbarer Gehalt oder Güte hierbei keinerlei Effekt auf den Rezeptionsprozess ausüben, wenn sie nicht von Seiten der RezipientInnen selbst in diesen eingebracht werden würden. Das Alter der jungen Erwachsenen ist dabei nur mittelbar für das Nicht-Zustandekommen der Identifikation verantwortlich, als eigentliche Ursache ist vielmehr der Abstand der dargestellten Vergangenheit zur Gegenwart und selbst erlebten Vergangenheit der RezipientInnen und die damit verbundene Nähe oder Distanz zur Lebenswelt und zum Erfahrungsschatz der RezipientInnen zu benennen: Nur eine ausreichende Nähe zwischen diesen beiden Polen kann in der Feststellung von Übereinstimmungen zwischen dem Rezipierten und der Rezipientin kulminieren und in einer Identifikation resultieren. Im Hinblick auf die zum Rezeptionsexperiment herangezogenen Filme kann somit konstatiert werden, dass älteste MediennutzerInnen, die die dargestellte Vergangenheit unter Umständen sogar selbst erlebt hatten, sich womöglich leichter mit den personalisierten Geschichten identifizieren könnten als jüngere Menschen. Es wäre jedoch zu erwarten, dass diese im Gegenzug ebenso große Schwierigkeiten hätten, sich mit Personen und personalisierten Geschichten zu identifizieren, die einen ähnlich großen Abstand zu ihrer Gegenwart und selbst erlebten Vergangenheit aufweisen wie die Geschehnisse der deutschen Zwangsmigration zur Gegenwart und selbst erlebten Vergangenheit der jungen StudienteilnehmerInnen. Bemerkenswert ist hierbei, dass auch die Familiengeschichten von ProbandInnen, die Familienmitglieder einschlossen, die die deutsche Zwangsmigration am Ende des Zweiten Weltkrieges erlebt hatten, nicht in der Lage waren, diese Distanz zu überbrücken, jedoch eine andere Nähe zum Medientext zu erzeugen vermochten, was dazu führte, dass die fraglichen ProbandInnen Medienpersonen und ihren personalisierten Geschichten verstärkt mit Assoziationen mit den fraglichen Familienmitglieder begegneten.

Die Ergebnisse dieses Kapitels lassen sich abschließend in der folgenden Hypothesen subsumieren: Wie bei allen anderen Medientexten muss es auch bei filmische Geschichtsdarstellungen zu Feststellung von Übereinstimmungen zwischen Medienpersonen und RezipientInnen durch letztere kommen, um eine Identifikation zu ermöglichen. Die Wahrscheinlichkeit, dass dies geschieht, steigt, je näher die dargestellte Vergangenheit der Gegenwart und selbst erlebten Vergangenheit, der Lebenswelt und/oder dem Erfahrungsschatz der RezipientInnen ist. Die Historizität eines filmischen Geschichtsangebotes resultiert somit nicht per se in einem Mehr oder einem Weniger an Identifikation, vielmehr entscheidet der zeitliche Abstand – so er denn wahrgenommen wird –¹¹⁰² zwischen Gegenwart und selbst erlebten Vergangenheit der RezipientIn sowie der dargestellten Vergangenheit im Medientext, ob eine Identifikation als Begegnungsform mit personalisierter Geschichte überhaupt zustande kommen kann. Eine negative Bewertung der dargestellten Geschichte im Zuge einer identitätsstiftenden Identifikation mit derselben schließt den positiven Akt der Identifikation mit Personen und ihren personalisierten Geschichten dabei grundsätzlich aus.

¹¹⁰² Vgl. das Fallbeispiel des Probanden Justin, der bei seiner Identifikation mit der Filmfigur des François Beauvais den historischen Rahmen der Darstellung vollständig ausblendete (S. 308ff dieser Arbeit).

E **Résumé**

11 **Die Rezeption von Geschichte im Film – Eine Skizze**

Das zentrale Anliegen dieser Arbeit war es, der Frage nachzuspüren, **wie RezipientInnen mit Filmen mit historischem Inhalt interagieren**. Zu ihrer Beantwortung begriff diese Arbeit Filme mit historischem Inhalt als filmische Geschichtsdarstellungen, deren übergreifendes Konstruktionsmerkmal die Personalisierung von Geschichte als Mittel der Darstellung und Präsentation von Vergangenheit bildet. Der eigentliche Rezeptionsprozess wurde in Anlehnung an die Medien- und Kommunikationswissenschaft dabei als aktives und ergebnisoffenes Handeln der MediennutzerInnen mit einem grundsätzlich polysemen Medientext begriffen, bei dem den filmischen Geschichtsdarstellungen die Rolle eines unverbindlichen Angebotes an die RezipientInnen zukam. Das Herzstück der Studie bildete dabei ein Rezeptionsexperiment, das die Rezeption der Dokumentation „Zeit der Frauen“ und des Spielfilmes „Die Flucht“ untersuchte, die sich inhaltlich dem Themenkomplex ‚Flucht und Vertreibung‘ am Ende des Zweiten Weltkrieges durch junge Erwachsene annahm.

Die Untersuchung näherte sich den *Individuellen Filmskripten*, also den von ProbandInnen individuell „gelesene[n]“ und wie auch immer verstandene[n] Text[en]“¹ in einem zweistufigen Verfahren aus einer *Schriftlichen Nacherzählung* direkt nach der Vorführung einer der Filme und einem auf dieser aufbauenden *Vertiefenden Interview*. Erhebung und Auswertung folgten dabei dem qualitativen Paradigma der Sozialforschung – genauer einer angepassten Hermeneutischen Wissenssoziologie. Um bei der Analyse des Datenmaterials eine detaillierte und präzise Rückbindung der ProbandInnenäußerungen an die rezipierten Medientexte zu ermöglichen, wurden letztere darüber hinaus einer Filmanalyse unterzogen, die sowohl historische als auch film- und fernsehwissenschaftliche sowie filmnarratologische Aspekte berücksichtigte. Ihre Ergebnisse wurden dabei in die Auswertung des Datenmaterials mit einbezogen. Das subsequenter Weise entwickelte theoretische Konzept der personalisierten Geschichte diente dabei nicht nur der Beschreibung der filmischen Geschichtsdarstellungen sowie des Vergleiches der verschiedenen untersuchten Organisationsformen filmischer Geschichtsdarstellung, sondern auch als Zugang zu den durch die ProbandInnen individuell ‚gelesenen und verstandenen‘ Texten, ihrer Beschreibung und Analyse. Dieses arbeitsintensive und kleinteilige Vorgehen ermöglichte es dabei, eine präzise und detaillierte Rekonstruktion der Praktiken der Rezeption personalisierter Geschichte zu leisten. Vor diesem theoretisch-methodischen Hintergrund wurde die zentrale Fragestellung der Arbeit in die fünf folgenden Teilaspekte ausdifferenziert: Wie gehen junge Erwachsene mit personalisierten Geschichtsdarstellungen um? Welche übergeordneten Handlungspraktiken des Umganges lassen sich hierbei rekonstruieren? Welche Unterschiede zwischen den untersuchten Organisationsformen und den ihnen inhärenten Formen der personalisierten Geschichte lassen sich rekonstruieren? Welches individuelle Wirkungspotenzial geht hierbei vom Medientext aus? Welche Rolle spielen der soziale und kulturelle Kontext von jungen Erwachsenen und insbesondere ihr ‚historisches Wissen‘ bei der Rezeption personalisierter Geschichte? Ziel dieser Studie war es dabei erstmals, das volle Spektrum von Handlungspraktiken mit filmischen Geschichtsangeboten und mit ihnen verbundener Phänomene und Mechanismen in ihrer vollen Bandbreite und Vielfalt ganzheitlich zu rekonstruieren.

Im Kapitel 7 dieser Arbeit wurde dabei zunächst rekonstruiert, wie RezipientInnen filmische Geschichtsdarstellungen personalisierter Geschichten grundsätzlich ‚lesen und verstehen‘. Zuvörderst war dabei zu konstatieren, dass jeder Rezeptionsakt einer filmischen Geschichtsdarstellung und/oder einzelner personalisierter Geschichten als einzigartig und individuell zu begreifen ist. Nichtsdestotrotz ließen sich im weiteren Verlauf einzelne, übergeordnete Praktiken der Rezeption herausarbeiten, die für den Rezeptionsprozess aller ProbandInnen eine herausgehobene Rolle spielten. Insbesondere das ‚historische Wissen‘, also die seitens der RezipientInnen in den Rezeptionsprozess eingebrachten Vorstellungen der Realhistorie, die mit der dargestellten Filmhistorie korrespondieren, war dabei von besonderer Bedeutung. So konnte herausgearbeitet werden, dass sich das ‚Lesen und Verstehen‘ filmischer Geschichtsdarstellungen auf zwei distinktierten Ebenen der Sinnbildung vollzieht. Die RezipientInnen personalisierter Geschichten beziehen sich bei der Herstellung von Sinn zum einen auf ihr allgemeines Weltwissen und/oder zum anderen auf ihr ‚historisches Wissen‘ als Referenzrahmen. Wenn von den RezipientInnen in diesem Prozess kein eigenes ‚historisches Wissen‘ eingebracht wird, kann dies in nicht- oder ahistorischen Lesarten resultieren. Eine weitere entscheidende Rolle spielt das ‚historische Wissen‘ der RezipientInnen darüber hinaus auch bei Akten der Prüfung historischer Inhalte personalisierter Ge-

¹ Friedrich Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der Cultural Studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1995), H. 3, S. 245-265, hier S. 249.

schichte. In diesem Kontext konnte herausgearbeitet werden, dass RezipientInnen ‚geprüfte Inhalte‘ nur dann annahmen, wenn sie entweder mit ihrem bestehenden Wissen in Einklang standen und/oder sie dieses (dabei) erweiterten oder wenn sie über keinerlei Wissen zur Prüfung konkreter Inhalte verfügten. Es konnte weiterhin gezeigt werden, dass Vorstellungen und Wissen der RezipientInnen über die Realhistorie die Rezeption sogar regelrecht determinieren können, wenn diese von den RezipientInnen in Form von Erwartungshaltungen an den Medientext herangeführt werden. Die RezipientInnen setzten dabei ‚historisches Wissen‘ unterschiedlicher Provenienzen ein, wobei diese keinen Einfluss auf die Handlungspraktiken ausübte. Bei diesen basalen Praktiken der Rezeption konnten dabei keine signifikanten Unterschiede zwischen dem im Rezeptionsexperiment eingesetzten Spielfilm und der Dokumentation beobachtet werden.

Im Kapitel 8 wurden anschließend jene Praktiken rekonstruiert und systematisiert, mit denen die RezipientInnen die rezipierten personalisierten Geschichten, die ihre *Individuellen Filmskripte* ausmachten, im Abgleich mit ihrer Anlage im Medientext modifizierten. Zuvörderst war dabei zu konstatieren, dass von der Vielzahl der Erscheinungsformen personalisierter Geschichte, die unter werksanalytischen Gesichtspunkten ausdifferenziert werden konnten, mit Hauptfiguren im Spielfilm und ZeitzeugInnen in der Dokumentation hauptsächlich die beiden durch die Inszenierung exponierten Erscheinungsformen Eingang in die *Individuellen Filmskripte* der ProbandInnen fanden. Personalisierte Geschichten, die im Spielfilm als Nebenfiguren oder Figuren, die durch StatistInnen und KomparsInnen verkörpert wurden, aber auch der auktoriale Erzähler, ExpertInnen und ‚historische Film- und Fotoaufnahmen‘ in der Dokumentation sowie personalisierte Geschichten, die in beiden Organisationsformen nur über Binnenerzählungen repräsentiert wurden und somit nicht bildlich in Erscheinung traten, wurden von den RezipientInnen tendenziell vernachlässigt. Im Hinblick darauf, wie RezipientInnen die Medientexte bei der Rezeption veränderten, konnten am häufigsten Praktiken der Reduktion rekonstruiert werden, bei denen RezipientInnen personalisierte Geschichten vereinfachten, indem sie spezifische Elemente einer Filmsequenz ausließen, personalisierte Geschichten verkürzten, indem sie personalisierte Geschichten, die sich auf mehrere Sequenzen oder Handlungsstränge erstreckten, um einige von diesen reduzierten oder personalisierte Geschichten schlicht nicht in ihr *Individuelles Filmskript* übernahmen und so vollständig vernachlässigten. Reduktionen fungierten dabei auch als Praktiken der Selektion der Medientexte. Weit seltener als Reduktionen konnten Praktiken der Reorganisation rekonstruiert werden. Sie stellen gravierende Modifikationen des filmischen Geschichtsangebotes dar, bei denen RezipientInnen personalisierte Geschichten von einer Medienperson separierten und einer anderen zuordneten, mehrere personalisierte Geschichten in einer Medienperson aggregierten oder Modifikationen an der Diegese von Binnenerzählungen vornahmen. Insbesondere personalisierte Geschichten von ZeitzeugInnen der Dokumentation waren hiervon betroffen. Ergänzungen, die nur vereinzelt beobachtet werden konnten, stellten die gravierendste Form der Modifikation dar, die rekonstruiert werden konnte. Hierbei fügten RezipientInnen personalisierten Geschichten Aspekte hinzu, die nicht im Medientext angelegt und folglich den eigenen Wissensbeständen entnommen waren. Nicht selten fungierten dieser Ergänzungen als Plausibilisierung des Rezipierten durch die RezipientInnen. Als letzte Praktik der Modifikation konnte schließlich die Verkollektivierung personalisierter Geschichte rekonstruiert werden, bei der RezipientInnen Personen und ihre Geschichten zu Gruppen zusammenfassten und dabei Personen, die im direkten (erzählerischen) Zusammenhang miteinander standen, summierten oder aber inhaltlich ähnlich gelagerte personalisierte Geschichten abstrahierend zusammenfassten, wobei letzteres nicht selten mit generalisierenden Aussagen über die Filmhistorie zusammenfiel. Verkollektivierungen gehen dabei als einzige rekonstruierte Praktik mit einer Auflösung des Konstruktionsmerkmals der Personalisierung der Medientexte einher und substituierten diese im *Individuellen Filmskript* durch Personifizierungen von Geschichte. Für die Praktiken der Modifikation konnte des Weiteren festgestellt werden, dass sie mit der Zunahme ihrer Komplexität und der Größe des Ausmaßes der Modifikation seltener in Erscheinung traten. Je öfter eine Praktik eingesetzt wurde, desto drastischer wurden die *Individuellen Filmskripts* durch sie geprägt. Für die Mehrzahl der modifizierenden Praktiken konnte darüber hinaus rekonstruiert werden, dass sie einer oder mehrerer übergeordneten, handlungsleitenden Tendenzen der Reduktion des Angebotes um empfundene Komplexität, Perspektiven und auf das Wesentliche folgten, womit stets eine Simplifizierung der filmischen Geschichtsangebote, die in die *Individuellen Filmskripte* übernommen wurden, einherging.

Das folgende Kapitel 9 widmete sich dem Gegenstand der Selektion filmischer Geschichtsdarstellungen durch die RezipientInnen. Zuvörderst war dabei zu konstatieren, dass die Aufmerksamkeit der RezipientInnen gegenüber personalisierten Geschichten zwar nicht ausschließlich, aber signifikant vom Anteil, den sie am Medientext haben, abhängt. Im Zentrum der Analyse standen dabei nicht die spezifischen Motive, die Aufmerksamkeit erregten, sondern die Motivationen, die die RezipientInnen bewegten, diese in ihre *Individuellen Filmskripte* zu übernehmen. In summa konnten dabei sechs unterschiedli-

che Motivationen ausdifferenziert werden. Häufig konnte rekonstruiert werden, dass personalisierte Geschichten aufgrund der erlebten Intensität des Gesehenen und Gehörten, aufgrund des Eindrucks von Personenmerkmalen oder aufgrund des Handelns von Personen und seiner Bewertung Eingang in die *Individuellen Filmskripte* gefunden hatten. Während die ersten beiden Motivationen bei RezipientInnen des Spielfilmes und der Dokumentation in ähnlichem Umfang beobachtet werden konnten, traten letztere bei den RezipientInnen der Dokumentation seltener in Erscheinung. Im Zuge der Rekonstruktion dieser Motivationen konnte dabei auch herausgearbeitet werden, dass die erlebte Intensität des Gesehenen und Gehörten dabei häufig bei der Darstellung von Opfern und das Handeln von Personen sowie seiner Bewertung als Motivation bei Täterdarstellungen zum Tragen kam. Dies war dabei unabhängig davon, welcher Nationalität die betreffenden Medienpersonen angehörten und welche Vorstellung die RezipientInnen in diesem Zusammenhang zu Fragen von Schuld sowie Täter- und Opferschaft im Kontext des Zweiten Weltkrieges hatten. Im Zuge dessen konnte auch herausgearbeitet werden, dass diese Zusammenhänge eine Dynamik nach sich zogen, die Opferdarstellungen stärker in den Fokus rückten und zu einer tendenziellen Marginalisierung von Täterdarstellung sowie verbundener Konflikte in der Wahrnehmung der RezipientInnen führten. Weit seltener konnte rekonstruiert werden, dass Motive aufgrund ihrer angenommenen Historizität, aufgrund der Wertschätzung von Positionen und Sichtweisen von Personen und aufgrund der Wertschätzung von Minderheitennarrativen und Gegengeschichten Eingang in die *Individuellen Filmskripte* fanden, wobei die historischen Inhalte der rezipierten Filme eine wesentlich größere Rolle spielten als bei den ersten drei Motivationen. Während die zweite Motivation sowohl bei RezipientInnen der Dokumentation als auch des Spielfilmes rekonstruiert werden konnte, fanden sich die beiden anderen ausschließlich bei RezipientInnen der Dokumentation. Folgerichtig ist festzuhalten, dass der historische Inhalt bei der Selektion filmischer Geschichtsdarstellungen für die RezipientInnen der Dokumentation von größerer Bedeutung gewesen war. Letztlich konnte auch dargelegt werden, dass Selektionen auch das Resultat von Abwägungsentscheidungen sein können, die von den RezipientInnen bei großen Übereinstimmungen oder Unterschieden zwischen verschiedenen Angeboten personalisierter Geschichte getroffen werden. Mit inhaltlich-thematischer, ästhetischer und dramaturgischer Konkurrenz von personalisierter Geschichte sowie der Konkurrenz unterschiedlicher Erscheinungsformen von personalisierter Geschichte konnten dabei vier grundsätzliche Ebenen rekonstruiert werden, auf denen RezipientInnen solche Abwägungsentscheidungen treffen. Darüber hinaus konnte mit der Konkurrenz zwischen von den RezipientInnen angenommener Fiktionalität und Faktizität der rezipierten personalisierten Geschichten eine fünfte Konkurrenzsituation hypothetisch beschrieben werden.

Das Kapitel 10 nahm mit Formen der Begegnung mit personalisierter Geschichte schließlich Erlebnisweisen der Rezeption in den Blick, bei denen die soziokulturellen Erfahrungen, Prägungen und Wissensbestände der RezipientInnen in besonderem Maße Einfluss auf die Rezeption haben und in besonders intimen, tieferschürfenden und gewichtigen Formen des Handelns mit dem Medientext resultierten. Bei der Begegnungsform der Bewertung der personalisierten Geschichte konnte rekonstruiert werden, dass ProbandInnen bei der Urteilsbildung zum Rezipierten gleichermaßen auf historische wie nicht-historische Bewertungsressourcen, die sie sowohl dem Medientext als auch ihrem eigenen Wissensschatz entnahmen, zurückgriffen. RezipientInnen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ nutzten dabei häufiger historische Ressourcen als die ProbandInnen, die den Spielfilm „Die Flucht“ gesehen hatten. Bewertungen personalisierter Geschichten konnten dabei bei allen ProbandInnen rekonstruiert werden. Auch die zweite Begegnungsform mit personalisierter Geschichte, der durch das Hineinversetzen in Personen respektive das Hineinversetzen und Nachvollziehen ihrer Situationen, Motivationen, Emotionen und Ziele geprägten Empathie, war bei allen RezipientInnen rekonstruierbar. Die Begegnungsform konnte dabei zwar in einigen Fällen mit emotionalen Reaktionen in Verbindung gebracht werden, vollzog sich jedoch unabhängig von Moral der RezipientInnen oder ihren Vorstellungen von Geschichte und blieb ohne direkten Einfluss auf die Bewertung personalisierter Geschichte. Empathische Begegnungen mit personalisierter Geschichte konnten dabei sowohl mit als auch ohne Bezug zum historischen Inhalt der rezipierten Medientexte beobachtet werden. Die dritte Begegnungsform der Assoziation konnte in zweierlei Gestalt rekonstruiert werden: Zum einen konnte rekonstruiert werden, dass RezipientInnen personalisierten Geschichten damit begegneten, dass sie sie erfolgreich über einen sozialen Vergleich zu einer Person aus ihrem sozialen Umfeld in Bezug setzten. Eine Handlung die mit gesteigerter Aufmerksamkeit sowie dem Potenzial der Steigerung von emotionalen Reaktionen im Anschluss an Empathie mit spezifischen personalisierten Geschichten und/oder einer Intensivierung des emotionalen Involvements im Bezug auf die Gesamtheit des Medientextes einherging. Zum anderen wurden Assoziationen rekonstruiert, die RezipientInnen zwischen Medienpersonen in den im Experiment rezipierten Medientexten und Repräsentationen dieser Personen in anderen Medientexten, die sie in anderen Kontexten rezipiert hatten, herstellten. Diese Assoziationen, die sich auf die Medienbiographien der RezipientInnen stützten, bildeten dabei die einzige Begegnungsform, bei der ein nennenswerter Einfluss auf die Bewertung per-

sonalierter Geschichten rekonstruiert werden konnte, was im Anbetracht der Tatsache, dass diese Assoziationsform in Relation zum Medientext genuin nicht-historisch ist, besonders hervorzuheben ist. Solche Assoziationen ziehen dabei aufmerksamkeitssteigernde Effekte nach sich. Emotionale Reaktionen verstärken sie nicht. In besonders hohem Maße sind beide Formen der Assoziation dabei primär vom individuellen soziokulturellen Hintergrund der RezipientInnen abhängig. Die Schwelle ihres Zustandekommens ist als relativ hoch zu erachten. Noch höhere Anforderungen wies die letzte rekonstruierte Begegnungsform mit personalisierter Geschichte, die der Identifikation, auf. Für Identifikation müssen eine Vielzahl von sozialen, kulturellen und situativen Merkmalen zwischen Medienperson und MedienutzerInnen übereinstimmen – in dieser Hinsicht unterscheidet sich die Rezeption von Filmen mit historischem Inhalt nicht signifikant von anderen Medientexten. Insbesondere der zeitliche Abstand zwischen der Gegenwart der Lebenswelt und der selbst erlebte Vergangenheit der RezipientInnen sowie der dargestellten Vergangenheit der filmischen Geschichtsdarstellungen – und damit das genuin Historische – wirken sich hierbei hemmend auf solche Begegnungen aus. Darüber hinaus konnte auch beobachtet werden, dass eine Identifikation mit personalisierter Geschichte durch eine negativ konnotierte Identifikation mit der dargestellten Vergangenheit als Teil der eigenen Identität der RezipientInnen behindert werden kann. Subsequenter Weise konnten Indikationen mit personalisierter Geschichte nur in Ausnahmefällen beobachtet werden. Für alle vier Begegnungsformen bleibt dabei festzuhalten, dass das Historische, im doppelten Sinne begriffen, als die historischen Inhalte der Medientexte respektive deren Sujet einerseits und den realhistorischen Vorstellungen und Wissensbeständen der RezipientInnen zur dargestellten Geschichte andererseits, für diese Begegnungsformen zwar in unterschiedlichem Ausmaße von Bedeutung, aber nie Voraussetzung waren. RezipientInnen steht es demnach stets offen, personalisierten Geschichten bei der Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen auch auf einer nicht-historischen Ebene zu begegnen.

Abschließend kann festgehalten werden, dass freilich keine Aussagen darüber getroffen werden können, wie ein spezieller Film schlussendlich wirkt. Wie Filme aufgenommen und verarbeitet werden, ist in höchstem Maße von seinen RezipientInnen abhängig. Die Ergebnisse dieser Arbeit legen jedoch nahe, dass Filme mit historischem Inhalt die realhistorischen Vorstellungen und Wissensbestände ihrer RezipientInnen zur dargestellten Vergangenheit bestätigen und verfestigen. Dass RezipientInnen ihre bestehenden Vorstellungen motiviert durch den Konsum eines Filmes ändern, ist unwahrscheinlich. Sehr wohl besitzen filmische Geschichtsdarstellungen jedoch das Potenzial, Vorstellungen über Vergangenheit zu formen, wenn RezipientInnen keinerlei oder nur geringes Wissen zu den dargestellten historischen Ereignissen und Begebenheiten besitzen. Dabei ist zu beachten, dass diese Mechanismen sich jenseits der Normative und Erkenntnisstände der Historiographie und/oder historisch-politischer Bildung vollziehen. Ob sich in diesem Sinne ‚richtige‘ oder ‚falsche‘ erwünschte oder unerwünschte Vorstellungen zur dargestellten Geschichte mit dem Medienkonsum verstetigen, ist von prä-kommunikativ existenten Wissensbeständen der RezipientInnen, nicht vom Inhalt der Medientexte abhängig. Hieran rühren selbst intensive Begegnungsformen mit personalisierten Geschichten in filmischen Geschichtsdarstellungen wie Empathie und sich anschließende emotionale Reaktionen oder Identifikationen nichts.

Zwei zentrale Erkenntnisse ziehen sich dabei wie ein Ariadnefaden durch diese Arbeit. Einerseits ist festzuhalten, dass filmische Geschichtsdarstellungen nicht in ihrer Gänze von ihren ZuschauerInnen rezipiert werden, sondern die Mehrheit des Gesehenen und Gehörten letztendlich nicht Bestandteil des *Individuellen Filmskriptes* wird. Andererseits – und dies ist in einer Arbeit, die ihr Erkenntnisinteresse aus der Geschichtswissenschaft ableitete, zu unterstreichen – ist zu konstatieren, dass es bei den RezipientInnen liegt, ob sie die personalisierten Geschichten filmischer Geschichtsdarstellungen historisch ‚lesen und verstehen‘ oder nicht, selbst wenn sie keinen Zweifel daran haben, dass die Darstellung in der Vergangenheit zu verorten ist. Der Rezeptionsprozess ist auch in dieser Hinsicht in keiner Weise durch den Medientext und seinen Inhalt determiniert, sondern von den MediennutzerInnen und ihrem individuellen soziokulturellen Gepräge. Filme mit historischem Inhalt sind eben nicht nur Geschichtsdarstellungen, sondern auch Filme und so interagieren die MediennutzerInnen mit ihnen. Diese Feststellung sollte sich jedwede geschichtswissenschaftliche Forschung, die sich dem Medium Film mit historischem Inhalt annimmt, zu Herzen nehmen. Was die Unterschiede zwischen den beiden untersuchten Organisationsformen der Dokumentation und des Spielfilmes angeht, so bleibt festzustellen, dass diese zwar vorhanden sind, ihr Einfluss auf die Rezeption filmischer Geschichtsdarstellungen jedoch begrenzt bleiben.

Die Sorge medienkritischer HistorikerInnen, die monieren, dass der massenhafte Konsum von massenhaft produzierten Filmen zu historischen Themen, die aus geschichtswissenschaftlicher Sicht berechtigterweise kritikbedürftig sind, die Vorstellungen der RezipientInnen und der Konsumgesellschaft von der dargestellten Vergangenheit gemessen am selbst präferierten und formulierten Normativ verzerren oder verfälschen würden, ist unbegründet. Mehr Anlass zur Sorge bietet jedoch die Überlegung, die sich im Umkehrschluss an dieses zentrale Ergebnis dieser Arbeit aufdrängt. Was ist, wenn die deutschen

Geschichtsproduktionen, die im Fernsehen und manchmal auch im Kino zu sehen sind, mit reißendem Absatz und Einschaltquoten sowie breiter Zustimmung und positiven Kritiken bereits den Geschichtsbe-
wusstseinen und den ‚historischen Wissensbeständen‘ ihrer Publika entsprechen? Die Erkenntnisse
dieser Arbeit sind dabei nur ein Anfang. Bei der Erforschung der Rezeption filmischer Geschichtsdarstel-
lungen im Speziellen, aber auch der Erforschung des Handelns mit medialen Angeboten von Geschichte
im Allgemeinen, existiert noch eine Fülle von Desideraten.

F Anhang

12 Literaturverzeichnis

- Heinz Abels, *Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie*, Wiesbaden 2010.
- Bettina Alavi (Hrsg.), *Historisches Lernen im virtuellen Medium*, Heidelberg 2010.
- Hans Albert, *Der moderne Methodenstreit und die Grenzen des Methodenpluralismus*, in: Carl Brinkmann/Harald Jürgensen (Hrsg.), *Jahrbuch für Sozialwissenschaft (Band 13)*, Göttingen 1962, S. 143-169.
- Heike Amos, *Die Vertriebenenpolitik der SED 1949 bis 1990*, München 2009.
- Ilen Ang, *Ethnography and Radical Contextualism in Audience Studies*, in: James Hay/Lawrence Grossberg/Ellen Wartella (Hrsg.), *The Audience and its Landscape*, Boulder 1996, S. 247-262.
- Ilen Ang, *Living Room Wars. Rethinking media audiences for a postmodern world*, London, New York 1996.
- Ilen Ang, *Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung*, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hrsg.), *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden 2008, S. 61-79.
- Robert-Alexander Ansorg, *Dokufiction? Living History? Histotainment? Der Archäologe im Fernsehen zwischen Reenactment und Computeranimation*, Hamburg 2012.
- Adrian von Arburg, *Als die Deutschen weg waren. Was nach der Vertreibung geschah: Ostpreußen, Schlesien, Sudetenland*, Reinbek bei Hamburg 2007.
- Cord Arendes/Edgar Wolfrum, *Öffentliches Erinnern – Auftrag oder Instrument der Politik?* in: Landesstiftung Baden-Württemberg, *Gedenkstättenkongress Karlsruhe 2005 – Dokumentation*, Stuttgart 2006, S. 76-89, online unter: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/13648/1/Wolfrum_oeffentliches_Erinnern.pdf [zuletzt geprüft 03.11.2017].
- Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Bonn 2007.
- Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff, *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005.
- Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München 2007.
- Aleida Assmann/Klaus Bergmann (Hrsg.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997.
- Aleida Assmann/Ute Frevert, *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999.
- Aleida Assmann/Heidrun Friese, *Identitäten*, Frankfurt a. M. 1999.
- Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007.
- Michaela S. Ast, *Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre*, in: *Deutschland Archiv* 45 (2012), H. 2, online unter: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung?p=all> [zuletzt geprüft 03.11.2017].
- Hellmuth Auerbach, *Literatur zum Thema. Ein kritischer Überblick*, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen*, Frankfurt a. M. 1985, S. 219-231.
- Stefan Aufenanger, *Hermeneutische Fallrekonstruktion in der Medienforschung*, in: Michael Charlton/Ben Bachmair (Hrsg.), *Medienkommunikation im Alltag. Interpretative Studien zum Medienhandeln von Kindern und Jugendlichen*, München 1990, S. 210-236.
- Stefan Aufenanger, *Interview*, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 97-115.
- Stefan Aust/Stephan Burgdorff (Hrsg.), *Die Flucht. Über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten*, Bonn 2003.
- Ruth Ayaß, *Auf der Suche nach dem verlorenen Zuschauer*, in: Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*, Opladen 1993, S. 27-41.

- Ruth Ayaß, Transkription, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, 377-386.
- Ruth Ayaß, Zur Geschichte der qualitativen Methoden in der Medienforschung. Spuren und Klassiker, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 42-71.
- Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann, Vorwort, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 9-10.
- Rainer Baasner/Maria Zens, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Berlin 2005.
- Ben Bachmair, *Fernsehkultur. Subjektivität in einer Welt bewegter Bilder*, Opladen 1996.
- Ben Bachmair, Mediensozialisation. Die Frage nach Sozialisationsmustern im Kontext dominanter Medienformen. Sozialwissenschaften, in: Werner Sesink/Heinz Moser/Michael Kerres (Hrsg.), *Jahrbuch Medienpädagogik. Medienpädagogik – Standortbestimmung einer Erziehungswissenschaftlichen Disziplin*, Wiesbaden 2007, S. 118-143.
- Thomas Balzer, Die Fernsehdokumentation – Ein Werkstattbericht, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009, S. 144-152.
- Martin Barker/Janet Staiger, *Traces of Interpretations. Janet Staiger and Martin Barker in Conversation*, in: *Framework. The Journal of Cinema and Media* 42 (2000).
- Martin Barker, I Have Seen the Future and It's Not Here Yet... Or, On Being Ambitious for Audience Research, in: *Communication Review* 9 (2006), H. 2, S. 123-141.
- Michele Barricelli/Julia Hornig (Hrsg.), *Aufklärung, Bildung, „Histotainment“? Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft heute*, Frankfurt a. M. 2008.
- Omer Bartov, Der Holocaust. Von Geschehen und Erfahrung zu Erinnerung und Darstellung, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*, Frankfurt a. M. 2000, S. 95-122.
- Anne Bartsch, Metaemotionen und ihre Vermittlung im Film, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 277-298.
- Anne Bartsch, Emotionales Erleben, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014, S. 207-222.
- Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007.
- Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach, Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 8-38.
- Ulrich Baumgärtner/Monika Fenn (Hrsg.), *Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm*, München 2004.
- Ulrich Baumgärtner/Waltraud Schreiber (Hrsg.), *Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur. Zwei geschichtsdidaktische Leitbegriffe in der Diskussion*, München 2001.
- Birgit Beck, Vergewaltigung von Frauen als Kriegsstrategie im Zweiten Weltkrieg?, in: Andreas Gestrich (Hrsg.), *Gewalt im Krieg. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jahrhunderts*, Münster 1996, S. 34-50.
- Andreas Becker (Hrsg.), *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*, Marburg 2007.
- Manuel Becker, *Geschichtspolitik in der „Berliner Republik“. Konzeptionen und Kontroversen*, Wiesbaden 2013.
- Mathias Beer, Die Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa. Hintergründe – Entstehung – Ergebnis – Wirkung, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), H. 2, S. 99-117.
- Mathias Beer, Im Spannungsfeld von Politik und Zeitgeschichte. Das Großforschungsprojekt „Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa“, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 46 (1998), H. 3, S. 345-390.
- Mathias Beer, Die Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa (1953-1962). Ein Seismograph bundesdeutscher Erinnerungskultur, Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-*

- Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 17-36, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].
- Mathias Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen. Voraussetzungen, Verlauf, Folgen*, München 2011.
- Mathias Beer, *Fachbücher, wissenschaftliche*, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), *Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken*, Paderborn 2015, S. 100-115.
- Rosmarie Beier-de Haan, *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Eine Einführung*, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a. M. 2000, S. 11-28.
- Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a. M. 2000.
- Benjamin Beil/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Stuttgart 2012.
- Helmut Beilner, *Empirische Forschung in der Geschichtsdidaktik*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54 (2003), H. 5-6, S. 284-302.
- Julia Belke, *Sechzig Jahre nach „Flucht und Vertreibung“ Deutsche als Opfer in der Erinnerungskultur Deutschlands* (Dissertationsschrift an der Universität Wien), Wien 2009 (unveröffentlicht).
- Erin Bell/Ann Gray, *Televising History. Mediating the Past in Post-war Europe*, New York 2010.
- Peter Bender, *Normalsierung wäre schon viel*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 55 (2005), H. 5-6, S. 3-9.
- Gary Bente/Bettina Fromm, *Tabubruch als Programm? Angebotsweisen, Nutzungsmuster und Wirkungen des Affektfernsehens*, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), *Fernsehforschung in Deutschland. Band 1, Teilband 2*, Baden-Baden 1998, S. 613-639.
- Günter Bentele/Birte Fähnrich, *Personalisierung als sozialer Mechanismus in Medien und gesellschaftlichen Organisationen*, in: Mark Eisenegger/Stefan Wehmeier (Hrsg.), *Personalisierung der Organisationskommunikation*, Wiesbaden 2010, S. 51-75.
- Wolfgang Benz (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen*, Frankfurt a. M. 1985.
- Götz Bergander, *Vom Gerücht zur Legende. Der Luftkrieg über Deutschland im Spiegel von Tatsachen, erlebter Geschichte, Erinnerung, Erinnerungsverzerrung*, in: Thomas Stamm-Kuhlmann/Jürgen Elvert/Birgit Aschmann/Jens Hohensee (Hrsg.), *Geschichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 2003, S. 591-617.
- Karina Berger, *Belletristik in der Bundesrepublik*, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), *Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken*, Paderborn 2015, S. 15-27.
- Peter Ludwig Berger/Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt a. M. 1980.
- Jörg R. Bergmann, *Mediale Repräsentationen in der qualitativen Sozialforschung*, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 489-505.
- Jörg R. Bergmann, *Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung*, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 13-41.
- Klaus Bergmann, *Personalisierung im Geschichtsunterricht. Erziehung zu Demokratie?*, Stuttgart 1972.
- Klaus Bergmann, *Personalisierung. Personifizierung*, in: Aleida Assmann/Klaus Bergmann (Hrsg.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997, S. 298-299.
- Klaus Bergmann, *Multiperspektivität. Geschichte selber denken*, Schwalbach Ts. 2000.
- Björn Bergold, *Die Flucht. Zur Wahrnehmung des Fernsehweiteilers durch Schüler* (Staatsexamensarbeit an der Friedrich-Schiller-Universität Jena), Jena 2008 (unveröffentlicht).
- Björn Bergold, *„Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernsehreiheiler „Die Flucht“ und seine Rezeption in der Schule*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 61 (2010), H. 9, S. 503-515.
- Björn Bergold, *Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm*, Bielefeld 2019.
- Björn Bergold, *Wie Storys zu History werden – Die Rolle von Zeitzeugen bei der Authentifizierung von Zeitgeschichte im Spielfilm durch jugendliche Zuschauer und Zuschauerinnen*, in: Monika Waldis/Béatrice Ziegler (Hrsg.), *Forschungswerkstatt Geschichtsdidaktik 15. Beiträge zur Tagung „Geschichtsdidaktik empirisch 15“*, Bern 2017, S. 67-77.

