

**Die Funktion der Sinne in der filmischen Erinnerung an die neuere deutsche
Vergangenheit: Schwochows *Novemberkind*, Schmid's *Wintertochter* und Petzold's
*Barbara***

**The function of the senses in the cinematic memory of the recent German past:
Schwochow's *Novemberkind*, Schmid's *Wintertochter* and Petzold's *Barbara***

From

Nedzmina Mehmedovic

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of

The University of Manitoba

In partial fulfillment of the requirements of the degree of

MASTER OF ARTS

Department of German and Slavic Studies

University of Manitoba

Winnipeg

Copyright © 2014 Nedzmina Mehmedovic

Abstract

This thesis analyzes the connection between film and body memory. Christian Schwochow's *Novemberkind* (2008), Johannes Schmid's *Wintertochter* (2011) and Christian Petzold's *Barbara* (2012) are post-unification films that represent the past through the senses of sight, sound and touch. Communicative memory conveys the past to future generations, and different material objects, such as photographs, carry the past into the future. These films offer different perspectives and generations, as well as different sense memories of the German past.

Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Dr. Cheryl Dueck, sowie Dr. Stephan Jaeger und Dr. Simone Mahrenholz, die auf meinem Prüfungskomitee sind. Ich danke allen Mitgliedern der Abteilung der deutschen und slawischen Studien, nämlich Dr. Cheryl Dueck, Dr. Stephan Jaeger und Dr. Alexandra Heberger, die mir während meines Studiums an der Universität von Manitoba geholfen haben. Ohne ihre Leidenschaft und Begeisterung für die Themen, die sie lehren, wäre es nicht halb so interessant.

Dr. Cheryl Dueck war meine Betreuerin, und obwohl sie im letzten Jahr meines Studiums nicht mehr an der Universität von Manitoba arbeitete, ermutigte und motivierte sie mich doch immer. Dr. Stephan Jaeger gab mir während dieser Zeit auch konstruktive Kritik. Ich schätze ihre Geduld mit mir und betrachte sie beide als Vorbilder an Arbeitsmoral und Professionalität.

Ich möchte auch meiner Familie, meinen Eltern und meinem Mann, für ihre finanzielle und moralische Unterstützung während meines ganzen Magisterstudiums danken.

Widmung

Diese Arbeit ist meinem Ehemann, Semin Mehmedovic, der immer an meiner Seite gestanden hat, und meiner Tochter Adna, mit der ich in dieser Zeit schwanger war, gewidmet. Ohne seine Unterstützung und Liebe wäre diese Arbeit und das ganze Studium nicht möglich gewesen.

Abstrakt (Abstract)	i
Danksagung	ii
Widmung	iii
Inhaltsverzeichnis	iv
I. Einleitung.....	1
II. Methodologie.....	12
II.1. Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis	12
II.2. Das Gedächtnis und die Sinne	15
III. Die kollektive Erinnerung der DDR in <i>Novemberkind</i>.....	19
III.1. Einführung: Erinnerung in <i>Novemberkind</i>	19
III.1.a. Das Körper- und Tunnelgedächtnis	20
III.1.b. Das Trauma	24
III.2. Die neun Rückblenden	27
III.3. Zwischenfazit	37
III.4. Ablehnung oder Annahme der Vergangenheit	38
III.5. Das Verdrängen der älteren Generation und die Suche nach der Vergangenheit der jüngeren Generation	40

IV.	Schlüssel zur Vergangenheit: Johannes Schmid's <i>Wintertochter</i>.....	44
	IV.1. Einführung	44
	IV.2. Die Reise in die Vergangenheit	45
	IV.2.a. Die Schlüsselszene	49
	IV.2.b. Die Bilder: Herstellung der Erinnerungen	60
	IV.2.c. Andere materielle Gegenstände	62
	IV.3. Fazit	66
V.	<i>Barbara</i> als Fenster der Erinnerung.....	68
	V.1. Einführung: Kulturelles Gedächtnis	68
	V.2. Die Sinne als Auslöser der Erinnerungen	70
	V.2.a. Die Öffnungsszene: Beobachtung durch das Fenster	74
	V.2.b. Die Klavierszene: Das Hören und Tasten der Kunst	79
	V.2.c. Die fremde Welt: Liebe als Tausch	87
	V.3. Rezensionen	91
	V.4. Fazit	96
VI.	Schlusswort.....	99
VII.	Literaturverzeichnis.....	106

I. Einleitung

We regard the body not as the visible, touchable,
and moving physical body, but first and foremost as
our capacity to see, touch, move, etc. (Thomas Fuchs)

Die Gedächtnisforschung und die Erinnerungen sind wichtige Themen im heutigen Deutschland. Wegen der massiven Veränderungen in der Gesellschaft ist es nun notwendig über die Vergangenheit zu reflektieren, um sie verarbeiten zu können und an weitere Generationen zu leiten. Die Filmproduktion ist in diesem Zusammenhang sehr wichtig, denn die Kunst hält die Erinnerungen am Leben. Die Aspekte auf die ich mich konzentriere sind das kollektive Gedächtnis (Halbwachs und Assmann) und das Körpergedächtnis (Thomas Fuchs). Letzteres beschreibt, wie Filme zu einer verkörperten Erinnerung beitragen und Erinnerungen reaktivieren. Diese Arbeit wird zu einer Analyse des Gedächtnisprojekts deutscher Filme im einundzwanzigsten Jahrhundert. Filme lösen, als Träger der kollektiven und kulturellen Vergangenheit von Deutschland, Erinnerungen aus. Die drei Filme, auf die ich mich konzentriere, sind Christian Schwochows *Novemberkind* (2008), Johannes Schmidts *Wintertochter* (2011) und Christian Petzolds *Barbara* (2012). Diese Filme erschienen fast zwanzig Jahre nach der Wende und sechzig Jahre nach dem zweiten Weltkrieg. Ohne Medien droht der historische Kontext dem Vergessen, da die mündliche Weitergabe nach drei Generationen ausstirbt, nachdem die betroffene Generation gestorben ist. Durch die fiktive Behandlung der Vergangenheit in Spielfilmen werden die Mechanismen der Erinnerung dargestellt und untersucht, und individuelle Perspektiven der Vergangenheit weitergegeben.

Meine Arbeit untersucht, wie das Gedächtnis die Sinne benutzt, um Erinnerungen, die vergessen werden wollen, zu provozieren. Das Tasten der unterschiedlichen

Gegenstände aus persönlichen Vergangenheiten, der Anblick von Personen oder Orten, die andere aus der Vergangenheit assoziieren können, das Hören von Musik oder der Natur sind Auslöser der Erinnerungen. Ziel der Arbeit ist es, mithilfe der theoretischen Grundlagen und der Definitionen des Körper-, kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses (Thomas Fuchs, Aleida & Jan Assmann), die Frage, wie die Sinne als Auslöser der Erinnerungen funktionieren und wie das Medium Film als Träger der Vergangenheit funktioniert, zu erforschen. Der theoretische Ansatz wird an den Filmen in einer neuen Weise angewendet. Über diese drei Filme gibt es bisher wenig oder gar keine Forschungsliteratur, und die Analyse des Sinnesrahmens¹ in Bezug auf die Erinnerungen an die deutsche Vergangenheit ist ein neuer Ansatz. Es gibt viele theoretische Studien des Gedächtnisses, Sammlungen der Filmkritik, Studien des deutschen Kinos nach der Wende und über historische Perspektiven. Alle benutzen einen guten Rahmen und Kontext, und bilden den wissenschaftlichen Hintergrund dieser Arbeit, doch sie unterscheiden sich von dem eigentlichen Thema dieser Arbeit. Es gibt minimale wissenschaftliche Kritik der drei Filme. Ivanovas Artikel „Die DDR aus der Perspektive einer jungen Generation“ und Owen Evans’ „Memories, Secrets and Lies: The Emotional Legacy of the GDR in Christian Schwochow’s Novemberkind“ sind die einzigen sekundären Quellen, die in dieser Studie angewendet werden können, über einen von den drei Filmen, die analysiert werden. Ansonsten werden noch Rezensionen der Filme benutzt.

Die Arbeit ist so aufgebaut, dass jedem Film ein Kapitel gewidmet ist. Nach den theoretischen Grundlagen wird im dritten Kapitel die Erinnerung an die DDR in

¹ Wie bei Husserl sind in der Wahrnehmung sowohl die Sinnesdaten (d.h., die Daten von den fünf Sinnen) als auch die kontextuelle Bedeutung des Gegenstands wichtig (siehe *Logische Untersuchungen I* §15 und *Analysen zur Passiven Synthesis. Vorlesungen*. §5). Mit dem Begriff „Sinnesrahmen“ bezeichnet man also beide Aspekte.

Schwochows *Novemberkind* näher analysiert. Die traumatischen Erfahrungen, die Anne erlitten hat, während der Flucht aus der DDR und dem Hinterlassen ihrer Tochter, werden durch ihre Tochter, zwanzig Jahre nach der Wende, in neun Rückblenden erinnert. Inga, Annes Tochter, geht auf eine Reise in die Vergangenheit, um die Wahrheit über Annes Flucht aus der DDR, zu erfahren. Sie erfährt, dass ihre Mutter Selbstmord begangen hat, weil sie die traumatischen Erfahrungen nicht vergessen konnte. Die Vergangenheit von Anne, sowie die Vergangenheit von Lene in Schmidts *Wintertochter*, werden durch das kommunikative und das Körpergedächtnis in die Zukunft weitergeleitet. Im vierten Kapitel werden Lenes Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg, erst sechzig Jahre nach dem Krieg, untersucht. Schmidts *Wintertochter* konzentriert sich auf drei Generationen und die Suche nach einer Vergangenheit und Entdeckung von materiellen Gegenständen einer anderen Vergangenheit. Nachdem Kattaka erfährt, dass ihr leiblicher Vater ein russischer Matrose ist, geht sie mit Lene, einer Nachbarin, auf die Suche nach ihrem Vater Alexej. Auf dieser Reise gehen die zwei durch unterschiedliche Zeitspannen ihrer Vergangenheit und offenbaren die Geheimnisse, die sie in sich behalten haben. Das Sehen und Tasten von Gegenständen aus der Vergangenheit löst hier Erinnerungen aus und diese Gegenstände werden als Träger des kulturellen Gedächtnisses verwendet. Im fünften Kapitel wird Petzolds *Barbara* näher analysiert. *Barbara* beginnt im Jahr 1980 mit einer DDR-Ärztin aus Berlin, die nach einer Straftat in die Provinzen versetzt wurde. Sie wird von der Geheimpolizei belästigt und überwacht, doch ihre Arbeit ist das Einzige, was sie befriedigt. *Barbara* spielt nicht in der Zukunft, sondern in der DDR, also verfügt der Film inhaltlich über keine Erinnerungen. Der deutsche Zuschauer erinnert sich an die

DDR durch den Charakter von Barbara, die durch ihre Bewegung durch die Orte, das Spielen des Klaviers und die Beobachtungen, die Erinnerungen evozieren.

Das Gedächtnis und die Erinnerung sind Themen, die schon vielfach theoretisiert wurden. Das Neue, das meine Arbeit bietet, ist die Integration der Theorie in drei Filme. Ich habe die Filme *Novemberkind*, *Wintertochter* und *Barbara* gewählt zum einen, weil sie vor kurzem erschienen sind und es fast keine wissenschaftliche Kritik gibt; somit ist diese Arbeit eine der ersten. Zum anderen bieten diese Filme unterschiedliche Perspektiven, unterschiedliche Generationen, sowie unterschiedliche Erinnerungen in den verschiedenen Sinnesrahmen der deutschen Vergangenheit, insbesondere der DDR-Geschichte und dem Zweiten Weltkrieg. Es gibt unterschiedliche Konzepte von Erinnerung, die in verschiedenen analysierten Szenen vorhanden sind. Es gibt persönliche Erinnerungen und auch ein kollektives Gedächtnis an das Vergangene (beide „memory“ auf Englisch). Der Unterschied ist in *Novemberkind* sehr deutlich. Die direkte Erinnerung stammt von Anne, denn sie hat die Vergangenheit erlebt, wobei die indirekte Erinnerung von Inga stammt, denn sie erinnert sich an etwas, was sie nicht erlebt hat. Das Kollektivgedächtnis der dritten Generation wird in *Wintertochter* stark geprägt. Lene erinnert sich an Ereignisse im Zweiten Weltkrieg. In *Barbara* erinnern sich manche Zuschauer an etwas, was man persönlich vergessen hatte. Der Zuschauer, erinnert sich an, beziehungsweise erfährt, das Vergangene durch die Sinne.

Die Filme haben doch den selben historischen Hintergrund der DDR, nur wird diese Geschichte, abhängig von der Perspektive und der Zeit, in verschiedenen Bildern und Narrationen erinnert. Der Sinnesrahmen ist wichtig, um Erinnerungen auszulösen, doch die Zeitperspektive verändert die Vergangenheit. Die Gegenstände spielen eine

wichtige Rolle, denn durch sie wird die verschwiegene Geschichte entdeckt. Meistens sind es Wörter und Bilder, die die Charaktere an das damalige assoziieren. Das wichtigste Symbol, das in allen drei Filmen vorkommt und eine wichtige Rolle spielt, ist das Symbol des Wassers. Leben, Tod, und eine Grenze zwischen Realität und Traum symbolisiert das Wasser. Das Interessante daran ist, dass alle drei Filme dieses Symbol benutzen und es die gleiche Bedeutung hat, doch wird das Wasser auf verschiedene Weise dargestellt. Alle drei Filme benutzen verschiedene Mittel, doch beinhalten sie denselben Versuch, die Visionen der Vergangenheit zu verstehen.

Die Aufarbeitung der DDR ist ein zeitintensiver Prozess. Es gibt verschiedene Entwicklungsphasen der Erinnerungs- und Geschichtspolitik der DDR. Die Vergangenheitspolitik stand auf der Tagesordnung in der Phase von 1990 bis 1992. Danach beschäftigte sich die zweite Phase von 1992 bis 1997 mit der gesamtdeutschen Bewertung des DDR-Erbes. Die Aufarbeitung der DDR-Geschichte, im Hinblick auf erinnerungskulturelle Fragen, begann 1997 in der dritten Phase (Rudnick 103-104). Die Erinnerung an die DDR endete nicht durch die Wiedervereinigung, sondern verstärkte sich demnächst durch Literatur, Medien, und öffentliche Debatten.

Nachdem die Berliner Mauer 1989 gefallen ist, löste sich der DDR-Staat und die ostdeutsche Filmgesellschaft DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) auf. Welche Art von Filmen tauchte in den 90er Jahren auf? Viele Filme blicken im Zorn auf die DDR zurück und beschuldigen den paternalistischen Staat, seine Autorität missbraucht zu haben. Die Überwachung durch die Stasi (Staatssicherheit) ist ein bedeutendes Thema in mehreren Nach-Wende Filmen in den frühen 90er Jahren (Berghahn 89). Andere Nach-Wende Filme umfassen die sozialpolitischen und psychologischen Auswirkungen des

Zusammenbruchs der DDR und dem Ende des Sozialismus in Osteuropa (Pinkert 206). Diese Filme wurden von Regisseuren aus dem Osten, Westen und von Filmemachern aus verschiedenen Generationen produziert. Diese Vereinigungsfilme, wie Margarete von Trotta's *Das Versprechen* (1995), Volker Schlöndorff's *Die Stille nach dem Schuss* (1999), Peter Timms *Go Trabi Go* (1991), Leander Hausmann's *Sonnenallee* (1999), Wolfgang Beckers *Good Bye Lenin* (2003) und Frank Beyers *Nikolaikirche* (1995) „became modest commercial successes on the domestic and, in some cases, the international market, despite their varying cinematic styles“ (Pinkert 206). Diese Filme sprechen die komplizierten Auswirkungen von historischem Verlust und Befreiung an. Die Ostalgie, eine nostalgische Stimmung für den Osten, war auch ein erfolgreiches Thema, das in den Medien großes Interesse weckte.

Diese Arbeit konzentriert sich auf das neue deutsche Kino und die Nach-Wende Filme, insbesondere Filme aus dem 21. Jahrhundert mit dem Thema der Erinnerung an die neuere deutsche Vergangenheit, nämlich die DDR und den Zweiten Weltkrieg. Christian Schwochows *Novemberkind* (2008), Johannes Schmid's *Wintertochter* (2011) und Christian Petzold's *Barbara* (2012) sind neuere deutsche Filme, die die deutsche Vereinigung nicht direkt ansprechen und diese Filme beziehen auch die Ostalgie nicht ein. Die soziale Wirklichkeit verschleiert sich in der Fiktionalität des Filmes, und wird durch Authentizitätsstrategien, wie zum Beispiel die Orte, an denen gefilmt wird, glaubwürdig. Hans-Christian Schmid, ein deutscher Filmregisseur und Drehbuchautor, behauptet, dass er Filme machen möchte, um „die Neugierde [zu] erwecken, die etwas mit der deutschen Gegenwart zu tun haben und unsere Wirklichkeit widerspiegeln“ (Lüdeker 152). Die Filme verbinden die Gegenwart mit der Vergangenheit und

thematisieren die Erinnerungen an die deutsche Vergangenheit, sowie das kulturelle Gedächtnis in Deutschland. Es handelt sich um Ost-West-Migration, wirtschaftliche und gesellschaftliche Defizite, Landflucht, unter anderen Themen (Lüdeker 155). Die Auswirkungen dieser Themen werden, in diesen Filmen, auf einzelne ostdeutsche Lebensläufe und Lebensräume erforscht.

Die privaten Familienerinnerungen und die Generationenkonflikte wurden in den Nach-Wende-Filmen wiederentdeckt. Die Erinnerungen bieten bearbeitete Versionen der Vergangenheit an: „the term memory contests ... embraces the idea that individuals and groups advance and edit competing stories about themselves that forge their changing sense of identity“ (Anne Fuchs 2). Die Geschichten der Vergangenheit, die durch das kommunikative Gedächtnis (Assmann) an weitere Generationen weitergeleitet werden, ändern sich ständig. Ausführliche Beschreibungen über das kommunikative Gedächtnis folgen in den nächsten Kapiteln. Anne Fuchs beachtet auch die Bedeutung der kommunikativen Stille oder des Schweigens. Gegenstände funktionieren als mächtige Träger der Vergangenheit. Die Vergangenheit kann durch verschiedene Träger und muss nicht unbedingt durch mündliche oder schriftliche Kommunikation weitergeleitet werden. Die drei Filme, die in dieser Arbeit detailliert bearbeitet werden, haben einen gemeinsamen inhaltlichen Kern, der ästhetisch zwar unterschiedlich umgesetzt wird, doch mit den filmischen Mitteln das kulturelle Gedächtnis hinter der fiktionalen Darstellung sichtbar macht. Die Literatur, die schon vorhanden ist, wird als wissenschaftlicher Hintergrund dieser Arbeit benutzt, doch wie schon erwähnt gibt es sehr wenig Forschungsliteratur über die Filme, die in dieser Arbeit benutzt werden. Die Werke von Jan und Aleida Assmann und Thomas Fuchs dienen als theoretische Studien des Gedächtnisses. Jan und Aleida Assmanns

Texte und Bücher konzentrieren sich auf die theoretischen Grundlagen des Gedächtnisses. Sie thematisieren Details des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses, die die Spuren der Vergangenheit aufbewahren. Die Medien, die in den bearbeiteten Filmen benutzt werden, auf die sich auch Aleida Assmann konzentriert, sind Schrift, Bild, Körper und Orte. Thomas Fuchs schreibt über die verschiedenen Arten vom Körpergedächtnis in seinem Aufsatz *The phenomenology of body memory*. Der Körper ist nicht nur eine Struktur von Gliedern und Organen, sondern er trägt seine eigene Vergangenheit in die Umgebung. Das traumatische Gedächtnis, so wie es in Fuchs' Studie definiert wird, kommt in jedem der drei Filme vor.

Die Filme werden zu Trägern des kulturellen Gedächtnisses, denn diese blicken auf die kulturelle Vergangenheit mit Bezug auf die gegenwärtigen sozialen und kulturellen Verhältnisse (Assmann, *Erinnerungsräume*, 19). Durch Medien werden Erinnerungen für die Nachwelt konserviert. Mit diesen kulturellen Symbolen wird die Geschichte ewig erinnert, andererseits droht die Geschichte dem Vergessen. Das Vergessen oder die Distanz ist erwünscht, doch nicht möglich, denn ohne die Erinnerungen kann man nicht weiter leben. Das kulturelle und das kommunikative Gedächtnis bilden das kollektive Gedächtnis. Das kollektive Gedächtnis befestigt die Erinnerung in die Zukunft hinein, „indem sie spätere Generationen auf eine gemeinsame Erinnerung verpflichtet“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 35). Die Frage ist nicht nur, was wird erinnert und aus welcher Perspektive, sondern wie und warum erinnert wird, also wie werden die Erinnerungen in den Filmen dargestellt und warum entstehen diese Erinnerungen. Die drei Filme sind, durch das kollektive Gedächtnis und Körpergedächtnis, persönliche Geschichten, die bis zu drei Generationen verbinden, doch

sind sie auch relevant zur kollektiven Erinnerung der DDR, weil gerade die Medien, die Träger des kulturellen Gedächtnisses sind.

Das Medium Film wird zu einer Erinnerungskultur und vermittelt die Vergangenheit. Es gibt keine klare Grenze wie, woran und an was man sich erinnert, denn „es ist nicht immer leicht zu bestimmen wo die eine Gedächtnisinformation aufhört und die andere anfängt, denn die einzelnen Ebenen durchqueren den einzelnen Menschen, vermischen und überlagern sich in ihm“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 23). Ohne Erinnerungen kann man kein Selbst aufbauen; die Identität ist von Erinnerungen und Erfahrungen geprägt (Assmann, *Der lange Schatten*, 24). Die Produktion von Filmen wird zu einer öffentlichen Erinnerungskultur. Diese symbolischen Medien ermöglichen dem Gedächtnis eine dauerhafte Stütze (Assmann, *Der lange Schatten*, 34), aber es besteht immer die Frage ob diese Medien archiviert werden und ob sie Interesse in der Zukunft erzeugen. Mit diesen kulturellen Symbolen wird die Geschichte „ewig“ erinnert, andererseits droht die Geschichte dem Vergessen.

Die Übertragung der Erinnerungen wird durch sinnliche Mittel oder Kommunikation zwischen den verschiedenen Generationen weitergegeben. Filme sind Mittel des kulturellen Gedächtnisses, indem sie Erinnerungen darstellen und Interpretationsmöglichkeiten anbieten. Die Filme verfügen über eine Distanz zur Realität und sind jedoch eine Form der Kommunikation mit den späteren Generationen, so dass diese Generationen im Fall der DDR die DDR-Geschichte in Erinnerung behalten, aber auch die verschiedenen deutsch-deutschen Biographien erklärt bekommen. Filme, die nach dem Jahr 2000 gedreht wurden und das Thema ‚Wende‘ darstellen, präsentieren die Perspektive einer jüngeren Generation und reflektieren über den Erinnerungsprozess, die

Probleme des Erinnerns und Vergessens, sowie die Sehnsucht nach dem Vergangenen, und die Angst vor dem Unbekannten.

Zwei wichtige Generationen und deren Verhältnisse werden in dieser Arbeit besprochen, nämlich die Generation, die nach der Wende aufgewachsen ist und die Generation, deren Biographie direkt von den Bedingungen der DDR-Politik betroffen wurde. Eine dritte (frühere) Generation, nämlich die Generation, die den Zweiten Weltkrieg durchlebt hat, wird in Schmidts *Wintertochter* eingeführt; also gibt es mehrere Phasen der Erinnerung, wegen der Generationskonflikte. Der Schauplatz von *Barbara* ist der Zeitraum der DDR, doch ich konzentriere mich auf den Aspekt des Films als Rückblick auf die kulturelle Vergangenheit. Die aktuellen Filme bieten die Perspektive und den Erinnerungsprozess der Generation, die in der DDR geboren wurde. Die neue Generation stellt die Realität der Gegenwart und der Vergangenheit dar, und hebt persönliche Erinnerungen und individuelle Traumata hervor. *Novemberkind*, *Wintertochter* und *Barbara* erzählen persönliche Geschichten, um eine Distanz zur Wende zu erzeugen, und nicht um Erklärungen für die Vergangenheit des wiedervereinigten Deutschlands zu erschaffen. Es ist unmöglich, die Vergangenheit zu vergessen, denn die Identität basiert auf der eigenen Herkunft. Das Visuelle ist ein wichtiger Speicher des kulturellen Gedächtnisses und trägt die Vergangenheit in die Zukunft weiter, somit löst das Sehen der Filme Erinnerungen aus.

Erinnerungen werden durch sinnliche Mittel mitgeteilt und verbinden unterschiedliche Generationen. Die Vergangenheit ist real und durch die Erinnerung dieser bildet das Individuum eine, auf den Geschehnissen der Vergangenheit basierende Identität. Durch Kommunikation, Handlung, Bilder oder Emotion tauchen die Erinnerungen meistens

auf. Die verschiedenen Perspektiven der Eltern und Kinder konkurrieren miteinander. Ohne die Sinne, nämlich die Gegenstände und Wörter, die uns an unsere Vergangenheit assoziieren, geht die Vergangenheit ins Vergessen und ist distanziert, welches die kulturelle Identität in Frage stellt. Eine starke Identität ohne Erinnerungen ist unmöglich. Die Verdrängung versperrt den Zugang zum Bewusstsein und den ungewünschten Erinnerungen, zum Beispiel von den Großeltern in *Novemberkind* und den Eltern in *Wintertochter*. Die verdrängte Erinnerung wird zu einer vergessenen Erinnerung. Erinnerungen sind kollektiv im Sinne von einer Gruppe von Individuen, die Teil der Gesellschaft sind. Die Personen nehmen an der Erfahrung des Individuums teil und bieten andere Perspektiven. Also werden die Erinnerungen durch andere Menschen, durch Kommunikation, in unser Gedächtnis zurückgerufen. Erinnerung ist die Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe der Gegebenheiten der Gegenwart. „Jede Generation entwickelt ihren eigenen Zugang zur Vergangenheit und lässt sich ihre Perspektive nicht durch die vorangehende Generation vorgeben“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 27).

Auf der einen Seite ist der Sinnesrahmen wichtig, um die Erinnerung auszulösen und auf der anderen ist die Zeitperspektive wichtig, denn sie ändert die Vergangenheit und bietet neue Perspektiven. Die Hauptfragen dieser Arbeit sind, wie der Erinnerungsprozess in die Filme eingebaut ist, wie die Generationen miteinander umgehen und wie sie durch das kommunikative, kulturelle und das Körpergedächtnis eine kollektive Erinnerung der deutschen Vergangenheit an die Nachwelt hinterlassen.

Im nun folgenden zweiten Kapitel werden die Konzepte des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses, sowie die Begriffe Körpergedächtnis, Tunnelgedächtnis und Trauma, erläutert.

II. Methodologie

Die Frage, wie sich die Erinnerungen innerhalb der drei Filme entwickeln, erfordert das Verständnis von theoretischen Konzepten des kollektiven Gedächtnisses (Halbwachs und Assmann), Körpergedächtnisses (Fuchs), Tunnelgedächtnisses und des Traumas. Wichtig für den analytischen Rahmen der einzelnen Kapitel sind die Definitionen, die folgen, einschließlich der Definitionen des kulturellen, kommunikativen und des Körpergedächtnisses.

