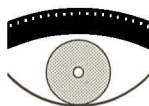


AUGENBLICK



**Neues
kanadisches
Kino**

27

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Neues kanadisches Kino

Augen-Blick 27

Marburg 1998

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 27

August 1998

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.50 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (2 Hefte) DM 16.-- (ÖS 136/SFr 16.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-036-0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Jürgen Felix / Matthias Kraus: „Interessante Stimmen im internationalen Chor der Filmemacher“ Ein Gespräch mit Alexander Bohr über Atom Egoyan, die Toronto Community und das Neue kanadische Kino	6
Bernd Kiefer: Angesichts des Stillstandes. Sechs Kapitel und eine Nachschrift zu Filmen von Denys Arcand.....	12
Matthias Kraus: Erinnerung - Image - Identität. Die Welt des Atom Egoyan.....	27
Meike Klingenberg und Petra Mioc: Der weibliche Blick. Geschlechterverhältnisse im Werk von Patricia Rozema.....	55
Burkhard Röwekamp: Maddinhead. Die filmischen Obsessionen des Guy Maddin	69
Jürgen Felix: Vielfalt ohne Identität Rückblicke auf das Neue kanadische Kino	83

Alle *Illustrationen* sind den Filmen selbst durch Digitalisierung entnommen. Titelbild: *I've Heard the Mermaids Singing* (1987) von Patricia Rozema: Polly betrachtet sich in den Spiegelscheiben eines Hochhauses und wird dabei von einem Mann beobachtet. 30'49“.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Alexander Bohr, geb. 1955, seit 1984 Redakteur im Programmbereich Spielfilm des ZDF. Autor und Regisseur zahlreicher Fernsehdokumentationen zu Filmthemen, zum kanadischen Film u.a.: „Fremde im eigenen Land“ (1990), „Atom-Strukturen“ (1994).

Felix, Jürgen, Dr. phil., geb. 1955 in Düsseldorf, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg Universität Mainz. Seit 1987 Lehraufträge in Literatur-, Medien- und Filmwissenschaft an den Universitäten Marburg, Paderborn, Hamburg, Mainz. Mitherausgeber von MEDIENwissenschaft und AUGEN-BLICK. Publikationen zur Medientheorie und Filmgeschichte, zuletzt Herausgeber von *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper und Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film* (Beide Bände erscheinen im Herbst 1998 im Gardez!-Verlag St. Augustin).

Kiefer, Bernd, Dr. phil., geb. 1956 in Bad Kreuznach, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg Universität Mainz. *Rettende Kritik der Moderne* (1994) sowie zahlreiche Aufsätze zur Literaturtheorie und Filmgeschichte. Habilitationsprojekt: „Allegorien der Geschichte: Visconti/Syberberg“.

Klingenberg, Meike, geb. 1973 in Mainz, Studentin der Literatur- und Filmwissenschaft und Soziologie an der Johannes Gutenberg Universität Mainz. Freie journalistische Arbeit in den Printmedien.

Mioc, Petra, geb. 1973 in Dortmund, Studentin der Filmwissenschaft, Romanistik und Geschichte an der Johannes Gutenberg Universität Mainz, schreibt an ihrer Dissertation über das Neueste französische Kino. Freie Mitarbeiterin des ZDF.

Kraus, Matthias, geb. 1964, von 1995 bis 1997 leitender Redakteur der Vierteljahresschrift „Medienwissenschaft“, promoviert am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien/Marburg zum Werk von Atom Egoyan, Veröff. zu Atom Egoyan und zur Filmgeschichte.

Vorwort

Die nördliche Grenze des US-amerikanischen Imperiums markiert ein filmhistorisch noch immer weitgehend unbekanntes Territorium, trotz seiner legendären Dokumentarfilm-Tradition, trotz David Cronenberg und Atom Egoyan. Wer könnte Auskunft geben über die Ursprünge des kanadischen Film, wer die Bedeutung des „National Film Board of Canada“ erläutern oder auch nur zehn kanadische Regisseure nennen (ohne nachzuschlagen)? Wenn wir im folgenden vom Neuen kanadischen Kino sprechen, sollten wir uns bewußt sein, daß wir die kanadische Filmkultur allenfalls in Ansätzen kennen, oder gar nicht, wie etwa die frühen Filme des Dokumentaristen Denys Arcand.

Der Titel formuliert also eine Außenperspektive, eine der europäischen Rezeption, und ist dennoch zu rechtfertigen: denn Ende der achtziger Jahre machten Filme wie Jean-Claude Lauzons *Un zoo la nuit* (1987), Patricia Rozemas *I've Heard the Mermaids Singing* (1987) und Egoyans *Family Viewing* (1988) auf eine 'Neue Welle' des kanadischen Films aufmerksam. Sie fand nicht nur beim Festivalpublikum in Cannes und Berlin begeisterten Zuspruch, sondern bald auch beim 'normalen' Zuschauer, woran das öffentlich-rechtliche Fernsehen entscheidenden Anteil hatte, insbesondere durch die Anfang der neunziger Jahre im ZDF und in 3sat ausgestrahlten Reihen zum anglo-kanadischen Kino. So lernten wir (wenn wir wollten) Egoyans frühe Filme kennen, die Bruce McDonalds Road-Movies und später auch Guy Maddins extravagante Familiendramen.

Fremde im eigenen Land (1991) nannte Alexander Bohr seine Dokumentation über die Filmszene der „Toronto-Community“ und die „Winnipeg-Film-Group“, die sich seinerzeit neben dem renommierten „Cinéma Québécois“ als wichtigste Zentren des Neuen kanadischen Kinos etabliert hatten. Mittlerweile ist dieses Neue kanadische Kino bereits wieder Geschichte, hat einzig Atom Egoyan den Sprung zum internationalen Starregisseur geschafft. In diesem Sinne versteht sich der vorliegende Band als ein erster Schritt einer noch zu leistenden Erinnerungsarbeit – und als Anreiz zur weiteren Erforschung des kanadischen Kinos; denn bislang liegt dieses riesige, in sich äußerst heterogene Forschungsfeld noch weitgehend brach. Unverdientermaßen, wie hinzuzufügen wäre, aber wie eingangs gesagt: Die nördliche Grenze der US-amerikanischen Imperiums markiert ein filmhistorisch noch immer weitgehend unbekanntes Territorium...

Jürgen Felix

„Interessante Stimmen im internationalen Chor der Filmemacher“

Ein Gespräch mit Alexander Bohr über Atom Egoyan, die Toronto Community und das Neue kanadische Kino

Jürgen Felix: Neues kanadisches Kino – der Titel betont eine Außenperspektive; denn für uns war dieses Kino neu, das Patricia Rozema, Atom Egoyan und andere Ende der achtziger Jahre präsentierten. Wie steht es um die Binnenperspektive: Gab es überhaupt eine Tradition des kanadischen Spielfilms, von der sich diese 'Neue Welle' abgrenzen konnte?

Alexander Bohr: Schwer zu beantworten. Es gab zu dieser Zeit sicherlich so etwas wie eine 'Neue Welle' im kanadischen Film, aber es ist schwer zu sagen, wann diese eigentlich begonnen hat. Das Schlüsselerlebnis für mich und viele andere war die Premiere von *I've Heard the Mermaids Singing* auf den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 1987. In diesem Jahr gab es dort sogar noch einen zweiten kanadischen Film in der Quinzaine: *Un zoo la nuit* von Jean-Claude Lauzon, ein Film, der uns begeisterte, aber aus der Provinz Québec war man das auch gewohnt. Der französisch-kanadische Film hat ja eine starke, homogene Tradition des Spielfilms entwickelt, auch als Suche nach einer Identität in diesem riesigen Kontinent. Die Filme aus Québec spiegeln das Dasein in der Neuen Welt, vor allem einen extremen Katholizismus und dessen Folgen, die in Québec ganz andere sind als in Frankreich. In Québec ist eine ganz andere französische Tradition konserviert, transformiert und entwickelt als auf dem europäischen Kontinent. Doch um den ersten Gedanken abzuschließen: Nach dieser so erfolgreichen Premiere von *Un zoo la nuit* war es für Patricia Rozema ungeheuer schwierig, der Premiere ihres Erstlingswerkes entgegenzusehen, zumal man an den englischsprachigen Film Kanadas keine allzu hohen Erwartungen hatte. Was gab es vorher, außer Norman Jewison, Ted Kotcheff und David Cronenberg oder den Leuten, die nach Hollywood gegangen sind? Aber dann kam diese junge Frau und stellte ihren Film vor. Es war eine irrsinnige Begeisterung, es gab minutenlang standing ovations. Das Festivalpublikum wollte die Filmemacherin und die Hauptdarstellerin

Sheila McCarthy gar nicht aus dem Kino lassen! Der Film hat dann auf Festivals unglaublichen Erfolg gehabt und wurde zum Botschafter dieses Neuen kanadischen Kinos, und ein halbes Jahr später wurde Atom Egoyan auf dem Forum der Berlinale ins Rampenlicht gerückt. Aber wo kommen diese Leute her? Zunächst kann man einmal feststellen: Sie kommen aus Toronto, und Mitte der achtziger Jahre entstand die sogenannte Toronto Community. Dazu gehören in erster Linie Patricia Rozema, Atom Egoyan, Peter Mettler und Bruce McDonald. Das sind die zentralen Figuren, die dann auch im Ausland bekannt wurden. Was diesen Leuten gemeinsam ist, das ist ein typisch kanadisches Phänomen. Sie sind alle Kinder von Immigranten: Patricia Rozema mit ihrem holländischen Hintergrund, Atom Egoyan wurde in Kairo geboren und ist armenischer Abstammung, die Vorfahren von Bruce McDonald stammen aus Schottland, Peter Mettler hat immer noch seinen schweizer Paß und lebt auch heute noch monatelang in der Schweiz. Schwer zu sagen, ob das Neue kanadische Kino überhaupt von einer einheitlichen kanadischen Identität geprägt wurde.

Matthias Kraus: Dennoch gibt es doch gemeinsame Themen und Motive im franko- und im anglo-kanadischen Kino – etwa die Suche nach der Herkunft, nach einer Identität.

A.B.: Ich denke, der große Unterschied zwischen den Filmen aus Québec und denen aus dem englischsprachigen Kanada ist, daß es in den englischsprachigen Filmen viel stärker um Individuen geht, um Leute, die für sich in einer entfremdeten Umgebung nach einer Identität, nach einem Lebensweg suchen. Die Charaktere in den französisch-kanadischen Filmen sind sehr viel stärker in eine Gemeinschaft eingebunden, in eine Minderheit, die mehr oder minder kohärent ist und auch zusammenhält. Dieses Gefühl gibt es bei den Anglo-Kanadiern nicht, die Kanada zunächst einmal als ein feindliches Land empfinden. Zudem konnten viele der Immigranten die englische Sprache nicht. Egoyan hat erst mit sieben oder acht Jahren Englisch gelernt und dabei das Armenische vergessen, vielleicht auch ein Stück weit bewußt abgelegt, um dazuzugehören und eine Identität zu finden.

J.F.: Dennoch ist die Familie sowohl bei Lauzon als auch bei Egoyan ein zentrales Thema. Aber ich möchte noch einmal auf die Frage nach der Community im Sinne der Produktionsgemeinschaft zurückkommen. Trotz der engen Zusammenarbeit der Filmemacher hat sich das Neue kanadische Kino niemals als eine 'Neue Welle' etabliert wie zuvor etwa die Nouvelle vague, das New Hollywood oder der Neue deutsche Film, die ja allesamt nicht minder heterogen waren.

A.B.: Möglicherweise war das Neue kanadische Kino eben nicht so bahnbrechend; auch wenn es einzelne Regisseure in Kanada gibt, die eine interessante Stimme im internationalen Chor der Filmemacher entwickelt haben. Von einer 'Neuen Welle' mit immenser Tragweite zu sprechen, wäre jedoch wohl eine Überschätzung, wobei mir diese neue Bewegung aus vielerlei Gründen – zum Teil mangelnde Förderung, zum Teil fehlende Talente – vor zwei bis drei Jahren bereits wieder zum Abschluß gekommen zu sein scheint. Heute haben wir Leute wie Atom Egoyan, der nun seinen ersten Film in Hollywood drehen wird, nachdem er dort vor einiger Zeit bereits ein Projekt begonnen und dabei ein Jahr seines Lebens mehr oder minder vergeudet hatte. Atom wollte mit dem Buch nichts weiter zu tun haben, wollte einfach nur einmal einen Hollywood-Film inszenieren, und als er merkte, daß er dort letztlich an der Nase herumgeführt wurde, hat er das Projekt fallenlassen und *The Sweet Hereafter* gedreht. Dann gibt es noch Patricia Rozema, aber sie ist das ewige Talent geblieben. Das klingt vielleicht ein wenig böse, doch *I've Heard the Mermaids Singing* hat sie über Nacht in eine Position katapultiert, wo sie einem unglaublichen Druck ausgesetzt war. Anschließend hat sie über zwei Jahre an *White Room* geschrieben, nachgedreht, umgeschnitten und dann auf dem Festival in Toronto eine ganz neue Fassung vorgestellt. Aber es ist nie ein so stimmiges Werk geworden wie dieser kleine Film zuvor. Einer der wichtigsten Filmemacher des Neuen kanadischen Kinos, der dort auch am meisten bewegt hat, ist jemand, den man hier fast gar nicht kennt, nämlich Peter Mettler. Er hat, in einer sehr frühen Phase, Atom Egoyan überhaupt erst zum Filmemachen gebracht. Er war der Kameramann von *Next of Kin* und *Family Viewing*, er hat die Vision gehabt, das visuelle Vorstellungsvermögen, während Atom eher vom Theater kommt. In dieser Toronto Community hat Peter Mettler zweifellos eine Schlüsselfunktion, und er ist ein einzigartiger Filmemacher, aber er hatte das Pech, daß sein Film *The Top of His Head* völlig unterging, während zur gleichen Zeit Atom Egoyan mit *Speaking Parts* nach Cannes eingeladen und entdeckt wurde, einem Film, der ja nicht weniger vertrackt und verschachtelt ist als der von Peter Mettler. Diesen wunderbaren Regisseur und seine Filme gilt es erst noch zu entdecken, z.B. seinen Film *Picture of Light*, der von einer Expedition nach Churchill, Manitoba erzählt, von einer Reise zu den Nordlichtern.

M.K.: Bei diesem Film ist bereits im Titel eine bestimmte selbstreflexive Programmatik angelegt: Picture of Light meint ja auch das Filmmaterial. Ist diese Selbstreflexivität, die sich bei allen genannten Regisseuren beobachten läßt, ein spezifisch kanadisches Phänomen?

A.B.: Die Kanadier würden wohl sagen: Es gibt nichts typisch Kanadisches, außer vielleicht Ahornsirup oder Mounteneers. Zwar ist Selbstreflexivität ein auffälliges Merkmal bei dieser Gruppe von Regisseuren, aber inwieweit dies mit einer bestimmten Befindlichkeit in diesem Land zu tun hat, vermag ich nicht zu sagen. Möglicherweise gibt es tatsächlich eine emotionale Distanz zu dieser Stadt Toronto, aber diese Empfindung ist sehr subjektiv und von Fall zu Fall verschieden.

J.F.: Möglicherweise war es aber gerade dieses selbstreflexive Moment, was Europäer an den kanadischen Filmen faszinierte, nicht etwas spezifisch Kanadisches, sondern eine postmoderne Ästhetik, die sich ebenso in Egoyans The Adjuster beobachten ließ wie zuvor in Greenaways The Draughtsman's Contract.

A.B.: Ich würde zunächst einmal widersprechen wollen, einen Zusammenhang zwischen Greenaway und Egoyan herzustellen. So verlockend dies auch ist, wenn man die äußere Form betrachtet, aber Greenaway ist ein kalkulierender Architekt und Atom Egoyan ist ein extrem emotionaler Mensch...

J.F.: ...dessen Filme jedoch extrem konstruiert sind.

A.B.: Ich würde sagen: dessen Filme eine sehr strenge Form haben, zum Teil wie ein Puzzle hingeworfen. Diese Filme sind aber nicht so entworfen. Atom schreibt diese Geschichten so, in dieser konfusen, völlig verschachtelten Form. Er ist kein Dekonstruktivist, der die Schüssel auf den Boden wirft und dann die Teile neu zusammensetzt. Er ist jemand mit sehr großen Emotionen und daher sehr verletzbar. Meine Interpretation ist, daß er seine großen Emotionen auf eine intellektuelle Ebene verlagert, um dadurch nicht so leicht angreifbar zu sein. Als ich zum ersten Mal *The Adjuster* in Cannes gesehen habe, war ich völlig verwirrt, also habe ich den Film gleich noch einmal gesehen, aber ich bin damit immer noch nicht klargekommen. Das habe ich Atom dann, in einem sehr langen Gespräch, auch gesagt. Doch nachdem ich in Victoria war und seine Eltern kennengelernt hatte, nachdem ich all die Plätze seiner Kindheit gesehen und fast drei Wochen mit ihm gelebt hatte, ist es mir wie Schuppen von den Augen gefallen: *The Adjuster* ist ein Film, der so dicht an seine Seele geht, daß es schon fast pervers ist, das auf die Leinwand zu bringen. Wenn man den Film als ein abstraktes Gebilde sieht, ist er sehr komplex und verwirrend; wenn man ihn aber in Beziehung zu Atoms Kindheit sieht, mit Blick auf seine problematische Beziehung zum Vater und mit Blick auf die Probleme zwischen Vater und Mutter, dann begreift man diesen Film auf einer ganz anderen Ebene, und man versteht ihn als einen sehr persönlichen Film.

J.F.: Also eine Art autobiographisches Versteckspiel? Eine ästhetische Konstruktion, um die eigenen Emotionen nicht preiszugeben?

A.B.: Nein, ich denke, Atom nimmt Emotionen aus dem privaten Bereich und bringt sie auf eine intellektuelle Ebene, so daß eine Auseinandersetzung möglich ist. Sein erster Film, *Next of Kin*, ist – verglichen mit den drei folgenden Filmen – ein offen persönlicher und auch naiver Film, der sehr warmherzig ist, ein Film, durch den man seine Persönlichkeit direkt spürt. Das kommt eigentlich erst wieder mit *Exotica*: daß Atom bereit ist, Emotionen zuzulassen und auszulösen, und sehr gut ist ihm dies auch in *The Sweet Hereafter* gelungen. Zumeist wird Atom Egoyan ja als der intellektuelle, kühle Filmemacher gesehen, der seine Werke berechnend durchkonstruiert; aber wie Bruce McDonald einmal gesagt hat: „Ich sehe seine Filme als Komödien“, und er hat auch erzählt, daß sie beide beim Schnitt von *Family Viewing* vor Lachen auf dem Boden gelegen haben. Wenn man die Filme von Atom Egoyan auf eine andere Art sieht, sind sie tatsächlich wahnsinnig komisch. Eine Ausnahme stellt diesbezüglich sicherlich *The Sweet Hereafter* dar, auch weil Atom hier zum ersten Mal die Geschichte eines anderen Autors adaptiert hat.

M.K.: Aber es bleibt nicht mehr dieser geheimnisvolle Rest wie bei The Adjuster, den ich immer wieder sehen kann, weil ich diesen Film zwar analysieren kann, aber nicht erklären, weshalb mich dieser Film immer wieder berührt. The Sweet Hereafter hat eine geschlossene Geschichte und nichts Geheimnisvolles mehr. Es ist Egoyans bislang konventionellster Film, und das Innovative beschränkt sich hier – im Unterschied zu den früheren Arbeiten – hauptsächlich auf die diskontinuierliche Montage, auf die Dissoziation linearer Zeitvorstellungen.

A.B.: Da möchte ich sehr heftig widersprechen. Natürlich lebt dieser – wie jeder andere – Film von der Montage, aber er lebt auch von seinen hervorragenden und hervorragend geführten Schauspielern. Und dieser Film lebt von einer Kamera, die den Zuschauer in einen Schwebезustand versetzt, wie in keinem anderen von Atoms Filmen. Was Paul Sarossy macht, finde ich einfach großartig. Kein Film hat mir in letzter Zeit so sehr den Boden unter den Füßen entzogen. Und die Analogie, die Egoyan gewählt hat, ist ja kein Zufall: Während wir als Zuschauer mit dem Anwalt im Flugzeug über Kanada hinwegfliegen, von West nach Ost, wird parallel die Fahrt des Unglücksbusses rekonstruiert. Wie wir beim Fliegen die Verantwortung für die eigene Existenz an den Piloten abgeben, so sind im Film die Kinder der Busfahrerin Dolores ausgeliefert, die sie zur Schule bringen soll. Und es gibt noch eine weitere Parallele: So wie man während eines Fluges das Dröhnen der Maschine wahrnimmt, so forciert die Tonebene des Films diesen Schwebезustand. Und es gibt permanent diese

Bewegung nach oben, als würde die Kamera etwas suchen. Für mich ist *The Sweet Hereafter* Atoms spirituellster Film. Sicherlich sind all die verschiedenen Zeitebenen und Episoden zunächst verwirrend, aber zum Schluß fügt sich alles, fällt auf den Punkt zusammen – und man versteht alles, die Geschichte, den Film.

J.F.: Bereits Exotica versucht, einen solchen Schwebeszustand aufzubauen, denken Sie nur an die langsamen Kameratravellings, an die suggestive, fast hypnotische Musik. Wenn es einen Bruch im Œuvre von Egoyan gibt, dann bereits mit diesem Film. Ich denke, das hat etwas mit einem veränderten Verhältnis zum Zuschauer zu tun: Egoyan ist nicht mehr an dem Zuschauer als intellektuellem Mitspieler interessiert, wie noch bei The Adjuster, sondern an einem Zuschauer, der emotional beansprucht wird. Und ich meine, gerade mit Blick auf die Emotionalisierung des Zuschauers, das Aushalten dieser miterlebten Schreckenserfahrung, hätte es bei The Sweet Hereafter keiner solch geschlossenen Form bedurft.