- Markus Bernhardt/Ulrich Mayer/Gautschi Peter, Historisches Wissen – was ist das eigentlich?, in: Christoph Kühberger (Hrsg.), Historisches Wissen. Geschichtsdidaktische Erkundung zu Art, Tiefe und Umfang für das historische Lernen, Schwalbach/Ts. 2012, S. 103-118.
- Gerhard Besier, Deutsche und Polen während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Gemeinsame Geschichte gemeinsam erinnern, Berlin 2007.
- Oliver Bidlo/Norbert Schröer, Die Entdeckung des Neuen. Qualitative Sozialforschung als Hermeneutische Wissenssoziologie, Wiesbaden 2011.
- Hans-Werner Bierhoff/Dieter Frey (Hrsg.), Handbuch der Psychologie (Bd. 3). Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie, Göttingen, Bern, Wien, Toronto, Seattle, Oxford, Prag 2006.
- Helena Bilandzic, Formale Merkmale individueller Fernsehnutzung, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland. Band 1, Teilband 2, Baden-Baden 1998, S. 743-763.
- Helena Bilandzic, Der Zusammenhang zwischen Rezeptions- und Auswahlstrategien beim Fernsehen, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005, S. 167-182.
- Helena Bilandzic, Immersion, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 273-290.
- Helena Bilandzic/Volker Gehrau, Experiment, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 353-361.
- Helena Bilandzic/Friederike Koschel/Nina Springer/Heinz Pürer, Rezipientenforschung, Konstanz, München 2016.
- Helena Bilandzic/Jörg Matthes/Holger Schramm, Medienrezeptionsforschung, Konstanz, München 2015.
- Jörg Bernhard Bilke, Flucht und Vertreibung in der deutschen Belletristik, in: Deutsche Studien 32 (1995), H. 126-127, S. 177-188.
- Dieter Bingen/Włodzimierz Borodziej/Stefan Troebst, Vertreibungen europäisch erinnern? Historische Erfahrungen, Vergangenheitspolitik, Zukunftskonzeptionen, Wiesbaden 2003.
- Dieter Bingen, Die deutsch-polnischen Beziehungen nach 1945, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 55 (2005), H. 5-6, S. 9-17.
- Ralf Blank, Die Kriegsendphase an Rhein und Ruhr 1944/45, in: Bernd-A Rusinek (Hrsg.), Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive, Göttingen 2004, S. 88-124.
- Horst Walter Blanke, Stichwortgeber. Die Rolle der „Zeitzeugen“ in G. Knopps Fernsehdokumentationen, in: Vadim Oswalt/Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.), Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach Ts. 2009, S. 63-74.
- Heinz Boberach/Hans Booms (Hrsg.), Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beitr. zum Archivwesen, zur Quellenkunde u. Zeitgeschichte, Boppard am Rhein 1978.
- Annekatriin Bock, Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien, Wiesbaden 2013.
- Ralf Bohnsack, Dokumentarische Methode. Theorie und Praxis wissenssoziologischer Interpretation, in: Theo Hug (Hrsg.), Wie kommt Wissenschaft zu Wissen?, Baltmannsweiler 2001, S. 326-345.
- Ralf Bohnsack, Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden, Opladen 2003.
- Ralf Bohnsack, Dokumentarische Methode und sozialwissenschaftliche Hermeneutik, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 6 (2003), H. 4, S. 550-570.
- Ralf Bohnsack, Standards nicht-standardisierter Forschung in den Sozial- und Erziehungswissenschaften, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 8 (2005), H. 4, S. 63-81.
- Ralf Bohnsack, Praxeologische Wissenssoziologie, in: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/Michael Meuser (Hrsg.), Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung, Opladen 2006, S. 137-138.
- Ralf Bohnsack, Dokumentarische Methode und praxeologische Wissenssoziologie, in: Rainer Schützel (Hrsg.), Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung, Konstanz 2007, S. 180-190.
- Ralf Bohnsack, Typenbildung, Generalisierung und komparative Analyse, in: Ralf Bohnsack/Iris Nentwig-Gesemann/Arnd-Michael Nohl (Hrsg.), Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, Wiesbaden 2013, S. 225-252.
- Ralf Bohnsack, Dokumentarische Methode, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hrsg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung, Opladen 2014, S. 191-211.

- Ralf Bohnsack/Aglaja Przyborski, *Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis*, Opladen 2008.
- Norbert Bolz, *Das Happy End der Geschichte*, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*, Frankfurt a. M. 2000, S. 53-70.
- Heinz Bonfadelli, *Die Wissenskluff-Perspektive. Massenmedien und gesellschaftliche Information*, Konstanz 1994.
- Heinz Bonfadelli, *Medienwirkungsforschung I*, Konstanz 2004.
- Heinz Bonfadelli, *Die Wissenskluff-Perspektive*, in: Michael Schenk (Hrsg.), *Medienwirkungsforschung*, Tübingen 2007, S. 614-647.
- Heinz Bonfadelli/Werner Wilth, *Medienwirkungsforschung*, in: Otfried Jarren/Heinz Bonfadelli (Hrsg.), *Publizistikwissenschaft. Eine Einführung*, Bern 2000, S. 561-602.
- Heinz Bonfadelli/Thomas N. Friemel, *Medienwirkungsforschung*, Konstanz, München 2017.
- Gregor Bongaerts, *Verhalten, Handeln, Handlung und soziale Praxis*, in: Jürgen Raab/Michaela Pfadenhauer/Peter Stegmaier/Jochen Dreher/Bernt Schnettler (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Grenzbestimmung eines Verhältnisses*, Konstanz 2008, S. 223-232.
- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985.
- David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, New York 1985.
- David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge 1989.
- David Bordwell, *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILD RED PIERCE*, in: *montage AV 1* (1992), H. 1, S. 5-24.
- David Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, in: David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison 1996, S. 3-36.
- David Bordwell, *Filmkritik und Postmoderne. Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten*, in: David Bordwell/Andreas Rost/Mike Sandbothe (Hrsg.), *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Frankfurt a. M. 1998, S. 29-40.
- David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison 1996.
- David Bordwell/Andreas Rost/Mike Sandbothe (Hrsg.), *Die Filmgespenster der Postmoderne*, Frankfurt a. M. 1998.
- Bodo von Borries, *Geschichte im Fernsehen – und Geschichtsfernsehen in der Schule*, in: *Geschichtsdidaktik 3* (1983), S. 221-238.
- Bodo von Borries, *Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm?*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52* (2001), H. 4, S. 238-245.
- Bodo von Borries, *Geschichte im Spiel- und Dokumentarfilm. Fach- und mediendidaktische Überlegungen* (1985), in: Bodo von Borries/Klaus Bergmann/Ulrich Mayer/et al (Hrsg.), *Lebendiges Geschichtslernen. Bausteine zu Theorie und Pragmatik, Empirie und Normfrage. Bodo von Borries zum 60. Geburtstag*, Schwalbach Ts. 2004, S. 192-225.
- Bodo von Borries, *„Reifung“ oder „Sozialisation“ des Geschichtsbewusstseins? Zur Rekonstruktion einer vorschnell verschütteten Kontroverse*, in: Bodo von Borries/Klaus Bergmann/Ulrich Mayer/et al (Hrsg.), *Lebendiges Geschichtslernen. Bausteine zu Theorie und Pragmatik, Empirie und Normfrage. Bodo von Borries zum 60. Geburtstag*, Schwalbach Ts. 2004, S. 318-344.
- Bodo von Borries, *Fiktion und Fantasie im Prozess historischen Lernens. Befunde aus qualitativen und quantitativen Studien*, in: Judith Martin (Hrsg.), *Geschichte, Friedensgeschichte, Lebensgeschichte*, Herbolzheim 2007, S. 79-100.
- Bodo von Borries/Klaus Bergmann/Ulrich Mayer/et al (Hrsg.), *Lebendiges Geschichtslernen. Bausteine zu Theorie und Pragmatik, Empirie und Normfrage. Bodo von Borries zum 60. Geburtstag*, Schwalbach Ts. 2004.
- Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Stuttgart 2008.
- Frank Bösch, *Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50* (1999), H. 4, S. 204-220.
- Frank Bösch, *Historikerersatz oder Quelle? Der Zeitzeuge im Fernsehen*, in: *Geschichte lernen* (2000), H. 76, S. 62-65.
- Frank Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft, Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55* (2007), H. 1, S. 1-32.

- Frank Bösch, Medien und Emotionen. Zugänge der Geschichtswissenschaft, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 142-155.
- Frank Bösch, Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 51-72.
- Frank Bösch, Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm. Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950-1990, in: Frank Bösch/Constantin Goschler (Hrsg.), *Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a. M., New York 2009, S. 52-76.
- Frank Bösch, Journalisten als Historiker. Die Medialisierung der Zeitgeschichte, in: Vadim Oswalt/Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.), *Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart*, Schwalbach Ts. 2009, S. 47-62.
- Frank Bösch/Manuel Borutta, *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2006.
- Frank Bösch/Constantin Goschler (Hrsg.), *Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a. M., New York 2009.
- Pierre Bourdieu/Hella Beister, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a. M. 1998.
- Pierre Bourdieu/Bernd Schwibs/Achim Russer, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1987.
- Pierre Bourdieu/Günter Seib, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1993.
- Günter Brakelmann/Manfred Keller (Hrsg.), *Der 20. Juli 1944 und das Erbe des deutschen Widerstands*, Münster 2005.
- Detlef Brandes, Die Vertreibung und Aussiedlung der Deutschen aus Polen und der Tschechoslowakei. Pläne, Entscheidungen, Durchführung 1938-1947, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 77-95.
- Detlef Brandes/Hans Lemberg, *Der Weg zur Vertreibung 1938-1945. Pläne und Entscheidungen zum „Transfer“ der Deutschen aus der Tschechoslowakei und aus Polen*, München 2005.
- Detlef Brandes/Holm Sundhaussen/Stefan Troebst (Hrsg.), *Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Weimar 2010.
- Stefan Brauburger, Fiktionalität oder Fakten? Welche Zukunft hat die zeitgeschichtliche Dokumentation?, in: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck/Michael Andre (Hrsg.), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*, Baden-Baden 2009, S. 83-94.
- Franz Breuer, *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*, Wiesbaden 2010.
- Carl Brinkmann/Harald Jürgensen (Hrsg.), *Jahrbuch für Sozialwissenschaft. Band 13*, Göttingen 1962.
- Andrea Brockmann, *Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953*, Köln 2006.
- Andrea Brockmann, Historische Fernsehdokumentation und Geschichtswissenschaft. Eine Deutungskonkurrenz?, in: *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 21 (2008), H. 1, S. 70-78.
- Roger Bromley, Cultural Studies gestern und heute, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter/Gabriele Kreuzner/Bettina Suppelt/Michael Haupt (Hrsg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, S. 9-24.
- Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter/Gabriele Kreuzner/Bettina Suppelt/Michael Haupt (Hrsg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999.
- Hans-Bernd Brosius, Der gut informierte Bürger? Rezeption von Rundfunknachrichten in der Informationsgesellschaft, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*, Opladen 1997, S. 92-104.
- Hans-Bernd Brosius/Frank Esser, Mythen in der Wirkungsforschung. Auf der Suche nach dem Stimulus-Response-Modell, in: *Publizistik. Vierteljahresshefte für Kommunikationsforschung* 43 (1998), H. 4, S. 341-361.
- Hans-Bernd Brosius/Alexander Haas/Friederike Koschel, *Methoden der empirischen Kommunikationsforschung. Eine Einführung*, Wiesbaden 2009.
- Christine Brückner, *Jauche und Levkojen. Roman*, Frankfurt a. M., Berlin 1975.
- Christine Brückner, *Nirgendwo ist Poenichen. Roman*, Frankfurt a. M., Berlin 1977.
- Christine Brückner, *Die Quints*, Frankfurt a. M., Berlin 1985.

- Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch, Einleitung. Ethnische Säuberungen in Ostmittel- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 7-20.
- Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- Matthias Brütsch (Hrsg.), *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, Marburg 2005.
- Alan Bryman, *Quantity and Quality in Social Research*, London, Boston 1988.
- Peter Bucher, *Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft*, in: *Der Archivar* 41 (1988), 498-524.
- Robert Buchschwenter/Georg Tillner, *Geschichte als Film/Film als Geschichte. Zur Interpretation des „historischen Spielfilms“*, in: *Zeitgeschichte* 21 (1994), H. 11-12, S. 309-334.
- Martin Buchsteiner/Martin Nitsche (Hrsg.), *Historisches Erzählen und Lernen. Historische, theoretische, empirische und pragmatische Erkundungen*, Wiesbaden 2016.
- Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.
- Bundesarchiv (Hrsg.), *Vertreibung und Vertreibungsverbrechen 1945-1948*, Beltheim 2014.
- Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte (Hrsg.), *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa. (Gesamtausgabe in 8 Bänden)*, München 2004.
- John Whiteclay Chambers/David Holbrook Culbert, *World War II, Film and History*, New York 1996.
- Michael Charlton, *Methoden der Erforschung von Medienaneignungsprozessen. Medienforschung*, in: Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*, Opladen 1993, S. 11-26.
- Michael Charlton, *Massenkommunikation aus Sicht der ‚Masse‘. Ein handlungstheoretischer Ansatz*, in: Uwe Hasebrink/Lee B. Becker (Hrsg.), *Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster*, Baden-Baden 1996, S. 77-93.
- Michael Charlton, *Rezeptionsforschung als Aufgabe einer interdisziplinären Medienwissenschaft*, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*, Opladen 1997, S. 16-39.
- Michael Charlton, *Zugänge zur Mediengewalt. Untersuchungen zu individuellen Strategien der Rezeption von Gewaltdarstellungen im frühen Jugendalter*, Villingen-Schwenningen 1997.
- Michael Charlton/Michael Klemm, *Fernsehen und Anschlußkommunikation*, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), *Fernsehforschung in Deutschland. Band 1, Teilband 2*, Baden-Baden 1998, S. 709-727.
- Michael Charlton/Ben Bachmair (Hrsg.), *Medienkommunikation im Alltag. Interpretative Studien zum Medienhandeln von Kindern und Jugendlichen*, München 1990.
- Michael Charlton/Maria Borcsa, *Thematische Voreingenommenheit, Involvement und Formen der Identifikation. Diskussion eines Modells für das aktive Zuschauerhandeln anhand eines empirischen Beispiels*, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*, Opladen 1997, S. 254-267.
- Michael Charlton/Klaus Neumann-Braun, *Medienkindheit – Medienjugend. Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung*, München 1992.
- Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*, Opladen 1997.
- Michael Charlton/Tilmann Sutter (Hrsg.), *Massenkommunikation, Interaktion und soziales Handeln*, Wiesbaden 2001.
- Kathy Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, London, Thousand Oaks, 2014.
- Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003.
- Douglas Chismar, *Empathy and Sympathy. The important Difference*, in: *Journal of Value Inquiry* 22 (1988), S. 257-266.
- Nawojka Cieślińska/Piotr Rudziński (Hrsg.), *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990.
- Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck/Michael Andre (Hrsg.), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*, Baden-Baden 2009.
- Christoph Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965*, Köln 1999.

- Christoph Classen, Der Zeitzeuge als Artefakt der Medienkonsumgesellschaft. Zum Verhältnis von Medialisierung und Erinnerungskultur, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 300-319.
- Christoph Classen, Opa und Oma im Krieg. Zur Dramatisierung des Zweiten Weltkriegs im Fernsehmulti „Unsere Mütter, unsere Väter“, in: Mittelweg 36 23 (2014), H. 1, S. 52-74.
- Annabel J. Cohen, Music as a Source of Emotion in Film, in: Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hrsg.), Music and Emotion. Theory and Research, Oxford, New York 2001, S. 249-272.
- Catrin Corell, Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009.
- Ulrike Cress, Effekt des Metawissens beim kollaborativen Aufbau eines Informationspools, in: Zeitschrift für Medienpsychologie 17 (2005), H. 4, S. 147-156.
- Stefan Creuzberger, Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. Die Außenpolitik der Bundesrepublik, Berlin 2009.
- Stefan Creuzberger, Westintegration und neue Ostpolitik. Die Außenpolitik der Bonner Republik, Berlin 2009.
- Fabio Crivellari, Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 161-185.
- Fabio Crivellari, Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung, in: Albert Drews (Hrsg.), Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm, Rehburg-Loccum 2008, S. 145-165.
- Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl, Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 9-45.
- Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004.
- Arthur J. Cropley, Qualitative Forschungsmethoden. Eine praxisnahe Einführung, Magdeburg 2011.
- Jon Cruz/Justin Lewis (Hrsg.), Viewing, Reading, Listening. Audiences and cultural Reception, Boulder 1994.
- James Curran (Hrsg.), Cultural Studies and Communications, London, New York 1996.
- George F. Custen, Making History, in: Marcia Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2001, S. 67-97.
- Miriam Czichon/Carsten Wunsch/Marco Dohle (Hrsg.), Rezeption und Wirkung fiktionaler Medieninhalte, Baden-Baden 2016.
- Christof Dahm/Hans-Jakob Tebarth, Überwindung der Destabilisierung? Ostmitteleuropa 50 Jahre nach Flucht und Vertreibung, Bonn 1996.
- Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a. M. 1997.
- Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a. M. 1997.
- Norman K. Denzin, Ein Schritt voran mit den Cultural Studies, in: Karl Heinz Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt a. M. 1999, S. 116-149.
- Arnulf Deppermann, Gespräche analysieren. Eine Einführung, Wiesbaden 2008.
- Anna Katharina Diergarten, Medien, Emotionen und Kognitionen. Empirische Untersuchungen an Kindern und Erwachsenen, Hamburg 2010.
- Marco Dohle, Motivation, in: Carsten Wunsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 145-160.
- Marco Dohle/Tilo Hartmann, „Wer schaut sich das wohl ernsthaft an?“ Relevanz und Auswirkungen von Publikumsvorstellungen während der Medienrezeption, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hrsg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung, Opladen 2014, S. 166-172.
- Marco Dohle/Werner Wirth/Peter Vorderer, Emotionalisierte Aufklärung. Eine empirische Untersuchung zur Wirkung der Fernsehserie ‚Holocaust‘ auf antisemitisch geprägte Einstellungen, in: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 48 (2003), H. 3, S. 288-309.
- Tatjana Dönhoff/Gabriela Sperl, Die Flucht. Roman, Augsburg 2007.
- Wolfgang Donsbach, Selektive Zuwendung zu Medieninhalten. Einflussfaktoren auf die Auswahlentscheidungen der Rezipienten, in: Max Kaase/Winfried Schulz (Hrsg.), Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde, Opladen 1989, S. 392-405.

- Nicola Döring, Wie Medienpersonen Emotionen und Selbstkonzept der Mediennutzer beeinflussen. Empathie, sozialer Vergleich, parasoziale Beziehung und Identifikation, in: Wolfgang Schweiger (Hrsg.), Handbuch Medienwirkungsforschung, Wiesbaden 2013, S. 295-310.
- R. M. Douglas, ‚Ordnungsgemäße Überführung‘. Die Vertreibung der Deutschen nach dem 2. Weltkrieg, München 2012.
- Albert Drews (Hrsg.), Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm, Rehburg-Loccum 2008.
- Barbara Drinck/Yvonne Ehrenspeck/Achim Hackenberg/Silvia Hedenigg/Dieter Lenzen, Von der Medienwirkungsbehauptung zur erziehungswissenschaftlichen Medienrezeptionsforschung. Ein Vorschlag zur Analyse von Filmkommunikaten, in: MedienPädagogik: Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung 2 (2001), H. 3, S. 1-24, online unter: <http://www.medienpaed.com/article/view/17/17> [zuletzt geprüft 19.06.2018].
- Johann Gustav Droysen, Grundriss der Historik, Leipzig 1868.
- Johann Gustav Droysen, Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, München, Wien 1977.
- Tobias Ebbrecht, Die große Zerstreuung. Heimat-TV im deutschen Geschichtsfernsehen, in: O.A. (Hrsg.), Deutsch-Tschechische Nachrichten Dossier: Vom Münchener Diktat zur Nachkriegsordnung. Geschichte und ihre Instrumentalisierung in der aktuellen deutschen Politik, o.O. 2004, S. 3-31, online unter: www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Themen/Europa/050307_dtn_dossier_5_04.pdf [zuletzt geprüft 22.05.2017].
- Tobias Ebbrecht, Sekundäre Erinnerungsbilder. Visuelle Stereotypenbildung in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren, in: Christian Hißnauer/Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.), Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, 2006, Marburg 2007, S. 37-44.
- Tobias Ebbrecht, „Wir hatten eine Heimat“ und die Heimat starb. Johannes Häußler und die Kontinuität im politischen Dokumentarfilm, in: Filmblatt 12 (2007), H. 34, S. 6-26.
- Tobias Ebbrecht/Matthias Steinle, Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen. Eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: MEDIENwissenschaft 20 (2008), H. 3, S. 250-255.
- Rainer Eckert, Flucht und Vertreibung. Eine genauso notwendige wie überfällige Diskussion, in: Deutschland Archiv 37 (2004), H. 1, S. 14-18.
- Umberto Eco, Il nome della rosa, Mailand 1980.
- Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1986.
- Jens Eder, Imaginative Nähe zu Figuren, in: montage AV 15 (2006), H. 2, S. 135-160.
- Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hrsg.), Bilder in historischen Diskursen, Cham 2014.
- Yvonne Ehrenspeck/Gerhard de Haan/Felicita Thiel (Hrsg.), Bildung. Angebot oder Zumutung?, Wiesbaden 2008.
- Yvonne Ehrenspeck/Achim Hackenberg/Dieter Lenzen, Wie konstruieren Jugendliche filmische Todesdarstellungen? Ergebnisse eines DFG-Forschungsprojektes zur erziehungswissenschaftlichen Medienrezeptionsforschung, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 9 (2006), H. 3, S. 424-446.
- Mark Eisenegger/Stefan Wehmeier (Hrsg.), Personalisierung der Organisationskommunikation, Wiesbaden 2010.
- Katharina Elliger, Und tief in der Seele das Ferne. Die Geschichte einer Vertreibung aus Schlesien, Reinbek bei Hamburg 2010.
- Michael Elm, Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust, Berlin 2008.
- Hendrik M. Emrich, Zur Entstehung authentischer Bilder. Beiträge der Neurobiologie, in: Nach dem Film 2 (2000), online unter: <http://geschichte.nachdemfilm.de/content/zur-entstehung-authentischer-bilder-beitraege-der-neurobiologie> [zuletzt geprüft 08.07.2018]
- Detlef Endeward/Peter Stettner, Film als historische Quelle, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 39 (1988), H. 12, S. 496-497.
- Martin Endreß, Karl Mannheim, in: Rainer Schützeichel (Hrsg.), Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung, Konstanz 2007, S. 77-93.
- Lorenz Engell, Erzählung. Historiographische Technik und kinematographischer Geist, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 247-275.

- Lorenz Engell, Historizität als Serialität im Zeitalter des Fernsehens, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 181-194.
- Lorenz Engell, Jenseits von Geschichte und Gedächtnis. Historiographie und Autobiographie des Fernsehens, in: montage AV 14 (2005), H. 1, S. 60-79.
- Claudia Equit (Hrsg.), Handbuch Grounded Theory. Von der Methodologie zur Forschungspraxis, Weinheim 2015.
- Astrid Erll, Medium des kollektiven Gedächtnisses – Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Konzeptbegriff, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin, New York 2004, S. 3-22.
- Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2005.
- Astrid Erll (Hrsg.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin, New York 2008.
- Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin, New York 2004.
- Astrid Erll/Stephanie Wodianka, Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: Astrid Erll (Hrsg.), Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin, New York 2008, S. 1-20.
- Felix Ermacora, Die sudetendeutschen Fragen. Rechtsgutachten, München 1992.
- Michael G. Esch, „Ethnische Säuberungen“ zwischen Deutschland und Polen 1939 bis 1950. Überlegungen zu ihrer Genese und Einordnung, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 96-124.
- Johannes Etmanski, Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze, in: Klaus Topitsch/Anke Brekerbohn (Hrsg.), „Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag 2004, S. 67-77.
- Melanie Fabel-Lamla/Tiefel Sandra, Fallrekonstruktionen in Forschung und Praxis. Einführung in den Themenschwerpunkt, in: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 4 (2003), H. 2, S. 189-198.
- Marlene Faber, Medienrezeption als Aneignung, in: Werner Holly (Hrsg.), Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen, Wiesbaden 2001, S. 25-40.
- Melanie Fabel-Lamla/Tiefel Sandra, Fallrekonstruktionen in Forschung und Praxis – Einführung in den Themenschwerpunkt, in: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 4 (2003), H. 2, S. 189-198.
- Kathrin Fahlenbrach, Audiovisuelle Metaphern und Emotionen im Sounddesign, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 330-349.
- Andreas Fahr (Hrsg.), Zählen oder Verstehen? Diskussion um die Verwendung quantitativer und qualitativer Methoden in der empirischen Kommunikationswissenschaft, Köln 2011.
- Andreas Fahr, Persönlichkeit, in: Carsten Wunsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 129-144.
- Bernd Faulenbach, Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße. Zur wissenschaftlichen und öffentlichen Diskussion in Deutschland, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 52 (2002), H. 51-52, S. 44-54.
- Bernd Faulenbach, Flucht und Vertreibung in der individuellen, politischen und kulturellen Erinnerung, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 21 (2008), H. 1, S. 104-113.
- Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, Paderborn 2013.
- Monika Fenn (Hrsg.), Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts, München 2008.
- Marc Ferro, Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft, in: Claudia Honegger/Marc Léopold Benjamin Bloch (Hrsg.), Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt a. M. 1977, S. 247-271.
- Marc Ferro, Gibt es eine filmische Sicht auf Geschichte?, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 17-36.
- Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991.

- Juliane Finger, Vorstellung des Dissertationsvorhabens „Den Holocaust fernsehen. Eine qualitative Studie zur Bedeutung des Fernsehens für die langfristige Herausbildung von Einstellungen zum Holocaust“, in: Rundfunk und Geschichte 37 (2010), H. 1-2, S. 47-48.
- Juliane Finger, Langfristige Medienwirkungen aus Rezipientenperspektive. Zur Bedeutung des Fernsehens für mentale und kollektive Repräsentationen des Holocaust, Baden-Baden 2017.
- Juliane Finger/Hans-Ulrich Wagner, Was bleibt von fernsehjournalistischen Darstellungen des Holocaust? Ein integrativer Ansatz zur empirischen Verknüpfung von Journalisten- und Rezipientenperspektive, in: Wiebke Loosen/Marco Dohle (Hrsg.), Journalismus und (sein) Publikum. Schnittstellen zwischen Journalismusforschung und Rezeptions- und Wirkungsforschung, Dordrecht 2014, S. 335-355.
- Thomas Fischer, Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 511-531.
- Thomas Fischer, Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 33-49.
- Thomas Fischer, Ereignis und Erlebnis. Entstehung und Merkmale des zeitgenössischen dokumentarischen Geschichtsfernsehens, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsg.), History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, S. 191-202.
- Thomas Fischer/Thomas Schuhbauer, Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder, Tübingen 2016.
- Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008.
- John Fiske, Wie ein Publikum entsteht. Kulturelle Praxis und Cultural Studies, in: Karl Heinz Höring/Rainer Winter (Hrsg.), Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt a. M. 1999, S. 238-263.
- John Fiske, Die britischen Cultural Studies und das Fernsehen, in: Rainer Winter/Lothar Mikos/Thomas Hartl (Hrsg.), Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader, Bielefeld 2001, S. 17-68.
- John Fiske, Fernsehen: Polysemie und Popularität. in: Rainer Winter/Lothar Mikos/Thomas Hartl (Hrsg.), Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader, Bielefeld 2001, 85-110.
- John Fiske, Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hrsg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008, S. 65-84.
- John Fiske, Television Culture, London, New York 2011.
- Uwe Flick, Wissenschaftstheorie und das Verhältnis von qualitativer und quantitativer Forschung, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 20-28.
- Uwe Flick, Triangulation, in: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/Michael Meuser (Hrsg.), Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung, Opladen 2006, S. 161-162.
- Uwe Flick, Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, Reinbek bei Hamburg 2011.
- Uwe Flick, Triangulation. Eine Einführung, Wiesbaden 2011.
- Uwe Flick, Design und Prozess qualitativer Forschung, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 252-265.
- Uwe Flick, Konstruktivismus, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 150-164.
- Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012.
- Uwe Flick, Triangulation in der qualitativen Forschung, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 309-318.
- Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke, Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 13-29.
- Forschungsgesellschaft für Markt und Verbrauch, Holocaust Begleituntersuchung. Zusammenfassende Darstellung der Wellen, Offenbach a.M. 1980.
- Richard V. Francaviglia/Jerome L. Rodnitzky/Robert A. Rosenstone (Hrsg.), Lights, Camera, History. Portraying the Past in Film, College Station 2007.
- Marion Frantziach-Immenkeppel, Die Vertriebenen in der Bundesrepublik Deutschland. Flucht, Vertreibung, Aufnahme und Integration, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 46 (1996), H. 28, S. 3-13.
- Norbert Frei (Hrsg.), 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen, München 2005.

- Norbert Frei, Abschied von der Zeitgenossenschaft. Der Nationalsozialismus und seine Erforschung auf dem Weg in die Geschichte, in: Norbert Frei (Hrsg.), 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen, München 2005, S. 56-77.
- Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012.
- Ute Frevert, Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited. Der jüngste Erinnerungsboom in der Kritik, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 6-13.
- Jörg Friedrich, Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945, Berlin 2002.
- Regina Friess, Narrative versus spielerische Rezeption? Eine Fallstudie zum interaktiven Film, Wiesbaden 2011.
- Andreas Frings (Hrsg.), Erzählen, Erklären, Verstehen. Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der historischen Kulturwissenschaften, Berlin 2008.
- Sven Fritz/Jens Geiger (Hrsg.), Viele Schichten Wahrheit. Beiträge zur Erinnerungskultur. Festschrift für Hannes Heer, Berlin 2014.
- Bettina Fritzsche, Mediennutzung im Kontext kultureller Praktiken als Herausforderung an die qualitative Forschung, in: Ralf Bohnsack/Iris Nentwig-Gesemann/Arnd-Michael Nohl (Hrsg.), Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, Wiesbaden 2013, S. 27-42.
- Axel Frohn, Adenauer und die deutschen Ostgebiete in den fünfziger Jahren, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 44 (1996), H. 4, S. 485-526.
- Ulrike Froschauer/Manfred Lueger, Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme, Wien 2003.
- Werner Früh, Medienwirkungen: Das dynamisch-transaktionale Modell. Theorie und empirische Forschung, Wiesbaden 1991.
- Werner Früh, Der dynamisch-transaktionale Ansatz. Ein integratives Paradigma für Medienrezeption und Medienwirkungen, in: Patrick Rössler/Uwe Hasebrink/Michael Jäckel (Hrsg.), Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung, München 2001, S. 11-34.
- Werner Früh, Dynamisch-transaktionaler Ansatz, in: Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden 2008, S. 179-184.
- Werner Früh/Klaus Schönbach, Der dynamisch transaktionale Ansatz III. Eine Zwischenbilanz, in: Publizistik. Vierteljahrshefte für Kommunikationsforschung 50 (2005), H. 1, S. 4-20.
- Werner Früh/Carsten Wünsch, Die Makroemotion >Unterhaltung< in der Triadisch-Dynamischen Unterhaltungstheorie (TDU), in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 187-204.
- Werner Früh/Carsten Wünsch, Empathie und Medienempathie. Ein empirischer Konstrukt- und Methodenvergleich, in: Publizistik. Vierteljahrshefte für Kommunikationsforschung 54 (2009), H.2, S.191-215.
- Lothar Gall/Dieter Hein/Klaus Hildebrand/Andreas Schulz (Hrsg.), Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag, München 2006.
- Sonja Ganguin/Uwe Sander, Medienökologie, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 130-139.
- Detlef Garz, Entwicklungslinien qualitativ empirischer Sozialforschung, in: Eckard König/Peter Zedler (Hrsg.), Bilanz qualitativer Forschung. Grundlagen qualitativer Forschung (Band 1), Weinheim 1995, S. 11-31.
- Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].
- Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005.
- Jens Geiger, Ausweitung der Grauzone. Opfertopoi im deutschen Spielfilm von Veit Harlan bis Nico Hofmann, in: Sven Fritz/Jens Geiger (Hrsg.), Viele Schichten Wahrheit. Beiträge zur Erinnerungskultur. Festschrift für Hannes Heer, Berlin 2014, S. 239-283.
- Alexander Geimer, Filmrezeption und Filmaneignung. Eine qualitativ-rekonstruktive Studie über Praktiken der Rezeption bei Jugendlichen, Wiesbaden 2010.