II.1. Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis

Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses stammt vom französischen Philosophen und Soziologen Maurice Halbwachs. Halbwachs führte diesen Begriff in den 1920er Jahren ein. Das kollektive Gedächtnis bezeichnet einen Rahmen einer gemeinsamen Gedächtnisleitung einer Gruppe von Menschen (Halbwachs 50). Durch das kollektive Gedächtnis ist es für Erinnerungen möglich, Generationen zu überleben, weil jedes Mitglied der Kollektive Erinnerungen und Geschichten, die von Bedeutung sind, mitteilt. Die Kollektive haben selbst kein Gedächtnis, doch bestimmen sie das Gedächtnis ihrer Glieder. Das individuelle Gedächtnis kann nicht einzeln überleben, denn dieses Gedächtnis muss kollektiv geprägt sein oder es baut auf dem kommunikativen Prozess auf.

Aleida und Jan Assmann teilen das kollektive Gedächtnis ins kulturelle und ins kommunikative Gedächtnis. Die Kultur ist mit dem Gedächtnis verbunden. Kultur wird als „the memory of society that is not genetically transmitted“ definiert (*Canon and Archive* 97). Jede Generation nutzt die vergangene Kultur, verwendet sie wieder und

interpretiert sie. Das kulturelle Gedächtnis schafft einen Rahmen für die Kommunikation über dem Abgrund der Zeit (*Canon and Archive* 97).

Das kulturelle Gedächtnis hat einen Fixpunkt; sein Horizont ändert sich nicht im Laufe der Zeit. Diese Fixpunkte sind schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung durch kulturelle Bildung erhalten ist (Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 52). Die Vergangenheit wird rekonstruiert und nicht wiederentdeckt (Assmann, *Religion*, 94). Gefühle halten die Kultur zusammen und prägen die Erinnerungen und geben ihnen Farbe und Definition (Assmann, *Religion*, 64). Das kulturelle Gedächtnis wird durch Kommunikation, Bilder und rituelle Wiederholungen aufgebaut (Assmann, *Erinnerungsräume*, 19), und somit hat jedes Medium einen spezifischen Zugang zu diesem Gedächtnis. Die Schrift, die Sprache, die Bilder und der Körper speichern unterschiedlich. Der Körper als Medium, „stabilisiert Erinnerungen durch Habitualisierung und verstärkt sie durch die Kraft der Affekte“ (Assmann, *Erinnerungsräume*, 20). Wenn der Schmerz vergessen ist, bleibt im Körpergedächtnis die Narbe der empfangenen Wunden zurück, also erinnert sich der Körper immer, obwohl der Mensch vergessen will: „Der Körper selbst trägt auf sich die Spuren der Erinnerung, der Körper ist Gedächtnis“ (246). Der Körper garantiert zuverlässige Dauerspuren, die nicht durch „zwischenzeitliches Vergessen unterbrochen sind“ (248). Andere Gedächtnismedien umfassen Gedächtnisorte, wo Landschaften, Ruinen oder Monumente gefunden werden (21). Diese Orte der Vergangenheit lösen Erinnerungen aus, denn sie sind Träger der Vergangenheit.

Das kulturelle Gedächtnis ist nicht zeitlich begrenzt und unterscheidet sich somit vom kommunikativen Gedächtnis. Die Erinnerung, innerhalb des kommunikativen

Gedächtnisses, hängt von der Sozialisation und der Kommunikation ab. Das kommunikative Gedächtnis basiert auf alltäglicher Kommunikation und „umfasst Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen“ (Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 50). Jede individuelle Erinnerung konstituiert sich in der Kommunikation mit anderen. Diese Anderen sind eine Gruppe, die „conceive their unity and peculiarity through a common image of their past“, also Familien, politische Parteien, und Nationen (Assmann, *Collective Memory*, 127). Der zeitliche Horizont des kommunikativen Gedächtnisses ist begrenzt. Der Horizont streckt sich nicht mehr als 80 oder 100 Jahre aus in die Vergangenheit, was drei oder vier Generationen gleicht (Assmann, *Collective Memory*, 127). Das kommunikative Gedächtnis verändert sich indem sich die Generationen verändern; „Mit dem Generationswechsel ändert sich auch der Gegenstand der Betrachtung“ (Assmann, *Erinnerungsräume*, 14). Die Erinnerungen bilden sich durch Kommunikation, d. h. dass sie im sprachlichen Austausch mit Mitmenschen aufgebaut und verfestigt werden (Assmann, *Der lange Schatten*, 25), doch können diese Erinnerungen, über die Zeit, verzerrt werden, denn sie werden nicht archiviert oder in kulturellen Monumenten übernommen. „Erinnerungen auch persönlichster Art entstehen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen“ (Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 36), also wird der Inhalt der Erinnerungen durch den Umgang mit anderen, durch Sprache, Handeln, Kommunikation und emotionale Bindung bestimmt (Assmann, *Religion*, 1).

Keine Erinnerung kann die Vergangenheit gänzlich bewahren. Was bewahrt wird ist, was die Gesellschaft in jeder Epoche rekonstruiert im zeitgenössischen Bezugsrahmen (Assmann, *Collective Memory*, 130). Das kulturelle Gedächtnis

funktioniert durch die Rekonstruktion, deren Kenntnisse immer auf eine gegenwärtige Situation bezogen sind, also ist dieses Gedächtnis fixiert, doch jeder zeitgenössische Kontext bezieht sich unterschiedlich auf die Erinnerung (Assmann, *Collective Memory*, 130). Erinnerungen sind fragmentarisch, begrenzt und ungeformt (Assmann, *Der lange Schatten*, 24). Was als Erinnerung zum Vorschein kommt, sind „in der Regel ausgeschnittene, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 25). Die Erinnerungen existieren nicht isoliert, sondern sind mit den Erinnerungen anderer vernetzt, erklärt Assmann (24). Der Erinnerungsprozess ist immer bruchstückhaft und fragmentarisch, denn man erinnert sich an ein Wort oder ein Konzept, doch kann man sich nicht an genaue Sätze oder Gespräche erinnern, weswegen die Erinnerungen im kommunikativen Gedächtnis meistens verzerrt wirken. Die Erinnerungen erhalten nachträglich eine Form und Struktur durch Erzählungen (25). Die Erinnerungen sind im kulturellen Gedächtnis, wie im kommunikativen Gedächtnis, Rekonstruktionen der Vergangenheit und bieten neue Perspektiven, die auf der Zeitperspektive basieren, an.

Jan und Aleida Assmanns Definitionen des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses sind wichtig für die spätere Analyse der Filme und den Kerns des theoretischen Rahmens, der in dieser Magisterarbeit benutzt wird.

II.2. Das Körpergedächtnis und die Sinne

Außer der Definition des kollektiven Gedächtnisses, ist der Begriff des Körpergedächtnisses bedeutsam. Der Körper ist selber ein Gedächtnis und hat, nach Thomas

Fuchs, sechs verschiedene Formen (9).² In seinem theoretischem Aufsatz *The phenomenology of the body* oder *Gedächtnis des Leibes* nennt er diese Formen des Körpergedächtnisses: „procedural, situational, intercorporeal, incorporative, pain, and traumatic memory“ (9). Der Körper wird nicht als ein Organ gesehen, sondern als eine Kapazität der Sinne, des Sehens, des Hörens, des Tastens und der Bewegung. Fuchs beschreibt generell: „Implicit memory does not represent the past, but re-enacts it through the body`s present performance“ (11).

Die Filme sind Auslöser der Erinnerungen, doch ohne die Sinne des Sehens und Hörens würden die Filme keine Wirkung auf die Zuschauer haben. Die Sinne sind wichtige Mittel, die die Vergangenheit assoziieren können. Externe Objekte sind Träger der Erinnerungen. Unsere Erinnerungen existieren nur in ständiger Interaktion, nicht nur mit anderen menschlichen Erinnerungen, sondern auch mit den „Dingen“, Symbolen, Bildern und Worten (Assmann, *Communicative*, 111). Erinnerung basiert oft auf einem materiellen Kontakt zwischen einer Erinnerung und einem Objekt. Diese Objekte haben keine Erinnerung für sich selbst, können aber Erinnerungen auslösen, weil sie Erinnerungen, die wir in sie investiert haben, in sich tragen (111), sowie ein Film oder ein Bild sich nicht selber an etwas erinnern kann, doch der Mensch, der das Bild antastet und ansieht, oder den Film sich anschaut und anhört, erinnert sich an die vergangene Zeit. Ohne die Sinne, sind die Träger der Vergangenheit von keinem Nutzen. Die Sinne sind diejenigen, die den Menschen mit den Objekten oder Trägern physisch verbinden, um in ihrem Gedächtnis

² Thomas Fuchs ist ein deutscher Psychiater in Heidelberg und hat verschiedene Studien über Gedächtnistheorien geschrieben. Seine Werke umfassen *Das Gehirn – ein Beziehungsorgan* (2008), *Leib und Lebenswelt* (2008), *Subjektivität und Gehirn* (2008) u.a.. Die englische Version seines Theorieaufsatzes *The phenomenology of body memory* ist am besten für diese Magisterarbeit geeignet, weil die Definitionen in diesem Aufsatz am ausführlichsten sind.

Erinnerungen auszulösen. Diese Arbeit konzentriert sich auf die Sinne des Sehens, Hörens und Tastens, die eine Verbindungsstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart bieten.

Fuchs' Formen des Körpergedächtnisses werden alle in den Filmen benutzt, doch liegt der Schwerpunkt in diesen auf dem traumatischen Gedächtnis. Auch der Begriff des Tunnelgedächtnisses, der sich auf eine Verengung der Aufmerksamkeit der Erinnerungen bezieht, so dass die Teile einer emotional erregenden Situation besser erinnert werden, ist, nach Safer, auf Erinnerungen traumatischer Ereignisse beschränkt. Das Wort Trauma kommt aus dem Griechischen und bedeutet Verletzung oder Wunde. *Trauma* wird in der Medizin und Psychologie als eine seelische Verletzung oder „starke psychische Erschütterung, die im Unterbewusstsein noch lange wirksam ist“, bezeichnet („Das Trauma“). Trauma wird im *Lehrbuch der Psychotraumatologie* wie folgt definiert:

[...] ein vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt (Fischer und Riedesser 79).

Das Trauma entsteht aus stressigen Ereignissen, die die menschlichen Bewältigungsmechanismen überfordern. Die traumatischen Erfahrungen, die die Menschen durchlebt haben, sind meistens Ereignisse, an die man sich nicht erinnern möchte. Das Trauma kann man unterdrücken, doch vergessen kann man es nicht, denn es steckt immer im Unterbewusstsein, sowie im Körpergedächtnis. Der Körper erinnert sich an traumatische Erfahrungen durch die Kapazität der Sinne, obwohl der Mensch die Erinnerungen verdrängen möchte.

In den folgenden Kapiteln werden die drei Filme, *Novemberkind*, *Wintertochter* und *Barbara*, und deren Verbindung mit der deutschen Vergangenheit, durch das Körpergedächtnis und die Sinne, analysiert.

III. Die kollektive Erinnerung der DDR in *Novemberkind*

III.1. Einführung: Erinnerung in *Novemberkind*

The painful memories have not faded; on the contrary,
there are still many instances where awkward memories are being awoken or contested,
and this is a matter for Germany as a whole. (Owen Evans)

Christian Schwochows Film *Novemberkind* erschien 2008 und erhielt einige Preise, wie den Publikumspreis des Filmfestival Max Ophüls 2008, den Publikumspreis sowie Nachwuchsdarstellerpreis für Hauptdarstellerin Anna Maria Mühe des Filmkunstfestes Mecklenburg-Vorpommern, den Förderpreis der DEFA-Stiftung beim Filmfestival Cottbus, den New Faces Award 2009 als bester Debütfilm und Nominierungen für den Deutschen Filmpreis in den Kategorien Beste Hauptdarstellerin (Anna Maria Mühe) und Drehbuch. („Novemberkind“)³ Inga lebt mit ihren Großeltern in Malchow, einem kleinem Dorf in Ostdeutschland. Nach den Geschichten der Großeltern, denkt sie, dass Anne, ihre Mutter, in der Ostsee ertrunken ist. Robert, ein Literaturprofessor aus Konstanz, klärt sie auf, dass Anne zusammen mit Juri, einem russischen Soldaten, aus der DDR geflüchtet ist und ihr Kind bei ihren Großeltern hinterlassen hat. Inga beschließt, auf eine Suche nach ihrer Mutter, ihrem Vater und ihrer eigenen Identität zu gehen. Inga erfährt Schritt für Schritt was in der Vergangenheit geschah und die Zuschauer sehen die Vergangenheit in Rückblenden, die durch sepiafarbene Bilder gekennzeichnet sind.

Dieses Kapitel wird in drei Unterkapitel, die sich mit verschiedenen Aspekten der Erinnerung und Zeitperspektiven beschäftigen, aufgeteilt. Sequenzen aus dem Film *Novemberkind* werden analysiert, um die Darstellung des Gedächtnisses zu erläutern. Die Sinneserfahrungen, die das Körpergedächtnis erzeugen, werden durch Kamerabewegungen,

³ http://www.kulturschock-koenigshofen.de/veranstalt/kino/2009/kino_nov_09.html

Nahaufnahmen, Musik, usw. erläutert. Die Rückblenden sind ein Zugang zur kollektiven Erinnerung der DDR, die durch das Körpergedächtnis ausgelöst werden.

III.1.a. Das Körper- und Tunnelgedächtnis

Die Filme lösen, als Träger der deutschen Vergangenheit, Erinnerungen aus. *Novemberkind* erscheint fast zwanzig Jahre nach der Wende und, wie schon angeführt, ohne Medienträger droht die Vergangenheit dem Vergessen, denn die mündliche Weitergabe stirbt auch nach drei Generationen aus. In diesem Kapitel werden das Körpergedächtnis und die Darstellung des traumatischen Gedächtnisses in Form eines Tunnelgedächtnisses in *Novemberkind* analysiert. Fuchs' verschiedene Formen des Körpergedächtnisses werden in Bezug auf den Film analysiert. Wir stellen im Film *Novemberkind* fest, dass die Vergangenheit durch Ingas Körpergedächtnis wieder in Kraft gesetzt wird.

Auch das kommunikative Gedächtnis ist in diesem Film prägend, denn die Sinne des Hörens, Sprechens und Sehens gehören auch zum Körpergedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis ist die mündliche Weitergabe von persönlichen Erfahrungen und ist auf drei Generationen begrenzt. Meistens löst die Kommunikation zwischen mehreren Personen, im Film und im Leben Erinnerungen und Rückblenden aus. Das Sehen und das Gefühl sind weitere Sinne, die Rückblenden in diesem Film auslösen. Die Rückblenden sind aus der Perspektive der verstorbenen Mutter, doch die Frage ist, wessen Rückblenden sie sind. Dieselbe Schauspielerin, Anna Maria Mühe, spielt Mutter und Tochter als Körperdouble, und damit wird die Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart repräsentiert und die Generationen verbunden. Die Erfahrungen der Mutter bleiben in der Tochter, denn die beiden haben denselben Körper im Film.

Das Körpergedächtnis verbindet die Generationen. „The term 'tunnel vision' is commonly used to describe a highly restricted narrowing of attention to certain aspects of a situation, and is often reported to occur in stressful experiences” (Safer 99). Eine Metapher für die Erinnerung ist ein Tunnel, den man durchgehen muss, um sich mit der anderen Welt, die auf einen zukommt, wenn man aus dem Tunnel herausgeht, zu verbinden. Die Aufmerksamkeit in Ingas Rückblenden ist immer auf einem bestimmten Aspekt einer Situation verankert. Nur wenige Szenen aus Annes Vergangenheit werden in den Blick genommen. Die Rückblenden fokussieren sich auf Annes Flucht aus der DDR, eine traumatische Erfahrung, die sie durchlebt. Die ORWO-Color im Film macht klar, dass die Kamera auf eine Situation und eine Zeit fokussiert.

In diesem Film stellen die Flashbacks die Grenzen dar, denn man erfährt nicht mehr, als es uns die Kameralinse erlaubt, und somit sind die Erinnerungen eingeschränkt. Doch ohne Erinnerungen kann man kein Selbst aufbauen; die Identität ist von Erinnerungen und Erfahrungen geprägt (Assmann, *Der lange Schatten*, 24). Die Produktion von Filmen wird zu einer öffentlichen Erinnerungskultur. Diese symbolischen Medien ermöglichen dem Gedächtnis eine dauerhafte Stütze (Assmann, *Der lange Schatten*, 34). Die Filme tragen das Vergangene, mit Bezug auf die gegenwärtigen kulturellen Verhältnisse, in die Zukunft hinein.

Der dunkle Tunnel, der sich auf die Technik der Rückblenden bezieht, deutet zur dunklen Vergangenheit einer Nation, an die man sich eher nicht erinnern möchte. Doch diese dunklen Erinnerungen kommen immer vor, wie die Flashbacks in *Novemberkind*. Die Gespräche, die Inga mit anderen Figuren führt, sowie die Flashbacks dienen als eine Art Gedächtnisort im Film, an dem die Geschichte ihrer Mutter rekonstruiert wird. Der

Tunnel symbolisiert auch das Unverständliche und Grausame, wie auch die schwarz-weißen Bilder in den Flashbacks in *Novemberkind*. Doch das Bild ist nur zweidimensional, weswegen das Bild Misstrauen und mehrere Interpretationen erregen kann. Man hat immer Zugriff zum Tunnel der Erinnerung, doch am Ende bricht man aus dem Tunnel heraus und findet den einen Ausweg, das Licht und das neue Leben, nach dem man Frieden mit der Vergangenheit beschlossen hat;

When viewing an emotionally arousing traumatic event, individuals automatically narrow attention to those critical details that were the source of the emotional arousal. Tunnel memory is the outcome of this narrowed attention, plus heightened elaborative and emotional processing of critical details. (Safer 100)

Tunnel-Effekte, sowie die visuelle Wahrnehmung, treten im Gedächtnis auf. Die Flashbacks sind mehr fokussiert, als die tatsächliche Szene war; „they will remember the traumatic scene as more focused spatially than the actual slide“ (Safer 101). Die Erinnerungen in *Novemberkind* werden nicht viel verbalisiert, sondern mehr in Flashbacks übertragen; meistens wenn, „memories cannot be integrated on a semantic-linguistic level; they tend to be organized more primitively as visual images or somatic sensations“ (van der Kolk 519). Die Flashbacks im Film treten nicht zusammen auf einmal auf, sondern kommen zu unterschiedlichen Zeitpunkten vor. Als Inga immer mehr Bruchstücke von den Erinnerungen miteinander verbindet, kommen auch längere und verbundene Flashbacks hervor und können durch van der Kolks Trauma-Theorie so erklärt werden: „As the trauma came into consciousness with greater intensity, more sensory modalities came into awareness“ (van der Kolk 519). Zuerst wurden die Erfahrungen und Erinnerungen nicht erzählt, doch wenn die Menschen von mehr

Elementen des Traumas bewusst sind, konstruieren sie eine Erzählung oder visuelle Flashbacks um zu erklären, was passiert ist (van der Kolk 519).

Menschen erinnern sich an emotional-erregende Ereignisse auf eine persönliche Weise. Manchmal irren sich die Menschen über die Einzelheiten der Erinnerungen, weil sie ihre eigenen Gefühle in ihre Erinnerungen projiziert haben und nicht mehr zwischen Information und Emotion unterscheiden können (Safer 115). Wegen des Traumas und des Schocks, die Anne durchlebt hat, müssen ihre Erinnerungen oft nicht hundertprozentig wahr sein, denn die Erinnerungen ändern sich durch die Kommunikationen mit anderen Menschen:

What a person remembers depends on existing mental schemata: once an event or a particular bit of information is integrated into existing mental schemes, it is no longer available as a separate, immutable entity, but is liable to be altered by associated experiences, demand characteristics and emotional state at the time of recall. (van der Kolk 507)

Daher sind die genauen Erinnerungen durch Emotion und Erlebnis betroffen.

Tunneling effects occur in memory and are more than just a narrowing of visual-spatial information. Tunnel memory involves both processing emotion-arousing information more elaborately and inhibiting boundary extension. The elaboration of one's emotional reaction promotes memory for central, emotion-arousing information in an event, and may inhibit processing of peripheral information. (Safer 115)

III.1.b. Das Trauma

Die Rückblenden basieren auf traumatischen Erfahrungen. Wie schon etabliert, „the word ‚trauma‘ is used to describe experiences or situations that are emotionally painful and distressing, and that overwhelm people’s ability to cope, leaving them powerless“ (*What is Trauma*); Trauma ist ein schlimmes Ereignis, das ein Mensch überlebt hat und es nicht verarbeiten und integrieren kann. Das Trauma zählt nicht nur zu einer persönlichen Geschichte, sondern zu einer Erfahrung einer ganzen Generation: „Nobody could have imagined the depth of trauma that lay at the heart of the GDR, or what secrets and lies lay buried” (Evans 214). Die traumatischen Erfahrungen überwältigen die Anpassung an das gewöhnliche menschliche Leben. „Trauma arises from an inescapable stressful event that overwhelms people’s coping mechanisms”, (van der Kolk 505). So entsteht der traumatische Verlust für Anne, wenn sie erfährt, dass niemand ihre Tochter in die BRD nachholen wird. Anne hat ihre Erlebnisse abgesperrt um ein leichteres Leben zu führen. Vergessen konnte sie sie jedoch nicht, und deswegen hat sie sich das Leben genommen. Sie schreibt das Gedicht „Keiner lehrt mich zu vergessen“, denn ihr Bewusstsein möchte und kann vielleicht auch vergessen, doch ihr Körper kann das nicht. Auch wenn die Erfahrungen im Gedächtnis nicht mehr aktiv sind, erinnert sich der Körper an das Trauma; „ultimately, the inability to come to terms with the past destroyed Anne“ (Evans 219). Die traumatische Erfahrung ist eine tragische Geschichte des psychologischen Schaden, den die DDR auf die Menschen zufügte (Evans 220). „Traumatic memory” ist eine der Formen von Fuchs’ Körpergedächtnis. „As in pain memory, mechanisms of avoidance or denial are installed in order to isolate, forget, or repress the painful content of memory. The trauma withdraws from conscious recollection, but remains all the more virulent in the memory of the lived body, as if it

were a foreign body” (Fuchs 17). Annes Erinnerungen bleiben im Körper ihrer Tochter, weil sie den gleichen Körper teilen und durch ihre Tochter, ist Anne in der Lage, eine Stimme und einen Körper im Film zu haben. Evans beachtet auch, dass das Körperdouble „deepens the film’s impact“ (215).

Die real-existierende DDR wird von Inga unwillig erinnert. Die Vergangenheit kommt auf Inga zu, während sie versucht, in der neuen Wirklichkeit Fuß zu fassen. *Novemberkind* versucht die Problematik des Vergessens, sowie die Schwierigkeit sich zu erinnern, darzustellen. Der Film fängt in der DDR-Zeit an, doch der größte Teil der Geschichte spielt nach dem Mauerfall im Jahr 2001. Flashbacks werden auch verwendet. Wie schon erwähnt spielt die Schauspielerin Anna Maria Mühe, Inga und ihre Mutter Anne im Film. Somit fällt die Last des Leidens, das Inga fühlt, auf zwei Generationen. Dieser Film hat im Gegensatz zu vielen Nachwende-Filmen eine Frau als Hauptdarstellerin. Die Frau ist als Leidende und als Opfer des Systems und der männlichen Macht dargestellt. Sie ist in einem Machtverhältnis zu den Männern um sie herum, sowie zum Staat. Gleichzeitig zeigt der Film, wie die Ostdeutschen ihre Erinnerungen bewältigen. Zum Beispiel möchte Inga die Notizen über ihre persönliche Familiengeschichte von Robert zurückhaben, und am Schluss fängt sie an, die Geschichte ihrer Mutter oder ihre eigene umzuschreiben. All das dient als Erinnerung an die Bedeutung der anderen Opfer, die sich hinter ihrer Erinnerung verbergen.

Inga macht sich auf den Weg in eine Vergangenheit, die nicht die ihre ist. Sie sammelt Teile aus Annes Leben, die in Rückblenden Gestalt annehmen. Die Rückblenden sind Erinnerungen aus Annes Leben in den Jahren 1978, 1980 und 1948. Eine fremde Vergangenheit wird hier erinnert, „wobei die Impulse dieser Erinnerung

durch die Erzählungen anderer von außen kommen“ (Ivanova 22). Mit diesen Rückblenden und den Zeitsprüngen wird die ganze Geschichte aufgedeckt. Die Reise in die Vergangenheit hilft Inga sich selbst und ihre Identität zu finden. Assmann erklärt, dass man ohne Erinnerungen kein Selbst aufbauen kann und, dass die biographischen Erinnerungen dazu dienen, das Bild der eigenen Identität zu bilden (Assmann, *Der lange Schatten*, 24). Die Erinnerungen an Anne werden in neun Rückblenden dargestellt. Hier kommen wir auf Assmanns These zurück, dass Erinnerungen fragmentarisch, begrenzt und ungeformt sind, wie die Rückblenden in *Novemberkind* (Assmann, *Der lange Schatten*, 24). Was als Erinnerung zum Vorschein kommt, sind „in der Regel ausgeschnittene, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 25). Die Erinnerungen erhalten nachträglich eine Form und Struktur durch Erzählungen (Assmann, *Der lange Schatten*, 25). Annes Vergangenheit kommt zum Vorschein durch die Sinne der anderen Charaktere, die die Erinnerungen auslösen. Die Rückblenden stehen nicht alleine in diesem Film, sondern sind vernetzt mit den Geschichten von anderen Charakteren. Die Erinnerungen existieren nicht isoliert, sondern sind mit den Erinnerungen anderer vernetzt, erklärt Assmann (Assmann, *Der lange Schatten*, 24). Die Erinnerungen bilden sich durch Kommunikation, d.h. dass sie im sprachlichen Austausch mit Mitmenschen aufgebaut und verfestigt werden (Assmann, *Der lange Schatten*, 25). Folglich wird jede Erinnerung mit den Erinnerungen anderer vernetzt. Die Rückblenden bauen sich auch durch die Kommunikation der Figuren auf. Diese erinnerten Bruchstücke sind begrenzt, weil die Zuschauer nur Ausschnitte der Erinnerungen und der Wirklichkeit sehen, gefilmt in ORWO-Color. Somit wird der Zuschauer auch durch die Farb- und Bildqualität abgegrenzt, „dass eine Unsicherheit

darüber entsteht, ob die Bilder Ingas Einbildungskraft entstammen oder einer Zeit, die als längst vergangenen kodiert werden soll“ (Ivanova 23).

III.2. Die neun Rückblenden

Die Rückblenden, die im Film vorkommen, sind wie ein Schlüssel zum Gedächtnis. Sie drücken Trauma aus, fassen die Bedeutung zusammen, vertiefen die Bedeutung. Um dies zu ermöglichen, wird ein Körperdouble benutzt. Am wichtigsten sind die verschiedenen Sinne, das Sehen, Hören, Tasten und die Bewegung, die die Rückblenden auslösen. Die Rückblenden zeigen eine Kontinuität der Vergangenheit und Gegenwart und auch eine Möglichkeit für eine Zukunft.

Inga, die Protagonistin in *Novemberkind*, erinnert sich an die Vergangenheit ihrer Mutter, und somit entwickelt sie ihren eigenen Zugang zur Vergangenheit, indem sie die Freunde ihrer Mutter befragt. Es gibt keine klare Grenze wie, woran und an was man sich erinnert, denn „es ist nicht immer leicht zu bestimmen wo die eine Gedächtnisinformation aufhört und wo die andere anfängt, denn die einzelnen Ebenen durchqueren den einzelnen Menschen, vermischen und überlagern sich in ihm.“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 23).