A.B.: Beide Erzählformen sind legitim, die offene und die geschlossene. Aber vielleicht ist dies auch ein Bedürfnis: eine Geschichte zu Ende zu bringen. Man hätte den Film 15 Minuten vorher abbrechen können, weil der Schmerz über den Tod der Kinder unendlich ist, unfaßbar bleibt, und er wird bei diesen Menschen bleiben, solange sie leben. In diesem Sinne gibt es kein Ende. Doch vielleicht hat dieses Weitererzählen über den Moment des Unglücks hinaus auch für manche Zuschauer die Leidenserfahrung erleichtert.

J.F.: Eben das ist der Punkt, den ich kritisiere: diese Form von Erleichterung, die der Film dann doch bereitstellt. Ich will nicht von einem happy ending sprechen, das wäre makaber, aber hat nicht Egoyans Erfolg beim großen Publikum eben damit zu tun, daß seine Filme nun auf eine Emotionalisierung des Zuschauers ausgerichtet sind, daß die Erzählung melodramatisiert wird und die Geschichte so zu Ende gebracht wird, daß man schließlich alles versteht?

A.B: Ich glaube, dies ist bei Atom Egoyan keine bewußte Strategie, sondern sein persönlicher Prozeß einer Entwicklung. Mit *Exotica* hat er es – zum ersten Mal seit *Family Viewing* – wieder geschafft, Emotionen zuzulassen, sowohl bei sich als auch beim Zuschauer. Und was man leicht vergißt: die Emotionalisierung, die seine letzten beiden Filme bewirken, hat auch mit der Musik von Mychael Danna zu tun. Ich möchte sogar behaupten, er und Atom Egoyan sind ein ähnlich kongeniales Paar wie Alfred Hitchcock und Bernhard Herrmann.

J.F.: Alexander Bohr, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Bernd Kiefer

Angesichts des Stillstandes

Sechs Kapitel und eine kurze Nachschrift zu Filmen von Denys Arcand

Für Stefanie

I. Das fehlende Zentrum

„In Canada nothing ever happens. Canada has always been in the margin of everything.“¹ Nicht einmal bitter beschrieb der Franko-Kanadier Denys Arcand 1993 die Situation seines Landes und charakterisierte damit zugleich seine Position als Filmemacher: als eine Außenseiterposition, die gerade angesichts des Stillstandes eine äußerst flexible sein muß, um ihm nicht auch noch künstlerisch zu unterliegen. Aus der Randständigkeit, aus der Bewegung an der äußersten Peripherie, auf die kein eigenes politisches, kulturelles oder ideologisches Zentrum magnetisch einwirkt, ergibt sich die Freiheit, den Stillstand distanziert, ja ironisch zu sehen: „[T]he quintessential Canadian situation is people sitting on a couch and talking. It's no use looking for big action, there's none. The country is empty.“² Aus zentraleuropäischer Sicht mutet diese Diagnose eher befremdend an. Ihr gilt Kanada als Teil des nordamerikanischen Imperiums und als ein Land, das Elemente der 'neuen' mit solchen der 'alten Welt' verbindet. Das kanadische Paradox besteht jedoch darin, daß die kulturelle Hegemonie der USA derart dominant ist, daß innerkanadische Differenzen und Differenzierungen subkutan bleiben, politisch und kulturell, daß sich gegen die zentrale Übermacht keine Zentren des Widerstandes bilden.

1 Loiselle, André, „I only know where I come from, not where I am going“: a conversation with Denys Arcand. In: Loiselle/McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur. The Films of Denys Arcand*, Flick Books, Trowbridge, Wiltshire, 1995, S. 154.

2 Arcand, zit. nach: Wilkins, Peter, *No big picture: Arcand and his US critics*. In: Loiselle/McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur*, S. 114.

„Canada is not only a state that governs over at least two nations (which define themselves first and foremost along linguistic lines), it is also a state that governs a populace exposed daily to the culture of a foreign nation and state. Moreover, in English Canada at least, there is almost no likelihood that Canadian cultural products will ever constitute more than a minority share of the culture consumed by Canadians. Furthermore, cross-over cultural consumption between the two language groups is negligible; each group consumes far more foreign culture than it consumes of the other's. Like Sisyphus, Canadian cultural policy faces a daunting and seemingly hopeless task.“³

Denys Arcands Filmarbeit läßt sich derart als Sisyphus-Anstrengung be-greifen: sich weder der Dominanz der USA noch dem Stillstand im eigenen Land zu ergeben. Dies hat seinen Preis. In 27 Jahren konnte Arcand in Kanada nur sieben Spielfilme drehen. Als er mit *Le Déclin de l'empire américain* (1986) in Cannes den Prix de la Critique International gewann, war er in Euro-pa bereits in Vergessenheit geraten – obwohl er mit *La Maudite Galette* (1971) und *Réjeanne Padovani* (1973), seinen ersten beiden Spielfilmen, seinerzeit beim Festival in Cannes Aufsehen erregt hatte: als ein Regisseur, der, inspiriert von Brecht, Jean Renoir und Godard und im Genre des Gangsterfilmes, die kanadische Gesellschaft als eine Welt ohne Bewegung darstellte. Die Perspek-tive, aus der Arcand diese Welt zeigt, ist die der Distanz, die einer politischen Distanz, aus der heraus er experimentell analysiert, ohne zu agitieren. In *Gina* (1975) fand Arcand für diesen Zustand seiner Gesellschaft und Kultur ein ein-drucksvolles Symbol: ein großes Schiff, das im Eis gefangen ist, das in den Menschen, die in seinem Inneren leben, nichts entstehen läßt, außer Gewalt. Der selbstreflexive Film, der das (dokumentarische) Filmemachen thematisiert, wurde in Europa und in den USA von der Kritik negativ aufgenommen und fand kein Publikum. In Quebec hingegen war *Gina* Arcands größter Erfolg in den siebziger Jahren, und doch dauerte es neun Jahre, bis er mit der Auftrags-produktion *Le Crime d'Ovide Plouffe* (1984), dem Sequel zu einem Action-film, seine Arbeit fortsetzen konnte.

Seit *Le Déclin de l'empire américain* gilt Arcand als einer der Hauptvertre-ter des „Neuen kanadischen Kinos“, ohne daß seine Stellung in der kanadi-schen Filmindustrie ihm eine kontinuierliche Arbeit ermöglicht hätte. Nach *Jésus de Montréal* (1989), für den Arcand den Prix du Jury in Cannes sowie eine Oscar-Nominierung für den besten ausländischen Film erhielt, mußte er erneut vier Jahre warten, bevor er mit *Love and Human Remains* (1993) seinen ersten englischsprachigen Film drehen konnte. Im selben Jahr gestand Arcand in einem Interview: „Political ideology does not interest me at all anymore. Many of the collective movements in which I once took part, directly or indi-

3 Magder, Ted, *Canada's Hollywood: The Canadian State and Features Films*, University of To-ronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1993, S. 248/249.

rectly, seem to lead to a dead end.“⁴ Solche melancholischen Statements fügen sich scheinbar nahtlos ein in den Diskurs, mit dem in Europa nach 1989 die politische Linke Abschied nimmt von der Utopie und von sich selbst, sich einfügt in den Stillstand, ins vielberufene Ende der Geschichte. Dem gibt der studierte Historiker Arcand, einst der von Herbert Marcuse beeinflussten New Left und ihrem Konzept der „Großen Weigerung“ nahestehend, jedoch nicht ganz nach. Der Bogen ist bis zum Zerspringen gespannt: zwischen dem Rückzug ins Autobiographisch-Private – von *Le Déclin de l'empire américain*, dem Film über die Malaise einer entpolitisierten Gruppe von Intellektuellen, sagt Arcand: „It is first and foremost a film about me“⁵ – und der Einsicht: „There is an incredibly slow movement in history that you cannot stop, but that you cannot accelerate either“⁶.

Einer Synthese von Individuellem und Allgemeinem ist das Kino von Denys Arcand von Anbeginn an entgegengestellt. Es ist ein Kino der Polyphonie, der Vielstimmigkeiten, der ironischen Brechungen, der Entfaltung von Widersprüchen und der definitiven Verweigerung der Synthesis. „Alles geschieht nur aus Mangel an Glück“, heißt es einmal in *Jésus de Montréal*. Dies ist nicht allein die evidente Motivation der Charaktere in Arcands Filmen, es ist das erzählerische Grundmodell. Arcand erzählt vom Fehlen der Idee des Glücks in einem Zustand der Stagnation. Was Glück ist oder sein könnte, das in dieser Welt utopische Moment, bleibt ausgespart. Es ist das fehlende Zentrum, die Leerstelle, um die doch alles gravitiert.

II. Der verlagerte Schwerpunkt

Denys Arcand wurde 1941 in Deschambault in der Provinz Quebec geboren. Sein Vater arbeitete als Binnen-Schiffer. In Montreal besuchte Arcand zunächst ein Jesuiten-College, studierte dann Geschichte an der Universität, wo er seinen Abschluß machte. Schon früh an Literatur und Theater interessiert, schloß er sich einer studentischen Theatergruppe an, mit der er im Kollektiv seinen ersten noch erhaltenen Film drehte: mit dem programmatischen Titel *Seul ou avec d'autres* (1962). Allein oder mit anderen, das war die Frage, die den jungen Historiker nicht nur theoretisch beschäftigte bei seiner Suche nach einem Zentrum, von dem aus sich der Blick auf die Geschichte justieren ließ; und es war eine unmittelbar praktische Frage für jeden, der in Kanada Filme machen wollte. Nur das National Film Board of Canada (NFB) bot diese Mög-

4 Loisel: „I only know where I come from“: a conversation with Denys Arcand. In: Loiselle/McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur*, S. 153.

5 Ebda.

6 Ebda, S. 148.

lichkeit, und für das NFB hat Arcand von den sechziger Jahren an immer wieder als Dokumentarist gearbeitet. *Champlain* (1964), *Les Montréalistes* (1965), *La Route de l'Ouest* (1965) und *Montréal – un jour d'été* (1965) erforschen die Geschichte des französischsprachigen Kanada aus einem Erkenntnisinteresse, das die Probleme der Gegenwart in die Geschichts-Darstellung hineintreibt, die Vergegenwärtigung der Geschichte selbst zum Problem werden läßt, weil die Gegenwart von den Problemen der Geschichte gezeichnet ist. Es gibt keinen Lauf der Geschichte, der teleologisch in die bessere Zukunft führt. In Arcands frühen Dokumentarfilmen erkennt Pierre Véronneau „the essential elements of Arcand's thought. [...] Faithful to his vision of history, Arcand suggests a course that resembles more a labyrinth than a simplification. His cinema feeds on paradox rather than on certainty.“⁷

Arcands politische Position in den sechziger Jahren ist nicht einfach zu beschreiben. Der kulturellen Hegemonie der USA gilt seine Kritik ebenso wie den Nationalismen in Kanada, dem Kapitalismus gilt sie ebenso wie dem Utopismus derer, die bereits die Revolution andämmern spüren. Arcands ursprünglich fast dreistündiger Dokumentarfilm *On est au coton* (1970) ist ein Wendepunkt in seiner Karriere, in vielerlei Hinsicht. Mit der Kamera in die Fabriken zu gehen, in die Zentren des Kapitalismus, das war der Aufruf der politischen Avantgarde, dem viele Dokumentaristen Ende der sechziger, am Anfang der siebziger Jahre gefolgt sind, eingedenk der Warnung Brechts, daß die einfache fotografische Wiedergabe einer Fabrik die Wahrheit über den Kapitalismus nicht herausgibt. *On est au coton* dokumentiert das Leben und die Arbeit in der kanadischen Textilindustrie in Quebec, das Leben von Proletariern, die zu den schlechtbezahltesten gehör(t)en. Der Titel des Films steht sprichwörtlich für „Wir haben es satt“. Doch nicht Zeichen der Revolte registriert Arcand, sondern Zeichen der Resignation. Rückblickend sagt er: „I made a film on the working class when I was 30. I explored that theme with as much honesty as I could, and came to the conclusion that nothing would ever change for the workers in North America“.⁸ Im NFB war man dermaßen entsetzt über dieses Dokument eines dumpfen, weil erzwungenermaßen eindimensionalen Lebens, daß man den Film zunächst kürzte – und dann doch erst 1976 zeigte.

Arcand, der Historiker, Arcand, der Dokumentarfilmer, der sich auf die Gegenwart nicht nur einläßt, sondern sie in ihrer Zerrissenheit ausstellt, der Wirklichkeit derart zum Schwerpunkt macht, daß sie schwerer wiegt als die Intention des Filmemachers, der doch möchte, daß sie anders wäre – das ist in

7 Véronneau, Pierre, Alone and with others: Denys Arcand's destiny within the Quebec cinematic and cultural context. In: Loisel/McIlroy: Auteur/provocateur, S. 13.

8 Loisel: „I only know where I come from, not where I am going“: a conversation with Denys Arcand. In: Loisel/McIlroy (Hrsg.), Auteur/provocateur, S. 153.

der Tat von da an die Position des auteur Denys Arcand, das Signum seiner vision du monde, auch wenn sie Fiktion ist, eine – geringe – Verlagerung des Schwerpunktes.

III. Der eindimensionale Mensch

1964 erschien „The One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society“ von Herbert Marcuse. Ob, und in welcher Weise, das Buch die Bewegung von 1968 geprägt, gar bestimmt hat, darüber wird bis heute gestritten. Gewiß hat Marcuses Analyse der industriell-kapitalistischen Gesellschaft und Kultur als einer ohne direkte Opposition – nach Ausfall der Hoffnung, in den sozialistischen Gesellschaften gäbe es eine – auch ästhetisch, also auf die künstlerische Produktion gewirkt. „Die gegebene Wirklichkeit hat ihre eigene Wahrheit; die Anstrengung, sie als solche zu begreifen und über sie hinauszugehen, setzt eine andere Logik, eine widersprechende Wahrheit voraus.“⁹ Die gegebene Wirklichkeit, das ist nicht mehr allein die der entfremdeten Arbeit, das ist auch die der verkümmerten Sprache, der Internalisierung des Negativen bis zur Gewalt, der Einbeziehung des Sexuellen in Arbeitsbeziehungen. Von dieser Eindimensionalität erzählen die drei ersten Spielfilme Arcands, und sie erzählen von ihr in einer widersprechenden Logik filmischen Erzählens – im Widerpart zu dem, was träge Wirklichkeit ist.

La Maudite Galette (1971) beginnt mit Einstellungen, die einen Mann auf einem Schrottplatz inmitten einer Großstadt beim Arbeiten zeigen; ruhig und in sich gekehrt verwertet er den Abfall der Industriegesellschaft. Dieser Mann, Ernest, ist nicht nur der Angestellte von Roland, er wohnt auch bei ihm und dessen Frau Berthe, zwei Kleinbürgern, gerade dem Proletariat entronnen und gierig nach Reichtum. Arcand zeigt dieses Leben in langen Einstellungen einer starren Kamera, nahezu dokumentarisch. Die ganze Trägheit, die ganze Langeweile, der ganze Stillstand des Lebens wird fast physisch quälend deutlich. Unvermittelt – der Film enthält sich jeder Psychologisierung der Charaktere – beschließen Berthe und Roland, einen reichen Onkel zu berauben, was sie mit Hilfe zweier angeheuerter Kleingangster auch tun. Im abgelegenen Haus des Opfers taucht plötzlich Ernest auf, den niemand je ernst nahm. Er tötet die Gangster, Roland und den Onkel kaltblütig, fährt dann mit einem Sack voller Geld und mit Berthe davon. In einem Hotel schläft Berthe mit ihm, dem neuen Herren, doch als sie ihn in der gleichen Nacht töten will, schießt Ernest auf sie und flieht mit dem Geld. Ernest, der Verbrecher, der gar nicht weiß, was er mit der Beute anfangen soll, kauft einem Gangster das Auto und die Begleiterin ab

⁹ Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Frankfurt am Main, 1988, S. 158.

und wird schließlich von Handlangern des Gangsters in einem Luxushotel gestellt. Er kann noch einmal entkommen – zu seinen Eltern, wo Berthe auf ihn wartet. Die beiden erschießen sich tragikomisch gegenseitig, und nach der Beerdigung von Ernest brechen seine Eltern mit dem Geld und in seinem Wagen ins 'gelobte Land' auf, nach Florida.



Gina (1975) – der Stillstand

Als einen Film über „misery in Quebec“¹⁰ hat Arcand *La Maudite Galette* bezeichnet, und dieser Misere können die Protagonisten nicht entkommen. Dabei spielt Arcand mit den Mechanismen des amerikanischen Gangsterfilmes. Die Gier nach Geld ist die nach dem Traum von Glück, protoypisch verkörpert im amerikanischen Straßenkreuzer und in der gekauften Gangsterbraut, die der naive Ernest, der das Leben nur aus dem Fernseher kennt, schon für die Erfüllung des Traumes hält. Der Traum vom Glück, der im Elend entsteht, ist längst kulturell kolonialisiert, medial geformt, und daß die beiden Alten je in ihrem Traumland ankommen werden, höchst unwahrscheinlich. Emotionen sind in dieser Welt, für die der Schrottplatz und die Verwertung von Schrott symbolisch signifikant sind, in Gier und Gewalt kanalisiert, die das Elend nur perpetuieren, da die Fluchten in Illusionen und schließlich im Tod enden.

Réjeanne Padovani (1973) ist ebenfalls der Entwurf eines Gesellschaftsbildes im Genre des Gangsterfilmes. Machte Arcand in seinem Spielfilmdebüt gleichsam die Traumenergie des Genres, the pursuit of happiness, zum Zentrum seines Filmes, so ist es nun das Gesellschaftsbild des Genres selbst. In Montreal sind beim Projekt eines Freeway-Baues Gangstertum, Politik und Industrie derart miteinander verwoben, daß soziale Strukturen und Hierarchien einzig vom Verbrechen reguliert werden; jede Individualität der Charaktere weicht ihrer schieren Funktionalität, ihrer Eindimensionalität im Gefüge der Macht, die nur Arbeitsbeziehungen kennt, das nackte Tauschverhältnis, keine persönlichen Verhältnisse, keine Intimität. Konsequenterweise wird die einzige Figur, die diese gewaltgestützte Balance von Geschäft und Kriminalität bedroht, *Réjeanne*, die Exfrau des Tycoons *Padovani*, die zuviel über ihn weiß und während eines großen Gesellschaftsfestes unerwartet in seinem Haus auftaucht, aus dem Weg geräumt. Ihre Leiche verschwindet im Beton des Freeway.

¹⁰ Loiselle: „I only know where I come from, not where I am going“: a conversation with Denys Arcand. In: Loiselle/McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur*, S. 142.

Gene Walz hat darauf hingewiesen, daß der Film nicht nur lesbar ist als entmythologisierendes, weil entromantisierendes Gegenmodell zu Francis Coppolas *The Godfather* (1972), dem opernhafte Gangster-Epos, das dem American dream noch im Untergang die Treue hält, sondern auch als Parallelenwurf zu Jean Renoirs parabelhaftem *La Règle du jeu* (1939), dem Gesellschaftsbild als Marionettenspiel kurz vor dem Untergang einer Kultur.¹¹ In Arcands Film treffen in der Tat diese beiden Modelle der filmischen Konstruktion einer Wirklichkeit, das amerikanische und das europäische, aufeinander, wobei Arcand, im Geiste Brechts und Godards, die Konstruktion selbst als solche zeigt. Das Theatrale ist ein wesentliches Element der Inszenierung, das Semidokumentarische sein Widerpart. Die Figuren, wie von einem Puppenspieler bewegt, sind mediale Konstrukte, Abbilder, Kopien der amerikanischen Film-Geschichte, die durch die prägende Dominanz der amerikanischen Medienkultur zur kanadischen 'Realität' geworden sind. Das, wovon Arcands Film in der stilistischen Entfaltung von Widersprüchen und Brüchen erzählt, Macht und Ohnmacht, Dominanz und Unterwerfung und die Unmöglichkeit der Subversion, markiert auch die Position des Filmemachers Arcand. Der Beton, in dem Réjeane verschwindet, ein Genre-Zitat, wie es deutlicher nicht sein könnte, steht zugleich für die Immobilität einer Gesellschaft, die sich durch das Kopieren der Illusion von Mobilität selbst betrügt.

In *Gina* (1975) – erneut ist der Film nach einer Protagonistin betitelt: einer Frau, die in einer aggressiven Männerwelt zum Opfer wird – gestaltet Arcand seine eigene Erfahrung als Dokumentarist zum Handlungselement, seine Arbeit an *On est au coton*. Ein junges, neomarxistisch angehauchtes Filmteam will in Louiseville einen Dokumentarfilm über die Arbeit und das Leben in der Textilindustrie drehen. In dem mehr als öden Ort lernen sie Gina, eine Stripperin, kennen, die im Hotel des Teams auftritt. Das Team macht seine Interviews mit den Arbeiter/innen und den Vertretern der Fabrik und kann nur die Resignation der Ohnmächtigen und die Arroganz der Mächtigen erleben. Nach einer Show wird Gina von einer Gang vergewaltigt; sie selbst und die Männer, für die sie arbeitet, rächen sich. Die Besitzer der Fabrik sorgen durch ihre politischen Kontakte dafür, daß das Filmteam seine Arbeit abrechnen muß. Gina flieht nach Mexiko, und die zuvor politisch ambitionierten Dokumentaristen arbeiten an einem Gangsterfilm.

