

Von der verlorenen Erinnerung: Zhang Yimou's *Guilai* 归来 (Coming Home) als Spiegel gesellschaftlicher Wahrnehmung

Agnes S. Schick-Chen

The release of Zhang Yimou's 2014 film *Guilai* (Coming Home) triggered widespread discussion within Chinese audiences and film critics in China mainland and overseas. Whereas some have found praise for the fifth generation filmmaker's apparent return to earlier merits both in terms of content and style, others have criticized the way in which the film addresses the sensitive topic of political repression in the campaigns of the Mao era and its dire consequences. They reproach Zhang of reducing people's hardship and traumata during and in the aftermath of the Cultural Revolution to the melancholic love story of an intellectual victimized in the course of excessive political campaigning, who returns home from forced labor in 1976 only to find his wife having lost part of her memory and being unable to recognize him due to traumatizing experiences in the recent past. Whereas some critics point to a lack in historicity and commitment of a film produced under the premises of censorship and commercialization, this article reads *Guilai* as a story of traumatization caused by restricted remembrance and the hardships of confronting and overcoming the resulting state of partial oblivion. It intends to highlight the political, social and cultural implications of this seemingly timeless narrative of memory lost and never found again in a socio-political context built on the premises of controlling, restricting and eclipsing processes of remembering.

Bei seiner Veröffentlichung im China des Jahres 2014 erweckte *Zhang Yimou* 张艺谋 (geb. 1950) Film *Guilai* 归来 (Coming Home) für viele den Eindruck einer über die Bedeutung des Filmtitels hinausgehenden „Rückkehr“. ¹ Tatsächlich schienen die thematische Ausrichtung der Handlung, die äußere Form der filmischen Umsetzung, und nicht zuletzt die Besetzung der weiblichen Hauptrolle durch Gong Li 巩俐 (geb. 1965) auf den Versuch eines Anknüpfens an frühere Phasen seines Schaffens als einer der wichtigsten Vertreter der fünften Generation chinesischer Filmregisseure hinzuweisen. Mit der Geschichte des Intellektuellen *Lu Yanshi* 鲁焉识 und seiner Familie in der Zeit der Kulturrevolution und den Jahren des Übergangs nach deren Ende greift der Film noch einmal das bereits in früheren Filmen Zhangs thematisierte Sujet des Lebens und Überlebens in der von politischen Kampagnen geprägten Mao-Ära auf. Die Art und Weise, in der der Regisseur sich

¹ Siehe unter anderem Wang Dili 2014; Li Feng und Zhang Peng 2015, S. 102.

nach Filmen wie *Huozhe* 活着 (To Live/Leben, 1994) und *Shanzhashu zhi lian* 山楂树之恋 (Under the Hawthorn Tree/Der Baum der Helden, 2010)² noch einmal diesem schwierigen Kapitel der chinesischen Zeitgeschichte nähert, fand jedoch keine uneingeschränkte Zustimmung. Tatsächlich scheint sich die in ihm vorgenommene Behandlung des politisch und gesellschaftlich sensiblen Stoffs einer diskursiven Auseinandersetzung mit der Thematik zu entziehen und stattdessen eine an den Geschmack eines kommerziellen Filmpublicums und offizielle Vorgaben angepasste Geschichte zu erzählen. In diesem Sinne erweist es sich als schwierig, den Film als expliziten Beitrag zu chinesischen Erinnerungsdiskursen, filmische Vergangenheitsaufarbeitung³ oder repräsentatives Ereignis der jüngeren chinesischen Filmgeschichte zu behandeln. Der vorliegende Beitrag zielt nicht auf die Entschlüsselung einer im Film implizit oder explizit getroffenen Aussage zur jüngeren Vergangenheit Chinas, sondern nimmt vielmehr das teilweise von der Kritik monierte Fehlen einer persönlichen und/oder künstlerischen Stellungnahme in der Gegenwart zum Ausgangspunkt. Er versteht *Guilai* als Manifestation einer gesellschaftlichen Distanziertheit zur eigenen Erinnerung und erarbeitet die im Film thematisierten, ihm aber gleichzeitig – bewusst oder unbewusst – in seiner Entstehung zugrunde liegenden gesellschaftlichen Perzeptionsrahmen gestörter Erinnerungsprozesse, durch die die gesellschaftliche und politische Aussagekraft des Films schlussendlich in ein neues Licht gerückt wird.

Geschichte in zwei Teilen: Historischer Umbruch und Bruchlinie im Film

Im ersten Drittel des auf den letzten Kapiteln des Romans *Lu fan Yanshi* 鲁犯焉识 (Der Delinquent Lu Yanshi)⁴ der in Amerika lebenden Autorin Yan Geling 严歌苓 (geb. 1958) basierenden Films wird die Geschichte einer politischen Verfolgung sowie ihrer Auswirkungen auf die Familie des Verfolgten in der Mao-Ära anhand eines Fluchtversuchs während der Kulturrevolution in verdichteter Form dargestellt. Lu Yanshi, der sowohl in der Anti-Rechts-Kampagne als auch in der Kulturrevolution zu Lagerhaft und Zwangsarbeit verurteilt worden ist, versucht in den frühen 1970er Jahren ohne vorherige Genehmigung eines Hafturlaubs in seine Heimatstadt

² Xiong 2004; Zeng 2008, S. 86–98; Yang Guang 2015, S. 93.

³ Sausmikat 2002; Weigelin-Schwiedrzik 2008; Gao 2008.