1) Die erste Rückblende im Film passiert durch das Sehen. Ingas Ähnlichkeit zu ihrer Mutter, löst eine Rückblende in die Vergangenheit aus. Als der Literaturprofessor Robert Inga ansieht, ist die Nahaufnahme von Roberts Gesicht, das letzte, das die Zuschauer vor der Rückblende sehen. Die Ähnlichkeit, die Inga und ihre Mutter haben, löst Erinnerungen in Robert aus. Evans beschreibt auch, „Robert’s amazement at her (Ingas) similarity to her mother, when first encountering her in the library... he sees Anne in her

daughter” (221). Die Rückblende ist jedoch aus der Perspektive der Mutter, denn Inga und Robert wissen nicht, was in ihrer Vergangenheit vorging. Es ist Annes Rückblende, die durch den Körper ihrer Tochter und durch Roberts Anblick von Inga, ausgelöst wird. Die Rückblende wird zu Annes Körpergedächtnis. Nach Fuchs wird dieses Körpergedächtnis „situational memory“ genannt. Inga schafft eine Atmosphäre der Vertrautheit für Robert. Diese Situationen sind „holistic inseparable units of bodily, sensory, and atmospheric perception” (Fuchs 13). Roberts Sinn beteiligt sich an der situativen Wahrnehmung und am Körpergedächtnis. Die Begegnung von Robert und Inga könnte auch als „intercorporeal memory“ gesehen werden. Ohne etwas zu sagen, verstehen sich die Körper von Robert und Inga, welches durch frühere Erfahrungen bestimmt ist. Vielleicht ist die Begegnung vertraut nur aus Roberts Sicht, doch Ingas Körper stellt das Körpergedächtnis ihrer Mutter dar: somit kann es doch zweideutig sein. Durch den Verstand der Körper der beiden Charaktere dringt die Vergangenheit in die Gegenwart und die Rückblende wird ausgelöst.

2) Die zweite Rückblende passiert durch Kommunikation. Das kommunikative Gedächtnis löst die Erinnerungen aus. Robert spricht über die persönlichen Erfahrungen der älteren oder zweiten Generation. Ingas Mutter, Anne, ist nicht am Leben um ihre persönliche Geschichte zu erzählen, und somit erzählen andere Personen ihre Versionen von Annes Vergangenheit. Die verbalen Erzählungen sind veränderbar, doch bringen sie die Vergangenheit in die Gegenwart und ins kollektive Gedächtnis der Nachwelt. Nach einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren teilt Robert Inga mit, dass ein Soldat 1980 geflüchtet ist. Die Kamera ist auf Roberts Gesicht fokussiert und es gibt keinen klaren Schnitt und somit keine klare Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Roberts Gesicht wird von einem schwarzen Bild von rechts nach links flüssig abgedeckt. Die Vergangenheit war in

der ersten Rückblende ein geschlossenes Kapitel für Inga, deswegen auch der klare Schnitt zwischen den beiden Zeiten. In der zweiten Rückblende sieht man, dass die Vergangenheit in die Gegenwart fließt, obwohl sich Inga dessen noch nicht bewusst ist. Die zweite Rückblende zeigt den Soldaten, der geflohen ist, und die erste Rückblende wiederholt sich, doch wird sie nur ein wenig klarer. Auch diese Rückblende ist aus Annes Sicht und sie wird dem Zuschauer gezeigt, weil Robert den Vorgang zu Inga erwähnt. Der Zuschauer hört Roberts Geschichte nicht, denn diese wird im Hintergrund gedämpft und die Rückblenden kommen zum Vordergrund. Nur der Zuschauer kennt nun Bruchstücke der wahren Geschichte, denn diese Vergangenheit kann Robert nicht wissen, weil es nicht seine eigene war. Diese Begegnung und Kommunikation zwischen Robert und Inga ist ein „situational memory“. Eine Atmosphäre der Vertrautheit wird kreiert. Das Körpergedächtnis in dieser Rückblende kann auch in die Kategorie der emotionalen, doch nicht physischen „Pain memory“, die Fuchs in seinem Aufsatz beschreibt, fallen. Inga sagt zu Robert „Es klingt ausgedacht“. Inga „tenses up, withdraws, or dodges when pain is threatening“ (Fuchs 17). Inga fühlt sich emotional verletzt und deswegen möchte sie über dieses Thema nicht sprechen, aber nach Fuchs „only something that continues to hurt, stays in the memory“ (Fuchs 17). Sie möchte über die Vergangenheit nicht sprechen, wie die meisten Menschen nach der Wende die DDR in der Vergangenheit lassen wollten. Die Veränderungen kamen schnell nach der Wende, doch die Erinnerungen, insbesondere traumatische Erinnerungen, kann man nicht so schnell auslöschen.

Der Zuschauer wundert sich, ob Robert sich etwas Ähnliches ausgedacht hat, um Ingas Erinnerung auszulösen und ihre Vergangenheit in Frage zu stellen oder ob er dieselbe Geschichte erzählt, die der Zuschauer in Rückblenden gesehen hat. Wiederum konnte er die

wahre Geschichte von Annes Vergangenheit nicht wissen. Also begeben sich Robert und Inga auf die Suche nach ihrer Mutter, obwohl Robert weiß, dass sie nicht mehr am Leben ist. Der Zuschauer und Inga wissen das nicht, doch gibt der Film dem Zuschauer eine klare visuelle Vergangenheit von Anne, deren Inga sich nicht bewusst sein kann. Somit weiss Inga nichts von der Vergangenheit und nichts von der gegenwärtigen Situation ihrer Mutter. Es ist unklar was sie auf ihrer Suche finden wird, wie die Menschen aus der DDR, die nicht wussten was sie nach der Wende erwartet.

Danach kommt das im Film wichtige Gespräch von Inga und Robert auf dem Wasser (siehe Bild 1). Die Szene fängt mit einer distanzierten Aufnahme von einem Vogel an. Der Vogel, wie auch Inga, ist Teil der Natur, ohne den die Natur nicht funktioniert, auch wenn er nur ein ganz kleiner Teil davon ist. Die Kamera zeigt die zwei Charaktere nie zusammen, außer von der Rückseite eines der Akteure, doch deren Gesichter werden nie zusammen in einer Aufnahme gezeigt. Die Ruder, die Inga in ihren Händen hält wirken wie eine Mauer und Grenze zwischen den beiden. Es gibt eine Teilung zwischen den beiden, und dass zeigt die Kamera ganz genau. Die Kamera bewegt sich, wie das Wasser, schaukelt sich, und wirkt sehr natürlich und realistisch. Die Kamera folgt der Handlung nicht: Zum Beispiel sieht der Zuschauer am Anfang den Vogel, und hört eine Stimme, und erst später sieht man die



Bild 1: Robert und Inga auf dem Wasser (Schwochow 2008)

Person, die spricht.

Die Kamera ist langsamer als die Handlung.

Die Musik wird, in

dieser Szene, sehr sparsam eingesetzt. Mit weniger Musik wird alles realistischer und stärker dargestellt. Die Zuschauer konzentrieren sich nur auf das Visuelle. Somit erregt die Stille eine Spannung. Man hört nur einen natürlichen Klang des Wassers mit den Vögeln im Hintergrund. Diese Klänge sind so laut wie die menschliche Stimme. Der einzige Moment, zu dem man leise Musik hört, ist, wenn Robert über Anne spricht. Die Musik wird auch nicht lauter; sie erzeugt eine Spannung durch die dunklen Töne, ist ganz einfach und teilt einen Schmerz mit. Doch die Musik stoppt, wenn Robert sagt, dass Anne ein Kind in der DDR hinterlassen hat. Die Zuschauer erwarten lautere Musik, weil es gerade jetzt spannend wird, doch sie bekommen ein Zwitschern von den Vögeln. Das Wasser wird auch lauter und wird nach dem Gespräch zum dominanten Ton. Nach der Totale hört man Musik, die aber zur nächsten Rückblende gehört. Der Ton passt sich nicht immer dem Bild an. Also drängt sich Annes Vergangenheit immer mehr in Ingas Leben und Erinnerung ein. Die ganze Szene ist dunkel und nebelig, wie auch der Monat November; man weiß an diesem Punkt noch nicht, was weiter in der Geschichte passieren wird. 3) Die dritte Rückblende nach dem Gespräch gleicht Roberts Geschichte, dass Anne ein Kind im Osten hinterlassen hat. Auf der anderen Seite ist sie auch vergleichbar mit Ingas Gefühlen. Nach der Geschichte ist sie verwirrt, doch wird diese Verwirrung nicht an ihrem, sondern am Gesicht ihrer Mutter in der Rückblende gezeigt. Anne wirkt zerstreut in der Suche nach ihrem Kind. Inga ist wahrscheinlich auch nach Roberts Erzählung zerstreut, doch merkt man es an ihrem Äußeren im Film nicht. Also werden Ingas innere Emotionen durch Annes Äußeres ersetzt. Durch dieselbe Schauspielerin und dieselben Emotionen, die die beiden durchgehen, scheint es sich um ein Körpergedächtnis zu handeln. Obwohl es unmöglich für Anne ist, physisch in der

Gegenwart des Filmes aufzutreten, bietet ihr der Film doch einen Körper und eine Ausdrucksmöglichkeit. Die Rückblenden funktionieren als Annes Körper, Stimme und Perspektive, doch ohne ihre Tochter und ohne die Gespräche würden auch diese Rückblenden unmöglich. Somit ist Anne mit dem Körper ihrer Tochter sehr eng verknüpft, denn auch die Rückblenden drängen in Ingas Leben filmisch ein. Fuchs nennt dieses Körpergedächtnis „Corporative memory“. Der Körper der Schauspielerin Mühe ist „a body-of-others, a carrier of social roles and symbols“ (Fuchs 16).

4) Die nächste Rückblende geschieht auch durch die Kommunikation, als die Großeltern und Inga ein Gespräch führen. Aus Ingas Sicht werden ihre Großeltern sitzend am Tisch gezeigt. Genau als ihr Großvater sagt „dann kam sie nicht“ hört man ein Klingeln vom Telefon, das erst in der nächsten Szene, der vierten Rückblende, klingelt. Anne hatte ihr Kind bei ihren Eltern gelassen, mit dem Vorwand, dass sie zur Apotheke gehen musste. Dann rief sie aus dem Westen an. Genauso wie in der vorigen Rückblende bricht auch in dieser Rückblende die Vergangenheit in Ingas Leben ein. Damit wird Ingas Körper als Auslöser der Rückblenden benutzt und ist eine Nachahmung von Annes Körper. Dieser Ansatz entspricht Fuchs' „Incorporative memory“, denn Inga, als Individuum, besitzt ihre eigenen Gedanken und Wahrnehmungen, „but they actually share with the members of their class“ (Fuchs 16). Was in der Rückblende passiert ist genau das, was die Großeltern dem Publikum vorher mitgeteilt haben. Jetzt bekommen die Zuschauer nur ein Visuelles zum Gehörten. Als Inga Kerstin, die Freundin ihrer Mutter, nach ihrem Vater fragt, gibt es einen Schnitt von Kerstins Gesicht auf Anne mit einem Mann und dann wieder zurück auf Kerstin. Die Musik fängt in der Gegenwart an und hört nach der Rückblende wieder in der Gegenwart auf. Die Freundin sagt, dass Inga Anne

fragen muss, entweder ist sie sich nicht sicher, wer ihr Vater ist, oder sie verschweigt es. Denn die Großaufnahme von Anne und Juri, dem russischen Soldaten, die sich küssen, genau als die beiden in der Gegenwart über Ingas Vater sprechen, macht es eindeutig, dass Juri Ingas Vater ist. Die Kamera führt den Zuschauer dazu, dies zu glauben. Die Rückblenden sind aus Annes Perspektive, auf diese Art weiß Kerstin vielleicht doch nicht, wer Ingas Vater ist. 5) Anschließend liest Inga Annes Brief und, indem sie ihn liest, gibt es die fünfte Rückblende, die jetzt durch Annes Brief ausgelöst wird. Inga bringt den Brief bloß zum Leben und gibt ihm eine Stimme. Hinterher fängt Robert an den Brief zu lesen, doch er liest nur die erste Zeile und die Rückblende erzählt selbst weiter, was im Brief steht, nämlich wie Anne mit Juri aus der DDR geflüchtet ist. Anne war sich dessen bewusst, dass sie ihre Tochter und ihre Mutter zum letzten Mal sah und trotzdem schloss sie die Tür zu ihrem vergangenem Leben. Annes Leben wird durch ihr „traumatic memory“, weil sie ihr Kind hinterlassen hat, und durch das Körpergedächtnis ihrer Tochter in die Gegenwart gebracht.

6) Das Lesen ist ebenfalls der Auslöser der sechsten Rückblende. Juri liest Annes Gedicht, das Inga an die Wand geschrieben hat. Es gibt einen Schnitt zum Gedicht und Juri kommt vor die Kamera und blickt auf das Gedicht, indem die Kamera an seinem Hinterkopf ist. Folglich gibt es eine Nahaufnahme von Juris Gesicht und man sieht, dass seine Augen das Gedicht lesen. Die Musik aus der nächsten Szene fängt an, als sich Anne und Juri küssen. 7) Nach dieser kürzerer Rückblende gibt es einen Schnitt und eine Großaufnahme von Juris Hand, die das Gedicht an der Wand berührt. Er lässt seine Hand fallen und nimmt dann Annes Foto in seine Hand, schaut es an und blickt wieder herüber zum Gedicht. Schließlich nehmen die beiden Abschied voneinander. Das Gefühl und die

schmerzhaften Erfahrungen kommen durch den Kontakt mit dem Gedicht und dem Foto auf Juri zu. Diese zwei Rückblenden sind die einzigen, die auch aus Juris Sicht sein müssten, denn er war in diesen Szenen die ganze Zeit zusammen mit Anne. Inga hat die Sachen bewusst hinterlassen, um Juri dazu zu bringen, sich zu erinnern und ihr die Geschichte zu erzählen. Er ist unwillig, die Vergangenheit zu erzählen, denn seine Erinnerungen sind schmerzhaft: wie Fuchs generell den Schmerz beschreibt ist, dass man: „instinctively, tenses up, withdraws or dodges when pain is threatening“ (Fuchs 17). Juri wollte sich an die Vergangenheit nicht erinnern, und deswegen hat er Inga nichts erzählt. Er möchte die Vergangenheit vergessen, doch als er das Gedicht und das Foto berührt, tauchen die Erinnerungen wieder auf. Man sieht, dass ihn die Vergangenheit immer noch verletzt und durch Fuchs so erklärt werden kann: „A thing must be burnt in so that it stays in memory: only something that continues to hurt stays in the memory“ (Fuchs 17). Die Rückblenden im Film werden nun alle zusammengefasst und Juris Stimme fasst sie in einem Voice-over zusammen, während die Rückblende im Hintergrund dreht.

Als Juri Inga das erste Mal trifft, löst das Ansehen ihres Körpers eine „pain memory“ aus. Die Ähnlichkeit zu ihrer Mutter, erinnert ihn an die schmerzhafteste Vergangenheit. Als Inga Juri konfrontiert, reagiert er, als ob er einen Geist gesehen hätte. Er sieht Anne in Inga, was Erinnerungen an Anne stimuliert, als die Vergangenheit mit der Gegenwart zusammenstößt. Dieses gilt ebenfalls für das erste Treffen mit Alexander, Ingas Vater. Juri und Alexander sind parallel vergleichbar. Sie haben dasselbe Verhältnis zu Inga und die Erinnerungen an Anne sind schmerzhaft. Als Inga zu ihrem Vater Alexander in die Praxis geht, weiss er erst nicht, wer sie ist. Als er sie anschaut, zögert er

ein paar Sekunden und danach ist er verwirrt und bleibt kalt und distanziert. Er ist schockiert über ihre plötzliche Erscheinung in seinem Leben. Er möchte sich an die schmerzhafteste Vergangenheit nicht erinnern, also untersucht er sie ganz ruhig und routinemäßig. Er sagt zu Inga, dass er nur etwas verschreiben kann, um die Schmerzen zu lindern und mehr kann er nicht für Inga tun. Inga geht, mit Tränen in den Augen, aus der Praxis heraus. Alexander dreht sich zum Fenster und es gibt einen Schnitt zur Vergangenheit. Diese siebte Rückblende ist in zwei Teile geteilt mit einem Schuss-Gegenschuss von Alexander in der Gegenwart und der Vergangenheit. Dies bedeutet, dass Alexander die Vergangenheit nicht losgelassen hat, und dass die Erinnerungen, die Ingas Erscheinung ausgelöst hat, sehr schmerzhaft sind. Alexanders Geschichte betont „the extent to which the lack of freedom in the GDR had a damaging impact on the lives of all three people involved, as well as those around them, including Inga“ (Evans 222). Eine andere Technik, die Mini-Clips der Gegenwart und Vergangenheit, wird in dieser Rückblende benutzt. Diese Szene ist komplex, denn die Gegenwart durchkreuzt sich mit den Erinnerungen und es gibt keine klare Grenze dazwischen. Die Vergangenheit hat er nicht vergessen, bloß „something that continues to hurt stays in the past“ (Fuchs 17). Er lebte zwischen zwei Welten und als Symbol für die Mauer stehen kann. Er wusste, dass Anne und Juri sich lieb hatten; immerhin wollte er sie nur für sich. Die Erinnerungen an Inga würden ihm sein ganzes Leben schmerzen, denn sie sieht wie ihre Mutter aus und würde ihn an seine Vergangenheit und seine Fehler immer erinnern, deswegen hatte er auch vielleicht keinen Kontakt zu ihr. Das Treffen mit Alexander und Juri verursachte „pain memory“, während sie Inga erkannten und sie sie an Anne erinnerte.

8) Robert fängt die Geschichte an zu lesen, die er geschrieben hat und es gibt eine zusammenfassende Rückblende von all den Rückblenden soweit. Das Interessante ist, dass die achte Rückblende nicht nur Annes Geschichte zusammenfasst, sondern auch Ingas Geschichte und den ganzen Film. In der Rückblende wird Inga immer zusammen mit Robert gezeigt, also könnte das auch aus seiner Erinnerung kommen. Man hört nur Musik im Hintergrund, niemand spricht. Danach hört man den lauten Stift, mit dem Robert Ingas Reisen und Ziele auf ein Poster aufschreibt. Also schreibt er doch über Ingas Reise und Suche, und nicht über ihre Mutter. Er schreibt „Novemberlicht“ als Titel des Stücks. Die Zusammenfassung der Geschichte macht es dem Zuschauer klarer, was vorher passierte. Inga hat die Vergangenheit schon bewältigt und folglich fängt ihre eigene Geschichte erst jetzt an. Man sieht das am Ende des Films, als Inga Kontrolle über ihr eigenes Leben übernimmt.

9) Die neunte und letzte Rückblende im Film erscheint, als Alexander Inga erzählt, dass sich Anne umgebracht hat. Der Zuschauer sieht, wie Anne in den See geht und wie Alexander sie rettet, weitere Ausbrüche und wie sie in eine psychiatrische Anstalt gelangt. Nach der Rückblende gibt es einen Schnitt auf Inga und Alexander in Annes Zimmer im Krankenhaus. Inga tastet die Möbel mit ihrer Hand an. „Sie wollte sich nicht mehr erinnern müssen“ sagte der Arzt. Schließlich kennt Inga Annes Vergangenheit. Sie kümmert sich um ihre eigene Geschichte, als sie das Gedicht auf Annes Grab liest. Sie hat Klarheit über ihr ganzes Leben und sie kann jetzt ihre Erinnerungen aufschreiben, welches sie auch tut im Zug auf der Reise zum Anfang ihres Lebens. Sie kann die Vergangenheit umschreiben und die falschen Erinnerungen an ihre Mutter korrigieren.

III.3. Zwischenfazit

Die Rückblenden in Christian Schwochows Film *Novemberkind* bieten eine Darstellung und einen Zugang zur Vergangenheit. Die schmerzlichen Erinnerungen verblassen nicht; im Gegenteil gibt es immer noch viele Fälle, in denen Erinnerungen geweckt werden, was auch für das vereinigte Deutschland gilt. Die Rückblenden werden durch die menschlichen Sinne verursacht. Einige Rückblenden werden durch Ingas Ähnlichkeit zu ihrer Mutter erzeugt. Robert, Juri und Alexanders Erinnerungen kommen hervor, als sie Inga sehen. In den Männern entwickelt sich, nach Fuchs, „pain memory“ und „intercorporeal memory“, denn durch den Kontakt mit Inga verstehen sich ihre Körper, ohne etwas zu sagen. Das kommunikative Gedächtnis löst auch meistens Erinnerungen der Charaktere aus. Die stärkste Form des Körpergedächtnisses, die im Film dargestellt ist, ist die des „traumatic memory“. Das Trauma, das Anne durchlebt hat und das sie vergessen wollte, konnte ihr Körper nicht vergessen, was sie zum Selbstmord führt. Durch das Körperdouble von Anne und Inga, evoziert Ingas Körper Annes „traumatic memory“. Inga leiht ihr einen Körper und Perspektive im Film. Das traumatische Gedächtnis tritt in der Form des Tunnelgedächtnisses auf. Der Tunnel bindet die Generationen und die Welten der Vergangenheit und Gegenwart. Das Tunnelgedächtnis tritt durch traumatische Erfahrungen auf. Die Rückblenden kommen immer vor: man kann die Vergangenheit nicht vergessen. Die Rückblenden, wie der Tunnel, repräsentieren eine Vergangenheit, die unverständlich in der Gegenwart ist. Im Tunnelgedächtnis werden Informationen, die zu einem traumatischen Ereignis verbunden sind, besser erinnert als periphere Informationen (Safer 100).

Annes Vergangenheit wird zum Teil von Ingas Gegenwart, durch ihr Körpergedächtnis. Die Rückblenden sind aus der Perspektive der Mutter und werden durch

das Körperdouble von Inga und Anne ausgelöst. Die Vergangenheit setzt in Ingas Gegenwart fort, doch bloß im Sinn einer Vergangenheitsbewältigung und dass Inga ihr eigenes Leben und ihre eigene Geschichte fortsetzen kann.

Ursprünglich konstruieren Filme ein Gedächtnis. Dieser Film verwendet eine narrative Struktur, die von der Verwendung der Rückblenden abhängt. Ohne die visuellen Rückblenden würde die Geschichte nur als kommunikatives Gedächtnis auf einer persönlichen Ebene funktionieren. Das Visuelle wird zum Träger der kulturellen Vergangenheit und bildet ein kollektives Gedächtnis für die kommenden Generationen. Die Flashbacks sind allgemein historisch aufgebaut, zeigen Vorahnung und bauen Erinnerungen auf. *Novemberkind* ist einem jugendlichen, deutschen Publikum zugerichtet und enthält eine Nachricht. Dieses Publikum sieht ein was die vorherigen Generationen durch das geteilte Deutschland verloren haben, was auch die Wende nicht reparieren konnte. Übrig war nur die Vergangenheitsüberwältigung und die Vergangenheit in Erinnerung dem Gedächtnis zu überlassen.

III.4. Ablehnung oder Annahme der Vergangenheit

Die Großeltern verschweigen Inga die Vergangenheit ihrer Mutter. Am Ende müssen sie die Vergangenheit doch annehmen, so wie sie ist, denn Inga sucht nach Antworten. Sie sucht sich selber, ihre Mutter oder doch eine neue Identität. Sie arbeitet die Vergangenheit ihrer Mutter auf.

„Jede Generation entwickelt ihren eigenen Zugang zur Vergangenheit und lässt sich ihre Perspektive nicht durch die vorangehende Generation vorgeben“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 27). Inga geht auf eine Reise in die Vergangenheit oder in die Welt der verdrängten Gefühle und Erinnerungen um das Puzzle und ihre Geschichte zu ordnen. Die

Geschichte ihrer Großeltern vervollständigt sie nicht, und deswegen fährt sie zum Westen um die Wahrheit zu erhalten. Damit ist diese Geschichte nicht einer Vergangenheitsbewältigung einzuordnen, sondern bleibt eine persönliche Geschichte in einem historischen Moment. Inga findet sich selber und ihre Identität, indem sie ihre Reise abschließt: „Es ist eigentlich so wie immer, meine Mutter ist gestorben, nur, dass das Grab in Konstanz ist“ (*Novemberkind*). Die Erinnerungen waren schon da und in ihrem Gedächtnis werden immer da sein, so wie die DDR immer ein Teil der Vergangenheit bleiben wird. Inga wird sich an ihre eigene, individuelle Version dieser Geschichte erinnern, sowie sich viele andere an die DDR an ihre Versionen erinnern werden, doch ist es Zeit, das nächste Kapitel anzufangen. „Wohin denn?“ fragt Steffi erstaunt. „Weiß nicht, irgendwohin“ antwortet Inga. Inga hat die Puzzleteile zusammengebastelt und hat Frieden mit der Vergangenheit geschlossen, und sie begibt sich jetzt in ihre Zukunft.

In der schon beschriebenen Wasserszene lehnt Inga die Wahrheit, die ihr Robert mitteilt, ab. Sie kann die Wahrheit nicht ertragen, weil sie so viele Jahre mit einer Lüge lebte. Nach dem Gespräch mit den Großeltern wird sie sich bewusst, dass sie ihr Leben auf Lügen basierend nicht weiterleben kann. Die äußeren Grenzen gibt es nicht mehr, doch die innere Narbe kann nicht so schnell heilen. Das, was Inga schon verloren hat, verliert sie durch diese Reise wieder, doch erst nach der schwierigen Suche nach der Geschichte ihrer Mutter beginnt sie ihr selbständiges Leben und ihre eigene Geschichte. Die geteilte Nation teilte Anne von ihrer Familie, von ihrem Geliebten Juri, und von ihrer Tochter. Sie hatte eine Wahl. Anne entschied sich für ein besseres Leben im Westen, aber es war nicht ihr Leben am Ende. Ihr Leben war ihre Tochter und nicht Alexander oder Juri. Die Grenzen haben sie von ihrer Tochter getrennt und daran ist sie schließlich

gestorben. Sie wollte die Vergangenheit vergessen, aber die Narben waren so groß, dass der Schmerz immer gewann. Sie gab alles auf für Alexander und Juri und die beiden taten nichts für sie: Alexander hat sie nach einer Weile nicht mal im Krankenhaus besucht.

Die Erinnerungen in *Novemberkind* sind durch Kommunikation mit anderen Charakteren entstanden, weil Inga auf der Suche nach ihrer Mutter und nach ihrer eigenen Identität ist. Trotz der traumatischen Erfahrungen ist Inga bereit, die Vergangenheit zu bewältigen und geht immer näher an sie ran. Diese Geschichte wird zu einer persönlichen, ohne Distanz zur Vergangenheit. Die DDR wird immer in den Erinnerungen lauern, man muss sie aber erläutern um das Erfahrene an die weiteren Generationen weiter zu geben. Persönliche Geschichten werden zum kulturellen Gedächtnis durch die Medien und somit zum kollektiven Gedächtnis der Nachwelt. Man kann die Vergangenheit nicht ablehnen, denn das würde heißen, die Geschichte der DDR und der deutschen Nation abzulehnen, also muss man sein eigenes Leben und seine eigene Identität, durch die Annahme der Vergangenheit aufbauen. Erst dann kann man sein eigenes Buch aufschlagen.