- Alexander Geimer, Praktiken der produktiven Aneignung von Medien als Ressource spontaner Bildung. Eine qualitativ-rekonstruktive Analyse im Kontext von Habitus- und praxeologischer Wissenssoziologie, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 13 (2010), S. 149-166.
- Alexander Geimer, Das Konzept der Aneignung in der qualitativen Rezeptionsforschung. Eine wissenssoziologische Präzisierung im Anschluss an die und in Abgrenzung von den Cultural Studies, in: Zeitschrift für Soziologie 40 (2011), H. 4, S. 191-207.
- Alexander Geimer/Steffen Lepa, Rekonstruktion individueller Lesarten eines postmodernen Films zur Todesthematik mittels der Analyse schriftlicher Film-Nacherzählungen, in: Christian Hißnauer/Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.), Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, 2006, Marburg 2007, S. 173-179.
- Alexander Geimer/Steffen Lepa, Todesvorstellungen und Todesdarstellungen. Hat die Rezeption von Post-Mortem-Filmen eine orientierungsbildende Funktion für Jugendliche, in: tv diskurs 41 (2007), H. 11, S. 42-45.
- Alexander Geimer/Steffen Lepa/Achim Hackenberg/Yvonne Ehrenspeck, THE OTHERS reconstructed. Eine qualitative Analyse erfahrungs- und entwicklungsbezogener Prädiktoren der unterschiedlichen Lesarten eines Postmortem-Spielfilms, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 10 (2007), H. 4, S. 493-511.
- Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M. 2001.
- Gérard Genette, Die Erzählung, Paderborn 2010.
- Sabine Gerasch, Geschichte vom Band. Die Sendereihe „ZeitZeichen“ des Westdeutschen Rundfunks, Berlin 1997.
- Andreas Gestrich (Hrsg.), Gewalt im Krieg. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jahrhunderts, Münster 1996.
- Anthony Giddens/Hans Joas, Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung, Frankfurt a. M. 1995.
- Manuela Glaser/Bärbel Garsoffky/Stephan Schwan, What do we learn from docutainment? Processing hybrid television documentaries, in: Learning and Instruction 22 (2012), H. 1, S. 37-46.
- Barney G. Glaser/Anselm L. Strauss, Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung, Bern 2010.
- Uli Gleich, Parasoziale Interaktionen und Beziehungen von Fernsehzuschauern mit Personen auf dem Bildschirm. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zum Konzept des aktiven Rezipienten, Landau 1997.
- Uli Gleich, Muster und Funktionen der Mediennutzung, in: Media Perspektiven 38 (2008), H. 3, S. 148-154.
- Uli Gleich, Parasoziale Interaktion und sozialer Vergleich, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 243-256.
- Uli Gleich/Eva Kreisel/Lars Thiele/Matthias Vierling/Stephan Walter, Sensation Seeking, Fernsehverhalten und Fernsehaktivitäten, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland. Band 1, Teilband 2, Baden-Baden 1998, S. 661-688.
- Horst G. W. Gleiss, Breslauer Apokalypse, 1945. Dokumentarchronik vom Todeskampf und Untergang einer deutschen Stadt und Festung am Ende des Zweiten Weltkrieges. Unter besonderer Berücksichtigung der Internationalen Presseforschung, persönlicher Erlebnisberichte von Augenzeugen und eigenen Tagebuchaufzeichnungen (7 Bände), Wedel 1986-1990.
- Paul Goetsch, Der unsichtbare Feind im Vietnamfilm. Zum Problem der Sympathie lenkung, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien, Opladen 1997, S. 148-156.
- Udo Göttlich, Kontexte der Mediennutzung. Probleme einer handlungstheoretischen Modellierung der Medienrezeption, in: montage AV 6 (1997), H. 1, S. 105-113.
- Udo Göttlich, Kreativität in der Medienrezeption. Zur Praxis der Medienaneignung zwischen Routine und Widerstand, in: Julia Reuter/Karl H. Hörning (Hrsg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004, S. 169-183.
- Udo Göttlich, Medienrezeption zwischen Routine und Widerstand. Zu einigen handlungstheoretischen Aspekten bei der Analyse von Rezeptionsmodalitäten, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005, S. 77-88.
- Udo Göttlich, Zur Kreativität des Handelns in der Medienaneignung: Handlungs- und praxistheoretische Aspekte als Herausforderung der Rezeptionsforschung, in: Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Carsten

- Winter (Hrsg.), Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussion, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen, Wiesbaden 2008, S. 383-399.
- Udo Göttlich/Carsten Winter, Wessen Cultural Studies. Zur Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter/Gabriele Kreuzner/Bettina Suppelt/Michael Haupt (Hrsg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999, S. 25-39.
- Katharina Grabbe (Hrsg.), Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film, Bielefeld 2012.
- Bernhard Graf, Geschichte erzählen im Film und Fernsehen, in: Ulrich Baumgärtner/Waltraud Schreiber (Hrsg.), Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur. Zwei geschichtsdidaktische Leitbegriffe in der Diskussion, München 2001, S. 39-65.
- Günter Grass, Im Krebsgang. Eine Novelle, München 2002.
- Oliver Grau/Andreas Keil, Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Frankfurt a. M. 2005.
- Ann Gray/Erin Bell, History on Television, London, New York 2013.
- Michael Greven/Oliver von Wrochem, Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik, Opladen 2000.
- Rainer Gries, Mythen des Anfangs, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 55 (2005), H. 18-19, S. 12-18.
- Rainer Gries, Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller. Probleme einer Medienfigur im Übergang, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 49-70.
- Rainer Gries/Silke Satjukow, Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 66 (2016), H. 51, S. 12-18.
- Jürgen Grimm, Medienwirkungsforschung, in: Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden 2008, S. 314-327.
- Jürgen Grimm, Medien als Geschichtsvermittler. Gestaltung und nationale Erfahrung verändern die Verarbeitung, in: tv diskurs 15 (2011), H. 4, S. 68-75.
- Jürgen Grimm, Multidimensionale Geschichtsvermittlung. Ein theoretisch-methodisches Konzept zur Untersuchung von Medienwirkungen auf der Basis mediatisierter historischer Stoffe, in: medien & zeit 27 (2012), H. 3, S. 30-54.
- Jürgen Grimm/Christiane Grill, Wert der Erinnerung. Wirkungen einer Holocaust- Dokumentation in Deutschland, Österreich und Israel, in: tv diskurs 61 (2012), H. 2, S. 76-81.
- Torben Grodal, Moving Pictures. A new Theory of Film Genres, Feelings and Cognition, Oxford 2000.
- Martin Gronau, Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse, in: AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft (2009), H. 1, S. 19-39.
- Lawrence Grossberg, Was sind Cultural Studies?, in: Karl Heinz Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), Wider-spenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt a. M. 1999, S. 43-83.
- Brit Großmann, Der Einfluß des Radikalen Konstruktivismus auf die Kommunikationswissenschaft, in: Gebhard Rusch/Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Frankfurt a. M. 1999, S. 14-51.
- Frank Grube/Gerhard Richter (Hrsg.), Flucht und Vertreibung. Deutschland zwischen 1944 und 1947, Hamburg 1980.
- Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hrsg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010.
- Hilke Günther-Arndt/Michael Sauer (Hrsg.), Geschichtsdidaktik empirisch. Untersuchungen zum historischen Denken und Lernen, Berlin 2006.
- Jürgen Habermas (Hrsg.), Die postnationale Konstellation, Frankfurt a. M. 1998.
- Jürgen Habermas, Über den öffentlichen Gebrauch der Historie, in: Jürgen Habermas (Hrsg.), Die postnationale Konstellation, Frankfurt a. M. 1998, S. 47-61.
- Achim Hackenberg, Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess. Zum Instruktionscharakter filmischer Darstellungen und dessen Bedeutung für die Medienrezeptionsforschung, Berlin 2004.
- Achim Hackenberg, Medien – Zumutung oder Angebot? Erkenntnistheoretische Reflexionen zur Wirkungshypothese, in: Yvonne Ehrenspeck/Gerhard de Haan/Felicitas Thiel (Hrsg.), Bildung. Angebot oder Zumutung?, Wiesbaden 2008, S. 171-190.
- Achim Hackenberg/Daniel Hajok, Tod im Film – Wahrnehmung und Verarbeitung von Todes- und Gewaltdarstellungen durch Jugendliche unter Berücksichtigung ihrer persönlichen Erfahrungen und Vorstellungen, o.O. 2002, S. 1-15, online unter: <https://bildungsserver.berlin->

- brandenburg.de/fileadmin/bbb/
 themen/Medienbildung/jugendmedienschutz/hajok.pdf [zuletzt geprüft 19.07.2018]
- Achim Hackenberg/Daniel Hajok, Filmverstehen als persönliche Konstruktion: Rezeptionsweisen Jugendlicher aus konstruktivistischer Perspektive, in: tv diskurs 9 (2005), H. 2, S. 73-77.
- Achim Hackenberg/Daniel Hajok/Antje Richter, Medienrezeption als Kommunikatbildungsprozess. Eine empirische Untersuchung zur Rezeption von Tod und Sterben im Film, in: Andreas Fahr (Hrsg.), Zählen oder Verstehen? Diskussion um die Verwendung quantitativer und qualitativer Methoden in der empirischen Kommunikationswissenschaft, Köln 2011, S. 160-176.
- Achim Hackenberg/Antje Richter, Medienrezeption als Kommunikatbildungsprozess. Eine empirische Untersuchung zur Rezeption von Tod und Sterben im Film, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005, S. 201-218.
- Helga Haftendorn, Deutsche Außenpolitik zwischen Selbstbeschränkung und Selbstbehauptung. 1945-2000, Stuttgart, München 2001.
- Eva Hahn/Hans Henning Hahn, Die Vertreibung im deutschen Erinnern. Legenden, Mythos, Geschichte, Paderborn, München, Wien, Zürich 2010.
- Hans Henning Hahn, Historische Realität und ihre filmische Rekonstruktion. Überlegungen eines Historikers über den historischen Spielfilm, in: Nawojka Cieślińska/Piotr Rudziński (Hrsg.), Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, Warszawa 1990, S. 550-558.
- Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1991.
- Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt a. M. 2008.
- Beate Halicka, Erinnerungsliteratur, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 89-99.
- Stuart Hall, Encoding/Decoding, in: Stuart Hall/Doothy Hobson/Andrew Lowe/Paul Willis (Hrsg.), Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979, London 1980, S. 128-138.
- Stuart Hall, Die Frage der kulturellen Identität, in: Stuart Hall/Ulrich Mehlem/Britta Grell/Dominique John (Hrsg.), Rassismus und kulturelle Identität, Hamburg 1994, S. 180-222.
- Stuart Hall, Reflections upon the Encoding/Decoding Model, in: Jon Cruz/Justin Lewis (Hrsg.), Viewing, Reading, Listening. Audiences and cultural Reception, Boulder 1994, S. 253-274.
- Stuart Hall, Kodieren/Dekodieren, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter/Gabriele Kreuzner/Bettina Suppelt/Michael Haupt (Hrsg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999, S. 92-110.
- Stuart Hall, Das Spektakel des ‚Anderen‘, in: Juha Koivisto/Andreas Merkens (Hrsg.), Ideologie, Identität, Repräsentation, Hamburg 2004, S. 108-166.
- Stuart Hall (Hrsg.), Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London 2009.
- Stuart Hall, The Work of Representation, in: Stuart Hall (Hrsg.), Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London 2009, S. 15-69.
- Stuart Hall/Doothy Hobson/Andrew Lowe/Paul Willis (Hrsg.), Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979, London 1980.
- Stuart Hall/Ulrich Mehlem/Britta Grell/Dominique John (Hrsg.), Rassismus und kulturelle Identität, Hamburg 1994.
- Saskia Handro, Wie es euch gefällt! Das Fernsehen als Medium der Geschichtskultur, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 6 (2007), S. 213-231.
- Saskia Handro, Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen, in: Vadim Oswald/Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.), Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach Ts. 2009, S. 75-97.
- Saskia Handro, „Erinnern Sie sich ...“. Zum Verhältnis von Zeitgeschichte und Fernsehen, in: Susanne Popp (Hrsg.), Zeitgeschichte – Medien – historische Bildung, Göttingen 2010, S. 201-218.
- Wolfgang Hardtwig, Personalisierung als Darstellungsprinzip, in: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hrsg.), Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch, Darmstadt 1988, S. 234-241.
- Britta Hartmann/Hans Jürgen Wulff, Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik, in: montage AV 4 (1995), H. 1, S. 5-13.
- Tilo Hartmann, Parasoziale Interaktion und Beziehungen, Baden-Baden 2010.

- Tilo Hartmann/Christoph Klimmt, Ursachen und Effekte Parasozialer Interaktionen im Rezeptionsprozess. Eine Fragebogenstudie auf der Basis des PSI-Zwei-Ebenen-Modells, in: Zeitschrift für Medienpsychologie 17 (2005), S. 88-98.
- Tilo Hartmann/Holger Schramm/Christoph Klimmt, Desiderata und Perspektiven der Forschung über parasoziale Interaktionen und Beziehungen zu Medienfiguren, in: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 47 (2002), H. 4, S. 436-459.
- Tilo Hartmann/Holger Schramm/Christoph Klimmt, Personenorientierte Medienrezeption. Ein Zwei-Ebenen-Modell parasozialer Interaktionen, in: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 49 (2004), H. 1, S. 25-47.
- Hartung/Martin, Datenaufbereitung, Transkription, Präsentation, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), Qualitative Methoden der Medienforschung, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 475-488.
- Wolfgang Hasberg, Klio im Geschichtsunterricht. Neue Perspektiven für die Geschichtserzählung im Unterricht?, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 48 (1997), H. 12, S. 708-726.
- Wolfgang Hasberg, Im Schatten von Theorie und Pragmatik. Methodologische Aspekte empirischer Forschung in der Geschichtsdidaktik, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 6 (2007), S. 9-40.
- Uwe Hasebrink/Lee B. Becker (Hrsg.), Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster, Baden-Baden 1996.
- Uwe Hasebrink/Ingrid Hasebrink, Dimensionen, Modalitäten, Typen. Was ist was in der Rezeptionsforschung? Ein Sortiersversuch als Conclusio, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005, S. 235-245.
- Peter Haslinger, Die Dynamik der aktuellen geschichtspolitischen Debatten um „Flucht und Vertreibung“ in Zentraleuropa, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 281-301.
- Verena Haug, Am „authentischen“ Ort. Paradoxien der Gedenkstättenpädagogik, Berlin 2015.
- Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Flucht, Vertreibung, Integration. Begleitbuch zur Ausstellung, Bielefeld 2006.
- James Hay/Lawrence Grossberg/Ellen Wartella (Hrsg.), The audience and its landscape, Boulder 1996.
- Uwe Hebekus, Geschichte sehen. Zur Aisthesis Leopold von Ranke, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 137-162.
- Vinzenz Hediger, Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous, in: Jan Sellmer/Hans Jürgen Wulff (Hrsg.), Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?, Marburg 2002, S. 41-60.
- Thomas Heimann, Erinnerung als Wandlung. Kriegsbilder im frühen DDR-Film, in: Martin Sabrow (Hrsg.), Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln 2000, S. 37-86.
- Dörte Hein, Virtuelles Erinnern, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 2010 (60), H. 25-26, S. 23-29.
- Heinz-B. Heller, Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte, in: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin 1997, S. 220-227.
- Heinz-B. Heller, Über Schwierigkeiten, Vergangenheit im filmischen Präsens zu vergegenwärtigen. Dokumentarfilm und Holocaust, in: Konvent der Philipps-Universität Marburg (Hrsg.), Die Philipps-Universität Marburg im Nationalsozialismus, Marburg 1998, S. 100-104.
- Gernot Heiss, Film als Quelle, in: Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit 6 (2006), H. 2, S. 99-108.
- Philine Helas, Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007.
- Louis Ferdinand Helbig, Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit, Wiesbaden 1989.
- Klaus-Dietmar Henke, Der Weg nach Potsdam, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen, Frankfurt a. M. 1985, S. 49-69.
- Gerhard Henke-Bockschatz (Hrsg.), Neue Geschichtsdidaktische Forschungen. Aktuelle Projekte, Göttingen 2015.
- Andreas Hepp, Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies, Opladen, Wiesbaden 1998.
- Andreas Hepp, Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung, Wiesbaden 1999.

- Andreas Hepp, Netzwerke der Medien. Medienkulturen und Globalisierung, Wiesbaden 2004.
- Andreas Hepp, Kommunikative Aneignung, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 67-79.
- Andreas Hepp, Cultural Studies, in: Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden 2008, S. 142-148.
- Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Carsten Winter (Hrsg.), Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussion, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen, Wiesbaden 2008.
- Andreas Hepp/Rainer Winter (Hrsg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008.
- David Herlihy, Am I a Camera? Other Reflections on Films and History, in: American Historical Review 93 (1988), H. 5, S. 1186-1192.
- Harry Hermanns, Interview als Tätigkeit, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 360-368.
- Klaus-Peter Heß, Film und Geschichte 1. Der Film als Quelle für den Historiker, in: Film Theory 13 (1986), S. 13-44.
- Christian Heuer, „... authentischer als alle vorherigen“. Zum Umgang mit Ego-Dokumenten in der populären Geschichtskultur, in: Eva Ulrike Pirker (Hrsg.), Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010, S. 75-91.
- Caren Heuer, Die Flucht oder. Was die Nation mit Ostpreußen zu tun hat, in: Katharina Grabbe (Hrsg.), Das Imaginäre der Nation. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film, Bielefeld 2012, S. 265-291.
- Bernd Hey, Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 39 (1988), H. 1, S. 17-33.
- Bernd Hey, Zeitgeschichte im Kino. Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 47 (1996), H. 9, S. 579-589.
- Bernd Hey, Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), H. 4, S. 229-237.
- Knut Hieckethier, Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte, in: Knut Hieckethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin 1997, S. 63-73.
- Knut Hieckethier, Die kulturelle Bedeutung medialer Emotionserzeugung, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 104-122.
- Knut Hieckethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2007.
- Knut Hieckethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2012.
- Knut Hieckethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin 1997.
- Klemens Hippel, Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie, in: montage AV 1 (1992), H. 1, S. 135-150.
- Klemens Hippel, Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie, in: montage AV 2 (1993), H. 2, S. 127-145.
- Helga Hirsch, Flucht und Vertreibung. Kollektive Erinnerung im Wandel, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 14-26.
- Helga Hirsch, Schweres Gepäck. Flucht und Vertreibung als Lebensthema, Hamburg 2004.
- Helga Hirsch, Flucht und Vertreibung – Die Rückkehr eines Themas, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 113-122, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].
- Christian Hißnauer, Psychomontage und Oral History. Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland, in: Rundfunk und Geschichte 37 (2010), H. 1-2, S. 19-25.
- Christian Hißnauer, Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen, Konstanz 2011.
- Christian Hißnauer/Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.), Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, 2006, Marburg 2007.

- Ronald Hitzler/Jo Reichertz/Norbert Schröer, *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*, Konstanz 1999.
- Ronald Hitzler/Anne Honer (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*, Opladen 2014.
- Rolf Hochhuth, *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, Reinbek 1963.
- Dierk Hoffmann, *Die Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen nach 1945. Interdisziplinäre Ergebnisse und Forschungsperspektiven*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 46 (1998), H. 3, S. 551-555.
- Hilde Hoffmann, *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009, S. 135-143.
- Kay Hoffmann/Richard Kilborn/Werner C. Barg (Hrsg.), *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung dokumentarischer Formate in Film und Fernsehen*, Konstanz 2012.
- Wilhelm Hofmann/Anna Baumert/Manfred Schmitt, *Heute haben wir Hitler im Kino gesehen. Evaluation der Wirkung des Films „Der Untergang“ auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse*, in: *Zeitschrift für Medienpsychologie* 17 (2005), H. 4, S. 132-146.
- Eva Hohenberger, *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte. Reprise (1996) von Hervé Le Roux*, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 98-114.
- Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*, Opladen 1993.
- Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003.
- Eva Hohenberger/Judith Keilbach, *Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 8-23.
- Werner Holly/Ulrich Püschel, *Vorwort*, in: Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*, Opladen 1993, S. 7-10.
- Werner Holly, *Der sprechende Zuschauer*, in: Werner Holly (Hrsg.), *Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen*, Wiesbaden 2001, S. 11-24.
- Werner Holly (Hrsg.), *Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen*, Wiesbaden 2001.
- Claudia Honegger/Marc Léopold Benjamin Bloch (Hrsg.), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt a. M. 1977.
- Christel Hopf, *Qualitatives Interview*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 349-360.
- Sabine Horn, *Erinnerungsbilder. Auschwitz-Prozess und Majdanek-Prozess im westdeutschen Fernsehen*, Essen 2009.
- Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009.
- Karl Heinz Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt a. M. 1999.
- Grzegorz Hryciuk, *Zwangsumsiedlung, Flucht und Vertreibung 1939-1959. Atlas zur Geschichte Ostmitteleuropas*, Bonn 2010.
- Theo Hug (Hrsg.), *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen?*, Baltmannsweiler 2001.
- Hans-Otto Hügel (Hrsg.), *Fernsehshows. Form- und Rezeptionsanalyse. Dokumentation einer Arbeitstagung an der Universität Hildesheim*, Januar 1993, Hildesheim 1993.
- Kai-Uwe Hugger, *Uses & Gratifications-Approach und Nutzenansatz*, in: Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), *Handbuch Medienpädagogik*, Wiesbaden 2008, S. 173-177.
- Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the Movies. Studying History on Film*, London 2007.
- Philipp von Hugo, *Beobachten, bürgern und zensieren. Filmpolitik mit dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 31 (2003), S. 62-91.
- Philipp von Hugo, *Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegung zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre*, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 453-477.
- Klaus Hurrelmann, *Einführung in die Sozialisationstheorie*, Weinheim 2002.
- Michael Jäckel, *Mediennutzung als Niedrigkostensituation. Anmerkungen zum Nutzen- und Belohnungsansatz*, in: *Medienpsychologie* 4 (1992), H. 4, S. 246-266.

- Michael Jäckel, Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung, Wiesbaden 2011.
- Ingeborg Jacobs, Freiwild. Das Schicksal deutscher Frauen 1945, Berlin 2008.
- Otfried Jarren/Heinz Bonfadelli (Hrsg.), Publizistikwissenschaft. Eine Einführung, Bern 2000.
- Hans Robert Jauss, Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte, in: Reinhart Koselleck/Heinrich Lutz/Jörn Rüsen (Hrsg.), Formen der Geschichtsschreibung, München 1982, S. 415-451.
- Henry Jenkins, Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture, New York 1992.
- Klaus Bruhn Jensen, The Social Semiotics of Mass Communication, London 1995.
- Klaus Bruhn Jensen, The Handbook of Media and Communication Research. Qualitative and Quantitative Methodologies, New York 2012.
- Olaf Jensen, Geschichte machen. Strukturmerkmale des intergenerationellen Sprechens über die NS-Vergangenheit in deutschen Familien, Tübingen 2004.
- Sara Jones, The Media of Testimony. Remembering the East German Stasi in the Berlin Republic, Houndmills, Basingstoke 2014.
- Christofer Jost/Daniel Klug/Axel Schmidt/Klaus Neumann-Braun/Armin Reautschnig, Computergestützte Analyse von audiovisuellen Medienprodukten, Wiesbaden 2013.
- Ulrike Jureit/Christian Schneider, Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung, Bonn 2010.
- Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hrsg.), Music and Emotion. Theory and Research, Oxford, New York 2001.
- Max Kaase/Winfried Schulz (Hrsg.), Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde, Opladen 1989.
- Ludger Kacmarek, Verstehen Sie Film? Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven Filmpsychologie, in: montage AV 5 (1996), H. 2, S. 89-107.
- Anton Kaes (Hrsg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur u. Film 1909-1929, München, Tübingen 1978.
- Anton Kaes, Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987.
- Friedrich P. Kahlenberg, Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel „Andalusische Nächte“, in: Heinz Boberach/Hans Booms (Hrsg.), Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beitr. zum Archivwesen, zur Quellenkunde u. Zeitgeschichte, Boppard am Rhein 1978, S. 511-532.
- Thomas Kailer, „Gewählte Erinnerung“. Die Vertreibung der Sudetendeutschen und die mediale Inszenierung des Massakers von Aussig vom 31. Juli 1945, in: Christine Vogel (Hrsg.), Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert, Frankfurt a. M., New York 2006, S. 188-220.
- Heinke M. Kalinke (Hrsg.), Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Neue Forschungen, Oldenburg 2011/2012, online unter: <http://www.bkge.de/Projekte/Zeitzeugenberichte/Forschungsbeitraege.php> [zuletzt geprüft 19.07.2018].
- Sibylle Kalupner, Die Grenzen der Individualisierung. Handlungstheoretische Grundlagen einer Zeitdiagnose, Frankfurt a. M. 2003.
- Helga Kämpf-Jansen, Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung, Köln 2001.
- Wulf Kansteiner, Film und Fernsehen, in: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hrsg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010, S. 217-226.
- Wulf Kansteiner, Aufstieg und Abschied der NS-Zeitzeugen in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 320-353.
- Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies, Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik, Bielefeld 2009.
- Judith Keilbach, Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 17 (2002), S. 102-113.
- Judith Keilbach, Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31 (2003), S. 287-306.
- Judith Keilbach, „Neue Bilder“ im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwendung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl

- (Hrsg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 543-568.
- Judith Keilbach, *Die vielen Geschichten des Fernsehens. Über einen heterogenen Gegenstand und seine Historisierung*, in: *montage AV 14* (2005), H. 1, S. 29-41.
- Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster 2008.
- Judith Keilbach, *Geschichte im Fernsehen*, in: Sabine Horn/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*, Göttingen 2009, S. 153-160.
- Judith Keilbach, *Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen*, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 281-299.
- Udo Kelle, *Sociological Explanations between Micro and Macro and the Integration of Qualitative and Quantitative Methods*, in: *Forum qualitative Sozialforschung 2* (2001), H. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/966/2108> [zuletzt geprüft 12.02.2018].
- Udo Kelle, *Die Integration qualitativer und quantitativer Methoden in der empirischen Sozialforschung. Theoretische Grundlagen und methodologische Konzepte*, Wiesbaden 2008.
- Udo Kelle/Christian Erzberger, *Qualitative und quantitative Methoden: Kein Gegensatz*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 299-308.
- Sven Felix Kellerhoff, *Geschichte muss nicht knallen – Zwischen Vermittlung und Vereinfachung: Plädoyer für eine Partnerschaft von Geschichtswissenschaft und Geschichtsjournalismus*, in: Michele Barricelli/Julia Hornig (Hrsg.), *Aufklärung, Bildung, „Histotainment“? Zeitgeschichte in Unterricht und Gesellschaft heute*, Frankfurt a. M. 2008, S. 147-158.
- Douglas Kellner, *Media culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, London 1995.
- Douglas Kellner, *Medien- und Kommunikationsforschung vs. Cultural Studies. Wider ihre Trennung*, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter/Gabriele Kreuzner/Bettina Suppelt/Michael Haupt (Hrsg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, S. 341-364.
- Thomas Kemper, *Received Wisdom. Three Reception Studies*, in: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media 46* (2003), online unter: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/index.html> 2108 [zuletzt geprüft 12.02.2018].
- Angela Keppler, *Fernsehunterhaltung aus Zuschauersicht*, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.), *Fernsehshows. Form- und Rezeptionsanalyse. Dokumentation einer Arbeitstagung an der Universität Hildesheim*, Januar 1993, Hildesheim 1993, S. 11-24.
- Angela Keppler, *Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen*, in: Peter Vorderer (Hrsg.), *Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*, Opladen 1996, S. 11-24.
- Angela Keppler, *Mediales Produkt und sozialer Gebrauch. Stichworte zu einer inklusiven Medienforschung*, in: Michael Charlton/Tilmann Sutter (Hrsg.), *Massenkommunikation, Interaktion und soziales Handeln*, Wiesbaden 2001, S. 125-145.
- Angela Keppler, *Mediale Kommunikation und kulturelle Orientierung. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Medienforschung*, in: *Historical Social Research 30* (2005), H. 1, S. 215-226.
- Angela Keppler, *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt a. M. 2006.
- Angela Keppler, *Das Fernsehen als Sinnproduzent. Soziologische Fallstudien*, Berlin 2015.
- Angela Keppler/Martin Seel, *Über den Status filmischer Genres*, in: *montage AV 11* (2002), H. 2, S. 58-68.
- Ian Kershaw, *Personality and Power. The individual's role in the history of twentieth-century Europe*, in: *The Historian 83* (2004), S. 8-20.
- Sabrina Heike Kessler/Guenther Lars, *On- oder Off-Sprecher? Zur Glaubwürdigkeit von Evidenzquellen in TV-Wissenschaftsmagazinen*, in: *Studies in Communication and Media 4* (2015), H. 2, S. 176-188.
- Lars-Broder Keil/Sven Felix Kellerhoff, *Deutsche Legenden. Vom „Dolchstoß“ und anderen Mythen der Geschichte*, Berlin 2003.
- David Kettler/Volker Meja/Nico Stehr (Hrsg.), *Strukturen des Denkens*, Frankfurt a. M. 2003.
- Susanne Keuneke, *Qualitatives Interview*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 254-267.

- Martina Kienberger, Einfluss von filmischen Geschichtsdarstellungen auf das historische Bewusstsein von Jugendlichen (Meisterarbeit an Universität Wien), Wien 2008, online unter: http://othes.univie.ac.at/1217/1/2008-08-18_0300840.pdf [zuletzt geprüft 03.11.2017].
- Kay Kirchmann/Christian Filk, Wie Erinnerungsfähig ist das Fernsehen? Thesen zum Verhältnis von Geschichte, Medien und kulturellem Gedächtnis, in: Funk-Korrespondenz 42 (2000), S. 3-9.
- Manfred Kittel, Vertreibung aus der Erinnerung? Der alte deutsche Osten und die „neue Ostpolitik“ in den 1960er und 1970er Jahren, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 37-52, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].
- Marion Klein, Schülerinnen und Schüler am Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Eine empirisch-rekonstruktive Studie, Wiesbaden 2012.
- Jürgen Kleindienst, Nichts führt zurück. Flucht und Vertreibung 1944-1948 in Zeitzeugen-Erinnerungen, Berlin 2001.
- Gerhard Kleining, Das qualitative Experiment, in: Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie 38 (1986), H. 4, S. 724-750.
- Konrad Klejsa (Hrsg.), Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften, Marburg 2010.
- Christopher Klessmann, Kriegsenden, Kriegslegenden. Bewältigungsstrategien in einer deutschen Großstadt, in: Bernd-A Rusinek (Hrsg.), Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive, Göttingen 2004, S. 209-216.
- Freya Klier, Verschleppt ans Ende der Welt. Schicksale deutscher Frauen in sowjetischen Arbeitslagern, Berlin 2000.
- Walter Klingler/Andreas Grajczyk/Gunnar Roters, Erinnerungsinteresse an zeitgeschichtlichen Ereignissen im Spiegel der Fernsehforschung, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland, Band 1, Teilband 1, Baden-Baden 1998, S. 366-384.
- Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland, Band 1, Teilband 1, Baden-Baden 1998.
- Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland, Band 1, Teilband 2, Baden-Baden 1998.
- Michael Kloft, Fernsehstar Hitler. Wie viel Wissenschaft verträgt Zeitgeschichte im Fernsehen?, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 87-98.
- Alexander Kluge, Bestandaufnahme: Utopie Film, Frankfurt a. M. 1983.
- Susann Kluge, Empirisch begründete Typenbildung in der qualitativen Sozialforschung, in: Forum qualitative Sozialforschung 1 (2000), H. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1124/2497> [zuletzt geprüft 12.02.2018].
- Susanne Knaller (Hrsg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, Paderborn, München 2006.
- Volkhard Knigge (Hrsg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, Bonn 2005.
- Volkhard Knigge, Jenseits der Erinnerung. Zu einer Zivilgeschichte der Zukunft, in: Kulturpolitische Mitteilungen 34 (2010), 128/I, S. 62-65.
- Volkhard Knigge, Zur Zukunft der Erinnerung, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 60 (2010), H. 25-26, S. 10-16.
- Hubert Knoblauch, Transkription, in: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/Michael Meuser (Hrsg.), Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung, Opladen 2006, S. 159-160.
- Silvia Knobloch, Überlegungen zur Charaktersynthese von non-fiktionalen Medienfiguren. Stellungnahme zu dem Beitrag von Hans J. Wulff, in: Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996, S. 49-52.
- Guido Knopp, Die große Flucht. Das Schicksal der Vertriebenen, München 2001.
- Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hrsg.), Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch, Darmstadt 1988.
- Gertrud Koch, Film, Fernsehen und neue Medien, in: Volkhard Knigge (Hrsg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, Bonn 2005, S. 432-442.
- Thomas Koebner/Norbert Grob/Anette Kaufmann (Hrsg.), Standardsituationen im Film. Ein Handbuch, Marburg 2016.
- Nils Köhler, Der Golm und die Tragödie von Swinemünde. Kriegsgräber als Wegweiser zwischen Vergangenheit und Zukunft, Kamminke, Karlshagen 2011.

- Nils Köhler/Klaus Utpatel (Hrsg.), *Das Inferno von Swinemünde. Überlebende berichten über die Bombardierung der Stadt am 12. März 1945*, Kassel 2015.
- Juha Koivisto/Andreas Merckens (Hrsg.), *Ideologie, Identität, Repräsentation*, Hamburg 2004.
- Carlos Kölbl, *Geschichtsbewußtsein im Jugendalter. Grundzüge einer Entwicklungspsychologie historischer Sinnbildung*, Bielefeld 2004.
- Carlos Kölbl, *Zum Nutzen der dokumentarischen Methode für die Hypothesen- und Theoriebildung in der Geschichtsbewusstseinsforschung*, in: Hilke Günther-Arndt/Michael Sauer (Hrsg.), *Geschichtsdidaktik empirisch. Untersuchungen zum historischen Denken und Lernen*, Berlin 2006, S. 29-48.
- Carlos Kölbl, *Qualitative und quantitative Zugänge in der Erforschung historischen Lernens. Potenziale und Grenzen*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 61 (2010), H. 9, S. 476-487.
- Eckard König/Peter Zedler (Hrsg.), *Bilanz qualitativer Forschung. Grundlagen qualitativer Forschung (Band 1)*, Weinheim 1995.
- Judith Königer, *Authentizität in der Filmbiografie. Zur Entwicklung eines rezipientenorientierten Authentizitätsbegriffs*, Würzburg 2015.
- Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsg.), *History goes Pop. Zur Repräsentationen von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009.
- Helmut Korte, *Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell*, in: Knut Hieckthier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin 1997, S. 154-166.
- Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen 1998.
- Helmut Korte, *Sequenzprotokoll*, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 387-394.
- Helmut Korte/Peter Drexler/Hans-Peter Rodenberg/Jens Thiele, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin 2010.
- Hartmut Koschyk, *Der neue Stellenwert von Flucht und Vertreibung in der Erinnerungskultur*, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin*, St. Augustin 2005, S. 139-144, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018]
- Reinhard Koselleck/Heinrich Lutz/Jörn Rüsen (Hrsg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982.
- Andreas Kossert, *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, München 2009.
- Andreas Kossert, *Ostpreußen. Flucht und Vertreibung nach Deutschland*, in: Detlef Brandes/Holm Sundhaussen/Stefan Troebst (Hrsg.), *Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 497-499.
- Andreas Kossert, *Damals in Ostpreußen. Der Untergang einer deutschen Provinz*, München 2010.
- Manuel Köster, *Historisches Textverstehen. Rezeption und Identifikation in der multiethnischen Gesellschaft*, Münster, Berlin 2013.
- Sabine Kowal/Daniel C. O'Connell, *Zur Transkription von Gesprächen*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 437-477.
- Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985.
- Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M. 1999.
- Nicole C. Krämer/Stephan Schwan/Dagmar Unz/Monika Suckfüll, *Medienpsychologie. Schlüsselbegriffe und Konzepte*, Stuttgart 2016.
- Benjamin Krämer, *Strategien der Mediennutzung*, in: *Studies in Communication and Media* 2 (2013), H. 2, S. 199-222.
- Leif Kramp, *Gedächtnismaschine Fernsehen*, Berlin 2011.
- Christian Krockow/Libussa Fritz-Krockow, *Die Stunde der Frauen. Bericht aus Pommern 1944 bis 1947. Nach einer Erzählung von Libussa Fritz-Krockow*, Stuttgart 2007.
- Frank-Lothar Kroll, *Flucht und Vertreibung in der Literatur nach 1945*, Berlin 1997.
- Friedrich Krotz, *Emotionale Aspekte der Fernsehnutzung. Konzeptionelle Überlegungen zu einem vernachlässigten Thema*, in: Hans-Otto Hügel (Hrsg.), *Fernsehsows. Form- und Rezeptionsanalyse. Dokumentation einer Arbeitstagung an der Universität Hildesheim*, Januar 1993, Hildesheim 1993, S. 91-119.

