



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Strukturen der Stille in den Filmen von Caroline Link“

Verfasserin

Marie-Kristin Kawall

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Meinen Eltern und meinem Freund gewidmet

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Stille als Thema der Handlung	4
2.1. Gehörlose versus hörende Welt – <i>Jenseits der Stille</i>	5
2.2. Tod und Leben / Schweigen und Sprechen – <i>Im Winter ein Jahr</i>	10
2.3. Überwindung der Stille	18
3. Formale und motivische Inszenierung der Stille	21
3.1. Landschaft	28
3.2. Räume	38
3.3. Stilleben	43
3.4. Großaufnahmen/Gesicht	45
3.5. Farben	49
3.6. Licht	53
3.7. Montage	58
3.8. Musik	63
3.8.1. Diegetische Musik	
3.8.2. Nicht-diegetische Musik	
4. Mediale und intermediale Besonderheiten	68
4.1. Die Reduktion der Bewegung	69
4.2. Das Medium Film und die Stille	71
4.3. Intermediale Bezüge	73
5. Resümee	77
6. Quellenverzeichnis	79
7. Abstract	82
8. Lebenslauf	83

1. Einleitung

Die Filme von Caroline Link haben eine ganz eigene Atmosphäre. Sie erzählen ruhig und langsam, sie sind still und trotzdem - oder gerade deswegen - voller Intensität. Ihre besondere Stimmung entsteht vor allem durch die Stille, bei deren Einsatz sich bestimmte Strukturen erkennen lassen. Die Stille ist hier sowohl inhaltlich, als auch formal von Bedeutung. Stille in einen Film zu integrieren bzw. zum Ausdruck zu bringen stellt besonders auf formaler Ebene eine Schwierigkeit dar.

Inhaltlich und formal wirken Links Arbeiten jedoch als *stille Filme*. Das bedeutet nicht, dass ihnen die Tonebene fehlt, sondern, dass Sprache, Ton und Musik so eingesetzt werden, dass am Ende ein Gesamteindruck unaufdringlicher Ruhe entsteht.

Von der Stille zu sprechen scheint zunächst paradox, doch wenn man sie nicht nur als Abwesenheit von Ton, sondern auch als Leere, Schweigen, Sprachlosigkeit, als eine Stimmung begreift, dann erkennt man in den Filmen von Caroline Link eine besondere Affinität zur Stille, über die viel zu sagen ist.

So steht der Begriff in engem Zusammenhang mit der Abwesenheit. Er erinnert etwa an den Tod, an die Abwesenheit des Körpers. Der Tod zwingt den Menschen zum Schweigen und spielt in den Filmen eine bedeutende Rolle – sei es der reale Tod einer Figur oder der symbolische Tod, der Abschluss einer Lebensphase oder die Wendung von etwas hin zu etwas Neuem.

Auch der Kampf gegen die Stille ist ein Hauptthema, vor allem in *Jenseits der Stille* (1996) und *Im Winter ein Jahr* (2008). Die Figuren werden dort mit verschiedensten Formen der Stille konfrontiert und suchen einen Weg, ihr zu entkommen, was in beiden Fällen mit einem neuen Leben, einem Neuanfang einhergeht. Der Ausbruch aus der Stille bedeutet also, den Weg ins Leben zu finden.

Doch ist die Stille bei Caroline Link nicht ausschließlich als „Starre“ zu verstehen, aus der es auszubrechen gilt, sie ist ebenso positiv konnotiert, wenn die Protagonisten sie für ihre Entwicklung benötigen. Sie ist gleichzeitig Beklemmung und Antrieb, sie transportiert Trauer, aber auch Schönheit.

2. Stille als Thema der Handlung

Dass das Thema Stille in Caroline Links Filmen eine große Rolle spielt wird zunächst deutlich, wenn man den Inhalt ihrer Filme *Jenseits der Stille* und *Im Winter ein Jahr* betrachtet.

Schon die Filmtitel verweisen auf die Stille und wirken als Einführung in die Themen, die sie behandeln. Worauf bezieht sich „Jenseits der Stille“? Einerseits kann der Begriff *Jenseits* als Todesmetapher betrachtet werden. Das Jenseitige der Stille könnte aber auch Lärm, Geräusch, Musik oder gar das Leben selbst sein. Hier wird die Symbolhaftigkeit in der Arbeit von Caroline Link deutlich. Der Sinngehalt der Begriffe wird in ihr Gegenteil verkehrt. Jene, die sich anfangs in der Stille befinden, erfahren erst im *Jenseits* das Leben, das für alle anderen normal erscheint.

Der Titel „Im Winter ein Jahr“ trägt den Winter, die Kälte in sich. Die Natur ruht, ist mit Eis und Schnee überzogen, dämpft alle Geräusche und Töne, bis hin zur totalen Stille, wo allenfalls das Rauschen im Ohr oder nur noch sehr präzise Einzelgeräusche, wie das Knirschen der Füße im Schnee zu hören sind. Das Leben hat sich zurückgezogen in sein Innerstes und wartet auf den Frühling, das Erwachen des neuen Lebens. Ablaufende Lebenszeit wird nicht in Stunden, Tagen oder Wochen gemessen. Wir zählen das Vergehen der Zeit in Jahren. Und so beschreibt der Filmtitel ein Jahr, von Winter zu Winter, von der Kälte zur Kälte, von Tod zu Tod - denn Winter steht in der Literatur, in der Malerei, in seiner Symbolik eben auch für den Tod und die Vergänglichkeit.

2.1. Gehörlose versus hörende Welt – *Jenseits der Stille*

Der Filmtitel *Jenseits der Stille* trägt die Stille schon in sich, zudem trifft er den inhaltlichen Kern der Geschichte.

Protagonistin ist Lara, die bei ihren gehörlosen Eltern aufwächst, sie selbst ist jedoch hörend. Der Film erzählt die Geschichte von Laras Kindheit, in der sie für ihre Eltern zur Vermittlerin zwischen der gehörlosen und der hörenden Welt wird, bis zum Erwachsenwerden. Für sie wird es dabei immer schwieriger, ihren eigenen Platz in der Welt zu finden.

Jenseits der Stille bedeutet also, den Platz außerhalb der Stille ihrer Eltern zu finden, die sie liebt, die sie aber auch in ihrer Entwicklung beschränken. „Jenseits der Stille“ findet Lara die Musik, für die sie eine große Leidenschaft entwickelt, sie beginnt Klarinette zu spielen. Durch die Musik offenbart sich ihr ein Weg, aus der Stille auszubrechen und mit ihr einen Platz in der Welt zu finden. Andererseits stürzt sie diese Leidenschaft in einen großen Konflikt mit ihren Eltern, da diese ihre Musik nicht hören und auch nicht verstehen können.

Vor allem zu ihrem Vater wird die Beziehung immer schwieriger, denn dieser weigert sich vehement, auch nur im Geringsten Interesse für Laras Musik aufzubringen. Diese Verweigerung hat mit seiner eigenen Kindheit zu tun, in der er als gehörloser Junge in einer hörenden Familie aufgewachsen ist. Seine Schwester spielte Klarinette und wurde seinem Empfinden nach von den Eltern bevorzugt, sodass das Verhältnis zu seiner Schwester sehr angespannt ist. Da die Schwester dann aber Lara an das Klarinette spielen heranzuführt, fühlt Laras Vater sich verraten, und die einzige Möglichkeit, mit dieser Situation, die als Wiederholung seiner eigenen Kindheit gesehen werden kann, umzugehen, scheint ihm die Verweigerung.

Hier wird die immer wiederkehrende Problematik, der Gegensatz der Stille und des Hörbaren deutlich. Vordergründig resultiert diese Problematik aus dem Konflikt der Gehörlosen und der Hörenden, auf einer anderen Ebene ist es jedoch vielmehr ein generelles Kommunikationsproblem. So wird die Stille zum nicht Ausgesprochenen, zur Sprachlosigkeit über die eigenen Gefühle und Wünsche, die im Gegensatz zum Gesagten und zu den Handlungen stehen.

Als Heranwachsender wünschte sich Laras Vater mehr Aufmerksamkeit von seiner Familie, doch statt das zu artikulieren, zog er sich zurück, entwickelte Wut auf seine Schwester und wehrte Annäherungen ab, sodass sein Verhalten in totalem Gegensatz zum eigentlichen Wunsch, zum Unaussprechlichen stand.

Nun wiederholt sich dieses Szenario mit seiner eigenen Tochter. Aus Angst, Lara und ihre Musik aufgrund seiner Gehörlosigkeit nicht zu verstehen, verschließt er sich ihr gegenüber und verweigert jegliche Annäherung an ihre Musik.

„Im Kontakt mit Hörenden [...] wirkt er wie ein ständig kampfbereites Tier, das auf die kleinsten Signale aggressiv reagiert. Die immense Hilflosigkeit und Verzweiflung des ausgeschlossenen und in sich verschlossenen Jungen lauern in ihm und werden, spätestens als Lara durch seine Schwester an die Musik herangeführt wird, wieder virulent.“¹

Trotz dieses essenziellen Konflikts zwischen Lara und ihrem Vater haben die beiden einen besonderen Weg der Kommunikation gefunden, der in einigen Szenen auftaucht und wie ein sanfter Versuch der Annäherung wirkt. Der Vater fragt Lara nach Geräuschen aus der hörenden Welt und macht somit einen Schritt auf sie zu, er will verstehen, wie sich etwas für Lara anhört, was für ihn nur Stille ist, was er nur sehen kann.

Vater: „Wie klingt der Schnee? Was sagt er dir?“

Lara: „Knirsch Knirsch, Brr, Brr“

Vater: „Was ist das? Knirsch und Brr? Was sind das für komische Wörter?“

Lara: „Ehrlich gesagt, sagt der Schnee nicht viel. Man sagt sogar, dass der Schnee alle Geräusche verschluckt. Wenn Schnee liegt, ist alles viel leiser.“

Vater: „Ehrlich? Der Schnee macht die Welt leise? Das ist schön.“²

Es ist ein beidseitiger Versuch, ihre verschiedenen Welten ein bisschen näher zusammenzubringen. Dass sie über den Schnee sprechen verstärkt die Verbindung, da Lara ihrem Vater erklärt, dass der Schnee alle Geräusche verschluckt.

In Bezug auf Laras Musik kann ihr Vater sich ihr jedoch nicht annähern. Hier ist für ihn die Kluft zwischen der gehörlosen und der hörenden Welt zu groß, es wirkt so als wolle er sich selbst bewusst ausschließen. Nach einem Streit mit der Familie sagt der Vater zu Lara, dass er sich manchmal wünsche, sie wäre auch taub, dann wäre sie ganz in seiner Welt.

Durch diese Aussage des Vaters wird die Unmöglichkeit des Verständnisses füreinander deutlich. Ihre Welten können sich nur überschneiden, Lara wird niemals die Welt ihres Vaters verstehen und er nicht die ihre.

¹ Niebuhr, Antje: Musik anstelle von Sprache, in: Oberhoff, Bernd, Leikert, Sebastian (Hrsg.): *Opernanalyse. Musikpsychoanalytische Beiträge*, Psychosozial-Verlag, Gießen 2009, S.211-225, S. 221

² *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 42:30-43:11)

Im Gegensatz zu Laras Vater versucht ihre Mutter trotz ihrer Gehörlosigkeit, Laras Begeisterung für das Klarinette spielen zu verstehen und zwischen Lara und ihrem Vater zu vermitteln. Sie ist sich der Barriere, die ihre Gehörlosigkeit in Bezug auf Laras Musik bedeutet, genauso bewusst, bemüht sich jedoch, diese Barriere zu überwinden, indem sie Lara unterstützt und Interesse zeigt. Nachdem Lara schon mehrere Jahre Klarinette spielt, schenkt ihre Mutter ihr zwei Karten für den gemeinsamen Besuch eines Konzerts des Klarinettenisten Giora Feidmann.

Als Lara 18 Jahre alt ist, kommt ihre Mutter bei einem Fahrradunfall ums Leben.

Mit dem Tod der Mutter zeigt sich die absolute Form der Stille. Der Tod unterbindet jede Möglichkeit der Kommunikation. Schweigen, Sprachlosigkeit und Stille auf zwischenmenschlicher Ebene ist immer auch eine Form der Kommunikation, wenn auch eine wortlose. Durch Schweigen wird die Unfähigkeit, über etwas zu sprechen oder der Widerwille gegenüber dem Sprechen kommuniziert, doch der Tod nimmt die Perspektive auf Kommunikation, was bleibt, ist Abwesenheit.

„Schließlich verweist das Schweigen auf den Zusammenhang zwischen *Leben* und *Tod*. Wenn Leben nicht mehr ist, gibt es keine Sprache, keine Geräusche, keine Bewegung, nur noch Leere. Wo Bewußtsein und Sprache nicht sind, breitet sich Schweigen aus [...]. Die Grenzen der Sprache, der Imagination, des Menschen und seiner Welt werden erfahrbar. Aber diese Erfahrung hilft nicht mehr. Im Tod schweigt auch der Sinn, Ende aller Hermeneutik. Es gibt unaufhebbare Grenzen und Unterbrechungen für immer, die Leere des Schweigens, der keine Sprache mehr gewachsen ist.“³

Dietmar Kamper und Christoph Wulf erwähnen hier die *Leere des Schweigens*, die nur mit dem Tod einhergeht. Denn Schweigen, wenn es aktiv vollzogen wird, in Kommunikation mit anderen Menschen, ist niemals leer, es existiert ein Inhalt, über den geschwiegen wird. Der Tod jedoch löscht jeglichen Inhalt und so entsteht die absolute Stille.

Der Tod von Laras Mutter verstärkt den Konflikt mit ihrem Vater, denn der macht Lara für den Unfall verantwortlich. Er sagt zu Lara in Gebärdensprache: „Sie hätte nie Radfahren lernen sollen, es war ein Fehler. Sie hatte Probleme mit dem Gleichgewicht.“⁴ Dann sieht er sie nur an und schweigt. Lara fragt ihn daraufhin, ob er ihr die Schuld gebe, doch er sieht sie nur weiter an. Lara wird wütend und sagt, er

³ Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph: Unterbrechung und Grenze, in: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): *Schweigen: Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992, S. 1-6, S.2 f.

⁴ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 1:16:17-1:16:25)

solle mit ihr reden, das könne er nicht ernsthaft glauben. Doch der Vater schweigt weiter, sieht sie an und verlässt dann das Zimmer.

Diese Szene ist ein gutes Beispiel dafür, welche Ausdruckskraft und Bedeutung das Schweigen des Vaters hat. Die Stille wiegt in dieser Situation also viel mehr als das gesprochene Wort, sie transportiert das Unausgesprochene, was trotzdem existent ist. Für Lara wird das Schweigen ihres Vaters immer unerträglicher, der unausgesprochene Vorwurf macht das Zusammenleben schwer.

„Soll ich dir was sagen? Ich halte es hier nicht mehr aus! Deine vorwurfsvollen stummen Blicke, deine Beschwerden, ich halte die Stille nicht mehr aus in diesem Haus! Die Geräusche, die du machst, wenn du Zeitung liest, wenn du isst, wenn du dir die Zähne putzt. Wie ein Käfig ist dieses Haus geworden!“⁵

Hier hebt Lara die Geräusche, die der Vater macht, hervor und stellt sie gegen die übrige Stille ihres Elternhauses. Paradoxerweise scheinen die Geräusche für sie Ausdruck der Stille zu sein. Die Blicke ihres Vaters fasst Lara als *vorwurfsvoll und stumm* auf, bezogen auf sein Schweigen über den Tod der Mutter und auf die Vorwürfe, die unausgesprochen bleiben. Das Haus und die Stille in ihm sind für sie zum Käfig geworden.

Mit ihrer Musik kämpft sie gegen diese Stille an, sie ist ein Weg zum Ausbruch aus dem Käfig. Auch in dieser Situation, im Streit mit ihrem Vater und dem tiefen Einschnitt in ihrem Leben, dem Tod ihrer Mutter, hilft ihr die Musik beim Prozess der Verarbeitung. Kurz nach dem tödlichen Unfall geht Lara zu dem Klarinettenkonzert, für das ihre Mutter ihr die Karten schenkte. Während sie der Musik zuhört, erscheinen ihr in Rückblenden Bilder von Erlebnissen mit ihrer Mutter, Erinnerungen werden geweckt, und für diesen Moment scheint die Freude über das Erlebte die Trauer über den Tod zu überwiegen. Die Musik wird gegen die absolute Stille gestellt, das Leben gegen den Tod.

Vor dem Konzert ist Lara noch allein im Konzertsaal, auf der Bühne ist ein Bild von Marc Chagall an die Wand projiziert. Sie schaut sich das Bild an, als Giora Feidman, der Klarinetrist, sich zu ihr stellt und sagt: „Listen to the sound of the picture, can you hear it?“⁶ Giora Feidman schreibt dem eigentlich Stillen, einem Gemälde, Klang zu. Das ist als Verweis zu verstehen, dass Stille nicht nur die Abwesenheit von Ton bedeutet. Stille kann verschiedene Klänge haben, in vielerlei Hinsicht.

⁵ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 1:28:45-1:29:00)

⁶ Ebd. (1:18:53-1:18:58)

Die Verbindung zweier Welten

Den Ausbruch aus der Stille ermöglicht Lara vor allem ihre Musik, doch spielt auch die Figur Tom eine wichtige Rolle für ihre Entwicklung. Noch bevor ihre Mutter stirbt, geht Lara für eine Zeit nach Berlin zu ihrer Tante Clarissa, um sich für die Aufnahmeprüfung am Konservatorium vorzubereiten. Hier begegnet sie Tom, der für Lara zur Identifikationsfigur wird. Denn auch sein Vater ist gehörlos, Tom jedoch hörend, er beherrscht die Gebärdensprache und arbeitet mit gehörlosen Kindern. Bisher gab es für Lara nur zwei Extreme, die stille Welt ihrer Eltern und die andere Welt der Hörenden, sie bewegte sich abwechselnd in der einen und der anderen. Tom schafft einen Ausgleich, da auch er beide Welten kennt, und seinen Weg, sich zwischen diesen zu bewegen, schon gefunden hat. Tom ist Laras erste große Liebe und der erste Mensch, dem sie ihre Wünsche und Ängste anvertrauen kann.

Nachdem ihre Mutter gestorben ist, muss sie sich auch von Tom trennen, weil er für ein halbes Jahr in die USA geht. Als die beiden sich verabschieden, sagt Lara: „Das Traurigste im Leben sind Trennungen und der Tod. Ich will keinen Abschied mehr nehmen, ich habe genug davon.“⁷ So wie der Tod die absolute Stille bedeutet, sind auch Trennungen eng mit Stille und Hilflosigkeit verbunden. Denn auch eine Trennung bedeutet für den Verlassenen die Abwesenheit des anderen Wesens. Durch Trennung wird die Kommunikation gestört. Dort, wo vorher Nähe und Austausch war, bleibt eine Lücke, bleibt Schweigen. Der Philosoph Markus Wirtz, der sich in einigen seiner Arbeiten mit dem Nichts und der Absenz auseinandersetzt, geht soweit, das Fehlen von sprachlichem Austausch mit dem Tod gleichzusetzen.

„Der Redefluss als lebendiger Austausch, der Sein gibt und Sinn stiftet, ist unterbrochen, gestört, zum Stillstand gebracht, ja gestorben. Repräsentieren die Wörter das Sein, dann bedeutet ihr Fehlen logischerweise das Nichtsein, den Tod.“⁸

Lara beschreibt Trennung und Tod als das Traurigste im Leben, in beiden Fällen wird die Möglichkeit der Kommunikation genommen. Der Tod ist Trennung, doch ist diese absolut, es gibt keine Chance zur Wiederaufnahme der Kommunikation. Die Trennung verwehrt zumindest die bisherige Art der Verständigung, zunächst einmal wird diese unterbunden. Im Gegensatz zum Tod besteht hier jedoch eine Perspektive auf Kommunikation, wenn auch in anderer Form.

⁷ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 1:26:40-1:26:47)

⁸ Wirtz, Markus: Die Verletzung des Schweigens. Sprachliche Abwesenheit als Seinsverweigerung und als Eröffnung von Leere, in: Grutschus, Anke / Krilles, Peter (Hrsg.): *Figuren der Absenz*, Frank & Timme GmbH, Berlin 2010, S. 103- 114, S.107

2.2. Tod und Leben / Schweigen und Sprechen

Auch in Caroline Links Film *Im Winter ein Jahr* wird der Tod thematisiert. In diesem Film ist er sogar allgegenwärtig, er ist Auslöser und Antrieb der Geschichte. Protagonistin ist die 21-jährige Lilli, deren Mutter einen Maler beauftragt, ein Porträt von Lilli und ihrem verstorbenen Bruder anzufertigen. Als Lillis Mutter mit dem Maler die Details für das Bild bespricht, erklärt sie, ihr Sohn sei bei einem Jagdunfall ums Leben gekommen. Was sie verschweigt ist, dass ihr Sohn Selbstmord begangen hat, er hat sich mit einem Jagdgewehr erschossen.

Dieser Film von Caroline Link beleuchtet die Umgangsweisen der einzelnen Familienmitglieder mit dem Selbstmord des Sohnes und Bruders Alexander. Hierbei steht zuerst die absolute Stille im Vordergrund, die der Tod von Alexander bedeutet. Die plötzliche Abwesenheit einer geliebten Person, die für die Familienmitglieder nicht fassbar ist, und die auf unterschiedliche Weise damit umgehen. Doch was sie verbindet und die Stille auf einer anderen Ebene beschreibt, ist die Stille untereinander - das Schweigen über den Selbstmord und die damit verbundenen eigenen unaussprechlichen Gefühle. Auch bei diesem Film wird im Titel indirekt schon auf diese Stille hingewiesen.

Der Film heißt *Im Winter ein Jahr*, weil die Handlung im Sommer beginnt und es im Winter ein Jahr her sein wird, dass Alexander sich das Leben nahm. Der Winter steht für Schnee, Eis, Kälte und eben Stille, die sich über alles legt, so wie sich nach dem Tod von Alexander die Stille und das Schweigen über die Hinterbliebenen ausbreitet. Das Schweigen steht in starkem Kontrast zu der eigentlichen Gefühlswelt der Figuren, sie müssten sprechen, um zu verarbeiten, doch sie schaffen es nicht.

Der Film widmet sich dieser Grenzüberschreitung vom Schweigen hin zum Sprechen. Von Anfang an ist klar, dass die Figuren die Stille brechen müssen, doch es existiert eine Grenze, die sie am Sprechen hindert und in Schweigen verharren lässt.

Beim ersten Besuch von Lilli bei dem Maler Max Hollander versucht dieser, sich an Lilli heranzutasten und etwas über die Beziehung der Geschwister zu erfahren:

Lilli: „Also, was brauchen sie von mir?“

Max: „Ich würde gerne ein paar Fotos machen und ein paar Skizzen. Und dann bräuchten wir so ein Klavier wie bei euch daheim, vielleicht gibt's ja sowas bei ihnen in der Schule. (*abwartendes Schweigen*) Ich kann auch hier in der Gegend rumschauen.“

Lilli: „Ja, es gibt alle möglichen Klaviere und Flügel in der Schule, ich werde da schon eins finden.“

Max: „Gut. Und dann würde ich gerne mit ihnen über ihren Bruder reden.“

Lilli: *Schweigen...* „Ich werde sicher ein Klavier finden.“⁹

Als die Sprache auf Lillis toten Bruder kommt, beginnt sie zu schweigen. Doch auch an dieser Stelle ist das Schweigen mehr als bloß eine Lücke im Text, es ist Ausdruck von Lillis Unvermögen, über ihren Bruder zu sprechen, und der darauffolgende Versuch, vom Thema wegzuführen, macht deutlich, dass ihr das Schweigen selbst unangenehm ist. Die nächste Szene zeigt Lilli beim Tanztraining, sie studiert Tanz, Schauspiel und Gesang. Sie ist unkonzentriert und ihre Lehrerin ermahnt sie. Die Aufforderung des Malers, mit ihm über ihren Bruder zu reden, hat sie völlig aus der Fassung gebracht.