III.5. Das Verdrängen der älteren Generation und die Suche nach der Vergangenheit der jüngeren Generation

Durch das Erinnern, der Geschichte der Mutter, und die vielen Schwierigkeiten, die sie durchgeht, um sich ihrer Mutter anzunähern, stärkt Inga ihre Identität. Sie sucht und findet Antworten. Ihre Großeltern, die eine andere Zeitperspektive haben, versuchen die Vergangenheit zu verdrängen oder verschweigen, um überleben zu können. Obwohl die Rückblenden aus der Perspektive der Mutter sind, wird die Erinnerung an sie und die Vergangenheit, durch Ingas Zeitperspektive verändert. Evans beschreibt, dass

„*Novemberkind* tenders a more detached contemporary appraisal of the legacy of the GDR, revealing how it remains problematic more than a generation on from the Wende” (215). Die deutsch-deutsche Geschichte stellt einen bedeutenden Beitrag zu den Erinnerungsdebatten im wiedervereinigten Land, eine Generation nach dem Fall der Mauer, dar (Evans 216). Inga wird die Problematik bewusst, als sie das Gedicht ihrer Mutter liest „Keiner lehrt mich /Zu vergessen / Wär da ein Gruß von daheim / Und könnt suchen mich / Ich würd hoffen ein bisschen“. Für Anne bedeuten der Verlust der Eltern und der Verlust ihrer Tochter eine Erinnerung an persönliches doch auch historisches Trauma. Anne hat dieses Trauma durchlebt und konnte es nicht verarbeiten und integrieren, und somit ist ihr Leben zu Ende gekommen. Die Beziehung zwischen Erinnerung und Trauma zwischen Generationen liegt sehr eng zusammen. Man sieht weniger von den Erinnerungen, doch mehr von der Psychologie des Vergessens. Somit zeigt Annes Gedicht, dass sie unfähig ist, sich von ihren Erinnerungen an die Vergangenheit zu trennen. Diese Unfähigkeit hindert sie daran, ein neues Leben im Westen zu gestalten und fordert sie zum Selbstmord. Es ist unmöglich eine Distanz zur Vergangenheit zu schaffen und sich daran nicht erinnern. Es ist an der dritten Generation, das verdrängte Trauma, das die erste und zweite Generation erlebt haben, zu bewältigen. Inga ist diejenige die die Vergangenheit ihrer Eltern und Großeltern bewältigen soll und das Vergangene hinter sich zu lassen. Nur wenn Inga die Vergangenheit hinter sich lässt, wird sie in der Lage sein, weiter in der Gegenwart zu leben und ihr Leben nicht auf der Vergangenheit zu basieren.

Die Probleme des Erinnerns sind erzähltechnisch in *Novemberkind* mit eingefügt. Der Erinnerungsprozess ist immer bruchstückhaft und fragmentarisch, denn man erinnert

sich an ein Wort oder ein Konzept, doch kann man sich nicht an genaue Sätze oder Gespräche erinnern. Auf Erinnerungen kann man sich nicht oft verlassen. 'Tunnel vision' ist die Erinnerung über ein Ereignis, nicht unbedingt, was tatsächlich zu der Zeit geschehen ist (Safer 100). Die Flashbacks in *Novemberkind* sind Erinnerungen von den wichtigen Menschen aus Annes Leben. Die Hauptperson, deren Erinnerungen im Film vorkommen, ist nicht mehr am Leben, so dass die Menschen sich an ihr Leben so gut wie möglich zu erinnern versuchen. Immerhin sind diese Erinnerungen eingeschränkt, denn sie können nicht hundertprozentig wahr sein. Das Tunnelgedächtnis hat somit Grenzen. Ingas Ziel ist, sich ihrer Mutter anzunähern, um sich an ihre Vergangenheit zu erinnern. Es besteht die Unmöglichkeit sich ihrer Mutter anzunähern, eben weil der Erinnerungsprozess nicht einfach ist. Somit muss Inga Teile der Vergangenheit zusammenbasteln um die Erinnerung verbinden zu können. Inga ist auf der Suche nach der Vergangenheit ihrer Mutter, aber auch nach ihrer eigenen Zukunft und Identität. Das Ziel ihrer Suche ist, ihre Mutter zu finden. Auf dieser Suche verliert sie ihre Mutter ein zweites Mal, was sehr schmerzhaft für sie ist, aber sie wird aufgeklärt, nun weiss sie die ganze Wahrheit. So kann sie ein neues Leben beginnen.

Man spürt die schmerzliche DDR-Vergangenheit weiterhin im vereinten Deutschland. Der Film funktioniert als eine Meditation des kulturellen Gedächtnisses in der Gesellschaft und erregt Diskussionen darüber, wie sich die Gemeinde der Vergangenheit stellen soll. Es wird klar wie viele Menschen betroffen sind, als Inga die Wahrheit entdeckt. Evans zeigt, wie „the corrosive effect memories, secrets and lies continue to exert upon those coming to terms with the GDR and its legacy today” (226). Die Fortsetzung der

Erinnerungen und der Vergangenheitsbewältigung im 21. Jahrhundert ist auch im nächsten Film stark geprägt und wird entsprechend näher analysiert.

IV. Schlüssel zur Vergangenheit: Johannes Schmid's *Wintertochter*

Nicht wahr, es ist wie ein Fluch, diese Art des Erinnerns,
dieses Festhalten von Bildern,
die den Blick aufs Heute und Jetzt verstellen. (Jürgen Becker)

Das kulturelle, kommunikative und das Körpergedächtnis sind Träger der Vergangenheit und lösen Erinnerungen in Schwochows Film *Novemberkind*, sowie in Schmid's Film *Wintertochter* aus. Die Darstellung der erwähnten Gedächtnisse in *Wintertochter* wird im Folgenden analysiert. Verschiedene Perspektiven, wie polnische und westdeutsche Erinnerungen, werden in diesem Film gezeigt. Es gibt keine klare ostdeutsche Erinnerung in *Wintertochter*, und die DDR wird übersprungen, da die Erfahrungen der älteren Frau und des jungen Mädchens im Vordergrund stehen.

IV.1. Einführung

Johannes Schmid's Film *Wintertochter* kam 2011 in die Kinos und ist eine deutsch-polnische Koproduktion. Der Film erhielt den deutschen Filmpreis für den besten Kinderfilm 2011. Es ist nicht nur ein Kinderfilm, sondern auch ein Generationenfilm, der verschiedene Perspektiven erzählt. Nina Monka spielt Katharina oder Kattaka, eine zwölfjährige, die an Weihnachten erfährt, dass ihr richtiger Vater ein Russe aus Wladiwostok ist. Sie macht sich auf dem Weg nach Polen, um ihren Vater, der als Matrose auf einem Schiff arbeitet, zu finden. Bei der Suche helfen ihr ihr bester Freund Knäcke und die fünfundsiebzigjährige Nachbarin Lene Graumann, die als Kind im damals ostpreußischen Allenstein lebte. Kattaka und Lene begeben sich auf eine Reise in ihre eigene Vergangenheit. Objekte, wie der Schlüssel, die Schatztruhe, das Feuerzeug und die alten Bilder, weisen auf die Vergangenheit hin.

Insbesondere Formen eines Körpergedächtnisses werden durch diesen Film analysiert. Es gibt wenige erzählte Erinnerungen des Mädchens und der Eltern. Der Film ist mehr auf gegenwärtige Handlungen und die Suche nach dem biologischen Vater fokussiert. Doch die Vergangenheit und Erinnerungen der alten Frau, über die sie sehr lange Zeit geschwiegen hat, werden durch die Reise mit dem Mädchen ausgelöst. Die Frau und das Mädchen machen eine Erfahrung zusammen, um die Vergangenheit zu entdecken und zu verstehen. In diesem Film sind Narration, Bilder und Gegenstände wichtig, denn diese werden zu den Auslösern der Erinnerungen. Die Sinneserfahrungen, die durch das Körpergedächtnis ausgelöst sind, werden durch die filmischen Techniken erläutert, und die Gegenstände sind ein Zugang zur kollektiven Erinnerung des Zweiten Weltkrieges. Die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die Generation im vereinigten Deutschland sind zwei Phasen und Generationen, die sich annähern und Interesse aneinander zeigen.

IV.2. Die Reise in die Vergangenheit

Der Film wird zwanzig Jahre nach der Wende und über sechzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg produziert und bietet, als Medium, eine Gedächtnisstütze. Der Film ist der Träger des kulturellen Gedächtnisses, denn wenn „Erinnerungen nicht veräußerlicht und in externen Speichern fixiert sind, sind sie labil und fragil“ (Aleida Assmann, *Der lange Schatten*, 53). Das Gedicht und das Bild von Ingas Mutter, Anne, sind Auslöser der Erinnerungen in Schwochows Film *Novemberkind*. Schmidts Film *Wintertochter* benutzt auch Gegenstände, um Erinnerungen auszulösen. Bilder, Schlüssel, eine Schatztruhe und ein Feuerzeug werden verwendet, um die Vergangenheit nicht zu vergessen. Jan Assmann ist der Meinung, dass „Our memory, which we possess as beings equipped with a human mind, exists only in constant interaction not only with other human memories but also with things,

outward symbols" (*Communicative and cultural memory* 111). Diese Gegenstände haben keine eigene Erinnerung, doch sie erinnern uns an etwas und lösen unsere Erinnerungen aus, weil „they carry memories which we have invested into them“ (111). Das kulturelle Gedächtnis, mit seinen Gegenständen und Symbolen, ist stabil und wird weitergegeben von einer Generation zur anderen. Nicht nur die Objekte sind wichtig, um Erinnerungen auszulösen, sondern auch die Sinneserfahrungen mit den Objekten. Das Sehen, Hören oder Tasten des Objekts löst eigentlich die Erinnerungen aus. Der Kontakt mit dem Objekt und die Darstellung davon, durch Kamerabewegungen im Film, ist besonders bedeutsam. Die detaillierte Szenenanalyse wird als nächstes, im folgenden Unterkapitel, vorgenommen.

Das kommunikative, wie das kulturelle Gedächtnis, spielt eine wichtige Rolle in *Novemberkind*. Wie schon erwähnt ist das kommunikative Gedächtnis eine mündliche Weitergabe eigener Erfahrungen und ist auf etwa drei Generationen begrenzt. Auch in *Wintertochter* ist dieses Gedächtnis sehr bedeutend. Margarete, Kattakas Mutter, hat ihrer Tochter von ihrer Vergangenheit und ihrem leiblichem Vater zwölf Jahre lang nichts erzählt. Warum hat sie geschwiegen? Es ist schwer zu sagen, wann man dem Kind über den biologischen Vater erzählen soll. Die Mutter möchte ihre Tochter vor der komplizierten Vergangenheit schützen. Die Erinnerungen erzeugen Schmerz für sie und sie entschied sich nicht über ihre Erinnerungen zu sprechen. Das Schweigen von Margarethe und Lene ist ähnlich. Margarethe schützt ihre Tochter und sich selbst vor der schmerzhaften Vergangenheit. Lene schweigt auch, weil sie den Schmerz und das Trauma, die in der Vergangenheit lauern, nicht überwunden hat. Nur die Erfahrungen und der Zeitraum unterscheiden sich. Die Nachbarin Lene Graumann schwieg sechzig Jahre über ihre Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg und nachdem sie die Schatztruhe aus ihrer Kindheit, an

ihrem Geburtsort, findet, erzählt sie doch über ihre persönlichen Erinnerungen. Es ist doch wichtig, dass Lene über ihre Vergangenheit spricht und diese Vergangenheit übermittelt, da das kommunikative Gedächtnis auf nur drei Generationen begrenzt ist: Sie gehört zu der Generation, die den Krieg durchlebt hat, und Kattaka gehört zur dritten Generation. Wenn Lene ihre Vergangenheit verschwiegen hätte, wäre ihre Geschichte unerzählt geblieben und mit ihr abgestorben, denn sie war die einzige, die über das Versteck der Schatztruhe wusste. Durch das Gespräch und die Entdeckung der Schatztruhe wird Lenes Vergangenheit in Kattakas Erinnerung bleiben.

Zwei wichtige ostdeutsche Generationen und deren Verhältnisse wurden im vorherigen Kapitel besprochen. Diese zwei Generationen treten auch in diesem Film auf, nämlich die Generation, die nach der Wende aufgewachsen ist und die Generation, deren Biographie direkt von den Bedingungen der DDR-Politik betroffen war. Dieser Film enthält noch eine weitere Generation, nämlich, die Generation, die den Zweiten Weltkrieg durchlebt hat. Man erfährt über verschiedene Perspektiven, Verhältnisse und verschiedene Erinnerungsprozesse der unterschiedlichen Generationen. In diesem Film gibt es keine Rückblenden, wie in *Novemberkind*, und somit sieht der Zuschauer keine visuelle Vergangenheit. Der Zuschauer sieht nur, wie das Sehen und Tasten der Objekte der Vergangenheit, Erinnerungen in den Charakteren auslösen kann, wobei sich der Zuschauer nur durch die Kommunikation der Charaktere ein Bild von deren Vergangenheit vorstellen kann.

Neben dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis wird auch das Körpergedächtnis in diesem Kapitel analysiert. Wie schon im vorherigen Kapitel erwähnt wurde, nennt Thomas Fuchs in seinem Aufsatz *The phenomenology of the body*, sechs

verschiedene Formen des Körpergedächtnisses: „procedural, situational, intercorporeal, incorporative, pain, and traumatic memory” (9). In *Wintertochter* erkennt man „pain“ und „traumatic memory“. Die Vergangenheit wird durch das Sehen, Tasten, und Bewegen wieder in Kraft gesetzt, denn der Körper funktioniert als eine Kapazität der Sinne.

„Situational memory“, eine Form des Körpergedächtnisses, ist auch im Film zu erkennen. „Situational memory“ ist ein räumliches Gedächtnis; „It helps us to get our bearings in the space of our dwelling, in the neighborhood, in our home town” (Fuchs 13). Es ist mit einer Atmosphäre von Vertrautheit verbunden. Wohnen und Gewohnheit basieren auf dem Körpergedächtnis. „The different senses – sight, hearing, touch, taste, and smell – participate in various combinations in situational perception and in the body memory left by it” (Fuchs 13). Die Landschaft, der Schnee und der vertraute Baum erschaffen einen Eindruck von einer Situation, die im Körpergedächtnis gespeichert ist. Die Reise zum vertrauten Geburtsort Allenstein löst Erinnerungen in Lene aus. Die Landschaft, das Haus und der Baum sind sehr vertraut, was Fuchs’ Argument entspricht: „the house we were born in is physically inscribed in us“ (13). Neben der „situational memory“ wird auch „pain and traumatic memory“ benutzt. Traumatische Erfahrungen sind diejenigen, an die man sich nicht gerne erinnert und man verschweigt sie meistens, weil sie zu schmerzhaft sind. Die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und der Abschied von der Mutter sind traumatisch für Lene. Margaretas Erinnerungen an ihre Vergangenheit mit Alexej, Kattakas Vater, in der DDR sind auch schmerzhaft, weswegen sie so lange geschwiegen hat.

In den nächsten Unterkapiteln werden einige Szenen detailliert analysiert. Die Sinne, mit Hilfe von filmischen Techniken, lösen Erinnerungen des Körpergedächtnisses aus.

IV.2.a. Die Schlüsselszene

Wintertochter erzählt eine persönliche Familiengeschichte. Der Film sucht keine Erklärungen für die Vergangenheit des wiedervereinigten Deutschlands. Die Suche nach einem vergangenen Teil des Lebens ist nicht einfach. Man geht durch viele Ängste und Schwierigkeiten, um die Vergangenheit aufzuarbeiten und eine starke Identität zu entwickeln.

Nachdem Kattaka ihren Vater Alexej trifft, doch aus Angst von ihm wegrennt, wendet sie sich zu Lene. Kattaka zwingt sie auf eine Reise nach Allenstein, Lenes Geburtsort, um ihre Ängste zu beseitigen. Lene fährt ein altes Auto, Kattaka sitzt neben ihr und startt sie an. Knäcke, Kattakas Freund, und Waldeck, ein Junge, der ihnen Gastfreundschaft in Danzig angeboten hat und ihnen auf der Reise weiter hilft, schlafen hinten. Die Kamera ist im Auto und zeigt Lene im Profil auf Augenhöhe. Lene schaut nach vorne und im Hintergrund sieht man nur weißen Schnee, der schnell vorbeiblitzt. Der Himmel sieht auch weiß aus, nur ein paar Bäume geben dem Bild ein wenig Farbe. Lene schaut nach vorne und obwohl sie das Auto fährt, wirkt es als ob sie still steht und in tiefen Gedanken ist. Die Kamera zeigt keine visuelle Vergangenheit, doch trägt zur emotionalen Wirkung der Szene bei und versucht dem Zuschauer eine Perspektive einer schmerzhaften und traumatischen Vergangenheit darzustellen. An ihren Augen merkt man, dass sie nicht auf den Weg guckt, sondern irgendwo anders lauert. Sie ist auf dem Weg in ihre Vergangenheit, die sie lange Zeit verschwiegen hat und man sieht, an der blassen Farbe der Natur, dass sie sich in dieser Zeit befindet, wie in einem Traum. Als Kind im Zweiten Weltkrieg, musste Lene mit ihrer Mutter aus Allenstein fliehen und bis nach Danzig durch den Schnee laufen, was eine traumatische Erfahrung für dieses Kind ist, da sie am Ende

dieser Reise von ihrer Mutter getrennt wird. Den Schnee assoziiert sie mit der Vergangenheit, der Kälte und dem Trauma, das sie durchlebt hat, und obwohl der Zuschauer keine Rückblende oder visuelle Erinnerung in diesem Moment sieht, sieht man auf Lenes Gesicht, dass die Erinnerungen in ihr kreisen. Sie hält das Lenkrad mit beiden Händen ganz fest, denn sie hat Angst vor der Vergangenheit und was auf sie zukommt. Sie möchte ihre Ängste bewältigen, doch sie fühlt sich sicher hinter dem Lenkrad und möchte es nicht loslassen. Die non-diegetische Musik wird hinzugefügt um eine trübe Stimmung zu erzeugen.

Lene hat in ihrer Kindheit den Zweiten Weltkrieg durchlebt. Sie erzählt nicht nur ihre eigene Geschichte, sondern auch die Geschichte der deutschen Bevölkerung, die Geschichte der Flucht und Vertreibung aus dem Osten in den Wintermonaten 1944/45. Gegen Ende des Krieges rückte die Rote Armee an vielen Stellen bis zur Ostseeküste vor. Flüchtlinge zogen in den Wintermonaten bei Schnee und Kälte zu Fuß in den Westen, denn „wichtige Verkehrswege und –mittel waren bereits zerstört oder blockiert und die Front bedrohlich herangerückt“ (Eser 96). Die Rote Armee kreiste Ostpreußen in nur wenigen Wochen ein. Die Massenflucht der deutschen Zivilbevölkerung begann erst im Januar 1945 und wurde durch die sowjetische Winteroffensive ausgelöst (Eser 96). Alte Menschen, Kranke und Kinder litten am stärksten, denn sie waren die schwächsten, wegen mangelnder Ernährung und fehlender medizinischer Versorgung (Eser 96). Viele starben unterwegs und mussten in der Kälte zurückgelassen werden (Behrmann 424). Menschen starben auf dem Weg an Hunger, Erfrierungen, Krankheiten und auch an Misshandlungen und Vergewaltigungen der schnell vorrückenden Roten Armee. Plünderungen, Vandalismus, Vergewaltigungen und andere Misshandlungen standen auf der Tagesordnung der Roten

Armee und versetzten die Bevölkerung in Angst und Schrecken (Mochocki 287). In dem Chaos wurden Familien auseinandergerissen. Eltern und Großeltern verloren ihre Kinder aus den Augen. Geschätzte 800.000 Flüchtlinge flohen im Januar 1945 aus Ostpreußen nach Danzig, und somit wurden Städte und Straßen verstopft. Wie schon erwähnt, wurde die Landverbindung zum Westen abgeschnitten, und somit war die letzte Fluchtmöglichkeit über die Ostsee. In der „größten Rettungsaktion der Seegeschichte“ wurden bis Mai 1945 etwa 2,5 Millionen Zivilisten und Soldaten mit über 1000 Handels- und Kriegsschiffen aus dem Ostseeraum evakuiert (Eser 89). Der Luxusdampfer „Wilhelm Gustloff“, getroffen von russischen Torpedos, versank in der Ostsee am 30. Januar 1945. Über 9000 Flüchtlinge starben bei dieser größten Schiffskatastrophe der Geschichte (Eser 89). Aus einer polnischen Perspektive spricht man eher von „Umsiedlung“ als von „Vertreibung“, und somit fühlt sich das Nachbarland für „die Katastrophe der Flucht im Winter 1944/45 ... nicht verantwortlich“ (Eser 89).

Es gelingt Lene vor den sowjetischen Soldaten zu fliehen, doch hat sie ihre Mutter, Familie und Freunde verloren. Die Flucht von 1944/45 hat sie stark betroffen, erzeugt Schmerz und Trauma und deswegen hat sie sich Jahre später nicht getraut der Vergangenheit zu stellen. Neben der Flucht, dem Hunger und der Kälte leidet sie am Verlust ihrer Familie. Für Kinder war die Flucht und Vertreibung ein traumatisches Ereignis. Diese traumatischen Erfahrungen und Verluste wurden nicht angesprochen und aufgearbeitet, weil der Neubeginn im fremden Land, der BRD oder DDR schwierig war (Eser 103). „Insofern wundert es nicht, dass das Thema heute wieder so vielen Menschen ein Anliegen ist“ (Eser 103). Die Kamera stellt Lenas Gefühle in den Vordergrund und versucht ihre Vergangenheit durch unterschiedliche Perspektiven darzustellen. Nachdem die Kamera die stille Lene

aufnimmt, wird Kattaka auch aus dem Auto gefilmt. Sie dreht sich um, und schaut die Jungen an. Es gibt ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen Kattaka und den beiden Jungen. Knäcke und Waldeck schlafen ruhig. Kattaka träumt nicht vor sich hin, wie Lene, denn die Sorge um die beiden Jungen hält sie in der Gegenwart. Sie starrt auch Lene für ein paar Sekunden an. Auf Kattakas Seite sieht man mehr Bäume und Häuser, also etwas Lebendiges, wobei man den Schnee auf Lenes Seite mit dem Tod assoziiert, denn viele Menschen erfroren 1944/45 im Schnee oder starben vor Hunger auf der Flucht vor den sowjetischen Soldaten. Nachdem Kattaka Lene anstarrt, gibt es einen Schnitt und eine Totale auf die Landschaft und das Dorf in dem sie ankommen. Alles ist weiß und grau. Die Bäume wirken gespenstisch, wie die Natur in Petzolds Film *Barbara*. In der Mitte gibt es ein großes Kreuz, das auf einen Friedhof und den Tod hindeutet. Die Musik scheint zudem einen Verlust oder eine Trauer anzudeuten. Das Auto fährt durch die Mitte der Totaleinstellung und es gibt einen Schnitt auf einen Weg durch den Wald, doch das Bild ist ganz verschwommen. Man kann nichts klar erkennen. Die verschwommene Landschaft ist zu Lenes Gedanken vergleichbar. Sie ist in Gedanken weit weg von der Gegenwart. Sie fährt das Auto dann rückwärts, und das Rückwärtsfahren stellt den Eintritt in die Vergangenheit dar. Man sieht eine Großaufnahme von den Fenstern des Autos; zuerst scannt die Kamera die schlafenden Kinder und danach sieht man Lenes Gesicht. Sie schaut aus dem Fenster hinaus, doch man sieht nicht, was sie anschaut. Ihr Blick ist weit weg von der jetzigen Situation, als ob sie etwas gesehen hat, das ihre Erinnerungen ausgelöst hat. Die Kamera ist außerhalb des Autos, und Lene ist im kleinen Autofenster eingerahmt. Weil das Auto alt ist, besteht das Fenster aus zwei Glasscheiben. Das Fenster teilt Lenes Körper, und deutet darauf hin, dass Lenes Seele verschlossen ist und sie sich hinter diesem Fenster versteckt.

Das Fenster symbolisiert auch die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Falls Lene aus dem Auto aussteigt, wird sie sich in ihre Vergangenheit und somit in ihre Erinnerungen begeben.

Die Kamera stellt dem Zuschauer Lenes schmerzhaftes Vergangenes durch Großaufnahmen ihres Körpers und den Totalen der Landschaft dar. Die Geschichte und die Kamera rekonstruieren dieselbe Szene, die Lene in der Vergangenheit durchlebt hat. Der Unterschied ist, dass Lene nicht mit ihrer Mutter auf der Flucht ist, sondern Jahre später mit Kindern unterwegs ist. Diese Rekonstruktion der Vergangenheit löst Lenes Erinnerungen aus. Das, was Lene aus dem Auto anschaut, ist der Ort, an dem sie aufgewachsen ist. Der Ort ist auch ein Träger der Erinnerung. Aleida Assmann schreibt über das Gedächtnis der Orte, dass sie „die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen ... übersteigt“ (*Erinnerungsräume* 299). Der Ort verbindet das Individuum mit der Vergangenheit und mit der Geschichte der Familie. Der Ort hat eine tiefe Bedeutung, doch bewahrt er auch immer ein Geheimnis. Der Ort verbindet auch den Menschen mit Menschen, die zu dieser Lebenssphäre gehören, aber nicht mehr da sind. Allenstein wird für Lene immer Erinnerungen auslösen, denn hier hat sie ihre Kindheit verbracht und ihre Mutter verloren. Das Sehen von den alten Gebäuden und der Winterlandschaft hat Lene tief in Gedanken versetzt. Der Ort besitzt keine Erinnerung selbst, sondern der Mensch verbindet den Ort mit seiner Vergangenheit. Orte, sowie Landschaften, rekonstruieren die Vergangenheit und lösen Erinnerungen aus. Die Orte Allenstein (heute Olstzyn) und Danzig (Gdansk), die Gebiete von Ostpommern und Ostpreußen, stellen ein kulturelles

Gedächtnis der damaligen Bevölkerung dar, nämlich die Vertreibung und Flucht der Deutschen vor den Grausamkeiten der sowjetischen Soldaten am Ende des Zweiten Weltkriegs. Die Erinnerungen, die diese Orte mit sich bringen, sind nicht nur Lenes individuelle Erinnerungen, sondern beinhalten ein kollektives Gedächtnis, das jeder deutsche ostpreußisch Überlebende des Krieges mit der Vergangenheit assoziiert, und diese Vergangenheit wird an die nächsten Generationen weitergeleitet. Es gibt immer weniger Menschen, die die Flucht und Vertreibung am eigenen Leib erfahren haben, und daher geht die Erinnerung an dieses historische Ereignis von einem „kommunikativen“ zu einem „kulturellen“ Gedächtnis über. Diejenigen, die als Kinder Flucht und Vertreibung erlebt haben, „verspüren nun das Bedürfnis, sich mit ihrer Lebensgeschichte auseinanderzusetzen“ (Eser 92). Ihre Kenntnisse möchten sie an künftige Generationen weitervermitteln, weswegen sie direkt an die Enkel adressiert sind (Eser 92). Die Generation dazwischen wird übersprungen, wie die DDR-Erinnerungen in diesem Film auch übersprungen werden. Die Elterngeneration verschweigt traumatische Erfahrungen um ihre Kinder zu schützen, doch das Interesse der Kinder an der Vergangenheit steigt. Kattaka sucht die Vergangenheit ihrer Mutter selber, weil sie diese nicht artikulieren möchte. Die DDR-Erinnerungen werden übersprungen um den starken Bund der Großeltern und Enkel und weitere traumatische Ereignisse und Perspektiven in der deutschen Vergangenheit zu zeigen. Auch Maurice Halbwachs verbindet die Großeltern- und Enkelgenerationen in seinem Werk *The collective memory*: „Both are, for different reasons, uninterested in contemporary events that engross the parents.” (63) Also ist die DDR für diese beide Generationen weniger relevant, da sie sich für die Zeit unmittelbar nach der Wiedervereinigung und die fernere Vergangenheit interessieren.