Autobiografie und filmische Selbstreflexion durchdringen sich wiederum im Spiel mit den Genres. Solange das Team an seiner Dokumentation arbeitet, herrscht eine ruhig beobachtende Perspektive, ein filmisch-dokumentarisches Registrieren von Abläufen vor. Ein Billardspiel wird völlig undramatisch minutenlang gezeigt, solange, bis deutlich wird, daß das Spiel mit seiner not-

11 Walz, Gene, A cinema of radical incompatibilities: Arcand's early fiction films. In: Loiseau/McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur*, S. 61ff.

wendigen Kontingenz des geringsten Abweichens, des kleinsten Fehlers, der unmittelbar zur Niederlage führt, ein Gesellschaftsmodell ist. Mit den Sequenzen, in denen Arcand Ginas Rache inszeniert, wechselt der Film ins Action-Genre. Gina verfolgt im Auto ihre auf Snow-mobiles fliehenden Vergewaltiger. Aus Ohnmacht wird immens mobilisierte Macht, inszeniert als Allmachts-Phantasie eines einmal unterworfenen Subjektes: einer Frau, die buchstäblich unterlag und jetzt dominiert. Was Action, bewegte Handlung, als soziales Agieren, das etwas bewegt, also verändert, jedoch tatsächlich sein könnte, ist das eigentliche Thema des Filmes: die scheiternde Suche nach der Verbindung von Arbeit, manuell-industrieller, entfremdeter Arbeit, und intellektuell-ästhetischer Produktion, Film-Arbeit. Das Problem der Sprache ist das Problem der Übersetzung. Wie ist die Sprache der Deklassierten, die reduziert ist, eindimensional, in eine avancierte Film-Sprache zu bringen? So fällt von *Gina*, retrospektiv, Licht auf die vorangehenden Filme von Arcand: auf die Suche nach einer Film-Sprache, die Genre-Elemente nutzt, um ein Publikum zu finden, das mit ihnen nicht nur vertraut, sondern von ihnen auch geprägt ist, und die zugleich die Eindimensionalität der Bedeutung transzendiert: durch die Entfaltung von Vielfalt im Stillstand.

IV. Hedonismus im Stillstand als „dead end“

1979 erschien in den USA Christopher Laschs Buch „The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations“. Die Diagnose dieses Historikers, das 'amerikanische Jahrhundert' des produktiven Individualismus nähere sich seinem Ende und klinge in einer Ära des Narzißmus aus, durchzieht *Le Déclin de l'empire américain* (1986), freilich ohne daß Arcand je an die von Lasch beschworene Kraft des Individuums geglaubt hätte. Der Film erzählt von einer Gruppe von Intellektuellen, Professoren der Geschichtswissenschaft, die sich in einer idyllischen Seelandschaft an einem Wochenende treffen, gemeinsam kochen, essen und sich dabei immer mehr in ihre unverblümt erzählten Sex-Geschichten verstricken, weil sie alle darin verstrickt sind. Das mag zunächst an Woody Allens 'Stadtneurotiker' und deren endlose 'talking cures' erinnern, doch Arcand verschiebt solche Erlebnisgeschichten in den langsamen Lauf einer Realgeschichte, die zu bearbeiten die Profession seiner Protagonisten ist oder wäre. Alle haben sie einmal etwas gewollt: politisch als Agierende, intellektuell-wissenschaftlich als Interpretierende. Jetzt, nach vielfältigen Enttäuschungen, ist ihnen nur eines klar: daß Geschichte mit Moral nichts zu tun hat, allenfalls mit Statistik, und die zieht sich in der Auflistung der Sexualpartner auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zusammen. So ist *Der Untergang des amerikanischen Imperiums* (wie der



Der Untergang des amerikanischen Imperiums
(1986) – Ratlose Intelligenz

deutsche Verleihtitel lautet) eine bittere Farce, ein Endspiel der Intellektuellen, die wissen, daß sie nur noch Theater spielen und nur noch ein Gefühl haben: „ein Gefühl von sich selbst als Darsteller unter den ständig wachen Blicken von Freunden“, die selbst wiederum nur Darsteller sind¹². Das Theater ist das der Lüge, der inneren Leere, der vollkommenen Ratlosigkeit, und auf diesem Theater

wird alles aufgeführt: der Körper-Kult der ewigen Jugend durch Body-Building, die Lust nach Entgrenzung des Körper-Ichs durch sadomasochistische Rituale und Gruppensex, und vor allem das Ritual der profanen Beichte, des unablässigen Redens über Sex, in dessen Verlauf die Vergangenheit – in Rückblenden – zur Gegenwart wird. Die Geschichte ist in dieser Geschichte über sich Geschichten erzählende Historiker ein Relief leerlaufenden Begehrens.

Es spricht einiges dafür, daß der große internationale Erfolg von *Le Déclin de l'empire américain* auf Mißverständnissen beruhte. Mit diesem Film tauchte Arcand aus der Vergessenheit wieder auf, oder er wurde schlicht als neuer kanadischer Regisseur gesehen, dessen Endspiel der Geschichte sich trefflich fügte in den Zeitgeist der achtziger Jahre: in das Bewußtsein, „nach der Orgie“ (wie es Jean Baudrillard nannte) in Melancholie zu verfallen oder in Angst zu erstarren. Nicht zuletzt die vagen Andeutungen auf Aids standen dafür. Doch in Arcands Inszenierung werden die sexuellen Neurosen und ihre Verbalisierung zum Anlaß einer spezifisch filmischen Rhetorik, die die Summe der bis dato erprobten Mittel zwischen Semidokumentation und Theatralisierung, zwischen Genre-Kino und Analyse der Genre-Versatzstücke erstmals homogenisiert. Das Theater ich-fixierter, narzißtischer Individuen wird durch die zufahrende und sich wieder entfernende Kamera, durch die verbindende und distanzschaffende Montage ebenso als Theater kenntlich, wie das Genre der Tragikomödie als uneigentliche Lebensform von Charakteren, die durch ihre Bildung imstande sind, den Stillstand ihres Lebens zum Stand der Dinge überhaupt zu erklären.

¹² Lasch, Christopher, *Das Zeitalter des Narzißmus*, München, 1986, S. 110/111.

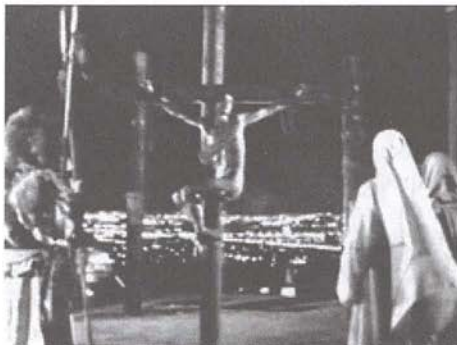
V. Ästhetik/Ethik gegen den Stillstand

Jésus de Montréal (1989) weckt schon mit dem Titel vielfältigste Assoziationen, provoziert Mißverständnisse: die Wiederkehr des Messias in der modernen Metropole, Jesus als Sozialrebell im Geiste Pasolinis, Spiritualität versus Materialismus oder gar ein „apocalyptic speech“¹³, eine filmische Predigt über das Ende der Geschichte, das Ende der Welt. All diese Lesarten sind möglich – und doch immer auch Fehllektüren. Der Film ist als Palimpsest angelegt, als intertextuelles Spiel, in dem die Christologie des Neuen Testaments verwoben ist mit der negativen Theologie Dostojewskis (mit einer Szene aus der Dramatisierung des Romans *Die Brüder Karamasow* beginnt der Film); und ebenso ist die Historisierung des Lebens Jesu verwoben mit der allegorischen Form der *Imitatio Christi*, die Arcand am Ende ironisiert zur *Imitatio via Organtransplantation*. Kein Text dominiert die Erzählung, und gerade darin wirft der Film die Frage auf, die Gianni Vattimo, der Vertreter eines postmodernen „schwachen Denkens“, nach dem von Jean-François Lyotard konstatierten Ende der „großen Erzählungen“ zur zentralen im Verhältnis von Glauben und Philosophieren erklärte: „Ist es wirklich unmöglich, auf die Lehre Jesu zu hören, wenn man ablehnt, daß Gott nachweisbar der Grund der Existenz der physischen Welt ist?“¹⁴ Die Antwort ist dann keine religiöser Art mehr, sondern eine der Ethik, die ihr Fundament in unterschiedlichsten Erzählungen haben kann, einer Ethik, die immer auch eine Ästhetik ist, eine des offenen Sinnenbewußtseins.

In *Jésus de Montréal* stellt Arcand die Kunst, die sich nicht korrumpieren läßt, als ethische Lebensform gegen den Stillstand einer Gesellschaft, die sich nicht nur im Ausverkauf von Religion und Kunst längst erschöpft hat. Der junge Schauspieler und Regisseur Daniel Coulombe bearbeitet im Auftrag eines Priesters, der längst seinen Glauben verloren hat, ein Passionsspiel und bringt es mit einer Gruppe von Freunden unter freiem Himmel erfolgreich zur Aufführung. Zunächst spielt Daniel Jesus, dann 'wird' er Jesus – im Widerstand gegen einen entrüsteten Kirchenvorstand, dem seine Inszenierung ketzerisch und blasphemisch erscheint, aber auch im Widerstand gegen das High-Society-Publikum und die Kunst-Schickeria, denen das Spiel einzig den lange vermißten Kitzel des Norm- und Tabubruchs verschafft. Dieser Jesus treibt die Pharisäer und die Händler in die Enge, bringt sie damit noch mehr gegen sich auf. Bei der letzten Aufführung wird Daniel durch einen Unfall schwer verletzt und stirbt im Krankenhaus. Sein Herz und seine Augen werden transplantiert; ob seine Schauspieler-Truppe in seinem Sinn weiterarbeitet, bleibt ungewiß.

13 Testa, Bart, Arcand's double-twist allegory: *Jesus of Montreal*. In: Loiselle/McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur*, S. 91.

14 Vattimo, Gianni, *Glauben – Philosophieren*, Stuttgart, 1997, S. 61.



Jesus von Montreal (1989) – Großstadt-Passion

Erneut erzählt Arcand elliptisch, mit Aussparungen gerade der Psychologie und mit ironischen Brechungen, fast collagierend, ebenso wie Coulombe seinen Text collagiert, in den er auch den Hamlet-Monolog einfügt. Die Passions-Geschichte wird zur multiperspektivischen Erzählung, die Geschichte pluralisiert, gerade weil sich in ihr Mythos, Mythologie, Erzähl- und Darstellungskunst untrennbar verstricken, weil die

eine Wahrheit bis zuletzt unauffindbar bleibt. Die so verstandene(n) Geschichte(n) Jesu werden zu Performances der Passion, der Leidenschaft und des Leidens, und die Performances, das ästhetische Spiel des Als-Ob, gehen ein ins Leben, brechen dessen Eindimensionalität auf. „Alles geschieht nur aus Mangel an Glück“ – das lässt Arcand Coulombe sagen und benennt so zugleich das anzustrebende, doch wohl nie erreichbare Ziel einer ästhetisch-ethischen Lebensform als Lebens-Kunst angesichts des Stillstandes: Überwindung des Mangels, der Leere, nicht durch Suche nach einem festen Zentrum und einer Wahrheit, sondern durch Fülle der Vielfalt gelebter Erzählungen, die andere Vielfalt gelten lässt, nie jedoch die Reduktion auf ein Prinzip, sei es das des Glaubens oder das des Konsums und Profits. In *Jésus de Montréal* kehrt der Gestus der „Großen Weigerung“ wieder, nicht als dezidiert politischer oder dogmatisch revolutionärer, aber auch nicht als spiritueller Ekel angesichts des profanen Materialismus: stattdessen in der Epiphanie, der Erscheinung, im ästhetischen Moment – etwa in der Einstellung, die den Schauspieler Lothaire Bluteau als den Schauspieler Daniel Coulombe als Jesus am Kreuz zeigt, nachts auf einem Hügel, unter sich die Lichter der Großstadt Montreal. Die „Große Weigerung“ steckt im Augenblick des ästhetischen Irrealis, der mehr Möglichkeiten in sich birgt, als die Realität wahrhaben will. Auf diesen Momenten beharrt Arcand, denn sie geben den Anforderungen der Realität nicht nach.

VI. Die Großstadt-Nomaden und der Tod

„Wenn man eine Tragödie spielt, geschieht oft ein Unglück“, gibt einer der Schauspieler in *Jésus de Montréal* zu bedenken. Es liegt nahe, die Korrektur anzubringen: Spielt man eine Komödie, bleibt das Unglück aus. *Love and Hu-*

man Remains (1993) basiert auf dem Drama *Unidentified Human Remains and the True Natur of Love* von Brad Fraser, der auch das Drehbuch schrieb. Der Filmtitel präsentiert, wie der des Theaterstückes, einen vieldeutigen Widerspruch: Liebe und menschliche Überreste (Gliedmaßen), oder: Liebe und menschliche Hinterlassenschaften (ein Erbe oder auch Werke). Im ersten Fall hat ein Unglück stattgefunden, der Tod, wohl ein Verbrechen. Im zweiten Fall ebenfalls, wieder der Tod, doch es bleibt etwas Bedeutendes zurück, eine Hinterlassenschaft, mit der sich etwas anfangen, etwas beginnen läßt. Das Genre ist die Tragikomödie, angesiedelt im Großstadtschungel, in der Neon-Welt einer Metropole, ihres Fluxus von Begegnungen und Beziehungen.

David, der schwule Ex-Schauspieler einer Fernseh-Soap-Opera, lebt mit Candy, der freien Kritikerin von Trivialliteratur, zusammen und arbeitet als Kellner, wo er den sehr jungen Kane kennenlernt, der David bewundert, wenn nicht gar liebt. David arbeitet gelegentlich aber auch als 'Schauspieler' für Benita, eine Domina, die ihren Kunden hin und wieder einen Mann in ihrer Performance bieten muß. David ist befreundet mit Bernie, einem Yuppie und Serienkiller, der die „human remains“ hinterläßt, die Leichen junger Frauen, was David nicht ahnt. Candy liebt David, aber auch Jerry, eine lesbische Lehrerin, und Robert, einen verheirateten Kellner. Keiner ist glücklich. Neben dem Tod, den Bernie bringt, grassiert das Virus, HIV, Aids.

In seinem Buch „Mortality, Immortality and Other Life Strategies“ hat Zygmunt Bauman 1992 das Leben der allseitig vom Tod und vom Stillstand der Geschichte Bedrohten als das von 'Nomaden der Postmoderne' beschrieben, denen das Jetzt unverbundener Zeit-Räume, das wunderbare Jetzt und dann Nie-Wieder, zum Lebensraum wird, in dem sie ihre fluktuierende Identität nicht leben, sondern erst zu finden hoffen: „Jede Gegenwart zählt ebensoviel oder ebensowenig wie jede andere. Jeder Zustand ist ebenso vorübergehend und unbeständig wie alle anderen“¹⁵. Es ist, als ob Arcand die ästhetisch-ethische Lebensform, die nie dezidiert formulierte Utopie von *Jésus de Montréal*, in seinem bis dato letzten Film auf den Prüfstand stellt. Alles muß im Fluß sein, weil Stillstand jetzt den Tod bedeutet. Aber im permanenten Fluxus der Möglichkeiten ergreift niemand mehr den Anderen, begreift niemand mehr sich und die Anderen. Die Protagonisten des Filmes sind nicht mehr jugendlich und noch nicht alt. Sie leben dieses Interim im Interim der Geschichte, von der niemand weiß, ob sie noch einmal eine Wendung nehmen wird, sowenig, wie Arcands Figuren wissen, ob ihr Leben jemals eine eine andere nehmen wird. Es sie sind „Interims-Liebende“ (Blixa Bargeld), die vor dem Fernseher abhängen, im Fitness-Studio oder in Clubs, und die hoffen, es gäbe irgendwo einen Menschen, der empfindet, was sie empfinden – nur wissen sie

15 Bauman, Zygmunt, *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*, Frankfurt am Main, 1994, S. 255.

eben nicht, was sie empfinden, und dieses Nicht-Wissen ironisieren sie bis zum Zynismus.

Kane: „Manchmal glaube ich, daß irgend was nicht mit mir stimmt.“

David: „Mir ist noch nie jemand untergekommen, der nach '65 geboren ist und bei dem das nicht so ist.“

Kane: „Woran liegt das?“

David: „An den Mikrowellen, glaube ich.“

Die Ironie, die ironische Brechung, früher ein Stilmittel Arcands, wird in *Love and Human Remains* zur Lebensform und zur tragikomischen Vermeidungsstrategie der Einsicht ins Unglück, die doch unvermeidlich ist. Letztlich begreift David, was die „human remains“ sind: Hinterlassenschaften, mit denen man etwas beginnen kann – die kleinen Dinge wie Freundschaft, jenseits von Begehren, die Ernsthaftigkeit, die Selbstironie einschließt, die Liebe, die hemmungslos begehrt und nie ihr Ziel findet. Am Ende des Filmes bemüht sich David, der aufhörte, Schauspieler zu sein, weil er nicht lügen wollte, erneut um eine Rolle. So endet der Film mit einem ästhetisch-ethischen Minimal-Programm der Großstadt-Nomaden, die immer bleiben, was sie sind, immer in Bewegung: Sie öffnen sich. „There is a certain gentleness, a certain civility about the characters that counter balances their cynicism. [...] One must admit that despite the global irrelevance of Canada, there are advantages to living here. If there were none, I would not live here“.¹⁶

Nachschrift

„It might sound pretentious of me to say this, but I always felt very close to Buñuels universe. His films captivate me.“¹⁷ Buñuel hat in fünf Jahrzehnten ein filmisches Universum geschaffen: ein Universum ohne Zentrum, eines zwischen den Welten und Kulturen, eines der Zwischen-Welten, eine skeptisch-ironische spätmoderne Mythologie. Arcands ungleich kleineres Œuvre verarbeitet die Hinterlassenschaften der Moderne, bietet Bruchstücke einer condition postmoderne (wobei nicht vergessen werden sollte, daß Lyotard sein epochemachendes Buch als Forschungsbericht für die Universitäten von Quebec verfaßte). Im Ursprung des Surrealismus, der Spätmoderne, steht eine Haltung des Nonkonformismus, des Widerstands gegen den Stillstand, eine Haltung der Flexibilität, des Zufälligen und des Nomadentums, die Arcand

¹⁶ Loiselle: „I only know where I come from, not where I am going“: a conversation with Denys Arcand. In: Loiselle/McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur*, S. 154.

¹⁷ Ebda, S. 139.

gewiß teilt. Sie findet sich in Louis Aragons Roman *Le paysan de Paris* (1926) im „Vorwort zu einer modernen Mythologie“:

„Der Deckel der Schachtel ist geöffnet. Ich bin nicht mehr Herr meiner selbst, dermaßen erlebe ich meine Freiheit. Es hat keinen Sinn, irgend etwas zu unternehmen. Ich werde Begonnenes nicht mehr weiterführen, solange dieses paradiesische Wetter anhält. Ich bin der Spielball meiner Sinne und des Zufalls. Ich bin wie ein Spieler am Roulettetisch, sagen Sie ihm ja nicht, er solle sein Geld in Erdölaktien anlegen, er würde Ihnen ins Gesicht lachen. Ich sitze am Roulette meines Körpers und setze auf Rot.“¹⁸

Literatur

- Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1926; dtsh.: *Der Pariser Bauer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.
- Bauman, Zygmunt, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Polity Press, Blackwell Publishers, Cambridge/ Oxford 1992; dtsh.: *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*, Fischer, Frankfurt am Main 1994.
- Garel, Sylvain/ Pâquet, André (Hrsg.), *Les Cinémas du Canada: Québec, Ontario, Prairies, côte Ouest, Atlantique, Centre Pompidou*, Paris, 1992.
- Lasch, Christopher, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Dimishing Expectations*, W.W. Norton & Company, Inc., o. O. 1979; dtsh.: *Das Zeitalter des Narzißmus*, dtv, München, 1986.
- Loiselle, André und Brian McIlroy (Hrsg.), *Auteur/provocateur. The Films of Denys Arcand*, Flick Books, Trowbridge, Wiltshire, 1995.
- Loiselle, André, „I only know where I come from, not where I am going“: a conversation with Denys Arcand. In: Loiselle/McIlroy, S. 136 - 161.
- Magder, Ted: *Canada's Hollywood, The Canadian State and Feature Films*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1993.
- Marcuse, Herbert, *The One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston, Mass. 1964; dtsh.: *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Luchterhand, Frankfurt am Main, 1988.
- Posner, Michael, *Canadian Dreams. The Making and Marketing of Independent Films*, Douglas & McIntyre, Vancouver, Toronto, 1993.
- Testa, Bart, Arcand's double-twist allegory: *Jesus of Montreal*. In: Loiselle/McIlroy, S. 90 - 112.
- Vattimo, Gianni, *Credere di credere*, Garzanti, Milano 1996; dtsh: *Glauben - Philosophieren*, Reclam, Stuttgart, 1997.
- Véronneau, Pierre, Alone and with others: Denys Arcand's destiny within the Quebec cinematic and cultural context. In: Loiselle/McIlroy, S. 10 - 31.
- Walz, Gene, A cinema of radical incompatibilities: Arcand's early fiction films. In: Loiselle/McIlroy, S. 52 - 68.
- Wilkins, Peter, No big picture: Arcand and his US critics. In: Loiselle/McIlroy, S. 113-135.