Schon hier wird deutlich, dass die Begegnung mit dem Maler Lillis Gefühlswelt und den Umgang mit dem Selbstmord ihres Bruders beeinflussen wird. Doch nicht nur Lilli entwickelt sich, sondern die ganze Familie wird durch diesen Auftrag an den Maler aufgerüttelt.

Der Prozess der Erstellung des Gemäldes wird für die Familie auch zum Prozess der Grenzüberschreitung vom Schweigen hin zum Sprechen. Auch wie die Figuren mit der Stille umgehen, ändert sich im Lauf der Handlung. Als Lilli den Maler Max Hollander die ersten Male in seinem Atelier besucht, hält sie die dort herrschende Stille nur schwer aus. Es ist nur Grillenzirpen von draußen zu hören, die beiden sitzen im Atelier, während Max Lilli Fragen zu dem Verhältnis zu ihrem Bruder stellt. Eine Weile sprechen sie miteinander, bis Lilli die Stille in den Dialogpausen immer unangenehmer zu werden scheint und sie aufspringt, um Musik anzumachen. Je näher sich die beiden jedoch kommen und je mehr Vertrauen Lilli zu dem Maler fasst, umso leichter fällt es ihr, die Stille auszuhalten.

Lilli wohnt nicht mehr bei ihren Eltern, sie wohnt allein in einer kleinen Wohnung und es kommt selten zu Kontakt zwischen ihnen. Die erste Szene, in der Lilli und ihre Mutter miteinander kommunizieren, ist ein Telefonat, das Gespräch erfolgt also lediglich über ein Medium, welches physische Distanz ermöglicht. Das Telefonat

⁹ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 20:36-21:03)

bleibt ein Versuch der Kommunikation, man merkt, wie die beiden nach Worten ringen, wie das Gespräch immer wieder stockt, von Schweigen durchzogen ist und sie nicht das ausdrücken können, was sie eigentlich bewegt. Hier wird auch das Unvermögen der Sprache thematisiert, die eigenen seelischen Empfindungen einem anderen Menschen verständlich zu machen, und der damit einhergehende romantische Wunsch, die Seele zu offenbaren. Heinrich von Kleist, der sein ganzes Leben und Werk mit dieser Diskrepanz von eben jener romantischen Vorstellung und der Unmöglichkeit der Umsetzung gehadert hat, beschreibt die Verzweiflung darüber, seine Gefühle nicht in Worten für den Anderen begreifbar machen zu können in einem Brief an seine Schwester:

Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt, sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht *alles* zeigen kann, nicht *kann*, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden.¹⁰

So ist es auch bei Lilli und ihrer Mutter, sie finden keine Worte für die seelische Befindlichkeit und daher bleibt das Gesprochene, das nur das eigentliche Schweigen überdecken soll, an der Oberfläche.

Zu ihrem Vater hat Lilli etwas mehr Kontakt, in einer Szene treffen sich die beiden zum Mittagessen. Doch auch in dieser Beziehung funktioniert die Kommunikation nicht.

Der Vater sagt, dass Lilli müde aussehe, woraufhin sie nach seiner Hand greift und sie umklammert. Es ist offensichtlich, dass sie Nähe und Halt sucht, doch der Vater zieht die Hand weg und fragt, ob sie Geld brauche. Lilli versucht in dieser Situation, wenn auch nicht durch die Sprache, so zumindest durch ihr Verhalten als Ersatz für das Unaussprechliche, auf ihre Gefühle und Bedürfnisse aufmerksam zu machen, doch der Vater übergeht die Signale.

Auch die Beziehung von Lillis Eltern ist von Schweigen und Sprachlosigkeit geprägt. Sie leben zusammen in einem Haus in ländlicher Gegend, doch sie schlafen in getrennten Betten. Lillis Vater hat eine Affäre, von der die Mutter weiß und die sie schweigend duldet. Wenn die beiden kommunizieren, dann nur über Belangloses,

¹⁰Kleist, Heinrich von: An Ulrike von Kleist, Berlin 05.02.1801 in: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden. 2.Band: Briefe*, Hg. von Helmut Sembdner, Carl Hanser Verlag München 1993, S.626

über den Arbeitsalltag. Sie leben nebeneinander her, beide damit beschäftigt, ihre Gefühle voreinander zu verbergen.

Als es zu einer Diskussion der Eltern über eine Veränderung der Wohnungssituation der beiden kommt – die Nähe des Hauses zum Ort des Selbstmordes Alexanders ist für den Vater nicht auszuhalten – spricht die Mutter zum ersten Mal über etwas, das schon lange in ihr gearbeitet haben muss. Es ist in indirekter Weise eine Schuldzuweisung an den Vater, alle – auch Alexander - ständig unter Druck gesetzt zu haben. Deswegen bleibt dieser auch perplex zurück, als sie kurz darauf die Wohnung verlässt.

Was neben dem Tod von Alexander so schlimm und schmerzhaft für die Familie ist und worüber sie nicht in der Lage sind miteinander zu reden, ist, dass sie nicht wissen, warum er sich umgebracht hat. Er hat keinen Abschiedsbrief oder irgendein Zeichen hinterlassen. Auch hier herrscht Stille. Wenn die Familie gemeinsam darüber reden würde, könnte sie sich vielleicht gegenseitig helfen, mit dieser Unwissenheit und Ohnmacht fertig zu werden. Doch so verzweifelt jeder alleine an der Frage nach der Ursache, Schuldzuweisungen kommen auf, an sich selbst und an andere.

Verletzung und Schweigen

Gegen Ende des Films, als Lilli und ihre Mutter das erste Mal direkt miteinander in Kontakt treten, sieht Lilli sich im Schlafzimmer der Eltern ein Foto von sich und ihrem Bruder an, als sie noch klein waren. Das Foto zeigt Lilli stehend, mit einer Hand hinter dem Rücken, ihr kleiner Bruder schaut sehnsüchtig zu ihr auf und streckt seine Hand aus. Caroline Link greift hier auf ein intermediales Element zurück, sie verwendet die Fotografie als Erweiterung des Films. Roland Barthes zufolge wird die filmische Welt, wie auch die reale, von der Annahme gestützt, dass die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortläuft. Die Fotografie hingegen sprengt diesen, sie „fließt von der Darstellung zurück zur Bewahrung.“¹¹ Demnach nutzt Link die Fotografie, um sie dem nach der Zukunft strebenden Medium Film entgegenzustellen und so den Tod von Alexander fassbarer zu machen. Das Foto im Zimmer der Eltern hat die Funktion des Bewahrens, eine Situation, die so nie wieder stattfinden wird und auch nicht stattfinden kann, wird festgehalten.

¹¹ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985, S.100

„Genau darum geht es auch bei jeder Fotografie: in den Lebenden zu schneiden, um den Toten zu perpetuieren. Mit einem scharfen Skalpell die Zeit enthaupten, den Augenblick entnehmen und ihn unter (auf) durchsichtigen Filmbinden einbalsamieren, schön flach und an einem gut sichtbaren Ort, um ihn aufzubewahren und vor seinem eigenen Verlust zu bewahren.“¹²

Doch dieses Bewahren des Lebendigen durch die Fotografie kann nach Roland Barthes, wie er in *Die helle Kammer* ausführt, nicht funktionieren, da die Abbildung des Lebendigen immer auch auf seinen Tod verweist.

„Die gleiche Beziehung finde ich nun in der PHOTOGRAPHIE wieder; auch wenn man sich bemüht, in ihr etwas Lebendiges zu sehen (und diese Verbissenheit, mit der man „Lebensnähe“ herzustellen sucht, kann nur mythische Verleugnung eines Unbehagens gegenüber dem Tod sein), so ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von „Lebendem Bild“: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in dem wir die Toten sehen.“¹³

Die Bemühungen also, einen Menschen durch eine Fotografie lebendig erscheinen zu lassen, können aufgrund der Implikation des Todes nur scheitern.

„Denn die Unbewegtheit der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN, einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen; indem sie aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert („Es-ist-so-gewesen“), erweckt sie den Eindruck es sei bereits tot.“¹⁴

Als Lilli das alte Foto betrachtet, wird also diese Lebendigkeit ihres Bruders suggeriert und gleichzeitig impliziert es auch seinen Tod, was sie sehr trifft. Barthes bezeichnet den Moment der Verwundung beim Betrachten eines Fotos als „punctum“, im Gegensatz zum „studium“, das für ihn eine allgemeinere Rezeption von Fotografien, die kulturell geprägt ist, bedeutet. Beim „studium“ gilt das Interesse des Betrachters vielen Fotografien, die er „als Zeugnisse politischen Geschehens“¹⁵ aufnimmt oder als „anschauliche Historienbilder“¹⁶ schätzt. Beim „punctum“ jedoch kommt es zu einem rein persönlichen Gebrauch der Fotografie und die distanzierte Haltung wird gebrochen.

¹² Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd.1, Verlag der Kunst, Amsterdam / Dresden 1998, S.165

¹³ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985, S.40 f.

¹⁴ Ebd. S.88 f.

¹⁵ Ebd. S.35

¹⁶ Ebd. S.35

„Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“¹⁷

So ergeht es Lilli in jenem Moment, als sie das Bild von sich und ihrem Bruder entdeckt. Die Tatsache, dass ihr Bruder tot ist, wird im Moment des Betrachtens der Fotografie des noch lebendigen Bruders auf dem Foto umso schmerzhafter. Barthes beschreibt, wie sich bei dem Betrachten von Fotografien von Menschen Vergangenheit und Zukunft verschränken und letztendlich immer den Gedanken an den Tod hervorrufen.

„Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. [...] Das Kinderphoto meiner Mutter vor Augen, sage ich mir: sie wird sterben: ich erschauere [...] *vor einer Katastrophe die bereits stattgefunden hat*. Gleichviel, ob das Subjekt, das sie erfährt, schon tot ist oder nicht, ist jegliche Photographie diese Katastrophe.“¹⁸

Übertragen auf Lilli bedeutet dies also, dass sie ihren Bruder nicht nur wieder lebendig vor Augen hat, sondern gleichzeitig, von der Situation des Fotos ausgehend, vor der Tatsache erschrickt, dass ihr Bruder erst noch sterben wird.

Die Fotografie zeigt Lilli und ihren Bruder zusammen, sodass Lilli sich auch über die Hintergründe dieses Bildes Gedanken macht.

Lilli: „Das ist hier im Garten, oder?“
Mutter: „Alexander wollte immer an deiner Hand gehen, er war sehr anhänglich. Das ist dir ziemlich auf die Nerven gegangen. Du wolltest ihm die Hand nicht geben.“
Lilli: „Wie gemein von mir.“
Mutter: „Du warst schon immer etwas abweisend. Möchtest du einen Tee?“¹⁹

In diesem kurzen Dialog schwingt viel von dem mit, was nicht gesagt wird. Zunächst antwortet die Mutter überhaupt nicht auf Lillis Frage, sondern erzählt einfach, was ihr zu dem Bild einfällt. Lilli wirkt durch das, was ihre Mutter erzählt hat, verstört, in ihr

¹⁷ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985, S.36

¹⁸ Ebd. S. 106

¹⁹ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 1:24:29-1:24:50)

scheinen diverse Bilder hochzukommen, in denen sie Alexander abgewiesen hat. In Bezug auf seinen Tod und die bereits erwähnte Schuldfrage ist auch an Lilli ein Vorwurf der Mutter zu erkennen, den sie jedoch nur ganz nebenbei einstreut, und Lilli dann mit dem Gesagten und Nicht-Gesagten einfach stehen lässt.

Auch Lilli macht keinen Versuch mehr, das Unausgesprochene mit ihrer Mutter zu klären, sondern bezieht den Selbstmord ihres Bruders immer mehr auf sich und fühlt sich schuldig. Daher sucht auch sie verzweifelt nach einem Grund für den Selbstmord, um die eigenen Schuldgefühle loszuwerden.

In einer Szene befindet sich Lilli abends in ihrer Wohnung und ihr tauchen immer wieder Bilder von ihrem Bruder auf. Sie ist verzweifelt und beginnt sich mit einem Messer in die Arme zu ritzen. Sie setzt gegen die Ohnmacht des Schmerzes über den Tod ihres Bruders und die Ohnmacht, sich niemandem mitteilen und verständlich machen zu können, einen anderen, einen physischen Schmerz, der den seelischen für einen Moment vergessen machen soll.

Noch am selben Abend ruft der Maler Max sie an, er brauche ihre Hilfe, er komme mit dem Bild nicht weiter. Lilli offenbart Max, dass sie sich von ihrem Bruder verfolgt fühle, er ziehe sie langsam mit in den Tod.

Das ist das erste Mal, dass Lilli ihre Gefühle sprachlich artikuliert, sich jemandem öffnet. Max macht Lilli eindrücklich klar, dass Alexander tot ist, dass er sie nicht verfolgen kann, weil er nicht mehr da ist. Mithilfe des Malers lässt Lilli ihren Gefühlen freien Lauf und spricht das Problem der ganzen Familie an: die fehlende Kommunikation.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass bei den Formen des negativen Schweigens eine Seinsverweigerung, eine Negation der Sprache vorliegt, die eine asymmetrische Kommunikationssituation repräsentiert: Der Eine erwartet etwas vom Anderen – ein erlösendes oder befreiendes Wort, vielleicht auch nur den Hauch einer Erwiderung, eine richtige Antwort oder einen hilfreichen Hinweis -, doch der Andere verweigert die Offenbarung dieser Gabe, verschließt sich, enttäuscht dadurch die Erwartungshaltung seines Gegenübers und verletzt diesen dadurch.²⁰

Nach Markus Wirtz liegt in der Familie eine negative Form des Schweigens vor, da, zumindest von Lilli, ein Brechen dieses Schweigens gewünscht wird. Es ist bei ihr nicht nur die Trauer über den Tod ihres Bruders, sondern auch die Verletzung durch

²⁰ Wirtz, Markus: Die Verletzung des Schweigens. Sprachliche Abwesenheit als Seinsverweigerung und als Eröffnung von Leere, in: Grutschus, Anke / Krilles, Peter (Hrsg.): *Figuren der Absenz*, Frank & Timme GmbH, Berlin 2010, S. 103- 114, S.108

ihre Eltern, die ihre Erwartung von einem kommunikativen Austausch nicht erfüllen können.

Der Film *Im Winter ein Jahr* behandelt vorwiegend das Unausgesprochene. Das, worüber gesprochen wird, dient dazu, deutlich zu machen, worüber Stille herrscht. Die Thematik des Unausgesprochenen zeigt sich in jeder Figur auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Themen.

Auch die außenstehende Figur des Malers Max Hollander befindet sich an der Grenze vom Schweigen zum Sprechen. Er hat einen Sohn, über den und mit dem er nicht spricht, die Kommunikation findet über dessen Mutter statt, von der er getrennt lebt. Unausprechlich ist für ihn auch seine Homosexualität, er lebt allein und zurückgezogen in seinem Atelier. Der Auftrag für das Gemälde und die Begegnung mit Lilli bedeuten auch für ihn eine Entwicklung. Lilli fragt ihn gleich bei der ersten Begegnung, ob er schwul sei, worauf er nur antwortet, dass er das nicht wisse. Ähnlich der stillschweigenden Auseinandersetzung mit seiner Homosexualität verhält es sich mit der Beziehung zu seinem Sohn. In Hollanders Atelier hängt ein Porträt, doch erst spät wird klar, dass darauf sein Sohn abgebildet ist. Die beiden sprechen nicht miteinander, doch nähert sich der Maler ihm heimlich, indem er ihn beim Schwimmtraining beobachtet. Dieses Verhalten ist exemplarisch für das all jener Figuren, die sich nach Kommunikation sehnen, doch ohne externe Impulse unfähig sind, aus der Stille auszubrechen.

2.3. Überwindung der Stille

Im Laufe der Handlung beider Filme kommt es zu Entwicklungen der Figuren, an deren Ende die Überwindung der Stille steht. Der Kampf der einzelnen Figuren mit der Stille, dem Schweigen, der Sprachlosigkeit und dem Unaussprechlichen hat sich in verschiedenen Formen gezeigt, so wie sie auch auf verschiedene Weise den Weg aus der Stille heraus schaffen.

Bei Lara in *Jenseits der Stille* deutet sich der Weg aus der Stille mit dem Beginn des Spielens der Klarinette an, die Überwindung der Stille am Ende der Handlung zeigt sich in der Aufnahmeprüfung am Konservatorium. Trotz des Widerwillens ihres Vaters und der Möglichkeit eines totalen Bruchs mit ihm, geht sie zur Aufnahmeprüfung und zeigt damit ihren Entschluss, Musikerin zu werden. Dadurch befreit sie sich endgültig von der Stille ihres Elternhauses und der Dominanz ihres Vaters. Als Lara gerade zu spielen beginnen will, kommt der Vater in den Saal hinein. Er wolle sie spielen sehen. Somit hat auch ihr Vater den Weg aus der Stille gefunden, aus der Verweigerung gegen Laras Musik. Als Lara ihr Vorspiel beendet hat, sagt ihr Vater in Bezug auf ihre Musik: „Vielleicht kann ich sie nicht hören, aber ich werde versuchen, sie zu verstehen.“²¹ Er macht das Eingeständnis an Lara, sich auf ihre Welt einlassen zu wollen.

Bei den Figuren in *Im Winter ein Jahr* wird die Grenzüberschreitung vom Schweigen zum Sprechen durch den Auftrag an den Maler ausgelöst. Das Gemälde gibt Anstoß zur Kommunikation, welche jedoch lange gehemmt und von Sprachlosigkeit geprägt ist. Für Lilli ist der Maler Max eine wichtige Figur für ihre Entwicklung, durch ihn wird ihr Ausbruch aus der Stille vorangetrieben. Max macht Lilli klar, dass sie und ihre Familie aufhören müssen, nach einem Grund für den Selbstmord von Alexander zu suchen.

Seit dem Selbstmord ihres Bruders hatte Lilli ihre Leidenschaft für das Tanzen verloren, ihre Befreiung aus der Stille erfolgt nun über das Tanzen. Ohne vorgeschriebene Choreographie tanzt sie für sich zu dem Lied *Signal to noise*, auf dessen Bedeutung ich im nächsten Kapitel noch eingehen werde.

An diesem Punkt hat sie den Weg wiedergefunden, sich durch den Tanz auszudrücken, all das, was sie vorher nicht aussprechen konnte, legt sie in die Bewegung. Es ist die Überwindung der Stille durch den Ausdruck ihrer seelischen

²¹ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 1:44:09-1:44:15)

Empfindungen in Form des Tanzens und der erste Schritt, auch das Schweigen auf sprachlicher Ebene zu brechen.

Bald darauf ruft Lilli ihre Mutter an, sie spricht auf den Anrufbeantworter. Es ist das erste Mal, dass Lilli ihre Mutter direkt auf die aktuelle Situation, den Umgang mit dem Selbstmord Alexanders, anspricht. Der Tanz, in dem Lilli für sich selbst ihre Gefühle und ihre Trauer nach außen getragen hat, hat es ihr möglich gemacht, nun auch endlich das Schweigen mit ihrer Mutter zu brechen.

Auch Lillis Mutter schafft es, ihr Schweigen zu brechen und die Stille zu überwinden. Der Weg zum Begreifen, dass ihr Sohn tot, ist und zum Eingeständnis, dass er sich umgebracht hat, führt über die Auseinandersetzung mit ihrem Mann und die scheiternden Kommunikationsversuche mit Lilli zu einer intensiven Beschäftigung mit sich selbst.

Am Tag, als sie ihr Schweigen bricht, geht sie in den Wald, zu der Stelle, wo Alexander sich erschossen hat. Sie konfrontiert sich direkt mit der traumatisierenden Wahrheit, um endlich wirklich zu begreifen, was geschehen ist. Nachdem sie ihren Gefühlen freien Lauf gelassen hat, ähnlich wie Lilli beim Tanzen, kann auch sie ihr Schweigen brechen. Sie teilt sich zwar keiner anderen Person mit, doch schreibt sie an ihrem Computer folgende Zeilen: „Vor ungefähr einem Jahr haben wir Alexander verloren. Er hat sich das Leben genommen. Wir wissen bis heute nicht warum.“²²

Dies trifft den Kern dessen, was sie ein Jahr lang nicht imstande war sich selbst einzugestehen und zu artikulieren, nun steht es schwarz auf weiß auf ihrem Bildschirm.

Lillis Eltern gehen einen weiteren Schritt aus der Stille, indem sie sich trennen, der Vater wird ausziehen.

Für den Maler Max Hollander bedeutet die Begegnung mit Lilli ebenfalls Anstoß zur Entwicklung, durch ihre Fragen entsteht Kommunikation und somit auch Reflektion. Dem Unaussprechlichen der gestörten Beziehung zu seinem Sohn und dem Schweigen zwischen ihnen beginnt er langsam entgegenzutreten. Er schenkt seinem Sohn das Porträt, das zuvor in seinem Atelier hing. Er beendet das Schweigen und sucht den Kontakt zu seinem Sohn, der jedoch über den Besuch seines Vaters nicht besonders erfreut scheint. Auch hier dominiert das Schweigen die Begegnung, ein Gespräch kommt nicht zu Stande, es bleibt beim Versuch.

²² *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 1:53:07-1:53:20)

Caroline Link stellt in ihren Filmen die Sprache als Vermittler von seelischen Zuständen in Frage und beschäftigt sich mit alternativen Ausdruckssystemen. Da wo die Sprache versagt, muss ein anderer Weg des Ausdrucks gefunden werden. Anstelle der Sprache setzt Link die Musik, den Tanz und die Malerei.

3. Formale und motivische Inszenierung der Stille

Die Stille in den Filmen von Caroline Link zeichnet sich einerseits durch die Thematik aus, andererseits trägt auch die Form einen großen Teil zu dem Gesamteindruck der *stillen Filme* bei. Wie sich in den beiden Filmtiteln die Worte *Stille* und *Winter* finden, so sind diese Begriffe auch in den Bildern immer wiederkehrende Motive. Die Filme sind geprägt von Landschaften und Räumen, die Stille transportieren und so eine Einheit mit dem Inhalt bilden.

Der Film *Jenseits der Stille* beginnt mit einer Szene unter dem Eis. Die Kamera bewegt sich von tief unten immer weiter nach oben zur Eisdecke. Es sind Wasserpflanzen zu sehen und die verschwommenen Umrisse derer, die sich auf dem Eis bewegen. Der Ton ist gedämpft, man hört Stimmen, die von oberhalb des Eises zu kommen scheinen, und Kratzgeräusche, die Schlittschuhe auf der Eisoberfläche machen. Dann folgt ein Schnitt, Lara und ihre Tante werden gezeigt, wie sie auf dem zugefrorenen See Schlittschuh laufen. Es dämmt und es ist neblig, der See ist an den Rändern mit Schnee bedeckt. Sobald der Schnitt zur Eisoberfläche erfolgt, setzt auch Musik ein.