- Friedrich Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der Cultural Studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1995), H. 3, S. 245-265.
- Friedrich Krotz, Kontexte des Verstehens audiovisueller Kommunikate. Das sozial positionierte Subjekt der Cultural Studies und die kommunikativ konstruierte Identität des symbolischen Interaktionismus, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien, Opladen 1997, S. 73-91.
- Friedrich Krotz, Die Mediatisierung kommunikativen Handelns. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien, Wiesbaden 2001.
- Friedrich Krotz, Handlungstheorien, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 40-49.
- Friedrich Krotz, Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität. Zum Menschenbild der Cultural Studies, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hrsg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008, S. 117-126.
- Adam Krzeminski, Die schwierige deutsch-polnische Vergangenheitspolitik, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 3-5.
- Hans-Dieter Kübler, Mediensozialisation – Ein Desiderat zur Erforschung von Medienwelten. Versuch einer Standortbestimmung und Perspektivik, in: Diskurs Kindheits- und Jugendforschung 4 (2009), H. 1, S. 7-26.
- Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik, Wien 2005.
- Christoph Kühberger/Christian Lübke/Thomas Terberger (Hrsg.), Wahre Geschichte, Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft. Beiträge einer internationalen Tagung vom 12. bis 14. Januar 2006 im Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, Rahden 2007.
- Christoph Kühberger (Hrsg.), Historisches Wissen. Geschichtsdidaktische Erkundung zu Art, Tiefe und Umfang für das historische Lernen, Schwalbach/Ts. 2012.
- Christoph Kühberger (Hrsg.), Geschichte denken. Zum Umgang mit Geschichte und Vergangenheit von Schüler/innen der Sekundarstufe 1 am Beispiel „Spielfilm“. empirische Befunde, diagnostische Tools, methodische Hinweise, Innsbruck 2013.
- Christoph Kühberger, Empirische Befunde zum Umgang mit Spielfilmen über die Vergangenheit in der Sekundarstufe 1, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 65 (2014), 7-8, S. 423-438.
- Markus Kuhn, Filmnarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin 2013.
- Michael Kunczik/Astrid Zipfel, Wirkung von Gewaltdarstellungen, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland. Band 1, Teilband 2, Baden-Baden 1998, S. 561-577.
- Michèle Lagny, Kino für Historiker, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 8 (1997), H. 4, S. 457-483.
- Michèle Lagny, Historischer Film und Geschichtsdarstellungen im Fernsehen, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 115-128.
- Marcia Landy, Cinematic Uses of the Past, Minneapolis, Minn 1996.
- Marcia Landy, Introduction, in: Marcia Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2001, S. 1-22.
- Marcia Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2001.
- Claus Leggewie/Anne Lang, Der Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt, Bonn 2011.
- Ruth Leiserowitz, Ostpreußen: Deportation in die Sowjetunion und Ausweisung in die SBZ, in: Detlef Brandes/Holm Sundhaussen/Stefan Troebst (Hrsg.), Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 495-496.
- Annette Leo, Keine gemeinsame Erinnerung. Geschichtsbewusstsein in Ost und West 53 (2003), 40/41, S. 27-32.
- Steffen Lepa, Jenseits des Films. Kritisch-realistische Rekonstruktion von Filmverstehen und Filmreflexion, Wiesbaden 2010.
- Steffen Lepa, Zur Ermittlung von Filmlesartentypologien mit Hilfe der Postrezeptiven Lesartenanalyse (PLA), in: Theresa Naab/Daniela Schlütz/Wiebke Möhring (Hrsg.), Standardisierung und Flexibilisie-

- ung als Herausforderungen der kommunikations- und publizistikwissenschaftlichen Forschung, Köln 2013, S. 203-228.
- Steffen Lepa/Alexander Geimer, Jenseits des Films. Postmortem-Kino als Sinnagentur für jugendliche Häretiker, in: Andreas R. Becker (Hrsg.), Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007, Marburg 2007, S. 36-43.
- Edgar Lersch/Reinhold Viehoff, Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003, Berlin 2007.
- Thomas Lindenberger, Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, in: Zeithistorische Forschungen 1 (2004), H. 1, S. 72-85.
- Thomas Lindenberger, Zeitgeschichte am Schneidetisch. Zur Historisierung der DDR in deutschen Spielfilmen, in: Gerhard Paul (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 353-372.
- Martin Lindner (Hrsg.), Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005.
- Heinrich Lippert, Rezipienten-orientierte Medienwirkungsforschung. Grundlegung und Modell einer rezipienten-orientierten Medienanalyse am Beispiel von Filmen für d. Einsatz im Unterricht zur Hinführung in d. Arbeits- u. Wirtschaftswelt, Münster 1987.
- Sonia M. Livingstone, Die Rezeption von Unterhaltungsangeboten, in: Uwe Hasebrink/Lee B. Becker (Hrsg.), Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster, Baden-Baden 1996, S. 163-177.
- Sonia M. Livingstone, Audience research at the crossroads. The ‚implied audience‘ in media and cultural theory, in: European Journal of Cultural Studies 1 (1998), S. 193-217.
- Wiebke Loosen/Marco Dohle (Hrsg.), Journalismus und (sein) ‚Publikum. Schnittstellen zwischen Journalismusforschung und Rezeptions- und Wirkungsforschung, Dordrecht 2014.
- Chris Lorenz, Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie, Köln 1997.
- Hilke Lorenz, Heimat aus dem Koffer. Vom Leben nach Flucht und Vertreibung, Berlin 2011.
- Jan Lorenz/Matthias Friederich, Wie rezipieren Schüler Geschichtsfilme? Eine empirische Erkundung, in: Geschichte lernen (2003), H. 95, 8-9.
- Matthias N. Lorenz/Torben Fischer, Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945, Bielefeld 2015.
- Jan N. Lorenzen, Zeitgeschichte im Fernsehen. Theorie und Praxis historischer Dokumentationen, Wiesbaden 2015.
- Christian Lotz, Die Deutung des Verlusts. Erinnerungspolitische Kontroversen im geteilten Deutschland um Flucht, Vertreibung und die Ostgebiete (1948-1972), Köln 2007.
- David Lowenthal, „History“ und „Heritage“. Widerstreitende und konvergente Formen der Vergangenheitsbetrachtung, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), Geschichtskultur in der zweiten Moderne, Frankfurt a. M. 2000, S. 71-94.
- Stephen Lowry, Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers, in: montage AV 1 (1992), H. 1, S. 113-128.
- Thomas Luckmann, Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens. Kommunikative Gattungen, in: Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie Sonderheft 27 (1986), S. 191-211.
- Peter Ludes/Heidemarie Schumacher/Peter Zimmermann (Hrsg.), Informations- und Dokumentarsendungen, München 1994.
- Manfred Lueger, Grundlagen qualitativer Feldforschung. Methodologie, Organisation, Materialanalyse, Wien 2000.
- Niklas Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1990.
- Paul Lüttinger/Rita Rossmann, Integration der Vertriebenen. Eine empirische Analyse, Frankfurt a. M., New York 1989.
- Piotr Madajczyk, Das „Zentrum gegen Vertreibungen“, das polnische und deutsche historische Gedächtnis und die polnisch-deutschen Beziehungen, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhausen (Hrsg.), Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 240-280.
- Merja Mahrt, Einstellung, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 113-128.
- Gerhard Maletzke, Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen, Probleme, Perspektiven, Opladen 1998.
- Roland Mangold, Emotionale Wirkungsaspekte während der Fernsehrezeption, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland. Band 1, Teilband 2, Baden-Baden 1998, S. 641-660.

- Roland Mangold, Anforderungen an die Erklärung audiovisueller Emotionen und Vorstellung eines integrativen Ansatzes, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 171-186.
- Karl Mannheim, Eine soziologische Theorie der Kultur und ihrer Erkennbarkeit (Konjunktives und kommunikatives Denken), in: David Kettler/Volker Meja/Nico Stehr (Hrsg.), *Strukturen des Denkens*, Frankfurt a. M. 2003, S. 155-322.
- Karl Mannheim, Über die Eigenart kultursoziologischer Erkenntnis, in: David Kettler/Volker Meja/Nico Stehr (Hrsg.), *Strukturen des Denkens*, Frankfurt a. M. 2003, S. 33-154.
- Oliver Marchart, *Cultural studies*, Konstanz 2008.
- Margrit Schreier, Verfahren der Rezeptions- und Wirkungsanalyse, in: Gebhard Rusch (Hrsg.), *Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2002, S. 275-293.
- Judith Martin (Hrsg.), *Geschichte, Friedensgeschichte, Lebensgeschichte*, Herbolzheim 2007.
- Matías Martínez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2012.
- Andreas C. Matt, Zwischen Vaterlandsverrat und Heldentum. Ein Vergleich zweier Stauffenberg-Darstellungen im deutschsprachigen Spielfilm sowie ihrer Rezeption (Magisterarbeit an der Friedrich-Schiller-Universität Jena), Jena 2012 (unveröffentlicht).
- Jörg Matthes, Kognition, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014, S. 11-28.
- Siegfried Mattl/Karl Stuhlpfarrer, Film und Geschichte. Ein Beiprogramm, in: *Zeitgeschichte* 21 (1994), H. 9-10, S. 269-279.
- Marcus Maurer, Grundlagen: Designs und Forschungslogik in der Medienwirkungsforschung, in: Wolfgang Schweiger (Hrsg.), *Handbuch Medienwirkungsforschung*, Wiesbaden 2013, S. 549-563.
- Philipp Mayring, *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*, Weinheim 2002.
- Philipp Mayring, Kombination und Integration qualitativer und quantitativer Analyse, in: *Forum qualitative Sozialforschung* 2 (2001), H. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/969/2114> [zuletzt geprüft 12.02.2018].
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (Hrsg.), *JIM-Studie 2015. Jugend, Information, (Multi-)Media. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger*, Stuttgart 2015, online unter: https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2015/JIM_Studie_2015.pdf [19.07.2018].
- Elke Mehnert/Jörg B. Bilke/Kirsti Dubeck/Lutz Kirschner/Jens F. Dwars/Christel Berger/Bernhard Fisch/Ludwig Elm/Horst Ritschel/Manfred Weissbecker (Hrsg.), *Flucht, Vertreibung und Erinnern. Zur politischen und literarischen Reflexion in der deutschen und osteuropäischen Nachkriegsliteratur*, Jena 2004.
- Christian Meier, *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*, Bonn 2010.
- Hans Merrens, Auswahlverfahren Sampling Fallkonstruktion, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 286-299.
- Klaus Merten (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994.
- Robert King Merton/Marjorie Fiske Lowenthal/Patricia L. Kendall, *The Focused Interview. A Manual of Problems and Procedures*, New York, London 1990.
- Gisela Mettele, Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen, in: Lothar Gall/Dieter Hein/Klaus Hildebrand/Andreas Schulz (Hrsg.), *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag*, München 2006, S. 287-299.
- Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris 1968.
- Michael Meyen, Was wollen die Zuschauer sehen? Erwartungen des Publikums an Geschichtsformate im Fernsehen, in: Albert Drews (Hrsg.), *Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm*, Rehburg-Loccum 2008, S. 55-73.
- Michael Meyen/Senta Pfaff, Rezeption von Geschichte im Fernsehen, in: *Media Perspektiven* 36 (2006), H. 2, S. 102-106.
- Corinna Meyer, Der Prozess des Filmverstehens. Ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss, Alfeld 1996.

- Peter Meyers, Film im Geschichtsunterricht. Realitätsprojektionen in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen von der NS-Zeit bis zur Bundesrepublik. Geschichtsdidaktische und unterrichtspraktische Überlegungen, Frankfurt a. M. 1998.
- Peter Meyers, Film im Geschichtsunterricht, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 52 (2001), H. 4, S. 246-259.
- Burkard Michel, Bildrezeption als Praxis. Dokumentarische Analyse von Sinnbildungsprozessen bei der Rezeption von Fotografien, in: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung* 5 (2004), H. 1, S. 67-86.
- Burkard Michel, Kommunikation vs. Konjunktion. Zwei Modi der Medienrezeption, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), *Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft*, München 2005, S. 107-126.
- Burkard Michel, Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien, Wiesbaden 2006.
- Burkard Michel, Habitus und Lebensstil, in: Ralf Vollbrecht/Claudia Wegener (Hrsg.), *Handbuch Mediensozialisation*, Wiesbaden 2009, S. 75-85.
- Burkard Michel, Regeln und Regelmäßigkeiten. Methodische Überlegungen zur Analyse von Strukturen des Medienhandelns, in: Andreas Fahr (Hrsg.), *Zählen oder Verstehen? Diskussion um die Verwendung quantitativer und qualitativer Methoden in der empirischen Kommunikationswissenschaft*, Köln 2011, S. 197-221.
- Burkard Michel, Fotografien und ihre Lesarten. Die Dokumentarische Analyse von Bildrezeptionsprozessen, in: Ralf Bohnsack/Iris Nentwig-Gesemann/Arnd-Michael Nohl (Hrsg.), *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Wiesbaden 2013, S. 91-120.
- Lothar Mikos, Die Geschichte im Kopf des Zuschauers. Strukturfunktionale Film- und Fernsehanalyse. Teil 2, in: *Medien Praktisch: Zeitschrift für Medienpädagogik* 20 (1996), H. 4, S. 57-62.
- Lothar Mikos, Parasoziale Interaktion und indirekte Adressierung, in: Peter Vorderer (Hrsg.), *Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*, Opladen 1996, S. 97-106.
- Lothar Mikos, Der erinnerte Film. Perspektiven einer Filmgeschichte als Rezeptionsgeschichte, in: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin 1997, S. 143-153.
- Lothar Mikos, Ästhetische Erfahrung und visuelle Kompetenz. Zur Erweiterung der Medienkompetenz um präsentative Elemente, in: *MedienPädagogik: Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung* 1 (2000), H. 1, S. 1-16, online unter: <http://www.medienpaed.com/article/view/4/4> [zuletzt geprüft 19.06.2018].
- Lothar Mikos, Fernsehen, Kult und junge Zuschauer, in: *TeleviZion* 17 (2004), H. 2, S. 38-41.
- Lothar Mikos, Alltag und Mediatisierung, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 80-94.
- Lothar Mikos, Die Rezeption des Cultural Studies Approach im deutschsprachigen Raum, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hrsg.), *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden 2008, S. 49-66.
- Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz 2008.
- Lothar Mikos, Qualitative Verfahren, in: Wolfgang Schweiger (Hrsg.), *Handbuch Medienwirkungsforschung*, Wiesbaden 2013, S. 628-641.
- Lothar Mikos/Elizabeth Pommer, Rezeptionsforschung, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 193-199.
- Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005.
- Lothar Mikos/Rainer Winter/Dagmar Hoffmann, Einleitung: Medien. Identität. Identifikationen, in: Lothar Mikos/Rainer Winter/Dagmar Hoffmann (Hrsg.), *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*, Weinheim, München 2007, S. 7-20.
- Lothar Mikos/Rainer Winter/Dagmar Hoffmann (Hrsg.), *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*, Weinheim, München 2007.
- Peter Mohler, Zur Pragmatik qualitativer und quantitativer Sozialforschung, in: *Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie* 33 (1981), H. 3, S. 716-734.

- Sabine Moller, *Vielfache Vergangenheit. Öffentliche Erinnerungskulturen und Familienerinnerungen an die NS-Zeit in Ostdeutschland*, Tübingen 2003.
- Sabine Moller, *Spielfilme als Blaupausen des Geschichtsbewusstseins. Good Bye Lenin! aus deutscher und amerikanischer Perspektive*, in: Susanne Popp (Hrsg.), *Zeitgeschichte – Medien – historische Bildung*, Göttingen 2010, S. 239-253.
- Sabine Moller, *Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Filme und ihre Zuschauer*, Berlin 2018.
- Horst Möller, *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Zur Einführung*, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin*, St. Augustin 2005, S. 9-16, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].
- James Monaco/Hans M. Bock, *Film verstehen – Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg 2011.
- James Monaco/Hans M. Bock/David Lindroth/Brigitte Westermeier/Robert Wohlleben, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg 2013.
- David Morley, *The Nationwide Audience. Structure and Decoding*, London 1980.
- David Morley, *Television, Audiences, and Cultural Studies*, London, New York 1992.
- David Morley, *Medienpublika aus Sicht der Cultural Studies*, in: Uwe Hasebrink/Lee B. Becker (Hrsg.), *Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster*, Baden-Baden 1996, S. 37-51.
- David Morley, *Populism, Revisionism and the New Audience Research*, in: James Curran (Hrsg.), *Cultural Studies and Communications*, London, New York 1996, S. 279-293.
- David Morley, *Bemerkungen zur Ethnografie des Fernsehpublikums*, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter/Gabriele Kreuzner/Bettina Suppelt/Michael Haupt (Hrsg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, S. 281-316.
- David Morley, *Unanswered Questions in Audience Research*, in: *The Communication Review* 9 (2006), H. 2, S. 101-121.
- Jan Motte/Rainer Ohliger (Hrsg.), *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen 2004.
- Achatz von Müller, *Geschichte im Film*, in: Aleida Assmann/Klaus Bergmann (Hrsg.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997, S. 688-694.
- Anett Müller, *Formen des Archivbildes. Historisches Bewusstsein im zeitgenössischen Spielfilm*, Darmstadt 2010, 2010.
- Eggo Müller, *„Pleasure and Resistance“*. John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie, in: *montage AV* 2 (1993), H. 1, S. 52-66.
- Eggo Müller/Hans Jürgen Wulff, *Aktiv ist gut: Anmerkungen zu einigen empiristischen Verkürzungen der British Cultural Studies*, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hrsg.), *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden 2008, S. 171-176.
- Rolf-Dieter Müller/Florian Huber/Johannes Eglau, *Der Bombenkrieg 1939-1945*, Berlin 2004.
- Ingo von Münch, *„Frau, komm!“*. Die Massenvergewaltigungen deutscher Frauen und Mädchen 1944/45, Graz 2013.
- Bernd Mütter/Bernd Schönemann/Uwe Uffelman (Hrsg.), *Geschichtskultur. Theorie, Empirie, Pragmatik*, Weinheim 2000.
- Florian Mundhenke, *Polyphone Friktionen. Die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive*, in: *MEDIENwissenschaft* 20 (2010), H. 1, S. 29-37.
- Thomas Mussweiler, *Sozialer Vergleich*, in: Hans-Werner Bierhoff/Dieter Frey (Hrsg.), *Handbuch der Psychologie (Bd. 3). Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie*, Göttingen, Bern, Wien, Toronto, Seattle, Oxford, Prag 2006, S. 103-112.
- Heinrich Muth, *Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 6 (1955), H. 11, 670-681.
- Theresa Naab/Daniela Schlütz/Wiebke Möhring (Hrsg.), *Standardisierung und Flexibilisierung als Herausforderungen der kommunikations- und publizistikwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2013.
- Norman M. Naimark, *Flammender Haß. Ethnische Säuberung im 20. Jahrhundert*, Bonn 2009.

- Oliver Näpel, Historisches Lernen durch „Dokumentarfilm“? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2 (2003), S. 213-244.
- Oliver Näpel, Kommerz, Bildung, Geschichtsbewusstsein. Historisches Lernen durch Geschichte im TV?, in: Susanne Popp (Hrsg.), Zeitgeschichte – Medien – historische Bildung, Göttingen 2010, S. 219-237.
- Klaus Naumann, Agenda 1945 – Das Jahr des Kriegsendes im aktuellen Geschichtsdiskurs, in: Bernd-A Rusinek (Hrsg.), Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive, Göttingen 2004, S. 237-253.
- Heinz Nawratil/Erika Steinbach, Schwarzbuch der Vertreibung 1945-1948. Das letzte Kapitel unbewältigter Vergangenheit, München 2007.
- Sönke Neitzel, Geschichtsbild und Fernsehen. Ansätze einer Wirkungsforschung, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 488-497.
- Klaus Neumann-Braun, Strukturanalytische Rezeptionsforschung, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 58-65.
- Bill Nichols, Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm, in: montage AV 3 (1994), H. 1, S. 39-49.
- Robert Niemi, History in the Media. Film and Television, Santa Barbara 2006.
- Bill Niven, On a Supposed Taboo. Flight and Refugees from the East in GDR Film and Television, in: German Life and Letters 65 (2012), H. 2, S. 216-236.
- Bill Niven, Belletristik in der DDR, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 28-40.
- Bill Niven, Film und Fernsehen in der DDR, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 140-152.
- Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015.
- Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz, Einleitung, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 9-14.
- Arnd-Michael Nohl, Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis, Wiesbaden 2012.
- Käthe von Normann, Ein Tagebuch aus Pommern. 1945-1946, München 1987.
- O.A. (Hrsg.), Deutsch-Tschechische Nachrichten Dossier: Vom Münchener Diktat zur Nachkriegsordnung. Geschichte und ihre Instrumentalisierung in der aktuellen deutschen Politik, o.O. 2004, S. 3-31, online unter: www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Themen/Europa/050307_dtn_dossier_5_04.pdf [zuletzt geprüft 22.05.2017].
- Ulrich Oevermann/Tilman Allert/Elisabeth Konau/Jürgen Krambeck, Die Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften, in: Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart 1979, S. 352-434.
- Peter Ohler, Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme, Münster 1994.
- Peter Ohler, Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption, in: montage AV 3 (1994), H. 1, S. 133-141.
- Peter Ohler, Der Zuschauer als Filmregisseur aus der Perspektive einer kognitiven Filmpsychologie, in: Uwe Hasebrink/Lee B. Becker (Hrsg.), Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster (Bd. 5), Baden-Baden 1996, S. 197-238.
- Rainer Ohliger, Flucht und Vertreibung als Migrationsgeschichte: Möglichkeiten und Grenzen einer neuen Deutung und Erinnerung, in: Ulf Brunnbauer/Michael G. Esch/Holm Sundhaussen (Hrsg.), Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 213-239.
- Mary Beth Oliver, Wertschätzung als Publikumsreaktion am Beispiel tragischer, ergreifender und bewegendere Unterhaltung, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 205-217.
- Burkhard Olschowsky, Die Gegenwart des Vergangenen, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 55 (2005), H. 5-6, S. 27-32.

- Anne von Oswald/Andrea Schmelz/Tanja Lenuweit (Hrsg.), *Erinnerungen in Kultur und Kunst. Reflexionen über Krieg, Flucht und Vertreibung in Europa*, Bielefeld 2009.
- Vadim Oswald/Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.), *Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart*, Schwalbach Ts. 2009.
- Karl A. Otto, *Westwärts, heimwärts? Aussiedlerpolitik zwischen „Deuschtümelei“ und „Verfassungsauftrag“*, Bielefeld 1990.
- Hans-Jürgen Pandel/Ursula A. J. Becher, *Handbuch Medien im Geschichtsunterricht*, Schwalbach Ts. 2010.
- Christel Panzig, *Wir hatten doch keine Wahl. Zeitzeuginnen und Zeitzeugen erinnern sich an Flucht, Vertreibung und Integration in Mitteldeutschland nach dem II. Weltkrieg*, Lutherstadt Wittenberg 2012.
- Joachim Paschen, *Film und Geschichte*, in: *Geschichte lernen* (1994), H. 42, S. 13-19.
- Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn, München 2004.
- Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006.
- Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder* (Bd. 2). 1949 bis heute, Bonn 2008.
- Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder* (Bd. 1). 1900 bis 1949, Göttingen 2009.
- Gerhard Paul, *Der Flüchtlingstreck Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de memoire*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder* (Bd. 1). 1900 bis 1949, Göttingen 2009, S. 666-723.
- Gerhard Paul, *Einführung*, in: Susanne Popp (Hrsg.), *Zeitgeschichte – Medien – historische Bildung*, Göttingen 2010, S. 193-200.
- Gerhard Paul/Bernhard Schossig, *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre*, Göttingen 2010.
- Manuela Pietrass, *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*, Opladen 2003.
- Manuela Pietrass, *Der Zuschauer als Voyeur oder als Opfer?*, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 5 (2007), S. 668-685.
- Eva Ulrike Pirker (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010.
- Eva Ulrike Pirker/Maik Rüdiger, *Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Annäherungen*, in: Eva Ulrike Pirker (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010, S. 11-30.
- Carl R. Plantinga/Greg M. Smith (Hrsg.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore 1999.
- Alexander von Plato, *Flucht und Vertreibung. Lebensgeschichte, Erinnerung und Reale Geschichte. Vom geteilten kollektiven Gedächtnis in Deutschland*, in: Jan Motte/Rainer Ohliger (Hrsg.), *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen 2004, S. 131-144.
- Alexander von Plato, *Medialität und Erinnerung. Darstellung und „Verwendung“ von Zeitzeugen in Ton, Bild und Film*, in: *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 21 (2008), H. 1, S. 79-92.
- Susanne Popp (Hrsg.), *Zeitgeschichte – Medien – historische Bildung*, Göttingen 2010.
- Andrea L. Press, *Audience Research in the Post-Audience Age. An Introduction to Barker and Morley*, in: *The Communication Review* 9 (2006), H. 2, S. 93-100.
- Dieter Prokop/Wolfgang Laade, *Soziologie des Films*, Frankfurt a. M. 1982.
- Aglaja Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode. Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen*, Wiesbaden 2004.
- Aglaja Przyborski/Monika Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*, München 2008.
- Heinz Pürer, *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft*, Konstanz 2014.
- Siegfried Quandt, *Fernsehen als Leitmedium der Geschichtskultur? Bedingungsfaktoren, Erfahrungen, Trends*, in: Bernd Mütter/Bernd Schönemann/Uwe Uffelman (Hrsg.), *Geschichtskultur. Theorie, Empirie, Pragmatik*, Weinheim 2000, S. 235-239.
- Manfred Quentmeier/Martin Stupperich/Rolf Wernstedt (Hrsg.), *Vertrieben, geflohen – angekommen? Das Thema Flucht und Vertreibung im Geschichts- und Politikunterricht*, Schwalbach Ts. 2016.
- Jürgen Raab/Michaela Pfadenhauer/Peter Stegmaier/Jochen Dreher/Bernt Schnettler (Hrsg.), *Phänomenologie und Soziologie. Grenzbestimmung eines Verhältnisses*, Konstanz 2008.

- Jacques Rancière, Die Geschichtlichkeit des Films, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 230-246.
- Hans-Werner Rautenberg, Die Wahrnehmung von Flucht und Vertreibung in der deutschen Nachkriegsgeschichte bis heute, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 47 (1997), H. 53, S. 34-46.
- Peter Reichel, Vergangenheitsbewältigung in Deutschland 2001.
- Jo Reichertz, Probleme qualitativer Sozialforschung. Zur Entwicklungsgeschichte der objektiven Hermeneutik, Frankfurt a. M., New York 1986.
- Jo Reichertz/Norbert Schröer, Erheben, Auswerten, Darstellen. Konturen einer hermeneutischen Wissenssoziologie, in: Norbert Schröer (Hrsg.), Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie, Opladen 1994, S. 54-84.
- Jo Reichertz, Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung, Wiesbaden 2003.
- Jo Reichertz, Hermeneutische Wissenssoziologie, in: Ralf Bohnsack/Winfried Marotzki/Michael Meuser (Hrsg.), Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung, Opladen 2006, S. 85-89.
- Jo Reichertz, Die Macht der Worte und der Medien, Wiesbaden 2007.
- Jo Reichertz, Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 514-523.
- Jo Reichertz, Qualitative und interpretative Sozialforschung. Eine Einladung, Wiesbaden 2016.
- Klaus Reichhold/Thomas Endl, Krakau mit kleinem Licht, und den Henker mach' ich selber. Zur Praxis historischer Fernsehdokumentationen, in: Martin Lindner (Hrsg.), Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005, S. 25-48.
- Karsten Renckstorf, Zur Hypothese des „two-step-flow“ der Massenkommunikation, in: Rundfunk und Fernsehen 18 (1970), 3-4, S. 314-333.
- Julia Reuter/Karl H. Hörning (Hrsg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004.
- Julia Reuter/Karl H. Hörning, Doing Culture. Kultur als Praxis, in: Julia Reuter/Karl H. Hörning (Hrsg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004, S. 7-13.
- Peter Riedel, Der Zuschauer als Begriffsperson. Über Synthese und Dissoziation im Neoformalismus, in: Christian Hißnauer/Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.), Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, 2006, Marburg 2007, S. 159-166.
- Günter Riederer, Den Bildschatz heben – Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31 (2003), S. 15-39.
- Günter Riederer, Hitlers Krieger im Wüstensand. Zur medialen Konstruktion des militärischen Mythos ‚Rommel‘ nach 1945, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 569-588.
- Günter Riederer, Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Gerhard Paul (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 96-113.
- Joachim Rogall, Deutsche aus dem heutigen polnischen Staatsgebiet, in: Detlef Brandes/Holm Sundhaussen/Stefan Troebst (Hrsg.), Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 144-149.
- Wilfried Rogasch/Katharina Klotz/Doris Müller-Toovey, Erzwungene Wege. Flucht und Vertreibung im Europa des 20. Jahrhunderts. Ausstellung im Kronprinzenpalais, Berlin, Wiesbaden 2006.
- Maren Röger, Flucht, Vertreibung und Heimatverlust der Deutschen in Film und Fernsehen Polens und Deutschlands 1945-2010, in: Konrad Klejsa (Hrsg.), Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften, Marburg 2010, S. 71-88.
- Maren Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989, Marburg 2011.
- Maren Röger, Zeitzeugen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust im deutschen Geschichtsfernsehen. Funktionen und Funktionalisierungen, 1981-2010, in: Heinke M. Kalinke (Hrsg.), Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Neue Forschungen, Oldenburg 2011/2012, S. 1-17, online unter: http://www.bkge.de/Downloads/Zeitzeugenberichte/Roeger_Geschichtsfernsehen.pdf [zuletzt geprüft 17.04.2018].
- Maren Röger, Bilder der Vertreibung. Propagandistischer Kontext und Funktionalisierungen in erinnerungskulturellen Diskursen seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hrsg.), Bilder in historischen Diskursen, Cham 2014, S. 261-281.

- Maren Röger, Film und Fernsehen in der Bundesrepublik, in: Bill Niven/Maren Röger/Stephan Scholz (Hrsg.), Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken, Paderborn 2015, S. 126-139.
- Peter C. Rollins, Introduction. Film and History. Our Media Environment as a New Frontier, in: Richard V. Francaviglia/Jerome L. Rodnitzky/Robert A. Rosenstone (Hrsg.), Lights, Camera, History. Portraying the Past in Film, College Station 2007, S. 1-9.
- Robert A. Rosenstone, History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film, in: American Historical Review 93 (1988), H. 5, S. 1173-1185.
- Robert A. Rosenstone, Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 65-83.
- Robert A. Rosenstone, Revisioning History. Film and the Construction of a new Past, Princeton 1995.
- Robert A. Rosenstone, The Historical Film as Real History, in: Film-Historia 5 (1995), H. 1, S. 5-23.
- Robert A. Rosenstone, Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History, Cambridge 1995.
- Robert A. Rosenstone, The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age, in: Marcia Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2001, S. 50-66.
- Robert A. Rosenstone, History on Film, Film on History, Harlow 2006.
- Robert A. Rosenstone, In Praise of the Biopic, in: Richard V. Francaviglia/Jerome L. Rodnitzky/Robert A. Rosenstone (Hrsg.), Lights, Camera, History. Portraying the Past in Film, College Station 2007, S. 11-29.
- Patrick Rössler/Uwe Hasebrink/Michael Jäckel (Hrsg.), Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung, München 2001.
- Rainer Rother, „Authentizität“. Filmische Strategien zur fiktionalen Darstellung von Geschichte, in: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hrsg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990, S. 305-318.
- Rainer Rother, Vorwort. Der Historiker im Kino, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 7-15.
- Rainer Rother, Geschichte im Film, in: Aleida Assmann/Klaus Bergmann (Hrsg.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber 1997, S. 681-687.
- Rainer Rother, Nina Hoss. „Ich muss mir jeden Satz glauben“. Ein Porträt, Leipzig 2009.
- Jens Ruchatz, Geschichte der Individualität. Eine medienwissenschaftliche Perspektive, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 163-180.
- Krzysztof Ruchniewicz, Wilde Vertreibung der Deutschen aus Polen, in: Detlef Brandes/Holm Sundhausen/Stefan Troebst (Hrsg.), Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 725-728.
- Małgorzata Ruchniewicz, Deutsche und Polen aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten: Deportation in die Sowjetunion. Ruchniewicz, Małgorzata, in: Detlef Brandes/Holm Sundhausen/Stefan Troebst (Hrsg.), Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2010, S. 163-165.
- Miriam Rürup (Hrsg.), Praktiken der Differenz. Diasporakulturen in der Zeitgeschichte, Göttingen 2009.
- Gebhard Rusch (Hrsg.), Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen, Wiesbaden 2002.
- Gebhard Rusch/Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, Frankfurt a. M. 1999.
- Bernd-A Rusinek (Hrsg.), Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive, Göttingen 2004.
- Jörn Rüssen, Historisches Erzählen, in: Aleida Assmann/Klaus Bergmann (Hrsg.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber 1997, S. 57-63.
- Martin Sabrow (Hrsg.), Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln 2000.
- Martin Sabrow, Den Zweiten Weltkrieg erinnern, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 59 (2009), H. 36-37, S. 14-21.
- Martin Sabrow, Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 13-32.

- Matthias von Saldern, Zum Verhältnis von qualitativen und quantitativen Methoden, in: Eckard König/Peter Zedler (Hrsg.), Bilanz qualitativer Forschung. Grundlagen qualitativer Forschung (Band 1), Weinheim 1995, S. 331-366.
- Ekkehard Sander/Andreas Lange, Der medienbiographische Ansatz, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch, Konstanz 2005, S. 115-129.
- Uwe Sander/Friederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hrsg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden 2008.
- Uwe Sander/Ralf Vollbrecht, Biographische Medienforschung, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen (1989), S. 15-29.
- Magdalena Saryusz-Wolska, Asymmetrien des kulturellen Gedächtnisses. Das filmische und literarische Bild von Danzig/Gdansk und Breslau/Wroclaw, in: Konrad Klejsa (Hrsg.), Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften, Marburg 2010, S. 61-88.
- Magdalena Saryusz-Wolska/Carolin Piorun, Verpasste Debatte Unsere Mütter, unsere Väter in Deutschland und Polen, in: Osteuropa 64 (2014), 11-12, S. 115-132.
- Silke Satjukow (Hrsg.), Kinder von Flucht und Vertreibung, Erfurt 2007.
- Silke Satjukow, Obskure „Freunde“. Sowjetische Besatzer in Deutschland 1945 bis 1994, in: Miriam Rürup (Hrsg.), Praktiken der Differenz. Diasporakulturen in der Zeitgeschichte, Göttingen 2009, S. 236-256.
- Silke Satjukow, „Zeitzeugen der ersten Stunde“. Erinnerung an den Nationalsozialismus in der DDR, in: Norbert Frei/Martin Sabrow (Hrsg.), Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 201-223.
- Michael Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht. Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren, Seelze-Velber 2000.
- Burkhard Schäffer, Gruppendiskussion, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), Qualitative Methoden der Medienforschung, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 115-145.
- Sascha Schießl, „Das Tor zur Freiheit“. Kriegsfolgen, Erinnerungspolitik und humanitärer Anspruch im Lager Friedland (1945-1970), Göttingen 2016.
- Christian Schemer, Urteilsbildung und Bewertung, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 177-190.
- Irmbert Schenk (Hrsg.), Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption, Marburg 2010.
- Michael Schenk, Forschungsschwerpunkt Medienwirkung. Ein Überblick, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland. Band 1, Teilband 2, Baden-Baden 1998, S. 527-541.
- Michael Schenk (Hrsg.), Medienwirkungsforschung, Tübingen 2007.
- Helmut Scherer, Medienrealität und Rezipientenhandeln. Zur Entstehung handlungsleitender Vorstellungen, Wiesbaden 1997.
- Helmut Scherer/Eva Baumann/Schliitz Daniela, Wenn zwei das Gleiche fernsehen, tun sie noch lange nicht dasselbe. Eine Analyse von Rezeptionsmodalitäten am Beispiel der Nutzung von Krankenhausserien durch Krankenhauspersonal, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005, S. 219-234.
- Bertram Scheufele, Das Erklärungsdilemma der Medienwirkungsforschung. Eine Logik zur theoretischen und methodischen Modellierung von Medienwirkungen auf die Meso- und Makro-Ebene, in: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 53 (2008), H. 3, S. 339-361.
- Brunhilde Scheuringer, Dreißig Jahre danach. Die Eingliederung der volksdeutschen Flüchtlinge und Vertriebenen in Österreich, Wien 1983.
- Theodor Schieder, Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten als wissenschaftliches Problem, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 8 (1960), H. 1, S. 1-16.
- Jens Schillinger, Kronzeugen der Vergangenheit? Historische Spielfilme im Geschichtsunterricht, in: Praxis Geschichte 5 (2006), S. 4-10.
- Beate Schlanstein, Echt wahr! Annäherungen an das Authentische, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 205-225.
- Arthur Schlegelmilch, Der (politische) Spielfilm als historische Quelle, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 21 (2008), H. 1, S. 93-103.
- Inga Schlimbach, Emotionen und Informationsverarbeitung bei der Medienrezeption. Entwicklung und Überprüfung eines neuen Ansatzes, München 2007.