18 Aragon, Louis, *Der Pariser Bauer*, Frankfurt am Main, 1996, S. 9.

Filmografie

I. Dokumentarfilme (Auswahl)

Seul ou avec d'autres (1962)

Champlain (1964)

Les Montréalistes (1965)

La Route de L'Ouest (1965)

Montréal – un jour d'été (1965)

On est au coton (1970)

Québec: Duplessis et après... (1972)

La Lutte des travailleurs d'hôpitaux (1976)

Le Confort et l'indifférence (1981)

Vue d'ailleurs/ Episode von: Montréal vu par... six variations sur un thème (1991)

II. Spielfilme

La Maudite Galette / Dreckiges Geld, Kanada 1971, R: Arcand, B: Jacques Benoit, K: Alain Dostie, D: Luce Guilbeault (Berthe), Marcel Sabourin (Ernest), Denys Arcand (Polizist)

Réjeanne Padovani / Réjeanne Padovani, Kanada 1973, R: Arcand, B: Arcand, Jacques Benoit, K: Alain Dostie, D: Luce Gilbeault (Réjeanne Padovani), Jean Lajeunesse (Vincent Padovani), Denys Arcand (Bodyguard)

Gina / Gina, Kanada 1975, R: Arcand, B: Arcand, Jacques Poulin, Alain Dostie, Jacques Benoit, K: Alain Dostie, D: Céline Lomez (Gina)

Le Crime d'Ovide Plouffe, Kanada/Frankreich 1984, R: Arcand, B: Roger Lemelin, Arcand, K: François Protat, D: Gabriel Arcand (Ovide Plouffe)

Le Déclin de l'empire américain / Der Untergang des amerikanischen Imperiums, Kanada 1986, R: Arcand, B: Arcand, K: Guy Dufaux, Jacques Leduc, D: Dominique Michel (Dominique), Dorothee Berryman (Louise), Louise Portal (Diane), Pierre Curzi (Pierre), Rémy Girard (Rémy), Yves Jacques (Claude), Geneviève Rioux (Danielle), Daniel Brière (Alain), Gabriel Arcand (Mario)

Jésus de Montréal / Jesus von Montreal, Kanada/Frankreich 1989, R: Arcand, B: Arcand, K: Guy Dufaux, D: Lothaire Bluteau (Daniel Coulombe), Gilles Pelletier (Priester Leclerc), Rémy Girard (Martin Durocher), Denys Arcand (der Richter)

Love and Human Remains / Liebe und andere Grausamkeiten, Kanada 1993, R: Arcand, B: Brad Fraser, K: Paul Sarossy, D: Thomas Gibson (David), Ruth Marshall (Candy), Cameron Bancroft (Bernie), Mia Kirshner (Benita), Joanne Vannicola (Jerry), Matthew Ferguson (Kane), Rick Roberts (Robert)

Matthias Kraus

Erinnerung – Image – Identität

Atom Egoyans Suche nach dem mentalen Bild

Das Öffentliche und das Private

Als die internationale filminteressierte Öffentlichkeit ihn längst erkannt und gewürdigt hatte, *Exotica* (1994) und *The Adjuster* (1991) mit Preisen überschüttet worden waren, drehte Atom Egoyan einen 4-minütigen Kurzfilm über seinen kleinen Sohn: *A Portrait of Arshile* (1995). Diese ebenso anrührende wie formal bestechende Arbeit ist in vielerlei Hinsicht symptomatisch für Egoyans Werk; denn sie verbindet Themen und Aspekte miteinander, die zwar in der Filmtheorie und im zeitgenössischen Autorenkino en vogue, aber in keinem anderen filmischen Œuvre zu einer derart kongenialen Einheit verschmolzen sind: Bild und Erinnerung, Kunst und Identität, Öffentliches und Privates, Selbstreferentialität und ein genaues Gespür für den Zustand des Begehrens in einer technizistischen Welt. Egoyans ausgeprägter Stil- und Formwille zeigt sich in allen seinen Arbeiten; was ihn aber von einem kalten Rationalisten à la Greenaway unterscheidet, ist eine Eigenschaft, die der kanadische Produzent André Bennett treffend einfach benennt: „He has soul“, ein tiefes Gefühl für die Menschen. Liebe, Sex, Verlust, Entfremdung sind jedoch Erfahrungen, die sich nur im Kopf und im Körper des Betrachters konkretisieren können; dementsprechend versucht Egoyan auch nicht, diese und ähnliche Erfahrungen darzustellen, zu repräsentieren, sondern eine Ästhetik zu finden, die innere Bilder zu evozieren im Stande wäre.

In Egoyans Filmen, auch den frühen, höchst artifiziellen, geht es um ein ‘Jenseits’ des Bildes; denn gerade dasjenige, was entsprechend einem simplen Abbildrealismus das Kino darzustellen gewohnt ist, kann nur indirekt gezeigt werden – alles andere ist zum Bild geronnenes Klischee. Egoyans Filme sprechen eine Sprache des Indirekten, sie verweisen in der Darstellung auf ihr Abwesendes.

A Portrait of Arshile ist die 'Verfilmung' eines Briefes von Atom Egoyan und Arsinée Khanjian¹ an deren Sohn Arshile. Der Text dieses Briefes, aus dem Off abwechselnd auf englisch und armenisch vorgetragen, erzählt die Geschichte des Namens Arshile, und er erzählt von den Konnotationen, die die Namensgebung bestimmt haben. Zu einem Großteil bestehen die Filmbilder aus verwackelten, unscharfen Großaufnahmen des zweijährigen Arshile. Der vorgetragene Text beginnt jedoch mit der Beschreibung eines Photos, auf dem eine Mutter mit ihrem achtjährigen Sohn abgebildet ist. Das Photo stammt aus dem Jahr 1912 und wurde in Armenien aufgenommen; es wird leinwandfüllend gezeigt. Von der Mutter des abgebildeten Jungen wird berichtet, daß sie stolz auf ihre armenische Kultur und Tradition gewesen sei, und weil der Junge Angst gehabt hätte, seiner Mutter Schande zu bereiten, habe er seinen Namen als Erwachsener von Vosdonig Adoian in Arshile Gorky umgewandelt. Fünf Jahre nach Entstehung des Photos, also 1917, habe dieser Junge seine tote Mutter in den Armen gehalten. Als Ort dieser tragischen Wendung wird Eriwan, die Hauptstadt von Armenien, genannt. Am Ende des Films wird, wiederum kaderfüllend, ein Gemälde eingeblendet, als dessen Vorlage sich das anfängliche Photo entpuppt. Es stammt von dem Künstler Arshile Gorky, der mit dem Jungen auf der Photographie von 1912 identisch ist und heißt *The Artist and His Mother*.

Postscriptum: Arshile Gorky wurde 1905 in Khorkom Vari, Hayotz Dzore geboren. Auf der Flucht vor den türkischen Massakern während des Genocids an den Armeniern² kam er im Alter von 15 Jahren in die Vereinigten Staaten.

1 Ebenso wie Egoyan selbst ist seine Ehefrau Arsinée Khanjian armenischer Abstammung. Anders als Egoyan jedoch ist Khanjian ihrer Muttersprache noch mächtig, während ihr gebrochenes Englisch deutlich auf ihre Herkunft verweist. Arsinée Khanjian spielt in allen Filmen Egoyans mit, in den jüngeren jedoch zunehmend Nebenrollen. Unterschiedliche Assimilationsgrade, die Frage danach, was das eigentlich bedeutet: Assimilation und interkultureller Transfer spielen auch in Egoyans Filmen, vor allem in *Calendar* (1993), eine zentrale Rolle.

2 Zwischen 1915 und 1916 wurden unter Befehl der türkischen Regierung des Osmanischen Reiches 1,5 Mio Armenier umgebracht, die auf dem türkischen Territorium Armeniens lebten. Die meisten Emigranten, die heute in Amerika leben, sind Kinder und Enkel der Überlebenden, obwohl es auch noch viele tatsächliche Überlebende gibt. Das offizielle Datum des Genocids – wenn man überhaupt von offiziell sprechen kann, denn der türkische Genocid an der armenischen Bevölkerung ist weit davon entfernt, im öffentlichen europäischen und nordatlantische Bewußtsein als historisches Faktum verankert zu sein – ist der 24. April 1915: An diesem Tag wurden 600 armenische Intellektuelle in Konstantinopel zusammengetrieben, deportiert und getötet. 5.000 der ärmsten Armenier wurden aufgespürt und getötet. Der armenische Genocid wurde strategisch und systematisch durchgeführt: Die speziell hierfür gegründete Organisation *Teskilati Mahsusa* stellte „butcher battalions“ zusammen, die aus gewalttätigen, aus Gefängnissen entlassenen Häftlingen bestanden. Türken, die Armeniern halfen, wurden von der Regierung umgebracht. Zunächst wurden armenische Angehörige der türkischen Armee entwaffnet und umgebracht, dann die Intellektuellen ermordet. Die verbleibende armenische Bevölkerung wurde zusammengeführt, ihre Umsiedlung verkündet, dann zu Fuß in Konzentrationslager in der Wüste zwischen Jerablus und Deir ez-Zor gebracht, wo sie in der heißen Sonne verhungerte und

Der Name seiner Geburtsstadt Khorkom, mit dem die Erinnerung an den Genocid verbunden ist, taucht noch jahrelang in den Titeln seiner Bilder auf. The *Artist and His Mother* gilt als frühestes Meisterwerk des Malers. Am 21.7.1948 beging Gorky im Alter von 43 Jahren Selbstmord.

A Portrait of Arshile ist sowohl ein öffentliches Dokument als auch ein intimer Film Egoyans über seine Familie. Als ästhetische Integration von privater und offizieller Geschichte verweist der Film sowohl auf die Subjektivität dieser offiziellen Geschichte wie auf ihren Anteil an einzelnen, individuellen Geschichten; diese Trennung selbst erweist sich als Konstruktion. Ein schriftliches Dokument wird filmisch illustriert und ist so ein ganz persönliches Geschenk der Eltern an ihren Sohn. Zum anderen konserviert Egoyan mit dem Film als öffentliches Medienprodukt das Bewußtsein, daß es etwas zu erinnern gibt, nämlich das Werk eines Künstlers der klassischen Moderne und – was noch wichtiger ist – die Bedingungen seiner Entstehung, die wiederum politisch sind und die Erinnerung an das Schicksal eines gesamten Volkes implizieren.

Egoyans Filme insistieren darauf, daß ein Bild nie losgelöst von seinem politischen oder historischen Kontext 'Sinn macht'. Das wird besonders deutlich, wenn am Ende das Gemälde eingeblendet und klar wird, daß es sich dabei um die Interpretation eines anderen Bildes handelt, dessen historische Referenz außerhalb der Sphäre der Kunst liegt: in der Geschichte.³ Diese Geschichte verbindet sich im Verlauf des kurzen Films mit der persönlichen der Eltern des kleinen Arshile, die sowohl als Künstler Bilder herstellen, als auch Teil jener Geschichte sind, die der kurze Film als Diskurs *über* Bilder evoziert. Wenn wir das Gemälde sehen, haben wir das ursprüngliche Photo bereits mit den Bedeutungen aufgeladen, die der Text uns suggeriert. Vor allem für einen Betrachter, der den Maler oder das Bild nicht kennt, zeitigt das einen Verfremdungseffekt, da der Bereich der Erinnerung visuell mit dem der Kunst kurzgeschlossen wird, und genau das ist Egoyans ständiges Thema: Die Evokation von Erinnerungsbildern nicht durch deren Repräsentation, sondern durch Erinnerungsarbeit, die durch Repräsentationen gleichwohl befördert oder inspiriert werden kann: Kunst ist Erinnerung. Kunst ist öffentlich und privat zugleich. Ein Bild ist ein politisches Statement. Zugleich ist *A Portrait of Arshile* auch eine programmatische Aussage Egoyans über den Umgang mit Bildern, wie er ihn

verdurstete. Viele Armenier starben schon während der „Reise“, entweder mangels Ernährung, oder sie wurden totgeschlagen. An der Küste des Schwarzen Meers variierten die Befehlshaber diese Strategie, luden die Armenier in Boote, die sie weit draußen auf See versenkten.

3 Bis heute leugnet die türkische Regierung den armenischen Genocid und behauptet, die Armenier wären lediglich aus dem Kriegsgebiet ausgesiedelt worden. Vertreter der britischen, französischen, russischen, deutschen und österreichischen Regierung verurteilten den Genocid während des Krieges mittlerweile in offiziellen Stellungnahmen, ebenso die Vereinigten Staaten von Amerika.

versteht und wie er ihn auch von seinem Publikum einfordert: Ein Bild erhält (s)eine Bedeutung erst durch den Kontext, in dem es erscheint. Aber es konstituiert diesen Kontext zugleich, ist willkürlich motiviert. Erst am Ende des Films, wenn das Gemälde eingeblendet wird, verstehen wir alle Facetten und Dimensionen auch des ursprünglichen Photos, dessen Bedeutungen mit dem Fortgang der historischen Realitäten sich ständig verändern und erweitern. Der Film erstellt poetisch verdichtete Erinnerungspartikel an eine 'versprengte', im allgemeinen Bewußtsein unsichtbar gebliebene Geschichte.

„People change – images don't.“ Das ist Egoys Schlußwort in Alexander Bohrs Film *Atomstrukturen* (1995). Doch die Bedeutungen der Bilder sind einem ständigen historischen Wandel unterworfen. Um die Bilder – alle Bilder – lesen zu können, müssen wir die Bedingungen ihrer Entstehung, Verwendung, ihren Kontext mit-denken. Mit *A Portrait of Arshile* machen Atom Egoyan und Arsinée Kanjian ihrem Sohn ein ganz besonderes Geschenk: Sie bewahren für ihn Erinnerungen, die sie in Form von Bildern erst herstellen. Das apparative Bild als technisch präfigurierte Schnittstelle zwischen Erinnerung und Imagination eröffnet zugleich auch die ganze Problematik, die Egoys Werk wie ein roter Faden durchzieht: Wie konstituiert sich Identität angesichts der Simultanität von Erfahrung und deren audiovisueller Rekonstruktion, die die Erinnerungsbilder zu überlagern droht?

Immigration und Karriere

Atom Egoyan wurde am 19.7.1960 in Kairo als Sohn einer Künstlerfamilie und Angehöriger der armenischen Minderheit geboren. Als Egoyan drei Jahre alt war, floh die Familie vor der nationalistischen Politik Nassers nach Victoria, der an der Süd-Ost-Küste von Vancouver Island gelegenen Hauptstadt der kanadischen Provinz British Columbia. Dieses geopolitische Setting stellt einige entscheidende Koordinaten zum (biographischen) Verständnis von Egoys späterem Filmschaffen bereit, das die Topoi von nationaler und familiärer Identität immer wieder variieren bzw. hinterfragen wird: Als Kind kam Egoyan in ein Land, dessen Sprache ihm fremd war. Kindheit und Jugend waren wesentlich von dem Gedanken der perfekten Assimilation bestimmt, Egoyan vergaß seine Muttersprache und wurde Kanadier. Diese bewußte Verdrängung eines nativen kulturellen Gedächtnisses findet ihr entscheidendes Gegengewicht in den Aktivitäten des Vaters, ein solches künstlich herzustellen und zu konservieren; Joseph Egoyan drehte hunderte von Super-8-Filmen von der Familie, vom Haus, von Ägypten und Kanada. Parallel dazu führte er ein Tonband-Tagebuch: eine Sozialisation im Stadium ihrer permanenten medialen Reproduktion durch den Vater, dessen Werkzeug, die Kamera, auch den

Status eines Machtinstrumentes erhält. Die Analyse von (dysfunktionalen) Familien durch das Medium Film, in dem sie zugleich erscheinen und durch das sie 'erinnert' werden, die Problematik der Konservierung von Erinnerungen schlechthin, werden zum festen motivischen Inventar von Egoyans Filmen; so etwa in *Family Viewing* (1987), in Form von Home-Movies in der Ästhetik eines simulierten, professionellen Dilettantismus. Trotz allem Kalkül, das manchem Kritiker Egoyan als steril und kalt erscheinen ließ, und trotz des enormen Formwillens, den man seinen Arbeiten ansieht: Gerade die unverwechselbare Mischung aus emotionaler Wärme, (Selbst-)Reflexion und Ironie ist es, die Egoyans Filmen ihren einzigartigen touch verleiht.

Egoyan gehört heute zu einer kleinen Gruppe anglo-kanadischer Autorenfilmer, die seit etwa Mitte der achtziger Jahre eine Renaissance des kanadischen Films eingeleitet hat. Regisseure wie Patricia Rozema, Bruce McDonald, Peter Mettler und andere machten sich die gut ausgebaute filmwirtschaftliche Infrastruktur Torontos nutzbar, um mit wenig Geld ein neues, vitales, nicht-kommerzielles Kino zu etablieren.

In Toronto studierte Egoyan Politologie und klassische Gitarre, die er in einigen seiner Filme auch selbst spielt. Nach der Schulzeit wollte er zunächst Dramatiker werden, begann aber gleichzeitig



Atom Egoyan

mit der Arbeit an dem Script zu *Next of kin* (1984), dem ersten Spielfilm. An der University of Toronto entstanden erste, von universitären Förderinstitutionen subventionierte Kurzfilme. Die Preisgelder, die diese Arbeiten gewannen, flossen in weitere Projekte. Der halbstündige Kurzfilm *Open House*, mit einem Budget von 10.000 \$ der bis dahin teuerste, wurde in der Reihe „Canadian Reflections“ von der CBC (Canadian Broadcast Corporation) im Fernsehen gesendet und erwies sich als das erste kommerziell rentable Projekt. Um *Next of kin* vollständig finanzieren zu können, mußte Egoyan allerdings zwei Jahre bei den verschiedensten Institutionen hausieren gehen und erhielt schließlich einen kleinen Etat von der kanadischen Regierung. Nach *Next of kin* steuerte Egoyan einige Beiträge zu amerikanischen, in Toronto produzierten Fernsehserien bei. Ironischerweise lernte er in diesen Genres das Handwerk für actionreiche, kommerzielle Produktionen, deren Ästhetik der Regisseur in seinen Spielfilmen subversiv unterläuft und in Frage stellt.

Mit dem nächsten Film, *Family Viewing*, konsolidierte Egoyan seinen Stil.

Ein Darlehen von der OFDC (Ontario Film Development Corporation) ermöglichte die Arbeit mit professionellen Schauspielern sowie – erstmals – ein Gehalt für die Crew-Mitglieder. *Family Viewing*, mit dem Egoyan der internationale Durchbruch gelang, ist ein typisches Beispiel für die ökonomischen Mechanismen der Filmförderung (nicht nur in Kanada): Um ästhetisch autonom arbeiten zu können, mußte Egoyan wiederum mit einem sehr bescheidenen Budget auskommen.

Mit seinem dritten Spielfilm, *Speaking Parts* (1989), wurde Egoyan nach Cannes eingeladen. Ebenfalls internationale Premiere hatte dort *The Adjuster* (1991). Zur gleichen Zeit steuerte Egoyan die Episode *En Passant* zu dem Gemeinschaftswerk *Montréal vu par* bei, an dem verschiedene kanadische Regisseure der jüngeren Generation beteiligt waren. Als *The Adjuster* beim Festival in Moskau einen Preis gewann, verwirklichte Egoyan sich mit dem Geld den Traum, einen Film in Armenien zu drehen: *Calendar* (1993) wurde vom ZDF koproduziert und bei der Berlinale 1993 uraufgeführt. Mit *Exotica* (1994) erreichte Egoyans Karriere einen neuen Höhepunkt, als der Film bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes mit dem Preis der Internationalen Filmkritik ausgezeichnet wurde. Egoyans jüngste Arbeit, *The Sweet Hereafter* (1997), ist Anfang März in die deutschen Kinos gekommen. Egoyan geht hier entschieden neue Wege, indem er nun für seine Figuren deutlich stärker ausgeprägte psychologische Identitäten erfindet, als das bisher der Fall war. Gleichzeitig ist *The Sweet Hereafter*, obwohl von der internationalen Kritik nahezu einhellig als Meisterwerk gefeiert, Egoyans bisher kommerziellstes Projekt. Dennoch darf vermutet werden, daß es sich bei diesem Befund nicht in erster Linie um Konzessionen an den Publikumsgeschmack handelt. Vielmehr scheint es Egoyan darum zu gehen, daß die politische und ethische Emotionalisierung des Zuschauers um so stärker funktioniert, wenn auch die Filmfiguren psychologisch nachvollziehbare Emotionen teilen.

Der Held als Regisseur

Identität bedeutet nichts anderes als ihre Konstruktion. Für die individuelle Identität hat das die psychoanalytische Theorie (Freud/Lacan), für nationale Identitäten der Dekonstruktivismus (Derrida) nachzuweisen versucht. Die Identitätsfrage, gestellt aus der Perspektive ihrer Konstruktion, ist ein zentrales Anliegen Egoyans; sie ist seinen Filmen sowohl auf der Handlungsebene (*histoire*) als auch auf der Form- bzw. Strukturebene (*discours*)⁴ eingeschrie-

⁴ Vgl. Metz, Christian: Story/Discourse: Notes on two kinds of Voyeurism. In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*, Vol. II, Berkeley u.a. 1985, S. 543-549: Metz unterscheidet zwischen Story und Discourse (Histoire/Discours), der erzählten Geschichte und dem Erzählen der Geschich-

ben. Das Was und das Wie der Narration ist in der Chronologie von Egoyans Filmen zwar ganz unterschiedlich fest miteinander verbunden und aufeinander bezogen, doch gibt es einen signifikanten Unterschied zwischen Egoyans frühen Filmen sowie *Calendar*, der zwischen *The Adjuster* und *Exotica* entstanden ist, und den späteren Arbeiten. Ersteren ist gemeinsam, daß sie eine zweite Erzählebene in Form von Videoausschnitten etablieren, die mal narrativen, mal emblematischen Stellenwert erhält und im Fall von *Calendar* die gesamte Struktur sowohl formal als auch inhaltlich erst begründet. In jedem Fall jedoch zeitigt das Verfahren einen Verfremdungseffekt, der diese Filme von den stilistisch homogeneren Werken *The Adjuster*, *Exotica* und zuletzt *The Sweet Hereafter* unterscheidet, die mehr und mehr zu geschlossenen fiktionalen Formen tendieren. Selbstredend sind die frühen experimentelleren Arbeiten zugleich wesentlich unbekannter und vermutlich auch unpopulärer als jene Cinemascope-Produktionen, die Egoyan – sieht man von David Cronenberg ab – in den letzten Jahren zum bekanntesten Vertreter des neuen anglokanadischen Kinos haben avancieren lassen. Die Unterschiede sind indessen so signifikant, daß mir eine diesbezügliche analytische Trennung des Œuvres – zumindest im Kontext dieser Überlegungen – sinnvoll erscheint. Dem auffälligen stilistischen Unterschied zwischen Egoyans frühen verschachtelten Bildsujets und der auch durch das Cinemascope-Format beförderten epischen 'Breite' der Arbeiten aus den 90er Jahren korrespondiert indessen keineswegs ein inhaltlicher Bruch; vielmehr handelt es sich um die Fortführung ähnlicher Ideen mit anderen Mitteln.