Nach einer totalen Einstellung der Landschaft senkt sich die Kamera zum fahrenden Auto. Das Auto fährt vorbei und die Kamera filmt von hinten aus einer Froschperspektive. Lene stellt den Motor ab. Die Froschperspektive deutet auf Schwächen und Ängste hin. Es ist nicht leicht für Lene, sich nach sechzig Jahren wieder in ihrem Geburtsort zurechtzufinden. Das Auto steht vor ein paar Gebäuden und auf jeder Seite sind Bäume. In dieser Szene sieht man ein paar grüne Tannenbäume, was die Landschaft ein wenig verändert und ihr Farbe und Leben gibt. Vielleicht hat das damit zu tun, dass es Weihnachten ist und dass Familien zusammen feiern, und Lene in ihrem Familienort ist, wo sie einmal Weihnachten mit ihrer Familie gefeiert hat. Die Kamera filmt das Auto dann von vorne, Lenes Hände immer noch fest ans Lenkrad gekrallt. Kattaka fragt sie, ob sie hier gewohnt hat und sie antwortet, dass dies das Haus vom Gutsherrn ist. Erst dann schnallt sie den Gürtel ab, hält den Schlüssel ihrer Schatztruhe fest in der Hand und sagt „Bleib du hier“. Es ist kein Befehl, sondern eine Aussage, die bedeutet, dass Lene den übrigen Weg alleine schaffen und die Vergangenheit bewältigen muss, um Frieden zu finden und ihr Leben nicht in der Vergangenheit zu leben. Sie steigt aus und macht sich auf den Weg in die Vergangenheit mit dem Schlüssel in der Hand.

Lene geht zwischen den Gebäuden durch und durch einen Wald. Der Weg ist verschneit und sie stampft durch den Schnee bis auf die Knie. Die Kamera filmt sie von hinten. Lene hat einen langen grauen Mantel an und ihre Haare sind grau, und entspricht also der Natur und den grauen Bäumen. Sie blendet sich in die Natur ein. Die Natur wirkt unheimlich und geheimnisvoll, doch auch Lene bewahrt hier ein Geheimnis, die Schatztruhe, die sie finden möchte. Man hört nur diegetische Töne des Windes und der Vögel, die eine realistischere Stimmung ergeben. Kattaka folgt Lene. Lene ist an einem

Baum und wischt den Schnee von einem Vogelkästchen ab. Die Kamera filmt wieder aus einer Froschperspektive, was Lenes Schwächen und Ängste darstellt. Die Kamera geht aus einer Normal- zu einer Totaleinstellung, wo sich Lene im Baum versteckt. Sie greift ins Kästchen und nimmt etwas Gras heraus. Sie ist sehr emotional, besorgt und unruhig. Die Kamera filmt wieder aus der Froschperspektive und Lene schaut in den Himmel. Sie greift nach der Schatztruhe und findet sie auch. Sie hält sie mit beiden Händen fest und schaut sie ganz nah an. Sie lächelt, schluchzt und weint zur gleichen Zeit, und in diesem Moment fängt die Musik zu spielen an. Sie greift nach dem Schlüssel in ihrer Tasche. Die Schatztruhe wird in Lenes Händen in einer Detailaufnahme gefilmt. Sie steckt den Schlüssel hinein und die Kamera bewegt sich nach oben in einem vertikalen Schwenk. Sie öffnet die Truhe, weint und zittert. Das Tasten und Sehen des Objekts löst Lenes Erinnerungen aus. Man sieht Lenes tiefe Gefühle und ihre Schwierigkeit, sich der Vergangenheit zu stellen. An ihrem Gesicht sieht man, dass sie schwach und kraftlos ist. Die Vergangenheit rollt auf sie zu.

Kattaka ruft nach Lene und erschreckt sie, denn sie war in ganz tiefen Gedanken. Die Schatztruhe mit dem Foto von Lene und ihrer Mutter darin fällt vom Baum. Die Kamera aus Kattakas Perspektive filmt von unten aus einer Froschperspektive. Lene wirkt sehr klein in dem riesigen Baum, als ob sie von der Natur verschluckt wurde. Kattaka hebt das Bild auf und bittet sie herunterzukommen. Lene kann nicht. Die Erinnerungen haben sie sehr tief getroffen und sie ist nicht im Stande klar zu denken. Sie hat Angst, doch Kattaka hilft ihr herunterzuklettern. Der Zuschauer kann sich nur auf die Kommunikation zwischen den Charakteren verlassen, um etwas aus ihrer Vergangenheit zu erfahren. In dieser Szene schweigen die Charaktere, doch die Szene ist sehr emotional und löst Erinnerungen, durch das Gedächtnis des Ortes und das Sehen und Tasten der Gegenstände, aus. Der Zuschauer

kann nur ahnen was damals passiert ist, denn er bekommt keine visuelle Erinnerung im Film, anders als die Rückblenden in *Novemberkind*.

Kattaka und Lene sitzen auf einer Schubkarre mit ihren Rücken zur Kamera. Die weiße Winterlandschaft ist in einer totalen Einstellung zu sehen. Es ist still für ein paar Momente, doch dann sagt Lene: „das ist das einzige Foto von meiner Mutter“ (siehe Bild 2). Kattaka wird aus einem over-the-shoulder shot gefilmt, während des Dialogs. Danach gibt es eine Detailaufnahme des Bildes in Kattakas Hand vor dem weißen Hintergrund. Das Foto ist ganz klein, alt, zerknittert und schwarz-weiß. Man kann kaum die Gesichter erkennen, Lene als Baby und ihre Mutter sind auf dem Foto zu sehen. Das Sehen und Tasten von Lenes Bild und das Hören von Lenes trauriger Geschichte lösen Erinnerungen in Kattaka aus, was eine klare Bindung zwischen den zwei Generationen markiert. Sie wird sich bewusst, dass sie sich ihren Eltern gegenüber doch nicht so gut benommen hat und, dass sie ihrem Vater Alexej doch eine Chance geben sollte. Sie kann glücklich sein, dass ihre Eltern noch am Leben sind, verglichen zu Lenes Verlust ihrer Mutter. Das Bild funktioniert auch als ein Speichermedium und ist ein Träger des kulturellen Gedächtnisses. Dieses Gedächtnismedium ist ein Auslöser der Erinnerungen und gibt eine Zeit in der Vergangenheit, die Erfahrungen der Vertreibung aus dem Osten, wieder. Die Vertreibung

der Deutschen aus dem Osten begann in den Wintermonaten 1944/45. Viele Menschen verloren ihr Leben, wegen Hunger, Kälte



Bild 2: Ein Foto von Lene als Kind und ihrer Mutter (Schmid 2011)

und Krankheiten, die sie auf der Flucht begleiteten. Familien wurden auseinandergerissen und viele Flüchtlinge, meist zu Fuß, auf der Suche nach ihren Familien, ihren Heimatorten oder einem neuen Zuhause (Eser 96). Dieses Bild und andere, die im Film vorkommen, werden im nächsten Unterkapitel näher analysiert.

Während sie das Foto betrachten erzählt Lene Kattaka, in einigen *over-the-shoulder shots*, über ihre Vergangenheit. Ihre Mutter und sie sind von Allenstein bis nach Danzig, in den Wintermonaten 1944/45, zu Fuß durch den Schnee gelaufen (etwa 150km) und wollten auf ein Schiff, um vor möglichen Misshandlungen zu fliehen. Der Landweg zum Westen war abgeschnitten und der einzige Ausweg war durch die Häfen von Gdingen und Danzig. Lene hat es auf das Schiff geschafft, denn sie hat die Hand ihrer Mutter losgelassen und das war das letzte Mal, dass sie ihre Mutter gesehen hat. Ihre Mutter wurde vermeintlich misshandelt und gar ermordet. Kattaka meint zu Lene „du hättest nicht weglaufen dürfen“. Diesen Vorschlag kann sie sich selbst machen, denn sie hat ihren Eltern auch nicht genau zugehört. Nach dem Gespräch gibt es eine Detailaufnahme der Schatztruhe in Lenes Händen und Kattakas Hand ruht auf Lenes zum Trost. Hier sieht man, dass das Anfühlen von Gegenständen aus der Vergangenheit ein starkes kulturelles Speichermedium und ein Überlieferungsträger der Erinnerungen ist.

Der Film benutzt verschiedene Kameraperspektiven, um den Blick auf die Vergangenheit auf eine bestimmte Weise zu präsentieren. Lene im Baum ist sehr klein repräsentiert worden, als ob sie ein kleiner wichtiger Teil der allgemeinen deutschen Vergangenheit ist. Die Schatztruhe betont ihre Erfahrung der Berührung der Vergangenheit. Die Musik ist auch ein wichtiger Bestandteil der sinnlichen Erfahrung der Erinnerung. Die Suche nach ihrer Vergangenheit hat die kleine Kattaka und die alte Frau Lene

zusammengebracht. Die Erfahrung, die Lene durchlebt hat, hat sie dazu gebracht, Kattaka zu helfen. Kattaka hilft auch Lene, ihre schmerzhaften und schwierigen Erfahrungen und Erinnerungen zu überwinden. Lene hilft Kattaka, ihre Mutter, Margarethe, zu verstehen und zu erkennen, warum sie über ihren biologischen Vater geschwiegen hat. Es ist eine schmerzhaftes Vergangenheit, an die sich Margarethe nicht gerne erinnert, sowie das auch für Lene war. Alexej, Kattakas biologischer Vater, war auf deutschem Boden, als russischer Soldat stationiert. Die russischen Truppen wurden am 31. August 1994 offiziell verabschiedet (Reimold). Für viele Männer war es ein schmerzlicher Abschied, „denn in der Heimat erwartete viele von ihnen eine ungewisse Zukunft“. Alexej musste zurück in seine Heimat, was seiner Beziehung mit Margarethe schadete. Lene hilft Kattaka, die Vergangenheit und Handlungen ihrer Mutter zu verstehen. Zusammen bewältigen sie die schmerzhaften Erinnerungen und Erfahrungen.

Lene Graumann stellt sich ihren Ängsten erst sechzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg. Warum hat sie so lange gewartet, um ihre Erinnerungen weiterzuerzählen? Sie wollte sich nicht erinnern, denn die Erinnerungen sind traumatisch und schmerzhaft. Im traumatischen Gedächtnis werden „mechanisms of avoidance or denial are installed in order to isolate, forget, or repress the painful content of memory. The trauma withdraws from conscious recollection, but remains all the more virulent in the memory of the lived body, as if it were a foreign body“ (Fuchs 17). Lenas Erinnerungen sind in der Schatztruhe versteckt. Durch die Wiederkehr in ihr Geburtsort und das Tasten und Sehen des Bildes ihrer Mutter, eines Speichermediums des kulturellen Gedächtnisses, ihrer Mutter, ist Lene in der Lage, eine Stimme zu finden, um ihre Ängste zu überwinden, ihre Erfahrungen und die Geschichte

der Vertreibung aus dem Osten und der Flucht aus Allenstein und aus Danzig von sowjetischen Soldaten an weitere Generationen weiterzuleiten.

Im folgenden Unterkapitel werden die Bilder, die im Film auftreten, und deren Funktion näher analysiert.

IV.2.b. Die Bilder – Herstellung der Erinnerungen

Fotografien treten in diesem Film sehr oft auf und haben eine wichtige Funktion. Ein Bild projiziert immer die Vergangenheit und dient oft als eine Gedächtnisstütze oder als ein Erinnerungsauslöser. Wenn man ein Bild sieht, erinnert man sich meistens an die damalige Zeit und die Menschen auf dem Bild. Ein Bild kann ohne Kommunikation sehr vieles aussagen und kann auch an spätere Generationen weitergeleitet werden. Ein Bild gibt, als Speichermedium, das Original wider, das man nicht nachahmen kann. Der Zauber der Fotografie ist die Auferstehung der Toten und sie funktioniert als wichtigstes Medium der Erinnerung, „denn sie gilt als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks“ (Assmann, *Erinnerungsräume*, 221).

Ein Bild kann ein neuer Zugang zur Vergangenheit sein: „Im Gegensatz zu Texten sind Bilder stumm und überdeterminiert; sie können sich ganz verschließen oder beredter sein als jeder Text“ (Assmann, *Erinnerungsräume*, 220). Ein Bild ist nicht verbal kommunikativ, sondern stumm, und somit kann das Bild nichts Sprachliches aussagen. Es kann doch sehr vieles übertragen, indem es eine Person berührt und für diese auf eine vergangene Zeit assoziiert. Lene Graumanns Fotografie von ihrer Mutter lag ungefähr sechzig Jahre lang stumm in einer Schatztruhe. In dem Moment, in dem Lene die Fotografie entdeckt, entdeckt sie ihre Vergangenheit wieder und für sie erzählt

das Bild mehr als Worte erzählen können. Obwohl das Foto nicht sprechen kann, bewahrt es eine lebendige Erinnerung für Lene. Die Fotografie hat eine Spur des Realen, „mit dem die Gegenwart durch Kontiguität, durch Berührung verbunden ist: Die Fotografie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten“ (Assmann, *Erinnerungsräume*, 221). Durch das Sehen und Berühren des Fotos ist Lene mit dem Bild und ihren Erinnerungen verbunden, denn „wie die Schrift ist auch das Bild zugleich Metapher und Medium des Gedächtnisses“ (Assmann, *Erinnerungsräume*, 220).

Lene möchte sich an die traumatischen Erfahrungen aus ihrer Kindheit nicht erinnern, also verschweigt sie ihre Vergangenheit. Sie kann ihre Vergangenheit nicht durcharbeiten und sie bewältigen, weil sie keine sprachliche Ausdrucksform für sie findet. Assmann meint auch, dass „Bilder im Gedächtnis vor allem dort auftauchen, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Das gilt besonders für traumatische und vorbewusste Erfahrungen“ (*Erinnerungsräume* 220). Das Bild, das Lene in der Schatztruhe findet, sowie der Ort Allenstein und das Panorama der Kälte und des Schnees erwecken Lebenserinnerungen in Lenes Gedächtnis in Form von Bildern, denn sie versprachlicht ihre Vergangenheit erst nach dem die Vergangenheit sie ergriffen hat. Lene möchte die schmerzhaftige Vergangenheit vergessen, und somit entzieht sich das Trauma aus der bewussten Erinnerung, „but remains all the more virulent in the memory of the lived body, as if it were a foreign body“ (Fuchs 17). Lene stößt auf die Fotografie ihrer Mutter, die das Trauma bewusst werden lässt. Das Trauma wird wieder aktualisiert und der Körper erinnert sich an das Trauma, als ob sich die Vergangenheit wiederholt. Lene erlebt wieder den Schmerz und das Trauma, während sie das Bild ihrer Mutter anschaut. Fuchs meint auch, dass: „the victim re-experiences feelings of pain, anxiety,

and terror again and again” (18). Die Fotografie, die Kattaka am Anfang des Films am Heiligabend aufnimmt, von ihrer schwangeren Mutter, Margarethes Mann und ihr selbst, wird sie auch an die Vergangenheit und ihren biologischen Vater erinnern. Kattaka ist halb auf dem Bild zu sehen, da sie gerade zum Telefon rennt, als ob sie nur zur Hälfte zu dieser Familie gehört. Dieser Moment wird sie an die schmerzhafteste Zeit in ihrer Kindheit erinnern. Das Bild funktioniert als Überlieferungsträger und kulturelles Speichermedium. Das Bild vermittelt seine eigene Geschichte, die an weitere Generationen überliefert wird.

Die Fotografie ist eine Erinnerungsstütze, Informationsträger und Zeuge der Vergangenheit. Orte, Objekte, Möbel, Briefe und andere materielle Gegenstände einer Generation überleben ihre würdigeren Besitzer und bewahren die Spuren der Vergangenheit auf. Wie materielle Gegenstände das kulturelle Gedächtnis in lebendiger Erinnerung aufbewahren wird im folgenden Unterkapitel geschildert.

IV.2.c. Andere materielle Gegenstände

Außer den Fotografien gibt es weitere materielle Gegenstände, die das kulturelle Gedächtnis aufbewahren. Das Tasten und Sehen dieser Gegenstände erwecken Erinnerungen, denn diese sind mit der Vergangenheit verbunden. Das Tasten der Bilder ist detailliert beschrieben, und nun ist das Tasten der anderen Gegenstände, die im Film vorkommen, von Bedeutung. Die Schlüssel, das Feuerzeug und das alte Auto sind wichtige Objekte, die ein physisches Gedächtnis aufbewahren. Als Kattaka das Feuerzeug mit ihren Händen zart streichelt, erweckt es keine Erinnerungen, doch eine Sehnsucht nach dem Vergangenen und der Wahrheit. Das Feuerzeug ist ein wichtiges Objekt aus Margarethes Vergangenheit, das einzige, das sie noch zu Alexej verbindet, weswegen sie es auch viele

Jahre aufbewahrt hat. Als Kattaka von ihrem leiblichen Vater erfährt, steigt Margarethes Vergangenheit noch einmal an die Oberfläche. Das Feuerzeug ist ein externer Speicher, der die Erinnerungen wieder belebt. Sowie die Bilder und das Feuerzeug ist auch Lenes Schlüssel von der Schatztruhe ein Objekt, das die Spuren der Vergangenheit in sich speichert. Der Schlüssel ist ein stummes Objekt, das die traumatischen Erfahrungen in sich behält und aufschließen kann. Die Kälte ist eine sinnliche Erfahrung, denn, obwohl sie kein Objekt ist und man sie nicht antasten kann, kann das Spüren der Kälte Erinnerungen auslösen.

In diesem Abschnitt möchte ich mich mehr auf die Kälte und den Schnee als Motive im Film konzentrieren. Kälte ist mit dem Sinn des Tastens verbunden. Kälte kann man nur empfinden und spüren, und nicht antasten, doch ist sie auch mit dem Körpergedächtnis verbunden. Die Kälte, der Schnee und der Winter begleiten die Charaktere durch den ganzen Film. Die Kälte repräsentiert nicht die Kälte der Charaktere, im Gegenteil, bringt sie die Charaktere zusammen und schafft einen Moment der Solidarität. Auf dem Weg sind immer alle zusammen und niemand geht diesen schweren Weg alleine durch. Die Kälte verleiht den Szenen paradoxerweise Wärme. Im Auto auf dem Weg nach Stettin, schaut sich Kattaka Alexejs Feuerzeug an und entzündet es. Das Feuer in ihren Händen gegen die kalte Landschaft symbolisiert eine Wärme, eine Nähe und Vertrautheit mit anderen Charakteren. Obwohl es draußen eiskalt ist, kommt die Wärme zwischen den Menschen zum Vordergrund, u.a. durch die Gastfreundlichkeit der Polen in der Gaststätte und der Russen auf dem Schiff. Die Charaktere wärmen sich auf dem Bauernhof und dem Schiff, weil die Geschichte emotional ist.

Außerhalb der Geschichte des Films sind die Schauspieler sehr vertraut und gemütlich miteinander. Man stellt fest, dass die zwischenmenschliche Wärme der Charaktere dadurch entwickelt wird. Das Vertrauen und die Wärme zwischen den Schauspielern sind wichtig, um den Prozess der Wiedergabe persönlicher Geschichten und Verletzlichkeit zu offenbaren. Immerhin sind es die Kinder, die Lenes Geschichte durch Fragen entlocken. Fast alle Szenen spielen draußen in der eisigen Kälte, und dafür sind die Schauspieler mit Wärmejacken und Schuhen gut versorgt. Es gab einen Zeitdruck bei den Dreharbeiten, um den Film aufzunehmen, denn der Schnee schmilzt. Man musste auch bei minus zehn Grad drehen. Das alte Auto war auch überfordert und das Auto wurde dann geschoben, um eine Szene aufzunehmen, wobei man in der Filmhandlung nichts bemerken kann. Den Hauch der Kälte merkt man in allen Szenen, doch die Wärme der Menschen ist spürbar und deutlicher. Auf dem Weg in der Winterlandschaft streifen Lenes Gedanken in die Ferne. Sie ist auf einmal abwesend von der Gegenwart. Sie erinnert sich an die traumatische Erfahrung, die sie durchlebt hat, und die Winterlandschaft bringt ihr Gedächtnis dazu, die Erfahrung in ihrem Kopf zu wiederholen und wieder zu erleben. Das Gefühl der Kälte und dem Schnee bringt die Erinnerungen an die Flucht von der roten Armee aus dem Osten zurück: „A thing must be burnt in so that it stays in memory: only something that continues to hurt stays in memory“ (Fuchs 17). Die schmerzhaft und traumatische Erfahrung aus Lenes Kindheit ist sehr tief in ihrem Gedächtnis vergraben, und deswegen erlebt sie das Trauma wieder, um es durcharbeiten zu können. Der Körper erinnert sich besser als das Gedächtnis, „the victim re-experiences feelings of pain, anxiety, and terror again and again“ (Fuchs 18). Der psychoanalytische Begriff des Durcharbeitens wird von Sigmund Freud 1914 in seinem Aufsatz *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*

beschrieben. Freud beschreibt, dass die traumatische Erfahrung nicht als Erinnerung, sondern als Tat reproduziert wird. Lene wiederholt die Tat, ohne zu wissen, dass sie es wiederholt. Das Durcharbeiten beginnt mit einer solchen Wiederholung.

Wir haben nun gehört, der Analytierte wiederholt, anstatt zu erinnern, er wiederholt unter den Bedingungen des Widerstandes Man muss dem Kranken die Zeit lassen, sich in den ihm nun bekannten Widerstand zu vertiefen, ihn *durchzuarbeiten*, ihn zu überwinden, indem er ihm zum Trotz die Arbeit nach der analytischen Grundregel fortsetzt. (Freud)

Lene erlebt ihre Vergangenheit nach und durch diese Wiederholung beginnt der Prozess der Heilung. Sie begegnet ihren Ängsten, um den Prozess des Durcharbeitens zu überwinden.

Wie schon erwähnt sind die Wärme der Menschen und ihre Solidarität spürbar. Die Kälte bringt die Reisenden zu einem Bauernhof, um sich zu wärmen. Ein polnischer Bauer und seine Frau bieten den Reisenden ihre Gastfreundschaft an. Diese Szene fügt eine andere Perspektive hinzu. Das kulturelle Gedächtnis wird hier also aus einer polnischen Perspektive betont. Die polnische Frau hat keine Finger auf einer Hand. Sie ist sehr eng mit dem Körpergedächtnis „traumatic“ und „pain memory“ verbunden.

Während des Zweiten Weltkriegs wurden die Vertreibungen von Deutschen, die Polen besetzt haben, eingeleitet. Viele polnische Zivilisten erfuhren Brutalitäten während der deutschen Besatzungszeit und deren Haltung variierte. Einige beteiligten sich an Raub, Mord und Vergewaltigungen, wodurch andere Polen Sklavenarbeiter befreit und die Deutschen beschützt haben. Wir erfahren, dass die polnische Frau auf dem Bauernhof in einem deutschen Lager gearbeitet hat und dass die Deutschen die Maschine nicht aufhalten wollten, als sich ihre Hand in der Maschine verklemmt hat. Jetzt hat sie eine Hand ohne

Finger und eine ständige körperliche Erinnerung an die Vergangenheit und das Trauma, das sie durchlebt hat. Sie kann ihre Hand nicht einfach ablegen und die traumatische Erfahrung vergessen. Ihr Körper weist sie ständig darauf hin, was passiert ist. Dennoch ist die Frau freundlich und bietet den Reisenden ihre Gastfreundschaft an. Dies ist ein ganz anderes Beispiel des Körpergedächtnisses, doch Fuchs erwähnt, dass sich der Körper besser als das Gedächtnis erinnern kann, denn die Vergangenheit ist im Körper eingepägt. „Body memory is the underlying carrier of our life history” (Fuchs 20). Die polnische Frau überträgt ihre Geschichte, sowie das kulturelle Gedächtnis von Polen. Das kulturelle Gedächtnis und die traumatischen Erfahrungen während des Zweiten Weltkriegs haben ihre Spuren in ihrem Körper hinterlassen.

IV.3. Fazit

Schmids Film *Wintertochter* ist ein sehr emotionaler Film. Er schafft eine Freundschaft zwischen Generationen und konzentriert sich auf den Blick des Schreckens des Krieges aus der Perspektive einer alten Frau, die als Kind den Krieg durchlebt hat. Die Reise in Orte der Vergangenheit und die materiellen Gegenstände, die als Gedächtnis funktionieren und die Erinnerungen in sich behalten, helfen den Reisenden die traumatischen Erfahrungen durchzuarbeiten. „The history of her life remains present in the familiar sights, smells, feel, and handling of things, even when she is no more capable of accounting for the origin of this familiarity” (Fuchs 20). Sehr dominierend sind hier die materiellen Gegenstände, wie die Bilder, das Feuerzeug und der Schlüssel, denn das Tasten dieser Gegenstände verbindet das Gegenwärtige mit der vergangenen Welt in Kontakt und die lang verschwiegenen Erinnerungen tauchen wieder auf. Nicht nur das

Tasten und Sehen dieser Gegenstände ruft Erinnerungen hervor, sondern auch das Spüren der Kälte und die Narbe am Körper der polnischen Frau. All diese sinnlichen Erfahrungen sind nicht nur mit den persönlichen Geschichten der Charaktere verbunden, sondern gehören zum kulturellen Gedächtnis Deutschlands. Die Objekte werden zu Speichern und bewahren die Geschichte einer Gesellschaft oder die Spuren der Vergangenheit, wie die Flucht und Vertreibung der Deutschen aus dem Osten, den russischen Truppenabzug und die Brutalitäten der polnischen Zivilisten auf.

Dieser Film konzentriert sich auf die Erinnerungen des Zweiten Weltkriegs. Die meisten Vertriebenen landeten in Westdeutschland, und somit geht es hier nicht wirklich um ostdeutsche Erinnerung. Die Haupterinnerungen finden im Westen statt. Im Vergleich zu den anderen zwei Filmen findet hier eine westdeutsche oder allgemein deutsche Erinnerung statt. Es gibt zwei Schichten der deutschen Vergangenheit im Film. Es gibt keine DDR-Erinnerung und die Schlüsselszene konzentriert sich auf den Zweiten Weltkrieg und im Rest des Films dominiert das vereinte Deutschland, ohne Grenzen. Der Film geht einen Sprung weiter in die Erinnerung und überspringt die DDR-Generation. Es gab Grenzen im Krieg und in der DDR, doch im vereinten Deutschland haben sich die Grenzen aufgelöst. Der Zugang zu Lenas Vergangenheit war damals verborgen. Nach der Wende gibt es ein verstärktes Interesse an der Flucht und Vertreibung im Zweiten Weltkrieg. Kattakas Interesse und die vielen Fragen bringen Lene zum Erzählen ihrer Geschichte. Die Erinnerungen der Großeltern und Enkel ist mehr miteinander verbunden. Der Film überspringt die Elterngeneration und schließt die Lücke zwischen dem Zweiten Weltkrieg und der deutschen Vereinigung.

V. Barbara als Fenster der Erinnerung

V.1. Einführung: Kulturelles Gedächtnis

Das Vergangene ist nicht vergangen, es reicht hinein, in unsere Gegenwart.
Wenn du deine Vergangenheit verlierst, wirst du keine Zukunft haben.
(Christian Petzold)

Im Jahre 1980 war Deutschland in zwei Staaten geteilt. 1972 hatte Brandt den Grundlagenvertrag eingeführt, wobei die beiden deutschen Staaten in einer deutschen Nation anerkannt werden sollten. Doch es gab unterschiedliche Kulturen und Identitäten; „In East Germany, as the physical barriers changed, so there was a conscious policy of cultural *Abgrenzung* and stressing of differences in GDR national identity from the identity of the West German capitalist state“ (Fulbrook 210).

The renewed interest in the question of nation and national identity confirmed both the presentness of the past and the disappearance of that past into media-produced images and narratives. With the gradual passing of the generation of the Third Reich and the Second World War, the terms of historical narrative had to be redefined from the perspective of post-memory; that is of those who did not live through these events but are part of them through collective processes of forgetting and remembering. (Hake 211)

Das kulturelle Gedächtnis wird durch materielle Träger transgenerationell weitergeleitet. Die kulturellen Symbole, Medien und Zeichen bieten eine dauerhafte Stütze, also vergeht das kulturelle Gedächtnis nicht; „das kulturell erzeugte Gedächtnis, das auf externen Medien wie Texten, Bildern, Monumenten und Riten beruht, ist demgegenüber zeitlich entschränkt; es hat einen langfristigen, sich potentiell über Jahrhunderte erstreckenden Zeithorizont“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 35). Wie schon

festgestellt ist das Medium Film eine Stütze, die die Erinnerung in die Zukunft hinein befestigt. Die Generationen im 21. Jahrhundert und später, die sich den Film *Barbara* ansehen, sind auf eine gemeinsame Erinnerung verpflichtet. Das kulturelle Gedächtnis wird auch durch andere Symbole, wie das Fenster, im Film vermittelt. Das Fenster hat eine wichtige Funktion im Film und für die Erinnerung. Wichtig ist auch, wer wen beobachtet, wie und durch welche Blicke beobachtet wird.