- Karl Schlögel, Die Europäisierung des „Vertreibungskomplexes“, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005, S. 123-138, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].
- Christiane Schmidt, Analyse von Leitfadeneinträgen, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 447-456.
- Siegfried J. Schmidt, Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft, Frankfurt a. M. 1991.
- Siegfried J. Schmidt, Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, Frankfurt a. M. 1994.
- Siegfried J. Schmidt, Konstruktivismus in der Medienforschung. Konzepte, Kritiken, Konsequenzen, in: Klaus Merten (Hrsg.), Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 592-623.
- Siegfried J. Schmidt, Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft, Weilerswist 2000.
- Siegfried J. Schmidt, Medienwissenschaft und Nachbardisziplinen, in: Gebhard Rusch (Hrsg.), Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen, Wiesbaden 2002, S. 53-68.
- Siegfried J. Schmidt, Kommunikationswissenschaft. Systematik und Ziele, Reinbek bei Hamburg 2007.
- Siegfried J. Schmidt, Systemflirts. Ausflüge in die Medienkulturgesellschaft, Weilerswist 2008.
- Siegfried J. Schmidt/Guido Zurstiege, Kommunikationswissenschaft. Systematik und Ziele, Reinbek bei Hamburg 2007.
- David Schmiedel, „Du sollst nicht morden“. Selbstzeugnisse christlicher Wehrmachtssoldaten aus dem Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion, Frankfurt a. M. 2017.
- Norbert M. Schmitz, Das Historienbild lebt weiter – Geschichtsbilder bei Sergej Eisenstein, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 297-316.
- Helmut Schnatz/Horst Boog, Der Luftangriff auf Swinemünde. Dokumentation einer Tragödie, München 2004.
- Rolf Schörken, Geschichte in der Alltagswelt. Wie uns Geschichte begegnet und was wir mit ihr machen, Stuttgart 1981.
- Rolf Schörken, Historische Imagination und Geschichtsdidaktik, Paderborn 1994.
- Angela Schorr, Publikums- und Wirkungsforschung. Ein Reader, Wiesbaden 2000.
- Holger Schramm, Stimmung, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilanzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 161-174.
- Jürgen Schraton, Zur Aktualität von Jan Assmann. Einleitung in sein Werk, Wiesbaden 2010.
- Sylvia Schraut, Das Flüchtlingsbild im westdeutschen Nachkriegsfilm der Besatzungszeit, in: Sylvia Schraut/Thomas Grosser (Hrsg.), Die Flüchtlingsfrage in der deutschen Nachkriegsgesellschaft, Mannheim 1996, S. 349-375.
- Sylvia Schraut/Thomas Grosser (Hrsg.), Die Flüchtlingsfrage in der deutschen Nachkriegsgesellschaft, Mannheim 1996.
- Waltraud Schreiber/Anna Wenzl (Hrsg.), Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz, Neuried 2006.
- Kim Schrøder, Making sense of audience discourse. Towards a multidimensional model of mass media reception, in: European Journal of Cultural Studies 3 (2000), H. 2, S. 233-258.
- Kim Schrøder/Kirsten Drotner/Stephen Kline/Cathetina Murray, Researching Audiences, London, New York 2003.
- Norbert Schröer (Hrsg.), Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie, Opladen 1994.
- Christian Schröter/Oliver Zöllner, Geschichte verstehen. Qualitative Fernsehforschung zur Rezeption der Geschichtsreihe „100 Deutsche Jahre“, in: Walter Klingler/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland, Band 1, Teilband 2, Baden-Baden 1998, S. 385-398.
- Rainer Schulze (Hrsg.), Zwischen Heimat und Zuhause. Deutsche Flüchtlinge und Vertriebene in (West-)Deutschland 1945-2000, Osnabrück 2001.
- Heide Schürmeier, Rollenidentifikation. Stellungnahme zu dem Beitrag von Lothar Mikos, in: Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996, S. 29-48.

- Alfred Schütz/Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Stuttgart 2003.
- Rainer Schützeichel (Hrsg.), *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, Konstanz 2007.
- Stephan Schwan, *Filmverstehen und Alltagserfahrung. Grundzüge einer kognitiven Psychologie des Mediums Film*, Wiesbaden 2001.
- Stephan Schwan, *Verstehen*, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilanzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014, S. 191-206.
- Michael Schwartz, *Integration von Flüchtlingen im Nachkriegsdeutschland. Ein Forschungskolloquium des Instituts für Zeitgeschichte*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 44 (1996), H. 4, S. 629-633.
- Michael Schwartz, *Vertreibung und Vertreibungspolitik. Ein Versuch über geteilte deutsche Nachkriegsidentitäten*, in: *Deutschland Archiv* 30 (1997), 177-185.
- Michael Schwartz, *Tabu und Erinnerung. Zur Vertriebenen-Problematik in Politik und literarischer Öffentlichkeit der DDR*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51 (2003), S. 85-101.
- Michael Schwartz, *Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR*, in: Jörg-Dieter Gauger/Manfred Kittel (Hrsg.), *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Colloquium der Konrad-Adenauer-Stiftung und des Instituts für Zeitgeschichte am 25. November 2004 in Berlin, St. Augustin 2005*, S. 69-84, online unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf [zuletzt geprüft 08.05.2018].
- Michael Schwartz, *Vertriebene im doppelten Deutschland. Integrations- und Erinnerungspolitik in der DDR und in der Bundesrepublik*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 56 (2008), H. 1, S. 101-151.
- Wolfgang Schweiger (Hrsg.), *Theorien der Mediennutzung. Eine Einführung*, Wiesbaden 2007.
- Wolfgang Schweiger (Hrsg.), *Handbuch Medienwirkungsforschung*, Wiesbaden 2013.
- Heinrich Schwendemann, *Der deutsche Zusammenbruch im Osten 1944/45*, in: Bernd-A Rusinek (Hrsg.), *Kriegsende 1945. Verbrechen, Katastrophen, Befreiungen in nationaler und internationaler Perspektive*, Göttingen 2004, S. 125-152.
- Clemens Schwender, *Medien und Emotionen. Evolutionspsychologische Bausteine einer Medientheorie*, Wiesbaden 2006.
- Christian Seipel/Peter Rieker, *Integrative Sozialforschung. Konzepte und Methoden der qualitativen und quantitativen empirischen Forschung*, Weinheim, München 2003.
- Jan Sellmer/Hans Jürgen Wulff (Hrsg.), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg 2002.
- Werner Sesink/Heinz Moser/Michael Kerres (Hrsg.), *Jahrbuch Medienpädagogik. Medienpädagogik-Standortbestimmung einer Erziehungswissenschaftlichen Disziplin*, Wiesbaden 2007.
- Witold Sienkiewicz/Grzegorz Hyrciuk, *Atlas Zwangsumsiedlung, Flucht und Vertreibung. Ostmitteleuropa 1939-1959*, Warszawa 2009.
- Norbert Sieprath, *Medienaneignung als blinder Fleck der Systemtheorie*, in: Julia Reuter/Karl H. Hörning (Hrsg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld 2004, S. 201-220.
- Klaus Sigl/Werner Schneider/Ingo Tornow, *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge 1949 - 1985*, München 1986.
- Jeff Smith, *Movie Music as Moving Music. Emotion, Cognition, and the Film Score*, in: Carl R. Plantinga/Greg M. Smith (Hrsg.), *Passionate views. Film, cognition, and emotion*, Baltimore 1999, S. 146-167.
- Murray Smith, *Engaging characters. Fiction, emotion, and the cinema*, Oxford, New York 1995.
- Murray Smith, *Was macht es für einen Unterschied? Wissenschaft, Gefühl und Film*, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 39-59.
- Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, Stuttgart 1979.
- Hans-Georg Soeffner, *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 164-175.
- Andreas Sommer, *Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden*, Berlin, Münster 2010.
- Andreas Sommer, *„Da kommt das Bild aus dem Film“*. Eine empirische Studie zur Rezeption und Wirkung von Historienfilmen, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 64 (2013), H. 7-8, S. 42-440.
- Denise Sommer, *Handlung*, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilanzic (Hrsg.), *Handbuch Medienrezeption*, Baden-Baden 2014, S. 45-60.

- Pierre Sorlin, How to Look at an „Historical“ Film, in: Marcia Landy (Hrsg.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, London 2001, S. 25-49.
- Hanno Sowade, Das Thema im westdeutschen Nachkriegsfilm, in: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Flucht, Vertreibung, Integration. Begleitbuch zur Ausstellung*, Bielefeld 2006, S. 124-131.
- Alexander Sperl, Geschichtsdarstellung im Film – Überlegungen zum Umgang mit den Geschichtsbildern historischer Filme im Unterricht, in: Waltraud Schreiber/Anna Wenzl (Hrsg.), *Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz*, Neuried 2006, S. 42-45.
- Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in The Historical Reception of American Cinema*, Princeton 1992.
- Janet Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of film Reception*, New York 2000.
- Martin Stallmann, Rezension zu: Fischer, Thomas; Schuhbauer, Thomas: *Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder*. Tübingen 2016, in: H-Soz-Kult, online unter: www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-27329 [zuletzt geprüft 09.09.2017].
- Thomas Stamm-Kuhlmann/Jürgen Elvert/Birgit Aschmann/Jens Hohensee (Hrsg.), *Geschichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 2003.
- Meinhard Stark, *Frauen im Gulag. Alltag und Überleben, 1936 bis 1956*, München 2003.
- Katrin Steffen, Funktionalisierung des Verlustes. Der deutsche Nachkriegsfilm als Ort einer Diasporakultur für Flüchtlinge und Vertriebene?, in: Miriam Rürup (Hrsg.), *Praktiken der Differenz. Diasporakulturen in der Zeitgeschichte*, Göttingen 2009, S. 148-171.
- Peter Steinbach, Die Vergegenwärtigung von Vergangenem. Zum Spannungsverhältnis zwischen individueller Erinnerung und öffentlichem Gedenken, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 37 (1987), H. 3-4, S. 3-13.
- Erika Steinbach, *Die Macht der Erinnerung*, München 2010.
- Peter Steinbach, Zeitgeschichte und Massenmedien aus der Sicht der Geschichtswissenschaft, in: Jürgen Wilke (Hrsg.), *Massenmedien und Zeitgeschichte*, Konstanz 1999, S. 31-51.
- Peter Stettner, Flüchtlingsbilder im Dokumentarfilm. Geschichte und Geschichten 1948-1960, in: Irmgard Wilharm (Hrsg.), *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, Herbolzheim 1995, S. 129-155.
- Peter Stettner, „Sind Sie denn überhaupt Deutsche?“. Stereotype, Sehnsüchte und Ängste im Flüchtlingsbild des deutschen Nachkriegsfilms, in: Rainer Schulze (Hrsg.), *Zwischen Heimat und Zuhause. Deutsche Flüchtlinge und Vertriebene in (West-)Deutschland 1945-2000*, Osnabrück 2001, S. 156-170.
- Peter Stettner, Dokumentarfilm als historische Quelle (Vortrages auf dem 60. Westfälischen Archivtag im März 2008 in Iserlohn), o.O. 2008, online unter: <http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/filme-in-der-historischen-bildungsarbeit/dokumentarfilm-als-historische-quelle.html> [zuletzt geprüft 22.05.2017].
- Rudolf Stöber, Ohne Redundanz keine Anschlusskommunikation. Zum Verhältnis von Information und Kommunikation, in: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 59 (2011), H. 3, S. 307-323.
- Erich Stockhorst, *5000 Köpfe. Wer war was im Dritten Reich*, Velbert, Kettwig 1967.
- Anselm L. Strauss, *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*, München 1991.
- Robert Streibel/Manfred Alexander, *Flucht und Vertreibung. Zwischen Aufrechnung und Verdrängung*, Wien 1994.
- Ralf Stremmel, Zeitgeschichte im Fernsehen. Die preisgekrönte Dokumentation „Das Schweigen der Quandts“ als fragwürdiges Paradigma, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 58 (2010), H. 4, S. 455-481.
- Peter Strittmatter, Wissenserwerb mit Bildern in Film und Fernsehen, in: Bernd Weidenmann (Hrsg.), *Wissenserwerb mit Bildern. Instruktionale Bilder in Printmedien, Film/Video und Computerprogrammen*, Bern 1994, S. 177-194.
- Monika Suckfüll, Emotionale Modalitäten der Filmrezeption, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 218-237.
- Arno Surminski/Mathias Beer/Manfred Zeidler/Heinz Schön/Arno Herzig/Detlef Brandes/Malgorzata Ruchniewicz/Krzystof Ruchniewicz/Stefan Karner/Helga Spranger/Bernd Faulenbach/Astrid von Friesen, *Flucht und Vertreibung. Europa zwischen 1939 und 1948*, Hamburg 2004.

- Tilmann Sutter/Michael Charlton, Die Bedeutung einer konstruktivistischen Theorie sozialen Handelns für die Medienforschung, in: Gebhard Rusch/Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft*, Frankfurt a. M. 1999, S. 79-113.
- Tilmann Sutter, *Medienanalyse und Medienkritik. Forschungsfelder einer konstruktivistischen Soziologie der Medien*, Wiesbaden 2010.
- Alfred Theisen, Die Vertreibung der Deutschen – Ein unbewältigtes Kapitel europäischer Zeitgeschichte, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 45 (1995), H. 7-8, S. 20-33.
- Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hrsg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990.
- Tanja Thomas/Marco Höhn (Hrsg.), *Medienkultur und soziales Handeln*, Wiesbaden 2008.
- Thomas Speckmann, Renaissance des Themas in den Medien, in: *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.), *Flucht, Vertreibung, Integration. Begleitbuch zur Ausstellung*, Bielefeld 2006, S. 174-179.
- Kristin Thompson, Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden, in: *montage AV* 4 (1995), H. 1, S. 23-62.
- Alina Laura Tiews, Vom Heimatfilm zum Dokudrama. Filme über Flucht und Vertreibung der Deutschen und was man aus ihnen lernen kann, in: Manfred Quentmeier/Martin Stupperich/Rolf Wernstedt (Hrsg.), *Vertrieben, geflohen – angekommen? Das Thema Flucht und Vertreibung im Geschichts- und Politikunterricht*, Schwalbach Ts. 2016, S. 92-107.
- Alina Laura Tiews, *Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945-1990*, Berlin 2017.
- J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, London 1994.
- Benedikt Tondera, Die Konstruktion historischer Biographien im Film „Sophie Scholl – Die letzten Tage“, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* (2008), H. 10, S. 551-564.
- Klaus Topitsch/Anke Brekerbohn (Hrsg.), „Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag 2004.
- Jörn Töpfer, Filmische Personalisierung von Ausstellungsinhalten. Einfluss narrativer Interviews auf den Wissenserwerb beim selbstgesteuerten Lernen im informellen Setting, Hamburg 2009.
- Jörn Töpfer/Stephan Schwan, James Bond in Angst? Inferences about Protagonists' emotional States in Films, in: *Journal of Media Psychology* 20 (2008), S. 131-140.
- Klaus Peter Treumann, Triangulation, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, S. 209-221.
- Margit Tröhler, Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, in: *montage AV* 13 (2004), H. 2, S. 149-169.
- Margit Tröhler/Vinzenz Hediger, Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung, in: Matthias Brütsch (Hrsg.), *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, Marburg 2005.
- Rudolf Tschirbs, Film als Gedächtnisort. Bernhard Wicki „Die Brücke“ (1959) und der Mythos von der Sinnlosigkeit des Krieges, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54 (2003), H. 10, S. 578-594.
- Rudolf Tschirbs, Der 20. Juli 1944 in deutschen Film- und Fernsehproduktionen, in: Günter Brakelmann/Manfred Keller (Hrsg.), *Der 20. Juli 1944 und das Erbe des deutschen Widerstands*, Münster 2005, S. 210-239.
- Frank Überall (Hrsg.), *Gesellschaft. Medien. Rezeption. Wie unsere Wirklichkeit kommunikativ gestaltet wird*, Berlin 2015.
- Gerd R. Ueberschär/Wolfram Wette (Hrsg.), *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 2001.
- Meike Uhrig, *Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film. Eine interdisziplinäre Studie*, Wiesbaden 2015.
- Bernd Ulmer/Jörg Bergmann, Medienrekonstruktionen als kommunikative Gattungen?, in: Werner Holly/Ulrich Püschel (Hrsg.), *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*, Opladen 1993, S. 81-102.
- Dagmar Unz, Emotional Framing. Wie audiovisuelle Medien die emotionale Verarbeitung beeinflussen, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 238-255.
- Thomas Urban, *Der Verlust. Die Vertreibung der Deutschen und Polen im 20. Jahrhundert*, Bonn 2005.
- John Urry, Geschichtskonstruktion in der Zweiten Moderne. Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit?, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hrsg.), *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*, Frankfurt a. M. 2000, S. 29-52.
- Peter Verstraten, *Film Narratology*, Toronto 2011.

- Reinhold Viehoff, Einige Fragen, die Ritualisierung von Emotionen in den Medien betreffend, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 123-141.
- Anja Visscher, Zur Identifikation als Form medialer Wahrnehmung von Personen und Figuren. Stellungnahme zu dem Beitrag von Angela Keppler, in: Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996, S. 25-28.
- Werner Vogd, Systemtheorie und rekonstruktive Sozialforschung. Eine empirische Versöhnung unterschiedlicher theoretischer Perspektiven, Opladen 2005.
- Christine Vogel (Hrsg.), Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert, Frankfurt a. M., New York 2006.
- Ralf Vollbrecht/Claudia Wegener (Hrsg.), Handbuch Mediensozialisation, Wiesbaden 2009.
- Patrick Vonderau, Emotionen auf Bestellung. Zur Ökonomik des Filmerlebens, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hrsg.), Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln 2007, S. 156-170.
- Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996.
- Peter Vorderer, Action, Spannung, Rezeptionsgenuss, in: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hrsg.), Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien, Opladen 1997, S. 241-253.
- Peter Vorderer/Holger Schramm, Medienrezeptionsforschung, in: Gebhard Rusch (Hrsg.), Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen, Wiesbaden 2002, S. 118-135.
- Christiane Voss, Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien, Berlin, New York 2004.
- Wagner/Hans, Beobachtung, Interpretation, Theorie, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), Qualitative Methoden der Medienforschung, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 71-94.
- Monika Waldis/Béatrice Ziegler (Hrsg.), Forschungswerkstatt Geschichtsdidaktik 15. Beiträge zur Tagung „Geschichtsdidaktik empirisch 15“, Bern 2017.
- Max Weber/Johannes Winckelmann, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, Tübingen 1980.
- Claudia Wegener, Medien, Aneignung und Identität. „Stars“ im Alltag jugendlicher Fans, Wiesbaden 2008.
- Britta Wehen, Historische Spielfilme – Ein Instrument zur Geschichtsvermittlung?, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Dossier Kulturelle Bildung. online unter: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme?p=all> [zuletzt geprüft 20.11.2017].
- Britta Wehen, Macht das (historischen) Sinn? Narrative Strukturen von Schülern vor und nach der Dekonstruktion eines geschichtlichen Spielfilms, Berlin 2018.
- Britta Almut Wehen, „Heute gucken wir einen Film“. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht, Oldenburg 2012.
- Britta Wehen-Behrens, Macht das Sinn? Historische Erzählungen von Schülern vor und nach einer Spielfilmanalyse – Theoretisches Konzept und empirische Befunde, in: Martin Buchsteiner/Martin Nitsche (Hrsg.), Historisches Erzählen und Lernen. Historische, theoretische, empirische und pragmatische Erkundungen, Wiesbaden 2016, S. 123-157.
- Britta Wehen-Behrens, Auswirkungen einer Unterrichtseinheit zum Spielfilm „Schicksalsjahre“ auf Erzählungen von Schülern – Praktische Erprobung und empirische Befunde, in: Gerhard Henke-Bockschatz (Hrsg.), Neue Geschichtsdidaktische Forschungen. Aktuelle Projekte, Göttingen 2015, S. 143-162.
- Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949, Bonn 2010.
- Bernd Weidenmann (Hrsg.), Wissenserwerb mit Bildern. Instruktionale Bilder in Printmedien, Film/Video und Computerprogrammen, Bern 1994.
- Katharina Weigand, Geschichte im Spielfilm – Sissi zwischen Wissenschaft und Zelluloid, in: Monika Fenn (Hrsg.), Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts, München 2008, S. 93-123.
- Hermann Weiss, Die Organisationen der Vertriebenen und ihre Presse, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Ursachen, Ereignisse, Folgen, Frankfurt a. M. 1985, S. 193-208.
- Peter Weiss, Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt a. M. 1965.

- Ralph Weiß, Fern-Sehen im Alltag. Zur Sozialpsychologie der Medienrezeption, Wiesbaden 2001.
- Ralph Weiß, Der praktische Sinn des Mediengebrauchs im Alltag, in: Wolfgang Schweiger (Hrsg.), Theorien der Mediennutzung. Eine Einführung, Wiesbaden 2007, S. 347-369.
- Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall, „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2002.
- Harald Welzer, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2005.
- Harald Welzer, Erinnerungskultur und Zukunftsgedächtnis, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 60 (2010), H. 25-26, S. 16-23.
- Tilo Werner, Holocaust-Spielfilme im Geschichtsunterricht. Schindlers Liste – Der Pianist – Drei Tage im April – Das Leben ist schön – Zug des Lebens, Norderstedt 2004.
- Andreas Wernet, Einführung in die Interpretationstechnik der objektiven Hermeneutik, Wiesbaden 2009.
- Wolfram Wette, Der unerwünschte Blick auf die NS-Täter, in: Sven Fritz/Jens Geiger (Hrsg.), Viele Schichten Wahrheit. Beiträge zur Erinnerungskultur. Festschrift für Hannes Heer, Berlin 2014, S. 68-86.
- Hayden V. White, Historiography and Historiophoty, in: American Historical Review 93 (1988), H. 5, S. 1193-1199.
- Hayden V. White, Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1991.
- Hayden V. White, Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt a. M. 2008.
- Michael Wicke (Hrsg.), Konfigurationen Lebensweltlicher Strukturphänomene. Soziologische Varianten phänomenologisch-hermeneutischer Welterschließung, Wiesbaden 1997.
- Michael Wildt, „Der Untergang“. Ein Film inszeniert sich als Quelle, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 73-86.
- Irmgard Wilharm (Hrsg.), Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Herbolzheim 1995.
- Franz Wilhelm Seidler/Alfred M. de Zayas/Armin Steinkamm, Kriegsverbrechen in Europa und im Nahen Osten im 20. Jahrhundert, Hamburg 2002.
- Jürgen Wilke, Massenmedien und Zeitgeschichte aus der Sicht der Publizistikwissenschaft, in: Jürgen Wilke (Hrsg.), Massenmedien und Zeitgeschichte, Konstanz 1999, S. 19-31.
- Jürgen Wilke (Hrsg.), Massenmedien und Zeitgeschichte, Konstanz 1999.
- Thomas P. Wilson, Qualitative „oder“ quantitative Methoden in der Sozialforschung, in: Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie 34 (1982), H. 3, S. 469-486.
- Werner Wilth/Holger Schramm, Medienrezeption, in: Otfried Jarren/Heinz Bonfadelli (Hrsg.), Publizistikwissenschaft. Eine Einführung, Bern 2000, S. 527-561.
- Jan Wiltsch, Geschichte in den Medien. Eine Rezeptionsanalyse am Beispiel des Fernsehfilmes „Dresden“ (Magisterarbeit an der Friedrich-Schiller-Universität Jena), Jena 2008 (unveröffentlicht).
- Tobias Winstel, Der Geschichte ins Gesicht sehen, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 60 (2010), H. 25-26, S. 41-46.
- Rainer Winter, Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft, München 1992.
- Rainer Winter, Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß, München 1995.
- Rainer Winter, Die Zentralität von Kultur. Zum Verhältnis von Kultursoziologie und Cultural Studies, in: Karl Heinz Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt a. M. 1999, S. 146-195.
- Rainer Winter, Cultural Studies und kritische Pädagogik, in: MedienPädagogik: Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung 4 (2004), H. 8, S. 1-16, online unter: <http://www.medienpaed.com/article/view/50/50> [zuletzt geprüft 19.06.2018].
- Rainer Winter, Cultural Studies, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), Qualitative Methoden der Medienforschung, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 423-434.
- Rainer Winter, Das Geheimnis des Alltäglichen. Österreichische Zeitschrift für Soziologie, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 32 (2007), S. 21-39.
- Rainer Winter, Cultural Studies als kritische Medienanalyse. Vom ‚Encoding/Decoding‘-Modell zur Diskursanalyse, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hrsg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008, S. 49-66.

- Rainer Winter, Widerständige Sozialität im postmodernen Alltagsleben. Das Projekt der Cultural Studies und die poststrukturalistische Diskussion, in: Tanja Thomas/Marco Höhn (Hrsg.), Medienkultur und soziales Handeln, Wiesbaden 2008, S. 299-315.
- Rainer Winter, Cultural Studies, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 204-213.
- Rainer Winter/Lothar Mikos/Thomas Hartl (Hrsg.), Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader, Bielefeld 2001.
- Werner Wirth, Von der Information zum Wissen. Die Rolle der Rezeption für die Entstehung von Wissensunterschieden. Ein Beitrag zur Wissenskluftforschung, Wiesbaden 1997.
- Werner Wirth (Hrsg.), Anwendungsfelder in der Kommunikationswissenschaft, Köln 2006.
- Werner Wirth, Emotion, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 29-44.
- Rainer Wirtz, Geschichte in Szene, in: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 499-510.
- Rainer Wirtz, Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 9-32.
- Rainer Wirtz, Das Authentische und das Historische, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hrsg.), Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 187-203.
- Harald Witt, Forschungsstrategien bei quantitativer und qualitativer Sozialforschung, in: Forum qualitative Sozialforschung 2 (2001), H. 1, online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/969/2114> [zuletzt geprüft 12.02.2018].
- Jens Woelke, Wie beobachten? Überlegungen zur Operationalisierung und Analyse von Rezeptionsstrategien, in: Volker Gehrau/Helena Bilandzic/Jens Woelke (Hrsg.), Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten. Tagung der Fachgruppe Rezeptionsforschung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, München 2005, S. 127-146.
- Werner Wolf, Luftangriffe auf die deutsche Industrie. 1942-45, München 1985.
- Willi Wolf, Qualitative versus quantitative Forschung, in: Eckard König/Peter Zedler (Hrsg.), Bilanz qualitativer Forschung. Grundlagen qualitativer Forschung (Band 1), Weinheim 1995, S. 309-329.
- Rainer Wolffhardt, Geschichte im Spielfilm. Erfahrungen und Reflexionen eines Regisseurs, in: Ulrich Baumgärtner/Monika Fenn (Hrsg.), Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm, München 2004, S. 35-44.
- Edgar Wolfrum, Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990, Darmstadt 1999.
- Edgar Wolfrum, Neue Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 53 (2003), H. 40-41, S. 32-39.
- Justin Wren-Lewis, The Encoding/Decoding Model. Criticisms and Redevelopments for Research on Decoding, in: Media, Culture and Society 5 (1983), S. 179-197.
- Carsten Wünsch, Empathie und Identifikation, in: Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014, S. 223-242.
- Carsten Wünsch/Holger Schramm/Volker Gehrau/Helena Bilandzic (Hrsg.), Handbuch Medienrezeption, Baden-Baden 2014.
- Hans Jürgen Wulff, Affekte wissen, erwarten, erinnern. Dynamiken und Kontexte des Rezeptionserlebnisses, online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-95.pdf> [zuletzt geprüft 07.02.2017].
- Hans Jürgen Wulff, Emotionen, Affekte, Stimmungen: Affektivität als Element der Filmrezeption. Oder: Im Kino gewesen, geweint (gelacht, gegruselt...) – Wie es sich gehört!, online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-134.pdf> [zuletzt geprüft 07.02.2017].
- Hans Jürgen Wulff, Fernsehkommunikation als parasoziale Interaktion. Notizen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie, online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-35.pdf> [zuletzt geprüft 07.02.2017].
- Hans Jürgen Wulff, Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption, online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-131.pdf> [zuletzt geprüft 07.02.2017].
- Hans Jürgen Wulff, Stichwort: Rezeption, online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-9.pdf> [zuletzt geprüft 07.02.2017].
- Hans Jürgen Wulff, Das Wisconsin-Projekt. David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films, in: Rundfunk und Fernsehen 39 (1991), H. 3, S. 2-28.

- Hans Jürgen Wulff, Charaktersynthese und Paraperson. Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion, in: Peter Vorderer (Hrsg.), Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen, Opladen 1996, S. 29-48.
- Hans Jürgen Wulff, Filmanalyse, in: Ruth Ayaß/Jörg R. Bergmann (Hrsg.), Qualitative Methoden der Medienforschung, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 220-244.
- Peter Wuss, Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin 1993.
- Irene Zanko, Ich seh' was, was du nicht siehst. Eine auf dem Alltagshandeln aufsetzende Rezeptionstypologie der Fernsehkriegsberichterstattung (Dissertationsschrift Universität Wien), Wien 2010, online unter: http://othes.univie.ac.at/18621/1/2011-08-01_9502555.pdf [zuletzt geprüft 03.11.2017].
- Alfred M. de Zayas, Heimatrecht ist Menschenrecht. Der mühsame Weg zu Anerkennung und Verwirklichung, München 2001.
- Alfred M. de Zayas, Die Nemesis von Potsdam. Die Anglo-Amerikaner und die Vertreibung der Deutschen, München 2005.
- Manfred Zeidler, Die Tötungs- und Vergewaltigungsverbrechen der Roten Armee auf deutschem Boden 1944/45, in: Gerd R. Ueberschär/Wolfram Wette (Hrsg.), Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert, Darmstadt 2001, S. 419-432.
- Natalie Zemon Davis, „Any Resemblance to Persons Living or Dead“. Film and the Challenge of Authenticity“, in: Yale Review 76 (1987), 457-482.
- Natalie Zemon Davis, „jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ... „. Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Marc Ferro/Rainer Rother (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 37-63.
- Peter Zimmermann, Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart, in: Peter Ludes/Heidemarie Schumacher/Peter Zimmermann (Hrsg.), Informations- und Dokumentarsendungen, München 1994, S. 213-324.
- Frank Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001.
- Camille Zubayr/Heinz Gerhard, Tendenzen im Zuschauerverhalten. Fernsehgewohnheiten und Fernsehreichweiten, in: Media Perspektiven 47 (2008), H. 3, S. 130-144.

13 Filmverzeichnis¹

- Martin Ackermann, Wege übers Land (5 Folgen), DFF, DDR 1968, ca. 438'.
- Peter Adler/Peter Hartl, Die verlorene Heimat (= Folge 5), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 43'.
- Miguel Alexandre, Schicksalsjahre (Teil 1), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ZDF, BRD 2011, ca. 100'.
- Miguel Alexandre, Schicksalsjahre (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ZDF, BRD 2011, ca. 94'.
- Jean-Jacques Annaud, The Name of the Rose, Neue Constantin Film/Cristaldifilm/Les Films Ariane/ZDF/France 3 Cinéma/RAI Radiotelevisione Italiana, BRD, I, RF 1986, ca. 126'.
- Ute Badura, Schlesiens wilder Westen. Eine Heimatfilm, Badura Filmproduktion, BRD 2002, ca. 101'.
- Jo Baier, Nicht alle waren Mörder, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARD, BRD 2005, ca. 90'.
- Jo Baier, Stauffenberg, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/RAI/RBB/WDR/ORF, BRD, Ö 2004, 92'.
- Herbert Ballmann, Tinka, DEFA, DDR 1957, ca. 91'.
- Wolfgang Becker, Good Bye, Lenin!, X-Filme Creative Pool/WDR/ARTE, BRD 2003, ca. 121'.
- Klaus Bednarz, Ermland und Masuren (= Folge 1), in: Klaus Bednarz, Reise durch Ostpreußen (= 3 Folgen), WDR/ARD, BRD 1994, ca. 50'.
- Klaus Bednarz, Königsberg und kurische Nehrung (= Folge 2), in: Klaus Bednarz, Reise durch Ostpreußen (= 3 Folgen), WDR/ARD, BRD 1994, ca. 50'.

¹ Alle Filme werden in der Fassung des ursprünglichen Produktions- respektive Entstehungslandes zitiert. Alternative Titel, die aus der Lokalisation und Synchronisation für den deutschen Markt hervorgingen, werden in der Regel nicht berücksichtigt. Die einzige Ausnahme bildet Sergei M. Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“. Die Angabe der Spielzeit erfolgt in der Regel in Minuten ('). Im Falle einiger älterer Produktionen – in denen die Spielzeit nicht recherchierbar war – erfolgt die Angabe in Metern (m) Film.

Klaus Bednarz, Landschaften, Menschen, Träume (= Folge 3), in: Klaus Bednarz, Reise durch Ostpreußen (= 3 Folgen), WDR/ARD, BRD 1994, ca. 50'.

Klaus Bednarz, Reise durch Ostpreußen (= 3 Folgen), WDR/ARD, BRD 1994, ca. 150'.

Lothar Bellag, Daniel Druskat (5 Folgen), DFF, DDR 1976, ca. 435'.

Alexander Berkel/Ingo Helm Widerstand in Uniform (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Die Wehrmacht – Eine Bilanz (5 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 43'.

Eva Berthold/Jost von Morr, Die Rechtlosen (= Folge 2), in: Eva Berthold/Jost von Morr, Flucht und Vertreibung (3 Folgen), BR/Chronos-Film, BRD 1981, ca. 45'.

Eva Berthold/Jost von Morr, Flucht und Vertreibung (3 Folgen), BR/Chronos-Film, BRD 1981, ca. 135'.

Eva Berthold/Jost von Morr, Inferno im Osten (= Folge 1), in: Eva Berthold/Jost von Morr, Flucht und Vertreibung (3 Folgen), BR/Chronos-Film, BRD 1981, ca. 45'.

Eva Berthold/Jost von Morr, Zwischen Fremde und Heimat (= Folge 3), in: Eva Berthold/Jost von Morr, Flucht und Vertreibung (3 Folgen), BR/Chronos-Film, BRD 1981, ca. 45'.

Hans-Christoph Blumenberg, Breslau brennt (= Folge 3), in: Hans-Christoph Blumenberg, Die Kinder der Flucht (3 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2006, ca. 44'.

Hans-Christoph Blumenberg, Die Kinder der Flucht (3 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2006, ca. 131'.

Hans-Christoph Blumenberg, Eine Liebe an der Oder (= Folge 1), in: Hans-Christoph Blumenberg, Die Kinder der Flucht (3 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2006, ca. 44'.

Hans-Christoph Blumenberg, Wolfskinder (= Folge 2), in: Hans-Christoph Blumenberg, Die Kinder der Flucht (3 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2006, ca. 44'.

Stefan Brauburger/Ekkehard Kuhn, Die Festung Breslau (= Folge 3), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42'.