Es fällt auf, daß Egoyans Figuren ihre Identitäten innerhalb der Filmhandlung selbst herzustellen versuchen; sei es spielerisch, obsessiv oder auch pathologisch: Sie werden zu Regisseuren ihres eigenen Lebens. Der Protagonist von Egoyans erstem Spielfilm, *Next of Kin*, wächst auf in einem weißen Upper-middleclass-Haushalt, ist aber von den Möglichkeiten, die ihm diese Sozialisation bietet, wenig begeistert und verfällt in eine Art phantasievolle Lethargie; anstatt sich um seine Zukunft zu kümmern, gibt er ständig vor, andere Personen zu sein: „He is pretending“, wie seine Mutter bei einer gemeinsamen, per Videokamera supervisierten Sitzung im Behandlungszimmer eines Familientherapeuten besorgt zu Bedenken gibt. Später dann, als Peter die Praxis erneut und diesmal alleine aufsucht, entdeckt er das Band einer armenischen Familie, die um ihren verschollenen Sohn Bedros trauert. Dieser Verlust hat das Verhältnis zwischen der Tochter Azah und ihrem Vater George traumati-

te (ihre Regeln, Funktionsechanismen). Die Story verdeckt gewöhnlicherweise ihre Regeln. Diesen Diskurs, der also unsichtbar ist und der von keiner erzählerischen Instanz auszugehen scheint, sondern einfach existiert, indem er rezipiert wird, interpretiert Metz als primären Agenten des Sehens; mit ihm identifiziert sich der Zuschauer zuallererst, eine Identifikation, die sowohl entfremdend als auch befriedigend ist. Die (unsichtbare) Verbindung zwischen Leinwand und Zuschauer konstituiert den Resonanzboden, auf dem sich das Erzählte konkretisiert.

siert. Peter faßt den Entschluß, die Rolle dieses Sohnes einzunehmen, besucht die Familie, gibt sich als Bedros aus und übernimmt nun einerseits die Funktion des heimgekehrten Sohnes, andererseits die eines Familientherapeuten, der den Streit zwischen Vater und Tochter schlichten will. Schließlich bleibt er bei dieser Familie; er hat durch freien Willen eine neue Identität angenommen und ist nun bereit, seine ursprüngliche Rolle ganz durch die gespielte zu ersetzen.

Ungleich komplexer ist das Figurenarrangement in *Family Viewing*: Auch hier fungiert der Protagonist als Regisseur, als Inszenator der Geschichte. Doch geht es jetzt viel stärker als in *Next of Kin* um die Suche des Protagonisten nach dem *Signifikanten* von Identität, den er einerseits in der stummen armenischen Großmutter, andererseits aber in Kindheitsszenen zu finden glaubt, die der Vater früher videographiert hatte. Wie Peter in *Family Viewing*, ist auch Van orientierungslos: Er weiß nicht, wohin er gehen soll, da er nicht weiß, woher er kommt; auf den Videoaufnahmen des Vaters spricht er eine Sprache, deren Sinn er als Erwachsener nicht mehr versteht, da seine Assimilation zum Vergessen oder Verlernen dieser Sprache geführt hat: Die Sprache der verschollenen armenischen Mutter, die ebenfalls auf den Videobändern als emblematisches Gesicht erscheint, wurde durch die Sprache des Vaters ersetzt. Die kranke Großmutter, deren Pflege sich Van gegen den Willen des Vaters zur Lebensaufgabe macht, ist die einzig präsente, aber stumme Zeugin jener Videoszenen, deren Entschlüsselung zugleich der Schlüssel zu Vans Vergangenheit zu sein scheint. Um den bedrohlichen Vater zu täuschen, inszeniert Van den Tod der Großmutter. Dieser inszeniert seinerseits sein gesamtes Sexleben mit seiner zweiten Frau Sandra, indem er es lückenlos aufzeichnet und dabei jene Kindheitsszenen überspielt: Die dauerhafte Koinzidenz zwischen Erleben und Aufzeichnen ist für ihn die einzige Möglichkeit, sich der eigenen Identität zu versichern, und es scheint notwendig, mit der simultanen Auslöschung jener früheren Szenen auch die damit verbundenen ungeliebten und verdrängten Erinnerungen zu überspielen. Der klinische Befund der Abspaltung ist im apparativen Arrangement von Videokamera und Monitor vor dem Ehebett zur 'objektiven' und projektiven Metapher geronnen.

Dieses pathologische Verhältnis zur eigenen Vergangenheit, aber auch zur Wahrnehmung des Hier und Jetzt, verfeinert und steigert sich noch in Egoyans nächstem Film *Speaking Parts*, und gleichzeitig verbinden sich die Ideen aus den beiden vorangegangenen Filmen – Erfindung von Identität im Spiel und Herstellung derselben durch mediale Reproduktion – zu einem abstrakten Diskurs über die Frage nach der Identität von Wirklichkeit an sich, nach der Identität von Identität: Lisa liebt Lance, weshalb sie sich Videos ansieht, in denen er als Nebendarsteller chargiert. Ein Produzent kauft das Drehbuch von Claras Geschichte, deren Bruder durch eine Organspende an sie ums Leben kam, um daraus einen Spielfilm im Talkshow-Format zu inszenieren. Claras

Trauer um ihren toten Bruder konzentriert sich auf einen Videoausschnitt dieses Bruders. Eddy dreht Party-Videos, wie der Filmemacher selbst stellt er 'Wirklichkeit' her. Sollen sie reale Ereignisse dokumentieren oder finden diese Ereignisse nur statt, um aufgezeichnet zu werden? Verweisen die videographierten Körper auf referenzielle Körper, oder bleiben die Emotionen auf das Bild beschränkt? Diese Fragen beantwortet der Film nicht, da die Handlungen der Figuren nicht psychologisch motiviert erscheinen; in zumeist stummen oder sprachlich hoch stilisierten Parallelesequenzen veranschaulichen sie vielmehr unterschiedliche Verfahren der Aneignung von Wirklichkeit durch Videobilder. Produktion und Rezeption erscheinen als zwanghafte Handlungen, mit denen sich die Protagonisten vergeblich um die Versicherung ihrer eigenen Identität bemühen. Für sie sind die Bilder längst mehr als Repräsentationen: Sie stellen Wirklichkeit her und unterwerfen die mit ihr verbundenen Erinnerungen der medialen Option des 'wind and rewind'.

Mit *Speaking Parts* ist Egoyans Werk an eine selbstreferentielle Grenze gestoßen: Eine Steigerung der inszenierten Koinzidenz von Wahrnehmung, Erinnerung und apparativer/dramatischer Rekonstruktion scheint nicht möglich. Daher wendet sich Egoyans nächster Spielfilm, *The Adjuster*, anderen Konzepten zu. Es entbehrt allerdings nicht einer gewissen Logik, daß Egoyan, nachdem er *The Adjuster* in Cinemascope gedreht und darin ein äußerst artifizielles, 'rein filmisches' Universum entworfen hatte, in seinem nächsten, vom ZDF koproduzierten Film den Aspekt der medialen Aneignung wieder zum zentralen macht: *Calendar* ist nicht nur ein in Armenien gedrehter Film, sondern auch ein Film über die Darstellung von Aspekten 'des Armenischen' im Film, über die Frage der Repräsentation, Imagination und den Verlust von (nationaler bzw. kultureller) Identität. Ein Photograph reist mit seiner Frau nach Armenien, um dort eine Serie von Kalenderblättern aufzunehmen. Im Verlauf der Arbeit entwickelt sich zwischen dem sie begleitenden Fremdenführer und der Frau ein zunehmend intimes Verhältnis, während immer offensichtlicher werdende Spannungen zwischen dem ursprünglichen Paar zu dessen Entfremdung voneinander führen. Die asynchrone Narration des Films folgt einer als assoziativ zu bezeichnenden Logik⁵ sich gegenseitig erhellender und erklärender Zeitebenen; von Anfang an ist klar, daß der Photograph von seiner Frau getrennt ist: Er sitzt in seiner Wohnung in Toronto, betrachtet Videos von dem gemeinsamen Aufenthalt in Armenien und führt stereotypisierte Gespräche mit wechselnden weiblichen Gästen. Aber auch in den Szenen, die in Armenien spielen, ist er von seiner Frau (visuell) bereits getrennt, denn während sie mit dem Fremdenführer vor dem (fiktiven) Photoapparat (dessen Standpunkt mit jenem der Filmkamera identisch ist) posiert oder diesen Kader

⁵ Egoyan bemerkt in einem Interview, daß sowohl die Montage des Films weitgehend assoziativ erfolgte als auch einige der per Videokamera aufgenommenen Szenen zufällig entstanden sind.

durchmißt, betritt und verläßt, damit der Photograph seine Aufnahme machen, die 'richtige Einstellung' finden kann, verbleibt dessen Platz hinter der Kamera. Seine Anwesenheit reduziert sich auf eine Off-Stimme.

Video killed the Movie Star

Nicht nur die Welt der Filmfiguren spaltet sich auf in ein psychologisch diffundierendes Sinn-Gefüge einerseits und die Videobilder andererseits, die ihre Identität nicht mehr spiegeln, sondern nurmehr fragmentieren; von Film zu Film stellt sich auch immer drängender die Frage nach der Kompatibilität des Erzählten mit sinnstiftenden Bewußtseinsprozessen des Zuschauers, die im narrativen Kino maßgeblich für den illusionsfördernden Mechanismus der Identifikation verantwortlich sind, da der Regisseur Egoyan von mal zu mal stärker auf seinem Recht als Arrangeur und Fadenzieher beharrt. Immer intensiver konkurriert das Streben der Figuren, dessen Focus im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Blick gerät, mit der Reflexion und dem Zerfallen des narrativen Rahmens, innerhalb dessen sich dieses Streben artikuliert. Offensichtlichstes Indiz für diese Selbstreferentialität in Egoyans frühen Filmen sind die 'fremden' Bilder; aufgenommen von den Videokameras der Protagonisten, von anonymen Überwachungskameras, televisionär oder 'live' übertragen, unterziehen die Bilder elektronischer Medien die mimetische Kompetenz der Filmbilder einer immer schwierigeren Prüfung. Zeit in Kontinuität, gleichermaßen Voraussetzung des narrativen Kinos wie Gegenstand der Tätigkeit des Erinnerens, wird aufgespalten in verschiedene, einander bedingende wie aufeinander bezogene Zeitphasen, in denen Kontinuität selbst als Konstruktion erscheint. Dabei wird die Zeit der Rezeption durchaus in den filmischen Diskurs mit einbezogen, wird konkret die Identität des Zuschauers thematisiert.

Die Filmbilder konkurrieren zunehmend mit den Videobildern; daß sie im gleichen Kader erscheinen, verweist auf ihre Gemachtheit, verweist auf zeitliche und geographische Differenzen, die, in der Narration aufgehoben, dieselbe zu zerstören drohen. Selbstredend können Egoyans Filme an dieser Stelle keiner umfassenden Analyse unterzogen werden. Daher beschränke ich mich auf einige prägnante Beispiele, die die Tendenz jenes Auseinanderdriftens von *histoire* und *discours* unterstreichen und die Zuspitzung der Identitätsfrage auf ihre Interdependenz mit den Bilderwelten, in die sich die Figuren verstricken und in denen sie gefangen bleiben, aufzeigen sollen.

Am Beginn von *Family Viewing* wird die Leinwand durch die mittlere Verstrebung eines Speisenregals im Vordergrund zweigeteilt. Als das Regal, auf dem sich Tablett stapeln, von unsichtbarer Hand leergeräumt wird, gibt die Kamera den Blick frei auf Van (linke Bildhälfte) und einen TV-Bildschirm

(rechte Bildhälfte), der einen Tierfilm zeigt. Schnitt auf das Gesicht von Armen, Vans Großmutter, Rückzoom auf das Krankenbett, neben dem links Van steht, während der Fernsehton, der den Tierfilm kommentiert, weiter zu hören ist. Armen ist die Figur, der der Blick auf den Bildschirm zunächst zugeordnet scheint, eine alte Frau, die vom Krankenlager aus fernsieht. Dann jedoch kommt Van groß ins Bild mit Blick in die Kamera: Er switcht durch die Kanäle, doch der im Gegenschuß aufgenommene TV-Monitor steht genau dort, wo sich eigentlich die Filmkamera befinden müßte. Schnitt: kaderfüllender Monitor (Elefant). Schnitt: Stan, ein Protagonist des Films, auf eben diesem Bildschirm; alternierend mit den Credits und dem in die Kamera (= in den Monitor) blickenden Van erscheinen auf dem (kaderfüllenden) Monitor nun weitere bewegte Bilder der Filmfiguren Aline und Sandra, die, wie sich später herausstellen wird, der Spielhandlung des Films selbst entnommen sind. Die Credits werden begleitet von elektronisch verfremdetem Applaus, der an das Sitcom-Prinzip erinnert.

Die Einleitungssequenz stellt unterschiedliche Formen audiovisueller Repräsentation (Filmbild/Videobild/Fernsehbild) antithetisch einander gegenüber, wobei der Point of View des Zuschauers gleich am Beginn zwischen einem identifikatorischen und einem 'objektivierenden' Blick ins Gleiten gerät. Dieses 'Shifting' eröffnet ein Spannungsfeld zwischen der offensichtlichen Vorzeitigkeit des Gezeigten und dem Beharren jeder Fiktion auf präsentischer Repräsentation, in das sich eine illusionistische Rezeption nur noch schwer integrieren läßt. Die vom Filmbild abweichende Bildqualität selbst wird zudem zum Indiz für das Vorgefertigte und zeitigt mithin einen willkürlichen Illusionsbruch.⁶

Entscheidend bei der Credits-Sequenz ist die Aufhebung der Trennung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Bereich. Es ist zwar üblich, daß Schauspieler derart eingeführt werden, daß sie in Szenen aus dem zu sehenden Film gezeigt und diesen dann die Credits zugeordnet werden (vor allem in Fernsehserien): Fiktionale Elemente werden dort in einem nicht-fiktionalen Kontext – dem der Exposition und der Einführung der Figuren durch den Hersteller (Regisseur, Produzent) des Films – gezeigt, für diesen verwendet. Die

⁶ Ein Prinzip, das allerdings in der letzten Zeit wiederum zur Konvention geworden ist. Kaum ein Spielfilm aus dem Mainstream-Bereich kommt heute noch ohne Fernsehbilder aus. Fernseh- oder Videobilder, die (auch bildfüllend) auf der Leinwand erscheinen, stellen jedoch nicht notwendigerweise einen Illusionsbruch dar; sofern sie diegetisch motiviert sind, kann die Tätigkeit des Fernsehens natürlich selbst Teil der fiktionalen Handlung sein, auch wenn diese Bilder einen referenziellen Bezug zur außerfilmischen Erfahrungswelt des Zuschauers herstellen. Dabei handelt es sich prinzipiell um das gleiche, wie wenn andere Repräsentationsformen (z.B. Gemälde) als Teil der Diegese figurieren. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Butz, Georg Martin: *Das Medium im Film. Video und andere technische Medien am Beispiel ausgewählter Filme Atom Egoyans*. Unveröff. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln, Köln 1995, S. 57f.

Trennung ist in diesem Fall jedoch in der Regel klar nachvollziehbar und logisch: Wir befinden uns auf der Ebene des Erzählers, der uns sagt, was er 'gemacht' hat, welche Figuren in dem Film vorkommen usw., bevor wir in die Fiktion eintauchen können. Anders beim Beginn von *Family Viewing*. Zunächst einmal sehen wir Van von einer Position im Raum aus, an der, wie wir bald erkennen, ein TV-Gerät steht; ein Ort also, der eher Bilder wiedergibt, als herstellt: Die Funktionen von Aufzeichnung (Produktion) und Wiedergabe (Rezeption) werden per Montage vermischt. Zugleich weist Egoyan damit auf die komplexe Wechselwirkung der nur scheinbar gegensätzlichen Handlungen hin; denn jedes Bild produziert, auch wenn es 'fertig' ist, neue, innere Bilder.

Eine Filmfigur (Van) wird gezeigt, die eine Handlung auf der Leinwand ausübt: Van switcht Kanäle an einem TV-Gerät. Wir befinden uns auf der fiktionalen Ebene. Doch diese Filmfigur stellt durch das Switchen innerhalb des fiktionalen Raums die Credits-Sequenz selbst erst her, was bedeutet, daß ein nicht fiktionaler Bereich der Fiktion untergeordnet wird. Die Fiktion führt demnach nicht-fiktionale Bestandteile des Films als Teile der Fiktion ein, oder anders: diese Trennung wird irrelevant (denn alles filmisch Gezeigte *ist* nichts anderes als Fiktion). Im weiteren Verlauf des Films wird die Logik des Mediums fortwährend der Logik der Narration entgegengesetzt, die eine gegen die andere ausgespielt. Alle möglichen Bilder (Fernsehbilder, Videobilder, Bilder aus dem laufenden Film) *könnten* an der Stelle erscheinen, wo jener Monitor steht. Diese grundlegende Verunsicherung des Zuschauers hat nicht nur einen verfremdenden, sondern auch einen, wenn man so will, pädagogischen Effekt. Zunächst einmal sagt uns der Regisseur damit, daß alles, was wir gleich sehen werden, willkürlich ist, daß das Erzählte eine direkte Funktion des Erzählens ist. Zum zweiten aber, daß die Bedeutung der Bilder, wie oben ausgeführt, vom Kontext ihres Erscheinens abhängt, daß ihr Sinn sich diesem (willkürlichen) Kontext entsprechend konstituiert. Damit ist zugleich eine Perspektive verabschiedet, die es dem Zuschauer erlauben würde, das Erzählte als Ausdruck einer kohärenten Idee jenseits der Darstellung aufzufassen. Egoyans Narration ist nicht Ausdruck einer metaphysischen Position, mit der sich der Zuschauer identifizieren oder die identitätsbildend wirken könnte. Vielmehr ist es der Zuschauer/Actor selbst, der Identität herstellen muß, was ein gewisses Maß an (Selbst-) Reflexion erfordert. Das heißt aber nicht, daß Egoyans Filme einen Anspruch auf 'Wahrheit' prinzipiell verabschieden würden. Vielmehr organisiert Egoyan seine Filmbilder zu einem Diskurs über die Wahrheit der Bilder: Denn wahr kann allein die Intention, die Haltung sein, die die Bilder motiviert (nicht nur ihre Herstellung, sondern vor allem auch ihre Verwendung, wie ich anfangs am Beispiel von *A Portrait of Arshile* zu zeigen versucht habe). Diese Wahrheit, die vor dem Bild liegt, ist bei dessen Erscheinen immer schon in ihm enthalten. Sie zu erkennen oder zu entdecken ist eine der Aufgaben, die uns Egoyans Filme stellen.

Identität, dieser schillernde Begriff, hat zumindest einen nicht weiter dividierbaren Bezugspunkt: den menschlichen Körper, auch den des Zuschauers. Ein Handlungsstrang von *Speaking Parts* erzählt die (sexuelle oder sexualisierte) Beziehung zwischen dem Hotelangestellten Lance und der Drehbuchautorin Clara. Das Bemerkenswerte an dieser Beziehung besteht darin, daß es keinen sexuellen Akt gibt, sondern daß der sexuelle Austausch der Körper allein per Bildschirm vermittelt erscheint: Die Protagonisten befriedigen sich selbst im Angesicht des videographierten Bildes des Partners bzw. der Partnerin. Dabei löst Egoyan durch Verfremdungseffekte schrittweise die Illusion tatsächlicher Kommunikation auf. Lance unterhält sich mit Clara, deren Oberkörper per Konferenzschaltung auf einem Monitor erscheint. Beide sind in Schuß-Gegenschuß-Aufnahmen, wie bei einer face-to-face-Kommunikation, inszeniert. Zumindest am Beginn der Sequenz ist Claras Video-Image aus leichter Untersicht aufgenommen. Das entspricht zwar einerseits Lance' Blickperspektive, andererseits deutet sich darin aber auch die Perspektive ubiquitärer Überwachung durch mediale Installationen an, wie sie vor allem in der Figur des fast ausschließlich 'virtuell' anwesenden Filmproduzenten institutionalisiert wird. Lance und Clara beginnen, sich selbst zu befriedigen, bis beide kommen – zumindest spielen sie das (sowohl für uns als auch füreinander). Egoyan stellt den Blick auf den medial verdoppelten Körper als pornographischen Blick aus: In Großaufnahmen erscheint Claras Hand, die an ihrer entblößten Brust spielt, ihr lustverzerrtes Gesicht, wird ihr (Ober-)Körper detailliert abgefahren. Das Skandalöse dieser Bilder liegt darin, daß wir sie sehen, obwohl sie nicht für uns bestimmt sind. Egoyan zwingt uns diese Bilder regelrecht auf, indem er Lance' Blicke auf sie abschneidet: Die Kamera umkreist Lance ganz langsam in Augenhöhe, und als sich eine auf dem Tisch vertikal zum Monitor angeordnete Lampenreihe zwischen sein Gesicht und unseren Blick schiebt, erfolgt der Umschnitt auf Claras Gesicht, so daß ihr Bild eher für uns als für Lance erscheint. Dieser pornographische Blick ist im Rahmen eines 'Spielfilms' jedoch durchaus 'fehl am Platz', verweist er doch auf das grundsätzlich pornographische Moment, das dem Vorgang des Bildermachens inhärent ist.