⁴ Yan Geling 2011.

zurückzukehren, um seine Familie zu sehen, von der er seit der Kleinkinderzeit der Tochter getrennt ist. Er versucht, mit seiner Frau Feng Wanyu 冯婉玉, einer abgesehen von ihrer Ehe mit einem „Rechtsabweichler“ „politisch unauffälligen“ Lehrerin, Kontakt aufzunehmen. Sie wagt es jedoch nicht, ihm die Türe zu öffnen, weil sie von den Sicherheitsbehörden und dem Parteibeauftragten der Schule ihrer Tochter gewarnt worden ist, sich auf keinen Fall mit einem flüchtigen Verbrecher einzulassen. Eine durch den Türspalt geschobene Notiz ihres Mannes nimmt sie jedoch entgegen und begibt sich am nächsten Morgen – gegen den Willen ihrer halbwüchsigen Tochter Dandan 丹丹, die um ihre Hauptrolle in einem Revolutionsballett fürchtet – zum von Lu vorgeschlagenen geheimen Treffpunkt am Bahnhof, um ihren Mann zumindest zu sehen und ihm ein paar auf der Flucht nützliche Dinge zu bringen. Bevor jedoch die Eheleute, die sich seit Jahren nicht gesehen haben, zusammentreffen können, wird Lu, von seiner eigenen Tochter an die Sicherheitsbehörden verraten, in einer dramatischen Szene vor den Augen seiner verzweifelten Frau festgenommen und abgeführt.

Aufgrund der auf die Opfererfahrung zugespitzten Handlung und einer teilweise an Narbenfilme der Zeit nach der Kulturrevolution⁵ erinnernden Ausgestaltung in diesem ersten Abschnitt des Films, scheint vorerst eine Interpretation als tentative filmische Traumaverarbeitung⁶ plausibel. Der Bruch, der im zweiten, längeren Teil des Films sowohl in Hinsicht auf die Erzählweise als auch die stilistische Umsetzung vollzogen wird, stellt diesen Zugang jedoch in Frage und schließt, trotz einer um die Rehabilitierung der Hauptfigur angeordneten Handlung, ein direktes oder indirektes Anschließen an die *pingfan dianying* 平反电影 (Rehabilitierungsfilme) der späten 1970er- und frühen 1980er Jahre⁷ und die zu Beginn des 21. Jahrhunderts entstandenen unabhängigen Dokumentationen von Unrechtsfällen der Mao-Ära⁸ aus. Eine stark reduzierte Dynamik der Handlungsabläufe, sowie eine weniger kontrastive Darstellung der handelnden Personen vermitteln den Eindruck einer Beruhigung, nicht jedoch einer Erleichterung oder eines Auflebens nach der Katastrophe. Auch die nur an einigen wenigen Punkten unterbrochene Farblosigkeit

⁵ Zeng 2008, S. 53–65; Braster 2003, S. 131–157; Cai Shenshen 2015, S. 276; Berry 2004, S. 77–100.

⁶ Xiong 2004.

⁷ Schick-Chen 2018.

⁸ Edwards 2015, S. 69–95.

des Films⁹ vermittelt den Eindruck einer Entrücktheit und verringerten Eindringlichkeit der Darstellung.

Örtlich gesehen beginnt der zweite Teil des Films dort, wo der erste ein paar Jahre früher geendet hat, nämlich am Bahnhof, wo Dandan 1976 ihren mittlerweile rehabilitierten und aus der Haft in Qinghai entlassenen Vater vom Zug abholt. Als dieser ohne die Tochter, die vorgibt, ihre Schicht in der Fabrik, in der sie mittlerweile arbeitet, beenden zu müssen, nachhause kommt, wird ihm jedoch rasch bewusst, dass seine Frau und mit ihm sein früheres Zuhause eine vorerst schwer greifbare Veränderung durchlaufen hat. Er erkennt dies an in der ganzen Wohnung angebrachten Merkhilfen, sowie an Fengs freundlich-zurückhaltendem Benehmen ihm gegenüber, das er anfangs nicht zu deuten weiß. Erst, als sie ihn mit einem fremden Namen anspricht und schließlich aus der gemeinsamen Wohnung wirft, versteht er, dass sie ihn nicht als ihren zurückgekehrten Ehemann erkennt, sondern mit einer anderen, vorläufig unbekanntem Person verwechselt.

Die sich aus dem partiellen Gedächtnisverlust seiner Frau für Lu ergebenden emotionalen und praktischen Beeinträchtigungen, die Unmöglichkeit einer Rückkehr in sein früheres Zuhause, sowie die dadurch notwendig gewordene Zuweisung von „Ersatzwohnraum“ in Form eines ehemaligen Lagerraums auf der gegenüberliegenden Straßenseite durch eine befreundete Parteifunktionärin, werden erstaunlich verhalten dargestellt. Die Enormität dieser Situation, durch die im Grunde nicht weniger als Lus Existenz und seine Identität in Frage gestellt werden, geht jedoch indirekt daraus hervor, dass Lus Leben – und somit auch der Film – in der Folge seinen Bemühungen um die Wiederbelebung der Erinnerung seiner Frau gewidmet ist. Seine beharrlichen aber größtenteils unaufgeregten Versuche, Wanyu begreiflich zu machen, dass er derjenige ist, auf den sie schon so lange wartet, finden ihre Entsprechung in Fengs ebenso beharrlichen und bald zu einer monatlichen Routine erstarrten Fahrten zum Bahnhof, ausgelöst durch einen Brief aus Qinghai, in dem Lu seine Heimkehr ankündigt, der jedoch erst nach seiner Ankunft eintrifft und zur stetigen Quelle des Hoffens aufs Lus Rückkehr wird – also auf etwas, das nicht mehr eintreten kann, weil es – unerkannterweise – bereits eingetreten ist. Trotz der Tragik dieser zwei in letzter Instanz zum Scheitern verurteilten über viele Jahre hinweg verfolgten „Lebensprojekte“ werden beide sehr ruhig und an einzelnen Punkten beinahe ins Tragikomische ableitend inszeniert. Die vorsichtige Annäherung, die trotz enttäuschter Erwartungen und Hoffnungen mit der Zeit zwischen Lu und Feng

⁹ Carew 2015, S. 82–83.

und schließlich auch Dandan stattfindet, kann von außen betrachtet keinesfalls als die von einem Teil des chinesischen Filmpublikums¹⁰ postulierte Wiedervereinigung der Familie gewertet werden.