Stefan Brauburger/Stefan Mausbach/Annette Tewes, Die Schlacht um Ostpreußen (= Folge 1), in: Guido Knopp (Leitung), Der Sturm (4 Folgen), ZDF, BRD 2002, ca. 45'.

Jürgen Brauer, Pugowitz, DEFA, DDR 1980, ca. 101'.

John Burgan, Vorläufig für immer, MDR, BRD 2005, 90'.

Henning Burk/Erika Fehse, Fremde Heimat. Das Schicksal der Vertriebenen nach 1945 (2 Folgen), ARD, BRD 2011, ca. 87'.

Marvin J. Chomsky, The Final Solution (= Folge 3), in: Marvin J. Chomsky, Holocaust (4 Folgen), Titus Productions, USA 1978, ca. 89'.

Marvin J. Chomsky, The Gathering Darkness (= Folge 1), in: Marvin J. Chomsky, Holocaust (4 Folgen), Titus Productions, USA 1978, ca. 135'.

Marvin J. Chomsky, The Road to Babi Yar (= Folge 2), in: Marvin J. Chomsky, Holocaust (4 Folgen), Titus Productions, USA 1978, ca. 94'.

Marvin J. Chomsky, The Saving Remnant (= Folge 4), in: Marvin J. Chomsky, Holocaust (4 Folgen), Titus Productions, USA 1978, ca. 101'.

Marvin J. Chomsky, Holocaust (4 Folgen), Titus Productions, USA 1978, ca. 419'.

Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 2: Vater und Sohn, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1921/1922, ca. 1317 m.

Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 3: Sanssouci, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1922/1923, ca. 1786 m.

Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 4: Schicksalswende, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1922/1923, ca. 2565 m.

Arzen von Cserépy, Fridericus Rex Teil 1: Sturm und Drang, Cserépy-Film Co. GmbH, DR 1921/1922, ca. 2077 m.

Sebastian Dehnhardt/Christian Frey; Geflohen, vertrieben, umgesiedelt. Ein Weltkriegstrauma, ARD, BRD 2005, ca. 40'.

Sebastian Dehnhardt, Flucht (= Folge 1), in: K.A., Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer (3 Folgen), MDR/NDR/ARD, BRD 2001, ca. 45'.

Christian Deick/Anja Greulich, Der große Treck (= Folge 1), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 43'.

Christian Deick/Annette Tewes, Winifred Wagner - Die Muse (= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Hitlers Frauen (6 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 45'.

Cecil B. DeMille, *The Ten Commandments*, Paramount Pictures, USA 1923, ca. 136'.

Hans Deppe, *Grün ist die Heide*, Berolina, BRD 1951, ca. 90'.

Claus Dobberke, *Verspielte Heimat*, DEFA, DDR 1970, ca. 85'.

Peter Dreckmann, *Der Untergang der Steuben*, MDR, BRD 2005 ca. 42'.

Peter Dreckmann, *Tod in der Ostsee (= Folge 1)*, in: *Flucht aus dem Osten (2 Folgen)*, MDR, BRD 2005 ca. 30.

Peter Dreckmann, *Ostsee 45. Drei Schiffe, ein Schicksal*, MDR, BRD 2003, ca. 60'.

Friederike Dreykluft/Jörg Müllner, *Der Untergang der Gustloff (= Folge 2)*, in: Guido Knopp (Leitung), *Die große Flucht (5 Folgen)*, ZDF, BRD 2001, ca. 43'.

Sibylle Durian, *Mama ist unmöglich (26 Folgen, in: 3 Staffeln)*, MDR/Provobis Gesellschaft für Film und Fernsehen; BRD 1997-1999, ca. 650'.

Sergei M. Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*, Goskino/Mosfilm, UdSSR 1925, ca 70'.

Johannes Eglau/Miki Mistrati, *Vertrieben. Das Schweigen der DDR*, arte, BRD 2005, ca.45'.

Max Färberböck, *Anonyma – Eine Frau in Berlin*, Constantin Film/ZDF/Tempus 2008, ca. 131'.

Christian Frey, *Die Gustloff – Hafen der Hoffnung (= Folge 1)*, in: Guido Knopp (Leitung), *Die Gustloff – Die Dokumentation (2 Folgen)*, ZDF, BRD 2008, ca. 44'.

Christian Frey, *Fremde Heimat Breslau*, RBB/ARD, BRD 2002, ca. 45'.

Christian Frey, *Vertreibung (= Folge 2)*, in: K.A., *Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer (3 Folgen)*, MDR/NDR/ARD, BRD 2001, ca. 45'.

Christian Frey, *Wende des Krieges (= Folge 2)*, in: Guido Knopp (Leitung), *Die Wehrmacht – Eine Bilanz (5 Folgen)*, CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 43'.

Eric Friedler, *Aghet – Ein Völkermord*, Trebitsch Entertainment/NDR, BRD 2010 ca. 90'.

Günter Gräwert/Rolf Hädrich/Rainer Wolffhardt, *Jauche und Levkojen (17 Folgen)*, Bavaria Atelier GmbH, BRD 1978, ca. 375'.

Günter Gräwert/Rolf Hädrich/Rainer Wolffhardt, *Nirgendwo in Poenichen (19 Folgen)*, Bavaria Atelier GmbH, BRD 1980, ca. 525'.

Anja Greulich/Ricarda Schlosshan, *Die Gustloff – Flucht über die Ostsee (= Folge 2)*, in: Guido Knopp (Leitung), *Die Gustloff – Die Dokumentation (2 Folgen)*, ZDF, BRD 2008, ca. 43.

David W. Griffith, *Birth of a Nation*, David W. Griffith Corporation/Epoch Producing Corporation, USA 1915, ca. 193'.

David W. Griffith, *Intolerance*, Triangle Film Corporation Wark Producing, USA 1916, ca. 210'.

Gudrun Grimm/Thomas Grimm, *Schaut euch nochmal um...*, DEFA, BRD 1992, ca. 30'.

Kati Gründig/Manfred Uhlig, *Meine Flucht 1945. Norddeutsche erinnern sich*, NDR, BRD 2015, ca. 45'.

Enrico Guazzoni, *Quo Vadis?*, Società Italiana Cines, I 1913,ca. 120'.

Milo Habicht, *Freies Land*, DEFA, SBZ 1946, ca. 77'.

Veit Harlan, *Kolberg*, Ufa, DR 1945, ca.111'.

Falk Harnack, *Der 20. Juli*, CCC-Film, BRD 1955, 97'.

Peter Hartl/Annette Tewes, *Der Feuersturm (= Folge 6)* in: Guido Knopp (Leitung), *Der Jahrhundertkrieg (9 Folgen)*, ZDF, BRD 2002, ca. 45'.

Peter Hartl, *Kampf bis zum Untergang (= Folge 5)*, in: Guido Knopp (Leitung), *Die Wehrmacht – Eine Bilanz (5 Folgen)*, CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 444'.

Johannes Häußler, *Kreuzweg der Freiheit*, Dokumentarfilm-Produktion GmbH, BRD 1951, 73'.

Ingo Helm, *Angriff auf Europa (= Folge 1)*, in: Guido Knopp (Leitung), *Die Wehrmacht – Eine Bilanz (5 Folgen)*, CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 43'.

Ingo Helm, *Verbrechen der Armee (= Folge 3)*, in: Guido Knopp (Leitung), *Die Wehrmacht – Eine Bilanz (5 Folgen)*, CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 43'.

Juraj Herz, *Habermann*, Art Oko Film/ApolloMedia Distribution/Entertainment Value Associates/KN Filmcompany/Wega Film/Werner Herzog Filmproduktion, BRD, T, Ö 2010, 104'.

Oliver Hirschbiegel, *Der Untergang (Kinofassung)*, Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 155'.

Oliver Hirschbiegel, *Der Untergang (Teil 1, Fernsehfilm)*, Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 89'.

Oliver Hirschbiegel, Der Untergang (Teil 2, Fernsehfilm), Constantin Film/NDR/WDR/ARD Degeto Film/ORF/EOS Entertainment/Rai Cinema, BRD 2004, ca. 89'.

Hubert Hoelzke, Märkische Chronik (18 Folgen, in: 2 Staffeln), DEFA/DFP, DDR 1983-1989, ca. 1080'.

K.A., Als die Deutschen weg waren (3 Folgen), SRR/WDR, BRD 2005, ca. 135'.

K.A., Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer (3 Folgen), MDR/NDR/ARD, BRD 2001, ca. 135'.

Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 1), Eine andere Zeit, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 90'.

Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 2), Eine anderer Krieg, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 89'.

Philipp Kadelbach, Unsere Mütter, unsere Väter (Teil 3), Eine anderes Land, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2013, ca. 95'.

Peter Kahane, Eine Liebe in Königsberg, Polyphon Film- und Fernsehgesellschaft mbH/ZDF, BRD2006, ca. 88'.

Gerolf Karwarth, 100 Deutsche Jahre (52 Folgen), SWR, BRD 1998, ca. 1500'.

Rudolf Werner Kipp, Asylrecht, Deutsche Dokumentarfilm Gesellschaft mbH, BRD 1949, 42'.

Ray Kellogg oder George Stevens, The Nazi Plan, USA/DR 1945, ca. 194'.

Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 225'.

Guido Knopp (Leitung), Die Gustloff – Die Dokumentation (2 Folgen), ZDF, BRD 2008, ca. 87'.

Guido Knopp (Leitung), Die Wehrmacht – Eine Bilanz (5 Folgen), CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/ZDF, BRD 2007, ca. 216'.

Guido Knopp (Leitung), Hitlers Helfer (2 Staffeln), ZDF/Arte, BRD 1996-1997, ca. 650'.

Guido Knopp/Ursula Nellessen, Der Nachfolger – Karl Dönitz (Folge 6, Staffel 1), in: Guido Knopp (Leitung), Hitlers Helfer (2 Staffeln), ZDF/Arte, BRD 1996-1997, ca. 45'.

Annette Koehler/Ursula Nellessen, Die Oranier (= Folge 2, Staffel 4), Königliche Dynastien (4 Staffeln), ZDF, BRD 2013-2017, ca. 45'.

Hans Kratzert, Der Schwur von Rabenhorst, DEFA, DDR 1986, ca. 82'.

Eduard Kubat, Die Meere rufen, DEFA, DDR 1951, ca. 86'.

Stanley Kubrick, Paths of Glory, Bryna Productions, USA 1957, ca. 87'.

Ulla Lachauer, Gablonz, Sudetenland (= Folge 3), in: K.A., Als die Deutschen weg waren (3 Folgen), SRR/WDR, BRD 2005, ca. 43'.

Sigrun Laste/Thomas Lischak/Sebastian Scherrer, Ein Tag im alten Rom. Ein Tag im Leben des Feuerwehrmanns Quintus im Jahr 80. n. Chr. (= Folge 1), in: Ein Tag (3 Folgen), ZDF, BRD 2016, 43'.

Sigrun Laste/Thomas Lischak/Sebastian Scherrer, Ein Tag in der Kaiserzeit Ein Tag im Leben der Dienstmagd Minna Eschler im Jahr 1907 (= Folge 2), in: Ein Tag (3 Folgen), ZDF, BRD 2016, 43'.

Sigrun Laste/Thomas Lischak/Sebastian Scherrer, Ein Tag im Mittelalter Ein Tag im Leben des Wundarztes Jakob Althaus im Jahr 1454 (= Folge 3), in: Ein Tag (3 Folgen), ZDF, BRD 2016, 43'.

Karin Lehmann, Den Untergang überlebte – Als Flüchtlinge auf der Wilhelm Gustloff, West 3, BRD 1993.

Wolf von Lojewski, Im russischen Grenzland (= Folgen 2), in: Wolf von Lojewski, Masuren (2 Folgen), ZDF, BRD 2003, ca. 43'.

Wolf von Lojewski, In der fernen Heimat(= Folgen 1), in: Wolf von Lojewski, Masuren (2 Folgen), ZDF, BRD 2003, ca. 43'.

Wolf von Lojewski, Masuren (2 Folgen), ZDF, BRD 2003, ca. 86'.

Ernst Lubitsch, Anna Boleyn, Messter-Film GmbH/Projektions-AG „Union“/Universum-Film AG, DR 1920, ca. 103'.

Günter Lüdke/Beate Finckh/Else Quecke, Jokehnen – Oder wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland? (3 Folgen), Windrose Film- und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 1987, ca. 270'.

Kurt Maetzig, Annegrets Heimkehr (= Teil 1), in: Kurt Maetzig, Schlösser und Katen (2 Teile), DEFA, DDR 1957, ca. 101'.

Kurt Maetzig, Der krumme Anton (= Teil 1), in: Kurt Maetzig, Schlösser und Katen (2 Teile), DEFA, DDR 1957, ca. 102'.

Kurt Maetzig, Schlösser und Katen (2 Teile), DEFA, DDR 1957, ca. 203'.

Ursula Nellessen/Annette Tewes, Grace Kelly und Rainier (= Folge 2), in: Die Fürsten von Monaco (4 Folgen), ZDF, BRD 2009, ca. 45'.

Ursula Nellessen/Annette Tewes, Holland und die Macht der Harmonie (= Folge 2) Königliche Hochzeit (6 Folgen), ZDF, BRD 2010, ca. 45'.

Ursula Nellessen/Annette Tewes, Tulpen und Tango - Willem-Alexander und Máxima von Holland (Folge 2, Staffel 1), in: Die Königskinder (2 Staffeln), ZDF, BRD 2007-2009, ca. 45'.

Ursula Nellessen/Annette Tewes, Zeit der Frauen(= Folge 4), in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (5 Folgen), ZDF, BRD 2001, ca. 42'.

Fred Niblo, Ben-Hur – A Tale of the Christ, Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1925, ca. 142'.

Georg Wilhelm Papst, Es geschah am 20. Juli, Arsiton-Film/Arca-Filmproduktion, BRD 1955, 79'.

Wolfgang Petersen, Das Boot (Kinofassung), Bavaria Film/Radiant Film GmbH/SDR/WDR, BRD 1981, ca. 143'.

Artur Pohl, Die Brücke, DEFA, SBZ 1948/1949, ca. 85'.

Roman Polański, The Pianist, R.P. Productions/Heritage Films/Studio Babelsberg/et al., D, F, UK, P 2002 ca. 150'.

Martin Posselt, Zwischen Verlust und Verantwortung. Die Vertriebenen und ihre Heimat, BR, BRD 2015, ca. 44'.

Meinhard Prill, Neubeginn (= Folge 3), in: K.A., Die Vertriebenen. Hitlers letzte Opfer (3 Folgen), MDR/NDR/ARD, BRD 2001, ca.45'.

Harald Reinl, Grün ist die Heide, Allianz Filmproduktion/Houwer-Film/Terra-Filmkunst, BRD 1972, ca. 86'.

Maurice Philip Remy, 30. Januar 1945. Der Tag, an dem die „Gustloff“ sinkt, Nord 3, BRD 1993, ca. 44'.

Maurice Philip Remy, Befreiung (= Folge 6), in: Maurice Philip Remy, Holocaust (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 50'.

Maurice Philip Remy, Entscheidung (= Folge 2), in: Maurice Philip Remy, Holocaust (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 50'.

Maurice Philip Remy, Ghetto (= Folge 3), in: Maurice Philip Remy, Holocaust (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 50'.

Maurice Philip Remy, Holocaust (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 303'.

Maurice Philip Remy, Menschenjagd (= Folge 1), in: Maurice Philip Remy, Holocaust (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 51'.

Maurice Philip Remy, Mordfabrik (= Folge 4), in: Maurice Philip Remy, Holocaust (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 51'.

Maurice Philip Remy, Widerstand (= Folge 5), in: Maurice Philip Remy, Holocaust (6 Folgen), MPR Film und Fernsehproduktion/ZDF, BRD 2000, ca. 51'.

Alain Resnais, Nuit et brouillard, Argos Films, RF 1956, ca. 32'.

Roland Suso Richter, Das Wunder Von Berlin, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ZDF, BRD 2008, ca. 108'.

Roland Suso Richter, Dresden (Kinofassung), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD, 2006, ca. 145'.

Roland Suso Richter, Dresden (Teil 1, Fernsehfassung), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2006, ca. 90'.

Roland Suso Richter, Dresden (Teil 2, Fernsehfassung), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, BRD 2006, ca. 87'.

Hans-Dieter Rutsch, Groß Döbern, Schlesien (= Folge 2), in: K.A, Als die Deutschen weg waren (3 Folgen), SRR/WDR, BRD 2005, ca. 43'.

Hans-Dieter Rutsch, Zuletzt gesehen in Ostpreußen. Der lange Heimweg eines Wolfskindes, K.A., BRD 2001 oder 2002, ca. 45'.

Dirk Sager, Hoffnung am Haff (= Folge 2), in: Dirk Sager, Königsberg, ferne, fremde Heimat (2 Folgen), ZDF, BRD 2004, ca. 45'.

Dirk Sager, Königsberg, ferne, fremde Heimat (2 Folgen), ZDF, BRD 2004, ca. 90'.

Dirk Sager, Ostpreußen und das Erbe Stalins (= Folge 1), in: Dirk Sager, Königsberg, ferne, fremde Heimat (2 Folgen), ZDF, BRD 2004, ca. 45'.

Egon Schlegel, Die Schüsse der Arche Noah, DEFA, DDR 1982, ca. 89'.

Wolfgang Schleif, Ännchen von Tharau, Apollo-Film GmbH, BRD 1954, ca. 95'.

Wolfgang Schleif, Das Mädchen Marion, Corona Filmproduktion, BRD 1956, ca. 88'.

Ricarda Schlosshan/Annette Tewes, Zwischen Tod und Liebe (= Folge 4), in; Guido Knopp (Leitung), Die Gefangenen (5 Folgen), ZDF, BRD 2005, ca. 45'.

Johannes Schmid, Wintertochter, Schlicht & Ergreifend Filmproduktion/Pokromski Studio/RBB /MDR/BR/NDR/SWR, BRD/P 2011, ca. 90'.

Eberhard Schubert, Flucht aus Pommern. Schicksale im Kriegswinter 1944/45, Elan-Film Gierke & Company, BRD 1982. ca. 95'.

- Christian Schultz, Tollmingkehmen, Ostpreußen (= Folge 1), in: K.A, Als die Deutschen weg waren (3 Folgen), SRR/WDR, BRD 2005, ca. 43'.
- Christian Schwochow, Der Turm (Teil 1), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/MDR/ARD Degeto Film/NDR/BR/WDR/SWR/RBB, BRD 2012, ca. 87'.
- Christian Schwochow, Der Turm (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/MDR/ARD Degeto Film/NDR/BR/WDR/SWR/RBB, BRD 2012, ca. 86'.
- Steven Spielberg, Saving Private Ryan, DreamWorks Pictures/Paramount Pictures/Amblin Entertainment/Mutual Film Company, USA 1998, ca. 169'.
- Steven Spielberg, Schindler's List, Universal Pictures/Amblin Entertainment, USA 1993, ca. 194'.
- George Stevens, Nazi Concentration Camps, U.S. Army Signal Corps/U.S. Counsel for the Prosecution of Axis Criminality, USA 1945, ca. 59'.
- Erwin Stranka, Die Moral der Banditen, DEFA, DDR 1974, ca. 92'.
- Alfons Stummer, Echo der Berge (deutscher Titel: Förster vom Silberwald), Rondo-Film, Ö 1954/1955, ca. 99'.
- Rolf Thiele, Mamitschka, Filmaufbau GmbH, BRD 1955, ca. 95'.
- Joseph Vilsmaier, Die Gustloff (Teil 1), Ufa Film-und Fernsehproduktion, BRD 2008, ca. 90'.
- Joseph Vilsmaier, Die Gustloff (Teil 2), Ufa Film-und Fernsehproduktion, BRD 2008, ca. 90'.
- Joseph Vilsmaier, Stalingrad (Kinofassung), B.A. Produktion/Bavaria Film/Perathon Film-und Fernsehproduktions GmbH/Royal Film, BRD 1993, ca. 132'.
- Kai Wessel, Die Flucht (Teil 1), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 92'.
- Kai Wessel, Die Flucht (Teil 2), teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91'.
- Sandra Wiest, Der lange Weg nach Sachsen (= Folge 2), in: Flucht aus dem Osten (2 Folgen), MDR, BRD 2005 ca. 30.
- Frank Wisbar, Haie und kleine Fische, Willy Zeyn-Film GmbH, BRD 1957, ca. 120'.
- Frank Wisbar, Hunde, wollt ihr ewig leben, Deutsche Film Hansa GmbH, BRD 1958, ca. 98'.
- Frank Wisbar, Nacht fiel über Gotenhafen, Deutsche Film Hansa/Filmtrust, BRD 1959, ca. 99'.
- Udo Witte, Heimat ist kein Ort, ARD Degeto Film/MWM Writing Pictures, BRD 2015, ca. 87'.
- William Wyler, Ben Hur, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1959, ca. 222'.
- Dror Zahavi, Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei, teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/Sat.1, BRD 2005, ca. 186'.
- Robert Zemeckis, Forrest Gump, Paramount Pictures, USA 1994, ca. 136'

14 Verzeichnis der Presseartikel

- Paul Barz, Deutsches Leid ins Bild gerückt, in: Welt am Sonntag, 18.02.2007.
- Rainer Blasius, Keine Wanderer auf der Ostsee. Die Erinnerung an das Schicksal von 15 Millionen vertriebenen Deutschen wandelt sich, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.02.2002.
- Christian Buß, Zweiteiler „Die Flucht“. Go West, Gräfin!, in: Spiegel-online, 02.03.2007, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zweiteiler-die-flucht-go-west-graefin-a-469480.html> [zuletzt geprüft 03.11.2017].
- Thomas Darnstädt/Klaus Wiegrefe, Vertreibung (I). „Vater, erschieß mich!“, in: Der Spiegel, Nr. 13 2002.
- Thomas Darnstädt/Klaus Wiegrefe, Vertreibung (II). „Lauft, ihr Schweine!“, in: Der Spiegel, Nr. 14 2002.
- Thomas Darnstädt/Klaus Wiegrefe, Vertreibung (III). „Eine teuflische Lösung“, in: Der Spiegel, Nr. 15 2002.
- dpa, Zuschauer magnet. Zehn Millionen sehen „Die Flucht“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.03.2007.
- F.A.Z., 14 bis 49. Jüngere sehen „Die große Flucht“ in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.12.2001.
- F.A.Z., Bestes Echo. „Flucht und Vertreibung“ im ZDF, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.12.2001.
- F.A.Z., Zehn Millionen Zuseher. „Die Flucht“ bringt ARD Quoten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.03.2007.
- Frank Ebbinghaus, Das zweite Verbrechen. Überraschend differenziert: Guido Knopp und sein Team zeichnen in „Die große Flucht“ die Geschichte der Vertreibungen nach, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.11.2001.

Evelyn Finger, Die Ohnmacht der Bilder. Der ARD-Zweiteiler »Die Flucht« zeigt die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten und die Tücken des Geschichts-TV, in: Die Zeit, Nr. 10 2007.

Nikolaus von Festenberg, Adel verdichtet, in: Der Spiegel, Nr. 7 2007.

Ullrich Fichtner, Hoffnung auf gestern, in: Der Spiegel, Nr. 14 2002.

Evelyn Finger, Quotenopfer. Das ARD-Drama »Die Flucht« und das Bedürfnis, vom Leid der Opfer im Duktus der Anklage zu sprechen, in: Die Zeit, Nr. 11 2007.

Steffen Grimberg, Gefühlte Heimat. Applaus von der falschen Seite wird der ARD-Zweiteiler „Die Flucht“ sicher nicht bekommen. Unter anderem deshalb, weil man sich den Hinweis auf die „Vertreibung“ im Filmtitel gespart hat, in: taz. die tageszeitung, 03.03.2007.

Michael Hanfeld, Ostpreußens Gloria geht grausam zu Ende. Der Zweiteiler über die Vertreibung der Deutschen leistet Großes, will aber des Guten zu viel: „Die Flucht“ (Arte/ARD), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.03.2007.

Edgar S. Hasse, Die Flucht in eine ungewisse Zukunft. Ein TV-Drama und die Realität: Wo die Vertriebenen aus den deutschen Ostgebieten im Norden ihr neues Zuhause fanden, in: Die Welt, 05.03.2007.

Dirk-Oliver Heckmann, „Das stimmt vorne und hinten nicht“, Deutschlandfunk, 05.03.2007, online unter: http://www.deutschlandfunk.de/das-stimmt-vorne-und-hinten-nicht.694.de.html?dram:article_id=64282 [zuletzt geprüft 03.11.2017].

Sven Felix Kellerhoff, Weg durch das Tal des Todes, in: Die Welt, 03.03.2007.

Ralf Klassen, Staub vor der Linse. Emotion statt Erklärungen, Anekdoten statt Analyse – Guido Knopp zeigt wieder mal den Zweiten Weltkrieg im Fernsehen, in: Süddeutsche Zeitung, 08.01.2002.

Guido Knopp, Die verlorene Heimat, in Welt am Sonntag, 16.12.2001.

Guido Knopp, Serie Teil 4. Die Stunde der Frauen, in Welt am Sonntag, 09.12.2001.

Guido Knopp, Serie Teil 3. Eine schlesische Tragödie, in Welt am Sonntag, 02.12.2001.

Guido Knopp, Serie Teil 2. Todesschreie auf hoher See, in Welt am Sonntag, 25.11.2001.

Christiane Kögel, Kalkuliert. Guido Knopps Maschine arbeitet wieder, in: Süddeutsche Zeitung, 20.11.2001.

kum., Die Flucht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.03.2007.

Jörn Lauterbach, Neues vom Geschichtsonkel. Guido Knopp gelingt es in „Die Große Flucht“ Vertriebenen-Schicksale eindrucksvoll aufzuarbeiten, in: Die Welt, 20.11.2001.

Christian Mayer, Der große Treck im Arri-Kino. Eine Fernsehpremiere im Kino-Format: Maria Furtwängler präsentiert Die Flucht, in: Süddeutsche Zeitung, 01.03.2007.

Wojtek Mroz, Gemeinsam aufarbeiten. Die Flucht Eine polnische Sicht auf den Zweiteiler, in: Süddeutsche Zeitung, 07.03.2007.

Hans-Joachim Noack, Die Deutschen als Opfer, in: Der Spiegel, Nr. 13 2002.

O.A. „Die Debatte wirkt befreiend“. Der Historiker Hans-Ulrich Wehler über die verspätete Aufarbeitung von Leid und Elend der Vertriebenen, in: Der Spiegel, Nr. 13 2002.

O.A. Die Flucht der Deutschen. Die Spiegel-Serie über die Vertreibung aus dem Osten, Spiegel Special Nr. 2 2002.

O.A., „Dresden“-Quote. Feuersturm mit Millionenpublikum, in: Spiegel-online 02.03.2007, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/dresden-quote-feuersturm-mit-millionenpublikum-a-04724.html> [zuletzt geprüft 03.11.2017].

O.A., Die Flucht, in: Welt am Sonntag, 04.03.2007. Michael Stürmer, Recht auf Trauer, in: Die Welt, 06.03.2007.

O.A., „Die Flucht“ wird zum Blockbuster für die ARD, in: Die Welt, 06.03.2007.

O.A., Die große Flucht I, in: Welt am Sonntag, 25.11.2001.

O.A., Schneller Vorlauf. Et knoppt wieder: in: taz. die tageszeitung, 20.11.2001.

Fabian Riedner, Primetime-Check. Montag, 18. März 2013. online unter: <http://www.quotenmeter.de/n/62717/> [zuletzt geprüft 03.04.2018]

Gustav Seibt, Hinter einem Wall aus Leibern. Der Zweiteiler Die Flucht erzählt den Untergang Ostpreußens als einfühlsamen Adelsroman, in: Süddeutsche Zeitung, 02.03.2007.

sfk, Beeindruckend inszeniertes Stück Zeitgeschichts-TV, in: Die Welt, 02.03.2007.

Heimo Schwilk, Gespräch mit Guido Knopp über ein verdrängtes Kapitel deutscher Geschichte, in Welt am Sonntag, 18.11.2001. Eugen Georg Schwarz, Zeitgeschichte. „Töte den Deutschen“, in: Focus, Nr. 50 2001.

Hans-Ulrich Stoldt, Schlimmes Trauma, in: Der Spiegel, Nr. 15 2002.

Klaus Wiegrefe, Hitlers letzte Opfer, in: Der Spiegel, Nr. 15 2002.

15 Abkürzungsverzeichnis

a.	auch
Abs.	Absatz
Anm.	Anmerkung
Ann.	Annahme
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
BA	Bachelor of Arts
Bd.	Band
Bde.	Bände
BdV	Bund der Vertriebenen e. V.
BE	Binnenerzählung
BMVt	Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte
BR	Bayerischer Rundfunk
BRD	Bundesrepublik Deutschland
ca.	circa
CDU	Christlich Demokratische Union Deutschlands
CSU	Christlich-Soziale Union in Bayern e. V.
ČSSR	Československá socialistická republika (Tschechoslowakische Sozialistische Republik)
DDR	Deutsche Demokratische Republik
d.h.	das heißt
DR	Deutsches Reich (1871-1945)
DEFA	Deutsche Film AG
DFF	Deutscher Fernsehfunk (DDR)
DF	„Die Flucht“ (Signatur/Abkürzung für: Kai Wessel, Die Flucht (Teil 2), team-Worx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/ARTE/BR/ARD Degeto Film/EOS Entertainment/HR/SWR/WDR, BRD 2007, ca. 91'.)
DFG	Deutsche Forschungsgemeinschaft
DFM	Deutsches Filmmuseum
DIF	Deutsches Filminstitut
E.	auktorialer Erzähler
et al.	et alii/alia/aliae
etc.	et cetera
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FH	Fachhochschule
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (GmbH)
GB/BHE	Gesamtdeutscher Block/Bund der Heimatvertriebenen und Entrechteten
GFF	Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft
GfK	Gesellschaft für Konsumforschung
GG	Geschichte und Gesellschaft
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
GWU	Geschichte in Wissenschaft und Unterricht
h	Stunde
H.	Heft
HJ	Hitlerjugend (auch Hitler-Jugend)
HR	Hessischer Rundfunk (auch Abkürzung für HR Fernsehen)
hrsg.	herausgegeben
Hrsg.	HerausgeberIn/HerausgeberInnen
I	Italien
Im	Interviewer (männlich)
insb.	insbesondere
JWCS	Journal of War and Culture Studies
K.A.	Keine Angabe/Keine Angaben
m	Je nach Kontext: Minute, Meter oder männlich

	(biologisches Geschlecht)
MA	Master of Arts
mbH	mit beschränkter Haftung
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
o.A.	ohne AutorIn
O	Osten (neue Bundesländer)
Ö	Republik Österreich
o.O.	ohne Ort
ORF	Österreichischer Rundfunk
o.S.	ohne Seitenzahl
ÖZG	Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften
P	ProbandIn
PI	Dritte Polnische Republik
Pm	Proband (männlich (biologisches Geschlecht))
PRL	Polska Rzeczpospolita Ludowa (Volksrepublik Polen)
Pw	Probandin (weiblich (biologisches Geschlecht))
RAI	Radiotelevisione Italiana
RF	République française (Vierte und Fünfte Französische Republik)
RBB	Rundfunk Berlin-Brandenburg
s	Sekunde
S.	Seite
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
Seq.	Sequenz
SN	Schriftliche Nacherzählung
Sp.	Spalte
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SS	Schutzstaffel
SWR	Südwestrundfunk
SZ	Süddeutsche Zeitung
T	Tschechische Republik
TiQ	Talk in Qualitative Social Research
u.	und
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
UK	Vereinigtes Königreich
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
v.	von, vom
Verf.	Verfasser
VI	Vertiefendes Interview
VfZ	Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte
Vgl.	Vergleiche
w	weiblich (biologisches Geschlecht)
W	Westen (alte Bundesländer)
WDR	Westdeutscher Rundfunk (auch Abkürzung für WDR Fernsehen)
Z.	Zeile
ZdF	„Zeit der Frauen“ (Signatur/Abkürzung für: Ursula Nellessen/Annette Tewes, Zeit der Frauen in: Guido Knopp (Leitung), Die große Flucht (4. Folge), Universum Film/ZDF, BRD 2001, ca. 42'.)
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen
ZZ	ZeitzeugIn
ZZB	ZeitzeugInnenbericht
ZZS	ZeitzeugInnensegment

16 **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1	Markierungen zur textuellen Umsetzung akustischer, sprachlicher und parasprachlicher Phänomene bei der Transkription	S. 57
Abb. 2	Auszug aus dem Filmprotokoll „Die Flucht (Teil 2)“ von 00:23:01 bis 00:23:23 zur Illustration des Aufbaus und der Umsetzung des Filmprotokolls, wie es in dieser Studie zur Aufarbeitung der im Rezeptionsexperiment eingesetzten Medientexte zum Einsatz kam	S. 62
Abb. 3	Überblick über die soziodemographischen Merkmale der StudienteilnehmerInnen und das erhobene Datenmaterial	S. 64
Abb. 4	Gegenüberstellung der Sequenzverzeichnisse der <i>Individuellen Filmgrundrisse</i> der ProbandInnen Katrin und Marcus	S. 127f
Abb. 5	Gegenüberstellung der Personenverzeichnisse der <i>Individuellen Filmgrundrisse</i> der ProbandInnen Katrin und Marcus	S. 128f
Abb. 6	Korrelation des Anteils von ZeitzeugInnen in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> und der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i> mit der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen	S. 214
Abb. 7	Korrelation des Anteils von Filmfiguren im Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2007) an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> und der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i> mit der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen	S. 216
Abb. 8	Zusammenhang zwischen der Dauer von Sequenzen und der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen in der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) am Beispiel ausgewählter Sequenzen	S. 218
Abb. 9	Zusammenhang zwischen der Dauer von Sequenzen und der Häufigkeit der Erwähnung durch die ProbandInnen im Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2001) am Beispiel ausgewählter Sequenzen	S. 219
Abb. 10	Typisierung der Ressourcen bei der Bewertung personalisierter Geschichten im Spannungsfeld zwischen ‚historischen‘ und ‚nicht-historischen‘ Bewertungsmaßstäben sowie Ursprung der Bewertungsmaßstäbe aus dem Wissen der ProbandInnen oder den Informationen des Medientextes	S. 269
Abb. 11	Sequenzprotokoll „Zeit der Frauen“ (2001)	S. 368-371
Abb. 12	Sequenzprotokoll „Die Flucht“ Teil 2 (2007)	S. 371-376
Abb. 13	Anteil der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und weiterer Personen an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> und der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i> der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001)	S. 376f
Abb. 14	Anteil der Filmfiguren und weiterer Personen an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> und der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i> des Spielfilmes „Die Flucht“ Teil 2 (2007)	S. 377f
Abb. 15	Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und weiterer Personen aus der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) durch die ProbandInnen in der <i>Schriftlichen Nacherzählung</i> und im <i>Vertiefenden Interview</i>	S. 379f
Abb. 16	Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren und weiterer Personen aus dem Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2007) durch die ProbandInnen in der <i>Schriftlichen Nacherzählung</i> und im <i>Vertiefenden Interview</i>	S. 381f
Abb. 17	Häufigkeit der Erwähnung einzelner Filmsequenzen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) durch die ProbandInnen in der <i>Schriftlichen Nacherzählung</i> und im <i>Vertiefenden Interview</i>	S. 382f
Abb. 18	Häufigkeit der Erwähnung einzelner Filmsequenzen des Spielfilmes „Die Flucht“ Teil 2 (2007) durch die ProbandInnen in der <i>Schriftlichen Nacherzählung</i> und im <i>Vertiefenden Interview</i>	S. 384ff

17 Sequenzprotokolle

17.1 Sequenzprotokoll „Zeit der Frauen“ (2001)

Startzeit ²	Dauer	Seqnr.	Sequenztitel und Beschreibung des Inhaltes	Anzahl der Einstellungen
00:00:00	00:00:49	ZdF-1a	Kollage Einleitung Der auktoriale Erzähler verortet die Dokumentation zeitlich und räumlich und gibt eine Einführung in die Situation, die Anfang 1945 in Pommern herrschte.	21
00:00:49	00:00:28	ZdF-2a	Kollage; Vorspann Vorspann und Titelmusik der Sendereihe „Die große Flucht“	— ³
00:01:17	00:00:32	ZdF-3a	Propaganda 1; „Glaubst Du das?“; ZZS1 ZZ1 Carola Stern schildert ihre Ungläubigkeit im Ansicht der nahenden Roten Armee.	2
00:01:49	00:00:27	ZdF-3b	Propaganda 2; Von den Nazis getäuscht; ZZS2 ZZ2 Cordula Wimmer beschreibt ihre Naivität gegenüber der NS-Propaganda.	3
00:02:16	00:00:14	ZdF-4a	Die Vorahnung; ZZS3 ZZ3 Christian Graf von Krockow erinnert sich an dunkle Vorahnungen zum Ausgang des Krieges. Auktorialer Erzähler konkretisiert die militärische Situation 1945 in Ostpreußen.	2
00:02:30	00:00:41	ZdF-5a	Rote Armee rückt vor 1; Panzer vor Stolp; Kollage 2; ZZS4 Der auktoriale Erzähler konkretisiert die militärische Situation 1945 in Ostpreußen (Fortsetzung) ZZ4 Katharina Schmidt berichtet von ihrer Überraschung im Ansicht der nahenden Roten Armee.	9
00:03:11	00:00:13	ZdF-6a	Vorahnung 2; Treppenhaus; Tagebuch Normann 1 Auktorialer Erzähler berichtet von aufkommender Panik. Sprecherin verliest Auszug aus dem Tagebuch von Käthe von Normann, in dem Anspannung thematisiert wird.	1
00:03:24	00:00:15	ZdF-7a	Überblick 1; Karte Swinemünde Der auktoriale Erzähler erläutert die Lage der eingeschlossenen Hafenstadt Swinemünde, in der sich viele Flüchtlinge aufhalten.	1
00:03:39	00:00:32	ZdF-8a	Swinemünde am Ende des Kriegs; ZZS5 ZZ1 Carola Stern erinnert sich an diese Zustände in der Stadt Swinemünde.	5
00:04:11	00:00:36	ZdF-9a	Bombenangriffe 1; Die Vorbereitungen; ZZS6 Der auktoriale Erzähler berichtet von Vorbereitungen der US-Air-Force zur Bombardierung der Stadt Swinemünde. ZZ5 William Vandegriff berichtet, dass er oder seine Vorgesetzten nichts von den Flüchtlingen in Swinemünde gewusst hätten.	16
00:04:47	00:00:54	ZdF-9b	Bombenangriffe 2; Das Bombardement; ZZS7 ZZ1 Carola Stern erinnert an die Bombardierung.	10
00:05:41	00:01:05	ZdF-9c	Bombenangriffe 3; Die Folgen; ZZS8 ZZ1 Carola Stern beschreibt die Folgen der Bombardierung.	8
00:06:46	00:00:32	ZdF-9d	Bombenangriffe 4; Die Suche nach Opfern; ZZS9 ZZ1 Carola Stern beschreibt die Folgen der Bombardierung und die Anstrengungen bei der Suche nach Vermissten.	4
00:07:18	00:00:56	ZdF-10a	Kolberg 1; Die Belagerung; Ausschnitte aus „Kolberg“ Der auktoriale Erzähler verlagert den Schwerpunkt auf die Situation in der Hafenstadt Kolberg. Ausschnitt aus dem Propagandafilm „Kolberg“. Auktorialer Erzähler zieht Parallelen zwischen dem Film und der Situation 1945.	10
00:08:14	00:01:19	ZdF-10b	Kolberg 2; Entkommen über die Ostsee; ZZS10/ZZS11 Der auktoriale Erzähler zieht Parallelen zwischen dem Film und der Situation 1945 (Fortsetzung) und dem Versuch, über den Seeweg zu fliehen. ZZ6 Horst Scheiwe schildert die Situation im Hafen der Stadt und die	17

² Beginn der (Sub-)Sequenzen in hh:mm:ss nach Filmbeginn. Soweit nicht anders vermerkt, enden die Sequenzen mit dem Beginn der nächsten Sequenz respektive Subsequenz. Ungenauigkeiten von Sekundenbruchteilen sind möglich, da eine Aufteilung der Filmsekunde in Bilder nicht vorgenommen wurde.