Das Interesse der Figuren richtet sich jedoch nicht nur auf das Bild vom Gegenüber, sondern dieses Bild wird auch zum Medium der Erfüllung des erotischen Aktes, zur Schnittstelle der Körper und schließlich zu dessen Stellvertreter, an den indessen die gleichen Emotionen gebunden bleiben wie bei wirklichem Sex. Lance und Claras Körper sind entkörperlicht allein schon dadurch, daß sie auch für uns als Bild erscheinen (eine Tatsache, deren Verschleierung oder Vergessen eine der Voraussetzungen für das Funktionieren filmischer Fiktionen darstellt). Dennoch sehen wir als Zuschauer Lance im selben Modus, wie Lance Clara sieht, als (Film-)Bild. Der Akt der Masturbation wird eng an den des Schauens gebunden. Es scheint, daß Lance und Clara

nur für die Kamera agieren, um ihre Lust zu inszenieren, als hätte Claras und Lance' Interaktion nur insofern Sinn, als sie Bild wird. Es drängt sich die Frage auf, inwieweit Kommunikation und Bilder im allgemeinen, Sexualität und Bilder im besonderen, in ein irreversibles Abhängigkeitsverhältnis zueinander getreten sind.⁷

Der medial disponierte Blick als bevorzugter Modus der Aneignung von Realität und der Konservierung von Erinnerungen ist nur um den Preis körperlicher Erfahrungen zu haben. Er ist fetischistisch und defizitär, da er die Wahrnehmung um wesentliche Elemente reduziert, und er ist trügerisch, weil er ihr neue, rein medial bedingte Optionen hinzufügt. Der Status des Körpers als Bild erreicht seinen 'Höhepunkt' in der Entkörperlichung der Körper im Akt der Selbstbefriedigung: In der Masturbationsszene wird das Bild des Körpers zum Ort und Ziel des Begehrens; das Begehren arbeitet sich allein am Bild ab in einem Dispositiv, das beide Figuren zu Betrachtern und Schauspielern macht. So realisiert sich in der Performanz des Körperbildes dessen Macht, zu erotisieren und den Körper in einem grandiosen Schau-Spiel gleichzeitig seiner Bedeutungen zu entledigen.

Die beschriebene Szene wiederholt sich formal und inhaltlich mehrfach variiert, doch in der letzten Szene, die Claras und Lance' 'Telekommunikation' zeigt, wird der diegetische Raum durch eine im Brechtschen Sinne verfemdete Inszenierung als illusionärer Raum entlarvt: Inhaltlich geht es in dieser Szene um für Clara nicht akzeptable Änderungen ihres Drehbuchs, von denen Lance ihr berichtet. Der Dialog ist aufgenommen in nahen Schuß-Gegenschußaufnahmen von Lance und Clara, die beide spiegelbildlich einander zugewandt im Halbprofil zeigen. Obwohl Lance und Clara nie zusammen im Bild erscheinen, entsteht der Eindruck, als befänden sich beide im gleichen Raum. Erst die Schlußtotale erklärt das apparative Arrangement, indem sie Lance von hinten zeigt, wie er über die Länge des Konferenztischs auf den in der Tiefe des Raums erlöschenden Monitor blickt. Mit geradezu didaktischer Sorgfalt wird die vermeintlich unmittelbare Kommunikation als Illusion entlarvt, der in dieser Szene vor allem der Zuschauer aufsitzt.

Der Körper des Betrachters

Der Lacansche Spiegel ist trübe geworden, um nicht zu sagen: schwarz. Im Stadium narzißtischer Regression suchen Egoysans Figuren auf der glatten und spiegelnden Bildschirmoberfläche nach Selbst- und Fremdbildern, doch der

⁷ Vgl. Burnett, Ron: *Speaking Parts*. Introduction by Ron Burnett. In: Egoyan, Atom: *Speaking Parts*. Toronto 1993, S. 9-22, S. 13ff., der im übrigen davon ausgeht, beider Orgasmen seien gespielt.

Bildschirm verheißt kein Licht außer dem der kalten Kathodenstrahlröhre, da er nichts reflektiert – ein Zustand, gegen dessen Gewöhnung Egoyans Filme revoltieren. Der Verlust des Anderen im Angesicht seiner fragmentierten Telepräsenz kann wohl nicht anders denn als Schock dargestellt werden – doch ist Egoyan meiner Meinung nach keineswegs von der Heilsamkeit dieses Schocks überzeugt. Zumindest nicht in seinem düstersten Szenario, *Speaking Parts*. Denn Verlust ist die Diagnose, mit der dieser Film endet, und es gibt nur eine Möglichkeit, diesem Verlust entgegenzuwirken: die Suche nach Identität nicht in den Bildern, sondern jenseits von ihnen.

„Where you there, are you there?“ Diese Frage, undeutlich übermittelt von einem durch elektronische Geräusche gestörten Anrufbeantworter, beendet den Film *Calendar*. Es ist die Stimme der Übersetzerin, adressiert an ihren ehemaligen Freund, den Fotografen, mit dem sie ihrer beider Herkunftland, Armenien, bereist hatte um Aufnahmen alter Kirchen für einen Kalender anzufertigen. Die Frage richtet sich aber gleichermaßen an den Zuschauer, thematisiert seinen Ort in dem Film, den er gerade gesehen hat. Sie verbindet syntaktisch zwei Zeitebenen miteinander, deren Trennung auch innerhalb der Filmhandlung nicht möglich ist. *Calendar* offeriert noch weniger, als die bisherigen Filme, eine erzählte Geschichte, sondern entfaltet verschiedene, einander *durchdringende* Prozesse des Handelns, Erinnerns und Aufzeichnens:

1. die Produktion eines Kalenders mit Motiven armenischer Kirchen; sie läßt sich, der Präsentation der 12 Kalenderblätter folgend, rekonstruieren und strukturiert den gesamten Film. An die Stelle raum-zeitlicher Kontinuität tritt die ebenso künstliche visuelle Struktur der Abfolge jener Kalenderblätter, die den Modus vergehender Zeit als Rahmen für sensomotorische Bezüge allerdings nur noch zitieren;
2. der Prozeß der Entfremdung des Fotografen von seiner Frau;
3. die Geschichten, die der armenische Fremdenführer über die Kirchen erzählt, die der Photograph ablichtet und die nach Aussage des Fremdenführers die kulturelle Identität seines Landes repräsentieren: Die Geschichten über die Kirchen sind Versatzstücke der Geschichte des Landes;
4. die Vergewärtigung von Vergangenen im Ritual. Der Photograph bestellt sich bei einer auf ausgefallene Wünsche spezialisierten Agentur weibliche Gäste, die in ihren jeweiligen Landessprachen erotische Telefongespräche führen müssen. Auch diese Frauen fungieren als Medien, sie sollen die Anwesenheit seiner Freundin simulieren bzw. im Spiel kompensieren. Paradoxerweise wird das Fremde zum Zeichen des Vertrauten. Die Idee des Körperbildes als Medium wird später, in *Exotica*, zum zentralen Thema. Zugleich drückt sich hierin die Hilflosigkeit des Fotografen gegenüber dem Fremden als ganz Anderem aus. Seine Rituale etablieren eine Struktur, die dem

Zuschauer eine ebenso ritualisierte Rezeption aufzwingt, deren Bedeutung sich ihm jedoch erst nach und nach eröffnet.

Die beiden Schauplätze des Films – eine armenische Landschaft und die Wohnung des Photographen – repräsentieren nach konventioneller narrativer Logik zwei Orte, denen aufeinander folgende Zeitabschnitte zugeordnet werden müßten: Gegenwart und Vergangenheit. Eine solche Lesart läßt Egoyan jedoch nicht zu: Videofragmente etablieren eine zweite Zeitebene der Vergangenheit. Dadurch wird die zeitliche Trennlinie zwischen den beiden anderen Orten unscharf, die Bildqualität suggeriert im Vergleich zu den Videoaufnahmen Präsenz, das jedoch immer wieder durch die Montage in Frage gestellt wird. Nur strukturell vermittelt sich zeitlicher Fortschritt (durch die monatlich wechselnden Kalenderblätter, die Zeitansagen auf dem Anrufbeantworter, die häufig von einer Zeitansage eingeleiteten Aufzeichnungen der Anrufe der Übersetzerin). Die vergehende Zeit des 'Präsens' strukturiert sich nach dem Modus des Erinnerns und den Veränderungen, die der Photograph in dessen Folge durchläuft. Diese Veränderungen halten sich aber die Waage mit dem Modus des Zirkulären, Repetitiven, mit der Simulation von Vertrautheit und Nähe.

Niemals erscheinen die Übersetzerin und der Photograph im gleichen Kader – es sei denn medial vermittelt, wenn er sich in seiner Wohnung Videoaufnahmen vom gemeinsamen Armenienaufenthalt ansieht. Doch das Bild kann die Zeit nicht überbrücken, auch wenn der Photograph sich in vergeblichen Ritualen darum bemüht, sie herbeizuzitieren (im elektronischen Medium ebenso wie in den personifizierten Medien seiner weiblichen Gäste). Als unsichtbarer aber permanent anwesender Filter stellt sich die mediale Apparatur in *Calendar* zwischen die Körper und fungiert damit zugleich – im wörtlichen Sinn ñ als Objekt (Entgegengeworfenes) der Verhinderung. In dieses Arrangement wird der Zuschauer, der Körper des Zuschauers, ganz konkret eingebunden; und zwar vermittels einer durchgängigen dispositiven Struktur, die starke Ähnlichkeiten aufweist mit der oben beschriebenen Anfangssequenz von *Family Viewing*: Die Filmbilder der armenischen Landschaft sind Standbilder, in denen armenische Kirchen ästhetisch in Szene gesetzt werden. Sie geben die Perspektive wieder, aus der der Photograph jene Landschaft wahrnimmt. Wenn jede Bewegung aus dem Kader verschwunden ist, der Fremdenführer und die Übersetzerin ihn verlassen haben, vernehmen wir das Klicken der Kamera, durch das der unsichtbar hinter dem Apparat



Calendar

agierende Photograph den Moment seiner Wahrnehmung auf eine Null-Zeit komprimiert und einfriert. Das Klicken indiziert die ebenfalls unsichtbare Instanz des Apparats, dessen Standpunkt jedoch mit dem der Filmkamera des Regisseurs Egoyan (der wiederum den Photographen spielt) identisch ist. Die nicht nur personelle, sondern vor allem auch apparative Koinzidenz von Photoapparat/Filmkamera, Photograph/Regisseur eröffnet einen Raum, der weder hors-champ noch hors-cadre genannt werden kann, sondern einen neuen, selbstreferentiellen und genuin filmischen – d.h.: nur im Film und durch den Film möglichen – künstlichen Raum entwirft. Jacques Aumont hat diesen Raum 'avant-cadre'⁸ genannt, man könnte ihn als Schnittstelle zwischen Fiktion und Reflexion bezeichnen. Die Blicke des Fremdenführers und der Übersetzerin in die Kamera (d.h.: in die Tiefe dieses avant-cadre benannten Raums) zielen direkt auf den Körper des Betrachters, der – nun direkt mit der Kamera bzw. dem Filmenden identifiziert – physisch in das Dispositiv involviert wird.⁹ Wenn nun die Identifikation des Zuschauers mit der Kamera auf das zerstörerische Potential, mit der die Apparatur im Verlauf der Fiktion immer stärker konnotiert wird, trifft, dann wird damit nicht nur die Wahrnehmung des Zuschauers, sondern seine Wahrnehmung der Fiktion durch die Apparatur thematisiert: Er wird zur Identifikation mit jener Instanz gezwungen, die gerade für die Auflösung von Kommunikation, von Liebe verantwortlich ist. Das unsichtbare, entkörperlichte Subjekt der Erzählung fällt mit dem subjektivierten Körper des Zuschauers zusammen, ja, der Zuschauer selbst wird zum Subjekt des Erzählens (und nicht der Erzählung). Damit wendet Egoyan einen bereits in den vorherigen Filmen angelegten unauflösbaren Zwiespalt ins Programmathe: Nicht nur ist die Narration nicht mehr in der Lage, die Identität des Zuschauers als Subjekt der Fiktion zu generieren, obwohl die durch das Mainstreamkino entwickelten Sehgewohnheiten ihn permanent zu einer solchen Rezeptionshaltung verführen; je stärker er sich per Identifikation in den filmischen Diskurs einzubringen versucht, um so stärker muß er merken, wie defizitär dieser Diskurs ist: Das eingefrorene Filmbild zerstückelt nicht nur die Zeit, sondern mit ihr auch sämtliche Dimensionen eines historischen oder ursprünglichen Raumes. Alles, was außerhalb des Kadres geschieht (auf der horizontalen wie der vertikalen Ebene), bleibt dem Photographen verborgen. Sowohl die Geschichten, die sich zwischen dem Fremdenführer und der Übersetzerin ereignen, als auch die Geschichte der Kirchen, die ihrerseits als Fragmente kultu-

8 hors-champ: der unsichtbare, gleichwohl zur Diegese gehörende Raum (z.B. die jeweils nicht sichtbare Person bei Schuß-Gegenschuß-Aufnahmen); hors-cadre: der Raum, der nicht zur Diegese gehört, in dem sich der Apparat und die Filmschaffenden befinden; avant-cadre: Begriffsbildung von Jacques Aumont; ein Raum, 'zwischen' hors-champ und hors-cadre. Vgl. Blüher, Dominique: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, 2/November 1994, S. 66-70, S. 67

9 Vgl. ebd., S. 70

reller Identität gelesen werden können. Was bleibt, ist ein 'leeres' Bild auf einem Kalenderblatt, das jedoch zu einer Mine radioaktiver Fossile gerät, wie Laura Marks schreibt.¹⁰

Audiovisuelle Technik als eisige Metapher auf den Verlust an Identität *durch* den Versuch, sie ins Bild zu zwingen: Auf diese Formel ließen sich Egoyans frühe Filme bringen. Dabei geht es ihm nicht um simple Technikkritik, was ebenso sinnlos wie vergeblich wäre, da er selbst sich ja ebenjener Technik bedient. Egoyan ist kein Moralist wie Haneke oder Wenders. Vielmehr geht es um die Frage danach, wie Identität sich jenseits der Darstellungen, denen wir nicht entkommen können, konstituiert. Es geht um Erinnerungen im Stadium ihrer permanenten Reproduktion, Vorwegnahme, Bild- und Zeichenwerdung. Da wir die Bilder nicht zurücknehmen können, müssen wir sie 'richtig' benutzen und vom Klischee befreien.

Der Andere im Zeichen der „Postmoderne“

Im vorangegangenen Kapitel wurde gesagt, daß Lacans Spiegel¹¹ sich den Figuren in Egoyans Filmen verdunkelt habe, weil sie den Anderen nurmehr über sein mediatisiertes Körperbild wahrzunehmen im Stande sind. Es scheint, daß er sich in seinen jüngeren Werken wieder aufgehellt hat, allerdings unter postmodernen Vorzeichen. Was wollen, was können Egoyans Protagonisten vom Anderen sehen, und was ist dieser im Stande zu reflektieren? Zur Erinnerung: Im Alter zwischen 6 und 18 Monaten entdeckt das Kleinkind sein Bild im Spiegel und hat das 'Aha-Erlebnis' einer narzißtischen Identifikation. Bevor sich das Ich in der Dialektik der Identifikation mit dem Anderen objektiviert und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjekts wiedergibt, „sitiert diese Form vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des *Ich* (moi) auf einer fiktiven Linie [...], die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann.“¹² Vor jeder Identifikation mit dem Anderen entwirft das Subjekt ein imaginäres Ich und antizipiert damit zugleich einen unauflösbaren Widerstreit zwischen der Identifikation mit dem Bild und dem Anderen. Es ist entscheidend, daß das Ich vor allem als körperliches erfahren

10 Vgl. Marks, Laura U.: A Deleuzian Politics of hybrid Cinema. In: Sreen 35/3, Autumn 1994, S. 244-264, S. 254f.

11 Um Mißverständnissen vorzubeugen: Der Begriff Spiegel ist hier wie im vorangegangenen Kapitel – falls nicht ausdrücklich auf das „Spiegelstadium“ bezogen – natürlich metaphorisch gemeint. Der psychoanalytischen Theorie entsprechend wird der Andere zum 'Spiegel' des eigenen Ich.

12 Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion In: Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Olten u. a. 1973, S. 61-70, S. 33-79, S. 64

wird, und daß gerade dieses Körperbild eine solch starke Nachwirkung auf die Ausbildung des sozialen Subjekts hat. In dem imaginären Bild, das das Subjekt von sich in der Spiegelphase generiert, vereinigen sich Erkennen und Verkennen zu einem unauflösbaren Widerspruch miteinander. Im narzißtisch präfigurierten Ich (moi) verschwindet das 'eigentliche' Ich (je), wird von diesem verhüllt. Dieses Ich (je) wird wiedergewonnen in dem Moment, in dem das Subjekt in die symbolische Ordnung der Sprache eintritt. Da das Subjekt nach Lacan also seinen 'wahren' Ort im Unbewußten hat, läßt es sich nicht auf eine lineare Genese von Identität und Bewußtsein reduzieren. Die Gespaltenheit, die es in der Spiegelphase zugleich als Mangel und Erfüllung erlebt, kann nur konstruktiv aufgelöst werden, indem es sich qua Identifikation mit dem Anderen immer wieder neu konstituiert, ständig auf der Suche nach Einheit in der Zweiheit (die notwendig ist, aber nicht erreicht werden kann).

Dieses psychoanalytische Modell, auf die Figurenkonstellationen in Egoyans Spielfilmen projiziert, führt zu folgender Diagnose: Verhinderte der Bilderfetischismus von Egoyans Figuren in den frühen Filmen diese Form der Identitätskonstitution, so projizieren die Charaktere in den folgenden Filmen ihr Ich in einem mehr oder weniger bewußten Spiel nun einerseits auf den Anderen (*Exotica*, *The Sweet Hereafter*), andererseits auf den Filmstreifen, auf dem sie selbst figurieren (*The Adjuster*). Die Rituale, mit denen die Figuren aller drei Filme sich in projektiven Spielen mehr oder weniger vergeblich um die symbolische Einheit von Objekt und Subjekt bzw. Eigenem und Anderem bemühen, machen diese Figuren wiederum allesamt zu 'Regisseuren' ihres eigenen Lebens. Die frühere Rolle des Mediums im Medium, in dem der Körper verdoppelt und fragmentiert wird, übernimmt nun der Körper des Anderen bzw., wie in *The Adjuster*, das zur Kulisse für das 'wirkliche Leben' mutierte Arrangement des Filmbildes. Deshalb ist *The Adjuster* Egoyans rätselhaftester Film und sein bisheriges Meisterwerk. Er bildet eine Schnittstelle im Egoyanschen Universum, da die gesamte formale Anlage nun einerseits 'Psychologie' simuliert, sie andererseits aber im artifiziellen Kosmos ihres Regisseurs versanden läßt: eine nicht aufzulösende Irritation, die diesen Film von allen anderen Egoyans abhebt.

Das epische Breitwandformat, die im Vergleich zu den früheren Filmen scheinbar geschlossenerere Fiktion unter Verzicht auf 'experimentelle' Videoschnipsel, Dolby Stereo Sound und nicht zuletzt das erstmalige Casting eines relativ bekannten Schauspielers als Hauptfigur¹³, all diese Merkmale der technisch-formalen und personellen Anlage in *The Adjuster* indizieren psychologische Tiefe, die jedoch nur 'gespielt' ist. Der erste Eindruck des Films ist

13 Der Versicherungsangestellte Noah Render wird gespielt von Elias Koteas, einem jungen Star des amerikanischen Kinos, der unter anderem bekannt ist aus Francis Ford Coppolas Filmen *Gardens of Stone* (1987) und *Tucker: The Man and his Dream* (1988).

Hollywood-like, ein Produkt, dem man seine Kosten ansieht. Wir vermerken eine Konsolidierung der Ebene des 'auteurs', der eine spezifisch kinematographische Bildebene etabliert und seine Figuren in eine konventionellere Bildsprache integriert. Die dementsprechende Erwartung einer konventionelleren *Struktur* löst der Film indessen keineswegs ein:

Noah Render ist Angestellter einer Versicherungsgesellschaft. Seine Aufgabe besteht darin, den ehemaligen Besitz von Brandopfern zu schätzen, damit diese ihre Ansprüche auf Schadensersatz bei der Versicherung geltend machen können. Seine Klienten müssen Listen erstellen, die jene Gegenstände und Besitztümer enthalten, welche durch den Brand vernichtet wurden. Da die Brandopfer kaum weiter charakterisiert sind als durch ihren materiellen Verlust, geraten die Objekte zu Bruchstücken, deren Zusammenfügung nicht nur die Summe materiellen Besitzes, sondern als Ganzes die Identität der Opfer indiziert.

Noahs Frau Hera arbeitet bei einer Zensurbehörde, die Pornofilme indiziert, Heras Schwester Seta beurteilt die Filme, die Hera für sie unerlaubterweise kopiert, nach eigenen Maßstäben und verbrennt zudem ausgewählte Photos aus ihrer Heimat¹⁴; das *fun couple* Mimi und Bubba wählt Orte für die Realisation seiner erotischen Phantasien aus, die Bubba zuvor photographiert. Es ist jene Tätigkeit der Auswahl, Klassifizierung, Deutung und Beurteilung (von Bildern), die die Handlungen der Figuren miteinander verbindet und über die ihre – zunächst disparaten – Geschichten zusammengeführt werden. Letztendlich sind diese Tätigkeiten von der Suche nach identitätsstiftendem 'Sinn' motiviert, was wiederum mit der Tätigkeit des Zuschauers korrespondiert, der sich fragen muß, was diese sonderbaren Handlungen bedeuten mögen. Bubba, der seinerseits im Rahmen der Filmhandlung die Rolle eines Regisseurs 'spielt', gibt dem Zuschauer einen Hinweis: „They have everything they want, or they have the means, to have everything they want. But they don't know, what they need. So they try different things.“ Aber was versuchen diese Figuren? Ihre Identität wird einerseits bestimmt durch eine Realität aus zweiter Hand, die sie selbst rezipieren oder inszenieren: Pornofilme, Verlustlisten, Theaterspiele, Photographien. Die Figuren konstruieren bzw. rekonstruieren mittels Bildern, die zum Teil als materielle Zeugnisse in die Filmhandlung integriert sind und zum Teil mit der *mise-en-scène* verschmelzen, eine filmische Realität, die sich in ihrer ganzen Künstlichkeit ausstellt: Das Filmsetting selbst entpuppt sich immer mehr als Bühne. Während die Bildschirme, Cam- und Videorecorder der frühen Filme als Teil der Fiktion die Unterscheidung und gegenseitige Durchdringung von 'Präsentation' und 'Repräsentation' markieren, fallen diese beiden Ebenen nun zusammen.