Die einzige vorübergehende Steigerung der im zweiten Teil des Films entwickelten Handlung besteht in Lus Entdeckung des Grundes für die dem Gedächtnisschwund seiner Frau zu Grunde liegende Traumatisierung. Spät aber doch, erfährt er von der sexuellen Nötigung durch ein Mitglied des lokalen Revolutionskomitees, die Feng geduldet hatte, um so die Schonung des Lebens ihres Ehemannes nach dessen missglücktem Fluchtversuch zu erwirken. Dies scheint Lu zum ersten Mal wirklich aus der Fassung zu bringen, und er versucht, den mittlerweile in Ungnade gefallenen Parteikader zur Rede zu stellen oder gar zur Verantwortung zu ziehen, erfährt jedoch von dessen Frau, dass dieser festgenommen und weggebracht worden ist – und somit nicht für eine Klärung der Angelegenheit zur Verfügung steht. Nach diesem kurzen erfolglosen Aufbegehren gegen die eigene Machtlosigkeit scheint sich Lu endgültig seinem Schicksal zu ergeben und die Rolle des mittlerweile guten Freundes und Nachbarn als dauerhaften Zustand zu akzeptieren. Diese einer Aufgabe des Anspruchs auf seine frühere Identität gleichkommende Haltung kommt nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, dass er beginnt, seine Frau auf den für sie zunehmend mühseligen Fahrten zum Bahnhof zu begleiten, wo der Film schließlich viele Jahre später, erkennbar an einem modernisierten Bahnhofsumfeld, sowie am Alter und der Kleidung des Ehepaars und einer offensichtlich in höherer Position beschäftigten Dandan, die die Mutter an der Tür wortlos an den Vater übergeben hat, endet. Während jedoch die äußerliche Veränderung unübersehbar ist, hält die Kamera gleichzeitig einen unveränderten Zustand des Wartens, wengleich ohne Anzeichen einer tatsächlichen Erwartungshaltung, in den Gesichtern der Protagonisten fest. Wangs Hoffnung auf eine Rückkehr des Ehemannes und Lus Sehnsucht nach einer Rückkehr in sein früheres Leben ist ohne die Grundlage einer gemeinsamen Erinnerung vergeblich geblieben. Ihre sprachlose Entrücktheit im Sinne einer Abkehr von der sie umgebenden Wirklichkeit, durch die sie sich auch dem Dialog mit dem Filmpublikum zu entziehen scheinen, wird jedoch in einer der letzten Einstellungen durch einen plötzlichen direkten Blickkontakt von Lu Yanshi mit dem/der Zuseher/in unterbrochen. Es scheint, als wolle Lu das chinesische Film-

¹⁰ Unter anderem nachzulesen auf zwei Blogs, die abseits der in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten Filmkritiken Zuschauerreaktionen und -kommentare zum Film enthalten (Sina 2014, Zhihu 2014).

publikum des 21. Jahrhunderts direkt mit der Tragik (s-)eines durch gestörte Erinnerungsprozesse bedingten Kommunikations- und Identitätsverlusts konfrontieren. Dieses mehr auf den Verlust eines Zugangs zur eigenen Vergangenheit als auf eine Einschätzung dieser Vergangenheit selbst abzielende Fazit entspricht dem in China selbst und von im Ausland lebenden Chinesen geäußerten Vorwurf einer nicht stattgefundenen kritischen Auseinandersetzung mit Geschichte. Gleichzeitig steht ein Verständnis des Films als Ausdruck einer ohne die Grundlage einer kommunizierten und dadurch geteilten Erinnerung in Frage gestellten Gemeinschaft¹¹ im Widerspruch zur ebenfalls mehrfach geäußerten Kritik einer apolitischen Grundhaltung des Films. Die beiden divergierenden Interpretationsansätze des Films als – nicht erfolgte – geschichtliche Aufarbeitung und als Wahrnehmung der Folgewirkungen einer solchermaßen verabsäumten Erinnerungsarbeit sollen im Folgenden dar- und einander gegenübergestellt werden, um schlussendlich eine Einschätzung des Films im Kontext einer Problematik des (Nicht-)Erinnerns im China des 21. Jahrhunderts zu ermöglichen.

Kritik der Kritiklosigkeit: Vom Umgang mit Geschichte in Film und Filmkritik

Viele der zahlreichen Reaktionen und Diskussionen, die inhaltliche und künstlerische Aspekte von *Guilai* nach sich gezogen haben, kreisen, häufig im Rahmen eines nach außen hin politisch unverfänglichen Vergleichs zwischen Film und literarischer Vorlage,¹² um Fragen des Umgangs mit Geschichte beziehungsweise der eigenen Vergangenheit. Von einem Teil der Kritiker wird dem Film vorgeworfen, sich in einer Art und Weise mit der Spätphase und den Folgejahren der Kulturrevolution auseinanderzusetzen, die der Bedeutung der dargestellten Ereignisse und Entwicklungen nicht gerecht wird. Während für die ältere Generation Erinnerungen wachgerufen würden, ohne jedoch eine wirkliche kathartische Wirkung zu entfalten, sei ein besseres Verständnis und eine korrektere Einschätzung der Filmhandlung für Zuseher unter 50 Jahren aufgrund eines fehlenden zeitgeschichtlichen Hintergrund-

¹¹ Diese Interpretation von *Guilai* orientiert sich an Assmanns (1988) Auslegung und Weiterentwicklung der von Halbwachs (1950) formulierten These eines kollektiven Gedächtnisses im Sinne eines auf dem Austausch von Erinnerung innerhalb der direkt betroffenen Generationen basierenden kommunikativen Gedächtnisses.