In dieser ersten Szene wird schon das Thema des Films etabliert, der Ausbruch aus der Stille, bzw. der Gegensatz der gehörlosen und der hörenden Welt. Unter dem Eis herrscht Stille, es können nur gedämpfte und verzerrte Laute wahrgenommen werden, es wird keine Musik eingesetzt. Es ist die Einführung in die stille Welt Laras, ein Verweis auf die Gehörlosigkeit ihrer Eltern. Mit dem Schnitt an die Eisoberfläche erfolgt der Sprung in die hörende Welt. Die Geräusche werden klarer, Stimmen erkennbar. Auch die Tatsache, dass Lara in dieser Szene mit ihrer Tante zusammen ist, hat eine symbolische bzw.weisende Funktion, denn die Tante wird diejenige sein, die Lara an das Klarinette spielen heranführt und ihr somit zum Ausbruch aus der Stille verhilft.

Abgesehen von der Einführung in die verschiedenen Welten durch Bild und Ton, wird in dieser Szene auch durch die Landschaft Stille und Ruhe transportiert. Der See liegt abgelegen, es sind keine Häuser zu sehen, er ist umringt von Wald, im Hintergrund im Nebel sind Hügel zu erkennen. Der Schnee und der Nebel verleihen der idyllischen Landschaft eine Stimmung der Einsamkeit und Ruhe.

Auch der Film *Im Winter ein Jahr* beginnt mit einer Szene, die Ruhe und Stille transportiert.

Die ersten Einstellungen sind Nahaufnahmen der schlafenden Lilli, die Kamera schwenkt über ihren Rücken zu ihrem Arm, der über den Bettrand hängt. Dann folgt ein Schnitt und ebenfalls in Nahaufnahmen und in Zeitlupe werden das Gesicht und die Hände ihres Bruders Alexander gezeigt, der Kopfhörer im Ohr hat, sich tänzelnd bewegt und die Hände nach dem Schnee ausstreckt. Darauf folgt wieder ein Schnitt auf Lilli, die aufsteht und zum Fenster geht und ihren Bruder beobachtet. Kurz darauf erscheint auch deren Mutter, die Alexander zuerst unbemerkt mit einer Kamera filmt. Nun wird immer zwischen Lillis Blick aus dem Fenster und Alexander und der Mutter im Garten geschnitten, bis Lilli langsam vom Fenster verschwindet.

Die schlafende Lilli zu Anfang der ersten Szene ist ein Sinnbild für die Stille. Sie ist im Schlaf ganz ruhig, sie bewegt sich nicht, man hört nur ihr gleichmäßiges Atmen bis zum Schnitt zu ihrem Bruder, mit dem langsame leise Musik einsetzt. Hier beginnt die Zeitlupe, die die Bewegungen des tanzenden Alexanders verlangsamt, ihm Ruhe verleiht. Durch die Zeitlupe wird der Fokus in dieser Szene auf Alexander gelegt, die Darstellung der Figur gewinnt an Bedeutung. Dem Zuschauer ist die Bedeutung noch nicht klar, doch trotzdem realisiert er, in Kontrast zur Darstellung der anderen Figuren, dass sie etwas Besonderes ist.

„Zeitlupe ist eine besonders spektakuläre und intensive Steuerung des Zeitflusses im Film, wenn auch nicht die einzige [...]. Doch nichts macht Zeitfluss und Bewegung so sichtbar wie Zeitlupe, und durch diese Steigerung der Sichtbarkeit gewinnen sie an Bedeutung, erfahren sie eine semantische Aufladung.“²³

Das Bild zwingt den Zuschauer, durch Nahaufnahme und Zeitlupe, sich eingehend mit der Figur Alexander zu beschäftigen. Die Figur erfährt eine semantische Aufladung, die sich dem Zuschauer erst dann erschließt, wenn klar wird, dass Alexander sich umgebracht hat.

„[...] wenn Slow Motion dazu beiträgt, den narrativen Fokus auf eine Figur zu konzentrieren, entsteht eine neue Realitätsebene, eine Art psychologische Wahrheit. Die Zeitlupe wirkt dann als Gegenstück zu einer wissenschaftlichen Auffassung der Zeit, die gleichmäßig und mechanisch fortschreitet. Sie visualisiert eine eigene, individuell empfundene und daher emotionale Zeit.“²⁴

²³ Brockmann, Till: Slow E-Motion. Gefühlswelten der Zeitlupe, in: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz / von Keitz, Ursula / Schneider, Alexandra / Tröhler, Margrit (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Schüren Verlag GmbH, Marburg 2009, S. 153-167, S. 155

²⁴ Ebd. S. 167

Die Zeitlupe ermöglicht der Figur eine „emotionale Zeit“, die der übrigen Darstellung des Fortschreitens der Zeit entgegengesetzt ist. Hier wird das Fortschreiten der Zeit verzögert, die Dauer eines Moments wird in die Länge gezogen und diesem somit mehr Bedeutung beigemessen. Die Zeitlupe ist ein Alleinstellungsmerkmal der Figur Alexander, die besondere Inszenierung lässt sie unweigerlich zum Mittelpunkt der ersten Szene werden.

Zudem verweist diese Szene auf die Beziehungen der Figuren untereinander, es wird deutlich, wie nah sich Alexander und seine Mutter sind, wie sehr die Mutter ihren Sohn bewundert. Lilli hingegen ist von den beiden getrennt, sie steht hinter der Fensterscheibe im Haus und beobachtet die beiden nur. Sie ist somit auch akustisch abgetrennt, sie kann die Anderen nicht hören.

Es deutet sich an, wie schwierig die Beziehung von Lilli und ihrer Mutter ist, da sie als Außenstehende gezeigt wird, die vom liebevollen Miteinander ihrer Mutter und ihres Bruders ausgeschlossen ist. Hier wird die Stille durch die Isolation einer Figur deutlich, die wie in einer Blase das Geschehen zwar sieht, doch nichts hört und auch von den anderen Figuren unbeachtet bleibt. Caroline Link findet in ihren Filmen also verschiedene Formen, die Stille begreifbar zu machen, die jedoch nicht die Abwesenheit von Ton bedeutet.

„Silence, too, is an acoustic effect, but only where sounds can be heard. The presentation of silence is one of the most specific dramatic effects of the sound film. No other art can reproduce silence, neither painting nor sculpture, neither literature nor the silent film could do so.“²⁵

Auch Michel Chion zufolge ist es überhaupt erst durch den Tonfilm möglich geworden, Stille im Film darzustellen. Denn erst durch die Unterbrechung von Ton und Stimme werde die Stille fassbar. Trotzdem reiche es nicht, die Tonebene zu unterbrechen, um so Stille zu erzeugen. Der Zuschauer würde hierdurch den Eindruck einer technischen Unterbrechung bekommen. Zudem habe jeder Ort seine einzigartige Stille, auf die bei Tonaufnahmen geachtet werden müsse, so könnten ein paar Sekunden der jeweils spezifischen Stille eines bestimmten Ortes aufgenommen werden und später unter einen Dialog gelegt werden, um das Gefühl von zeitweiser Stille an diesem bestimmten Ort zu erzeugen.²⁶

²⁵ Balazs, Bela: *Theory of the film: Sound*, in: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hrsg.): *Film Sound. Theory and practice*, Columbia University Press, New York 1985, S. 116-125, S.117

²⁶ Vgl. Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on screen*, Columbia University Press, New York 1994, S.57

Die Realisation eines Films ohne Ton, um so die absolute Stille zu erzeugen, gestaltet sich schwierig, wie auch der Regisseur Mike Figgis bemerken musste:

„It was something I'd wanted to do my entire film career, which is basically have *nothing* on the soundtrack. Every time I've tried to do that in the past, a sound person has said: 'No you can't have *nothing* on a soundtrack. If you want silence, you have to approximate silence with what's called "room tone". It's like quiet white noise. But you can't have zero.'²⁷

Dieser „room tone“ ist das, wovon auch Michel Chion spricht, um sich der Stille anzunähern. Die spezifische Stille eines bestimmten Raumes, die jedoch nicht die Abwesenheit von Ton bedeutet. Link setzt in einigen Szenen ihrer Filme „room tone“ der Landschaft ein, es ist weder Musik noch Dialog vorhanden, das Bild zeigt Umgebungen, die keine lauten Geräusche produzieren, wie einen Park, ein Feld oder einen See. Zu hören ist das leise Rascheln der Blätter im Wind oder das Plätschern des Wassers, so entsteht der Eindruck einer natürlichen Stille.

Wenn die Stille jedoch einen Gegensatz hat, wird sie leichter begreifbar, dramaturgisch als Gegenpol präsenter und weitaus fühlbarer; die einfachste Form, den Eindruck von Stille zu kreieren ist, einer ruhigen Szene eine geräuschvolle Sequenz voranzustellen. „So silence is never a neutral emptiness. It is the negative of sound we've heard beforehand or imagined; it is the product of a contrast.“²⁸ Diese Kontraste schafft Link meist, indem sie den urbanen gegen den ländlichen Raum stellt, womit sich die Geräusche und der Ton als laut und leise gegenüberstellen lassen. Wenn die Figur Max Hollander aus einer lauten Bar, in der Gespräche, Gelächter und Musik sich vermischen zu einem See fährt, wo nahezu keine Geräusche wahrnehmbar sind, gewinnt die Stille am Wasser an Intensität.

Neben der Darstellung der Stille durch spezifische Raumakustik oder Gegensätze zeigt sich eine weitere Form, diese erfahrbar zu machen; durch die Hervorhebung eines Geräuschs bzw. die Konzentration auf ein Geräusch. Hierdurch wird die ganze Aufmerksamkeit auf dieses eine spezifische Geräusch gelegt, sodass die umliegende Stille deutlich wird.

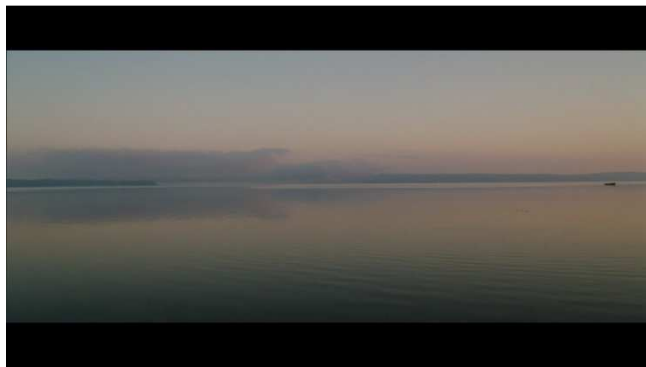
„How do we perceive silence? By hearing nothing? That is a mere negative. Yet man has a few experiences more positive than the experience of silence. Deaf people do

²⁷ Figgis, Mike: Silence: the absence of sound, in: Sider, Larry / Freeman, Diane (Hrsg.): *Soundscape: The School of Sound Lectures, 1998-2001*, Wallflower Press, London 2003, S.1-14, S.1

²⁸ Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on screen*, Columbia University Press, New York 1994, S.57

not know what it is. But if a morning breeze blows the sound of a cock crowing over to us from the neighboring village, if from the top of a high mountain we hear the tapping of a woodcutter's axe far below in the valley, if we can hear the crack of a whip a mile away – then we are hearing the silence around us. We feel the silence when we can hear the most distant sound or the slightest rustle near us. Silence is when the buzzing of a fly on the windowpane fills the whole room with sound and the ticking of a clock smashes time into fragments with sledgehammer blows.”²⁹

Stille wird also hörbar, deutlich erfahrbar, wenn es einen weiteren Faktor gibt, der die Aufmerksamkeit auf die Stille legt. Der Stille wird sich bewusst, wer ein Geräusch hört, das diese Stille durchbricht. Caroline Link setzt in ihren Filmen immer wieder Naturaufnahmen ein, die sich in den Fluss der Handlung fügen und so eine ruhige Stimmung kreieren. In einer besonders langen Einstellung aus *Im Winter ein Jahr* wird der Fokus auf ein Geräusch gelegt und dadurch die Stille der Landschaft präsent.



30

Diese Einstellung dauert einige Sekunden, es ist ganz still, der einzige Ton, der zu hören ist, ist das Zwitschern eines weit entfernten Vogels, der sich irgendwo außerhalb des Bildes befindet. Die gezeigte Landschaft wird durch den Ton, der von außerhalb kommt, noch erweitert. Die Stille wird von einem weit entfernten Geräusch durchbrochen, sodass die umliegende Stille gerade dadurch besonders deutlich wird. Die Möglichkeit den Raum für die Stille in Filmen zu vergrößern wurde laut Michel Chion auch durch die technische Entwicklung zum „Dolby Sound“ seit Mitte der siebziger Jahre geprägt. Die Intensität, die der Ton seither gewonnen habe, könne auch für die Stille genutzt werden:

²⁹ Balazs, Bela: Theory of the film: Sound, in: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hrsg.): *Film Sound. Theory and practice*, Columbia University Press, New York 1985, S. 116-125, S.117

³⁰ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009 1:21:30)

„Dolby cinema thus introduces a new expressive element: the silence of the loudspeakers, accompanied by its reflection, the attentive silence of the audience. Any silence makes us feel exposed, as if it were laying bare our own listening, but also as if we were in the presence of a giant ear, tuned to our own slightest noises. We are no longer merely listening to the film, we are as it were being listened to by it as well.“³¹

Chion stellt hier die These auf, dass durch den „Dolby Sound“ nicht nur der Zuschauer den Ton des Films hört, sondern in der Präsenz der Stille auch das Gefühl hat, der Film höre auf ihn selbst. Für den Zuschauer, der sich der Stille bewusst wird, öffnet sich ein Raum, den er selbst zu füllen vermag. Durch den Surround Sound erweitert sich das Raumgefühl besonders dann, wenn auf der stereophonen Basis, der akustische Breite, zwischen rechts und links außen irgendwo ein Punktgeräusch gesetzt wird, das innerhalb des hörbaren Raums aus einer genau definierbaren Richtung kommt. Dadurch entsteht wirklicher Raum, ein Raumgefühl und durch die Spannung zwischen Raumgefühl und allgemeinem Raumton Stille, Einsamkeit, Ruhe - je nach dramaturgischem Umfeld.

Das „Hören der Stille“ hat auch John Cage in seinem Werk 4'33 aus dem Jahr 1952 thematisiert. In diesem Stück spielen die aufführenden Musiker vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden nichts. Cage machte mit diesem Werk auf die Bedeutung der Stille aufmerksam. Zudem ging es ihm darum, deutlich zu machen, dass die Stille nicht Abwesenheit von Ton, sondern den Beginn des Hörens bedeutet. „Und es gibt keine Stille, die nicht mit Klang geladen ist.“³² Das Hören der Stille bedeutet, aufmerksam zu hören; wenn keine große Geräuschkulisse vorhanden ist, wird jedes kleinste Geräusch bedeutsam.

So verhält es sich auch in den Filmen von Caroline Link. Die Momente der Stille schaffen Raum und Zeit für den Zuschauer, die Bilder auf sich wirken lassen und durch eigene Assoziationen zu erweitern.

Die Einführung des Tonfilms und die spätere Neuerung des „Dolby Sound“ sind also wichtige Faktoren zur Gestaltung der Stille im Film. Caroline Link nutzt diese Möglichkeiten in ihren Filmen, die Stille hat große Präsenz.

Wenn während eines Dialogs lange Pausen entstehen, die nicht mit Musik gefüllt werden, sondern nur der besondere „room tone“ hörbar ist, offenbaren sich die

³¹ Chion Michel: The Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film that Listens to Us, in: Sider, Larry / Freeman, Diane (Hrsg.): *Soundscape: The School of Sound Lectures*, 1998-2001, Wallflower Press, London 2003, S.150-54, S.151

³² Cage, John: *Silence*, Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied und Berlin 1969, S. 31

Charaktere. Die Schauspieler nutzen die Abwesenheit von Musik und Sprache, um nur durch Mimik und Gestik das Gefühl der Figuren in dieser Stille zu beschreiben. Bei *Im Winter ein Jahr* sind in der Umgebung von Max' Atelier die Naturgeräusche sehr präsent. Wenn sich die Figuren in seinem Atelier befinden, hört man von draußen die Grillen zirpen, sonst ist es still. Dieses eine Geräusch macht die umliegende Stille erst begreifbar. Bei einem Spaziergang von Max und Lilli in dieser Umgebung ist das Rascheln der Blätter im Wind das präsenteste Geräusch, welches in Dialog-Pausen allein steht, und wiederum die Einsamkeit und Stille der Landschaft deutlich macht, ebenso aber auch auf das Innenleben der Figuren verweist. Es unterstützt das Verständnis über die Beziehung der beiden Figuren, da ihnen die Stille mittlerweile nicht mehr unangenehm ist, sie sind in *stillem Einverständnis* zusammen.

3.1. Landschaft

Ein weiterer Aspekt, der zum Gesamteindruck der *stillen Filme* von Caroline Link beiträgt, ist die Wahl der Motive und der Bildaufbau. Wie bereits erwähnt finden sich in den Filmen viele Landschaftsaufnahmen. Und auch diese, ob mit oder ohne Figuren im Bild, transportieren die besondere Stimmung der Stille. Die Landschaften verkörpern einen Zustand, der sich auf die Figuren übertragen lässt oder die Figuren in ihren Emotionen trägt.

Béla Balázs setzt sich in seinem Werk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* im Kapitel „Natur und Natürlichkeit“ mit dem Einsatz und den Wirkungen von Landschaft im Film auseinander und erklärt, dass man bei einem guten Film beim Anblick einer Landschaft den Charakter der Szene, die sich darin abspielen werde, voraussagen können müsse.³³

Damit geht einher, dass die Landschaft die Stimmung, die für die Szene von Bedeutung ist, widerspiegelt. Zudem weist Balázs darauf hin, dass der Film die hohe poetische Möglichkeit habe, die Landschaft als lebendige Seele, als handelnde Person im Drama mitspielen zu lassen³⁴ und sieht die Landschaft als eine eigene Instanz, die mit dem Betrachter in Beziehung tritt:

„Aber nicht jedes Stück Land ist auch schon Landschaft. Die objektive, die natürliche Natur ist es nicht. Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfaßbaren Sinn. Ein Gesicht, das eine tiefe Gefühlsbeziehung zum Menschen zu haben scheint. Ein Gesicht, das den Menschen meint.“³⁵

Bei *Im Winter ein Jahr* und *Jenseits der Stille* treten die Figuren immer wieder in Beziehung zur Landschaft. An Wendepunkten in ihren Leben, in schwierigen Situationen gehen sie in die Natur, um Antworten auf ihre Fragen zu finden. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass die Figuren meist allein diese Orte aufsuchen und in die Landschaft blickend einige Zeit verharren. Die Landschaft wird als Rückzugsort der Figuren dargestellt, an dem sie sich, ohne Ablenkung der Zivilisation, mit sich selbst beschäftigen. In den Landschaftsaufnahmen ist der „Gefühlsausdruck mit einem deutlichen, wenn auch unfassbaren Sinn“ erfahrbar. Es sind stets

³³ Vgl. Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 67

³⁴ Vgl. ebd. S. 67

³⁵ Ebd. S. 67

Landschaften in der Natur, die eine eigene, hoffnungsvolle Melancholie vermitteln, die auch den Figuren eigen ist. Ein Gefühl, dass beim Anblick der Bilder deutlich scheint, doch schwer beschreibbar ist. Es korrespondiert so auch mit der Sprachlosigkeit der Figuren, die sich ihrer Gefühle bewusst sind, doch dieser nicht habhaft werden können.

Dass die Landschaft mit dem Betrachter in Verbindung tritt, sei ein Effekt der Kunst, hier also ein Effekt des Films, der uns die Landschaften zeigt.

„Denn für die Kunst kommt nur das Beseelte in Betracht. Beseelt ist aber nur was einen Sinn, und zwar einen menschlichen Sinn ausdrückt. Die Seele der Natur ist gar nicht etwas von vornherein Gegebenes, das man „einfach“ fotografieren kann. Alte magische Kulturen haben sie vielleicht gekannt. Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener reflektiert. Diese Spiegelung geschieht aber durch die Kunst.“³⁶

Wie Barbara Pichler und Andrea Pollach in ihren Untersuchungen zu *Landschaft und Film* beschreiben, auch in Bezug auf Balázs Gedanken zum „Beseelten“, würden Überlegungen zu schwer greifbaren Verbindungen zwischen Mensch und Umgebung gerne unter Begriffen wie „Seelenlandschaft“ zusammengefasst, die das Assoziationsfeld häufig auf romantische bis kitschige Stimmungsbilder einengen würden.³⁷ Dennoch schließen sie nicht aus, dass bestimmte Landschaftsbilder, ob durch kulturelle Konditionierung oder individuelle Neigungen, emotionale Verfasstheiten auslösen und/oder atmosphärisch gelesen werden könnten.³⁸

Was sich festhalten und auf Links Filme anwenden lässt, ist der Gedanke Balászs, dass die Seele der Natur, hervorgerufen durch die Kunst, die Reflektion der eigenen Seele darstellt. Wenn die Figuren in Links Filmen also die Natur aufsuchen, spiegelt sich in der Landschaft etwas von ihrer eigenen Seele, bzw. lässt sich für den Zuschauer erahnen, wie sich die Figur in der Landschaft fühlt. Die Landschaften in Links Filmen lassen sich so in Beziehung zum Inhalt und zu den Figuren, zur Stimmung setzen.

³⁶ Vgl. Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 68

³⁷ Vgl. Pichler, Barbara / Pollach, Andrea : Einführende Anmerkungen zu *Landschaft und Film*, in: Pichler, Barbara / Pollach Andrea (Hrsg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*, SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Wien 2006, S. 15-33, S. 22

³⁸ Vgl. Ebd. S. 22

Sergei Eisenstein schreibt der Landschaft im Stummfilm die größte Bedeutung in Bezug auf das „hörbar machen“ des Films zu:

„The greatest share in „making sound“ fell to landscape. For landscape is the freest element of film, the least burdened with servile, narrative tasks, and the most flexible in conveying moods, emotional states, and spiritual experiences.“³⁹

Obwohl Eisenstein die Illustration des Stummfilms thematisiert, sind seine Überlegungen dennoch auch in Bezug auf die eigene Sprache der Landschaft in Links Filmen relevant. Denn er setzt diese auch in Bezug zur Musik, die Landschaft sei es, die dem Film den Ton gebe. Daraus wiederum folgt, dass die Landschaft als Bild auch in der Lage ist, Stille zu transportieren, wie es in den Filmen von Caroline Link der Fall ist.

Doch wie gelingt die Darstellung von Stille durch Landschaft? Caroline Link wählt meist Aufnahmen von Naturidylle. Plätze in der Natur, die wie zufällig entdeckt scheinen und die durch Bildausschnitt, die Lichtgebung und oft auch durch die Position der Figuren im Bild zu etwas Besonderem werden. Hierbei orientiert Link sich stark an der Ästhetik der romantischen Malerei, mit den weichen Lichtverhältnissen der aufgehenden oder untergehenden Sonne oder den mystischen nebligen Winterstimmungen. Die Figuren sind meist zentriert im Bild angeordnet, sie wirken in den weiten Landschaften klein und verloren. Die Landschaften wirken selbst schon still, die Bildausschnitte sind so gewählt, dass keine Anzeichen von Zivilisation in ihnen zu erkennen sind, es wird die „reine“ Natur inszeniert.