In diesem Kapitel wird argumentiert, dass der gesamte Film als Rückblende und Zugang zur Vergangenheit des deutschen Publikums funktioniert, und einen Prozess der Erinnerung darstellt. Die Zuschauer müssen Barbaras Gesicht und ihre Züge lesen, um die Vereinigung in ihrem Inneren zu finden. *Barbara* ist ein Fenster der Erinnerung, eine visuelle Erinnerung an die Vergangenheit. Man ist auch aufmerksam auf andere Sinne im Film, um die Erinnerung nicht nur visuell zu gestalten. Das Hören und Tasten assoziieren auch meistens an die Vergangenheit und evozieren tiefere Emotionen und man hat die Freiheit es zu erläutern. Das Visuelle existiert schon und es ist nicht unveränderlich. Das Sehvermögen ist auch sehr wichtig. Viele Details im Film rufen Erinnerungen hervor.

Die Repräsentation von Barbara zeigt ihre inneren Grenzen, ähnlich wie die Mauer im Kopf. Ihre inneren Grenzen stellen eine Zwischenidentität, eine hybride Identität, eine psychologische Sehnsucht nach dem Anderen, da. Auf der Metaebene stellen Barbaras innere Grenzen, die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart dar. Der Film macht klar, dass nicht alles kalt und grau ist, sondern es werden auch Farben der Liebe (rot) und Ruhe (blau) benutzt. Barbara zeigt nicht nur die geographische und materielle Teilung, sondern auch die Möglichkeit der Liebe, der Emotionen, der Arbeit, einer soliden Zukunft, und am wichtigsten die Möglichkeit einer Art Freiheit

innerhalb des Landes und in sich selbst. Anders als in den zwei anderen Filmen dieser Arbeit wird das Körpergedächtnis innerhalb des Filmes nicht benutzt, denn der ganze Film spielt zur Zeit der DDR und es gibt keine Rückblenden oder Erinnerungen der Charaktere. *Barbara* wird zu einer Rückblende visueller Erinnerung für das deutsche Publikum und die Sinne des Hörens, Sehens und Tastens verbinden den Zuschauer zur Erinnerung physisch.

V.2. Die Sinne als Auslöser der Erinnerungen

Barbara ist ein Zeitdokument, die Geschichte einer jungen ostdeutschen Ärztin in den achtziger Jahren, die als Strafe für den Antrag auf ein Ausreisevisum ihre Position bei einem führenden Krankenhaus in Berlin verliert und in ein Krankenhaus in der Provinz versetzt wird. Es ist 1980, und nichts von den üblichen visuellen Tropen, die man mit Filmen über diese Zeit in Verbindung bringt, wird gezeigt. Es gibt keine Kamerafahrten der Mauer oder der Grenzsicherung. Stattdessen erzielt *Barbara* eine Atmosphäre von Klaustrophobie durch die Stille der leeren Gegend und den Begegnungen, die auftreten, wo jeder verdächtigt wird. Die Stille und die leere Gegend aktivieren die Augen und Ohren der Zuschauer. Das Sehen und Hören der Natur löst Erinnerungen aus und verbindet den Zuschauer mit der Vergangenheit. Durch detailliertes Anschauen und Belauschen der Natur und der Kunst im Film kann man Gefühle und Gedanken der Charaktere lesen und die Darstellung der Vergangenheit verstehen.

Christian Petzold gehört zur ersten und zweiten Generation der Berliner Schule. Er ist im Westen aufgewachsen, wobei seine Eltern aus dem Osten stammen und hat auch

Familie in der DDR besucht. Er gehört zu der Generation, die in der Wendezeit aufgewachsen ist, doch seine Biographie war nicht direkt von der DDR-Politik betroffen. Petzold war nicht Teil der DDR, also war er ein Gast von außen und hatte eine Westperspektive. „The young generation of writers and directors born and raised in the GDR contributed to the process by sharing their memories of everyday life under socialism” (Hake 209). Petzold ist nicht Teil dieser Generation, doch er wollte eine DDR-Geschichte erzählen, weil die Generation, die in der DDR gelebt hat, geschwiegen hat; „Wie im Kopf des Einzelnen muss auch in der Gesellschaft ständig vergessen werden, um sich von schmerzhaften Erfahrungen zu lösen, um Konflikte zu überwinden, um Neuen Platz zu machen und sich den Aufgaben der Gegenwart stellen zu können“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 51). Mit dem kulturellen Wandel und dem Verschwinden der DDR und den DDR-Möbeln, -Autos, -Gurken usw. verblasen auch die Erinnerungen, doch Petzold will der Vergangenheit, durch diesen Film, eine Stütze geben und sie in die Zukunft tragen, so dass die Erinnerungen nicht permanent vergessen werden.

Petzold gehört zur Berliner Schule, einer neuen Welle des 21. Jahrhunderts. Die Berliner Schule konzentriert sich auf Filme mit reduzierter Ästhetik, reduzierten Geschichten und verfilmt den Alltag und die eigenen Erfahrungen. Petzold konzentriert sich dabei meistens auf zeitgenössische Erzählungen und auf keine spezifischen Ereignisse in der Vergangenheit. Er benutzt langsame und lange Einstellungen, ohne viel Handlung, an vagen Standorten gefilmt. Petzolds Film *Barbara*, 2011 gedreht, spielt in einer Zeit in der Vergangenheit, nämlich der DDR. *Barbara* gehört zum Nachwendekino, und bezieht sich auf Erinnerungskulturen, und die Authentizität des vergangenen. Hake

beschreibt den historischen Schwerpunkt dieser Post-Wende Filme, zu denen *Barbara* gehört: “German unification has once again resulted in confrontation with the legacies of the past (i.e., the Third Reich and the GDR) and given rise to a complex and contradictory culture of remembrance, retrospection, and nostalgia” (Hake 190).

Die Produktion von Filmen wird zu dieser Zeit zu einer öffentlichen Erinnerungskultur. Wie Assmann behauptet: Die symbolische Funktion der Medien und die Behandlung der Themen ermöglichen dem Gedächtnis eine dauerhafte Stütze (Assmann, *Der lange Schatten*, 34). „Die technischen Medien umfassen nicht mehr nur Sprache, sondern auch Bilder und seit dem 20. Jahrhundert zusätzlich auch Stimmen und Töne“ (Assmann, *Erinnerungsräume*, 19). Mit diesen kulturellen Symbolen wird die Geschichte dauerhaft erinnert, ansonsten droht der Geschichte das Vergessen. Das Vergessen oder die Distanz ist meist erwünscht von den ersten Generationen, wegen der traumatischen Erfahrungen und der Identitätskrise oder der deutsch-deutschen hybriden Identität. Die Vergangenheit kann man doch nicht vergessen, denn ohne Erinnerungen kann man nicht weiter leben und in die Zukunft blicken. Das kollektive Gedächtnis festigt die Erinnerung in die Zukunft hinein, „indem sie spätere Generationen auf eine gemeinsame Erinnerung verpflichtet“ (Assmann, *Der lange Schatten*, 35). Die Frage ist nicht nur, was wird erinnert und aus welcher Perspektive, sondern wie die Sinne Erinnerungen auslösen und den Zuschauer mit der Vergangenheit physisch verbinden.

Christian Petzold versucht mit *Barbara* ein differenziertes Bild des ehemaligen Ostens in Deutschland darzustellen, wobei er den Schwerpunkt auf den Kampf einer Frau mit dem System und mit sich selbst legt. Petzolds Film, wie Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006), stellt die Überwachung der Menschen in

den Vordergrund. Die Darstellung der Überwachung und der Verfolgung unterscheidet sich in diesen zwei Filmen. Petzold benutzt die Geräusche der Natur, um das Gefühl einer Verfolgung zu erregen, wobei Donnersmarck meistens die technischen Geräte der Überwachung zeigt. Beide Filme benutzen authentische Requisiten. Die Geräte, für das Überwachen in *Das Leben der Anderen*, die Ausstattung des Krankenhauses in *Barbara*, und die Einzelheiten der Schauplätze zeigen die Bemühungen um die Authentizität. *Das Leben der Anderen* thematisiert die Stasi und die Menschen, die die Probleme des Staats zum Vorschein bringen wollen. In *Barbara* werden die menschlichen Beziehungen und auch eine positive und erträgliche Seite der DDR, im Individuum, in den Vordergrund gestellt.

„Petzold’s films can be considered political because of how his images produce the word of their fiction. Their political nature is directly responsive to the conditions of contemporary finance capitalism, namely, its axiomatic deployment of control” (Abel 264). Wie in *Ghosts* und *Yella* interessiert sich Petzold für Charaktere, die den Wunsch haben „to find their way home and to maintain a certain amount of independence and autonomy, desires that often turn out to be impossible to obtain precisely because of the socio-political circumstances at which Petzold’s films take a close, patiently observing look” (Abel 275). Petzolds andere Filme, wie z.B. *Yella* (2007), beziehen sich nicht so direkt auf eine Zeit in der Vergangenheit, wohingegen *Barbara* nur in der Vergangenheit spielt. Er benutzt jedoch dieselbe Technik der Natur in seinen Filmen. Bei Petzold wirkt die Natur gespenstisch und man hat das Gefühl, als ob man verfolgt werde. Man muss die Natur vorsichtig beobachten und belauschen, um die Gefühle der Charaktere lesen zu können.

Um diese filmischen Mittel der Erinnerung zu untersuchen, analysiere ich nun drei Szenen, in denen die Natur und die Sinne aktiviert werden, um Erinnerungen an die DDR zu wecken.

V.2.a. Die Öffnungsszene: Beobachtung durch das Fenster

Der ganze Film funktioniert als Erinnerung des deutschen Publikums. Die Sinne, die im Film auftreten, wecken die Erinnerungen an die DDR. *Barbara* ist ein Blick in die Vergangenheit, die persönliche Aufnahmen präsentiert. Der Zuschauer kehrt zu einer aufgelösten Welt, in die DDR, zurück. Der Film nimmt eine Welt auf, die sich schnell in den Erinnerungen auflöst. Der Zuschauer ist eingeladen, die Ereignisse im Film durch Barbaras Augen zu beobachten. Die Protagonistin Barbara wird beobachtet, jedoch schaut sie auch durch das Fenster und beobachtet und der Zuschauer beobachtet die ganze Situation, was zu einem Dreieck der Beobachtungen führt. In der ersten Szene geht Barbara zur Arbeit, sie setzt sich auf eine Bank und raucht. Von oben beobachten sie Doktor André und Stasioffizier Klaus. Als Barbara aus dem Bus aussteigt, wirkt es, als ob der Zuschauer sie beobachtet. Die Kamera zeigt eine Totale und filmt von oben, was die Kontrolle des Staates über die Bürger andeutet. Es gibt eine subjektive Einstellung, eine Übersicht aus Andrés Perspektive, die diese Überlegenheit des Staates darstellt. Kurz danach gibt es ein paar Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen zwischen Barbara und André. André beobachtet Barbara ganz genau und hat einen voyeuristischen Blick. Sie wird zum Objekt seiner Beobachtungen. Er hat die Kontrolle, weil die Kamera von oben filmt und er sieht sie als sexuelles Objekt an. André überwacht Barbara, doch hat er auch einen neugierigen Blick. Barbara schaut nichts direkt an, doch an ihrem Verhalten sieht

man, dass sie weiss, dass sie beobachtet wird. Sie verhält sich wie ein Model, mit minimalen Bewegungen und ohne Emotionen, sehr schauspielerisch und unnatürlich. Sie wirkt narzisstisch und hat ein starres Gesicht, weil sie unter Druck ist. Dadurch wird gezeigt, dass sie eine Mauer in sich selbst aufgebaut hat, und ihre Werte und Gedanken nicht mit der Außenwelt kommuniziert. Sie hat sich in sich selbst eingesperrt und ihr Ziel ist die physische oder geographische Grenze zu bewältigen und der DDR zu entfliehen.

In den 1970er und 80er Jahren war das Gefühl der Beobachtung das vorherrschende Gefühl in der DDR. Die Stasi hat viele Bürger beobachtet, um ihre Entscheidungen über die Flucht aus der DDR und ihre Verhältnisse mit dem Westen zu entdecken. Die Kamera zeigt durch die *high angle shots* die Macht und Kontrolle der Stasi über die Bürger der DDR. Das konstante Gefühl der Beobachtung und die gefühllosen Gesichter, sowie Mangel an Kommunikation, zeigen die Unmenschlichkeit der Stasi. Der Film spricht die deutsche Vergangenheit direkt an und hinterfragt die *grand narrative*. Der Film zeigt die Komplexität in der die Bürger gelebt haben und, dass die Antwort auf die Frage, ob man bleibt oder geht, nicht so einfach war. Es ist einfacher, wenn man zurückblickt, als vorher, als man das alles durchlebt.

Wie schon erwähnt, deutet die Obersicht (*high angle shot*) darauf hin, dass André und die Stasi Macht über die Menschen hatten und dass Barbara sich in dieser offenen Natur nicht verstecken kann. Andrés Blick unterscheidet sich vom Blick des Stasioffiziers. André lächelt, als er Barbara beobachtet, doch der Stasioffizier zeigt keine Emotionen im Gesicht und das Überwachen von Barbara sieht er nur als seine Arbeit an. Er vermischt Privates nicht mit der Arbeit. Die Natur bietet ihr keinen Schutz, was sie verletzlich macht. Die Natur, der Wind, die Vögel und die Glocken sind nicht künstlich

gestaltet, sondern authentisch. Die Aufnahme der leeren Landschaft bietet ein stilles Leben der DDR an. Diese Details leihen der Erzählung ein gewisses Maß an visueller Wahrheit, etwas, das in den Wende-Komödien, wie z.B. *Good Bye Lenin* und *Sonnenallee*, abwesend ist und durch populäre Stereotype zum Teil übertrieben wurde. Der Regisseur konzentriert sich auf eine persönliche Geschichte in der DDR, um das, was schnell verschwindet, aufzunehmen. Die Provinz bildet den Rahmen für den Film, denn eine solche Landschaft ist die letzte, die sich den Transformationen unterzieht. Nach der Wende entwickelten sich die Städte der neuen Bundesländer, doch die Provinzen wurden lange Zeit nicht berührt. Demnach wirkt die Landschaft sehr authentisch. Barbara bemerkt die vielen Geräusche um sich herum, und somit bemerkt auch der Zuschauer diese Geräusche. Ihr Rhythmus und ihr Verhalten sind eine Reaktion auf die Geräusche, die Einsamkeit und die Überwachung. Die diegetischen Töne, Windgeräusche, Schritte, Vögel, sind konzentriert, aber nicht übertrieben. Sie sind Teil des Ganzen, um die Stille und die Authentizität des Landes anzudeuten. Lueken listet die Geräusche auf:

Petzold verwendet außer ein paar Takten eines Gitarrensolos zu Beginn nur Originaltöne, die Geräusche der Natur - das Brausen des Windes in den Büschen in Meeresnähe, das Bellen eines Hundes, die Schreie der Möwen - und den Krach der Zivilisation: das Aufheulen des Motors, bevor der Stasioffizier sein Fahrzeug vor Barbaras Haus zum Stehen bringt, das Klackern von Absätzen auf dem Linoleum der Krankenhausflure oder dem Kopfsteinpflaster draußen, das Rasseln eines Schlüsselbunds, das Quietschen einer Tür in rostigen Scharnieren. Es herrscht eine Menge Lärm in dem Land, in dem niemand umstandslos glaubt, was der andere sagt (FAZ.net).

Man hört sehr viele Originaltöne der Natur und der Menschen, doch laut wirkt es nicht. Durch den ganzen Film hindurch herrscht eine Stille, und nur weil es so still ist, kann man all diese Töne hören. Es gibt Szenen in denen man gar nichts hört und in denen die Charaktere nur schweigen. Diese natürlichen Geräusche verbinden den Zuschauer zur Vergangenheit und lösen Erinnerungen aus, Erinnerungen an die Zeit in der man mit seinen Worten und Meinungen vorsichtig sein musste und man meistens geschwiegen oder kurze Antworten gegeben hat. Dies ist keine persönliche Erinnerung, sondern ein kollektives Gedenken an das Vergangene. Die Sinne erleben die Vergangenheit in der Gegenwart. Die Natur bietet keinen Schutz, denn sie hat, sowie die Wände, auch Ohren, und deswegen wirkt die Natur gespenstisch und erregt Gefühle der Verfolgung. Die gespenstische Natur werde ich an einem späteren Beispiel erläutern.

André beobachtet Barbara aus dem Fenster. Dieses Fenster in seiner Praxis ist offen, wie die Natur, und bietet keinen Schutz für Barbara. Sie ist verwundbar. Hingegen ist Barbaras Fenster in der Wohnung immer geschlossen. Ihre Wohnung, ihr geschlossenes Fenster und die dunklen Gardinen bieten ihr Schutz und sie versteckt sich hinter diesen Gegenständen. Das Fenster hat verschiedene Funktionen und Repräsentationen im Film. Das Fenster umrahmt die Situation und bietet verschiedene Perspektiven an. Als Symbol der Seele bietet das Fenster Einsicht in ihr Inneres und deutet darauf hin, dass Barbaras Seele verschlossen ist und sie sich innerlich geteilt fühlt. Das geschlossene Fenster rahmt die Welt, die Barbara draußen sieht, ein. Die Welt wirkt distanziert und unerwünscht. Das Fenster umrahmt auch Barbara, von der anderen Seite, in ihrer Wohnung. Sie ist verschlossen und sieht keinen Ausweg. Die Kamera umrahmt Barbara in ihrer Wohnung und das Fenster umrahmt die Welt außerhalb Barbaras

Wohnung. Der Stasioffizier beobachtet Barbaras Wohnung aus seinem Auto, also sieht man auch hier ein Dreieck der Beobachtungen und dreifache Umrahmungen. Das Fenster lädt den Zuschauer ein zu beobachten. Durch dieses Fenster und die Position der Kamera ist der Zuschauer Teil des Beobachtens. Fenster trennen Innen und Außen, verbinden innere Räume und die Außenwelt. Fenster repräsentieren die Kommunikation und den Kontakt zur Außenwelt. Die DDR hat Vor- und Nachteile, und André ist sich dessen bewusst und hat seine inneren Grenzen überwunden, und deswegen ist sein Fenster offen. Das offene Fenster lädt den Zuschauer auch ein, die Vergangenheit zu beobachten. Er fühlt sich sicher und frei in diesem Land. Andrés offenes Fenster umrahmt die grüne Natur, was seine Attribute und die des Landes zeigt. In der Erzähltheorie würde dies eine interne Fokalisierung sein, denn durch das offene Fenster und die schöne Natur, hat der Zuschauer einen Einblick ins Innenleben von Andrés Figur. Das Fenster stellt auch Andrés Sehnsucht nach Barbara dar. In der deutschen Romantik ist das Fenster ein Symbol der Sehnsucht nach Liebe, Tod, Traum, oder Ewigkeit. André sehnt sich nach Liebe. Barbara versteckt sich meistens hinter ihrem Fenster, versteckt ihre Gefühle und verschließt sich hinter ihrem Vorhang, denn ihre Seele ist verschlossen und sie fühlt sich dazwischen und sehnt sich nach dem Anderen. Man hat keinen Einblick in ihr Innenleben, man kann nur ihr Äußeres durch den Rahmen sehen und ihre Gefühle, durch ihre Gesten, erraten. Die Augen sind Fenster zur Seele und man kann Andrés Offenheit und Barbaras Verschlossenheit und Unsicherheit, durch die Darstellung des Fensters, differenzieren. Die Einrahmungen helfen dem Zuschauer zu beobachten, denn das Sehen verbindet den Zuschauer zu dieser physischen Welt. Das Fenster bietet dem Zuschauer ein Gefühl der Nähe zur Vergangenheit.

Diese Szene zeigt, wie sich Barbara von ihren Gefühlen und von der Möglichkeit, Glück in der DDR zu finden, distanziert. Sie verändert sich durch den Film und zeigt ihre menschlichen Qualitäten. Altman meint auch, dass

Petzold, having established this repressive atmosphere early in the film, later complicates the pros and cons of living in the East. Even as Barbara plots her escape and enjoys the West German cigarettes her boyfriend brings—serious transgressions against the state—her work ethic expresses her belief in the socialist experiment. (*New Yorker*)

Es gibt keinen genauen Augenblick, in dem Barbara an ihrer Entscheidung zu fliehen, zweifelt; der Zuschauer kann nur spekulieren. Es gibt Wendepunkte, wie den Kuss zwischen André und Barbara, die Hotelszene mit Jörg, und die Zärtlichkeit, Freundlichkeit und Fürsorge mit Barbaras Patienten. In diesen Szenen hat man mehr Einsicht in Barbaras Innenleben und man merkt, dass sie an ihrem Plan, der DDR zu entfliehen, immer mehr zweifelt.

Das Sehvermögen ist sehr wichtig, um den Zuschauer zurück in die Zeit zu bringen, doch das Hören der Natur und der Kunst und das Tasten sind auch wichtig, um einen Blick in die Vergangenheit zu ermöglichen, was auch in der nächsten Szene beschrieben wird.

V.2.b. Die Klavierszene: Das Hören und Tasten der Kunst

Als Barbara und André zusammen nach Hause Fahrrad fahren, sieht man ein Lächeln auf Barbaras Gesicht in einer halbtotalen Einstellung. Sie weist ihn mit dem Satz ab: „ich hasse das Meer, ist nun mal so“. Man merkt an ihren Dialogen, dass sie immer noch misstrauisch ist und Angst hat. Doch ihr Gesicht ist nicht mehr starr und der

Zuschauer kann an ihrem Gesicht die Veränderungen, die in ihrem Inneren vorgehen, ablesen. Dargis bemerkt, dass „Mr. Petzold takes his time revealing what makes Barbara tick, so that the full depth of her character emerges through her dealings with other people, through how she reacts to Klaus’s searches, André’s attentions and Stella’s troubles”. Nach der Wegtrennung gibt es einen Schnitt zu Barbaras Wohnung (53:18). Sie spielt Klavier und die Kamera ist auf Augenhöhe hinter ihr. Sie ist in ihrer Wohnung eingerahmt. Sie versteckt sich hinter dem Vorhang und ihrem geschlossenen Fenster. Am hellen Tag leuchtet eine Lampe in ihrer Wohnung und die dunkelblauen Gardinen verhindern das natürliche Licht. Man sieht, dass sie ihre Seele immer noch nicht geöffnet hat, sie teilt auch fast gar nichts durch Sprache mit, doch teilt sie ihre Gefühle mit der Musik mit und verbindet den Zuschauer zur Vergangenheit mit dem Hören der Musik.

Das Klavier, die Musik, wie der gesamte Film, sind Formen von Kunst, die eine Ebene der Kommunikation bieten. Petzold hat bewusst die Kunst im Film mit eingebaut. Dieses Mittel erinnert an *Das Leben der Anderen*, in dem es auch um die Kraft der Kunst geht und Klavier gespielt wird. Da wirkt es wie ein Erziehungsmittel, hier wie ein Ausdrucksmittel. Barbara ist sehr vorsichtig mit ihrem Verhalten und wie sie kommuniziert, weil sie in einem Unterdrückungsstaat lebt. Die Struktur der Gespräche zwischen Barbara und André erinnern an eine Technik des Verhörens. Barbara kann ihre Meinung nicht frei äußern, somit verschluckt sie ihre Worte und schweigt meistens. Petzold gibt ihr eine Ausdrucksmöglichkeit durch die Kunst und durch diese bringt sie den Zuschauer zurück in die Zeit. Sie entkommt der Welt, in der sie lebt, während sie Klavier spielt. Sie hat die Möglichkeit, irgendwas durch die Musik zu erzählen. Die Kunst ist eine Verbindung zwischen ihr und dem Zuschauer, denn nur wir können sie

hören und verstehen. Dieser Film, als Kunst, bietet dem Zuschauer eine visuelle Erinnerung an die DDR und das Klavier, als Kunst, bietet dem Zuschauer die Gelegenheit, die Töne einer Zeit und einer Person mitzuerleben. In dieser Szene wird der Zuschauer Zeuge von Barbaras Gefühlen, von den tiefen Grenzen in ihrem Inneren und beobachtet eine hybride Identität und eine Sehnsucht nach einer Ausdrucksmöglichkeit und nach einer Veränderung. Barbara sehnt sich nach einer Ausdrucksmöglichkeit und Petzold gibt ihr die Kunst. Die Kunst macht eine Tür für sie auf, und obwohl sie diesem Land entfliehen möchte, gibt es etwas, das sie in diesem Land auch genießen kann. Das Klavierspielen und ihre Arbeit machen ihr Spaß, wie man an ihren Gesichtszügen sieht. Dies sind gute Gründe, warum sie am Ende des Films doch in der DDR bleibt.

Die Kamerabewegungen sind sehr wichtig in dieser Szene. Barbara spielt das Klavier und die Kamera bleibt still auf Augenhöhe hinter ihrem Rücken. (siehe Bild 3) Sie offenbart ihre Gefühle durch die Musik noch nicht und deswegen ist die Kamera auf Distanz zu ihr. Die Kamera zeigt ihre Augen nicht und was sie anblickt. Man kann immer noch nicht ihre Tiefe durch ihre Augen sehen; die Kamera versteckt ihre Augen. Petzold möchte, dass sich der Zuschauer nicht auf das Sehen konzentriert, denn er könnte auch seine Augen schließen, sondern nur auf das Hören, denn das Hören herrscht in dieser



Bild 3: Barbara spielt Klavier (Petzold 2012)

Szene. Der Zuschauer sieht keine Tiefe in ihrem inneren Charakter,

doch hört die tiefen Gefühle, die sie in der Lage ist, nur durch die Kunst auszudrücken.

Die dunkle Wohnung und das unnatürliche Licht der Lampe wirken entfremdend. Barbara ist in ihrer Wohnung eingerahmt und die Aufnahme ist sehr lang; somit hat der Zuschauer Zeit, sich die Wohnung ganz genau anzusehen. Die Länge der Aufnahme und die Wohnung wirken authentisch und scheinen, ein Maß von Wahrheit darzustellen. Der Rahmen, das Fenster und der Vorhang verbinden die Vergangenheit zur Gegenwart. Der Rahmen erlaubt dem Zuschauer die Vergangenheit zu beobachten und sich zu erinnern. Der Film kommuniziert mit dem Zuschauer. Die Szene zeigt auch das stille Leben der DDR. Trotz der Musik scheint immer noch alles sehr still um sie zu sein und Barbara und der Zuschauer erkennen sofort Geräusche, die draußen vorkommen. Man kann sich dem Vergnügen und der Lust nicht vollständig ergeben. "The first filmic responses to the events leading up to the collapse of the GDR relied heavily on realist styles and the formal conventions of the docudrama" (Hake 208). Petzold stellt viel Authentisches in seinem Film dar und viele Geräusche und Bilder wirken realistisch, doch *Barbara* ist eher ein Liebesdrama mit politischen Elementen, als ein Dokudrama.