¹² He Qinglian 2014; Yang Guang 2015.

wissens kaum möglich; und auch durch die Betrachtung des Films selbst sei eine vertiefte Kenntnis der historischen Zusammenhänge nicht zu erreichen.¹³ Eine reflektierte Heranführung der jüngeren Generation an die in den meisten Familien nicht ausreichend thematisierten Erfahrungen der Eltern- und Großelterngeneration finde ebenso wenig statt wie eine Konfrontation der älteren Zuschauergeneration mit den gesellschaftlichen und politischen Implikationen der damaligen Geschehnisse und ihrer späteren Handhabung.

Als einzige Möglichkeit eines emotionalen Zugangs zur Handlung des Films erweist sich deshalb für einen größeren Teil des Filmpublikums die von vielen als tragische Liebesgeschichte verstandene, gewürdigte und beweinte Beziehung zwischen Lu und Feng, die dem Film laut Kritik zwar Popularität und Verkaufszahlen eingebracht hat,¹⁴ durch die jedoch die Relevanz der politischen Verirrungen der Mao-Ära auf das Private beschränkt wird. Wenngleich Zhangs Fokus auf den zwischenmenschlichen Beziehungen in manchen Texten auch als Rückbesinnung auf eine humanistische Sichtweise befürwortet wird,¹⁵ so wird ihm doch deren ästhetisierende Darstellung, sowie deren Beschränkung auf den familiären Bereich, teils als Unterordnung unter die Vorgaben eines stark kommerzialisierten Filmbetriebs, teils als strategischer Zug im Sinne einer politischen Angepasstheit ausgelegt.¹⁶ Die Vorwürfe einer „konsumierten aber nicht reflektierten Kulturrevolution“ („xiaofei wenge‘ erfei ,fansi wenge‘, 消费文革‘ 而非 ‘反思文革‘)¹⁷, eines „das Politische transzendierenden‘ Narratives und eines ‚Abschirmens der Geschichte‘“ („chao zhengzhizhuan‘ xushi yu ,lishi pingbi‘ 超政治化‘ 叙事与 ‘历史屏蔽‘)¹⁸ oder des „Herunterbrechens der Epoche auf das Individuum und des Umgehens historischer Masternarrative“ („yi geti zheshe shidai, huibi hongda lishi xushi 以个体折射时代, 回避宏大历史叙事)¹⁹ sprechen eine, angesichts ihrer Veröffentlichung in VR-chinesischen Journals,²⁰ überraschend klare Sprache.

¹³ Chou 2015; He Qinglian 2014.

¹⁴ Chou 2015. Allerdings wird auch der diesbezügliche Erfolg des Films wird von manchen Kommentatoren in Frage gestellt, siehe u.a. Yun Feiyang 2014.

¹⁵ Li Feng und Zhang Peng 2015, S. 102.

¹⁶ Cai 2015, S. 277, 288; He Qinglian 2014.

¹⁷ He Qinglian 2014.

¹⁸ Yin Xing 2016.

¹⁹ Yang Guang 2015, S. 93.

²⁰ *Dianying Wenxue* 电影文学 [Movie Literature] (Yang Guang 2015); *Xinan Keji Daxue Xuebao: zhexue shehui kexue ban* 西南科技大学学报: 哲学社会科学版 [Journal of

Gleichermaßen erstaunlich scheint auf den ersten Blick, dass im Film selbst nur sehr zaghaft thematisierte post-traumatische Problemstellungen und Lösungsansätze wie die der Schuld, Anklage und Versöhnung²¹ in die kritische Auseinandersetzung mit Zhangs Darstellung der Kulturrevolution und ihrer Folgen Eingang finden²² – während gleichzeitig der quasi als Leitmotiv fungierenden Problematik der verlorenen Erinnerung²³ keine vorrangige Aufmerksamkeit geschenkt wird. An den wenigen Stellen, an denen dies geschieht,²⁴ und die Frage des Gedächtnisverlustes mit der des Identitätsverlusts oder der des politischen Gedächtnisses verknüpft wird, wird jedoch rasch die politische Tragweite dieser Thematik ersichtlich und als Grund für das Ausbleiben einer eingehenderen innerchinesischen Auseinandersetzung mit diesem zentralen Aspekt der in *Guilai* erzählten Geschichte nachvollziehbar. Gleichzeitig ergibt sich aus Relevanz und unzureichender Behandlung der Erinnerungsproblematik der Bedarf einer Re-Interpretation des Films unter diesem Gesichtspunkt.

Manifestation nicht manifester Wahrnehmung: Vom Umgang mit Erinnerung und Erinnerungsverlust im Film

Die filmische Annäherung an die Frage des Umgangs mit Erinnerung im postrevolutionären China erfolgt in *Guilai* über eine Auseinandersetzung mit den folgenden Aspekten. Der Film thematisiert Gründe für den Verlust von Erinnerung, die

Southwest University of Science and Technology: Philosophy and Social Sciences] (Yin Xing 2016).

- ²¹ Ohne sich auf Transitional Justice als wissenschaftlichen- oder Policy-Ansatz im Zusammenhang mit der Aufarbeitung von gewaltsamen Konflikten zu berufen, nehmen die Autoren implizit auf zwei der in diesem Feld vertretenen Hauptargumentationslinien einer „retributive justice“ (Vergeltungsgerechtigkeit) und einer „restorative justice“ (Konsolidierungsgerechtigkeit) (Daly 2000) Bezug.
- ²² Yun Feiyang 2014. Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Aussöhnung im familiären Raum (*jiating kongjian de hejie* 家庭空间的和解) siehe Li Chao und Li Dongliang 2015, S. 40–41. He Qinglian (2014) versucht, den Grund für die vermeintliche Ruhe und Zurückhaltung der Hauptperson Lu Yanshi aus dem persönlichen Hintergrund des ihn verkörpernden Schauspielers Chen Daoming 陈道明 und des Regisseurs Zhang Yimou abzuleiten.
- ²³ Li Feng und Zhang Peng (2015, S. 101) sprechen von *yiwang* 遗忘 (Vergessen) als einem der zwei zentralen Begriffe des Films.
- ²⁴ Zwei Texte, in denen diese Verbindung ansatzweise hergestellt wird, sind Zhang Yi 2015 und Yin Xing 2016.