14 Offensichtlich stammen Hera und Seta aus dem nahen Osten, denn Seta verbrennt Photos aus dem Libanon.

Das Haus dient Noah als Bühne der bizarren Inszenierung seines Lebens. Als Bühne, nämlich als Filmsetting, wird es auch von Mimi und Bubba angemietet, damit darin eine zweite Geschichte erfunden werden kann. Zwei Fremde bemächtigen sich also eines Hauses, das für sie keinerlei persönlichen Wert darstellt, um darin einen Film zu drehen, der die Motive des sexuellen Mißbrauchs, der Perversion und Ausbeutung reflektiert und parodiert. Der geplante Film – und auch der ‘wirkliche’ – kulminieren in der Zerstörung des Hauses.

Das zentrale Motiv sowohl der Entfremdung gegenüber der eigenen Identität als auch gegenüber dem Anderen ist Sex, der für Noah zu einem institutionalisierten, aus dem Bereich von Heim und Familie ausgelagerten Arrangement mutiert. Er überträgt die intime Rolle, die er in der Familie nicht spielen kann, auf den Arbeitsbereich und wird seinen (weiblichen wie männlichen) Klienten zum Liebhaber, spielt also eine Rolle, die das „wirkliche“ Leben ersetzt. Anders als Hera und Seta, die Zuschauer sind in diesem Spiel, ist er Schauspieler. Während Hera und Seta sich Bilder anschauen, die den sexuellen Akt pervertieren und ihn dadurch zugleich ersetzen, rekonstruiert Noah in einem ebenso perversen Akt diese essentielle Beziehung außerhalb der Familie. Doch die Konstellation hat noch eine weitere Dimension, die über den Rahmen der individuellen Identität hinaus auf jenen nationaler Identitäten und schließlich – abstrakter – auf das Verhältnis zwischen Eigenem und Anderem verweist: Hera und Seta sind Immigranten, häufig erscheinen sie – zusammen mit dem Sohn – als stumme Einheit in einem Beziehungsgeflecht, das Noah gar nicht durchschaut. Deutlich wird das z.B. in der Szene, in der Bubba die drei schlafend im Bett fotografiert und Noah hinzukommt, in einer anderen, die Seta und Hera in stummer Umarmung zeigt – und noch deutlicher wird dies in der Schlußszene, die eine imaginäre Rückblende darstellt: Noah steht alleine vor seinem abbrennenden Haus, dann ist eine Szene zwischengeschnitten, in der Hera mit dem Kind im Arm und Seta selbst vor einem brennenden Haus stehen; Noah kommt hinzu und legt in der mittlerweile stereotypisierten Geste die Hand auf Heras Schulter: „Hallo, I’m an adjuster.“ Die zirkuläre Struktur des Films schließt sich hier, wenn Noahs Präsenz vor dem abbrennenden Haus mit der Szene kurzgeschlossen wird, in der seine Geschichte – oder die Geschichte seiner Lebenslüge – begonnen hatte: „The house, a site of false memories, must be destroyed to make room for another house and its story.“¹⁵ Noahs Identität trägt auf der materiellen Seite alle Anzeichen des Künstlichen, auf der emotionalen oder zwischenmenschlichen jene der Simulation, der Vorspiegelung von Identität. Denn es wird offensichtlich, daß auch Noahs Familiengeschichte ein Produkt der Rituale ist, mittels derer er sein Berufsleben in neurotischer Regelmäßigkeit mit Sinn anreichert. Die Familie, die er geheiratet

15 Lageira, Jacinto: *The Recollection of scattered Parts*. In: Desbarats, Carole/Ligeira, Jacinto/Rivière, Danièle/Virilio, Paul: *Atom Egoyan*. Paris 1993, S. 58

hat, war ihrerseits das Opfer einer Brandkatastrophe. Zwar hat er sie reorganisiert und restrukturiert, doch diese Ordnung ist eine künstliche, und sie zerbricht am Ende des Films ebenso wie sich Noahs Heim in Rauch auflöst. Nicht nur wird die Verquickung von Privatem und Öffentlichem evident, es zeigt sich zudem, daß alles Private in dem Moment öffentlich wird, sobald es Bild wird und daß es weder Intimität noch Privatheit geben kann – allerdings die Sehnsucht danach, die die Figuren nicht artikulieren können, die sich aber beim Zuschauer gerade durch ihren Mangel einstellt.

Dieser Mangel, den die Filmfiguren durch Spiele – Mikroinszenierungen im Rahmen der Filmhandlung vor der künstlichen Kulisse des Films – zu kompensieren versuchen, erhält in den beiden darauffolgenden Filmen eine psychologische und psychopathologische Wendung. Denn die sukzessive Psychologisierung der Figuren in *Exotica* und *The Sweet Hereafter* unterwirft auch die Befunde von Mangel und Verlust einer nun stärker psychologisch ausdeutbaren Erklärung: Es geht nicht mehr um den abstrakten Mangel an Sinn in einer durch visuelle Übercodierung tendenziell sinnentleerten Welt, sondern um den Verlust ganz realer, geliebter Menschen. Die Tänzerinnen des Nachtclubs *Exotica*, den Francis mit zwanghafter Regelmäßigkeit besucht, dürfen nur angeschaut, nicht berührt werden. Dieses Berührungsverbot ist zugleich das zentrale Element der Rituale, mittels derer die Protagonisten ihre verdrängten Erinnerung masochistisch inszenieren (anders als in *The Adjuster*, besitzen die Figuren in *Exotica* Erinnerungen, eine Geschichte). Nach und nach, wie bei einem Striptease, enthüllt der Film die Gründe für Francis' und Christinas Ritual: Während er in ihr seine verstorbene Tochter sieht und dieses Bild auf die Tänzerin projiziert, profitiert Christina ihrerseits in der Rolle des Schulmädchens in Schuluniform von Francis' Beschützerinstinkt. Für die Dauer des Tanzes findet sie bei ihm die Geborgenheit, die ihr als Kind nie zuteil wurde. Dieses neurotische Ritual wirkt zum einen wie die Illustration dessen, was Freud Melancholie nannte. Zum anderen ersetzt diese sexuell konnotierte Situation körperlichen Sex: Die ausschließlich männlichen Besucher des Nachtclubs weiden sich an der Steigerung ihres Verlangens, obwohl sie wissen, daß das Objekt der Begierde unberührbar bleiben muß. An die Stelle der marginalisierten Triebbefriedigung tritt das Leiden und die Faszination am eigenen Begehren. Die Tänzerinnen sind dabei weniger Objekt als Medium der Begierde, das Macht über seinen Betrachter erlangt. Im gleichen Maß, wie das Schauen als Primärfunktion menschlicher Physiologie exponiert wird, verschwindet die Bedeutung der Triebbefriedigung als biologische Funktion des Körpers aus der Darstellung. Ähnlich wie in *Speaking Parts* wird Handeln sukzessive durch Schauen ersetzt, doch anders als dort werden die Körper hier selbst zu Medien.

Die psychoanalytische Gesellschaft in Toronto, der Egoyan *Exotica* vorführte, bescheinigte der „bizarren Poesie“ des Regisseur einen Hang zu falscher Trauerarbeit („faulty mourning“). Seine Figuren litten daran, daß ihnen

bei der Bewältigung ihres Verlustes die dauerhafte Liebe zum Schmerz an der Trauer wichtiger geworden sei als die Bewältigung des Verlustes. Doch scheint dieser Schmerz mit einer kalkulierten Programmatik inszeniert: „Mit ‘pornographischer Phantasie’ (Susan Sontag) antwortet *Exotica* auf das Verschwinden der Zärtlichkeit. Die ‘falsche Trauerarbeit’ bewahrt dem Verlust ein erotisches Eingedenken“.¹⁶ Egoyan strebt mit *Exotica* eine neue Qualität der Darstellung von Erfahrung an: Die mediale Simulation wird als Spiel ausgestellt, das die Beteiligten von vornherein als solches anerkennen und innerhalb dessen der Körper vor allem als Ort des Leidens an einem Mangel erfahrbar wird. Der Verlauf des Films erhellt immer klarer, daß beide nicht nur jeweils die Lebensgeschichten des anderen kennen und es sich folglich nicht um das sexuelle Dinstleistungsverhältnis eines Gastes zu einer Angestellten handelt, sondern daß beide ihr Wissen verschwiegen haben zugunsten eines Spiels von Voyeurismus und Exhibitionismus, und daß dieses Verschweigen gerade die Voraussetzung für das Spiel bildet.

Jenseits des verschlungenen Plots, dessen chronologische Rekonstruktion mehr Fragen offen läßt, als sie beantwortet, ist es jenes Spiel, das sich als Ritual von Enthüllen und Verbergen den Motivationen und Handlungen der Figuren einschreibt und in das auch der Zuschauer mit einbezogen wird: „Ja, du mußt dir klarmachen, daß dieser Mensch etwas verborgen hat, das du finden mußt“, erläutert am Beginn des Films ein Zollinspektor seinem jüngeren Kollegen bei der Observation des Schmugglers Thomas. Neben dem narrativen Gehalt der Szene – Thomas und der junge Beamte werden später ein Verhältnis miteinander eingehen – dienen diese Worte vor allem zur Anleitung des Zuschauers für die Entschlüsselung der rätselhaften Beziehungen, die die Filmfiguren zueinander unterhalten. Und auch der Umstand, daß die Observation über eine Scheibe erfolgt, die nur in einer Richtung durchsichtig und auf der anderen Seite verspiegelt ist, hat programmatische Bedeutung, insofern das Motiv des Voyeurismus mit jenem der Spiegelung verschmolzen wird. Das Gravitationszentrum des Films – der Nachtclub *Exotica* – reflektiert in seiner labyrinthischen, verspiegelten und unübersichtlichen Architektur auch räumlich den Selbsterfahrungstrip von Francis, dessen obsessive Realitätskonstruktion im Arrangement mit der Tänzerin Christina ihr adäquates, artifizielles Bild findet. Der Körper des Anderen wird zum Spiegel und zur Projektionsfläche der eigenen neurotischen Bedürfnisse. Doch handelt es sich dabei nicht um einen unbewußten Akt der Identitätskonstruktion, sondern um ein bewußtes Spiel, das ein abhanden gekommenes Begehren auf einer zwar qualvollen, aber letztlich effektiven Ebene situiert. Die Performanz dieses Spiels ist der Ort, an

16 Schütte, Wolfram: Die Geburt des Fetischs aus dem Geiste der erotischen Verdrängung. Expeditionen zum dunklen Kontinent des Perversen: Atom Egoyans „*Exotica*“. In: Frankfurter Rundschau, 22.12.1994, S. 8

dem sich dieses Begehren aktualisiert. Vielleicht der einzig mögliche jenseits der Bilder.

Mit *The Sweet Hereafter* scheint Egoyan einen fundamentalen Zwiespalt, der alle seine vorherigen Filme kennzeichnet, endgültig überwunden zu haben: Der Zwiespalt nämlich, daß sich mit jedem Film das quantitative Verhältnis zwischen Bildern und Realität zugunsten der Bilder verschiebt, daß ein Regisseur aber andererseits nicht anders als in Bildern erzählen kann. Die Kunst (oder: Lust) des Erzählens triumphiert in diesem Film über die Skepsis gegenüber den Bildern.

Langsam gleitet die Kamera an einer Bretterwand entlang, als wolle sie die Grenze zu einer 'no trespass'-Zone überschreiten. Mit der Szenerie, die nun in den Blick der Kamera gerät, sind wir bereits gefangen in Egoyans Welt der verdrängten und überwucherten Erinnerungen, der Phantasien und Obsessionen: Die Aufsicht auf eine friedlich schlafende Familie mit kleinem Kind, das im Arm der Mutter liegt, bleibt lange emblematisch und rätselhaft. Erst sehr viel später, wenn sich die Einstellung wiederholt, wird sie als Erinnerungsbild kenntlich. Im Rückblick enthüllt sie ihre Bedeutung als Indikator für den Verlust, von dem der Film erzählt; sowohl den des Anwalts Mitchell Stephens als auch den der Familien aus der kleinen Stadt Sam Dent (British Columbia), zu der Stephens unterwegs ist. Der Grund seiner Reise ist ein Busunglück, bei dem 14 Schulkinder ums Leben gekommen sind. Stephens will die zurückbleibenden Eltern dafür gewinnen, nach den Ursachen des Unfalls zu forschen, um einen Schuldigen zu finden, der für die Katastrophe bezahlt. Die Strategie seiner Überzeugungsarbeit richtet sich auf die Schwächen seiner Klienten: Mit der traumwandlerischen Sicherheit des Professionals erkennt er sofort die Weichen, in die er die Wut der Trauernden kanalisieren muß, damit sie seinem Vorschlag zustimmen. Stephens ist der Rattenfänger, von dem Robert Brownings Gedicht *The Pied Piper of Hamelin* erzählt und das dem Film als Leitmotiv dient. Erst nach und nach wird deutlich, daß seine Beweggründe nicht materieller oder humanitärer Natur sind, sondern daß er mit der Suche nach einem Schuldigen das Scheitern seiner eigenen Beziehungen kompensieren will: Auch er hat sein Kind 'verloren', ist geschieden und nicht in der Lage, sich mit seiner drogen süchtigen und therapieresistenten Tochter zu verständigen.

Egoyan erzählt *The Sweet Hereafter*, ähnlich wie *Calendar*, aus der Perspektive dreier ineinander verschachtelter Zeitebenen; die ständigen Sprünge fragmentieren die Erzählung, die uns, vor der eigentlichen Katastrophe, die als Anti-Climax inszeniert ist, die Veränderung der Figuren, ihre Reaktionen auf den Tod zeigt. Lange bevor das Busunglück gezeigt wird, wissen wir, daß es sich ereignen wird und sehen immer wieder den Bus mit den Schulkindern die verschneiten Serpentinafenntlangfahren, und immer wissen wir ein bißchen mehr von ihren (Familien-)Geschichten. Die Inszenierung des Unfalls selbst

gehört zu den verstörendsten und effektivsten Darstellungen von Tod jenseits gängiger Hollywood- und Soap-Opera-Klischees: Der Bus überschlägt sich mehrmals, kommt dann auf einem zugefrorenen See zum stehen, und der Zuschauer – obwohl er es besser weiß – gibt sich der augenblicklichen Hoffnung hin, die Kinder könnten doch noch gerettet werden. Dann bricht die Eisschicht, langsam versinkt der Bus. Wie so oft bei Egoyan, bezieht diese zentrale Szene ihre Intensität aus der Differenz zwischen dem, was wir sehen, was wir wissen und was wir nicht sehen.

Die größere identifikatorische Nähe zu den Figuren ist zwar nur um den Preis eines niedrigeren Reflexionsniveaus filmischer Mittel zu haben; doch handelt es sich bei Egoyans Entscheidung, die Barriere zwischen Zuschauern und Schauspielern einzureißen, keineswegs um einen ästhetischen Kompromiß, vielmehr um die Fortsetzung einer Idee mit anderen, nicht weniger wirkungsvollen Mitteln.

Die Figur des Anwalts Stephens ist eine Kombination aus Noah Render (*The Adjuster*) und Francis (*Exotica*): Zur Bewältigung seines Schmerzes wählt er das Ritual der Rache und projiziert seine Trauer auf die Bewohner der Stadt. Wie Noah Render, sucht er nach rationalen Erklärungen für die Ursache der irrationalen Erfahrung des Verlusts; und wie Francis versucht er, diese Erfahrung durch ein Spiel zu kompensieren. Was Stephens von Egoyans anderen Protagonisten fundamental unterscheidet, ist, daß *wir* bereits sehr früh wissen, warum er so handelt, wie er handelt. In einer der eindrucksvollsten Szenen des Films beschreibt der Anwalt einer Freundin seiner Tochter ein traumatisches Erlebnis aus seiner Vergangenheit: Der Biß einer Spinne hatte ihn vor die Entscheidung gestellt, seiner kleinen Tochter mit einem Taschenmesser einen Luftröhrenschnitt zu setzen oder sie sterben zu lassen. Die Szene alterniert zwischen Stephens' Rekapitulation des Ereignisses und Bildern, die es so zeigen, wie er es gesehen haben muß. Mit beispielloser erzählerischer Ökonomie, die nicht auf spektakuläre äußere Effekte angewiesen ist, überträgt Egoyan die innere Spannung des Protagonisten direkt auf unsere Wahrnehmung. Mehr als in jeder anderen Szene des Films sind wir mit dem Bewußtsein des Hauptdarstellers „connected“. Dabei wird das Familienbild vom Beginn wieder eingeschnitten – und erst jetzt wird klar, daß es sich um Stephens' Familie handelt.

Stephens' Rechnung geht nicht auf: Die überlebende, aber gelähmte Nicole vereitelt den Prozeß dadurch, daß sie zu Protokoll gibt, die Fahrerin sei zu schnell gewesen. Nicole wird am Ende des Films zur Verbündeten von Billy Ansell, der seine beiden Kinder bei dem Unfall verloren hat und der den Prozeß um jeden Preis verhindern will. Diese Verbindung schafft ein Gegengewicht moralischer Integrität zum Opportunismus von Nicoles Vater Sam Burnell. Burnell will sich durch den Prozeß finanziell bereichern. Seine Tochter bestraft ihn mit ihrer Lüge dafür, daß er ihren Körper nun, da er lädiert ist, nur benutzen will. Früher hatte er ihn geliebt, und zwar in einer – wie der Film an-

deutet – inzestuösen Beziehung. Die Tatsache des Mißbrauchs ist in einem surrealistischen Setting inszeniert: Sam und Nicole liegen im Heu, das nur von einem Meer brennender Kerzen beleuchtet wird. Die Großaufnahme ihres Gesichts läßt unklar, was Nicole denkt; fast wirkt die Szene wie das filmische Klischee romantischer Liebe. Doch die aus dem Off rezitierte Passage aus Brownings Gedicht läßt die Szene und vor allem Nicoles Gefühle ambivalent erscheinen: „For he led us, he said, to a magic land...“ Weder Nicole noch Billy sind bereit, ihre Erinnerungen in Geld aufwiegen zu lassen. Gerade Sams Insistieren auf dem Prozeß entlarvt nun aber auch die frühere, sexuelle Beziehung als eine der Ausbeutung. Diesen Mechanismus durchbricht Nicole durch ihre Falschaussage und verwirklicht so die Vorstellung einer von der Außenwelt abgeschiedenen Gemeinschaft im ‘süßen Jenseits’: Die Trauerarbeit innerhalb dieser autonomen Gemeinschaft wird wichtiger als materielle Ersatzleistungen. Auch für Stephens hat das einen durchaus karthartischen Effekt: Um sein Trauma zu bewältigen, muß er zu seiner Tochter reisen und mit ihr reden, denn Billy und Nicole zeigen ihm, daß Rache kein Ersatz für Liebe sein kann. Völlig anders als in *Exotica*, dessen als falsche Trauerarbeit bezeichnete Rituale erst über den Umweg eines postmodernen Spiels zur Erkenntnis dieser Trauer führen mochten¹⁷, ist *The Sweet Hereafter* einzig darauf angelegt, die Figuren jenem Prozeß der Trauerarbeit zuzuführen, deren Verarbeitung dann auch ein Schritt zur Selbsterkenntnis und -befreiung sein kann. Nur das Gelingen dieses Versuchs könnte den Anwalt von seiner Neurose befreien, und Egoyan ist sehr daran gelegen, daß wir die Figur von Anfang an mit diesem (unbewußten) Wunsch konnotieren.

Ebenso wie der Anwalt Stephens sein Schicksal auf das der Eltern projiziert und sie zu Stellvertretern seines Leids macht, projiziert Egoyan das Gedicht „The Pied Piper of Hamelin“ auf seine Narration. So gerät Nicole immer mehr zur heimlichen Erzählerin des Films, da sie es ist, die das Gedicht vorliest; zunächst aus einem alten illustrierten Buch, später dann zunehmend aus dem Off. Diese beiden Projektionen überschneiden sich; doch ging es in Egoyans früheren Filmen stärker um das Wesen der Projektion selbst, so wird die Projektion in *The Sweet Hereafter* zur Erklärung der Psychologie des Protagonisten funktionalisiert; auch hierin ist der Film konventioneller. Das Dargestellte wird wichtiger als der Modus der Darstellung, die Illusion wichtiger als die Mechanismen ihres Funktionierens.

Es ist gut, daß sowohl der Hauptdarsteller als auch Egoyan sich von beiden Projektionen – der narrativen und der neurotischen – am Schluß des Films lösen und uns das Bild, wenn Stephens seiner Tochter begegnet, vorenthalten wird: Wie alle Filme Egoyans, läuft auch *The Sweet Hereafter* lange nach Verlassen des Kinos im Kopf des Zuschauers weiter.