Petzold hat in dieser Szene das Fenster mit der Kunst kombiniert. Wieder wird der Zuschauer zurück in die Vergangenheit eingeladen. Die Kamerabewegung zwischen Klavier und Fenster zeigt, dass auch die Musik einen Eintritt in die Seele bietet. Barbara geht zum Fenster und die Kamera folgt ihr. Sie schiebt den Vorhang zur Seite und es gibt einen Schnitt zum Fenster. Der Zuschauer sieht jetzt durch Barbaras Augen aus ihrer Wohnung. Das Fenster ist geschlossen und der Vorhang deckt das halbe Fenster ab. Der Stasioffizier sitzt im blauen Auto und raucht. Das geschlossene Fenster ist die Grenze zwischen Innen und Außen und zwischen dem Zuschauer in der Gegenwart und der

Vergangenheit und der Erinnerung. Die Musik, wie das Fenster, bietet eine Kommunikation zwischen den Welten. Barbara schließt sich in ihrer Wohnung ein und somit auch in sich, weil sie sich da sicher fühlt. Obwohl die Stasi ihre Wohnung mehrmals durchwühlt, hat sie immer noch einen Platz, an dem sie alleine sein kann. Sie schaut nach draußen aus einem *high angle shot*: deswegen ist sie nicht nur das Objekt der Beobachtungen, wie in der ersten Szene, sondern es gibt eine gewisse Sicherheit in ihrer Wohnung und sie wird zum Subjekt und beobachtet auch diejenigen, die sie beobachten. Der Zuschauer beobachtet die Vergangenheit und die Erfahrungen einer Frau und hier merkt man wieder das Dreieck der Beobachtungen. Weil die Kamera aus Barbaras Perspektive von oben filmt, zeigt sich, dass Barbara sich ein wenig verändert hat, sie ist stärker und die Umgebung kommt ihr vertrauter vor. Das halb abgedeckte Fenster kann auch bedeuten, dass Barbara ein kleines Licht gefunden hat und den Weg nach Außen, was noch deutlicher durch das Spielen der Musik wird. Ihr Gesicht ist nicht mehr starr und sie zeigt Emotionen. Es kann auch die Teilung in ihr symbolisieren und dass sie auf halben Wege einer Veränderung ist oder auch einen Fuß auf jeder Seite der Grenze hat.

Der Zuschauer nimmt Barbaras Position ein, denn man sieht nicht wie Barbara durch das Fenster schaut, sondern der Zuschauer schaut selbst durch das Fenster. Es gibt einen Schnitt vom Fenster zu Barbaras Hinterkopf. Die Kameraeinstellung ist wieder aus einer Distanz, aber jetzt dreht sich Barbara um und kommt näher zur Kamera und setzt sich ans Klavier. Die Kamera bewegt sich fast gar nicht. Es gibt eine Großaufnahme von Barbara im Profil. Warum filmt die Kamera nie von vorne? Entweder sind Barbaras Augen die Augen des Zuschauers oder Barbara ist von der Seite gefilmt, was nun die Teilung in ihr darstellen kann. Man bekommt eine andere Perspektive und der Zuschauer

kann nicht in die Augen blicken, was eine Distanz schafft. Die Musik, die sie spielt, ermöglicht eine psychologische Tiefe, die im Dialog nicht ausgedrückt werden kann. Beim Hören der Musik bekommt man eine Einsicht in Barbaras psychologischen Zustand.

Die Musik, die Barbara spielt, ein Stück von Chopin „Nocturne g-Moll Opus 15 No.3“, ist am Anfang, während einer Detailaufnahme von Barbaras Händen langsam und fließend. „In Chopin's nocturne we can easily see a kind of musical crystallization of the tragic atmosphere of Shakespeare's work. Virtuosity is laid firmly aside as the composer instead explores the feverish realms of psychological despair“ (Blair Johnston). Man fühlt Barbaras tiefe Gefühle und ihre Verzweiflung durch die Musik, doch am Ende des Stücks sieht man die Stärke und Annahme in Barbaras Augen und ihrer Stellung.

Die Musik wirkt zärtlich und weiblich am Anfang, wie ihre Hände. „The opening gesture, marked *Languido e rubato* (languidly and flexibly), builds to a local climax, replete with musical sobs and sighs“ (Blair Johnston). Sobald die Musik in einen schnelleren und tieferen Rhythmus übergeht, bewegt sich die Kamera zu Barbara im Profil. Sie nickt im Takt der Musik. Die schnellen und tiefen Töne kann man mit der gespenstischen Natur anderer Szenen vergleichen und äußern die Tiefe ihrer Gefühle. Jedes Mal, wenn Barbara auf ihrem Fahrrad durch die Landschaft fährt, hat sie das Gefühl, dass sie jemand verfolgt. Die Natur wirkt gespenstisch, es weht immer ein sehr starker Wind und die Bäume biegen sich immer stark zu einer Seite. Barbara dreht sich vielfach um, weil sie misstrauisch ist und weil sie sich nicht sicher fühlt. Diese Töne, sowie der stark wehende Wind, repräsentieren eine Verfolgungsjagd und Barbaras

Schicksalskampf. Man hat den Eindruck, dass Barbara wegläuft, aber dass immer jemand hinter ihr herläuft und sie verfolgt.

Die letzten Töne sind ein paar sehr tiefe, lange und langsame Noten, nach denen Barbara den Kopf hebt und man die Kraft in ihrem Blick und ihren Triumph sieht. Sie hält ihren Kopf hoch, akzeptiert keine Niederlage und gibt nicht auf; „the piece ends – if not hopefully, at least with an air of generous acceptance” (Blair Johnston). Einige Menschen sehen das Werk als schwach, doch andere, und unter ihnen auch Robert Schumann sehen das Werk, als „powerful outpouring of Romantic (in the truest sense of the word) sentiment. Chopin, true to form, does not tell stories or paint pictures, but rather presents “pure” music of the most expressive kind” (Blair Johnston). Diese Musik äußert Barbaras Zweifel und, ihre tiefen Gefühle, die sie nicht im Stande war in Sprache zu setzen. Die Musik ist sehr ausdrucksvoll und gefühlvoll, was man auch an Barbaras Bewegungen und den Kamerabewegungen sehen kann.

Die Kamerabewegungen werden als nächstes analysiert. Die Kamera fließt mit ihren Bewegungen, also ist sie kontinuierlich, wie das Leben, das immer in die Zukunft fließt. Die Szene wirkt auch realistischer, indem die Kamera entweder still ist oder Barbaras Bewegungen folgt. Auf ihrem Gesicht kann man ein Lächeln entdecken, indem sie spielt, was wiederum eine Änderung in ihr darstellt. Nach einem Schnitt zum Äußeren des Gebäudes gibt es eine Detailaufnahme ihrer Hände. Diese Detailaufnahme zeigt den engen Rahmen und die Enge des Landes, weil jeder unter Verdacht steht. Obwohl die Landschaften leer und groß sind, rahmt sie die Kamera ein und die Enge des Landes wird dargestellt. Weil beide Hände in der Detailaufnahme gezeigt werden, zeigt es eine Balance und eine Wahlmöglichkeit im Leben. Barbara balanciert ihr Privatleben und ihre

Arbeit. Sie vermischt die beiden nicht und so entscheidet sie sich, Stella, einer schwangeren jungen Patientin, zu helfen, während sie sich auch entscheidet, ihren Freund zu treffen und zu ihm zu fliehen. Obwohl man vorsichtig sein muss, hat sie immer noch eine Wahl und trifft ihre eigenen Entscheidungen. Am wichtigsten symbolisieren die Hände eine Ausdrucksmöglichkeit. Das Tasten des Klaviers ermöglicht dem Zuschauer, sich in die Vergangenheit zu versetzen und physisch mit seiner eigenen Erinnerung zu verbinden. Das Tasten ist ein Mittel für den Zuschauer die Nähe der Vergangenheit zu fühlen. Es ist möglich mit den Händen zu kommunizieren, denn die Hände haben ihre eigene Sprache. Barbara ist vorsichtig mit der Sprache und kann ihre Gedanken nicht völlig ausdrücken, doch mit ihren Händen und der Kunst ist sie im Stande ihr Inneres zu äußern. Sie teilt dem Zuschauer ihre Gefühle mit und öffnet ihre Seele. Der einzige, der zuhört, ist das Publikum und durch die Detail- und Großaufnahmen ist der Zuschauer involviert; er nimmt am Gespräch teil. Er ist der einzige, der Barbaras Gefühle durch die lauten und schnellen und dann wieder leisen Töne des Klaviers kennt. Sie ist zwischen den Welten aufgeteilt, sie ist ihrer Arbeit treu und möchte mit Jörg, ihrem Freund aus dem Westen, glücklich sein, doch die Beobachtungen des Staates dringen in ihr persönliches Leben ein.

V.2.c. Die fremde Welt: Liebe als Tausch

Nach dieser Szene kommt die Szene, in der man sagen kann, dass Barbara ihre Entscheidung zu fliehen ändert oder zumindest unsicher wird. Sie tritt in Jörgs Welt, eine fremde Welt für sie. Das Fenster spielt auch in dieser Szene eine wichtige Rolle und stellt die Grenze zwischen Barbaras und Jörgs Welt dar, seine Begehren und ihre Sehnsucht nach dem Westen. Barbara steht vor dem Hotel, umgeben von Natur, Bäumen und Wind, mit der Kamera hinter ihr (siehe Bild 4). Sie schaut zum Fenster, welches Jörg, ihr Freund aus dem Westen, aufmacht und sie in sein Zimmer und seine Welt einlädt. Man sieht sofort, dass seine Welt voller Hotels, Besprechungen, Finanzen und materiellen Sachen ist, wobei Barbara eine Frau ist, die für andere sorgt und deren Arbeit sie befriedigt. Sie genießt die materiellen Sachen, die Jörg ihr besorgt, für eine Weile, doch dann siegen ihre moralischen Werte. Turan äußert "As events play out and the screenplay takes unexpected turns, Barbara (played by Hoss with complete mastery) has to make the extremely difficult choice between different kinds of love and caring, and must decide what is finally important in her life". Der Film kritisiert den Westen mit seinem reinen Kapitalismus, sowie die dortigen Geschlechterverhältnisse.



Bild 4: Barbara zwischen zwei Welten (Petzold 2012)

Barbara klettert durch das Fenster, und während zweier Küsse, unterhalten sie sich. Jörg sagt,

dass er auch zu ihr kommen kann und mit ihr „hier“ leben und glücklich werden kann. Barbara schüttelt ihren Kopf und sagt „Du spinnst!“ und die Stimmung ändert sich. Sie lächelt nicht mehr und sie küssen sich nicht mehr. Er würde ihre Welt auf den Kopf stellen, denn er passt gar nicht in ihre Welt hinein. Er benimmt sich anders, er zieht sich anders an und würde auffallen. Sie liegt auf ihm und die beiden schauen sich in die Augen. Sie sind sich nahe und die Kamera ist auf Augenhöhe in einer Naheinstellung, jedoch wirken die beiden nicht verliebt. Nun merken wir allmählich, dass dieses Paar eine Tauschbeziehung hat. Er nutzt sie für Sex aus und gibt ihr Strumpfhosen und Zigaretten dafür. Jörg hat einen voyeuristischen Blick und möchte Barbara kontrollieren. Er sieht sie als ein sexuelles Objekt, als sein Eigentum an. Sie benutzt ihn, um aus dem Land zu fliehen und gibt ihm ihren Körper dafür, doch Barbara ist sich nicht vollständig bewusst, dass sie an einem Tausch teilnimmt. Sie sehnt sich nach Jörg, doch sehnt sie sich mehr aus der DDR herauszukommen, also hat das nichts mit seiner Person zu tun.

Nach dem Gespräch kommen sie sofort zur Sache und besprechen den Plan. Er erklärt ihr, wo ein Taucher auf sie warten wird. Als er sagt, dass er auf sie in Dänemark warten wird, ist Barbara wieder geschockt und bittet um Bestätigung „In Dänemark?“. Es erscheint ihr weit entfernt und fremd. Das erste, was ihr einfällt, als Jörg ihr erklärt, dass alles am kommenden Wochenende passieren wird, ist, dass sie Dienst hat. Also merkt man sofort, dass ihre Arbeit bei ihr eine Priorität ist. Ihr Gesichtsausdruck durch die ganze Szene zeigt ihre Unsicherheit und ihre Unzufriedenheit über diesen Plan. Als sie im Bett liegen, liegt Barbara auf ihm und im Stuhl sitzt sie auf seinem Schoß und ist größer als Jörg und schaut ihn von oben an. Durch ihre Körperbewegungen sieht man, dass Barbara eine selbständige Frau ist und von niemandem abhängig sein will. Sie lässt

sich nicht von Jörg beobachten, denn sie beobachtet ihn. Jörg blickt auf ihr offenes Hemd und streichelt ihre nackten Beine. Gleich darauf gehen sie zum Bett und sitzen nebeneinander, während Jörg ihr erklärt, dass sie im Westen nicht mehr arbeiten muss, denn er verdient genug für beide. Er sagt „Präg dir den Plan ein und verbrenn den Zettel!“, also scheinen nur Befehle aus seinem Mund zu kommen, die seine rettende Rolle bezeichnen sollen, was die Ideologie der patriarchalischen Ordnung darstellt. Die unterschiedlichen Geschlechterverhältnisse in der DDR und der BRD werden in dieser Szene dargestellt. Jörg möchte, dass Barbara zu Hause bleibt, nicht arbeitet und nur für ihn sorgt. Als selbständige Frau und ausgebildete Ärztin möchte sie nicht ihr Leben als reine Beischläferin eines Mannes verbringen. Er schaut sie mit seinem männlichen Blick an, ohne Emotionen zu zeigen. Er hat einen beherrschenden Blick und sie ist nur ein sexuelles Objekt für ihn, denn aus seiner privaten Welt ist sie ausgeschlossen.

Als Steffi, die junge Dame vom Zimmer nebenan, vorbeikommt, merkt Barbara, dass die Männer aus dem Westen Geschenke für Sex austauschen. Die beiden schauen sich einen Katalog mit Schmuck an. Steffi fragt Barbara nach ihrer Meinung, doch diese bleibt lange still und in Gedanken vertieft. Barbara sagt Steffi direkt, dass man sie aus dem Land nicht herauslassen wird, egal, ob sie den Mann aus dem Westen heiratet. Steffi hat Hoffnung, doch Barbara weiss genau, dass es nicht so leicht ist, aus dem Land zu kommen. Steffi steckt Barbaras Finger durch eins der Löcher um ihn auszumessen, ein klares Symbol des Austauschs, dass die Frau ein Geschenk für Sex, von den Männern aus der BRD, bekommt.

Barbara wird sich klar, dass diese Welt, in die sie fliehen möchte, vielleicht doch keine ideale Welt für sie darstellt. Durch ihre Körperbewegungen, Gesichtszüge und

Reaktionen auf Fragen oder Befehle sieht man, dass sie an ihren Plänen zweifelt. Sie denkt sofort über ihre Arbeit nach, als Jörg ihr sagt, dass sie am Samstag das Land verlassen wird. Ihre Arbeit, das einzige, das sie erfüllt, will Jörg ihr wegnehmen. Was für eine Rolle wird sie dann in der Welt haben? Sie lebt für ihre Arbeit und sorgt für andere, was man an den Beziehungen zu ihren Patienten sieht. Sie ist sehr zart und hilfevoll gegenüber ihren Patienten. Dasselbe meint auch Altman: „In this small town deep in East Germany, work is her respite from her loneliness and the airless restraint of her surroundings, but it is also where she finds purpose and fulfillment“. Barbara möchte die DDR verlassen, um Freiheit zu erhalten. Sie ist bereit, ins neue, in ein fremdes Land zu gehen, doch ohne ihre Arbeit würde ihr alles fremd vorkommen. Sie wird sich selber fremd vorkommen, ohne eine Identität. Was soll sie tun, nur schlafen, rauchen und in Hotels auf Jörg warten? Eine fremde Welt und wiederum keine Freiheit wird sie haben, denn sie wird von Jörg abhängig sein, somit muss sie tun was er sagt. In der DDR ist Barbara unabhängig und obwohl sie überwacht wird, sind ihr das Land und das System bekannt und sie hat gelernt, damit zu leben. Barbara sagt ja auch, sie muss „frei“ von der Arbeit nehmen, also gab es doch eine Möglichkeit der Freiheit und sie hat freie Wahl bei der Arbeit, sowie Doktor André ihr niemals Befehle gab, wie Jörg das tut. In den 1970er und 80er Jahren in der DDR war es nicht leicht, auf die Frage zu antworten, ob man weg soll. Es ist einfacher für den Zuschauer zurückzublicken und im 21. Jahrhundert die Entscheidungen zu hinterfragen. Wen spricht Petzold mit seinem Film *Barbara* an und wie reagiert das Publikum auf den Film? Am besten kann eine Reaktion in den Rezensionen zum Film gezeigt werden.

V.3. Rezensionen

Christian Petzold, im Westen aufgewachsen, macht einen Film über die DDR. Welches Publikum möchte er mit seinem Film ansprechen, nur die Generationen, die in der DDR aufgewachsen sind, die Menschen aus der BRD, oder möchte er ein weltweites Publikum erzeugen? Autoren unterschiedlicher Zeitungen zeigen unterschiedliche Publikumsreaktionen und Meinungen über Petzolds Wahrnehmung der DDR.

Nada Weigelt, beim *Stern*, schreibt:

Bei der Berlinale erhielt er (Petzold) Mitte Februar für seine brillante Regie einen Silbernen Bären. Wäre es nach Publikum und Kritikern gegangen, hätte er sogar die Goldtrophäe nach Hause genommen: „Barbara“ war der unumstrittene Festivalliebling - auch und vor allem wegen der großartigen Nina Hoss in der Hauptrolle. (Weigelt)

Während einige denken, dass *Barbara* brilliant ist, denken andere, wie Jan Schulz-Ojala (*Tagesspiegel*), dass *Barbara*

ein schöner, aber kein großer Film von Christian Petzold (ist). Was ihn kleiner macht als etwa „Gespenster“ oder auch „Yella“, ist eine Festumrissenheit, die nicht nur die Schauspielerführung und die dramaturgischen Mittel, sondern die Geschichte selbst einschließt. Nirgends ein schwindlig machendes Rätsel, das den ganzen Film umfasst, nirgends jenes Gefühl, zu fliegen, bloß weil man – scheinbar zärtlich – den Boden unter den Füßen weggezogen bekommt. Es gibt nur jenes Rätsel der Nähe zueinander, das die Findlingsfiguren selbst auflösen müssen. Eine „Novelle“ nannte Christian Petzold seine Geschichte gestern auf der Pressekonferenz, in Abgrenzung zu den „Treuhandromanen“, mit denen die DDR derzeit sonst so abgewickelt wird. Ja, eine Novelle; und wie in einer realistischen

Novelle geht hier alles restlos auf. Das mag ein Gewinn fürs polithistorische Thema sein, für Petzolds Kino aber ist es ein Verlust. Ein kleiner. (Schulz-Ojala)

Rätsel gibt es doch im ganzen Film, denn der Zuschauer bekommt keine Erklärung für Barbaras oder Andrés Handeln. Sie kommunizieren ihre Gedanken und Gründe für Handlungen nicht. Der Zuschauer muss die Körperbewegungen, die Gesichtszüge und Kamerabewegungen lesen, um die Charaktere zu entziffern. Es gibt kleine Andeutungen in einigen Szenen, wo man Barbaras zweifeln, an ihrem Plan die DDR zu verlassen, sieht, doch gibt es keinen genauen Punkt, wo der Zuschauer, dass hundertprozentig wissen kann. Anna Altman bemerkt: „The suspense of whether Barbara will escape drives the plot“ (The New Yorker), also wirkt der Film doch rätselhaft.

In einem Interview mit Nina Hoss (Barbara) und Ronald Zehrfeld (André) befragte Sandra Zistl, Autorin von FOCUS Online, die beiden: „Nachdem Christian Petzold für „Barbara“ den Silbernen Bären gewonnen hat, sind Sie auf Kinotour: zuerst im Osten, jetzt im Westen. Reagiert das Publikum unterschiedlich?“ Nina Hoss antwortete:

Die Fragen waren anders. Die Leute im Westen fragten, wie wir diese Orte gefunden hätten – als würden die Drehorte nicht in Deutschland, sondern in Thailand liegen. Die DDR wird als ein völlig fremdes Land empfunden, in dem man sich erst orientieren muss, weil man im Westen ja nicht aus der Erinnerung schöpft. Eine Gemeinsamkeit ist, dass die Menschen in Leipzig, Dresden wie auch München sehr behutsam fragten.

Ronald Zehrfeld sagte: „Im Osten fühlen sich die Menschen sehr wahrgenommen, geradezu beseelt. Sie fühlen sich in ihrer Erinnerung ernstgenommen. Im Westen atmen

die Menschen diese andere Lebensatmosphäre ein.“ Ostdeutscher Schauspieler Ronald Zehrfeld behauptet also, dass es unterschiedliche Reaktionen von west- und ostdeutschen Publikumsgruppen gibt. Jeder sieht etwas anderes im Film, doch Zehrfeld äußert: „Der Film bietet für alle Deutschen eine Projektionsfläche. Aber alle, egal woher, spricht die zwischenmenschliche Wärme an. Selbst in Tokyo und Amerika“. Dieser Film spricht doch ein weltweites Publikum an, entweder als Liebesfilm, als Film über das System oder andere Themen, mit denen sich die Zuschauer verbinden können. Jonathan Romney, Journalist für *The Independent*, argumentiert, dass *Barbara* eine Kriegsgeschichte ist:

We repeatedly see Barbara on her bike: women on bicycles are a leitmotif of Second World War stories (think of Paul Verhoeven's *Black Book*), embodying female resistance and isolation. It's a reminder that, though belonging to a different period, *Barbara* is a war story too, as nerve-racking as the best.

Es gibt nichts Nostalgisches im Film, wie das Sandmännchen und die Spreewaldgurken, stattdessen ist: „Die DDR als Raum, in dem Menschen unter bestimmten Bedingungen leben, als allenfalls im Stasi-Offizier (der aber auch eigentlich anderen Tätigkeiten nachgeht) greifbare Präsenz, die sich in die Beziehungen, mehr noch in die entstehenden Beziehungen der Menschen eingräbt“ (Groh Perlentaucher).

„Vielleicht kann der Film die Botschaft vermitteln: Lasst uns nicht aufarbeiten, lasst uns erzählen - dass man die DDR nicht als eine Aufgabe betrachtet, die es zu erledigen gilt“, sagte Petzold (Weigelt). Auch Hoss meint, dass es an der Zeit ist, eine andere DDR zu zeigen (Zistl). Susan Vahabzadeh Autorin der *Süddeutschen*, behauptet, dass *Barbara* doch über die DDR ist: „Als Film über die DDR ist *Barbara* schon deswegen so

großartig, weil Petzold so das Verhalten eines Individuums zum Staat tatsächlich zu einer ganz individuellen Frage macht. Nur sie selbst kann entscheiden, wie viel Idealismus sie aushalten kann.“ Andererseits meint Martin Schwickert (*Badische Zeitung*), dass *Barbara* kein Film über die DDR ist:

Die Handlung ist dort angesiedelt, aber Petzold unternimmt nicht den Versuch, die Vergangenheit aufzuarbeiten, einzuordnen und zu beurteilen. Die Verhältnisse sind, wie sie sind. Interessant ist, wie die Menschen mit ihnen umgehen. In seinen ausstatteischen Details ist der Film ebenso sparsam wie präzise, aber Petzold hält sich nicht lange an der historischen Oberfläche auf, sondern dringt schnell zu den grundsätzlicheren Fragen vor: *Barbara* untersucht das Wesen menschlichen Vertrauens. Wie finden zwei Menschen zueinander, ohne einander vertrauen zu können? Wie verändern sich Beziehungen in einem Umfeld, in dem Misstrauen zum täglichen Überlebensmechanismus geworden ist? Ist persönliches Vertrauen die einzige Waffe gegen die strukturelle Gewalt des Misstrauens? Das sind Fragen, die das Leben in der DDR geprägt haben, aber auch weit über diesen Kontext hinaus weisen. (Schwickert)

Der Geschichte spielt in der DDR, vielleicht spricht der Film die DDR nicht direkt an und arbeitet die Vergangenheit nicht auf, deswegen sieht man eine andere Seite der DDR, die menschlichen Verhältnisse, die Liebe und das Misstrauen. Fritz Göttler (*Süddeutsche Zeitung*) nennt die Hauptfragen: „Wie bewegt man sich in einem oppressiven System, wo ist Platz für die Leidenschaft, die Liebe, das Vertrauen?“ „Die DDR hat hier wirklich einen Körper, ist nicht nur ideologisches Konstrukt“ (Göttler), also ist die DDR nicht etwas, was sich die Menschen wünschten, doch eine Vergangenheit, die im kulturellen

Gedächtnis aufbewahrt wird. Christian Petzold „schickt seine Figuren immer wieder an die Grenzen zwischen Leben und Tod, zwischen Traum und Wirklichkeit, auf die Suche nach Erlösung“ (Vahabzadeh). Die Symbole im Film, wie das Fenster, stellen diese Grenzen und Sehnsüchte dar.

Um die Vergangenheit im Gedächtnis aufzubewahren, geht es um Kommunikation, doch Kommunikation in der DDR hatte eine berufliche und eine menschliche Ebene. Zehrfeld meint, dass „das Nonverbale viel stärker war“ (Zistl). Hoss äußert: „Wir haben uns angesehen und waren alle drei (Petzold, Hoss und Zehrfeld) der Meinung: Das, was ausgedrückt werden soll, kann sich die Kamera auch ohne Worte holen“ (Zistl). Die Kamera und andere Ausdrucksmöglichkeiten der Charaktere haben eine Nachricht hinterlassen auch ohne die Kommunikation. Romney meint auch, dass „There isn't a moment lost in *Barbara*.“ Groh schreibt über Petzolds Aufenthalte bei seiner DDR-Verwandtschaft, und dass er das Land nicht als grau, sondern farbig erlebte:

Diese Farben sind dem Kino über die DDR indessen abhandengekommen, daher auch sein Entschluss, anders als im Film zuvor wieder analog auf 35mm zu drehen: „Die Farbpalette ist so menschlich.“ Und was für Farben das sind: Nie dick aufgetragen, wenn auch manchmal kräftig. (Groh)

Barbara ist immer geschminkt und es gibt immer rote Blumen auf dem Set, sowie die Orange Farbe beim Sonnenuntergang. Die Farben zeigen auch die Grenzen von Realität und Traum, Leben und Tod. Jeder sieht sich die Farben anders an, und manche sehen sie auch nicht, abhängig von der Generation und dem Land, woher sie kommen. Es gelingt dem Film ein internationales Publikum von der Vielfältigkeit der DDR zu überzeugen. Die DDR wird nicht nur als ein Unterdrückungsstaat und als ‚böse‘ gesehen, sondern als

ein Staat in dem Menschen lebten. Eine gewisse Menschlichkeit wird dargestellt und die Zuschauer, die die DDR nicht erlebt haben, sehen eine andere Seite der DDR und werden nicht von Stereotypen überfordert.