Schwierigkeit einer Wiederherstellung von Erinnerung, und die Folgen des Scheiterns eines solchen Unterfangens, also eines nicht reparablen Erinnerungsverlustes.

In Hinsicht auf die Ursachen von Feng Wanyus fortschreitendem Gedächtnisverlust bietet die Handlung des Films mehrere Erklärungsansätze, die vereinzelt auch in VR-chinesischen Filmkritiken angedeutet, dann jedoch nicht näher ausgeführt werden. So wird beispielsweise der Erinnerungsverlust als Möglichkeit gedeutet, die eigenen Zweifel an den vergangenen Ereignissen oder die Schamgefühle bezüglich der eigenen Verwicklung in ebendiese zu überwinden. Fengs Skepsis bezüglich der Argumente und Vorgehensweisen der Partei und ihrer Vertreter schon während der Kulturrevolution spiegelt sich in mehreren Einstellungen in ihrer Mimik wieder und steht im sichtbaren Kontrast zur durch eine starre Mine ausgedrückten „unverrückbaren“ Überzeugung ihrer Tochter in dieser Zeit der Indoktrinierung. Auch wenn Feng im Film durchwegs als Opfer dargestellt wird, könnten das Versperren der Tür vor dem auf der Flucht befindlichen Ehemann, sowie das „Erkaufen“ des Lebens des Ehemanns durch das Einwilligen in sexuelle Handlungen mit einem Anderen als mögliche Gründe für Fengs Zurückschrecken vor der eigenen Erinnerung in Betracht gezogen werden. Ein Anhaltspunkt für diesen Erklärungsansatz könnte in der einzigen Szene, in der ein Wiedererkennen zum Greifen nahe scheint, gesehen werden. Lu spielt eine ihm und Feng vertraute Melodie am Klavier, und tatsächlich beginnt seine Frau zu weinen und legt dem ebenfalls weinenden Lu die Hand auf die Schulter. Als dieser jedoch versucht, sie zu umarmen, scheint sich wieder eine Mauer des Zweifels zwischen die beiden zu schieben, und Feng weist Lu erneut zurück, wobei hier neben der Unerträglichkeit der Erinnerung an die erzwungene Nähe des anderen Mannes auch die Möglichkeit eines Zurückweichens vor einem Menschen, der sich aufgrund der Entbehungen der letzten zwei Jahrzehnte äußerlich und innerlich so verändert hat, dass er einfach nicht mehr der ist, der er einmal war, im Raum steht.

Um seiner Frau die Veränderung, die er in den Jahren politischer Verurteilung und Haft durchlaufen hat, nachvollziehbar und begreifbar zu machen, lässt Lu ihr die vielen in der Gefangenschaft geschriebenen, aber nie abgeschickten Briefe „zustellen“, die er bei seiner Rückkehr mit nachhause gebracht hat. Er schlüpft in die Rolle des hilfsbereiten Nachbarn, der Feng die für sie teilweise nur schwer entzifferbaren und verständlichen Briefe vorliest, und hofft, dadurch schrittweise eine Verbindung zwischen dem Lu Yanshi der Vergangenheit und dem der Gegenwart für sie herstellen zu können. Diese für ihn selbst nicht immer einfache Rekonstruktion seines früheren Selbst verstärkt zwar bei seiner Frau die Sehnsucht nach dem sein

Leben im fernen Qinghai vor ihr ausbreitenden Lu und stellt gleichzeitig einen Zustand der Vertrautheit zwischen ihr und dem vermeintlichen Mittler der Erfahrungen und Gedanken ihres Mannes her; zur erhofften Einsicht hinsichtlich der Einheit von Vorleser und Vorgelesenem kommt es jedoch nicht. Nach einer Phase der Verzweiflung über das misslungene Experiment fügt Lu sich schließlich in das scheinbar Unvermeidbare und beginnt, sich der Autorität des „abwesenden“ Ehemannes zu bedienen, indem er neue Briefe „aus der Ferne“ schreibt, um die zunehmend verwirrte und hilflose Feng Wanyu in Alltags- und Familienangelegenheiten wie der Versöhnung mit ihrer Tochter zu beraten. Feng, die bis dahin wie verzückt dem Inhalt der Briefe gelauscht hat, hinterfragt an dieser Stelle einmal kurz die Autorenschaft der in einem neuen beinahe erzieherischen Ton verfassten Schreiben, fügt sich jedoch rasch in die doppelte Fürsorge ihres Mannes – wengleich sie diese nicht als solche erkennt. Neben der Wirkungslosigkeit der zweckentfremdeten oder gar veruntreuten Erinnerung steht hier auch die Manipulation des Unwissenden durch eine nicht authentische, weil zu diesem Zweck erfundene „Erinnerung“ im Raum. In letzter Instanz begeht Lu Yanshi mit der im Film quasi als Verzweiflungstat legitimierten Vorgehensweise aber auch einen Verrat an sich selbst, weil er sich durch sie gezwungen sieht, seine eigene Vergangenheit zu verfälschen und den Anspruch auf seine ursprüngliche Identität aufzugeben.