Somit sind auch alle Geräuschquellen des urbanen Lebens ausgeschaltet, und auch die der Natur werden auf ein Minimum reduziert. Es herrscht nicht viel Bewegung in den Landschaften, andere Menschen außer den Protagonisten oder Tiere werden nicht gezeigt. Auch Regen oder Wind, die Bewegung in das Bild bringen könnten, werden ausgespart. So wirken sie als ruhige und friedliche Landschaften, es gibt keine starken Kontraste der Farben, Himmel und Erde gehen ineinander über. Diese monochromen Bilder kommen sehr stark bei den Winterlandschaften zur Geltung, von ihnen geht dadurch eine Stille aus, die erfahrbar wird. Der Schnee bedeckt Erde, Hügel und Bäume und dämpft jedes mögliche Geräusch. Diese Aufnahmen zeichnen sich zudem durch lange Einstellungen aus, das fördert ebenso die stille

³⁹ Eisenstein, Sergei: *Nonindifferent Nature. Film and the structure of things*, Cambridge University Press 1987, S. 217

Atmosphäre, da die Ruhe der Landschaft nicht durch schnelle Schnitte gestört wird. Selten sind in Links Filmen Landschaftsaufnahmen zu finden, in denen die Figuren nicht zu sehen sind. Meist beginnen sie mit einer Totale, in der die Figuren klein und verloren in der weiten Landschaft wirken.



40



41

Von diesen beiden Stills aus *Jenseits der Stille* geht eine große Kraft und Wirkung aus, die die Verlorenheit der Figuren verbildlicht. In beiden Ausschnitten ist das Licht diffus, es ist neblig, es dominiert kühles Graublau. Beim ersten Bild ist fast kein Unterschied zwischen Himmel und Erde zu erkennen, sodass die Landschaft unendlich wirkt. Die einzige Struktur geben dem Bild die Holzstangen des Hopfenfeldes, doch dadurch, dass sie bis in den Hintergrund zu sehen sind, scheinen auch sie ins Unendliche zu reichen. Die Figuren sind zentriert angeordnet, sie sind dunkel gekleidet und verschwinden förmlich zwischen all den Stangen. Durch die Senkrechten im Bild gibt es keine dynamischen Linien, wie etwa stark steigende Diagonalen oder stürzenden Linien. Das bedeutet, dass das Bild im Wesentlichen aus Horizontalen und Vertikalen besteht und dadurch statisch wirkt.

Im zweiten Bild sind es mehrere sanft fallende Linien, die von ihrer Beschaffenheit eher ruhig sind. Farblich sind stärkere Kontraste vorhanden als im ersten Bild, doch auch hier sind die Farben gedämpft und dunkel. Der zugefrorene See schlängelt sich durch die Winterlandschaft, er führt auf der linken Seite ins Bild hinein und auf der rechten Seite wieder hinaus. Es gibt keinen Anfang und kein Ende und genau in der Mitte dieser Weite befinden sich die drei Figuren. Die dunkle Stimmung entsteht durch die Lichtverhältnisse, die der Nebel und die Wolken schaffen, durch die Farben der Landschaft - Braun, Schwarz und dunkles Grün dominieren - und durch die Bildaufteilung.

⁴⁰ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 08:00)

⁴¹ Ebd. (15:55)

Dadurch, dass im Vordergrund die dunklen Tannenspitzen so präsent sind und im Hintergrund ebenfalls, wird der Rest des Bildes dunkel gerahmt. Zudem wirken die Figuren, durch die Präsenz der mächtigen Tannen im Vordergrund, noch kleiner. Zudem sind sie nur als Schattenriss wahrnehmbar, ihnen fehlt Gesicht und Struktur.

Die Ästhetik dieser Bilder erinnert an die der Gemälde Caspar David Friedrichs. Viele seiner Landschaftsgemälde sind ebenfalls von Weite und Einsamkeit bestimmt, der Kunsthistoriker Norbert Wolf, der sich mit Friedrichs Gesamtwerk beschäftigt, nennt ihn den „Maler der Stille“⁴². Auch bei Friedrichs Gemälden werden die Menschen gegen die Natur gestellt. Sie wirken ebenso meist klein und verloren oder befinden sich in einer betrachtenden Position, die sie stark von der Landschaft abgrenzt. Man denke an *Mönch am Meer* oder *Wanderer über dem Nebelmeer*.



43



44

Die Romantik, zu der Friedrich sich zuordnen lässt, ist eine gefühlsbetonte Epoche, ihre Künstler beschäftigen sich vor allem mit dem individuellen Erleben, mit der Seele und der eigenen Identität. In der Malerei wird meist die landschaftliche Idylle zum Hauptmotiv und zum Schauplatz der nach innen gerichteten Weltsicht.

„Ob es sich nun um die Nazarener oder die Dresdner Schule handelt, zeichnet sich die deutsche Romantik durch einen ausgeprägten Hang zur nachdenklichen Introspektion aus, der zu einer Erforschung der Seele und des Geistes führt, welche letztlich in traditionellen Erscheinungsformen Gestalt annimmt.“⁴⁵

⁴² Vgl. Wolf, Norbert: *Caspar David Friedrich 1774 - 1840: Der Maler der Stille*, Taschen Verlag, Köln 2003

⁴³ Friedrich, Caspar David: *Mönch am Meer*, 1808-1810

⁴⁴ Friedrich, Caspar David: *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818

⁴⁵ Sala, Charles: *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*, KOMET MA-Service und Verlagsgesellschaft mbH, Frechen 2001, S. 75

So „entscheiden sich die deutschen Maler für eine stille Nachdenklichkeit, für in sich gekehrte, auf ihren Sinn zurückgezogene Bilder.“⁴⁶

Diese Ideen der romantischen Malerei lassen sich in den Landschaftsbildern von Caroline Link wiederfinden, so scheint auch die Thematik der beiden Filme eng mit jener der Romantik zusammenzuhängen. Die Figuren flüchten aus dem Alltag, in dem sie mit Tod und Zweifel konfrontiert sind, in die romantische Idylle der Natur - so wie auch in der Romantik die große Sehnsucht vorhanden ist, in die Urgründe hinabzusteigen, um dort Erkenntnis zu finden.⁴⁷ Diese „Urgründe“, das Unveränderte und Reine zeigt sich den Romantikern in der Natur, angesichts derer sie sich mit den elementaren Fragen ihres Inneren beschäftigen, wie auch bei C. D. Friedrich:

„Von Studie zu Studie geraten seine Landschaften mehr zum Monolog des einsamen Menschen über die Grundfragen des Lebens und insbesondere die Beziehung zwischen dem Menschen, der Natur und Gott. [...] Diesen geistigen Zielen entspricht eine Technik der gewollt geometrischen Komposition und Konstruktion, die alle zu verführerischen Aspekte der Formen, zu gefälligen Rundungen, zu grellen, aggressiven Farben ausmerzt.“⁴⁸

Die weichen und monochromen Farben in Links Landschaftsbildern, das Verschwimmen der Grenzen von Himmel und Erde und die Position der Figuren im Bild sind der Ästhetik Friedrichs sehr ähnlich. So wie Selbstfindung und Sinnsuche, die Überwindung von eigenen Grenzen, Hauptmotive in den besprochenen Filmen sind.

Die beiden oben gezeigten Darstellungen von Winterlandschaften aus *Jenseits der Stille* können als Repräsentanten für die Thematik gesehen werden: Lara, die auf der Suche nach sich selbst und einem Platz in der Welt ist, verloren in der eisigen unendlichen Landschaft.

Die Stills der Winteraufnahmen sind vom Anfang des Films, an dem Lara gerade beginnt, sich der Problematik mit ihren Eltern bewusst zu werden und sich von ihrem Vater, aufgrund des Unverständnisses für ihre Musik, zurückgestoßen fühlt. Mit Fortschreiten der Handlung ändert sich auch die Landschaft im Film. Am Ende des Films, als Lara beschließt, sich am Konservatorium zu bewerben und ihr Vater zum Vorspielen erscheint, ist es Sommer.

⁴⁶ Sala, Charles: *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*, KOMET MA-Service und Verlagsgesellschaft mbH, Frechen 2001, S. 75

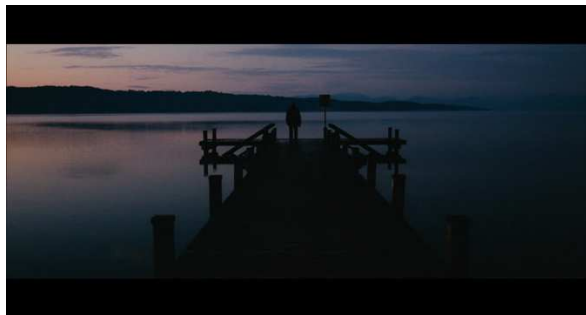
⁴⁷ Vgl. Kleßmann, Eckart: *Die deutsche Romantik*, DuMont Buchverlag, Köln 1991, S. 83

⁴⁸ Sala, Charles: *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*, KOMET MA-Service und Verlagsgesellschaft mbH, Frechen 2001, S. 85

Meist werden Jahreszeiten im Film genutzt, um das Voranschreiten der Zeit deutlich zu machen. Nicht so bei *Jenseits der Stille*, wo etwa der große Zeitsprung von ungefähr zehn Jahren, von Lara als Kind zur jungen Erwachsenen, durch eine Blende gestaltet wird. Die Jahreszeiten werden also bewusst eingesetzt, um passende Stimmungen zu kreieren, die auch die innere Entwicklung der Figuren unterstützen.

Von großer Prägnanz in Friedrichs Gemälden sind auch die Rückenansichten der Figuren, Perspektiven, die auch in Links Filmen auffällig sind. Diese verstärken den Eindruck, dass die Figuren in der Landschaft ihren Gedanken nachhängen, wenn sie dort längere Zeit ohne Regung verharren.

„Das Besondere an diesen Figuren ist, dass sie nicht als integrativer Bestandteil der Landschaft aufgefasst werden, sondern gleichsam wie Fremdlinge vor der geschauten Natur stehen bleiben. [...] Zudem handeln die Rückenfiguren nicht in der Landschaft. Ihre Tätigkeit scheint sich, soweit man das nachvollziehen kann, auf das Betrachten zu beschränken.“⁴⁹



50



51

Das linke Bild zeigt die Rückenansicht des Malers Max Hollander, als er von seinem nächtlichen Besuch in einer Schwulenbar zurückkehrt und Halt am See macht. Die Morgendämmerung setzt ein, dadurch entstehen die besondere Farbgebung und das Licht.

Der Steg ist genau in der Mitte des Bildes angeordnet und ragt weit in das Bild hinein, sodass der Eindruck besonderer Tiefe entsteht, eingefangen von übereinander gestaffelten Horizontalen im Hintergrund, die eine stabile Ruhe schaffen. Der Steg ist fast schwarz, die gleiche Farbe haben die Umrisse der Figur Max, die ganz am Ende des Steges im perspektivischen Fluchtpunkt des Bildes

⁴⁹ Scholl, Christian: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, Deutscher Kunstverlag München, Berlin 2007, S. 167

⁵⁰ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 1:01:28)

⁵¹ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 59:05)

steht. Dadurch, dass im Vordergrund kein Land zu sehen ist, sondern der Bildausschnitt direkt im Wasser beginnt und sich bis zum Horizont ausstreckt, entsteht der Eindruck unendlicher Weite. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Spiegelung des Himmels in dem glatten See und ihrer gleichen Farben. Der Himmel geht in den See über und umgekehrt, somit erscheint die Landschaft endlos.

Nach Hans Joachim Neidhardt läge in den Landschaften Friedrichs der optische und geistige Fokus in der Ferne, im Unendlichen.⁵² „Die Menschen aber, einsam allein oder zu zweien der saugenden Tiefe diese Landschaft zugewandt, lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters aus dem Nahbereich hinweg in eben diese Ferne.“⁵³

In dieser Weite ist der kleine Mensch zentriert positioniert, was die Verlorenheit der Figur verdeutlicht. Die Figur Max befindet sich in diesem Moment an einem Wendepunkt in ihrem Leben, in einer Identitätskrise, sie ist auf der Suche. Max beginnt gerade, sich mit seiner Homosexualität auseinanderzusetzen, kann sie aber noch nicht offen leben. So scheint ihn die Konfrontation mit seinem Inneren direkt in diese Landschaft zu führen.

„Die Sache ist nämlich so, daß die Stilisierung der Natur – ob impressionistisch oder expressionistisch – *die Bedingung* dafür ist, daß ein Film zum Kunstwerk werde. Denn im Film, der kein geographisches Lehrmittel, sondern die Darstellung von Menschenschicksalen sein will, gibt es keine „Natur“ als neutrale Wirklichkeit. Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muss.“⁵⁴

Die Landschaft ist Träger der Stimmung, in der die Figur sich befindet. Durch das Bild wird deutlich, wie die Figur in der Stille ihren Gedanken nachhängt. Die Stille ist präsent in der Ruhe der Landschaft und dem Fehlen von Sprache oder Musik, es sind nur Max´ Schritte auf dem Holzsteg zu hören. Zur Präsenz der Stille tragen auch die vorangegangenen Szenen aus der Bar bei, da dort laute Musik und Stimmen zu hören waren. Durch diesen Gegenpol wirkt die Stille hier noch eindringlicher.

⁵² Vgl. Neidhardt, Hans Joachim: *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik*, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 2005, S. 53

⁵³ Ebd. S. 53

⁵⁴ Balász, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 66

Das rechte Bild zeigt die Rückenansichten von Lara und ihrer Tante Clarissa, die in Berlin diesen See aufsuchen. Auch hier wird der urbane gegen den ländlichen Raum gestellt, die Figuren flüchten aus der Stadt in die romantische Idylle. Das Licht der Abenddämmerung wirkt wie ein Weichzeichner, auch hier sind die Farben der Landschaft einheitlich. Sogar die Farben der Kleidung der Figuren finden sich in den Farben der Landschaft wieder, sodass keine starken Kontraste entstehen. Interessant ist auch hier wieder die Linienführung, durch welche die Personen in der Mitte der dominierenden Baumstämme eingerahmt werden.

Durch die zwei dominierenden Horizontalen, das Seeufer und die Oberkante des Waldes auf der anderen, kaum wahrnehmbaren Uferseite, und den Begrenzungen auf der rechten und der linken Bildseite durch die zwei Bäume wird das Bild noch stabiler und noch statischer. Der flächige Charakter des Bildhintergrundes wird durch den kaum wahrnehmbaren Übergang von Wald und Wasser verstärkt. Ruhiger bzw. stiller kann man ein Bild kaum komponieren. Insgesamt wird also auch hier die im romantischen Sinne „schöne“ Landschaft als Zufluchtsort in schwierigen Situationen für die Figuren gezeigt.

„Die Herrlichkeit der Natur wird uns nur eines sagen können: alles ist gewöhnlich und geordnet, alles ist alltäglich! Sie begnügt sich damit wieder zusammenzufügen, was der Mensch zerbrochen hat, sie richtet wieder auf was der Mensch zerstört findet. Wenn eine Figur sich für eine Weile aus einem Familienstreit zurückzieht oder eine Totenwache verlässt, um das verschneite Gebirge zu betrachten, dann ist es, als ob sie versuchte, die gestörte Ordnung der Serien im Hause wieder zu richten, eine Ordnung, die von der unwandelbaren und regelhaften Natur wiederhergestellt wird, so wie in einer Gleichung, die uns die Ursache für die scheinbaren Brüche angibt, für das „Hin und Her, das Auf und Ab“, wie Leibnitz sagt.“⁵⁵

Wie Deleuze erklärt, kann die Flucht der Figuren in die Natur als ein „Wiederherstellen wollen der Ordnung“ gesehen werden. Denn die Ordnung der Natur ist unveränderlich, so ist es auch ein Zeichen der Rückbesinnung auf gewohnte Strukturen. Da diese Strukturen bei den Figuren jedoch auseinanderfallen, suchen sie jene in Anbetracht der Natur.

Auch bei der Aufnahme von Lara und ihrer Tante am See ist keine Musik zu hören, die Figuren sprechen kaum und betrachten die Landschaft.

⁵⁵ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 29

Die Stille, die die Landschaft transportiert, wird durch die Form unterstützt, die Rückenansicht der Figuren provoziert die Frage nach deren Emotionen in dieser Umgebung.

Wenn Caroline Link diese romantischen Landschaften gegen den urbanen Raum stellt, wird ein klarer Kontrast deutlich. Sowohl in der räumlichen Darstellung, als auch in der diegetischen Welt. Der Wunsch nach Ruhe und Ordnung im Leben der Figuren drückt sich in der Wahl der Landschaften und der Bildausschnitte aus.

3.2. Räume

So wie in den Landschaften in Links Filmen nicht viel Bewegung herrscht und dadurch der Eindruck von Ruhe erweckt wird, sind auch die anderen Räume und Schauplätze von Statik und Leere bestimmt. Hierdurch wird einmal mehr das Hauptaugenmerk auf die Figuren gelegt und so ihre Beschäftigung mit sich selbst visualisiert.

Viele von den Innenräumen, in denen die Figuren sich bewegen, wirken leer. Die Räume, abgesehen von den Wohnungen der Protagonisten, sind wenig möbliert, in öffentlichen Bereichen wie Cafés sind meist nur wenige Menschen zu sehen. Zudem sind die Innenräume alle sehr groß, sodass die Figuren in ihnen, auch aufgrund der wenigen Requisiten, viel Platz für sich haben. Die Bewegungen der Figuren sind jedoch meist nur minimal, sodass der Raum ungenutzt bleibt, die Leere deutlich wird. Durch die Sparsamkeit mit Requisiten und Statisten liegt der Fokus auf den Figuren, wenig lenkt von ihnen ab. Diese Räume lassen das Bild ruhig wirken. Die Stille, die in solch leeren großen Volumina vorherrscht, wird prägnant, wenn die kleinste Bewegung der Figuren, wie zum Beispiel ein paar Schritte, in der übrigen Stille unglaublich laut wirken. Oder wenn Dialogpausen entstehen, in denen keine Musik oder sonst ein Ton zu hören ist, außer dem „room tone“.

Die großen Räume ermöglichen natürlich auch, die physische Distanz der Figuren untereinander zu vergrößern, bzw. zu variieren. Da die meisten Szenen in einem Raum relativ lang sind, erzeugt Caroline Link, in Abstimmung mit der Handlung und der Beziehung der Figuren untereinander, durch die Positionen der Figuren im Raum Spannung.

Die Szene bei *Im Winter ein Jahr*, in der Lillis Mutter und Vater in einen großen Streit geraten, wird nicht in deren Haus angesiedelt, sondern in der Wohnung, die sie besichtigen. Diese ist völlig leer. Jeder Schritt hallt und auch die Stimmen haben einen anderen Klang, als in möblierten Räumen.



56

Zudem wirkt der Raum durch die Leere und die kahlen weißen Wände kühl. Hier wird auch deutlich, wie die Größe und die Leere des Raumes die Distanz betonen, in welcher sich die beiden Figuren gegenüberstehen. Diese entsteht nicht nur durch die tatsächliche Distanz, sondern auch aufgrund der Teilung des Raumes durch die seitlichen Zwischenwände und die Galerie. Die Figuren sind so im Raum positioniert, dass die größtmögliche Distanz zwischen ihnen entsteht. Sie stehen sich diagonal fast vom einen Ende des Raumes bis zum anderen gegenüber. Hinzu kommt, dass die Mutter hinter der gefühlten Raumabgrenzung steht, sodass sie in einem eigenen „Raum im Raum“, doppelt abgegrenzt vom Vater positioniert ist. Der Vater wirkt in diesem Bild größer und dominanter, da er im Vordergrund und zudem in leichter Untersicht positioniert ist, die Mutter in einiger Entfernung klein und zurückgedrängt. Sie hält sich an der Bar fest, der Vater gewinnt in diesem Bild klar die Oberhand. Interessant ist, dass das Zentrum des Bildes die Tür des Raumes ist. Obwohl sie im Hintergrund liegt, ist sie zentriert im Bild angeordnet und wird durch die vorderen Wände gerahmt, sodass in den Blickpunkt rückt. Mittelpunkt des Bildes ist also die Tür, die den möglichen Ausweg aus der unangenehmen Situation bietet. Die Trennung der beiden Figuren im Lauf der Handlung schließt an dieses Bild an. Kurz erwähnt seien hier die Farben der Kleidung, worauf ich in einem folgenden Kapitel jedoch noch genauer eingehen werde. Die Distanz der beiden Figuren wird so noch auf einer weiteren Ebene verbildlicht. Der Vater trägt schwarz, die Mutter weiß. Zwei Gegenpole, die die Figuren so auch optisch ganz klar voneinander abgrenzen.

⁵⁶ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 1:03:25)



57

Dieser Raum ist ein Tanzsaal in Lillis Hochschule, den sie am Ende des Films aufsucht und dort zum ersten Mal wieder für sich allein tanzt. Diese Szene habe ich im ersten Kapitel als die „Überwindung der Stille“ angeführt. Die Leere und Größe des Raumes lassen die Figur Lilli am linken Bildrand, auf dem Sofa sitzend, klein wirken. Vor ihr breitet sich der leere helle Boden aus, der aufgrund der tiefen Kameraposition weit und groß wirkt. Der Raum bietet sich in dieser Einstellung an, von Lilli genutzt zu werden.

Lilli ist die einzige Person in diesem Raum, doch der Fokus liegt auf eben jenem. Die Funktion des Raumes ist durch die Barre und den Spiegel klar definiert, er ist unschwer als Tanzsaal zu erkennen. Der Raum erzeugt durch die Abwesenheit der die Funktion erfüllenden Bewegung Spannung. Wie auch Deleuze bemerkt, dass ein leerer Raum seine Bedeutung vor allem aus der Abwesenheit eines möglichen Inhalts gewinnt.⁵⁸ Lilli bleibt einige Zeit auf dem Sofa sitzen und scheint damit zu hadern, sich zu überwinden, aufzustehen und zu tanzen. Dass diese Spannung auch für den Zuschauer spürbar wird, liegt an dem Raum und der Kameraeinstellung.

Nicht nur die leeren Räume spielen in Links Filmen eine große Rolle, sondern auch solche, die ich „isolative Räume“ nennen will. Viele Szenen zeigen die Protagonisten in einem abgetrennten Raum, der von außen gefilmt wird. Das heißt, die Kamera ist nicht im Raum und folgt der Person, sondern nimmt eine Position außerhalb des Raumes ein, meist durch eine Fensterscheibe getrennt. Die Personen in dem isolativen Raum handeln nicht, sondern stehen nur da und blicken aus diesem hinaus. Dadurch, dass die Figuren in ihrem abgeschlossenen Raum von außen gezeigt werden, wirkt ihre Bewegungslosigkeit noch eindringlicher.

⁵⁷ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 1:43:56)

⁵⁸ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 30



59



60



61



62

Im Fall von Lilli bei *Im Winter ein Jahr*, die die ersten beiden Aufnahmen zeigen, findet eine Isolierung von Personen statt. Im ersten Bild sieht sie ihre Mutter und ihren Bruder zusammen im Garten, im zweiten Bild entdeckt sie bei einer Straßenbahnfahrt ihre Mutter draußen auf der Straße.

In beiden Fällen sehen die angeschauten Personen Lilli nicht. Die Trennung durch einen eigenen Raum, in dem Lilli sich befindet, ist ein klares Zeichen für ihre Isolation in der familiären Beziehung.