³ Die Sequenzen setzen sich aus einer Vielzahl von 'historischen Filmaufnahmen' zusammen, die zum Teil mehrfach über einander geblendet werden. Die genaue Anzahl der Einstellungen festzustellen, wäre extrem aufwändig gewesen und im Anbetracht der Tatsache, dass der Vorspann von keiner einzigen Probandin erwähnt wurde (Vgl. Abb. 16), ein ungerechtfertigtes Unterfangen ohne analytischen Mehrwert gewesen.

			Verzweiflung der Fliehenden, die er als Wehrmachtssoldat erlebt hatte.	
00:09:33	00:00:48	ZdF-10c	Kolberg 3; Zurückgelassen; Rückweg und Flucht Der auktoriale Erzähler führt aus, dass diejenigen, denen die Flucht nicht gelungen sei, sich auf den Rückweg hätten machen müssen, auf dem sie Tod und Leid begegnet seien.	9
00:10:21	00:00:10	ZdF-11a	Besetzung 1; Kontrapunkt; Die Sicht eines Rotarmisten; ZZS12 ZZ7 Aleksej G. Semin gibt an, kein Mitleid mit den Deutschen gehabt zu haben, da sie den Krieg begonnen hätten.	1
00:10:31	00:01:18	ZdF-11b	Besetzung 2; Ausgeliefert 1; „Säufer und Diebe 1“; ZZS13 ZZ8 Isis von Puttkamer berichtet vom ersten Kontakt mit Rotarmisten, die Uhren und Spirituosen gefordert hätten. ZZ8 fügt an, dass die zweite Welle der Rotarmisten unangenehmer gewesen sei, was der auktoriale Erzähler bekräftigt.	9
00:11:49	00:00:29	ZdF-11c	Besetzung 3; Ausgeliefert 2; „Säufer und Diebe 2“; ZZS14 ZZ9 Libussa Fritz-Osner berichtet, dass die Rotarmisten „unverdünnt sechsundneunzigprozentigen Kartoffelsprit“ getrunken hätten und stets alkoholisiert gewesen seien.	4
00:12:18	00:01:10	ZdF-11d	Besetzung 4; Ausgeliefert 3; Vergewaltigung 1; ZZS15 ZZ8 Isis von Puttkamer berichtet von der Vergewaltigung ihrer Mutter durch Rotarmisten, der sie und ihre Geschwister beiwohnen mussten.	8
00:13:28	00:04:05	ZdF-11e	Besetzung 5; Ausgeliefert 4; Vergewaltigung 2; Die ermordete Familie; ZZS16 ZZ10 Christel Jolitz berichtet ausführlich von der Ermordung ihrer Familie und ihrer Vergewaltigung durch einen Rotarmisten.	13
00:17:33	00:00:38	ZdF-11f	Besetzung 6; Reflexion des „bösen Russen 1“; ZZS17 ZZ3 Christian Graf von Krockow erklärt das Handeln der Rotarmisten durch psychologisierenden und historischen Ansatz.	5
00:18:11	00:00:24	ZdF-11g	Besetzung 7; Reflexion des „bösen Russen 2“; ZZS18 ZZ3 Christian Graf von Krockow erklärt das Handeln der Rotarmisten durch historisierenden Ansatz.	4
00:18:35	00:01:18	ZdF-11h	Besetzung 8; Reflexion des „bösen Russen 3“; Die deutschen Verbrechen; ZZS19 ZZ11 Rosa M. Slowjowa berichtet von Opfern deutscher SS-Männern, die sie als Lazarettswester gepflegt habe, und bedauert, dass sich die Rote Armee auf dasselbe Niveau begeben habe.	9
00:19:53	00:00:23	ZdF-11i	Besetzung 9; Das Trauma der Vergewaltigung; ZZS20 ZZ10 Christel Jolitz berichtet, dass die Ereignisse sie bis heute verfolgen.	2
00:20:16	00:01:30	ZdF-11j	Besetzung 10; Leben unter der Besetzung 1; Die Sorge um die Kinder 1; ZZS21 Der auktoriale Erzähler summiert, dass Frauen und Kinder der Roten Armee schutzlos ausgeliefert gewesen seien und es keinen Ort der Sicherheit vor Übergriffen gegeben habe. ZZ4 berichtet von den Selbstmordgedanken ihrer Schwester und davon, wie sie sie daran erinnerte, dass sie sich mit drei Kindern nicht umbringen könne. ZZ4 führt weiter aus, dass sie „Freiwild“ gewesen seien und die Rotarmisten Tag und Nacht geplündert hätten.	14
00:21:46	00:01:01	ZdF-11k	Besetzung 11; Leben unter der Besetzung 2; Vergewaltigung 3; ZZS22; Tagebuch Normann 2 Sprecherin verliest Auszug aus dem Tagebuch von Käthe von Normann, in dem sie von Schüssen in der Ferne und dem „erbärmlichen Zustand“ spricht, in dem Kinder und Erwachsene gewesen seien. ZZ12 Henning von Normann berichtet, wie sich seine Mutter hässlich geschminkt habe, um Vergewaltigungen zu entgehen und wie Rotarmisten ein Mädchen abgeholt hätten.	10
00:22:47	00:00:43	ZdF-12a	Verschleppt 1; Festnahme; ZZS23 Der auktoriale Erzähler erläutert, dass viele Frauen als Zwangsarbeiterinnen Hunger und Durst leidend in Viehwagons nach Sibirien verschleppt worden seien. ZZ13 Ursula Retschkowski berichtet von ihrer Verhaftung durch Rotarmisten.	2
00:23:30	00:01:01	ZdF-12b	Verschleppt 2; Die Deportation; ZZS24 ZZ14 Christel Grundwald berichtet von Hunger und Durst im Deportationszug.	6
00:24:31	00:01:40	ZdF-12c	Verschleppt 3; Im Gulag; ZZS25/ZZS26/ZZS27 Der auktoriale Erzähler erläutert, dass die Frauen in Sibirien „unter menschenunwürdigen Bedingungen“ „Schwerarbeit“ leisten mussten und referiert über das Ausmaß der Deportationen. ZZ14 Christel Grundwald berichtet über die von ihr verrichtete	11

			Zwangsarbeit, eine Mitgefangene, die in den Lagerzaun gelaufen und erschossen worden sei, sowie ihre Hoffnung auf Rückkehr.	
00:26:11	00:00:52	ZdF-13a	Keine Entspannung in Pommern 1; Erlass ohne Folgen Der auktoriale Erzähler verlegt den Schwerpunkt zurück nach Pommern und erläutert erfolglose Bemühungen der sowjetischen Obrigkeit, das Verhalten der Rotarmisten unter Kontrolle zu bringen.	17
00:27:03	00:01:30	ZdF-14a	Überleben 1; Essensbeschaffung; ZZS28/ZZS29 ZZ9 Libussa Fritz-Osner und ZZ3 Christian Graf von Krockow berichten von den Schwierigkeiten und den Möglichkeiten der Essensbeschaffung im besetzten Pommern.	9
00:28:33	00:00:54	ZdF-14b	Überleben 2; Zwangsarbeit in Pommern; ZZS30 ZZ8 Isis von Puttkamer berichtet von der Zwangsarbeit, die sie, ihre Geschwister und ihre Mutter im besetzten Pommern leisten mussten.	9
00:29:27	00:01:24	ZdF-14c	Überleben 3; Hygiene und Gesundheit; ZZS31/ZZS32 Der auktoriale Erzähler leitet zu mangelnder Hygiene und Seuchengefahr im besetzten Pommern über. ZZ15 Rita Schneller berichtet über die Furunkulose Erkrankung ihres Bruders und deren Behandlung. ZZ4 Katharina Schmidt berichtet über ihre Erfahrung mit toxischer Diphtherie und als junge Ärztin.	14
00:30:51	00:00:58	ZdF-14d	Überleben 4; Selbstmorde; ZZS33 Der auktoriale Erzähler und die ehemalige Rotkreuzschwester Gertrud Loeck (ZZ16) thematisieren die Häufung von Selbstmorden im besetzten Pommern. ZZ16 berichtet von der Reanimation einer Frau nach Suizidversuch.	4
00:31:49	00:00:43	ZdF-15a	Das Schicksal der Männer; Inhaftierung; ZZS34 Der auktoriale Erzähler thematisiert die Abwesenheit von Männern, das Schicksal der dort verbliebenen. ZZ3 Christian Graf von Krockow hebt die Leistung der Frauen im besetzten Pommern hervor.	6
00:32:32	00:00:13	ZdF-16a	Pommerns Zukunft 1; Eine Karte Anhand einer Karte, die die Grenzen Deutschlands vor und nach 1945 zeigt, thematisiert der auktoriale Erzähler die Westverschiebung Polens, die sich auf der Konferenz von Potsdam vollzog und von der in Pommern niemand gewusst hatte.	1
00:32:45	00:00:47	ZdF-16b	Pommerns Zukunft 2; Blick nach Westen; ZZS35 ZZ9 Libussa Fritz-Osner berichtet, dass sie in Pommern nichts von den Entwicklungen in anderen besetzten Gebieten im Westen Deutschlands mitbekommen habe. Der auktoriale Erzähler führt aus, dass unter den Westmächten nach der „Stunde Null“ die Freiheit zurückgekehrt sei und im Westen wenig vom Schicksal der Pommern bekannt gewesen sei.	8
00:33:32	00:00:47	ZdF-16c	Pommerns Zukunft 3; Übernahme durch die Polen; ZZS36 Der auktoriale Erzähler thematisiert die zunehmende Übersiedlung polnischer Familien nach Pommern und die Folgen. ZZ17 Der ehemalige polnische Polizist Marian Stachowiak schildert, dass er seinen Landsleuten bei der Übernahme ehemaliger deutscher Güter freie Hand ließ.	8
00:34:19	00:00:28	ZdF-16d	Pommerns Zukunft 4; Übernahme durch Polen; Tagebuch Normann 3; ZZS37 Sprecherin verliest Auszug aus dem Tagebuch von Käthe von Normann, die berichtet, dass Polen die Höfe übernehmen und die ehemaligen Besitzer dort arbeiten sollten. ZZ18 Frieda Feyrer erzählt, wie sie vertrieben wurde.	5
00:34:47	00:00:38	ZdF-16e	Pommerns Zukunft 5; Arbeit umsonst; ZZS38 ZZ4 Katharina Schmidt erzählt, dass sie zwei Jahre fast unentgeltlich für die Polen gearbeitet habe.	8
00:35:25	00:00:47	ZdF-16f	Pommerns Zukunft 6; Die Konferenz von Potsdam Der auktoriale Erzähler thematisiert die neue durch die Konferenz von Potsdam beschlossene Grenzziehung in Osteuropa und den Umstand, dass Josef Stalin die Zahl der tatsächlich in den ehemaligen Ostprovinzen verbliebenen Deutschen verschwiegen habe.	8
00:36:12	00:00:19	ZdF-16g	Pommerns Zukunft 7; polnische Sicht 1; Gerechtes Schicksal 1; ZZS39 ZZ17 Der ehemalige polnische Polizist Marian Stachowiak erklärt, dass mit der Vertreibung der Deutschen die vorangegangene Vertreibung der Polen vergolten worden sei.	1
00:36:31	00:00:28	ZdF-16h	Pommerns Zukunft 8; polnische Sicht 2; Geteiltes Schicksal; ZZS40 Der auktoriale Erzähler verweist darauf, dass immer mehr Polen und Deutsche Vertreibung als gemeinsames Schicksal begriffen ZZ19 Jerzy Kulis empfindet jeden, der aus seiner Heimat vertrieben	3

			worden sei, Deutsche wie Polen, als bemitleidenswert.	
00:36:59	00:00:41	ZdF-17a	Flucht nach Westen 1; Der Entschluss; ZZS41 Der auktoriale Erzähler thematisiert die Räumung Pommerns von Deutschen und deren Deportation. ZZ10 Christel Jolitz berichtet, dass sie erleichtert und traurig gewesen sei, als sie Pommern verlassen habe.	7
00:37:40	00:00:37	ZdF-17b	Flucht nach Westen 2; Die Fahrt; ZZS42 ZZ9 erzählt davon, wie der Zug, mit dem sie und andere Pommern verlassen haben, anhielt und sie ausstiegen.	2
00:38:17	00:01:10	ZdF-17c	Flucht nach Westen 3; Der Grenzübertritt; ZZS43 ZZ9 erzählt von Schikanen durch polnische Polizisten am Grenzübertritt in Stettin, an dem sie nur knapp einer Vergewaltigung entging.	9
00:39:27	00:00:54	ZdF-18a	Erinnerungen an Pommern 1; Trauer; ZZS44 ZZ8 Isis von Puttkamer erklärt, dass sie ihre Heimat vermisst und singt die erste Strophe des Pommernliedes.	10
00:40:21	00:00:59	ZdF-18b	Erinnerungen an Pommern 2; Versöhnung; ZZS45 ZZ3 Christian Graf von Krockow fordert im Sinne der nachgeborenen Generationen zur Versöhnung auf.	5
00:41:20	00:00:38	ZdF-19a	Abspann	4
00:41:58			Ende	0

Abb. 11 Sequenzprotokoll „Zeit der Frauen“ (2001)

17.2 Sequenzprotokolle „Die Flucht“ Teil 2 (2007)

Startzeit ⁴	Dauer	Seqnr.	Sequenztitel und Beschreibung des Inhaltes	Anzahl Einstellungen
00:00:00	00:03:07	DF-1a	Zusammenfassung DF Teil 1⁵	101
00:03:07	00:01:28	DF-2a	Der Treck der Zwangsarbeiter auf dem Weg 1; Winterimpressionen Der Treck der Zwangsarbeiter zieht mit Schlitten durch eine winterliche Landschaft.	17
00:04:35	00:00:41	DF-2b	Der Treck Mahlenberg auf dem Weg; Erschöpfung macht sich breit Der Treck Mahlenberg zieht mit Karren durch eine winterliche Landschaft über eine Straße. Babette mahnt Magdalena von Mahlenberg, dass die Flüchtlinge erschöpft seien.	9
00:05:16	00:00:48	DF-2c	Der Treck der Zwangsarbeiter in einer verlassenen Hütte 1; Besprechung des Vorgehens bezüglich Victoria Die Zwangsarbeiter machen Rast in einer Hütte. François Beauvais, Mikolai, Louis und die übrigen Zwangsarbeiter beraten, wie mit Victoria von Mahlenberg zu verfahren sei, und beschließen, sie zum Gut Lahnstein zu bringen.	17
00:06:04	00:01:43	DF-3a	Der Treck Mahlenberg auf dem Bauernhof 1; Erholung Der Treck Mahlenberg macht Rast auf dem Bauernhof. Die Bäuerin Martha Schaller weist sie zunächst ab, erkennt dann jedoch Magdalena von Mahlenberg als Gräfin. Benno Stuber, der kranke Sohn von Helene Stuber, wird gepflegt.	19
00:07:47	00:00:52	DF-4a	Der Treck der Zwangsarbeiter in einer verlassenen Hütte 2; Wachablösung In der Hütte, in der die Zwangsarbeiter untergekommen sind, erklärt François Beauvais Victoria von Mahlenberg, dass er sie am nächsten Morgen zu ihrer Mutter bringen wird.	9
00:08:39	00:01:22	DF-5a	Auf Gut Lahnstein 1; Warten auf den Treck Mahlenberg Rüdiger Graf von Gernstorff und Johannes (ein Verwandter) erwarten die Ankunft von Magdalena von Mahlenberg und ihrem Treck. Sophie Gräfin von Gernstorff liegt geschwächt von ihrer Morphiumsucht im Bett.	3
00:10:01	00:00:51	DF-6a	Der Treck Mahlenberg auf dem Bauernhof 2; Kritik Babette kritisiert Magdalena von Mahlenberg für die Führung des Trecks, da diese, um ihre verwundete Tochter Victoria von Mahlenberg zu finden, Umwege in Kauf nehme. Wortlos bricht Mahlenberg	11

⁴ Beginn der (Sub-)Sequenzen in hh:mm:ss nach Filmbeginn. Soweit nicht anders vermerkt, enden die Sequenzen mit dem Beginn der nächsten Sequenz respektive Subsequenz. Ungenauigkeiten von Sekundenbruchteilen sind möglich, da eine Aufteilung der Filmsekunde in Bilder nicht vorgenommen wurde.

⁵ Vgl. Kapitel 6.3.2 dieser Arbeit.

			auf, um alleine nach ihrer Tochter zu suchen.	
00:10:52	00:00:50	DF-6b	Magdalena von Mahlenberg auf der Suche nach ihrer Tochter Magdalena von Mahlenberg reitet des Nachts durch eine verschneite Landschaft und versteckt sich vor einem passierenden Wehrmachtswagen.	8
00:11:42	00:00:47	DF-6c	Der Treck Mahlenberg auf dem Bauernhof 3; Zukunft Babette und Waltraud reden über das Verlassen der Heimat. Babette führt an, dass ihr Mann Georg diese nie verlassen würde. Waltraud imaginiert ihre gemeinsame Zukunft mit einem französischen Zwangsarbeiter, von dem sie ein Kind erwartet.	1
00:12:29	00:01:22	DF-7a	Der Treck der Zwangsarbeiter in einer verlassenen Hütte 3; Gefangennahme Die schlafenden Zwangsarbeiter werden in der Hütte von deutscher Feldgendarmerie gestellt und ins Freie verbracht. François Beauvais versteckt Victoria von Mahlenberg in der Hütte.	34
00:13:51	00:00:50	DF-8a	Der Treck auf dem Bauernhof 4; Verwechslung Magdalena von Mahlenberg verwechselt den Zwangsarbeiter Alexej mit François Beauvais.	16
00:14:41	00:02:21	DF-9a	Die Ermordung der Zwangsarbeiter 1; Hinterhalt Die Feldgendarmerie treibt die Zwangsarbeiter auf ein Feld und schießt ihnen in den Rücken. François Beauvais überlebt als einziger.	63
00:17:02	00:00:32	DF-9b	Victoria von Mahlenberg in der verlassenen Hütte Victoria von Mahlenberg kauert allein in der Hütte.	3
00:17:34	00:00:14	DF-9c	Die Ermordung der Zwangsarbeiter 2; Schlachtfeld Aufnehmen der ermordeten Zwangsarbeiter auf dem Feld.	28
00:17:48	00:01:59	DF-10a	Auf Gut Lahnstein 2; Wintergarten; Aufbruch Sophie von Gernstorff überwindet ihre Sucht und wandelt durch das Gut, das mit schlafenden Flüchtlingen überfüllt ist, und fordert ihren Mann Rüdiger von Gernstorff auf, mit einem weiteren Treck nach Westen aufzubrechen. Was dieser am nächsten Morgen auch tut.	4
00:19:47	00:00:21	DF-11a	François Beauvais und Victoria von Mahlenberg auf dem Weg 1 François Beauvais trägt Victoria von Mahlenberg auf Händen durch den tiefen Schnee nach Gut Lahnstein.	4
00:20:08	00:00:57	DF-12a	Der Treck auf dem Bauernhof 5; Vorahnungen und Vorbereitungen Der Treck Mahlenberg rüstet sich zum Aufbruch. Magdalena von Mahlenberg prophezeit, dass mit der Ankunft auf Gut Lahnstein alles besser werde.	6
00:21:05	00:00:48	DF-13a	Der Treck Mahlenberg auf dem Weg nach Lahnstein 1; der Weg ist versperrt Der Treck Mahlenberg macht Halt an einer Brücke, die von aufgegebenen Fahrzeugen blockiert ist. Magdalena von Mahlenberg ordnet die Räumung an.	10
00:21:53	00:00:55	DF-13b	Der Treck Mahlenberg auf dem Weg nach Lahnstein 2; Rückkehr Babette und Frau Meister beschließen, sich auf den Rückweg nach Hause zu machen und setzen sich vom Treck ab.	9
00:22:48	00:00:13	DF-13c	François Beauvais und Victoria von Mahlenberg auf dem Weg 2; Ankunft in Gut Lahnstein François Beauvais und Victoria von Mahlenberg treffen vor den Toren von Gut Lahnstein ein.	3
00:23:01	00:00:22	DF-13d	Der Treck Mahlenberg auf dem Weg nach Lahnstein 3; Die Überquerung der Brücke Der Treck Mahlenberg überquert die Brücke.	8
00:23:23	00:00:49	DF-13e	Der Treck Mahlenberg auf dem Weg nach Lahnstein 4; Vermisste Auf der Brücke fragt Magdalena von Mahlenberg Oma Herta nach dem Verbleib von Babette und Frau Meister. Herta bricht darauf in Tränen aus.	15
00:24:12	00:01:01	DF-13f	Der Treck Mahlenberg auf dem Weg nach Lahnstein 5; Ankunft Der Treck Mahlenberg trifft vor den Toren von Gut Lahnstein ein.	6
00:25:13	00:00:23	DF-14a	Der verlassene Bauernhof 1; Ankunft Babette und Frau Meister kommen an einem verlassen Bauernhof an.	2
00:25:36	00:00:59	DF-14b	Auf Gut Lahnstein 3; Küche; Wiedersehen Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais treffen in der Küche des Gutes aufeinander. Beauvais reagiert abweisend. Mahlenberg trifft Vorbereitungen, um nach Babette und Frau Meister zu suchen und bricht alleine auf.	11
00:26:35	00:01:00	DF-15a	Der verlassene Bauernhof 2; Babette und Frau Meister richten sich ein Babette und Frau Meister richten sich im verlassenen Bauernhof auf die Nacht ein.	15

00:27:35	00:01:18	DF-15b	Der verlassene Bauernhof 3; Überfall Babette und Frau Meister werden von Rotarmisten überrascht und vergewaltigt. Magdalena von Mahlenberg reitet auf der Suche nach den Frauen alleine durch die Nacht.	26
00:28:53	00:01:10	DF-15c	Der verlassene Bauernhof 4; „Saufgelage“ Die Rotarmisten trinken und feiern ausgelassen. Frau Meister nimmt sich das Leben. Babette findet die Tote. Ein Rotarmist findet die Tote, verliert die Nerven und schießt um sich. Magdalena beobachtet das Geschehen durch ein Fenster.	31
00:30:03	00:01:41	DF-15d	Der verlassene Bauernhof 5; Abmarsch der Rotarmisten François Beauvais taucht ex machina auf. Der Offizier der Roten Armee exekutiert den Rotarmisten, der die Nerven verloren hat, und steckt den Hof in Brand. Die Rotarmisten rücken ab. Magdalena von Mahlenberg und Beauvais beobachten das Geschehen. Beauvais rettet Babette aus dem brennenden Haus.	33
00:31:44	00:00:44	DF-16a	Auf Gut Lahnstein 4; Schlafzimmer; Schlafenszeit Sophie von Gernstorff bringt Victoria von Mahlenberg, die sich um ihre Mutter sorgt, und Wilhelm Stuber, der auf Victoria „aufpassen“ will, ins Bett.	6
00:32:28	00:00:38	DF-17a	Der Weg durch den Schneesturm Magdalena von Mahlenberg, François Beauvais und Babette bahnen sich ihren Weg durch einen Schneesturm zu einem verlassenen Gutshaus.	12
00:33:06	00:00:34	DF-17b	Im verwüsteten Gutshaus 1; Lena pflegt Babette Magdalena von Mahlenberg pflegt die verletzte Babette.	6
00:33:40	00:02:26	DF-17c	Im verwüsteten Gutshaus 2; Aussprache Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais sprechen sich über nicht eingehaltene Vereinbarungen und Versäumnisse im Hinblick auf die gemeinsame Flucht aus. Beauvais betrauert den Verlust der anderen Zwangsarbeiter.	20
00:36:06	00:01:13	DF-18a	Auf Gut Lahnstein 5; Halle; „Widerstand“ Auf Gut Lahnstein trifft ein Regiment der Wehrmacht ein, das im Herrenhaus Quartier nehmen möchte. Sophie von Gernstorff legt sich mit dem befehlshabenden Oberst an und verweist das Regiment, zu dem auch ihr Sohn Heinrich von Gernstorff gehört, in die Stallungen.	24
00:37:19	00:00:45	DF-19a	Im verwüsteten Gutshaus 3; Lena pflegt Babette 2 Magdalena von Mahlenberg pflegt die verletzte Babette.	8
00:38:04	00:01:58	DF-20a	Auf Gut Lahnstein 6; Küche; Mutter-Sohn-Konflikt Sophie von Gernstorff organisiert die Versorgung der Soldaten mit Essen. Heinrich von Gernstorff wirft seiner Mutter im Streit vor, ihn immer zugunsten seines Bruders Ferdinand vernachlässigt zu haben, und kündigt an, sich auf die Suche nach Magdalena von Mahlenberg zu begeben.	23
00:40:02	00:00:33	DF-20b	Auf Gut Lahnstein 7; Suchmannschaft Heinrich von Gernstorff ist mit einigen Soldaten im Aufbruch begriffen. Victoria von Mahlenberg kommt hinzu und trägt Gernstorff auf, Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais, Mikolai und Babette zu finden.	14
00:40:35	00:01:30	DF-21a	Im verwüsteten Gutshaus 4; Planungen Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais reden über den bisherigen Verlauf und die weitere Durchführung der Flucht.	22
00:42:05	00:00:19	DF-22a	Auf Gut Lahnstein 8; Schlafenszeit Sophie von Gernstorff schickt Victoria von Mahlenberg und Wilhelm Stuber erneut ins Bett.	1
00:42:24	00:00:10	DF-22b	Die Suchmannschaft auf dem Weg Heinrich von Gernstorff und Soldaten reiten durch die Nacht.	2
00:42:34	00:01:08	DF-23a	Im verwüsteten Gutshaus 5; Annäherung Magdalena von Mahlenberg und François Beauvais essen gemeinsam und kommen sich näher.	17
00:43:42	00:00:20	DF-24a	Der verlassene Bauernhof 6; Schwelende Ruinen Heinrich von Gernstorff inspiziert den inzwischen niedergebrannten Bauernhof.	4
00:44:02	00:02:03	DF-24b	Auf dem Rückweg Auf dem Rückweg nach Lahnstein reitet Magdalena von Mahlenberg in einer aufgegebenen Wehrmachtsstellung in eine Sprengfalle. Als François Beauvais ihr aufhelfen will, trifft Heinrich von Gernstorff mit seinem Suchtrupp ein. Es entspinnt sich eine wortlose, aber angespannte Situation.	46
00:46:05	00:01:37	DF-25a	Auf Gut Lahnstein 9; Konfrontationen Heinrich von Gernstorff, Magdalena von Mahlenberg und François	27