In der Darstellung seines zum Scheitern verurteilten Kampfes um die Wiederherstellung der Erinnerung seiner traumatisierten Frau spiegelt sich eine negative Bewertung der Möglichkeiten und Aussichten von Erinnerungsarbeit, die in Ermangelung einer auf individuelle Schicksale umlegbaren offiziellen Deutung durch Opfer für Opfer erfolgen muss, wider.²⁵ Die pessimistische Einschätzung der Heilungschancen unter diesen Umständen wird bereits früh im Film explizit gemacht, als der von Lu und Dandan konsultierte Arzt im Anschluss an seine Diagnose einer traumabedingten partiellen Amnesie lapidar feststellt, eine Behandlungsmöglichkeit für diese Krankheit gäbe es in China nicht. Gleichzeitig erklärt er, von der westlichen Theorie eines Déjà vu-Effekts gelesen zu haben, der durch Fotos, Musik und Erzählungen im Sinne der Erzeugung einer später aktivierbaren „imagi-

²⁵ Die ständig anwachsende Erinnerungsliteratur, die in Form von Auto-/Biographien, Memoiren, Oral History, Romanen, Dokumentarfilmen und ähnlichem bemüht ist, eine von der offiziellen Geschichtsschreibung nicht geleistete Klärung der „von der Geschichte zurückgelassenen Fragen“ oder Repräsentation der aus dieser Geschichte hervorgegangenen Generationen zu erreichen, kann hier als Bezugsrahmen nicht ausgeschlossen werden.

nären Erinnerung“ (*huanjue jiyi* 幻觉记忆) unterstützt werden könne; mit der praktischen Umsetzung eines solchen Therapieansatzes lässt er Lu jedoch allein. Neben der Problematik einer von außen herbeigeführten und gelenkten Erinnerung, kommt hier auch die Problematik einer Ausrichtung von Erinnerungsarbeit nach westlichen Ansätzen und Modellen, die man im chinesischen Kontext nicht zur Gänze nachvollziehen kann, zum Ausdruck.

Ein weiterer im Film angelegter Aspekt einer erschwerten Erinnerungsarbeit besteht darin, dass die früheren traumatisierenden Ereignisse nicht nur für den Erinnerungsverlust, sondern auch für die Zerstörung von Dingen, die in der posttraumatischen Situation als Erinnerungsstützen dienen könnten, verantwortlich sind. Dies wird deutlich, als Lu feststellen muss, dass Dandan während der Kulturrevolution aus allen Fotos im Familienalbum das Konterfei ihres politisch verfeimten Vaters herausgeschnitten und so sein Bild aus dem Familiengedächtnis gelöscht hat. In seiner Not bittet er eine alte Freundin der Familie um das letzte vorhandene Jugendfoto von ihr, ihrem Ehemann, Lu und Feng, welches sie ihm erstaunlich bereitwillig überlässt. Der Zuschauer versteht erst am Ende der Szene, dass sie sich so wohl auch der Erinnerung an den Selbstmord ihres Mannes in der Kulturrevolution zu entledigen versucht. Dandans Bemühungen, die Mutter von der Übereinstimmung zwischen dem jungen Lu auf dem Foto und dem netten grauhaarigen Mann aus der Nachbarschaft zu überzeugen, misslingt, weil Feng der Tochter aufgrund ihres früheren Verhaltens gegenüber dem Vater als Informationsquelle misstraut. Sie hat dies bereits in einer früheren Szene zum Ausdruck gebracht, als Dandan geraten wird, Lu in Fengs Gegenwart mit „*Baba*“ anzusprechen, um die familiäre Verbindung für die Mutter herzustellen, worauf Feng jedoch meint, wie solle denn die Tochter eine Verbundenheit mit dem Vater bezeugen, die sie davor jahrelang verleugnet hat.

Auch der dritte und letzte Versuch, der Mutter über die Tochter einen Zugang zur Erinnerung an die gemeinsame Familiengeschichte zu eröffnen, schlägt fehl. Gegen Ende des Films tanzt Dandan im Wohnzimmer der Mutter im Beisein beider Eltern noch einmal im roten Kostüm das Solo aus dem „Roten Frauenbataillon“ (*hongse niangzijun* 红色娘子军), das ihr während der Kulturrevolution trotz Auslieferung des Vaters an die Schergen der Revolution vorenthalten geblieben ist. Ihre Vorstellung löst beim Vater Anerkennung, bei der Mutter keine nennenswerte Reaktion aus. Die Logik dieses Handlungselements erschließt sich dem außenstehenden Zuseher nur schwer, da angesichts der unübersehbaren Verbindung zwischen Dandans früheren tänzerischen Ambitionen und ihrer unrühmlichen Rolle

in der Leidensgeschichte der Eltern sowohl der väterliche Stolz als auch die mütterliche Reaktionslosigkeit unangebracht erscheinen. Ausgehend von einem Verständnis des Films als Manifestation chinesischer Wahrnehmungswelten, ergeben sich jedoch mehrere miteinander verbundene Deutungsmöglichkeiten: eine positive Bewertung von Leistungen einer Kindergeneration, die eigentlich von den Eltern für das, was sie ihnen und anderen angetan haben, verurteilt oder zumindest kritisiert werden müssten, was aber im Sinne eines übergeordneten politischen- und Familieninteresses nicht geschieht;²⁶ die Wiederbelebung und Wiederaufwertung einzelner Elemente einer negativ oder zumindest ambivalent erinnerten Vergangenheit im Sinne einer motivationalen Nutzung derselben;²⁷ ein Abblocken von Erinnerung, die eine nachträgliche Auseinandersetzung mit Schuld und Verantwortung erfordern und so eine mühsam herbeigeführte Wiederannäherung erneut in Frage stellen würde. Wobei die bis zum Ende des Films wahrnehmbare Zurückhaltung zwischen Mutter und Tochter gleichzeitig auf die fehlende Aussprache als Grund für die Unmöglichkeit einer Überwindung emotionaler Distanz hinzuweisen scheint.