Das dritte Bild zeigt Lillis Mutter in ihrem Haus am Fenster stehend und in den Garten blickend. Auch hier filmt die Kamera von außen durch die Fensterscheibe. So betrachtet der Zuschauer die Figur beim Schauen und blickt nicht mit ihr hinaus. Wieder eine Form der Darstellung, um die Figur und ihr Inneres in den Vordergrund zu stellen, denn es kommt automatisch die Frage auf, an was die Figur denkt, während sie hinausblickt.

Die letzte Aufnahme ist aus *Jenseits der Stille* und zeigt Lara und ihren Vater in ihrem Haus. Der Blickwinkel des Betrachters ist ähnlich wie beim vorherigen Bild, nur dass durch den Fensterrahmen noch eine weitere Ebene der Separation sichtbar ist. Jede der beiden Figuren bekommt durch das Fenster einen eigenen Rahmen, sie werden vom Mittelsteg optisch getrennt. Da auch diese Beziehung eine schwierige ist

⁵⁹ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 2:59)

⁶⁰ Ebd. 1:50:52

⁶¹ Ebd. 1:01:38

⁶² *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 1:15:49)

und der Vater Lara insgeheim die Schuld an dem Tod der Mutter gibt, ist diese optische Trennung auch ein Verweis auf die emotionale.

Die „isolativen Räume“ bedeuten sowohl eine Abgrenzung der Figuren von ihrer Außenwelt, als auch eine Abgrenzung des Zuschauers von den Figuren. Die subjektiven Empfindungen der Figuren sollen nicht nachempfunden, sondern lediglich beobachtet werden.

3.3. Stilleben

Es gibt in *Im Winter ein Jahr* einige Bilder, die lediglich Gegenstände zeigen. Diese Stilleben tauchen im Laufe der Handlung immer wieder auf. Im Gegensatz zu den leeren Räumen, die ihre Bedeutung nach Deleuze aus der Abwesenheit eines möglichen Inhalts gewinnen, definiere sich das Stilleben durch die Anwesenheit und Zusammenstellung von Gegenständen, die sich in sich selbst hüllten oder zu ihrem eigenen Behältnis würden.⁶³ Einige von ihnen werden gleich zu Anfang des Films hintereinander gezeigt, sodass mehr als zehn Sekunden lang nur Sächliches im Bild ist.



64



65



66



67

Zu Anfang sind diese Stilleben lediglich Gegenstände, noch ohne Bedeutung, scheinbar leere Bilder.

Sie können in keinen Kontext gestellt werden, da die Information, die nötig wäre, um sie einzuordnen, noch nicht gegeben ist. So wirken sie als Bilder der Stille, die Gegenstände selbst bewegen sich nicht, leiser Außenton und eine minimalistische Form der Musik ist zu hören. Es werden lediglich ganz leicht drei Töne auf dem Klavier angeschlagen.

⁶³ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 30

⁶⁴ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 11:44)

⁶⁵ Ebd. 11:49

⁶⁶ Ebd. 11:51

⁶⁷ Ebd. 11:54

Die Bilder machen die Zeit, die vergeht, deutlich. Oder wie Deleuze es formuliert: „Das Stilleben ist die Zeit, denn alles, was sich verändert, ist in der Zeit, nur sie selbst verändert sich nicht; sie selbst könnte sich nur in einer anderen Zeit verändern – und so fort, bis ins Unendliche.“⁶⁸

Durch langsame, minimalistische Kamerabewegungen wird die Unveränderlichkeit der Gegenstände hervorgehoben. Beim ersten Bild schwenkt die Kamera leicht nach oben, während sie sich nach unten bewegt, beim zweiten schwenkt sie langsam von oben nach unten, die Gegenstände sind jedoch die ganze Zeit im Bild. Beim dritten Bild bleibt die Kamera statisch und beim vierten Bild schwenkt sie minimal von unten nach oben, wobei auch von Anfang an die Gewehre zu sehen sind. Im Verlaufe der Handlung gewinnen diese Bilder an Bedeutung. Da sie immer wieder auftauchen, merkt der Zuschauer, dass sie eine besondere Bedeutung haben müssen, doch erst am Schluss enthüllt sich ihre Zeichenhaftigkeit. Das offene Gartentor wird zur Schwelle, die Lillis Mutter übertritt, um den Platz aufzusuchen, an dem sich ihr Sohn umgebracht hat. Denn das Tor führt in den angrenzenden Wald, wo er Selbstmord begangen hat. Das Bild des offenen Tores, das immer wieder auftaucht, scheint wie eine Aufforderung an die Mutter zu sein, dass sie die Schwelle übertreten soll, was ihr jedoch nicht gelingt. Es kann als die visuelle Umsetzung des rein sprachlichen Bildes der „Schwelle vom Schweigen hin zum Sprechen“, wie ich es im ersten Kapitel genannt habe, gesehen werden. Caroline Link geht jedoch nicht soweit, am Ende des Films noch ein Bild mit der geschlossenen Gartentür einzufügen. Die Gewehre aus dem vierten Bild sind am Ende des Films natürlich einfach als Hinweis auf den Selbstmord zu erkennen, da Alexander sich mit einem solchen Jagdgewehr erschossen hat. Trotz ihrer Zeichenhaftigkeit sind diese Bilder dennoch Bilder der Stille und der Leere. Zunächst verweisen sie nur auf sich selbst und durch die langen Einstellungen und die Statik entfaltet sich Ruhe.

⁶⁸ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 31

3.4. Großaufnahme/Gesicht

In Links Filmen sind auffällig viele Großaufnahmen der Gesichter der Protagonisten zu finden. Meist in Dialogen, die sich offensichtlich oder auch subtiler mit der Gefühlswelt der Figuren beschäftigen.

Auch hier sind es lange Einstellungen, das Gesicht und seine Regungen werden verfolgt, die sehr gekonnt reduzierte Mimik tritt in den Vordergrund.

„Ein lebendes Gesicht ist in Bewegung, ein stillgelegtes Porträt hingegen weist immer einen Mangel, eine Reduktion auf. Der Film vermag anders als die Malerei, die Skulptur oder die Photographie dem bewegten Mienenspiel des menschlichen Ausdrucks gerecht zu werden.“⁶⁹

Bei der Großaufnahme des Gesichts steht zunächst die Inszenierung der verschiedenen Ausdrücke dieses Gesichts im Vordergrund. Über das Gesicht des Gegenübers versucht der Mensch, die essenziellen Gefühlsregungen zu decodieren, um das Gesagte oder auch das Schweigen in den richtigen Kontext zu stellen. Wenn der Fokus des Bildes also auf dem Gesicht einer Figur liegt, soll es zum Verständnis dieser dienen, es zielt auf eine Verbindung mit der Innenwelt des Charakters.

„Mit der Großaufnahme des Gesichts wird eine imaginäre Innenperspektive des Protagonisten vermittelt. Diese kann sich zum einen als subjektive Kamera realisieren, durch die die Blickrichtung des Protagonisten nachvollzogen wird. Zum anderen, und das ist hier gemeint, wird diese subjektive Perspektive durch das Bild des Gesichtes selbst vermittelt. Auf diesem Gesicht spiegelt sich das Erleben wider, und damit wird, als metonymische Zeichenbewegung, der Verweis auf das subjektive Erleben inszeniert.“⁷⁰

Wenn die Großaufnahmen des Gesichts, wie bei Caroline Link, meist in Dialogen zu finden sind, dann verweisen sie einerseits auf das subjektive Erleben der Situation und dessen, was in dem Dialog zur Sprache kommt und andererseits auf die Beziehung der Figuren. Indem Gilles Deleuze der Großaufnahme eine der objektiven Totalen überbietende Subjektivität zuspricht⁷¹, wird die Prägnanz der Großaufnahme für die Darstellung des subjektiven Empfindens der Figur deutlich. Da sich die Figuren, in Großaufnahme gezeigt, meist in einem Dialog befinden, schließt sich der Gedanke an die Beziehung der Figuren untereinander an. Anders als in einem

⁶⁹ Blümlinger, Christa: Gefundene Gesichter. Zu filmischen Gestaltanalysen von Yervant Giankian / Angela Ricci Lucchi und Peter Tscherkassy, in: Sierek, Karl / Blümlinger, Christa: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft mbH, Wien 2002, S. 163-182, S. 163

⁷⁰ Joost, Gesche: *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, transcript Verlag, Bielefeld 2008, S. 146

⁷¹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 51

Raum, in dem sich die Figuren, wie zuvor beschrieben, durch Bewegung Distanz „zueinander verhalten“, spiegelt sich bei den gegenübergestellten Großaufnahmen der Gesichter die Beziehung der Figuren zueinander ausschließlich im Gesicht wider. Durch die in den Vordergrund gestellte Mimik lassen sich Rückschlüsse auf das individuelle Erleben der Figuren und somit auch auf die Beziehung zum Gegenüber schließen. Natürlich kann nicht jede Großaufnahme eines Gesichts auf die Emotionen der Figur hin decodiert werden, wenn keine weiteren Informationen bekannt sind. Wie auch Deleuze bemerkt, ist die Beziehung zwischen einem Gesicht und dem, woran der Mensch denkt, oft nicht festzulegen.⁷² Doch wenn die Großaufnahmen, wie bei Link, in Beziehung zum Gesagten stehen oder vorher ein Hinweis auf die Gedanken der Figur gegeben wurde, so lässt sich durchaus eine Verbindung ziehen. Wenn in *Im Winter ein Jahr* auf eine Rückblende von Lillis totem Bruder eine Großaufnahme ihres Gesichts folgt, kann man eine eindeutige Relation vom Gedanken an den Tod ihres Bruders zu den Affekten auf ihrem Gesicht herstellen.

Durch die vielen Großaufnahmen der Gesichter stellt sich wiederum eine besondere Form der Stille ein. Der Fokus liegt nur auf eben jenem, es ist nichts weiter zu sehen als das Gesicht. Der Hintergrund der Großaufnahmen bei Link ist entweder sehr hell oder sehr dunkel, keine Farben oder Muster, keine Gegenstände, nichts, das irgendwie ablenken könnte.



73



74

Die meisten der Großaufnahmen sind diesen beiden ähnlich, die Figuren sind selten mittig positioniert, eine unstrukturierte, leere Fläche bestimmt das Bild mit. Durch die Großaufnahme des Gesichts wird in Verbindung mit dem zweidimensionalen

⁷² Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 127

⁷³ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 49:17)

⁷⁴ Ebd. (35:40)

Bildgrund das Raumempfinden aufgehoben, sodass das Gesicht losgelöst von jenem betrachtet werden kann.

„Wenn uns aber ein Gesicht allein und groß gegenübersteht, so denken wir an keinen Raum, an keine Umgebung mehr. Selbst wenn wir dasselbe Gesicht vorhin noch mitten in der Menge gesehen haben, so sind wir plötzlich mit ihm unter vier Augen allein. Wir wissen vielleicht, daß dieses Gesicht in einem bestimmten Raume ist, aber wir denken diesen nicht hinzu, denn das Gesicht wird Ausdruck und Bedeutung auch ohne hinzugedachte räumliche Beziehung.“⁷⁵

Die Großaufnahme des Gesichts bezieht sich also auf nichts anderes als auf das Gesicht selbst, auf seinen Ausdruck. Deleuze betont hierzu, dass die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehört hätte, entreiße, die Großaufnahme abstrahiere von allen raumzeitlichen Koordinaten.⁷⁶ Diese Verfahren der Großaufnahme resultieren auch für Deleuze in der Darstellung des Ausdrucks.

„Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden.“⁷⁷

Diese Form der Darstellung schafft also eine eindringliche Form der Stille, denn wir sehen das Gesicht losgelöst von Raum und Zeit und nehmen mit ihm seinen Ausdruck wahr. Keine weiteren Faktoren außer dem Gesicht kommen zur Geltung, die Konzentration liegt ausschließlich auf jenem. Anders als bei den Landschaften, die durch ihre Stimmung, die sich aus verschiedenen Faktoren speist, den Eindruck von Stille vermitteln, resultiert bei der Großaufnahme des Gesichts dieser Eindruck aus der Reduktion auf ein Objekt, das nur für sich und seinen Ausdruck steht. Und doch korrespondieren Landschaft und Gesicht miteinander; vor allem in der romantischen Vorstellung entsprechen sie einander.⁷⁸ Auch Béla Balász beschreibt die Landschaft als „Physiognomie“, als „Gesicht“, sie trete in Beziehung mit dem Betrachter.⁷⁹ Hier taucht wieder der Begriff der „Seelenlandschaft“ auf, in weiterer Folge die Bezeichnung der Augen als „Fenster zur Seele“. Auch wenn diese Bezeichnungen sehr oberflächlich sind, lässt sich nicht leugnen, dass sowohl das

⁷⁵ Balász, Béla: *Der Geist des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 16

⁷⁶ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S.

134

⁷⁷ Ebd. S. 134

⁷⁸ Vgl. Aumont, Jacques: Bild, Gesicht, Passage, in: Sierek, Karl / Blümlinger, Christa: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft mbH, Wien 2002, S. 97-114, S. 102

⁷⁹ Vgl. Balász, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 67

Gesicht, als auch die Landschaft eine enge Verbindung zur Seele, und wenn man es nicht so nennen will, dann zum Inneren des Menschen zu haben scheinen. Denn seit der Romantik werden das Gesicht und die Landschaft, in welcher Form auch immer, gerne dazu bemüht, dem Inneren, dem Unaussprechlichen Ausdruck zu verleihen. So verwundert es nicht, dass Caroline Link in ihren Filmen beide „Physiognomien“, die der Landschaft und die des Gesichts, als unsprachliche Vermittler von seelischen Zuständen wählt, da die Figuren in ihrem Filmen doch in der Stille und der Sprachlosigkeit gefangen sind.

3.5. Farben

Auch die Farben haben einen Anteil an der ruhigen Stimmung in Links Filmen, vor allem zu erkennen bei *Im Winter ein Jahr*. Durch diesen Film zieht sich eine monochrome Farbgestaltung, die sowohl die Räume, das Interieur, als auch die Kleidung der Figuren bestimmt. Auffällige, knallige Farben sucht man in dem Film vergebens, mit zwei Ausnahmen, auf die ich später näher eingehen werde.

Die dominierenden Farben in den Bildern sind gedeckte Töne, Grau, Braun, Beige, dunkles Blau, sowie die unbunten Farben Schwarz und Weiß. In dem Haus von Lillis Eltern herrschen dunkle Farben vor, viel braunes Holz, dunkler Parkettboden, schwarze Accessoires, sodass eine etwas bedrückende Atmosphäre entsteht. Im Gegensatz dazu steht das Atelier des Malers, das insgesamt heller und freundlicher wirkt, dieser Effekt wird jedoch auch durch ähnlich bleibende und gedeckte Farben erzielt. Grau, Beige, Weiß und helleres Holz bestimmt den Raum. Diese Farbgestaltung unterstützt die Stimmungen an den jeweiligen Schauplätzen, das Haus der Eltern steht in engem Zusammenhang mit dem Selbstmord Alexanders, mit seiner Abwesenheit; das Atelier des Malers hingegen steht für den Fortschritt bei der Verarbeitung des Selbstmordes. Auch an den anderen Schauplätzen, wie in Cafés oder Restaurants sind die Farben gedeckt und nicht kontrastreich. Wenn man die Farben im Gesamten betrachtet, dann lässt sich erkennen, dass es durchweg „leise“ Töne sind, die Link einsetzt. Das „Leise“ beziehe ich auf den Gegensatz zu „lauten“, auffälligen Farben, wie Rot, Grün, Lila und Orange. Durch die sich ähnelnden, ineinander übergehenden verwendeten Farben zieht eine Ruhe in die Bilder ein, sodass das Auge nicht abgelenkt oder, überspitzt gesagt, gereizt, wird.

Die zwei Ausnahmen, die ich oben erwähnt habe, beziehen sich zum Einen auf den Tanzsaal und zum Anderen auf die Kleidung Alexanders, wobei die Farbe Rot von großer Bedeutung ist.

Der Tanzsaal in Lillis Hochschule ist komplett weiß, sowohl der Boden als auch die Wände, bis auf zwei Farbakzente an einer Wand, in Rot und Blau. Das sind die einzigen kräftigen Farben, die in den Räumen von *Im Winter ein Jahr* vorkommen. Man könnte sie als Verweis darauf sehen, dass der Tanz Lillis unsprachlicher Ausdruck ihres emotionalen Befindens ist, es ist der Raum, in dem sie sich „freitanzt“. Wenn man sich die Wirkungsweisen der Farben anschaut, so steht die Farbe Blau in filmästhetischer Hinsicht für den Tod und wird zum Ausdruck nicht

abgeschlossener Trauer.⁸⁰ Rot hingegen wird mit dem totalen Gegenteil, mit Leben und Kraft verbunden.⁸¹ Das sind auch die zwei gegensätzlichen Themen, mit denen Lilli konfrontiert ist. Hierzu ist noch anzumerken, dass gegen Ende des Films, in der Szene, in welcher Lilli sich ihren Gefühlen durch den Tanz stellt, der Bildausschnitt so gewählt ist, dass nur noch der rote Farbakzent zu sehen ist.

Die Figur Alexander kommt, wie schon erwähnt, nur in einer Szene des Films als noch lebende Figur vor. Es ist die erste Szene, in der er im Garten der Eltern im Schnee tanzt. Er trägt eine rote Jacke. Diese rote Jacke steht in starkem Kontrast zu den übrigen Farben des Films, sie ist eine „Störung“ der Ruhe.

„Eine Figur in Rot, ein roter Raum, ein rotes Dekor, ein rötliches Licht, in dem die Dinge und Menschen untertauchen: die Farbe Rot nimmt allein schon aufgrund ihrer Farbqualität im Bild immer mindestens zwei Funktionen wahr: als Attraktion und als Thema. Fast immer geht die Bedeutung der Farbe Rot weit über das Visuelle und das Motivische hinaus, sie strahlt aus den (Un-) Tiefen der Geschichte und führt ihr eigenes Regiment. Rote Lippen, rote Haare, rote Kostüme, rote Schuhe durchziehen die Filmgeschichte als Schmuck und Stigma der Figuren, als Provokation, als simples erotisches Signal, als Reiz oder Symbol.“⁸²

So sticht die rote Farbe Alexanders Jacke aus der übrigen Farbgebung hervor und wird damit zu etwas Besonderem. Rot ist eine Signalfarbe, der Figur wird damit eindeutig eine Sonderstellung zugewiesen.



83

Diese Sonderstellung nimmt die Figur auch in der Handlung an, da alle Entwicklungen der Geschichte nur durch ihren Tod ausgelöst sind. Die Farbe Rot wird als Symbol und als Reiz eingesetzt, sie steht in enger Verbindung mit der Figur

⁸⁰ Vgl. Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Schüren Verlag, Marburg 2005, S. 62

⁸¹ Vgl. Belantoni, Patti: *If it's purple, someone's gonna die. The Power of Color in Visual storytelling*, Focal Press, Burlington (USA), Oxford (UK) 2005, S. 2

⁸² Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Schüren Verlag, Marburg 2005, S. 44

⁸³ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009, 01:16)

Alexander. In weiteren Szenen taucht Alexander als Einbildung Lillis auf, sie meint, ihn immer wieder in Menschenmengen zu sehen, oder er nimmt die Gestalt einer Figur in einer Fernsehsendung an, wobei er immer ein rotes Oberteil trägt. Hierbei ist die erste Wahrnehmung eben diese rote Farbe, sie dient als Indikator für sein Auftauchen in Lillis Gedanken.

„[...] In der Regel [tragen] Hauptfiguren die Farbe Rot, entweder als stark hervortretendes Farbmerkmal eines leitmotivischen Kostüms während des ganzen Films oder als Signalfarbe eines akzentuierenden Kostüms zu dramaturgischen Höhepunkten der Handlung bzw. als Farbmotiv in Verbindung mit einem szenisch kommentierenden Kostüm.“⁸⁴

Mit der Farbe Rot wird Alexander visuell das Attribut einer Hauptfigur zugeschrieben, die er, wie zuvor erwähnt, eigentlich innehat. Da er tot und nur selten im Bild ist, wird ihm durch die rote Farbe ein Merkmal verliehen, das im Verlauf des Films immer wieder auftaucht und an ihn erinnert. Es geschieht etwas Paradoxes: es wird durch Präsenz an Abwesenheit erinnert. So wie auch Lilli jedesmal, wenn sie einen Jungen seiner Statur in roter Bekleidung sieht, erschüttert feststellen muss, dass ihr Bruder tot ist.

Die Farben Rot und Blau, mit ihrer Verbindung zu Leben und Tod, kommen in beiden Filmen als Akzente vor. Auch bei *Jenseits der Stille* muss der Verlust einer geliebten Person verwunden werden, auch hier geht es um Trauer und den Willen weiterzuleben. In diesem Film ist auffällig, dass das Zusammenspiel von Rot und Blau in einigen Szenen erst nach dem Tod von Laras Mutter auftritt. Das bestätigt die These, dass die beiden Farben zusammen bewusst gewählt wurden, um die Themen des Verlusts und der Trauer und der Kraft und des Lebens auch visuell einander gegenüberzustellen.

Jedoch bedeutet das nicht, dass die Farben omnipräsent sind, sie tauchen lediglich in vereinzelt Szenen auf. So in einer Szene, als Laras Vater abends aus dem Fenster blickt, die Kamera filmt ihn dabei frontal von außen.

⁸⁴ Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Schüren Verlag, Marburg 2005, S. 234



85

Sein Gesicht und Oberkörper sind vom Mond bläulich beschienen, im Hintergrund sieht man nur eine rote Wand, die wiederum von einer Lampe im Inneren des Hauses beleuchtet wird.

In einer anderen Szene finden sich die Farben in einem Gemälde Chagalls wieder, welches bei dem Klarinettenkonzert, das Lara besucht, an die Wand projiziert ist. Auch hier passt die Farbwahl thematisch, da Lara während des Konzerts in Rückblenden an ihre verstorbene Mutter denkt, aufgrund der Musik und ihres Lächelns dabei, ist es eine Mischung aus Trauer und Freude.

Eine besondere Form der Farbgestaltung nehmen die Rückblenden in den Filmen an. Bei *Im Winter ein Jahr* gibt es eine Szene, in der Lilli dem Maler Max eine Situation mit ihrem Bruder beschreibt. Ihre Erzählung wird dabei von Rückblenden unterstützt. Diese heben sich von der übrigen Farbgestaltung des Films ab, indem sie extrem hell und in ein gelbes Licht getaucht sind. Sie erinnern so an Sepiaaufnahmen.

Ähnlich ist es bei *Jenseits der Stille*, hier existiert eine Szene, in der Laras Vater ihr von einer Begebenheit in seiner Kindheit erzählt. Auch hier zeichnen sich die eingesetzten Rückblenden durch einen gelblich- braunen Farbton und eine leichte Unschärfe aus, wieder in Ähnlichkeit zu Sepiabildern. Diese Bilder transportieren, abgesehen von ihrem Verweis auf die Vergangenheit, außerdem nostalgische Momente.