V.4. Fazit

Die ganze Klaviersequenz ist das Hauptargument des Films. Auf der einen Seite sieht man Barbaras Versuch, durch Kunst zu kommunizieren. Die DDR wird als Unterdrückungsstaat angedeutet, aber Barbara findet einen Weg, um ihre Meinungen und Gefühle, innerhalb der fiktiven Welt des Films, zu äußern und das Publikum kann sich durch die Sinne der Vergangenheit annähern. Das Publikum erkennt, dass Barbara nicht nur beobachtet wird, sondern, dass sie auch Aspekte ihres Lebens in der DDR genießt. Sie verliebt sich in ihre Arbeit und auch in André. Sie ist vorsichtig, doch die Liebe zur Arbeit hat keine Hindernisse und sie tut alles, um anderen zu helfen, weil andere ihre Hilfe benötigen. Barbara benötigt keine Hilfe, denn sie ist selbständig und hat ihre Arbeit, die sie erfüllt. Vor- und Nachteile dieses Staats werden gezeigt. Auf der anderen Seite wird in der nächsten Szene Barbaras Liebe zu ihrer Arbeit nur kräftiger und der tolle Westen wirkt in Barbaras Augen fremd und weit entfernt. In der Klavierszene versucht Barbara ihre Gefühle auszudrücken, was ihr durch die Kunst gelingt und mit Jörg versucht sie ihre Gefühle und Meinungen in sich zu behalten. Ihre Reaktionen zeigen, dass sie nicht so glücklich mit Jörgs Ideen ist; somit werden die Geschlechterverhältnisse in der BRD kritisiert. Man kann sagen, dass das wieder ein Vorteil der DDR ist. Die Möglichkeit sich in der DDR zu äußern und von der Arbeit „frei“ zu nehmen, existiert, und im freien Westen, wo sie eigentlich ihre Meinung frei sagen sollte, könnte Barbara

das nicht. Sie weiß, dass Jörg sie nicht verstehen würde, denn sie möchte nicht von ihm abhängig sein.

Barbara trifft eine persönliche, politische und moralische Wahl, indem sie Stella zur Flucht hilft. Wiederum sieht man, dass die Flucht die einzige Möglichkeit für Stella ist, um ein besseres Leben anzufangen, was die Nachteile des Staats zeigt und, dass nicht jeder in der DDR selbständig wie Barbaras Charakter sein konnte. Barbara erkennt, dass ihre Arbeit sie erfüllt und ihr Vergnügen bereitet, und glaubt, dass sie dieses Vergnügen im Westen nie finden würde. Barbara ändert ihre Meinung und somit ihre Lebensstrecke auch. Die Nachteile der DDR, die Beobachtungen und Bewegungseinschränkung, sind durch die Vorteile der menschlichen Beziehungen, der Menschlichkeit und der Sorge für andere in den Hintergrund gesetzt worden, doch war Barbara immer aufmerksam und war sich den Beobachtungen immer bewusst. Altman behauptet auch, dass

The suspense of whether Barbara will escape drives the plot, but Petzold's film focusses on constructing a portrait of a woman and her contradictory beliefs.

Barbara wants her privacy and freedom, but she lives for her work and thus harbors a romantic belief in the fundamental ideals of socialism, the same ones used to justify the restrictions of the state.

Im Verlauf des Films ändert sich Barbara und überwindet ihre inneren Schranken. Ihr Verhalten ändert sich und sie zeigt Emotionen, also wirkt sie menschlicher und natürlicher. Der Film zeigt eine Möglichkeit der Liebe, der Zukunft und der Freiheit innerhalb des Landes und sich selbst. Der Regisseur zeigt Vor- und Nachteile des Lebens in der DDR. Außer den Beobachtungen und Bewegungseinschränkungen werden die menschlichen Beziehungen vorgestellt. Christian Petzold zeigt mit *Barbara*, dass die

DDR nicht nur ein Land des Beobachtens und der Unmenschlichkeit war und hinterfragt gewisse Stereotypen der DDR, die in anderen Filmen über die DDR gezeigt werden.

Durch das authentische Mis-en-scene im Film zeigt Petzold ein gewisses Maß der Wahrheit der DDR-Geschichte. Die Geschichte der DDR droht dem Vergessen, zum einen Teil, weil die älteren Generationen nicht darüber reden und zum anderen, weil die jüngeren Generationen nicht über die Geschichte der DDR aufgeklärt sind und aus anderen Filmen viele Stereotype und Klischees mit dem Staat assoziieren.

Die Sinne spielen eine wichtige Rolle im kulturellen Gedächtnis. Das Publikum sieht, was Barbara erlebt und erhält einen Einblick in ihr Leben durch die Sinne. Es ergibt sich eine psychologische Einsicht, durch Dialog. Der Zuschauer konstruiert seine eigene Art der Betrachtung des Films. Er wird ein Teilnehmer und denkt über seinen Blick nach. Der Film dient auch als eine visuelle Erinnerung. Der Film kommuniziert durch die Sinne des Sehens, Hörens und Tastens mit dem Publikum und überträgt das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft und man erinnert sich an etwas, was man persönlich vergessen hatte. Jede Generation nutzt die vergangene Kultur und verwendet und interpretiert sie; man ist sich nie sicher, was Wahrheit und was Lüge ist, doch durch die Emotionalität und den Fokus auf das Individuum und dessen Psychologie kann man auch Vorteile der DDR entdecken.

VI. Schlusswort

Der Körper selbst trägt auf sich die Spuren der Erinnerung,
der Körper ist Gedächtnis. (Aleida Assmann)

Diese Arbeit hat den folgenden Untersuchungsgegenstand: nämlich das Medium Film mit den sinnlichen Erfahrungen zu verbinden und in eine kollektive Erinnerung vermitteln. Im Vergleich der drei Filme konnte folgendes erkannt werden: Die Erinnerungen werden durch den Sinnesrahmen ausgelöst und ins kulturelle Gedächtnis vermittelt. Die Mechanismen der Erinnerung, des Körpergedächtnisses und des kulturellen Gedächtnisses werden in Schwochows *Novemberkind*, Schmidts *Wintertochter* und Petzolds *Barbara* auf ähnliche Weise angewendet. Über die sinnliche Erfahrung von Deutschlands Vergangenheit erfährt man durch die Perspektive einer jüngeren Generation, die Fragen stellt, sind diese Erinnerungen von dauerhafter Natur? Die filmischen Beiträge zum langfristigen kulturellen Gedächtnis sind noch zu sehen.

Jan und Aleida Assmanns Werke dienen als theoretische Studien des kulturellen Gedächtnisses. In dieser Arbeit wird entsprechend der theoretische Rahmen des kulturellen Gedächtnisses mit dem Medium Film verbunden. Der Film als Kunst und Bild der Vergangenheit leitet das kulturelle Gedächtnis weiter. Das traumatische Gedächtnis ist auch ein wichtiger Teil der Erinnerungen und der Verbindung des Vergangenen mit der Gegenwart. Das traumatische Gedächtnis wird durch Ansätze aus der Psychoanalyse und der Erinnerungstheorie unterstützt (Aleida Assmann und Freud). Nach Fuchs ist auch das traumatische Gedächtnis ein wichtiger Teil des Körpergedächtnisses und wird durch sinnliche Erfahrungen in den Filmen vermittelt.

Die drei Filme benutzen ähnliche Formen des Körpergedächtnisses und die Sinne des Hörens, Tastens, Sehens und Sprechens evozieren Erinnerungen. Der Unterschied ist,

dass sie unterschiedliche Generationen vorstellen, sich auf verschiedene Zeiten konzentrieren und verschiedene Perspektiven darstellen. Das von Thomas Fuchs erwähnte traumatische Gedächtnis ist in allen drei Filmen vorherrschend. Wie das traumatische Gedächtnis in den Filmen durch sinnliche Erfahrungen verursacht wird, ist das eigentlich Signifikante.

Das Wasser ist ein Symbol, das in allen drei Filmen auftaucht, doch eine unterschiedliche Bedeutung hat. Das Wasser in *Novemberkind* stellt einen Weg in die Vergangenheit und Erinnerung dar, bzw. eine Kontinuität der Vergangenheit in der Gegenwart. Die Erinnerungen werden durch das Wasser zum Leben gebracht. Das Wasser ist immer präsent im Film und leitet Inga durch verschiedene Phasen der Forschung in ihre Vergangenheit. Das Hauptgespräch zwischen Inga und Literaturprofessor Robert, als Inga erfährt, dass ihre Mutter Anne vielleicht noch am Leben ist, geschieht auf dem Wasser. Demnach bildet das Wasser eine wichtige Einheit von Gegenwart und Vergangenheit. Dieselbe Symbolik, wie das Wasser in *Novemberkind*, hat der Schnee in *Wintertochter*. Der Schnee und die Kälte assoziieren die Vergangenheit und rufen Erinnerungen hervor. Als Lene durch den Schnee und die Kälte nach Allenstein fährt, belebt sie ihre Vergangenheit wieder. Der Schnee vereinigt die Vergangenheit mit der Gegenwart in Lenes Gedächtnis. Die Erfahrungen werden im Kopf wiederholt und der Körper durchlebt sie wieder. Das Wasser in *Wintertochter* repräsentiert einen neuen Anfang und ein neues Leben, denn Kattakas Bruder wird auf dem Schiff im Hafen geboren. Das Wasser stellt zudem eine Wiedervereinigung dar, als einen Weg in die Erinnerung, wie in *Novemberkind*. Das Wasser hat auch eine Präsenz in *Barbara*. Barbara möchte der DDR über das Wasser entfliehen; demnach dient das

Wasser als Fluchtweg. Es repräsentiert die Möglichkeit einer Zukunft, einen Weg heraus aus dem engen Land und eine Grenze zwischen Beobachtung und Leben. Nicht nur das Wasser, sondern auch das Fenster symbolisiert die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit in diesem Film und lädt zur Erinnerung ein. Der Zuschauer wird durch das Fenster zum Beobachter der Vergangenheit. Es erlaubt ihm an der Vergangenheit teilzunehmen. Das Wasser kommt in allen drei Filmen oft vor, doch hat es unterschiedliche Bedeutungen. Der Schnee in *Wintertochter* und das Fenster in *Barbara* sind Symbole, die eine ähnliche Bedeutung wie das Wasser in *Novemberkind* haben. Sie sind für die Figuren im Film die Vermittler des Gedächtnisses, assoziieren an die Vergangenheit und lösen Erinnerungen, durch die sinnliche Verarbeitung, aus.

Der Körper ist auch ein wichtiger Erinnerungsträger in den Filmen, denn der Körper ist manchmal gezwungen, sich zu erinnern, obwohl der Mensch vergessen möchte. Der Körper kann die Vergangenheit nicht vergessen. So erinnert sich Ingas Körper an die Vergangenheit ihrer Mutter, durch das Körperdouble im Film. Verschiedene Charaktere, wie zum Beispiel Robert, Juri und Alexander, sehen Inga zum ersten Mal und denken sofort über Anne und die Vergangenheit nach. Die Ähnlichkeit der zwei evoziert Erinnerungen und ist meistens der Auslöser der Erinnerungen in *Novemberkind*. Der Körper der polnischen Frau in *Wintertochter* ist ein weiteres Beispiel einer Vergangenheit, die man nicht so leicht vergessen kann. Ihre Finger von einer Hand wurden, durch die Zwangsarbeit bei Nazis, verstümmelt. Ihr Körper wird sich ewig an die traumatischen Erfahrungen erinnern, denn ihre Hand trägt die Vergangenheit immer bei sich. *Barbara* funktioniert ein wenig anders, denn der Film dient als eine visuelle Erinnerung für das Publikum. Die Atmosphäre der DDR wird wiederbelebt. Der Film

wird von Nahaufnahmen ihrer Erlebnisse stark geprägt und die DDR wird sinnlich konsumiert. Der Zuschauer erinnert sich durch Barbaras Körper und die vielen Untersuchungen und Beobachtungen, die sie ertragen muss, an die DDR. Ihr Körper und ihre Erfahrungen leiten auch das kulturelle Gedächtnis weiter, wie das die Körper in den anderen zwei Filmen tun.

Die mündliche Kommunikation ist ein wichtiges Mittel, um Erinnerungen auszulösen. Die Vergangenheit wird durch Kommunikation an jüngere Generationen weitergeleitet. Das kommunikative Gedächtnis (Assmann) ist auf drei Generationen beschränkt, wobei Archive und materielle Träger viele Generationen überleben. Generationen, die den Zweiten Weltkrieg durchlebt haben, sowie Individuen mit traumatischen Erfahrungen in der DDR, schweigen meistens über ihre Vergangenheit und die traumatischen Erfahrungen, die sie an ihrem Leib erfahren haben. Das Erzählen ist nicht so leicht, wenn man vergessen möchte. Die jüngeren Generationen fragen nach und möchten etwas über die Vergangenheit ihrer Eltern und Großeltern lernen. Das Erzählen der Vergangenheit wird in den drei Filmen durch unterschiedliche sinnliche Erfahrungen ausgelöst. Inga sieht ihrer Mutter ähnlich und bei ihrem Anblick werden Erinnerungen, in ihrem Vater und anderen Freunden und Verwandten aus Annes Vergangenheit, ausgelöst. Der Anblick von Inga bringt die anderen Charaktere dazu, von Annes Vergangenheit zu erzählen. Die verbale Kommunikation ist sehr wichtig in *Novemberkind*, denn nur so kann Inga ihre Mutter kennenlernen. Das kommunikative Gedächtnis ist auch bedeutend in *Wintertochter*. Lene schweigt über ihre traumatischen Erfahrungen, die sie im Zweiten Weltkrieg durchlebt hat, doch Kattakas Interesse und Fragen über ihre Vergangenheit bringen sie dazu, ihre Vergangenheit weiter zu geben. Das Tasten und Sehen der

Schatztruhe, die sie im Krieg versteckt hat, löst Erinnerungen in ihr aus und bringt sie dazu sich ihren Erfahrungen zu stellen, und schließlich erzählt sie von ihrer Vergangenheit. Die Sinne funktionieren als Auslöser der Erinnerungen und zwingen die Charaktere, ihr Schweigen zu brechen und von ihren traumatischen Erfahrungen zu erzählen.

Petzolds *Barbara* ist wiederum ein wenig anders: Der Film spielt in der DDR und ist somit kein moderner Film von jüngeren Generationen, die sich über die Vergangenheit ihrer Eltern und Großeltern interessieren. Der Film stellt die Zeit der DDR dar, lässt den Zuschauer Fragen stellen und sich an die Vergangenheit erinnern. Diese visuelle Erinnerung wird, durch das Hören, Sehen, Tasten und Sprechen mit dem Zuschauer verbunden. Es gibt keine offene mündliche Kommunikation im Film, denn die DDR war ein Überwachungsstaat und man konnte seine Ideen nicht so einfach in Sprache setzen. Das Erscheinen des Filmsets und die Bewegungen durch die sorgfältig konstruierte DDR rufen Erinnerungen hervor. Die Gefühle und Erfahrungen von Angst, Sorge und das konstante Gefühl der Verfolgung, evozieren ein körperliches kulturelles Gedächtnis anhand der Bewegung der Figuren durch die DDR. Im Film gibt es zudem andere Ausdrucksmittel, die auf den Zuschauer wirken. Das Klavier ist ein vorherrschendes Ausdrucksmittel im Film für Barbara, denn sie erzählt ihre emotionale Geschichte durch die Kunst. Die Musik wirkt als sinnliche Kommunikation. Das Hören der Musik evoziert Erinnerungen im Publikum, denn der Film kommuniziert durch die Sinne, nicht durch die Sprache, mit dem Publikum. Diese Form der Kommunikation ist ein bedeutungsvoller Vermittler der Vergangenheit.

Das kulturelle Gedächtnis wird auch durch materielle Träger weitergeleitet. Viele Gegenstände werden in diesen Filmen benutzt, um die Erinnerungen herzustellen. Ein bedeutender Gegenstand in *Novemberkind* ist Annes Gedicht, das mehrmals durch den Film hindurch gelesen wird. Das Gedicht wird sinnlich konsumiert und nicht nur gelesen, sondern auch besprochen, betastet, gesehen und gehört. Die Sinne beeinflussen diejenigen, die mit dem Gedicht in Kontakt kommen, und die Vergangenheit kommt zum Vorschein. Fotografien sind ein wichtiges Instrument der Erinnerungen in *Wintertochter*. Das Sehen und Tasten der Fotografie von Lene und ihrer Mutter im zweiten Weltkrieg, beeinflusst Lene, ihre Vergangenheit mündlich weiterzuleiten. In *Barbara* ist es nicht die Kunst der Fotografie, sondern die Musik, die die Emotionalität der Vergangenheit auslöst. Das Hören, Tasten und Spielen des Klaviers und die wiederbelebte Atmosphäre der DDR überbringen die Intensität dieser Vergangenheit zum Ausdruck. Diese Gegenstände sind nicht auf eine gewisse Zeit beschränkt, wie die mündliche Kommunikation. Diese materiellen Gegenstände werden zu Archiven, Speichern und Trägern der Vergangenheit über viele Generationen. Die individuelle Lebensgeschichte ist vergänglich; unvergänglich sind Archive, Orte und materielle Träger der Vergangenheit.

Die Filme erwecken Neugierde und spiegeln eine Wirklichkeit in der deutschen Gegenwart wieder. Der Blick auf die dargestellten Verhältnisse und das kulturelle Gedächtnis werden symbolisch durch die Kunst des Films geöffnet. Die Gefahr der Verzerrung der Erinnerung besteht immer, denn Filme sind Speicher des künstlichen kulturellen Gedächtnisses. Es gibt einen Kern in diesen Filmen, der aus den im Körpergedächtnis verbundenen sinnlichen Erfahrungen besteht. Die Filme bieten keine

Antworten und versprechen nicht, dass die traumatischen individuellen Ereignisse ewig erinnert werden; jedoch werden die Filme gespeichert und sind für kommende Generationen, die sich immer noch für das Vergangene interessieren, vorhanden. Was bringt die Zukunft und wie wird das kulturelle Gedächtnis in zehn Jahren weiterhin wahrgenommen? Man weiß nicht, was die Zukunft bringt. Manche Filme treten ins kulturelle Gedächtnis ein und bestehen gegen das Vergessen, und manche sind nur Augenblicke, die für ein zeitgenössisches Publikum wichtig sind. Diese Filme können in zehn Jahren wiederbelebt werden und für das Verständnis der deutschen Vergangenheit, von Nutzen sein.

Die Sinne des Sehens, Hörens, Tastens, sowie die Aspekte der Sprache—das Lesen, Sprechen und Schreiben—werden im Medium Film am besten erforscht. Geschmack und Geruch werden nicht so oft verwendet, denn im Film sind sie nur schwer zu vermitteln. Das Körpergedächtnis in Bezug auf Filme wurde auch zu wenig erforscht. Diese Studie zeigt vor allem eine Analyse der Anwendung der Sinne und des Körpergedächtnisses in deutschen Filmen. Die Mechanismen des Körpergedächtnisses im Film sind zwar in vielen Filmen präsent, aber sind bis jetzt wenig untersucht worden. Diese Arbeit bietet eine besondere Lesart an: nämlich, was das Medium Film durch das Körpergedächtnis leisten kann, was für das Verständnis der problematischen deutschen Vergangenheit nützlich und sinnvoll ist.

VII. Literaturverzeichnis

Film

Barbara. Dir. Christian Petzold. Perf. Nina Hoss & Ronald Zehrfeld. Indigo, 2012. DVD.

Novemberkind. Dir. Christian Schwochow. Perf. Anna Maria Mühle, Ulrich Matthes.
Schwarzweiß, 2009. DVD.

Wintertochter. Dir. Johannes Schmid. Perf. Nina Monka. Zorro Medien, 2012. DVD.

Sekundärliteratur

Abel, Marco. "Imaging Germany: The (Political) Cinema of Christian Petzold." *The collapse of the conventional German film and its politics at the turn of the twenty-first century*. Hg. Jaimey Fisher und Brad Prager. Detroit: Wayne State University Press, 2010. 258-284.

Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1999.

Becker, Jürgen. *Der fehlende Rest. Erzählung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

Behrman, Dolly. „Flucht und Rückkehr.“ *Vertreibung aus dem Osten* 1 (1954): 423-430.

Berghahn, Daniela. "East German Cinema after Unification." *German cinema: since unification*. Hg. David Clarke. London: Continuum, 2006. 79-104.

Blair Johnston, Rovi. "Nocturne for piano No. 6 in G minor, Op. 15/3, CT. 113."

Answers. AMG AllMusic Guide to Classical Music, n.d. Web. 11 July 2013.

<<http://www.answers.com/topic/nocturne-for-piano-no-6-in-g-minor-op-15-3-ct-113>>.

„Das Trauma. *Duden*. Bibliographisches Institut GmbH, n.d. Web. 3 Jan. 2014.

<<http://www.duden.de/rechtschreibung/Trauma>.

Eser, Ingo. „Schwaches Element: Kinder als Leidtragende von Flucht, Vertreibung und Aussiedlung der Deutschen aus Polen und dem früheren Ostdeutschland 1944-1949.“ *Kriegskindheiten und Erinnerungsarbeit* 235 (2012): 89-103.

Evans, Owen. „Memories, Secrets and Lies: The Emotional Legacy of the GDR in Christian Schwochow’s *Novemberkind* (2008).” *Remembering and Rethinking the GDR*. Hg. Anna Saunders und Debbie Pinfold. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 214-228.

Fischer, Gottfried und Peter Riedesser. *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München/Basel: Reinhardt, 2009.

Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten.“ *Gesammelte Werke* 10 (1914): 126-136. *Historische Texte und Wörterbücher*. Web. 14 Nov. 2013.

Fuchs, Anne, und Mary Cosgrove. “Introduction: Germany's Memory Contests and the Management of the Past.” *German memory contests: the quest for identity in literature, film, and discourse since 1990*. Hg. Anne Fuchs, Mary Cosgrove und Georg Grote. New York: Camden House, 2006. 1-24.

Fuchs, Thomas. “The phenomenology of body memory.” *Body memory, metaphor and movement*. Ed. Sabine C. Koch. Amsterdam: John Benjamins, 2012. 9-22.

Fulbrook, Mary. *The divided nation: a history of Germany, 1918-1990*. New York: Oxford University Press, 1992.

- Hake, Sabine. *German national cinema*. 2nd edition ed. London: Routledge, 2008.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row 1980.
- Husserl, Edmund. *Analysen zur Passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*. Hg. Margo Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966.
- Husserl, Edmund. *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil*. Halle: Max Niemeyer, 1901.
- Ivanova, Mariana. „Die DDR aus der Perspektive einer jungen Generation: Erkundungsreisen und Grenzerfahrungen zwischen Träumen und Realität in deutschen Filmen seit 2005.“ *Kino in Bewegung: Analysen und Perspektiven zum aktuellen deutschen Film*. Hg. Thomas Schick and Tobias Ebbrecht. Wiesbaden: VS Verlag, 2011. 259-284.
- Lüdeker, Gerhard Jens. „Der Nach-Wende-Realismus im deutschen Film.“ *Nach-Wende-Narrationen: das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*. Hg. Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth. Göttingen: V & R Unipress, 2010. 149-162.
- Mochocki, Wladyslaw. „Polnisch-sowjetische Freundschaft : 'auf Banditentum und Raub reduziert'? ; die Rote Armee in Polens wiedergewonnenen Gebieten (1945-1947).“ *Osteuropa : Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens* 48.3 (1998): 286-299.
- Pinkert, Anke. *Film and Memory in East Germany*. Bloomington: Indiana University, 2008.

Reimold, Frieder. „Russischer Truppenabzug: Abschied zweiter Klasse.“ *stern.de*. N.p., 31 Aug. 2004. Web. 27 Oct. 2013.

<<http://www.stern.de/politik/geschichte/russischer-truppenabzug-abschied-zweiter-klasse-529085.html>>.

Rudnick, Carola. *Die Andere Hälfte der Erinnerung: Die DDR in der deutschen Geschichtspolitik nach 1989*. Bielefeld: Transcript, 2011.

Safer, Martin A., Christianson, Sven-Åke Autry, Marguerite W. and Österlund, Karin. “Tunnel memory for traumatic events.” *Applied Cognitive Psychology*, 12 (1998): 99–117.

Schulze, Hagen. *Germany: A New History*. München: C. H. Beck, 1996.

van Der Kolk, Bessel A. and Fisler, Rita. “Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: Overview and exploratory study.” *Journal of Traumatic Stress*, 8 (1995): 505–525.

“What is Trauma? | Center for Nonviolence and Social Justice.” *Home | Center for Nonviolence and Social Justice*. N.p., n.d. Web. 5 July 2012.
<<http://www.nonviolenceandsocialjustice.org/FAQs/What-is-Trauma/41/>>.

Rezensionen

Altman, Anna. “Christian Petzold's *Barbara* and the Representation of East Germany in Cinema.” *The New Yorker*. N.p., 11 Jan. 2013. Web. 19 Apr. 2013.

<<http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2013/01/east-germany-in-barbara.html>>.

Dargis, Manohla. “Pushed and Pulled, a Doctor Wants a Way Out. *Barbara*, Directed by Christian Petzold.” *The New York Times*. N.p., 20 Dec. 2012. Web. 19 Apr.

2013. <http://movies.nytimes.com/2012/12/21/movies/barbara-directed-by-christian-petzold.html?_r=2&>.

Göttler, Fritz. „*Barbara* von der Berlinale 2012 im Kino - Mitten ins Herz.“

Süddeutsche.de. N.p., 7 Mar. 2012. Web. 15 July 2013.

<<http://www.sueddeutsche.de/kultur/barbara-im-kino-blondengesellschaftskritik-1.1302021>>.

Groh, Thomas. „Berlinale Blog - Am Meer ein Gefängnis: Christian Petzolds *Barbara*

(Wettbewerb).“ *Perlentaucher*. N.p., 12 Feb. 2012. Web. 15 July 2013.

<http://www.perlentaucher.de/berlinale-blog/239_am_meer_ein_gefaengnis:_christian_petzolds_%27barbara%27_%28wettbewerb%29.html>.

Lueken, Verena. „*Barbara* Filmkritik: Freiheit ist mehr als ein Wort.“ *FAZ.NET*. N.p., 6

Mar. 2012. Web. 19 Apr. 2013.

<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/barbara-filmkritik-freiheit-ist-mehr-als-ein-wort-faz-11674242.html>>.

Romney, Jonathan. “*Barbara*, Christian Petzold.” *The Independent*. N.p., 30 Sept. 2012.

Web. 15 July 2013. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/barbara-christian-petzold-105-mins-12a-8190724.html>>.

Schulz-Ojala, Jan. „Christian Petzold: Flüchtlinge, Findlinge.“ *Der Tagesspiegel*. N.p.,

12 Feb. 2012. Web. 15 July 2013.

<<http://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-petzold-fluechtlinge-findlinge/6199136.html>>.

Schwickert, Martin. „*Barbara*: Vertrauen als Lebensaufgabe.“ *badische-zeitung.de*. N.p., 6 Mar. 2012. Web. 15 July 2013. <<http://www.badische-zeitung.de/kino-rezensionen/barbara-vertrauen-als-lebensaufgabe--56611083.html>>.

Turan, Kenneth. “Review: ‘*Barbara*’ a masterful study of a fraught Germany.” *The Los Angeles Times*. N.p., 20 Dec. 2012. Web. 19 Apr. 2013. <<http://articles.latimes.com/2012/dec/20/entertainment/la-et-mn-barbara-20121221>>.

Vahabzadeh, Susan. „Schlafwandlerin im Wilden Osten.“ *Süddeutsche.de*. N.p., 13 Feb. 2012. Web. 15 July 2013. <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/berlinale-wettbewerb-schlafwandlerin-im-wilden-osten-1.1282502>>.

Weigelt, Nada. „Petzolds DDR-Drama *Barbara*: Nina Hoss in einer Welt des Misstrauens.“ *STERN.DE*. N.p., 7 Mar. 2012. Web. 15 July 2013. <<http://www.stern.de/kultur/film/petzolds-ddr-drama-barbara-nina-hoss-in-einer-welt-des-misstrauens-1796488.html>>.

Zistl, Sandra. „Petzolds DDR-Drama *Barbara* mit Nina Hoss: ‚Die Vorsicht ging in Fleisch und Blut über‘ - Schauspieler Nina Hoss und Ronald Zehrfeld.“ *FOCUS Online*. N.p., 7 Mar. 2012. Web. 15 July 2013. <http://www.focus.de/kultur/kino_tv/filmstarts/tid-25203/schauspieler-nina-hoss-und-ronald-zehrfeld-mehr-als-hammer-zirkel-ehrenkranz-_aid_721320.html>.