Die hochsensible Frage, ob eine Überwindung von traumatischer Erinnerung ohne die Konfrontation mit den für die Traumatisierung Verantwortlichen möglich ist, wird im Zusammenhang mit Lus Suche nach dem Parteikader, der Feng sexuell genötigt hat, aufgegriffen, letztendlich aber wieder fallen gelassen. Mitverantwortung am missglückten Versuch, durch Klärung der vergangenen Ereignisse die Erinnerung an sie zu ermöglichen, wird in zweifacher Hinsicht implizit der Kommunistischen Partei zugewiesen. Zuerst verweigert sie in Gestalt der befreundeten Parteifunktionärin – wie man später erfährt, aus gutem Grund – die Kontaktaufnahme zu dem ehemaligen Revolutionskomitee-Mitglied, mit dem Feng ihren Mann verwechselt. Als dieser dann endlich als verantwortlich für die Traumatisierung identifiziert ist, verhindert seine Festnahme und Verbringung an einen unbekanntem Ort erneut eine Gegenüberstellung mit dem indirekt Geschädigten Lu und seiner Frau als dem eigentlichen Opfer. Insgesamt gibt es im Film nur eine einzige Stelle, an der sich die durch ihre Funktionärin personifizierte Partei aktiv an der Behand-

²⁶ Ein prominentes Beispiel hierfür sind Kinder von führenden Parteimitgliedern, die als Rote Garden in der Kulturrevolution zu Tätern, als solche aber nie zur Rechenschaft gezogen wurden, um die politische Stellung der jeweiligen eng mit der Parteigeschichte verwobenen Familien nicht in Frage zu stellen. Siehe Weigelin-Schwiedrzik und Cui 2016, S. 740.

²⁷ Das in der Literatur am stärksten wahrgenommene Phänomen dieser Art ist die sogenannte Red Culture Campaign in Chongqing (2008–2012). Siehe Xiao 2017.

lung des Problems beteiligt. Direkt nach Lus Rückkehr versucht diese, Feng durch das offizielle Rehabilitierungsdokument von Lus Identität zu überzeugen. Als dies nicht fruchtet, legt sie ihre ganze persönliche Glaubwürdigkeit als „Vertreterin der Partei“ in die Waagschale und versichert Feng „im Namen der Partei“, dass dies ihr Mann Genosse Lu Yanshi sei. In Fengs ungläubiger Mine und ihrem hartnäckigen Ignorieren dieser Belehrungsversuche zeichnet sich an dieser Stelle schon früh im Film eine gewisse Skepsis hinsichtlich der von Seiten der Politik zur Verfügung gestellten Erinnerungshilfen, also einer politischen Verordnung von Erinnerungsprozessen ab.

Conclusio

Durch die Worte „viele Jahre später“, mit denen die Schlussszenen des Films eingeleitet werden, öffnet sich ein zeitlicher Bezugsraum, der nicht begrenzt ist und so die Lebenswirklichkeit des chinesischen Filmpublikums im frühen 21. Jahrhundert miteinschließt. Tatsächlich scheinen die in *Guilai* implizierten Problemstellungen wie die einer nachträglichen Rekonstruktion, Imagination oder gar Manipulation von Erinnerung, sowie die einer durch die Nichtwiederherstellbarkeit von Erinnerung erschwerten Kommunikation, Interaktion und Identifikation, weniger auf eine Reflexion der im Film dargestellten Vergangenheit, sondern vielmehr auf die Wahrnehmung einer durch Schwierigkeiten im retrospektiven Umgang mit dieser Vergangenheit bedingten problematischen Situation in der Gegenwart hinzudeuten. Unter diesem Gesichtspunkt erhalten insbesondere die im Film angelegten – wenn gleich nie klar ausformulierten oder umgesetzten – Deutungsrahmen hinsichtlich der Rolle früherer Täter in Erinnerungsprozessen, der Unmöglichkeit eines Abschlusses derselben ohne Feststellung von Verantwortung, sowie des Bedarfs einer über das autoritative Verordnen einer Erinnerungsmatrix hinausgehenden politischen Unterstützung derselben eine Bedeutung, welche, wie zu Beginn angemerkt, der Einschätzung einer historischen und politischen Belanglosigkeit des Films diametral gegenübersteht. Erhöht wird die Brisanz der erst durch die Analyse sichtbar gemachten Frage- und Problemstellungen durch die ebenfalls nur indirekt ausgedrückte fehlende Erwartungshaltung hinsichtlich ihrer Beantwortung. Der sich aus nicht gestellten – weil nicht bewussten – Fragen und nicht erfolgten – weil nicht eingeforderten – Antworten ergebende Zustand der Orientierungslosigkeit wird am Ende des Films durch das wort- und ausdruckslos vor dem verschlossenen Bahn-

steigtor ausharrende Ehepaar ins Bild gesetzt. Der so insinuierte Zustand eines perpetuierten Wartens, ohne wirklich zu wissen worauf, kann, ebenso wie die damit assoziierten konkurrierenden Empfindungen der Resignation und Insistenz, als Hinweis auf die Selbstwahrnehmung einer ganzen Generation verstanden werden.²⁸ *Guilai* thematisiert nicht die traumatische Erinnerung, sondern reflektiert das Trauma des Erinnerungsverlusts, der dadurch beeinträchtigten Rekonstruktion des Ich und verhinderten Konstituierung des Wir, und der sich daraus ergebenden Folgen für Individuum und Gesellschaft.