⁸⁵ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1997, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 1:39:14)

3.6. Licht

Das Licht bei *Jenseits der Stille* und *Im Winter ein Jahr* kann auch im Hinblick auf den Eindruck der *stillen Filme* betrachtet werden. So wie die Farben im Film, die in engem Zusammenhang mit dem Licht stehen, ist auch die Lichtgestaltung niemals aufdringlich oder experimentell. Sie orientiert sich eher an den romantischen Gemälden, wie ich zum Aspekt der Landschaften verdeutlicht habe. Die Bilder finden sich meist in weiches Licht getaucht, die vielen Landschaftsaufnahmen mit der Morgen- oder Abenddämmerung zeigen die Tendenz, in welche die Lichtgestaltung geht. Bei *Jenseits der Stille* tendiert die gesamte Lichtgestaltung zu warmen orangenen Tönen, was zum Einen bei den Außenaufnahmen durch die tiefstehende Sonne erreicht wird, zum Anderen bei den Innenaufnahmen durch viele Lichtquellen mit warmen Nuancen oder durch die einfallende Sonne hervorgerufen wird. Bei den Nachtaufnahmen draußen ist es schwierig, eine warme Lichtsituation zu schaffen, da blaues Licht eingesetzt wird, um den Mondschein nachzuahmen.

„Die Farbempfindung der Augen verändert sich mit niedrigem Beleuchtungsniveau. Bei Tageslicht sind sie im gelb-grünen Farbbereich sehr empfindlich, während sich die Empfindung im Dämmerlicht mehr zum blauen Bereich verschiebt. Daher erscheint Mondlicht blau und die Illusion entsteht, daß in einer Mondlichtszene außer Blau keine andere Farbe auftreten sollte. Blaues Licht ist eine gemeinhin akzeptierte Konvention, um Mondschein zu simulieren.“⁸⁶

Die Kälte des blauen Lichts des Mondscheins wird jedoch durch weitere Lichtquellen mit warmen Tönen wieder etwas reduziert. So finden sich bei den Nachtaufnahmen etwa orange Straßenlaternen, oder ein Feuer, welche die warme Stimmung wiederherstellen. Eine Szene bei *Jenseits der Stille* tritt durch das Licht besonders hervor. Lara und ihre Tante sind in Berlin in einem Lokal und treten dort gemeinsam mit einem Klarinettenstück auf. Es ist das erste Mal, dass Lara vor öffentlichem Publikum spielt, sonst ist sie nur in ihrer Schule aufgetreten. Das ganze Lokal ist in rotes Licht getaucht, die Lampen im Lokal werfen mehrheitlich rotes, ein paar geben gelbliches Licht ab. Dazu wurde wahrscheinlich mit einem Filter gearbeitet, um das rote Licht noch zu verstärken. Lara und ihre Tante auf der Bühne sind ganz in das rote Licht gehüllt, es gibt keinen helleren Spot auf ihren Gesichtern.

Wie schon im Kapitel zu den Farben angemerkt, wird die Farbe Rot mit Kraft und Leben in Verbindung gebracht. Die Wirkung dieser Szene ist dadurch besonders,

⁸⁶ Gans, Thomas: *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*, Shaker Verlag, Aachen 1999, S. 339

denn sie ist die einzige mit einem solchen Licht. Lara wird durch das Licht Lebendigkeit und eine besondere Ausstrahlung verliehen, sodass der Eindruck ihres Glückes auf der Bühne verstärkt wird. Unter anderem durch das Licht wird subtil vermittelt, dass Lara auf die Bühne gehört.

Bei *Im Winter ein Jahr* ist das Licht im Allgemeinen eher etwas kühler, mehr ins Gelb-Weißliche gehend. Die Tagesaufnahmen sind heller, bei den Abend- und Nachtaufnahmen wird auch mit kühlerem Licht gearbeitet. Es sind vor allem bei den Nahaufnahmen der Gesichter größere Kontraste zu bemerken.

Bei beiden Filmen ist also eine Tendenz in der Lichtführung zu erkennen, die die vorherrschende Stimmung der Filme bestimmt. Es herrscht eine einheitliche Grundtendenz der Lichtgebung vor, die jedoch an einigen Stellen gebrochen wird, um besonders eindringliche Momente hervorzuheben. Akzente werden gesetzt, sodass das Licht auch eine dramatische Funktion übernimmt.

„Die Beleuchtung einer Szene kann mehr sein als nur Element bildlicher Komposition und atmosphärischen Effekts. Sie kann spezielle dramatische Funktion übernehmen, wie z.B. symbolische Andeutungen offenbaren, subjektive Sichtweisen nahebringen oder sogar die Handlung vorantreiben. Besondere Beleuchtungseffekte sind dramatischen Momenten vorbehalten oder dienen als Teile generellen visuellen Filmstils.“⁸⁷

Die besonderen Lichtwechsel zwischen hell und dunkel, die sich schon bei der Farbgestaltung angedeutet haben, übernehmen bei *Im Winter ein Jahr* die kontrastierende Funktion zwischen Lillis Elternhaus und dem Atelier des Malers. Denn nicht nur die dunkle Einrichtung des Elternhauses und die hellere des Ateliers kreieren die unterschiedlichen Stimmungen, sondern auch das Licht wird bewusst dafür eingesetzt. Während das Haus der Eltern eher nur partiell ausgeleuchtet wird, also nur gewisse Punkte beleuchtet werden und ein insgesamt dunklerer Raum entsteht, wird im Atelier vollständig ausgeleuchtet, sodass der Raum, natürlich nur tagsüber, lichtdurchflutet wirkt.

Jedoch sind die Lichtübergänge nie hart, es wird immer ein Übergang geschaffen, was auch die Ruhe in den Filmen befördert. Wenn eine Figur vom hellen Tageslicht draußen in einen dunkleren Raum geht, so filmt die Kamera die Figur meist beim Eintreten und folgt ihr dann mit einer Kamerafahrt. Dieses Verfahren ermöglicht einen

⁸⁷ Gans, Thomas: *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*, Shaker Verlag, Aachen 1999, S. 189

weicheren Übergang, als die Bilder mit verschiedenen Lichtgestaltungen direkt aneinanderzuschneiden.

Wie bereits erwähnt finden sich viele Nah- und Großaufnahmen der Gesichter der Figuren in den Filmen. Hierbei wird oft eine besondere Beleuchtung des Gesichts gewählt. Der Hintergrund ist dunkel, nur das Gesicht wird seitlich oder von hinten beleuchtet.



88

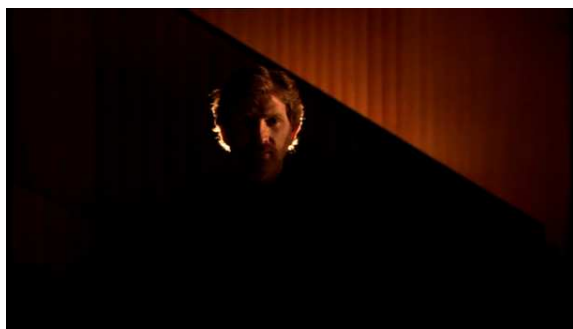
Dieses Bild zeigt Lilli in dem Atelier von Max, vom Raum ist jedoch nichts mehr wahrzunehmen.

Bis auf die kleine weiße Ecke im linken Bildrand ist der Hintergrund völlig schwarz. Sie sitzt vor dem Gemälde, das Max von ihr und ihrem Bruder gemalt hat. Lillis rechte Gesichtshälfte sowie die Stirn und Augen sind beleuchtet, auf ihrer linken Seite liegt Schatten. Hier wird Licht und Schatten stark kontrastierend eingesetzt, durch das Licht wird ihr Gesicht sehr plastisch und hart, was mit ihrem Gefühlszustand korrespondiert. Die allgemeine Tendenz zum weichen Licht wird hier gebrochen und ein hartes, ihr Innenleben hervorhebendes, Licht eingesetzt. Die Positionierung der Figur vor dem schwarzen Hintergrund des Gemäldes ist eine gute Möglichkeit, ihr Gesicht durch die Lichtgebung besonders hervorzuheben. Wie die vorherigen Bilder der Szene zeigen, ist der Rest des Raumes durch Lichtakzente wie Tischlampen oder Wandlampen erleuchtet, sodass ein solch dunkler Hintergrund, ohne dass er künstlich wirken würde, nicht hätte erreicht werden können. So wird durch den vorhandenen Raum und einen speziellen Lichteffekt auf Lillis Gesicht das besondere Bild erzeugt. Die Lichtakzente im Gesicht einer Figur vor dunklem Hintergrund findet man in Links Filmen häufiger, vor allem in Situationen, in denen die Figuren sich offenbaren. In dieser Szene erzählt Lilli gerade davon, dass sie das Gefühl hat, ihr Bruder ziehe sie mit in den Tod.

⁸⁸ *Im Winter ein Jahr* (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009 1:43:16)

Ihre Worte und das Bild korrespondieren miteinander, die völlige Dunkelheit, die Lilli umgibt, spiegelt die Abgründe ihrer Empfindungen wider. Zudem liegt das Augenmerk durch die Beleuchtung auf ihrem Gesicht, vornehmlich auf ihren Augen, sodass ihre Worte und Empfindungen hervorgehoben werden.

Ein weiterer sehr besonderer Einsatz des Lichts, sowohl in Anbetracht der Bildkomposition, als auch der Bedeutungsebene findet sich am Ende von *Jenseits der Stille*. Es kann als Schlüsselbild der Auflösung des Vater-Tochter-Konflikts bezeichnet werden, und das geschieht allein durch die Lichtsetzung. Hier lässt sich besonders gut aufzeigen, wie das Licht als dramatisches Element wirken kann.



89

Das Bild zeigt Laras Vater bei ihrer Aufnahmeprüfung für das Konservatorium. Er steht weit entfernt von der Bühne, ganz hinten im Raum etwas erhöht, und schaut zu seiner Tochter auf die Bühne. Zunächst ist natürlich sein Erscheinen schon ein Eingeständnis an Lara, da er bisher jegliches Interesse an ihrer Musik verweigert hatte. Dieses Bild zeigt das Gesicht des Vaters wieder vor einem schwarzen Hintergrund. Er trägt ein schwarzes Hemd, sodass sein Körper vor dem Hintergrund nicht zu erkennen ist. Auf der rechten Gesichtshälfte und dem Hals liegt Schatten, so wird der Übergang vom Hemd zum Hals kaschiert, damit man nur das Gesicht sieht.

„Der Schatten ist ein psychologisches Mittel, er kann bestimmte Vorstellungen oder Gefühle beim Zuschauer hervorrufen. Ein geeignet gewählter Verlauf des Schattens, seine abgewogene Bewegung mit der Bewegung des Gegenstandes oder der Person sowie die Wahl der geeigneten Länge und Schattenschwere sind imstande, unwirklich anmutende Situationen zu schaffen [...]“⁹⁰

⁸⁹ *Jenseits der Stille* (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009, 1:18:32)

⁹⁰ Gans, Thomas: *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*, Shaker Verlag, Aachen 1999, S. 185

Hier wird durch den Schatten eine solche unwirkliche Situation geschaffen, der Körper ist nicht zu erkennen und auch der Raum ist nicht mehr richtig einzuordnen. Der Schatten ermöglicht die Verschmelzung mit dem Hintergrund, damit nur dem Gesicht die Aufmerksamkeit zuteil wird.

Die besondere Aufmerksamkeit liegt auf den Ohren des Vaters, die von hinten beleuchtet werden. Die Ohren werden von Licht gerahmt, sie sind am hellsten beleuchtet. Ein klares Bild für die Bereitschaft des Vaters, sich auf die Musik seiner Tochter einzulassen. Da er taub ist, wird er sie niemals hören, doch die Betonung seiner Ohren durch das Licht zeigt, dass er auf einer anderen Ebene bereit ist, ihre Musik zu hören. Man muss in diesem Fall das Hören als Verstehen begreifen.

Zudem zeigt auch dieses Bild wieder die Affinität Links zur Reduktion, zur Ruhe. Ein schwarzer Hintergrund, ein rotbrauner Akzent in der rechten Bildhälfte, der mit Haaren und Bart des Vaters korrespondiert. Mithilfe von Licht und Schatten entsteht ein aussagekräftiges Bild, das ohne Worte in der Lage ist, eine Situation zu erklären.

3.7. Montage

Die Montage kreiert Bewegung. Indem sie verschiedene Bilder, Töne und Musik zusammenfügt, entwickelt sie aus dieser Zusammenstellung Bewegung, die auf den Anschlüssen beruht. Die Bildkomposition eines Bildes und die Bewegung im Bild selbst, der Ton und eventuell die Musik werden in Beziehung zum folgenden Bild gesetzt. Daraus, wie nun die unterschiedlichen Komponenten zusammengesetzt werden, ergibt sich ein Rhythmus. Aus der Art der Montage entwickelt sich somit ein Gefühl für die Zeit.

„Vom Beginn bis zum Ende eines Films verändert sich etwas, ist es zu einer Veränderung gekommen. Nur kann ein sich so veränderndes Ganzes, eine solche Zeit oder Dauer anscheinend lediglich indirekt, im Verhältnis zu ihrem Ausdruck in Bewegungsbildern erfaßt werden. Die Montage ist eben die Operation, die sich auf die Bewegungsbilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen.“⁹¹

Bei Caroline Links Filmen ist die Veränderung eine langsame. Die übergeordnete Veränderung, worum alle Bilder kreisen, ist der Weg vom Schweigen hin zum Sprechen, es geht um den Ausbruch aus der Stille. Gezeigt wird der mühevollen, langsamen Kampf gegen die Stille und das Ringen nach Sprache. Hierfür braucht es Zeit, und das Gefühl dieser Zeit entsteht durch die Montage. Der Rhythmus der Filme ist langsam. Jeder Begebenheit wird Zeit eingeräumt, deswegen sind diese Filme zwar nicht dicht an Bildern und Schnitten, aber dicht an Zeit, die für die Figuren und ihre Entwicklung genutzt wird. Wie entsteht der langsame Rhythmus der Filme, der als weiterer Indikator für die Stille steht?

Zunächst ist festzuhalten, dass die Handlungen bei *Im Winter ein Jahr* und *Jenseits der Stille* chronologisch erzählt werden und eine geschlossene Form der Dramaturgie aufweisen. Das schränkt die Bewegung schon einmal ein, da in den Zeiten nicht gesprungen wird, abgesehen von den wenigen Rückblenden. Es stellt sich ein konstanter Fluss der Zeit ein. Dieser wird auch durch die Schnitttechnik ermöglicht, die auf fließende Anschlüsse und sanfte Übergänge setzt.

„Just as the tension between symmetry and asymmetry can be used expressively by a choreographer, it can be manipulated by an editor who is thinking about the film's style of cutting and the rhythms created by that style. A smooth, classical style will

⁹¹ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 49

tend to emphasize symmetry in both the composition of frames and the evenness of pulse. Disruption of symmetry then becomes an important dramatic break.”⁹²

Um die Ruhe, also wenig Bewegung bei der Montage, herzustellen, wird auf passende Anschlüsse und gleichbleibende Dynamik bei den Schnitten geachtet. Bei Dialogen etwa wird selten, während eine Person spricht, auf die andere geschnitten. Entweder es wird geschnitten, nachdem eine Person fertig gesprochen hat, oder die Kamera bleibt ganz bei einer Person, sodass der Dialogpartner aus dem Off spricht und erst bei seinem nächsten Einsatz wieder auf ihn geschnitten wird. Nach einem Schnitt entstehen oft Dialogpausen, die wiederum zu der Ruhe beitragen. Auch sind die aufeinander folgenden Bilder so gewählt, dass sie zueinanderpassen, also Ähnlichkeiten aufweisen.

„Smooth linkage of shots involves the opposite approach to collision. Rather than colliding light and dark together, lighting values from shot to shot are similar. The same is true for shot sizes that don’t jump from wide to close, but link smoothly with other movements right to left, rather than colliding with movement left to right. Match cutting or, or matching action, is a key operation in making smooth linkages of shots. [...] This aspect of smoothly linking movement shape and direction through match cutting is the cornerstone of an “invisible” editing style in which movement flow appears to smooth and continuous.”⁹³

„Match Cutting“ zielt also auf die Homogenie der aufeinanderfolgenden Bilder - so, wie es auch bei Links Filmen der Fall ist. Allerdings führt Karen Pearlman noch an, dass die Montage eigentlich niemals unsichtbar sei, doch die Form des „match cutting“ mache die Schnitte zumindest unauffälliger. Wie bereits angedeutet sind die Lichtverhältnisse in Links Filmen immer so angepasst, dass kein direkter Wechsel zwischen hell und dunkel entsteht, sodass die Übergänge fließend sind. Dazu kommt, dass die Farben bei zwei aufeinanderfolgenden Bildern ähnlich sind, bzw. sich an der gleichen Stelle wie im vorherigen Bild befinden. So entstehen Bezüge, die die unterschiedlichen Bilder miteinander verbinden. Auch sehr unterschiedliche Einstellungsgrößen, zum Beispiel von einer Totalen zu einer Großaufnahme, werden, wie Pearlman anführt, selten gegeneinandergestellt. Bei Ortswechseln ist es meist so, dass der neue Ort eingeführt, also nicht direkt geschnitten wird. Die Figuren werden auf dem Weg zum neuen Ort gezeigt, sodass wieder ein sanfter Übergang geschaffen wird. Wenn das einmal nicht der Fall ist, dann wird wieder auf

⁹² Pearlman, Karen: *Cutting Rhythms. Shaping the film edit*, Focal Press, Burlington (USA), Oxford (UK) 2009, S.35

⁹³ Ebd. S. 165

deckungsgleiche Schnitte geachtet – Synchronie von Licht und Farbe, sowie Positionierung der Figuren. Des Weiteren gibt es in den Filmen viele langsame Kamerafahrten, die Schnitte ersetzen und somit die Gesamtbewegung verlangsamen.

Prinzipiell sind die einzelnen Szenen an einem Ort sehr lang, mit ausgedehnten, von Pausen durchzogenen Dialogen. Bei dieser ruhigen Montage fallen Ausnahmen natürlich sofort auf und stellen eine Besonderheit dar. Bei *Im Winter ein Jahr* gibt es zwei Fälle einer Parallelmontage, die besonders hervorstechen, da im Rest des Films alles nacheinander erzählt wird. Diese Parallelmontagen finden an besonderen Wendepunkten der Handlung statt.

„As a film-editing device, parallel action essentially leaves one character or story in progress and turns to look at what is happening elsewhere the same time. Why do this? One reason is, as Eisenstein said, to relieve boredom. But I would put that in the positive and say that one of the primary purposes of parallel action is to create excitement. From the point of view of shaping cycles of tension and release, the device of cutting parallel action opens questions. How will the two things that are happening in two different places at the same time impact each other?“⁹⁴

Die erste Parallelmontage findet bei der Hälfte des Films statt. Es werden die verschiedenen Erlebnisse der Protagonisten eines Abends bzw. einer Nacht nebeneinandergestellt. Lilli tanzt mit einem Freund in einem Club, dann gehen sie zu ihr nach Hause und schlafen miteinander. Der Maler Max besucht eine Schwulenbar und die Eltern von Lilli werden ebenfalls in einer Bar gezeigt, wobei durch Blicke und Gesten deutlich wird, dass die Geliebte von Lillis Vater auch dort ist und Lillis Mutter über die Umstände Bescheid weiß. Diese Ereignisse sind parallel geschnitten, mit schnellen Wechseln von einem zum anderen Ort.

Doch auch hier gibt es einen Bogen, der die Ereignisse verbindet: die Musik. Unter den verschiedenen Szenen liegt die gleiche ruhige Musik, die zum Teil allein steht, sich in den Barszenen aber auch mit der diegetischen Musik verbindet. In diesem Fall schafft also die Musik die Zusammenhänge, sie fügt die unterschiedlichen Ereignisse zu einem homogenen Ganzen zusammen. Es kommen wenige Dialoge vor, wenn gesprochen wird, ist es für die Darstellung nicht wichtig, die Bilder selbst und die Musik stehen im Vordergrund. Die Bewegung verändert sich durch die, im

⁹⁴ Pearlman, Karen: *Cutting Rhythms. Shaping the film edit*, Focal Press, Burlington (USA), Oxford (UK) 2009, S. 183

Vergleich zur übrigen Montage, schnellen Szenenwechsel. Doch auch hier wirkt die Musik ausgleichend, sodass der Fluss des Films nicht gestört wird.

Bei dieser Montage werden also Wendepunkte im Leben der Figuren heraus- und nebeneinandergestellt. Bei Lilli werden ihre Einsamkeit und der Wunsch nach Nähe deutlich. Über Max wird ersichtlich, dass er versucht, sich mit seiner Sexualität auseinanderzusetzen, dass er mit sich hadert. Außerdem wird erklärt, dass Lillis Vater eine Affäre hat, dass die Beziehung der Eltern schwierig und die Kommunikation der beiden gestört ist. Durch die Parallelmontage wirken diese Szenen intensiver. Die direkte Gegenüberstellung verdeutlicht die Auseinandersetzung der Figuren mit ihrer Einsamkeit, mit der sie auf unterschiedliche Weise umgehen.

Die zweite Parallelmontage findet sich gegen Ende des Films bei der „Überwindung der Stille“. Hier werden die unterschiedlichen Methoden von Lilli und ihrer Mutter, aus der Stille auszubrechen und sich den Tod Alexanders einzugestehen, gegenübergestellt. Diese Szenen sind lang, sie zeigen den Prozess, der von beiden Figuren durchschritten wird.

Die Montage beginnt mit der Gegenüberstellung der Expositionen dieser Prozesse. Bei Lilli, wie sie den leeren Tanzsaal betritt und sich langsam beginnt aufzuwärmen. Bei der Mutter ist es der Weg vom Haus zur Gartentür, durch die sie dann langsam hindurchgeht. Es folgt der Szenenwechsel zu Lilli - der Hauptteil, die Auseinandersetzung, beginnt. Lilli fängt an zu tanzen, danebengeschnitten wird, wie Lillis Mutter sich der Stelle, wo Alexander sich umgebracht hat, nähert. Die Höhepunkte der Szenen werden wiederum nebeneinandergestellt. Lilli geht ganz in ihrem Tanz auf, die Mutter bricht am Ort des Selbstmordes zusammen und weint. Der Schluss und die Erlösung zeigt Lilli erschöpft auf dem Boden liegend und die Mutter nun gefasster, sitzend an den Baum gelehnt. Auch bei dieser Montage fungiert die Musik als Verbindung der beiden Szenen.

Auffällig sind auch zwei Schwarzblenden bei *Im Winter ein Jahr*, die an markanten Punkten der Handlung auftauchen. Da bei der übrigen Montage nicht mit Blenden gearbeitet wird, sondern immer klare Schnitte gesetzt werden, stechen diese beiden Fälle hervor. Die erste Schwarzblende taucht gleich am Anfang auf. Man sieht Lillis Mutter im Wald joggen, sie läuft gerade auf die statische Kamera zu, dann hört man einen Schuss, die Mutter wird langsamer, schaut sich um, nähert sich weiter der

Kamera und bleibt stehen. Das Bild wird langsam immer dunkler, bis es schwarz ist und beim nächsten Bild wieder aufgeblendet wird, der Ton verhält sich analog dazu – für einige Sekunden herrscht Stille.