			Beauvais treffen im Gut Lahnstein ein. Victoria von Mahlenberg fragt Gernstorff nach dem Verbleib des Zwangsarbeiters Mikolai. Beauvais teilt Victoria mit, dass dieser und die anderen von Deutschen erschossen worden sei. Worauf Gernstorff ihn zurechtweist.	
00:47:42	00:00:38	DF-25b	Auf Gut Lahnstein 10; Fürbitte Victoria und Magdalena von Mahlenberg sprechen ein Gebet für Mikolai.	1
00:48:20	00:00:33	DF-25c	Auf Gut Lahnstein 11; Lagebesprechung Magdalena von Mahlenberg, Heinrich von Gernstorff und Johannes erörtern den Frontverlauf und mögliche Wege für den Treck. Sie beschließen, über das Frische Haff zu fliehen. Unterdessen verarztet Johannes den sichtlich geschwächten und kranken Benno Stuber.	8
00:48:53	00:00:48	DF-26a	Auf dem Weg zum Haff Der Treck zieht durch die Winterlandschaft. Heinrich von Gernstorff bittet Magdalena von Mahlenberg um eine zweite Chance.	12
00:49:41	00:00:32	DF-26b	Am Haff 1; Ankunft Der Treck Mahlenberg gelangt an das Ufer des Haffes, wo andere Flüchtlinge bereits darauf warten, überzusetzen. (Magdalena von Mahlenberg erklärt die Situation in einem Voiceover)	8
00:50:13	00:00:45	DF-26c	Am Haff 2; Vorbereitungen zur Überquerung Heinrich von Gernstorff unterhält sich mit einem Volksturmmann über die Beschaffenheit des Eises und die Notwendigkeit, die Wagen zu entladen .	14
00:50:58	00:01:00	DF-26d	Am Haff 3; Wiedersehen mit Fritz Fritz (Mitglied des Volkssturmes) und Waltraut treffen aufeinander. Fritz trifft seine Mutter Babette wieder.	16
00:51:58	00:00:36	DF-26e	Am Haff 4; Fritz kommt mit Heinrich von Gernstorff und Herta nötigen den Volksturmmann, Fritz mit ihnen ziehen zu lassen.	2
00:52:34	00:00:54	DF-26f	Am Haff 5; Benno Stuber ist tot Magdalena von Mahlenberg findet den toten Benno Stuber in den Armen seiner Mutter.	14
00:53:28	00:01:36	DF-26g	Am Haff 6; Benno Stubers Beerdigung François Beauvais und Heinrich von Gernstorff versuchen, ein Grab auszuheben, und scheitern am vereisten Boden. Die Fluchtgemeinschaft betet gemeinsam vor einem Grabhügel aus Schnee. Magdalena von Mahlenberg spricht der Gruppe Mut zu.	19
00:55:04	00:01:12	DF-27a	Auf dem Haff 1; Im Schneesturm Der Treck zieht in einem Schneesturm an anderen vorbei über eine Eisfläche.	19
00:56:16	00:00:59	DF-27b	Auf dem Haff 2; Geburt Waltraut bringt in einem Wagen ihr Kind zur Welt.	18
00:57:15	00:00:37	DF-27c	Auf dem Haff 3; Auf dem Eis Der Treck zieht an einem anderen, zerstörten Treck vorbei.	8
00:57:52	00:02:26	DF-27d	Auf dem Haff 4; Flugzeugangriff Der Treck wird auf dem Eis von Flugzeugen angegriffen. Die Flüchtlinge suchen Schutz.	73
01:00:18	00:01:44	DF-27e	Auf dem Haff 5; Nach dem Angriff Nach dem Angriff bricht ein Wagen mit François Beauvais ins Eis ein. Magdalena von Mahlenberg sinkt am Rand des Eisloches zusammen und ruft verzweifelt nach Beauvais, bis dieser wieder auftaucht, was Heinrich von Gernstorff argwöhnisch beobachtet.	50
01:02:02	00:00:11	DF-28a	Vom Haff auf die Nehrung Der Treck zieht von der überfrorenen See aufs Land.	2
01:02:13	00:01:52	DF-28b	Auf der Nehrung 1; In einer Hütte Babette reflektiert ihre Fluchterfahrung als notwendiges Leid. Heinrich von Gernstorff versucht, mit seiner Mutter Sophie von Gernstorff zu sprechen, die ihn zurückweist.	26
01:04:05	00:02:12	DF-28c	Auf der Nehrung 2; François Beauvais verlässt den Treck Magdalena von Mahlenberg schickt François Beauvais fort. Babette erklärt Beauvais, dass die Geschehnisse auf dem Haff ihn und Mahlenberg in Gefahr gebracht hätten. Beauvais geht fort.	26
01:06:17	00:00:19	DF-29a	Auf einmal in Bayern Beauvais geht fort. Magdalena von Mahlenberg blickt ihm hinterher. Überblenden. Blühende Wiesen und Rapsfelder. Mahlenberg steht mit einem Fahrrad an einer schmalen Straße. Magdalena von Mahlenberg erklärt in einem Voiceover, wie der Treck nach Bayern kam.	4
01:06:36	00:00:30	DF-29b	Auf einmal in Bayern 2 Heinrich von Gernstorff fährt mit einem Wehrmachts-Lkw und Solda-	7

			ten vor. Er lädt Magdalena von Mahlenberg und Fahrrad auf den Lkw.	
01:07:06	00:00:34	DF-30a	Idyll am See Die Flüchtlingsgruppe an einem See in der Natur. Kinder spielen. Es wird über Nahrungsbeschaffung gesprochen.	1
01:07:40	00:00:55	DF-30b	Auf dem Weg ins Flüchtlingslager. Die Flüchtlingsgruppe begegnet drei Soldaten. Babette lädt diese ein, sich der Gruppe anzuschließen.	13
01:08:35	00:01:20	DF-30c	Im Flüchtlingslager 1; Ankunft und Verhaftung Magdalena von Mahlenberg und Heinrich von Gernstorff kommen mit dem Lkw im Lager der Flüchtlingsgruppe an. Fritz meldet die drei Soldaten als Deserteure, worauf sie verhaftet und abtransportiert werden.	23
01:09:55	00:00:55	DF-31a	Im Flüchtlingslager 2; Alle reden von Kapitulation Die Gruppe sitzt essend zusammen. Heinrich von Gernstorff erklärt, dass alle Unterkünfte überfüllt seien. Im Anschluss spricht die Gruppe über die sich nähernde Kapitulation.	11
01:10:50	00:00:44	DF-32a	Im Flüchtlingslager 3; Aussprache Magdalena von Mahlenberg sucht das Gespräch bezüglich ihrer Beziehung mit Heinrich von Gernstorff.	9
01:11:34	00:00:32	DF-32b	Im Flüchtlingslager 4; Beziehungsgespräch zwischen Heinrich und Lena 2 Magdalena von Mahlenberg und Heinrich von Gernstorff sprechen über die Möglichkeit, ihre Beziehung wieder aufzunehmen, kommen jedoch auf keinen gemeinsamen Nenner.	7
01:12:06	00:00:36	DF-33a	Im Flüchtlingslager 5; Heinrich geht zum Gericht Heinrich von Gernstorff wird im Morgengrauen von einem Soldaten geweckt. Er zieht sich an. Seine Mutter Sophie von Gernstorff versucht, ihn von seinem Vorhaben abzubringen	8
01:12:42	00:00:40	DF-33b	Gerichtsverhandlung Die drei Soldaten werden am Ende einer Verhandlung, der Heinrich von Gernstorff vorsitzt, schuldig gesprochen und im Anschluss im Hinterhof hingerichtet. Aus dem Off wird ein Radiomitschnitt gespielt, der den Selbstmord Adolf Hitlers verkündet.	14
01:13:22	00:00:51	DF-34a	Das Ende des Krieges; Auf dem Weg zum Bauernhof Bayern Die Flüchtlingsgruppe zieht mit weißen Fahnen und Rädern einen Weg durch ein Feld entlang. (Magdalena von Mahlenberg erklärt die Situation und das Kriegsende in einem Voiceover)	3
01:14:13	00:00:37	DF-35a	Auf dem Bauernhof in Bayern 1; Ankunft Die Flüchtlingsgruppe kommt auf einem Hof an und wird zunächst von der Bäuerin abgewiesen. Sie erhalten erst Einlass, als Sophie von Gernstorff sich als Gräfin zu erkennen gibt.	11
01:14:50	00:00:49	DF-36a	Auf dem Bauernhof in Bayern 2; Kinderbaden Magdalena von Mahlenberg, Babette und andere Frauen baden und entlausen Kinder. Babette äußert sich positiv über sozialistische Ideen. Fritz, der Holz bringt, hört dies, verliert seine Beherrschung und stürmt aus dem Raum, Babette folgt ihm.	1
01:15:39	00:00:34	DF-36b	Auf dem Bauernhof in Bayern 3; Fritz konfrontiert seine Mutter Es kommt zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen Fritz vs. Alexej und Babette im Innenhof des Gehöftes. Fritz reproduziert Versatzstücke nationalsozialistischer Ideologie und wirft den Anwesenden Verrat vor, bevor er davonstürmt.	3
01:16:13	00:00:52	DF-37a	Auf dem Bauernhof in Bayern 4; Wiedersehen Sophie und Rüdiger von Gernstorff begegnen sich wieder und tauschen sich über das Erlebte aus.	12
01:17:05	00:00:49	DF-38a	Auf dem Bauernhof in Bayern 5; Nach einem Essen; Eine neue Gesellschaftsordnung Rüdiger von Gernstorff kritisiert die Teilhabe seiner Frau Sophie an der Hausarbeit als übertrieben und fordert die ehemalige Magd Babette auf, ihm einen Tee zu bringen, was diese ablehnt und stattdessen von Magdalena von Mahlenberg erledigt wird. Als Heinrich von Gernstorff eintritt, stürmt Mahlenberg in den Hof.	10
01:17:54	00:01:32	DF-39a	Auf dem Bauernhof in Bayern 6; Abrechnung Magdalena von Mahlenberg konfrontiert Heinrich von Gernstorff mit dem Todesurteil gegen die drei Soldaten. Gernstorff beruft sich darauf, Befehle befolgt zu haben, bevor er wutentbrannt und unter Drohungen vom Hof stürmt. Rüdiger von Gernstorff beobachtet die Szene durch ein Fenster.	8
01:19:26	00:02:00	DF-40a	Auf dem Bauernhof in Bayern 7; Retardierender Moment Rüdiger von Gernstorff und Magdalena von Mahlenberg sprechen sich aus und führen eine gegenstandslose Diskussion über Schuld. Mah-	35

			lenberg bereut, François Beauvais fortgeschickt zu haben.	
01:21:26	00:00:51	DF-40b	Auf dem Bauernhof in Bayern 8; Rüdigers Suizid und Beerdigung Rüdiger von Gernstorff erhängt sich im Stall und wird zu Grabe getragen.	5
01:22:17	00:00:41	DF-41a	Auf dem Bauernhof in Bayern 9; Die Rückkehr des François François Beauvais trifft auf dem Bauernhof ein, sucht nach Magdalena von Mahlenberg und findet sie.	14
01:22:58	00:01:58	DF-42a	Ein Spaziergang im Regen François Beauvais und Magdalena von Mahlenberg gehen spazieren und tauschen sich aus. Beauvais arbeitet für den Alliierten Kontrollrat. Sie geraten in den Regen und suchen unter einem Baum Schutz. Danach kehrt Mahlenberg auf den Hof zurück und freut sich mit Babette ihres Lebens.	20
01:24:56	00:03:28	DF-43a	Abschied François Beauvais, Magdalena von Mahlenberg und der verbliebene Rest der Flüchtlinge treffen sich an einer Weggabelung. Mahlenberg verspricht Beauvais, zu ihm zu kommen, nachdem sie die Flüchtlinge bei Familienangehörigen untergebracht haben. Die Flüchtlinge verabschieden sich und bedanken sich bei Beauvais.	30
01:28:24	00:02:36	DF-44a	Abspann	1
01:31:00			Ende	0

Abb. 12 Sequenzprotokoll „Die Flucht“ Teil 2 (2007)

18 Tabellarische Übersichten

18.1 Anteil der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und weiterer Personen an der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz*

18.1.1 „Zeit der Frauen“ (2001)

Person ⁶	Anteil an der <i>Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz</i> (hh:mm:ss) ⁷	Anteil an der <i>Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz</i> (Prozent) ⁸	Anteil an der <i>Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz</i> (hh:mm:ss) ⁹	Anteil an der <i>Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz</i> (Prozent) ¹⁰
Carola Stern	00:01:53	4,49%	00:02:41	7,80%
Cordula Wimmer	00:00:19	0,75%	00:00:19	0,92%
Christian Graf von Krockow	00:01:19	3,14%	00:02:01	5,86%
Katharina Schmidt	00:01:27	3,46%	00:02:02	5,91%
William Vandegriff	00:00:10	0,40%	00:00:18	0,87%
Horst Scheiwe	00:00:27	1,07%	00:00:39	1,89%
Aleksej G. Semin	00:00:10	0,40%	00:00:10	0,48%
Isis von Puttkamer	00:01:52	4,45%	00:02:25	7,02%
Libussa Fritz-Osner	00:02:19	5,52%	00:02:56	8,52%
Christel Jolitz	00:03:46	8,98%	00:04:24	12,78%

⁶ Personen, die lediglich Gegenstand von Binnenerzählungen sind, haben, technisch gesehen, weder einen Anteil an der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* noch an der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz*, sondern lediglich an der im Narrativ untergeordneten Ebene der Binnenerzählung. Da sich diese Personen zwar durch einen filmnarratologischen Zugriff ermitteln lassen, ihr Anteil am Medientext sich jedoch nicht mit den Mitteln der Film- und Fernsehwissenschaft quantifizieren lässt, finden sie an dieser Stelle keine Berücksichtigung.

⁷ Grundlage für die Auszählung des Anteiles der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen an der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* bildete das Filmprotokoll und nicht das Sequenzprotokoll.

⁸ Die Berechnung des prozentualen Anteils an der *Bildlichen Ebene der Audiovisuellen Erzählinstanz* erfolgte im Bezug auf die Gesamtspielzeit des Filmes von 41 Minuten und 58 Sekunden.

⁹ Grundlage für die Auszählung des Anteiles der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen an der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* bildet das Filmprotokoll und nicht das Sequenzprotokoll.

¹⁰ Die Berechnung des prozentualen Anteils an der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* erfolgte nicht im Bezug auf die Gesamtspielzeit des Filmes, sondern auf die Gesamtdauer von gesprochener Sprache auf der *Akustischen Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz*, die 34 Minuten und 25 Sekunden betrug.

Rosa M. Slowjowa	00:00:52	2,07%	00:00:52	2,52%
Henning von Normann	00:00:28	1,11%	00:00:38	1,84%
Ursula Retschkowski	00:00:28	1,11%	00:00:30	1,45%
Christel Grundwald	00:01:36	3,81%	00:01:49	5,28%
Rita Schneller	00:00:21	0,83%	00:00:32	1,55%
Gertrud Loeck	00:00:43	1,71%	00:00:42	2,03%
Marian Stachowiak	00:00:31	1,23%	00:00:30	1,45%
Frieda Feyrer	00:00:09	0,36%	00:00:08	0,39%
Jerzy Kulis	00:00:09	0,36%	00:00:13	0,63%
Auktorialer Erzähler	00:00:00	0,00%	00:09:58	28,96%
Tagebuch Käthe von Normann	00:00:00	0,00%	00:00:26	1,26%
August Wilhelm Antonius Graf Neidhardt von Gneisenau	00:00:13	0,52%	00:00:12	0,58%
Josef Stalin	00:00:30	1,19%	00:00:00	0,00%

Abb. 13 Anteil der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und weiterer Personen an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001)

18.1.2 „Die Flucht“ Teil 2 (2007)

Person ¹¹	Anteil an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> (hh:mm:ss) ¹²	Anteil an der <i>Bildlichen Ebene</i> der <i>Audiovisuellen Erzählinstanz</i> (Prozent) ¹³	Anteil an der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i> (hh:mm:ss) ¹⁴	Anteil an der <i>Akustischen Ebene</i> der <i>Sprachlichen Erzählinstanz</i> (Prozent) ¹⁵
Magdalena „Lena“ Gräfin von Mahlenberg	00:35:52	39,41%	00:08:35	19,80%
François Beauvais	00:19:52	21,83%	00:05:34	12,84%
Heinrich Graf von Gernstorff	00:14:43	16,17%	00:04:19	9,96%
Babette	00:15:16	16,78%	00:04:57	11,42%
Berthold Graf von Mahlenberg	00:00:27	0,49%	00:00:18	0,69%
Rüdiger Graf von Gernstorff	00:05:03	5,55%	00:02:11	5,04%
Sophie Gräfin von Gernstorff	00:14:39	16,10%	00:02:55	6,73%
Ferdinand, Graf von Gernstorff	00:00:15	0,27%	00:00:07	0,27%
Frau Meister	00:03:12	3,52%	00:00:30	1,15%
Fritz	00:04:56	5,42%	00:01:04	2,46%
Oberst Metzger	00:00:40	0,73%	00:00:12	0,46%
Oma Herta	00:05:59	6,58%	00:01:52	4,30%

¹¹ Personen, die lediglich Gegenstand von Binnenerzählungen sind, haben, technisch gesehen, weder einen Anteil an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* noch an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz*, sondern lediglich an der im Narrativ untergeordneten Ebene der Binnenerzählung. Da sich diese Personen zwar durch einen filmnarratologischen Zugriff ermitteln lassen, ihr Anteil am Medientext sich jedoch nicht mit den Mitteln der Film- und Fernsehwissenschaft quantifizieren lässt, finden sie an dieser Stelle keine Berücksichtigung.

¹² Grundlage für die Auszählung des Anteiles der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* bildete das Filmprotokoll und nicht das Sequenzprotokoll.

¹³ Die Berechnung des prozentualen Anteils an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* erfolgte im Bezug auf die Gesamtspielzeit des Filmes von 1 Stunde und 31 Minuten.

¹⁴ Grundlage für die Auszählung des Anteiles der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* bildete das Filmprotokoll und nicht das Sequenzprotokoll.

¹⁵ Die Berechnung des prozentualen Anteils an der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* erfolgte nicht im Bezug auf die Gesamtspielzeit des Filmes, sondern auf die Gesamtdauer von gesprochener Sprache auf der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz*, die 43 Minuten und 21 Sekunden betrug (überlappende Dialoganteile wurden hierbei additiv behandelt).

Resi	00:01:30	1,65%	00:00:26	1,00%
Victoria „Vicky“ von Mahlenberg	00:08:20	9,16%	00:02:02	4,79%
Waltraud	00:05:53	6,47%	00:01:52	4,31%
Wilhelm Stuber	00:04:32	4,98%	00:00:54	2,08%
Helene Stuber	00:01:58	2,16%	00:00:51	1,96%
Benno Stuber	00:00:41	0,75%	00:00:00	0,30%
Volkssturmmann	00:00:45	0,82%	00:00:21	0,80%
Louis	00:00:07	0,13%	00:00:06	0,23%
Martha Schaller	00:01:13	1,34%	00:00:54	2,08%
Mikolai	00:01:40	1,83%	00:00:12	0,46%
Oberfeldwebel der Feldgendarmerie	00:01:00	1,10%	00:00:15	0,58%
Stv. Gauleiter Herrmann	00:00:08	0,15%	00:00:05	0,19%
Onkel Johannes	00:02:21	2,58%	00:00:20	0,78%
Alexej	00:02:02	2,23%	00:00:12	0,46%
Frau A	00:01:59	2,18%	00:00:12	0,46%
Russischer Soldat A	00:00:35	0,64%	00:00:15	0,57%
russischer Offizier (Oberleutnant oder Hauptmann)	00:00:32	0,59%	00:00:09	0,34%
Oberleutnant	00:00:43	0,79%	00:00:19	0,73%
Schöffe A	00:00:17	0,31%	00:00:01	0,04%
Schöffe B	00:00:17	0,31%	00:00:01	0,04%
Schöffe C	00:00:17	0,31%	00:00:01	0,04%
Soldat A	00:01:20	1,47%	00:00:21	0,80%
Soldat B	00:01:20	1,47%	00:00:01	0,04%
Soldat C	00:01:20	1,47%	00:00:00	0,00%
Obergefreiter	00:00:12	0,22%	00:00:08	0,31%

Abb. 14 Anteil der Filmfiguren und weiterer Personen an der *Bildlichen Ebene* der *Audiovisuellen Erzählinstanz* und der *Akustischen Ebene* der *Sprachlichen Erzählinstanz* des Spielfilmes „Die Flucht“ Teil 2 (2007)

18.2 Aufschlüsselung der Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren, ZeitzeugInnen und weiterer Personen durch die ProbandInnen

18.2.1 „Zeit der Frauen“ (2001)

Person ¹⁷	Anzahl der Erwähnungen durch die ProbandInnen ¹⁶															
	ZdFW01		ZdFW02		ZdFW03		ZdFW04		ZdFM01		ZdFM02		ZdFM03		ZdFM04	
	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI
Carola Stern	0	0	0	0	0	2	0	3	0	0	0	4	1	1	0	0
Cordula Wimmer	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0
Christian Graf von Krockow	0	0	1	5	2	7	0	5	1	4	0	2	1	2	0	0
Katharina Schmidt	0	1	0	0	0	0	1	5	0	0	0	2	0	2	0	0
William Vandegriff	0	0	0	2	0	1	0	0	0	1	0	2	1	0	0	0
Horst Scheiwe	0	0	0	1	0	0	0	1	1	3	0	3	0	0	0	0
Aleksej G. Semin	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Isis von Puttkamer	0	3	0	1	0	4	0	1	0	3	0	1	0	0	0	1
Libussa Fritz-Osner	0	1	0	3	0	4	0	5	0	3	0	3	1	1	1	3
Christel Jolitz	0	3	0	4	0	12	1	16	1	8	0	7	2	7	0	5
Rosa M. Slowjowa	0	2	0	1	0	4	1	7	1	4	0	2	0	0	0	0
Henning von Normann	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Ursula Retschkowski	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
Christel Grundwald	0	1	0	2	0	2	0	1	0	1	1	2	0	1	0	0
Rita Schneller	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Gertrud Loeck	0	0	0	0	0	2	0	3	0	0	0	0	1	1	0	0
Marian Stachowiak	0	3	0	0	0	5	0	3	1	3	0	0	0	2	0	0
Frieda Feyrer	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Jerzy Kulis	0	0	0	0	0	0	0	3	1	0	0	0	0	0	0	0
Auktorialer Erzähler	1	4	0	2	0	2	0	2	0	5	0	4	0	2	1	2
Tagebuch Käthe von Normann	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
August Wilhelm Antonius Graf Neidhardt von Gneisenau (Filmfigur aus Kolberg ¹⁸)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

¹⁶ Die Abkürzung ZZ steht für ZeitzeugIn. Die Abkürzung BE steht für Binnenerzählung und kennzeichnet Personen, die nur im Kontext einer solchen in Erscheinung traten und folgerichtig auf die *Akustische Ebene der Sprachlichen Erzählinstanz* beschränkt bleiben. Es konnten für die Indexierung hierbei nur ProbandInnenäußerungen berücksichtigt werden, in denen explizit eine Person mit einer aktiven Handlung oder einem Ereignis in Verbindung gebracht, oder als Gegenstand einer Handlung beschrieben wurde. Des Weiteren wurden verkollektivierende Äußerungen nicht berücksichtigt, da sie an sich aus einer Handlungspraktik hervorgehen, die die Trennschärfe personalisierter Geschichte auflöst und somit keine präzise Erfassung und Indexierung mehr zulässt (vgl. hierzu Kapitel 8.5 dieser Arbeit). Die Richtlinien zur Indexierung der *Schriftlichen Nacherzählung* und *Vertiefenden Interviews* an den Medientexten sind ausführlich in Kapitel 5.3 beschrieben.

¹⁷ In den untenstehenden Spalten ist die Häufigkeit vermerkt, mit der sich die jeweilige ProbandIn in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* (SN) und ihrem *Vertiefenden Interview* (VI) auf die aufgeschlüsselten Filmfiguren, ZeitzeugInnen und Personen bezog, die im Film vorkamen. Grundlegend für die Bemessung der Häufigkeit war nicht die Anzahl der Nennungen, sondern die Anzahl der Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte (Vgl. Kapitel 5.3 dieser Arbeit), in denen sich die jeweilige ProbandIn mindestens einmal auf die fragliche Person bezog. Für die Bemessung der Häufigkeit wurden nur diejenigen Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte herangezogen, in denen der Bezug auf Filmfiguren, ZeitzeugInnen oder Personen als eineindeutig gesichert gelten kann.

¹⁸ Veit Harlan, Kolberg, Ufa, DR 1945, ca.111'.

Josef Stalin	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	1	2	0	0	0	0
Adolf Hitler [nur BE; Seq. 10a]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Mutter ZZ Carola Stern [nur BE; ZZS1]	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Ein russischer Offizier [nur BE; ZZS13]	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
Mutter Isis von Puttkamer [nur BE; ZZS13, ZZS15, ZZS30]	0	1	0	0	0	3	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Vater von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0
Mutter von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Schwester von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Rotarmist [nur BE; ZZS16]	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0
Neffe (Klaus) von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Tochter von Christel Jolitz [nur BE; ZZS16]	0	1	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	1	1	1	0	0
Schwester von Katharina Schmidt [nur BE; ZZS21]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Käte von Norman, Mutter von Henning von Normann [nur BE; ZZS22]	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Tochter von Ursula Retschkowski [nur BE; ZZS23]	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Frau Eber [nur BE; ZZS23]	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Ein Russe [nur BE; ZZS23]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Eine Frau [nur BE; ZZS26]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Mutter von Christian Graf von Krockow und Libussa Fritz-Osner [nur BE; ZZS28, ZZS29]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Kind von Libussa Fritz-Osner [nur BE; ZZS28, ZZS29]	0	0	0	2	0	3	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0
Stiefvater von Christian Graf von Krockow und Libussa Fritz-Osner [nur BE; ZZS29]	0	0	0	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0
Schwester Isis von Puttkamer [nur BE; ZZS30]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Bruder von Rita Schneller [nur BE; ZZS31]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Eine Frau nach Suizidversuch [nur BE; ZZS33]	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
Tante von Jerzy Kulis [nur BE; ZZS39]	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Abb. 15 Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren, ZeitzugInnen und weiterer Personen aus der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) durch die ProbandInnen in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview*

18.2.2 „Die Flucht“ Teil 2 (2007)

Person	Anzahl der Erwähnungen durch die ProbandInnen ¹⁹																	
	DFW01		DFW02		DFW03		DFW04		DFW05		DFM01		DFM02		DFM03		DFM04	
	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI
Magdalena „Lena“ Gräfin von Mahlenberg	5	15	17	15	8	31	15	19	9	25	7	14	8	18	7	16	0	4
François Beauvais	5	7	10	7	7	17	11	17	8	19	6	12	6	16	7	10	0	5
Heinrich Graf von Gernstorff	2	4	14	13	3	17	7	11	4	11	10	14	4	7	2	6	0	3
Babette	1	4	12	13	5	13	9	9	7	20	4	10	2	10	3	7	0	5
Berthold Graf von Mahlenberg	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0
Rüdiger Graf von Gernstorff	1	4	3	4	3	6	3	5	1	3	4	3	1	2	1	1	0	0
Sophie Gräfin von Gernstorff	0	1	6	5	2	13	4	7	6	8	1	2	1	3	0	0	0	1
Ferdinand, Graf von Gernstorff	0	2	2	1	1	2	0	1	0	2	0	2	0	1	0	0	0	0
Frau Meister	0	3	3	2	2	2	1	5	3	6	2	7	1	4	1	6	0	3
Fritz	0	0	3	6	0	3	3	5	1	9	2	6	1	6	1	3	0	5
Oberst Metzger	0	0	0	0	0	3	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0
Oma Herta	0	0	2	0	0	1	0	0	2	1	0	1	0	0	0	3	0	0
Resi	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0
Victoria „Vicky“ von Mahlenberg	2	1	6	3	6	8	5	11	5	7	2	8	2	3	2	3	0	4
Waltraud	0	0	2	0	0	2	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	2
Wilhelm Stuber	0	0	3	1	0	2	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0
Helene Stuber	1	0	0	2	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Benno Stuber	1	0	2	2	0	2		0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Landsturmmann	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Louis	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Martha Schaller	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Mikolai	0	0	2	1	0	2	1	1	1	6	0	0	0	0	0	0	0	0
Oberfeldwebel	0	0	1	2	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Stv. Gauleiter Herrmann	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Johannes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Alekej	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Frau A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Russischer Soldat A	0	0	1	1	1	2	1	2	1	2	0	1	0	0	0	0	0	1
russischer Offizier	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Oberleutnant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

¹⁹ In den untenstehenden Spalten ist die Häufigkeit vermerkt, mit der sich die jeweilige ProbandIn in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* (SN) und ihrem *Vertiefenden Interview* (VI) auf die aufgeschlüsselten Filmfiguren und Personen bezog, die im Film vorkamen. Grundlegend für die Bemessung der Häufigkeit war nicht die Anzahl der Nennungen, sondern die Anzahl der Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte (Vgl. Kapitel 5.3 dieser Arbeit), in denen sich die jeweilige ProbandIn mindestens einmal auf die fragliche Person bezog. Für die Bemessung der Häufigkeit wurden nur diejenigen Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte herangezogen, in denen der Bezug auf Filmfiguren oder Personen als uneindeutig gesichert gelten kann.

Schöffe A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Schöffe B	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Schöffe C	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Soldat A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Soldat B	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Soldat C	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Obergefreiter	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Georg [nur BE Seq. DF: 6c, 13b, 15a, 26d] ²⁰	0	0	0	0	1	2	1	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0
Adolf Hitler [nur BE multiple]	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0

Abb. 16 Häufigkeit der Erwähnung der Filmfiguren und weiterer Personen aus dem Spielfilm „Die Flucht“ Teil 2 (2007) durch die ProbandInnen in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview*

18.3 Aufschlüsselung der Häufigkeit der Erwähnung von Filmsequenzen durch die ProbandInnen

18.3.1 „Zeit der Frauen“ (2001)

Seqnr. ²²	Anzahl der Erwähnungen durch die ProbandInnen ²¹															
	ZdFW01		ZdFW02		ZdFW03		ZdFW04		ZdFM01		ZdFM02		ZdFM03		ZdFM04	
	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI
ZdF-1a	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	4
ZdF-2a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-3a	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	1	2	0	0
ZdF-3b	0	0	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	1	0	0	0
ZdF-4a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-5a	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-6a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-7a	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
ZdF-8a	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0
ZdF-9a	1	1	2	0	0	0	1	5	1	4	1	4	1	0	0	0
ZdF-9b	1	1	0	1	0	1	1	5	1	3	1	2	1	2	0	0
ZdF-9c	1	2	0	0	0	3	1	5	1	3	1	2	0	0	0	0
ZdF-9d	0	0	0	0	0	2	1	5	1	1	1	1	1	0	0	0
ZdF-10a	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0
ZdF-10b	0	0	0	0	0	1	1	1	1	2	0	0	0	0	0	0
ZdF-10c	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0

²⁰ Vgl. Anm. 16 im Kapitel 19.2.1 dieser Arbeit.

²¹ In den untenstehenden Spalten ist die Häufigkeit vermerkt, mit der sich die jeweilige ProbandIn in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* (SN) und ihrem *Vertiefenden Interview* (VI) auf die Handlung, den Inhalt oder den Dialog einer (Sub-)Sequenz bezog. Grundlegend für die Bemessung der Häufigkeit war nicht die Anzahl der Nennungen, sondern die Anzahl der Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte (Vgl. Kapitel 5.3 dieser Arbeit), in denen sich die jeweilige ProbandIn mindestens einmal auf die fragliche (Sub-)Sequenz bezog. Für die Bemessung der Häufigkeit wurden nur diejenigen Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte herangezogen, in denen der Bezug auf eine (Sub-)Sequenz als uneindeutig gesichert gelten kann.

²² Vgl. Abb. 11 dieser Arbeit.

ZdF-11a	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-11b	0	1	0	0	0	0	0	1	0	2	0	1	0	0	0	1
ZdF-11c	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1
ZdF-11d	0	0	0	0	0	3	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
ZdF-11e	0	3	0	3	0	7	2	10	1	4	0	2	2	8	0	3
ZdF-11f	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0
ZdF-11g	0	0	0	0	1	2	1	1	0	0	1	1	1	1	0	0
ZdF-11h	0	0	0	1	0	4	2	4	1	1	1	2	1	2	0	0
ZdF-11i	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
ZdF-11j	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0
ZdF-11k	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-12a	1	1	0	2	0	1	1	0	0	1	0	2	1	2	0	1
ZdF-12b	0	0	0	2	0	3	1	3	1	1	1	2	1	3	0	0
ZdF-12c	0	0	0	2	0	1	1	1	1	1	0	2	1	2	0	0
ZdF-13a	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1	2	0	0
ZdF-14a	0	1	0	2	0	6	0	2	0	1	0	1	1	3	0	1
ZdF-14b	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-14c	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	1	0	1	0	0
ZdF-14d	0	0	0	0	0	2	1	1	0	0	0	0	1	2	0	0
ZdF-15a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-16a	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-16b	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	3	0	0
ZdF-16c	0	2	0	0	0	1	1	1	0	0	1	2	1	3	0	0
ZdF-16d	0	0	0	0	0	2	1	1	0	0	0	2	1	1	0	0
ZdF-16e	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	1	3	0	0
ZdF-16f	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	1	1	0	3	0	0
ZdF-16g	0	0	0	0	0	3	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0
ZdF-16h	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	1	0	0
ZdF-17a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
ZdF-17b	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
ZdF-17c	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	2
ZdF-18a	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
ZdF-18b	0	0	0	3	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0
ZdF-19a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Abb. 17 Häufigkeit der Erwähnung einzelner Filmsequenzen der Dokumentation „Zeit der Frauen“ (2001) durch die ProbandInnen in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview*

18.3.2 „Die Flucht“ Teil 2 (2007)

Seqnr. ²⁴	Anzahl der Erwähnungen durch die ProbandInnen ²³																	
	DFW01		DFW02		DFW03		DFW04		DFW05		DFM01		DFM02		DFM03		DFM04	
	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI	SN	VI
DF-1a	0	0	3	0	1	0	1	0	1	3	1	2	0	0	0	3	0	0
DF-2a	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
DF-2b	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
DF-2c	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
DF-3a	0	0	1	0	1	2	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-4a	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-5a	0	0	0	1	1	3	2	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
DF-6a	0	0	1	1	1	5	1	1	1	3	0	0	0	3	0	0	0	0
DF-6b	0	0	0	1	0	3	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-6c	0	0	0	0	1	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-7a	0	1	1	4	1	4	1	2	1	3	1	0	0	0	1	0	0	0
DF-8a	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-9a	0	1	1	5	1	6	1	4	2	8	1	1	1	2	1	4	0	0
DF-9b	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
DF-9c	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
DF-10a	0	0	1	0	1	3	1	2	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
DF-11a	1	0	1	0	1	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	1
DF-12a	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-13a	0	0	1	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-13b	0	0	1	1	2	1	2	1	1	5	1	2	1	2	1	2	0	0
DF-13c	1	0	1	0	1	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1
DF-13d	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-13e	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0
DF-13f	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
DF-14a	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-14b	0	0	0	1	0	3	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0
DF-15a	0	0	1	3	1	3	1	3	1	1	1	5	0	1	0	0	0	0
DF-15b	1	5	1	4	1	9	1	4	1	5	2	9	1	9	1	7	0	1
DF-15c	1	1	1	3	1	3	1	3	0	4	2	6	1	6	1	2	0	1
DF-15d	1	0	1	3	1	3	1	3	1	2	1	7	1	4	1	1	0	1

²³ In den untenstehenden Spalten ist die Häufigkeit vermerkt, mit der sich die jeweilige ProbandIn in ihrer *Schriftlichen Nacherzählung* (SN) und ihrem *Vertiefenden Interview* (VI) auf die Handlung, den Inhalt oder den Dialog einer (Sub-)Sequenz bezog. Grundlegend für die Bemessung der Häufigkeit war nicht die Anzahl der Nennungen, sondern die Anzahl der Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte (Vgl. Kapitel 5.3 dieser Arbeit), in denen sich die jeweilige ProbandIn mindestens einmal auf die fragliche (Sub-)Sequenz bezog. Für die Bemessung der Häufigkeit wurden nur diejenigen Nacherzählungs- resp. Gesprächsabschnitte herangezogen, in denen der Bezug auf eine (Sub-)Sequenz als uneindeutig gesichert gelten kann.

²⁴ Vgl. Abb. 12 dieser Arbeit.

DF-16a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0
DF-17a	0	0	1	0	1	2	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0
DF-17b	0	0	0	1	1	3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-17c	0	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-18a	0	0	1	1	1	4	1	2	1	3	0	1	0	0	0	0	0
DF-19a	0	0	1	0	0	2	1	2	0	1	1	0	0	0	0	0	0
DF-20a	0	0	2	1	0	1	1	1	1	2	0	0	0	1	0	0	0
DF-20b	0	1	1	0	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
DF-21a	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0
DF-22a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
DF-22b	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-23a	0	0	1	0	0	3	1	2	0	2	0	1	0	0	0	0	0
DF-24a	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-24b	0	0	1	1	0	2	1	1	0	0	1	1	1	2	0	0	0
DF-25a	0	0	2	1	0	3	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0
DF-25b	0	0	1	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
DF-25c	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
DF-26a	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0
DF-26b	0	0	2	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0
DF-26c	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0
DF-26d	0	0	1	4	0	4	1	1	1	3	0	1	0	1	0	0	0
DF-26e	0	0	1	0	0	1	1	1	1	2	0	1	0	0	1	0	0
DF-26f	0	1	1	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
DF-26g	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-27a	0	1	1	0	0	3	0	1	0	1	1	0	0	0	1	1	0
DF-27b	0	1	1	0	0	2	1	1	1	2	1	1	0	0	0	1	1
DF-27c	0	1	1	0	0	2	0	1	0	1	1	0	0	0	0	1	0
DF-27d	0	5	1	1	1	4	1	2	1	2	1	1	0	1	1	2	0
DF-27e	1	1	1	1	0	4	1	2	0	2	1	0	0	2	1	4	0
DF-28a	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-28b	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-28c	1	0	0	2	1	5	1	2	1	0	1	2	1	2	1	1	0
DF-29a	1	2	1	3	0	2	1	0	0	3	0	3	0	1	0	0	0
DF-29b	0	0	1	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
DF-30a	0	0	1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
DF-30b	0	0	1	0	1	0	1	2	1	1	1	1	0	0	0	1	0
DF-30c	0	0	1	1	0	2	1	1	1	3	1	0	0	0	0	1	0
DF-31a	0	0	2	2	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0
DF-32a	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0

DF-32b	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
DF-33a	0	0	1	0	1	2	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	
DF-33b	0	0	1	2	0	0	1	2	1	2	1	4	1	1	1	1	0	
DF-34a	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1	0	0	
DF-35a	0	1	1	1	1	2	1	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	
DF-36a	0	0	1	2	0	1	1	1	1	4	1	2	1	2	0	0	0	
DF-36b	0	0	1	2	0	2	1	1	1	4	2	2	1	2	0	0	0	
DF-37a	0	0	1	1	1	0	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	
DF-38a	0	1	1	1	0	1	1	1	1	2	0	1	0	0	0	0	0	
DF-39a	1	0	2	2	1	3	1	2	0	0	2	4	1	2	0	3	0	1
DF-40a	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	
DF-40b	1	1	1	0	1	2	1	2	1	1	2	0	1	2	1	1	0	1
DF-41a	1	2	1	0	1	0	1	1	1	3	1	0	1	0	0	1	0	1
DF-42a	1	2	0	0	1	0	1	1	0	0	1	1	1	0	1	2	0	1
DF-43a	1	2	1	1	1	3	1	1	1	3	2	1	1	2	1	2	0	1
DF-44a	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Abb. 18 Häufigkeit der Erwähnung einzelner Filmsequenzen des Spielfilmes „Die Flucht“ Teil 2 (2007) durch die ProbandInnen in der *Schriftlichen Nacherzählung* und im *Vertiefenden Interview*

Leipzig, den 15.05.2019

Erklärung an Eides Statt über die Eigenständigkeit der erbrachten wissenschaftlichen Leistung

Hiermit erkläre ich, Andreas Christopher Matt, an Eides Statt, dass die von mir vorgelegte Dissertation mit dem Titel "Die Rezeption von Geschichte im Film. Eine vergleichende Untersuchung der Praktiken bei der Rezeption der Darstellungen von 'Flucht und Vertreibung' im Spiel- und Dokumentarfilm durch junge Erwachsene" eingehändig und selbständig verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebene Quellen und Hilfsmittel verwendet. Alle aus anderen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen sind als solche von mir kenntlich gemacht worden.

Andreas Christopher Matt, M.A.