Literaturverzeichnis:

- Assmann, Jan. 1988. *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp).
- Berry, Chris. 2004. *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution* (New York: Routledge).
- Braster, Yomi. 2003. *Witness against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China* (Stanford: Stanford University Press).
- Cai, Shenshen. 2015. „Zhang Yimou’s Coming Home: A Depoliticized Melodrama Adapted from a Scar Literature Novel“, in *New Review of Film and Television Studies* 13.3, S. 275–291.
- Carew, Anthony. 2015. „Return of the Repressed: Zhang Yimou’s Coming Home“, in *Metro: Media & Education Magazine* 185, S. 82–87.
- Chou, Eva Shan. 2015. „In Zhang Yimou’s ‘Coming Home’ History is Muted but not Silent“. China File, <http://www.chinafile.com/reporting-opinion/culture/zhangyimos-coming-home-history-muted-not-silent> (Zugriff am 20.10.2017).
- Daly, Kathleen. 2000. „Revisiting the Relationship between Retributive and Restorative Justice“, in *Restorative Justice: Philosophy to Practice*, hrsg. von Heather Strang und John Braithwaite (Darthmoth: Ashgate), S. 33–54.
- Edwards, Dan. 2015. *Independent Chinese Documentary: Alternative Visions, Alternative Publics* (Edinburgh: Edinburgh University Press).
- Gao Mobo. 2008. *The Battle for China’s Past: Mao and the Cultural Revolution*. (London: Pluto Press).

²⁸ Als Hinweise auf eine transgenerationale Fortschreibung dieses Zustandes könnten die bis zum Ende des Films anhaltende Sprach- und Emotionslosigkeit zwischen Dandan und ihren Eltern, sowie die Nichtinfragestellung bestimmter Filminhalte durch das chinesische Filmpublikum gedeutet werden.

Halbwachs, Maurice. 1991. *Das kollektive Gedächtnis*, übers. von Heinz Maus (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag).

He Qinglian 何清涟. 2014. „Dianying *Guilai*: Lijin jiebo yusheng zai“ 电影《归来》: 历尽劫波余生在, in *Meiguo zhi yin Zhongwenwang* 美国之音中文网 9.6.2014 <http://www.voachinese.com/articleprintview/1932350.html> (Zugriff am 12.05.2016).

Li Feng 李峰 und Zhang Peng 张捧. 2015. „Zhang Yimou *Guilai* zhi zheng“ 张艺谋《归来》之争, in *Qingnian wenxuejia* 青年文学家 26, S. 101–102.

Li Zhao 李超 und Li Dongliang 李栋梁. 2015. „*Guilai*: dianying kongjian chengxian yu guojia xingxiang zhenghou“ 《归来》: 电影空间呈现与国家形象症候, in *Dianying wenxue* 电影文学 624.3, S. 39–41.

Sausmikat, Nora. 2002. *Kulturrevolution, Diskurs, und Erinnerung: eine Analyse lebensgeschichtlicher Erzählungen von chinesischen Frauen* (Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang).

Sina 新浪博客 „Boyoun reyi Zhang Yimou xinpian *Guilai*“ 博友热议张艺谋新片《归来》, <http://blog.sina.com.cn/lm/z/guilai2014/> (Zugriff am 15.03.2020).

Schick-Chen, Agnes. 2018. „Images of Redress and Rehabilitation: ‘Pingfan (in) Film’ and Perceptions of Coming to Terms with the Past in China“, in *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture*, hrsg. von Peng Hsiao-yen and Ella Raidel (London/New York: Routledge), S. 46–66.

Wang Dili 王迪力. 2014. „Zhang Yimou de *Guilai*“ 张艺谋的归来, in *Can Hua* 参花 9.2, S. 132.

Weigelin-Schwiedrzik, Susanne. 2008. „Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations“, in *Bulletin of the Institute of Modern History, Academia Sinica* 61, S. 97–154.

Weigelin-Schwiedrzik, Susanne und Cui Jinke. 2016. „Whodunnit? Memory and Politics before the 50th Anniversary of the Cultural Revolution“, in *The China Quarterly* 227, S. 734–751.

Yang Guang 杨光. 2015. „Zhang Yimou xinzuo *Guilai* gaibian deshi“ 张艺谋新作《归来》改编得失, in *Dianying wenxue* 电影文学 636.15, S. 91–93.

Yin Xing 尹兴. 2016. „*Guilai* de ‚chaozhengzhihua‘ xushi yu ‚lishi pingbi‘“ 《归来》的‘超政治化’叙事与‘历史屏蔽’, in *Xinan Keji Daxue Xuebao: zhexue shehui kexue ban* 西南科技大学学报: 哲学社会科学版 33.2, S. 56–61.

Yun Feiyang 云飞扬. 2014. „*Guilai*, nan yu lishi hejie“ 《归来》, 难与历史和解, in *Chubanren* 出版人 6, S. 17.

- Xiao, Mei. 2017. „Why Chongqing’s Red Culture Campaign was not a Real Mass Campaign“, in *International Journal of Politics, Culture, and Society* 30.1, S. 63–81.
- Xiong, Zhaohui. 2004. „To Live: The Survival Philosophy of the Traumatized“, in *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, hrsg. von E. Ann Kaplan and Ban Wang (Hong Kong: Hong Kong University Press), S. 203–215.
- Yan Geling 严歌苓. 2011. *Lu fan Yanshi 鲁犯焉识* (Beijing: Zuoja).
- Zeng, Li. 2008. *The Past Revisited: Popular Memory of the Cultural Revolution in Contemporary China* (Dissertation, Northwestern University).
- Zhang Gu 张毅. 2015. „Lishi de guiqu yu ren de guilai – ping dianying *Guilai*“ 历史的归去与人的归来--评电影《归来》, in *Yalijiang 鸭绿江* 10, S. 30.
- Zhihu 知乎. „Ruhe pingjia dianying *Guilai*“ 如何评价电影《归来》. <https://www.zhihu.com/question/23735020> (Zugriff am 15.03.2020).