Die zweite Schwarzblende erfolgt nach der eben beschriebenen Parallelmontage der „Befreiung“ von Lilli und ihrer Mutter. Die letzte Einstellung zeigt Lilli erschöpft am Boden liegend, woraufhin die Blende einsetzt. Hier liegt darunter der Ton ihres Atems. Die Blenden bilden einen Sinnabschnitt, sie markieren den Beginn und das Ende der Auseinandersetzung mit dem Selbstmord Alexanders. Denn der Schuss, den man vor der ersten Schwarzblende hörte, war jener, mit dem er sich das Leben nahm. An dieser Stelle begannen die Trauer und die Erklärungsversuche der Familie. Mit der „Befreiungsszene“ haben sie einen Abschluss oder zumindest neue Ebene des Umgangs erreicht.

3.8. Musik

Die Musik hat in den beiden Filmen unterschiedliche Stellenwerte und Funktionen. Bei *Jenseits der Stille* ist sie ein Gegensatz zur Stille, sie verhilft der Protagonistin zum Ausbruch aus jener und ist gleichzeitig Ersatz für Sprache und Unaussprechliches. Bei *Im Winter ein Jahr* wird die Musik auch zum Ausgleich der Sprachlosigkeit, dient jedoch eher der Stille; sie ist sehr zurückgenommen und ruhig. Sie schafft Verbindungen und Verweise. Für beide Filme hat der gleiche Komponist, Niki Reiser, die Musik komponiert.

3.8.1. Nicht-diegetische Musik

Die Musik außerhalb der diegetischen Welt der Figuren unterstützt und kontrastiert die Stille.

Jenseits der Stille beginnt mit der Szene unter dem Eis, bei der nur gewisse gedämpfte und verzerrte Töne zu hören sind, die an Musik erinnern. Diese Szene habe ich zuvor als Einführung in die stille bzw. taubstumme Welt beschrieben, die mit dem Einsatz der offensichtlichen Musik, einer walzerähnlichen Melodie, und dem Schnitt an die Eisoberfläche in die hörende Welt wechselt. Schon hier wird anhand der Musik und den musikähnlichen leisen Klängen ein kontrastierendes Moment geschaffen, das exemplarisch für die grundsätzliche Thematik des Films steht. Diese gedämpften Töne werden noch in einer weiteren Szene als nicht-diegetische Musik eingesetzt. Lara kommt von einem Schulfest zurück und betritt den Vorraum des Hauses der Eltern. Dort bleibt sie einen Moment einfach stehen, es ist ganz still. Sobald sie durch den Türrahmen in das erste Zimmer eintritt, beginnen die leisen verzerrten Töne. Ein Schnitt folgt und Lara geht über das Grundstück zur Werkstatt, in der ihre Eltern sich befinden. Die Töne bleiben, bis sie die Werkstatt erreicht hat und beginnt, mit ihren Eltern in Gebärdensprache zu sprechen. Hier unterstützt die Musik die Stille, sie beschreibt die Stille des Elternhauses, die Lara nun wieder betritt.

In einigen Szenen werden Streicher in Kombination mit Klarinette und Klavier eingesetzt, meist um die Stimmung der jeweiligen Situation zu unterstützen. Doch dient die nicht-diegetische Musik auch der Verbindung der gehörlosen und der hörenden Welt, etwa dann, wenn Lara ihrem Vater bestimmte Klänge beschreibt. Hier wird die Musik als Element genutzt, das die Bewegungen der Gebärdensprache

unterstreicht und beide Figuren in einem Rhythmus vereint, sodass die verbindende Funktion dieser Gespräche deutlicher wird.

Bei *Im Winter ein Jahr* wird die nicht-diegetische Musik fast ausschließlich in den Dienst der Stille gestellt. Das bedeutet, dass wenige Töne, vor allem von Klavier und Gitarre, partiell eingesetzt werden, um die Stille, die in den Szenen herrscht, hervorzuheben. Die Musik setzt sich aus eher sphärischen Klängen zusammen, die langsam und zurückgenommen wirken.

3.8.2. Diegetische Musik

In beiden Fällen ist die diegetische Musik für die Protagonistinnen ein Weg, ihren unaussprechlichen Empfindungen Ausdruck zu verleihen. Das Innere wird durch die Musik nach außen gekehrt und somit ist sie Ersatz für Sprache, bzw. kann als andere Form der Sprache gesehen werden. Die Musik trägt dazu bei, die Stimmung der Figuren verständlich zu machen.

Bei *Im Winter ein Jahr* spielt die diegetische Musik an zwei Stellen eine besondere Rolle. Ansonsten kommt sie nur bei Lillis Proben mit der Tanzklasse zum Stück „Alice“ vor, die übrigen Figuren bauen selten Musik in ihre diegetische Welt ein, wenn doch, hat sie keine besondere Bedeutung.

Die erste Szene, in der die diegetische Musik also einen besonderen Stellenwert einnimmt, zeigt Lilli singend am Flügel in einem Raum ihrer Hochschule. Kurz zuvor war der Maler bei ihr, um Fotos von ihr und einem Mitstudenten zu machen, der neben Lilli am Klavier den Platz als Modell für ihren Bruder Alexander einnehmen sollte. Lilli missfällt die Situation, sie bricht die Aufnahmen ab, um kurz darauf am Flügel zu spielen und dazu zu singen. Es ist eine traurige, langsame Melodie und Lilli singt dazu einen englischen Text, der sich in Beziehung zu ihrem verstorbenen Bruder setzen lässt. Es geht um die Sehnsucht nach einer anderen Person, die jedoch außer Reichweite ist. Der Musik wird an dieser Stelle eine große Bedeutung eingeräumt, die Szene dauert fast eine Minute, in der nur Lilli am Flügel zu sehen und zu hören ist. Die Musik fungiert hier als Vermittler, sie transportiert die Emotion, die aus der vorherigen Szene nicht hervorgegangen ist. Dort war nur die Wut Lillis über die unsensible Art des Malers spürbar, hier wird auch die Traurigkeit, die die Situation in ihr hervorgerufen hat, deutlich.

Die zweite bedeutungsvolle Stelle ist die Musik bei der „Befreiungsszene“, in der Lilli und ihre Mutter sich ihren Gefühlen stellen. Hier ist die Musik sowohl diegetisch, als

auch nicht diegetisch. Denn Lilli legt das Lied *Signal to noise* von Peter Gabriel im Tanzsaal auf, es untermalt jedoch auch die parallel geschnittenen Szenen, die ihre Mutter an einem anderen Ort zeigen. Wie ich im Kapitel zur Montage schon angemerkt habe, verbindet die Musik die beiden Szenen, hat aber auch einen Bezug zum Inhalt. Zunächst unterstreicht die Musik die Dramaturgie der Szene, sie besteht ebenso aus Exposition, Hauptteil mit Höhepunkt und Schlussteil, sodass Bild und Musik harmonisieren. Sie bestimmt die Rhythmik der Szene und erhöht ihre Intensität. Die Musik beginnt mit langsamen Streichern und dem ruhigen Gesang Peter Gabriels, dann kommt ein pulsierender Rhythmus hinzu und Nusrat Fateh Ali Kahn setzt mit einem Gesang ein, der an islamische Klagelieder erinnert. Das Lied steigert sich, bis bei dem Höhepunkt die Percussion und der Gesang am lautesten sind, um dann wieder ruhiger zu werden. Diese Beschreibung des Liedes soll verdeutlichen, wie sie zum Ausbruch aus der Stille der beiden Figuren passt. Der Schmerz wird in den Lauten des pakistanischen Sängers spürbar und die Kraft, die die Figuren während der Szene entwickeln und auch aufbringen müssen, wird durch die zunehmende Intensität der Musik deutlich.

Auch auf die Unfähigkeit der Kommunikation nimmt das Lied Bezug. Der Titel des Liedes „Signal to noise“ bezieht sich auf „signal to noise-ratio“, was das Signal-Rausch-Verhältnis, oder auch den Signal-Rausch-Abstand, bezeichnet.⁹⁵ Es „ist ein Maß für die Qualität eines aus einer Quelle stammenden Nutzsignals, das durch ein Rauschsignal überlagert wird. Es ist als Verhältnis der verfügbaren Leistung des Nutzsignals der Signalquelle zur verfügbaren Rauschleistung der gleichen Signalquelle definiert.“⁹⁶ Mit dieser Methode wird die Qualität eines akustischen und/oder visuellen Kommunikationssystems gemessen. „Um die Information sicher aus dem Signal extrahieren zu können, muss sich das Nutzsignal deutlich vom Untergrundrauschen abheben.“⁹⁷

Wenn man diese technische Definition auf das Kommunikationssystem in Lillis Familie überträgt, so erkennt man die Idee hinter der Auswahl dieses Liedes. Das Nutzsignal, die Sprache, das eine Information überbringen soll, ist vom Hintergrundrauschen überlagert. Die Verständigung ist fehlerhaft, die Signale können von den Empfängern nicht gehört werden. Nun fordert Peter Gabriel in dem Lied

⁹⁵ Vgl. Tröster, Fritz: *Steuerungs- und Regeltechnik für Ingenieure*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, München 2011, S. 483

⁹⁶ Ebd. S. 483

⁹⁷ Ebd. S. 483

immer wieder: „Turn up the signal, wipe out the noise“⁹⁸, was für die Protagonisten bedeutet, ihre Sprache wiederzufinden und das Hintergrundrauschen abzuschalten. Am Ende der Szene und des Liedes folgen noch die sich wiederholenden Ausrufe des Sängers: „Receive and transmit“⁹⁹, was ebenso wie eine Aufforderung an die Figuren klingt, aufeinander zu hören, sich für die Anderen zu öffnen, aber auch die eigenen Gefühle zu übermitteln.

Die diegetische Musik bei *Jenseits der Stille* beschränkt sich hauptsächlich auf das Klarinettenspiel von Lara und ihrer Tante Clarissa, welches jedoch einen großen Stellenwert einnimmt. In vielen Szenen spielt Lara Klarinette, man sieht sie übend oder vorspielend. Die Musik wird zum einen als Ausdruck für Laras Emotionen eingesetzt, zum anderen markiert sie immer wieder den Gegensatz zur Stille, sie unterstreicht den Konflikt der hörenden Welt Laras und der stillen Welt ihrer Eltern.

Als Lara beginnt Klarinette zu spielen, musiziert sie meist in einem Raum, in dem auch ihr Vater sich gerade befindet. Der Vater ist entweder abgewendet oder versucht, sie am Spielen zu hindern, indem er ihr andere Aufgaben gibt. Die diegetische Musik Laras funktioniert hier nach dem Prinzip des Durchbrechens der Stille. Die Stille im Raum und die Gehörlosigkeit des Vaters werden erst richtig bewusst, wenn Lara beginnt die ersten Töne zu spielen. Sie macht ausschließlich, bis auf ein Mal, bei dem sie mit ihrer Tante gemeinsam musiziert, langsame melancholische Musik. Die Melodien stehen meist in Moll, in ihnen sind die Traurigkeit und die Zerrissenheit enthalten, die Lara in Bezug auf ihre Familie fühlt, doch nicht artikulieren kann. Auch hier hilft die Musik - denn es ist Laras ureigene Musik in ihrer diegetischen Welt, nicht eine von außerhalb - die Figur zu verstehen und durch die affektive Wirkung, die jeder Musik inhärent ist, auch ihre Emotionen nachzuempfinden bzw. zumindest zu ahnen.

„Auch absolute Musik ohne jeglichen Vorsatz, etwas aus der Erscheinungswelt illustrieren zu wollen, rührt Gefühle auf. Das gilt für klassische Musik wie für Popmusik. Die Höhe und Tiefe eines Tons, die Größe der Intervalle, die Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit der die Töne einander folgen, das Sich-Ausbreiten oder Verengen eines Klangs – all diese Elemente der Tonkunst haben eine weiter ausgreifende Bedeutung. [...] Natürlich wird ein schleppendes Andante mit Gemächlichkeit, vielleicht sogar Ruhe oder Beruhigung assoziiert, während ein

⁹⁸ Aus dem Lied *Signal to noise* von Peter Gabriel, 2002

⁹⁹ Ebd.

rasches Allegro einen viel höheren Erregungszustand verkündet, ein tiefes Vibrato in den Streichern kann etwas Unheimliches an sich haben [...].¹⁰⁰

Eine langsame Klarinettenmelodie in Moll mit Traurigkeit zu assoziieren, liegt nahe. Die Bedeutung, die sie für die Figur hat, ergibt sich aus ihrer Entwicklung und den Umständen, unter welchen sie diese Musik spielt.

Eine weitere Besonderheit der diegetischen Musik stellen die gedämpften Töne dar, die auch schon in der Eingangsszene als nicht-diegetische Musik unter dem Eis vorkommen. Im Laufe der Handlung werden sie jedoch in Verbindung mit Laras Vater eingesetzt, um eine Idee davon zu geben, wie er die Musik seiner Schwester und seiner Tochter wahrnimmt. In einer Rückblende in die Kindheit wird aus seiner Sicht ein Vorspiel seiner Schwester beschrieben, bei der die verzerrten und gedämpften Töne der Klarinette wieder zu hören sind.

Die Musik der Diegese versucht also, das individuelle Empfinden der Protagonisten nachvollziehbar zu machen, indem sie Klang und Stimmung in Beziehung zu den Figuren und deren Emotionen setzt.

¹⁰⁰ Koebner, Thomas: Musik zum Abschied. Zur Komposition von Melodramen, in: Giesenfeld, Günter /Koebner, Thomas (Hrsg.): *AUGEN-BLICK*, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 35, Juli 2004, Schüren Verlag, Marburg, S. 46-68, S. 48

4. Mediale und intermediale Besonderheiten

Inhalt und Form der Filme Caroline Links ergeben zusammen den besonderen Eindruck der *stillen Filme*. Diese Stille lässt sich in Beziehung zum Medium Film setzen und lässt Rückschlüsse auf Links Umgang mit den Grundzügen des Filmischen zu. Die Langsamkeit und die Ruhe der Montage, die Pausen und Leerstellen, die entstehen, die Bewegungslosigkeit einiger Bilder scheinen dem eigentlich bewegten Bild des Films entgegensetzen - hätte der Film doch die Fähigkeit, Bewegung darzustellen und zu schaffen.

Auch die vielen intermedialen Bezüge in Links Filmen verweisen immer wieder auf das Medium Film und seine Möglichkeiten. Die Gegenüberstellung mit anderen Medien wie der Malerei und der Fotografie bedeutet eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ausdrucksformen - was mit dem Inhalt ihrer Filme korrespondiert, da auch hier nach möglichen Expressionsformen für die menschlichen Empfindungen gesucht wird. Zudem sind Malerei und Fotografie Medien, die nicht direkt in der Lage sind, Bewegung darzustellen. Hier zeigt sich auch ein starker Zusammenhang mit den zum Teil statischen Bildern in Links Filmen, auch in der Thematisierung des Todes, der in den Filmen eine große Bedeutung hat. All diese Aspekte weisen darauf hin, dass ihre Filme eine dem Bewegungsbild entgegengesetzte Charakteristik aufweisen.

4.1. Die Reduktion der Bewegung

Die Bewegung in Links Filmen wird reduziert. An einigen Stellen wird sie den Bildern sogar völlig entzogen. Das bedeutet im Falle der Reduktion, dass eine besondere Wahrnehmung der Zeit geschaffen wird. Im Hinblick auf die Bewegungslosigkeit wird eine eigenständige Position des Bildes erreicht, das nun für sich selbst steht und einen eigenen Gedanken bildet.

Nach Deleuze handelt es sich bei solchen statischen Bildern um rein optische und akustische Situationen. Solche würden sich nicht in Aktion umsetzen, sowenig sie von ihr veranlasst würden.¹⁰¹

„Ihre Funktion besteht darin, etwas begreifbar zu machen, und im allgemeinen nimmt man an, daß sie etwas Untragbares und Unerträgliches faßbar macht. [...] Es geht um etwas, was zu gewaltig, zu ungerecht, aber manchmal auch einfach zu schön ist und von nun an unsere sensomotorischen Vermögen übersteigt. [...] Das war bereits ein Ziel der Romantik: das Untragbare und das Unerträgliche, das Reich des Elends, faßbar zu machen, dadurch zum Visionär zu werden und aus der reinen Vision ein Erkenntnis- und Handlungsinstrument zu machen.“¹⁰²

Bei diesen Bildern oder Situationen geht es also nicht darum, eine Aktion, eine Handlung abzubilden, die sich selbst erklärt, sondern durch ein Bild etwas Größeres begreifbar zu machen. Wie Deleuze anführt, sind hierbei wieder Parallelen zur Romantik zu erkennen, wie sie bei Caroline Link des Öfteren zu finden sind. Die malerischen Landschaften, mitsamt ihrer Stille, die in ihnen herrscht, können als Bilder solcher Wirkung gesehen werden. Zum „Visionär“ zu werden bedeutet für Deleuze, dass aus den rein optischen und akustischen Situationen etwas Größeres entsteht, das die Figuren oder die Zuschauer, oder auch beide zusammen erkennen.

„Die rein optische und akustische Situation evoziert eine Funktion der Hellsicht, die zugleich Phantasie und Konstativum, Kritik und Anteilnahme ist, während die sensomotorischen Situationen, wie gewaltig sie auch sein mögen, sich an eine pragmatische visuelle Funktion richten, die nahezu alles „toleriert“ oder „erträgt“, solange es im Rahmen eines Aktions-Reaktions-Systems geschieht.“¹⁰³

Wenn Aktion und Reaktion also ausgeschaltet werden, und sei es wie bei Link nur in einigen Bildern, so liegt der Fokus für den Moment auf diesem einen Bild, das die Verkettung der Geschehnisse der Handlung unterbricht und eine Leerstelle schafft, die für einen eigenen Gedanken außerhalb der Verkettungen steht, oder aber als ein

¹⁰¹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S.32

¹⁰² Ebd. S. 32 f.

¹⁰³ Ebd. S. 33

Bild, der Handlung übergeordnet, gesehen werden kann. Das „eigenständige“ Bild, das durch seine Rahmung und Statik ein Alleinstellungsmerkmal erhält, unterbricht in Links Filmen die Bewegung, auch wenn es sonst nur eine langsame ist. Das allein stehende Bild lässt die Bewusstwerdung des Mediums Film zu, indem es sich der Verkettung der Ereignisse oder dem Aktions-Reaktions-System und dem wesentlichen Element der Bewegung entzieht. Der übergeordnete Gedanke entsteht nicht wie nach Eisenstein aus der Montage, bei der die Verbindung zweier Bilder etwas grafisch nicht Darstellbares, eine Bedeutung, vermittelt,¹⁰⁴ sondern er ergibt sich schon aus einer Einstellung. Deleuze merkt hierzu an, dass sich dadurch neue Dimensionen des Bildes entwickelten.

„Die rein optischen und akustischen Bilder, die unbewegliche Einstellung und die Schnittmontage bestimmen und implizieren durchaus ein Jenseits der Bewegung. Doch halten sie weder die Bewegung der Figuren noch die Kamera wirklich an. Sie sorgen dafür, daß die Bewegung nicht mehr in einem sensomotorischen Bild wahrgenommen, sondern in einem anderen Bildtypus erfaßt und gedacht wird. Das Bewegungs-Bild ist nicht verschwunden, aber es existiert nur noch als die erste Dimension eines Bildes, das unaufhörlich in seinen Dimensionen wächst.“¹⁰⁵

Die Dimensionen, von denen Deleuze spricht, sind nicht als räumliche zu verstehen, sondern beziehen sich auf abstraktere Vorgänge. Eine dieser Erweiterungen sei, dass im Gegensatz zum Bewegungsbild, das durch die Montage nur auf ein indirektes Bild der Zeit bezogen sei, sich das rein optische und akustische Bild direkt mit einem Zeit-Bild verbinden würde, das sich die Bewegung untergeordnet habe. „Diese Umkehrung macht nicht mehr aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit.“¹⁰⁶ So entsteht bei Caroline Links Filmen aus dem Minimum an Bewegung eine besondere Erfahrung der Zeit. Bei *Im Winter ein Jahr* weiß man, dass sich die Handlung im Rahmen eines Jahres bewegt, so hat man eine bestimmte Vorstellung der Zeit, die vergeht. Doch wird diese Zeit gestreckt, der lange Kampf der Figuren wird spürbar, das Jahr scheint viel länger zu sein. Diese Ausdehnung der Zeit hängt eben mit der Unterordnung der Bewegung unter das Zeit-Bild zusammen, die statischen Bilder und lange Einstellungen verweisen auf das Medium, der Film wird bewusst, und die Zeit, die schleppend vergeht, ebenso.

¹⁰⁴ Vgl. Bulgakowa, Oskana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein, in: Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage*, TR – Verlagsunion GmbH, München 2005, S. 49-77, S. 61

¹⁰⁵ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. S. 37

¹⁰⁶ Ebd. S. 37

4.2. Das Medium Film und die Stille

Auch die Stille in Links Filmen, die von der Reduktion des Tons auf ein minimales Geräusch oder den langen Pausen während eines Dialogs, dem Schweigen ausgeht, bedeutet eine Abkehr von dem, was den Tonfilm ausmacht. Wie ich im zweiten Kapitel erläutert habe, ist zwar erst durch den Tonfilm die Stille wirklich darstellbar geworden, doch bietet dieser auch die Möglichkeit, auf vielerlei Ebenen mit eben jenem zu arbeiten. Die Sprache, die Geräusche, die Musik, alles kann zu einem großen akustischen Ereignis zusammengesetzt werden, das die Möglichkeiten des Tonfilms und auch die des „Dolby Sounds“ ausschöpft und aufzeigt.

Bei Link zeigt sich auch der Ton zurückgenommen. Schauplätze etwa sind so gewählt, dass wenig akustische Reize mit ihnen einhergehen. Die „lauten“ Schauplätze kontrastieren meist die darauffolgende Stille. Die Musik dient ebenso der Illustrierung oder der Kontrastierung der Stille, ist also auch in ihren Auftrag gestellt.

Die Stille wird nicht genutzt, um für einen Moment Spannung zu erzeugen oder Bedrohung zu inszenieren, wie es beim Einsatz der Stille in Filmen oft der Fall ist.¹⁰⁷ Vielmehr zieht sie sich in den verschiedenen Formen, die ich erläutert habe, durch den ganzen Film. In dieser vorherrschenden Stille wird sich der Zuschauer seiner selbst und des Mediums Film bewusst, indem er auf sich selbst zurückgeworfen wird.

„Silence is possibly the most lucid moment of one’s experiential production of sound. In silence I comprehend, physically, the idea of intersubjective listening: I am in the soundscape through my listening to it and in turn the soundscape is what I listen to, perpetually in the present. [...] Silence is everywhere near, and I am in that abundant silence all it sounds. In its hushed nothingness I am the simultaneity of listening *and* sound making.“¹⁰⁸

Wie Salome Voegelin beschreibt, wird die Stille zum Ereignis, das den, der sie hört, miteinbezieht. Geräusche, die man macht, werden in der Stille signifikant, man hört der Stille zu und wird ein Teil von ihr.

So werden die Filme bewusst als solche rezipiert, denn sobald sich der Zuschauer seiner selbst, seinen Geräuschen in der Stille, seinen Empfindungen bewusst wird, wird er gleichzeitig aus der „Illusion“, die der Film kreiert, gerissen. Die Stille der

¹⁰⁷ Vgl. Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Schüren Verlag, Marburg 2001, S. 233 f.

¹⁰⁸ Voegelin, Salome: *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound art*, The Continuum International Publishing Group Inc, London 2010, S. 84

Filme Caroline Links reicht also über das Medium Film hinaus und verweist damit wiederum auf jenes selbst.

„Silent film has the potential [...] to place the viewer in a new state of isolation. Presented with images drained of the “life” that sound can impart, the viewer is thrust more deeply into a contemplation of their inner mysteries, and of his own state of being as well. The silence of such films is not merely the silence that comes from the absence of sound: it is a deeper silence, in which the noise of the external world has been stilled, in order to allow the contemplation of other sounds – as from the body, the nervous system, the mind, in a revelatory purity.”¹⁰⁹

Fred Camper meint mit “Silent film” nicht den Stummfilm - er bezieht ihn zwar in seine Theorie mit ein - doch sind auch Tonfilme gemeint, die die Stille auf verschiedene Weisen integrieren. Die „tiefere Stille“, die Camper beschreibt, bezeichnet jene, in der sich der Zuschauer seiner selbst bewusst wird und diese auf einer anderen Ebene wahrnimmt. So haben die Filme Links auch eine besondere Art, das Medium Film bewusst zu machen, denn die herrschende Stille verweist ebenso auf ihr Gegenteil. Und so wird die Abwesenheit von etwas bewusst, was für den Film eigentlich essenziell ist.

¹⁰⁹ Camper, Fred: Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema, in: Weis, Elisabeth /Belton, John (Hrsg.): *Film Sound. Theory and practice*, Columbia University Press, New York 1985, S. 369-381, S. 380

4.3. Intermediale Bezüge

Caroline Link integriert in ihre Filme immer wieder andere Medien, wie die Malerei und die Fotografie.

Bei *Im Winter ein Jahr* sind die Malerei und das Gemälde von essenzieller Bedeutung, der Auftrag für das Porträt von Lilli und ihrem verstorbenen Bruder regt die Auseinandersetzung der Familie mit dem Selbstmord von Alexander erst an.

Der Künstler wird zur wichtigen Figur, der die Entwicklung der Protagonistin vorantreibt. So wie das Gemälde im künstlerischen Prozess Formen annimmt, so erfolgt auch der Prozess der Aufarbeitung innerhalb der Familie. Das Gemälde wird zum Medium, das die Kommunikation vorantreibt und so im Film einen besonderen Stellenwert bekommt. Einige Szenen zeigen den Maler beim Arbeiten am Gemälde, immer wieder kommen Einstellungen des Bildes in seinen verschiedenen Stadien der Entwicklung vor.

Die Abbildung von Gemälden im Film ist Gegenstand zahlreicher Überlegungen zum Verhältnis von Film und Malerei. Was sich hier festhalten lässt, ist der Umstand, dass sich der Film immer wieder in Bezug zu anderen Medien setzt und versucht, innerhalb dieser eine eigene Position zu finden:

„Um sich eine eigene Position abzustecken, bleibt dem Film als „Spätgeborenem“ nichts anderes übrig, als mit Anspielungen auf die Diskurse der anderen Künste zu arbeiten, sie zu integrieren und zu unterlaufen. Durch die prekäre Stellung zwischen den Schwesternkünsten, speziell zwischen Literatur und Malerei, birgt der Film doppelte Unsicherheit, deren Präsenz von Film zu Film, von Filmemacher zu Filmemacher eine andere Form annehmen kann.“¹¹⁰

Link wählt die direkte Form des Abbildens von Gemälden, sie werden in die Handlung und in das Filmbild integriert. So sind nicht nur in ihren gerahmten statischen Einstellungen der malerischen Landschaften Verweise auf die Malerei zu finden, sondern auch in direkter Darstellung des Gemäldes als solchem. Bei *Jenseits der Stille* wird ein Werk von Marc Chagall thematisiert, es findet sich als Projektion an der Wand, welche im Filmbild auftaucht, und über das auch eine Auseinandersetzung auf sprachlicher Ebene stattfindet.

Die Malerei scheint also einen besonderen Einfluss auf die Filme Links zu haben, da sie wiederholt thematisiert wird.

¹¹⁰ Peucker, Brigitte: *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*, Vorwerk 8, Berlin 1999, S. 61

Jennifer Heeling verweist in ihrer Arbeit *Malerei und Film* auf den Verlust der Autonomie eines Kunstwerks im Film, was schon bei Walter Benjamin als „Verlust der Aura“, der mit der Möglichkeit der Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks einhergeht, bezeichnet wurde.¹¹¹ Doch würde das Kunstwerk gleichzeitig mit dem Medium Film in Beziehung treten:

„Das Gemälde im Film verliert also nicht nur seinen Status als Einzelkunstwerk, sondern wird Teil von etwas Neuem, wobei es sich trotzdem durch seine Andersartigkeit gegenüber dem Filmbild auszeichnet. [...] Für den Film bedeutet dies, dass er sich durch die Abbildung des statischen Gemäldes mit dem festen Rahmen in eine Metarelation zum Gemälde setzt und so selbstreflexiv auf seine eigenen Möglichkeiten des „bewegten Rahmens“ verweist [...].“¹¹²

Das Gemälde mit seinem festen Rahmen verweist also auf den „bewegten Rahmen“ des Films und natürlich auf die damit einhergehende Bewegung, die dem Film eigen ist. Interessant ist, dass bei Link auf diese Möglichkeiten verwiesen wird, die Bewegung ihrer Filme jedoch, wie bereits erläutert, eingeschränkt bzw. reduziert ist. Gleichen viele Einstellungen in ihren Filmen doch diesem festen Rahmen der Gemälde, was jedoch nicht bedeutet, dass die Filme sich ausschließlich an der Malerei orientieren. Die Thematisierung des Kunstwerks und die Rückgriffe auf die Romantik in den Filmbildern lassen eine besondere Affinität zu diesem Medium erkennen. Zudem lässt sich erkennen, dass Link sich dieser, vor allem romantischer, Rückgriffe ihrer Ästhetik durchaus bewusst ist. In einer Szene bei *Im Winter ein Jahr* besucht die Protagonistin Lilli eine Ausstellung, bei der sie in einer Einstellung vor eben so einem romantischen Gemälde steht, der Bildausschnitt ist so gewählt, dass nur ihr Oberkörper vor der romantischen Landschaft zu sehen ist. Hierin kann man einen bewussten Umgang der Regisseurin mit der eigenen Arbeit erkennen, da sie ihre Ästhetik der Landschaftsaufnahmen in einem eigenen Bild zum Thema macht. Die Landschaftsaufnahmen, die den romantischen Gemälden ähnlich sind, greift sie auf, indem sie die Protagonistin vor eine solche *gemalte* Landschaft positioniert und somit ihre *gefilmten* Aufnahmen zu dieser in Beziehung setzt.

¹¹¹ Vgl. Heeling, Jennifer: *Malerei und Film. Intermedialität im Künstlerfilm*, VDM Verlag, Saarbrücken 2009, S.36

¹¹² Ebd. S. 37

Ein weiteres Medium, das in Links Filmen eine Bedeutung hat, bzw. sich in Beziehung zum Medium Film setzt, ist die Fotografie. Bei *Im Winter ein Jahr* ist das Foto Medium der Erinnerung und steht für die Abwesenheit von Alexander. Wie ich im ersten Kapitel bereits erläutert habe, steht das Foto in engem Zusammenhang mit dem Tod, der abgebildete eingefrorene Moment verweist auf seine Vergänglichkeit. Im Vergleich zum Film wird durch die Fotografie ein Moment festgehalten, der schon vergangen ist, während beim Film der Moment, in dem etwas passiert, präsent ist. Auch in einer Rückblende wird der vergangene Moment erlebt, während bei einem Foto die Vergangenheit dieses Moments unmittelbarer ist. So liegt es nahe, die Abwesenheit des toten Alexander durch Abbildungen von Fotos von ihm zu betonen und so die unwiederbringlichen Momente als solche zu verdeutlichen. Hier möchte ich noch einmal auf Roland Barthes verweisen, der diesen Umstand in *Die helle Kammer* beschrieben hat und eindrücklich erklärt, wozu der Film, im Gegensatz zur Fotografie, nicht in der Lage ist:

„Wie die reale Welt wird auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, daß die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird; die PHOTOGRAPHIE hingegen sprengt den „konstitutiven Stil“ (darin liegt ihre Erstaunlichkeit); sie ist *ohne Zukunft* (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat (was aber ist er letztendlich? – Nun, er ist ganz einfach „normal“ wie das Leben auch). Unbeweglich fließt die PHOTOGRAPHIE von der Darstellung zurück zu Bewahrung.“¹¹³

Wenn also immer wieder Fotos von Alexander im Film auftauchen, dann wird versucht, die Melancholie, die der Fotografie eigen ist und dem Film fehlt, auch auf diesen zu übertragen. Die intermediale Strategie, die Link hier anwendet ist der Versuch, dem bewegten Bild des Films, das Probleme mit der Abbildung von Vergangenem und Vergänglichkeit bzw. dem Abwesenden hat, etwas hinzuzufügen, was dieser Darstellung näher kommt. Mit der minimalen Bewegung, der Stille, den leeren Räumen und Stillleben in ihren Filmen wird zwar auf eine gewisse Weise versucht, der bewegten Präsenz des Filmbildes entgegenzutreten, doch gelingt mit der Abbildung von Fotografie eine unmittelbarere Form der Darstellung dessen, was abwesend ist.

¹¹³ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985, S.100

Am Ende von *Im Winter ein Jahr* werden Malerei und Fotografie sogar gleichzeitig thematisiert. Der Antrieb der Mutter, ein Porträt ihres toten Sohnes und ihrer lebenden Tochter anfertigen zu lassen, resultiert aus dem Wunsch, einen Menschen bzw. eine Situation zu bewahren, um damit gegen seine Vergänglichkeit anzukämpfen. Indem das Tote mit dem Lebendigen verbunden wird, Lilli und Alexander auf eine Leinwand gebannt werden, scheint eine Möglichkeit zu bestehen, eine Situation zu schaffen, die die beiden im Jetzt zusammen zeigt und somit den Tod ignoriert.

Der Künstler jedoch malt, zum Ärgernis der Mutter, Lilli und Alexander nicht wie gewünscht zusammen am Klavier, sondern Lilli am Klavier und Alexander als gerahmtes Foto an der Wand - sozusagen als „Bild im Bild“. Er verweigert also die „lebendige“ Darstellung von Alexander und zeigt auf dem Abbild nur ein Abbild von ihm, um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Alexander tot ist und sich nicht neben die „lebende“ Lilli positionieren lässt.

Hier wird also selbst in der Handlung das Foto als Medium der Darstellung von Vergangenem ausgewiesen, so zeigen sich die intermedialen Verweise noch einmal besonders deutlich.

5. Resümee

Die Stille in den Filmen von Caroline Link ergibt sich aus unterschiedlichen Faktoren, die den Inhalt und die Form betreffen. Zunächst zeigt sich die Stille in Bezug auf die Kommunikation der Figuren, die von Schweigen und Sprachlosigkeit geprägt ist. Lange Pausen während der Dialoge, Verweigerung und Unvermögen des sprachlichen Ausdrucks beschreiben die Stille der Figuren. Hinzu kommt die Thematik der Gehörlosigkeit bei *Jenseits der Stille*, die eine weitere Ebene der Stille bedeutet. Hier findet Link mit Hilfe der Musik und des Tons einen Weg, die stille Welt der gehörlosen Protagonisten deutlich zu machen, indem sie ein musikalisches Thema des Films abstrahiert und verfremdet, und immer wieder mit den gehörlosen Figuren in Verbindung bringt. So entsteht ein Kontrast zwischen der „hörbaren“ Musik der hörenden Welt und den Lauten, die in die stille Welt führen.

Der Tod, die Abwesenheit des Körpers, der die größtmögliche Stille bedeutet, ist in ihren Filmen omnipräsent. Das Schweigen, das der Tod mit sich bringt, ist nicht nur temporär, es ist unendlich. Durch die Auseinandersetzung mit dem Tod in Links Filmen wird die Stille auf einer anderen Ebene thematisiert. Hier greift Link auf intermediale Strategien zurück, um die Abwesenheit und die damit einhergehende Lücke, ja die Stille der toten Figuren fassbarer zu machen. Vor allem durch die Darstellung der Fotografie und auch der Malerei wird ein Ausgleich zum nach der Zukunft strebenden Medium Film geschaffen, um so die Figuren, die keine Zukunft mehr haben - die gewesen sind - als solche zu manifestieren.

Der Begriff der Abwesenheit hängt überhaupt eng mit dem der Stille zusammen, so wird die Stille auf der Tonebene am leichtesten durch ihren Gegensatz, den Lärm oder laute Geräusche, begreifbar. Auch diese Strategie wendet Link an, indem sie an prägnanten Punkten der Handlung geräuschvolle Sequenzen den stillen voranstellt. Doch auch der präzise Einsatz eines Geräuschs in der Stille, die Fokussierung auf einen bestimmten Ton, die die umliegende Stille hörbar macht, ist ein weiterer Aspekt der Darstellung jener auf akustischer Ebene.

Die Bilder sind ebenso von Abwesenheit geprägt. Die leeren Räume, die strukturlosen Hintergründe bei den Nahaufnahmen und auch die Stilleben eröffnen eine Leere, welche sich mit der Stille in Beziehung setzt. Die Leere eines Raumes wird meist nicht mit Bewegung der Figuren gefüllt, diese findet lediglich pointiert statt. Oft führt das sogar zu einer Bewegungslosigkeit, die mit Schweigen verbunden ist, die Figuren werden beim „ins Nichts schauen“ verfolgt. Hier kommen die „isolativen

Räume“ zum Tragen, welche die Figuren zusätzlich von der Außenwelt trennen und so ihre Bewegungslosigkeit und ihre Stille noch eindrücklicher machen.

Die Bewegung hängt auch eng mit der Zeit zusammen, so wird zum einen durch die reduzierte Bewegung der Figuren eine Ausdehnung der Zeit geschaffen und zum anderen durch die langsame homogene Montage der ruhige Zeitfluss beibehalten. Die Ruhe der Montage, die auf deckungsgleiche Schnitte setzt, und die langsamen Kamerafahrten, die Schnitte vermeidbar machen, ermöglichen diese scheinbare Ausdehnung der Zeit.

Zur Homogenität der Montage tragen auch die Farben und das Licht bei. Es zieht sich eine einheitliche Farb- und Lichtstimmung durch die Filme, die nur für besondere Effekte gebrochen wird und so die Ruhe der Montagebewegung unterstützt. In einzelnen Fällen werden Farbakzente gesetzt, wie das Rot für den toten Alexander. Und auch das Licht wird an manchen Stellen kontrastierend genutzt, doch markieren diese Ausnahmen besondere Punkte der Handlung, sodass sie bewusst entgegen der übrigen Gestaltung eingesetzt werden.

Die Farb- und Lichtstimmungen erinnern, vor allem bei *Jenseits der Stille*, an Gemälde der Romantik, sowie sich auch die Motive einzelner Landschaftsaufnahmen an dieser Ästhetik, vor allem an der Caspar David Friedrichs, orientiert. Diese Parallelen sind dem Umstand geschuldet, dass in den Bildern der Romantik eine nach innen gerichtete Weltsicht erhoben wird, die auch in den Filmen von Link eine Rolle spielt. Es geht einzig um die Beschäftigung mit der eigenen Innenwelt der Figuren, die aus den Fugen geraten ist, und die sie in Anbetracht der idyllischen Natur glauben, wieder in eine Ordnung bringen zu können. Auch bei diesen Motiven ergibt sich eine Stille, die aus der besonderen Kadrierung und der Bildkompositionen resultiert.

So ergibt sich bei den Filmen von Caroline Link der besondere Eindruck der *stillen Filme*, durch Reduktion und einer ausgewählten Komposition vom Bild, über den Ton und die Montage bis hin zum Inhalt. Die unaufdringliche Ruhe ihrer Filme entsteht also aus einer Vielzahl von Faktoren, die ich in dieser Arbeit anhand von Inhalt und Form der Filme *Jenseits der Stille* und *Im Winter ein Jahr* erläutere habe.

Quellenverzeichnis

Aumont, Jacques: Bild, Gesicht, Passage, in: Sierek, Karl / Blümlinger, Christa: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft mbH, Wien 2002, S. 97- 114

Balász, Béla: *Der Geist des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001

Balász, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001

Balázs, Béla: Theory of the film: Sound, in: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hrsg.): *Film Sound. Theory and practice*, Columbia University Press, New York 1985, S. 116- 125

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985

Belantoni, Patti: *If it's purple, someone's gonna die. The Power of Color in Visual storytelling*, Focal Press, Burlington (USA), Oxford (UK) 2005

Blümlinger, Christa: Gefundene Gesichter. Zu filmischen Gestaltanalysen von Yervant Giankian / Angela Ricci Lucchi und Peter Tscherkassy“, in: Sierek, Karl / Blümlinger, Christa: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft mbH Wien 2002, S. 163- 182

Brockmann, Till: Slow E-Motion. Gefühlswelten der Zeitlupe, in: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz / von Keitz, Ursula / Schneider, Alexandra / Tröhler, Margrit (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Schüren Verlag GmbH, Marburg 2009, S. 153- 167

Bulgakowa, Oskana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein, in: Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage*, TR – Verlagsunion GmbH, München 2005, S. 49-77

Cage, John: *Silence*, Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied und Berlin 1969

Camper, Fred: Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema, in: Weis, Elisabeth und Belton, John (Hrsg.): *Film Sound. Theory and practice*, Columbia University Press, New York 1985, S. 369-381

Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on screen*, Columbia University Press, New York 1994

Chion Michel: The Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film that Listens to Us, in: Sider, Larry / Freeman, Diane (Hrsg.): *Soundscape: The School of Sound Lectures, 1998-2001*, Wallflower Press, London 2003, S. 150- 154

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991

Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd.1, Verlag der Kunst, Amsterdam / Dresden 1998

Eisenstein, Sergei: *Nonindifferent Nature. Film and the structure of things*, Cambridge University Press 1987

Figgis, Mike: Silence: the absence of sound, in: Sider, Larry / Freeman, Diane (Hrsg.): *Soundscape: The School of Sound Lectures, 1998-2001*, Wallflower Press, London 2003, S. 1- 14

Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Schüren Verlag, Marburg 2001

Gans, Thomas: *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*, Shaker Verlag, Aachen 1999

Heeling, Jennifer: *Malerei und Film. Intermedialität im Künstlerfilm*, VDM Verlag, Saarbrücken 2009

Im Winter ein Jahr (Caroline Link 2008, DVD, Constantin Film Verleih GmbH 2009)

Jenseits der Stille (Caroline Link 1996, DVD, Alias Entertainment GmbH 2009)

Joost, Gesche: *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, transcript Verlag, Bielefeld 2008

Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph: Unterbrechung und Grenze, in: Kamper, Dietmar/ Wulf, Christoph (Hrsg.): *Schweigen: Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992, S.1-6

Kleist, Heinrich von: An Ulrike von Kleist, Berlin 05.02. 1801, in: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden. 2.Band: Briefe*, Hg. von Helmut Sembdner, Carl Hanser Verlag München 1993

Kleßmann, Eckart: *Die deutsche Romantik*, DuMont Buchverlag, Köln 1991

Koebner, Thomas: Musik zum Abschied. Zur Komposition von Melodramen, in: Giesenfeld, Günter / Koebner, Thomas (Hrsg.): *AUGEN-BLICK*, Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 35, Juli 2004, Schüren Verlag, Marburg, S. 46- 68

Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Schüren Verlag, Marburg 2005

Neidhardt, Hans Joachim: *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik*, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 2005

Niebuhr, Antje: Musik anstelle von Sprache, in: Oberhoff, Bernd / Leikert, Sebastian (Hrsg.): *Opernanalyse. Musikpsychoanalytische Beiträge*, Psychosozial-Verlag, Gießen 2009, S.211- 225

Pearlman, Karen: *Cutting Rhythms. Shaping the film edit*, Focal Press, Burlington (USA), Oxford (UK) 2009

Peucker, Brigitte: *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*, Vorwerk 8, Berlin 1999

Pichler, Barbara / Pollach, Andrea : Einführende Anmerkungen zu Landschaft und Film, in: Pichler, Barbara / Pollach Andrea (Hrsg.): *moving landscapes. Landschaft und Film*, SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Wien 2006, S. 15- 33

Sala, Charles: *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*, KOMET MA-Service- und Verlagsgesellschaft mbH, Frechen 2001

Scholl, Christian: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, Deutscher Kunstverlag München, Berlin 2007

Tröster, Fritz: *Steuerungs- und Regeltechnik für Ingenieure*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, München 2011

Voegelin, Salome: *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound art*, The Continuum International Publishing Group Inc, London 2010

Wirtz, Markus: Die Verletzung des Schweigens. Sprachliche Abwesenheit als Seinsverweigerung und als Eröffnung von Leere, in: Grutschus, Anke / Krilles, Peter (Hrsg.): *Figuren der Absenz*, Frank & Timme GmbH, Berlin 2010, S. 103- 114

Wolf, Norbert: *Caspar David Friedrich 1774 - 1840: Der Maler der Stille*, Taschen Verlag, Köln 2003

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Ästhetik der Stille in den Filmen von Caroline Link. Inhalt und Form der Filme *Jenseits der Stille* (1996) und *Im Winter ein Jahr* (2008) werden auf ihre Strukturen und Ebenen der Stille hin untersucht. Anhand von Szenenanalysen und ausgewählten Bildbeispielen soll der besondere Umgang Caroline Links mit der Materie deutlich werden.

Im ersten Teil wird erörtert, wie sich die Stille schon als dominierendes Thema der Handlungen ihrer Filme manifestiert. Zudem wird das Augenmerk auf die Figuren gelegt, die zunächst in der Stille gefangen scheinen, im Laufe ihrer Entwicklungen aber eine Überwindung derselben anstreben.

Der zweite Abschnitt widmet sich der formalen und motivischen Inszenierung der Stille. Hier wird der besondere Einsatz des Tons betrachtet, die Verwendung von Farben und Licht, sowie die Spezifik der Montage und der Kamera untersucht. Des Weiteren wendet sich die Analyse den Räumen zu, die für die Stille relevant sind. Sowohl Innen- als auch Außenraum, urbane und ländliche Gegend sind für die Thematik von Bedeutung.

Der letzte Teil beschäftigt sich mit der Frage nach den Rückschlüssen auf Links Umgang mit dem Medium Film, und die Bedeutung der Stille für den Film. Zudem schließen sich Überlegungen zu intermedialen Strategien an, die Link nutzt, um die Stille fassbarer zu machen.

Aus diesen Untersuchungen ergeben sich Erklärungen dafür, warum bei den untersuchten Filmen Caroline Links der besondere Eindruck der *stillen Filme* entsteht.

Lebenslauf

Name: Marie-Kristin Kawall
Geburtsdatum: 24.08.1986
Geburtsort: Hamburg, Deutschland

Schule und Studium:

seit März 2007: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
Universität Wien

28.08.97 – 17.06.2006 Bilinguales Helene-Lange Gymnasium, Hamburg
Abschluss: Abitur

08.2003 - 02.2004 Schulauslandsjahr in Valencia, Spanien

22.08.93 – 14.07.97 Grundschule Am Weiher, Hamburg

Praktische Erfahrungen:

Seit 2010: freie Autorin mit Radiobeiträgen für den NDR, Deutschlandfunk; Features

Praktikum Filmproduktion Novo, Hannover	April/Mai 2008
Praktikum Hörspielproduktion NDR, Hamburg	März 2008
Praktikum Redaktion Njoy, NDR Hamburg	Februar 2003

Fremdsprachen:

Englisch fließend

Spanisch fließend