17 Ob es eine Form der Selbsterkenntnis jenseits des Spiels gibt, läßt *Exotica* durchaus offen.

Filmographie

- Howard in Particular* (1979 Kurzfilm)
After grad with Dad (1980, Kurzfilm)
Peep Show (1981, Kurzfilm)
Open House (1982, Kurzfilm)
Ceremony and allegory of the medieval hunt (1983, Unterrichtsfilm für das Media Center, University of Toronto)
Next of kin (1984)
Spat (1984, Kurzfilm; Drehbuch)
Knock! Knock! (1985, Darsteller, R.: Bruce McDonald)
Men: A passion playground (1985, Kurzfilm; Regie, Kamera, Schnitt)
Open house (1985, Fernsehbeitrag für „Canadian Reflections“ von Rena Kewagnas)
In this corner (1986, Folge der Fernsehserie „For the record“)
The final Twist (1986, Folge der Fernsehserie „Alfred Hitchcock presents“)
Family Viewing (1987)
Looking for Nothing (1988, Fernsehspiel)
Speaking Parts (1989)
Fremde im eigenen Land (1991, Porträt der Filmszene Toronto; Darsteller, R.: Alexander Bohr)
Montréal vu par ... (1991, Co-Regie mit Denys Arcand, Michel Brault, Jacques Leduc, Léa Pool, Patricia Rozema)
The Adjuster (1991)
Gross Misconduct (1992, Fernsehspiel)
Calendar (1993)
Camilla (1994, Darsteller; R.: Deepa Mehta)
Exotica (1994)
A Portrait of Arshile (1995, Kurzfilm)
Atomstrukturen. Die Filmwelt des Atom Egoyan (1995, Egoyan-Porträt, Darsteller, R.: Alexander Bohr)
Curtis's Charm (1995, Produzent, R.: John L'Ecuyer)
Elsewherless (1996, Opernlibretto)
The Stupids (1996, Darsteller, R.: John Landis)
The Sweet Hereafter (1997)
Vinyl (1997, Darsteller, R.: Alan Zweig)
Bach Cello Suite #4: Sarabande (1997)

Auswahlbibliographie

- Arroyo, José: The Alienated Affections of Atom Egoyan (Interview). In: Cinema Canada, Nr. 145, Oktober 1987, S. 14-19
 Bailey, Cameron: Scanning Egoyan. In: Andere Sinema Nr. 95, Januar/Februar 1990, S. 47-53
 Burnett, Ron: Speaking Parts. Introduction by Ron Burnett. In: Egoyan, Atom: Speaking Parts. Toronto 1993, S. 9-22
 Butz, Georg Martin: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Gedanken über Atom Egoyan und seine Filme. Gaffer/Sommer 1995, S. 8-10
 Butz, Georg Martin: Das Medium im Film. Video und andere technische Medien am Beispiel ausgewählter Filme Atom Egoyans. Unveröff. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln, Köln 1995

- Coates, Paul: Protecting the Exotic: Atom Egoyan and Fantasy. In: Canadian Journal of Film Studies, Vol. 6, No 2, Fall/Automne 1997, S. 21-33.
- Der Mensch lebt in keiner normalen Situation. Ein Gespräch mit dem kanadischen Filmemacher Atom Egoyan. In: Süddeutsche Zeitung v. 23.10.1991
- Desbarats, Carole/Ligeira, Jacinto/Rivière, Danièle/Virilio, Paul: Atom Egoyan. Paris 1993
- Egoyan, Atom: Difficult to say. An Interview with Atom Egoyan. In: Egoyan, Atom / Geoff Pevere: Exotica/Atom Egoyan. Toronto 1995, S. 43-67.
- Egoyan, Atom / Geoff Pevere: Exotica/Atom Egoyan. Toronto 1995
- Egoyan, Atom: Speaking Parts. Toronto 1993
- Felix, Jürgen: Exotica. In: Filmklassiker (bibl. Angaben bei JF erfragen)
- Felix, Jürgen/Kraus, Matthias: Atom Egoyan. In: Lexikon der Filmregisseure (bibl. Angaben bei JF erfragen)
- Glassman, Marc: Emotional Logic. Marc Glassman interviews Atom Egoyan. In: Egoyan, Atom: Speaking Parts. Toronto 1993, S. 41-57
- Harcourt, Peter: Imaginary Images. An Examination of Atom Egoyan's Films. In: Film Quarterly, Vol.48, No 3, Spring 1995, S. 2-14
- Kraus, Matthias: Atom Egoyan. Ein Filmemacher aus Kanada. In: Ahornblätter. Marburger Beiträge zur Kanada-Forschung. 11/1998, S. 114-129
- Kraus, Matthias: Vom Bild zum Körper. Zur Mediatisierung von Erfahrung bei Atom Egoyan. Erscheint 1998 in Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Mainz 1998
- Lux, Stefan: Fremde im eigenen Ich. Der Autorenfilmer Atom Egoyan. In: Filmdienst 45. Jg., Nr. 2 v. 21. Januar 1992, S. 4-6
- Marks, Laura U.: A Deleuzian Politics of hybrid Cinema. In: Sreen 35/3 Autumn 1994, S. 244-264
- Merschmann, Helmut: Reisend, schauend – auf der Suche. Ein Porträt des kanadischen Regisseurs Atom Egoyan. In: filmwärts Nr. 28, Dezember 1993, S. 4-8
- Painter, J.: Splitting the Atom. In: Film Threat, Nr. 13, Dezember 1993, S. 20-23
- Perlmutter, Tom: Trespassed territory. In: Cinema Canada, Nr. 162, April/Mai 1989, S. 13-14
- Pevere, Geoff: No Place like home: The films of Atom Egoyan. In: Egoyan, Atom / Geoff Pevere: Exotica/Atom Egoyan. Toronto 1995, S. 9-41
- Shary, Timothy: Video as Accessible Artifact and Artificial Access: The Early Films of Atom Egoyan. In: Film Criticism, Vol. XIX, Nr. 3, Spring 1995
- Taubin, Amy: Up and Atom. In: Film Comment (New York), Nr. 25, S. 27-29, November/Dezember 1989, S.27-29.

Meike Klingenberg, Petra Mioc

Der weibliche Blick

Gedanken zum Werk von Patricia Rozema

Wer blickt wen wie an?

Im Schwarzbild, unter dem Filmtitel, ist eine weibliche Off-Stimme zu hören: „Hallo, ich teste. Eins, zwei, drei. Oh, es läuft schon.“ Die Kamera schwenkt von unten nach oben, das Bild ist grobkörnig, leicht blaustichig, wie bei einem Amateur-Video. Der Blick geht vom Boden nach oben, erfaßt Hausschuhe, Kleidung und schließlich das Gesicht von Polly (Sheila McCarthy), allerdings nur in Ausschnitten, denn ihr Körper verdeckt den Blick der Kamera. Dies wird sichtbar, als sie einige Schritte zurück macht, ganz im Bild erscheint, sich vor der Kamera hinsetzt. Zwischengeschnitten werden die ersten Credits. Dann beginnt Polly, jetzt in der rechten unteren Bildhälfte im Portrait zu sehen, sich vorzustellen. Sie schaut in die Kamera, spricht die Zuschauer direkt an.

So beginnt Patricia Rozemas erster Spielfilm *I've Heard the Mermaids Singing* (1987)¹, und schon in der ersten Minute zerstört der Film die Illusion des unbeteiligten, verborgenen Zuschauens, durchbricht in extrem augenfälliger Weise die konventionelle Distanz zwischen dem Objekt auf der Leinwand und der Betrachterin². Sogar auf doppelte Weise: denn zum einen wird der



¹ Zuvor drehte Rozema bereits den Kurzfilm *Passion: A letter in 16 mm* (1986).

² In diesem Artikel wird für männliche und weibliche Zuschauer durchgehend die weibliche Form verwendet.

Betrachterin explizit die Position hinter der Kamera zugewiesen, zum anderen fordert Polly dazu auf, sie zu betrachten, indem sie die Kamera einschaltet und sich im Bildkader zurechtsetzt. Die Protagonistin macht sich selbst zum Schau-Objekt, aber durch die direkte Ansprache zugleich der Zuschauerin ihr eigenes Zusehen bewußt. Der direkte Blickkontakt drängt dazu, entweder wegzusehen, das Schauen zu rechtfertigen oder den Blick mit demjenigen Pollys zu identifizieren. Eine Identifikation mit ihrem Blick bedeutet gleichwohl, sie als aktive Protagonistin anzuerkennen. Das Bild von Polly vor der Videokamera kehrt im Verlauf des Films mehrfach wieder und verhindert damit ein Zurückfallen der Zuschauerin in ihre Anonymität: Wir befinden uns mitten drin im Geflecht der von Patricia Rozema inszenierten Blickstrategien.

Nous avons tous Polly en nous. Je l'ai créée en prenant des facettes de mon caractère et comme je ne pense pas être si différente du reste du monde, chacun pourra donc la comprendre et se retrouver parfois en elle.³

Polly weist als Protagonistin relativ unübliche Charakterzüge auf: Sie ist extrem schüchtern, ungeschickt und entspricht keinem gängigen Schönheitsideal. Diese im wirklichen Leben durchaus bekannten Eigenschaften ermöglichen eine desto stärkere Identifizierung mit dieser Hauptfigur. Auch Pollys Gegenpart - die Galeristin Gabrielle (Paule Baillargeon): klug, selbstsicher, erfolgreich und attraktiv - ist mit einer Frau besetzt; Männer spielen in diesem Film nur am Rande eine Rolle, und so wie der Film angelegt ist, lädt er geradezu zu einer weiblichen Sehweise ein - und zu einer feministischen Interpretation, auch wenn es nicht Rozemas Absicht war, einen feministischen Film zu drehen.

Der männliche Blick und das weibliche Objekt der Begierde

Seit Laura Mulveys Analyse der Blickstrategien des klassischen Hollywood-Kinos ist der Blick (in der Doppelbedeutung von 'look' und 'gaze') für die feministische Filmtheorie von zentralem Interesse.⁴ In der patriarchalischen Gesellschaft gilt der Mann als Träger des Blicks: Er sieht Frauen an und macht sie so zum Objekt seines Blicks, nicht selten auch zum Objekt seiner Begierden und Wünsche. Als passives Objekt hat die Frau den eigenen Blick niederzuschlagen, denn die Lust am Schauen wird geteilt in aktiv/männlich und passiv/weiblich. Traditionelle Zuordnungen dieser Art werden in den Filmen der

3 Danièle Parra, Jacques Zimmer: Chant d'allégresse. Entretien avec Patricia Rozema. In: Revue du Cinéma 431, Oct. 1987, S. 44.

4 Vgl. Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gisliind Nabokowski u.a. (Hg.). Frauen in der Kunst. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 30- 46.

Kanadierin Patricia Rozema konsequent in Frage gestellt: Die Regisseurin bricht mit der Ordnung männlicher Blickstrategien, mitsamt ihren kontrollierenden Herrschaftsansprüchen und voyeuristisch-begehrlichen Neigungen. Patriarchalische Strukturen werden destruiert, indem andere Blickstrategien an ihre Stelle gesetzt werden.

Mit welchen Mitteln organisiert Rozema die Blicke und mit welcher Absicht geschieht dies? Die Inszenierung der Protagonistin gestaltet Rozema extrem unerotisch: Pollys bequeme, unattraktive Hausschuhe werden groß ins Bild gerückt, ihre Kleidung ist unvorteilhaft, ihre Bewegungen sind gehemmt und ungeschickt. Die Möglichkeit einer rein fetischisierenden, erotisch konnotierten Schaulust wird von Anfang an verhindert. Allerdings verändert sich Pollys Selbstwahrnehmung im Laufe des Films. Zunächst wirkt sie schüchtern, gehemmt, als sei sie sich der Blicke der Anderen überbewußt, was sie aufgrund mangelnden Selbstbewußtseins verkrampfen und ungeschickt werden läßt. Rozema inszeniert Polly sinnbildlich als im Konflikt der Subjekt-Objektwerdung stehende Persönlichkeit. Fühlt sich Polly beobachtet, verliert sie jegliche elementare Natürlichkeit in Bewegung und Auftreten. Erst allmählich entwickelt sie ein gestärktes Selbstbewußtsein, beginnt mit anderen Augen auf sich zu schauen und verliert die Übersensibilität für die auf ihr ruhenden fremden Blicke. Rozema bebildert diese Entwicklung mit der fabelhaften Sequenz, in der sich Polly in der spiegelnden Fassade eines Hochhauses betrachtet: Schaut sie zunächst noch kritisch in die Spiegelscheibe und schneidet eine Grimasse, so erstarkt ihr Selbstbewußtsein, als sie sich 'in Pose wirft' und – mit sich selbst kokettierend – den Mantel von der Schulter streift.⁵ Als ein Mann im Hintergrund in den Bildkader läuft und Polly ihn im Spiegel bemerkt, zieht sie lediglich mit einer knappen Bewegung ihren Mantel wieder zurecht und entfernt sich aus dem Bild. Rozema destruiert hier die Bedeutung des männlichen Schauens: Nicht mit dem Blick des Mannes kokettiert Polly, sondern mit dem eigenen Spiegelbild definiert sie sich und ihr Selbstbild neu.

Der Blick einer Flaneurin

Polly ist eine passionierte Fotografin, und ihr Mangel an Selbstbewußtsein macht sie zu einer aufmerksamen Beobachterin. Zu Beginn des Films, als sie verschiedene Hochhausansichten fotografiert, nimmt sie ihre Umgebung allein durch den Apparat wahr, schaut beim Gehen durch das Objektiv und drückt auf den Auslöser, wenn ihr etwas festhaltenswert erscheint. Sie hat einen sondernden Blick auf ihre Umgebung, und in diesen werden die Zuschauerinnen

5 Siehe das Titelbild dieses Heftes

involviert. Jedoch ist ihr Blick zunächst alles andere als linear oder zielgerichtet. Polly fotografiert alles um sich herum, woran teilzuhaben sich für sie anbietet - öffentlich, ohne sich zu verstecken. Sie sieht zu und nimmt an Dingen teil, die ihr selbst verschlossen sind. Selbst wenn ihr Blick einmal heimlich auf ein Pärchen zielt, das sie verfolgt, zum Objekt ihrer Lust am Schauen macht und aus einer Tarnung durch Büsche und Bäume heraus fotografiert, so entspringt ihr Blick nicht Sensationslust oder Machtgefühlen, sondern bleibt der zufällige Blick einer Flaneurin, die allerdings immer stärker ihre eigene Schaulust entdeckt und auslebt.

Als sich Polly emotional zu Gabrielle hingezogen fühlt, verändert sich auch ihr voyeuristisches Begehren. Als Mary (Ann-Marie MacDonald) Gabrielle besucht, ist Polly neugierig und eifersüchtig, und sie schaltet die in einem Kunstobjekt installierte Videokamera mit dem Vorsatz ein, heimlich zuzusehen und zuzuhören, was Gabrielle und Mary miteinander besprechen. Anders als bei ihren vorherigen, eher zufälligen Blicken besteht in dieser Situation ein unmittelbarer Zusammenhang mit ihrer Person, und das heimliche Spionieren steht zudem in Gefahr der Entdeckung. Doch gerade dieses traditionelle Spannungselement voyeuristischer Situationen wird von Rozema anders eingesetzt. Als Polly in der Kirche zufällig mitanhören kann, daß die „Goldenen Bilder“ von Mary und nicht von Gabrielle stammen, wird sie keiner wie auch immer gearteten Gefahr ausgesetzt, sondern ihr Glaube an Gabrielles Begabung wird zerstört - und diese Entdeckung wird zugleich zur endgültigen Befreiung Pollys, die ihren Blick nun von der äußeren Welt abwenden und ihrem Inneren selbstbewußt zuwenden kann.

Der innere Blick

Polly etabliert in ihrer Phantasie ein alternatives Dasein, indem sie in dieser imaginären Welt all das verkörpert, was ihr in der realen Welt nicht gelingt. Sie blickt in sich hinein, um die Dinge sehen zu können, für die in ihrer äußeren Welt kein Platz ist. Diese Phantasievorstellungen werden in drei Traumsequenzen verbildlicht.

Die erste Tagtraum- bzw. Wunschtraumsequenz wird durch eine Großaufnahme von Pollys Gesicht mit einer Rotblende eingeleitet. Polly, die sich in ihrer Dunkelkammer befindet, schließt die Augen, das Bild wird überblendet in eine geometrisch unterteilte Fläche. Ein rechteckiger Rahmen wird sichtbar, das Bild in eine weiße Fläche überblendet, in die von unten ein Arm mit einer Art Saugnapf in der Hand geschoben wird. Das Bild ist nun schwarzweiß, die Fläche offenbar Teil einer spiegelverkleideten Hochhausfassade, an der sich Polly emporarbeitet. Als sich einer der Saugnäpfe löst, stürzt sie in die Tiefe,

aus dem Bild heraus. Wieder ist die leere weiße Fläche zu sehen, vor der Polly mehrfach hintereinandergeschnitten vorbeifällt und in die sie von rechts unten wiederholt hinein fliegt. Dieser Traum vom Fliegen über den Hochhäusern der Stadt wird auf der Tonebene jäh unterbrochen durch einen Signalton. Rotblende: Polly zuckt zusammen, öffnet die Augen und befindet sich wieder in ihrer Dunkelkammer.

Die zweite Traumsequenz wird ebenfalls durch eine Rotblende eingeführt. Vorausgegangen ist ein kulturtheoretisches Wetteifern zwischen Gabrielle und einem Kunstkritiker, das Polly heimlich durch einen Türspalt verfolgt. Dann schließt sie die Tür hinter sich, die als Fläche groß im Bild bleibt. Überblendung zu einem vollständig roten Bild. Die Szene in der Dunkelkammer, in der Polly die Augen schließt, wird wiederholt. Erneute Rotblende und Überblendung auf die Oberfläche eines Sees. Das Bild ist wieder schwarzweiß. Polly sitzt mit Gabrielle am Ufer des Lake Ontario in altmodischer Kleidung und legt geschliffen ihren Standpunkt zur kulturellen, politischen Situation dar. Während Gabrielle bewundernd zum Ausdruck bringt, daß Polly in ihrer Argumentation erleuchtet und durchgeistigt klinge, schreiten beide über das Wasser. Auch diese Traumsequenz wird durch ein akustisches Signal unterbrochen: Ein Telefon klingelt. Schnitt: Polly sitzt an ihrem Schreibtisch in der Galerie und hebt den Telefonhörer ab.

Der dritten Traumsequenz geht ein langes, intensives Betrachten eines ihrer Fotos voraus: Polly start in einer langen Einstellung auf das Foto, Musik setzt ein, es wird umgeschnitten auf das schwarzweiße Bild der sich in einer Straßenbahn hinsetzenden Polly. Nach einer langen Fahrt durch die Stadt steigt sie aus und geht zum Seeufer. Sie setzt sich auf einen Stuhl und blickt auf den Lake Ontario. Sie steht auf, geht zum Wasser und während sich ihr ein Blick bis zum Horizont mit der Sonne über dem Wasser bietet, wird den Bildern auf der Tonspur ein gelöstes Lachen und der „Gesang der Meerjungfrauen“ unterlegt. Verschiedene Einstellungen von der Brandung an Felsen werden ineinander überblendet. Polly fährt nachts mit der Bahn zurück in die Stadt. Von der Skyline Torontos wird abrupt wieder zurückgeschnitten auf Polly, die in der unveränderten Einstellung noch immer auf ihre Fotografie sieht. Schnitt: Einer ihrer Hausschuhe schwimmt in einer Großaufnahme in der Toilettenschüssel. Dieser harte Übergang in die Realität, aus Harmonie und Glück des Wunschtraumes, verdeutlicht die Diskrepanz zwischen Pollys Wunschbild und Wirklichkeit.

Der männliche Blick - ein Gegenentwurf

Gabrielle wird als Gegenbild zu Polly eingeführt. Ihr Blick ist streng, fixierend, überlegen. Es ist im klassischen Sinne ein männlich dominanter Blick, den Gabrielle bei ihrer ersten Begegnung auf Polly richtet, als diese sich in der Galerie um eine Stelle bewirbt. Gabrielle spielt ihre Machtposition gegenüber Polly bis zu einem gewissen Grad aus. Sie ist die erfolgreiche Frau, die sich in einer Männerdomäne etabliert hat und sich auch gegenüber einem männlichen Kritiker behaupten kann - ein kunsttheoretischer Diskurs, den Polly heimlich und mit Bewunderung verfolgt.

Gabrielle hat sich den dominanten, männlichen Blick zu eigen gemacht, diesen fixierenden, besitzergreifenden Blick internalisiert: Das zum Objekt gemachte Angesehene wird nicht nur seiner Individualität beraubt, sondern auf einen einzigen Punkt reduziert und als Lustobjekt konsumiert. Deshalb sieht Gabrielle in Pollys Fotos nur „the trite made flesh“, fleischgewordene Abgedroschenheit. Ihr fehlt jeglicher Zugang zu Pollys Sichtweise, ihr „Blicksystem“ ist in sich geschlossen, sie kann nicht mehr mit anderen, facettenreicheren Augen sehen. Mit ihrem abwertenden Urteil zerstört sie zunächst Pollys individuelle Sichtweise. In einem Akt des 'Sich-blind-machens' verbrennt Polly ihre Fotos auf ihrer Terrasse und stößt den Fotoapparat über das Geländer. Dieses symbolische Erblinden bedeutet nicht eine Kapitulation vor dem dominant-männlichen Blick, sondern einen Wendepunkt für Polly: Sie kommt heraus aus ihrer introvertierten, rein privaten Sichtweise, bezieht Stellung zu den Bildern Gabrielles, die mit dem goldenen Lichtschein für das Visionäre an sich stehen. Rozema läßt Polly geltend machen, daß bei den Bildern nicht allein der Wert der Arbeit eines Individuums im Vordergrund stehe, sondern die Legitimation des weiblichen Blicks gegen die männliche Verleugnung dieser Legitimation. In dieser Sequenz legt Rozema ausdrücklich die Betonung darauf, daß die Autorität des männlichen Blicks herausgefordert werden muß, bevor eine Veränderung eintreten kann. Allerdings ist keine radikale Destruktion der Dominanz des männlichen Schauens beabsichtigt, vielmehr sollen weiblicher und männlicher Blick gleichwertig nebeneinander bestehen.

Polly übernimmt die Verteidigung des weiblichen Blicks in den kritisierten Arbeiten, die sie für Produktionen des privaten (und darum wieder weiblichen) Blicks von Gabrielle hält. Diese kann jedoch weder aus ihrer dominanten Rolle als Repräsentantin einer männlichen Position heraustreten und zu einer Verteidigung der Bilder ansetzen, noch kann sie eingestehen, daß die „Goldenen Bilder“ nicht ihre eigenen Kunstwerke sind. Als sich Polly später von Gabrielle als Identifikationsfigur lösen kann, wird sie zu dem selbstbewußten Subjekt, das die Kamera aus der Galerie mitnimmt, um ihre Geschichte in ihrer Perspektive und aus ihrem Blick zu erzählen. Für die Regisseurin bedeutet die

Akzeptanz von Pollys Sichtweise einen Sieg über die Autorität Gabrielles.

[...] it was a kind of allegorical story about an individual confronting authority - in this case artistic authority, which is similar to the religious authority of my own background - and realising that there are no absolutes.⁶

In diesem Zusammenhang sind auch die 'sprechenden' Namen von Bedeutung: Die Galerie heißt *The Church Gallery*, die Eigentümerin *Gabrielle Saint Père* und ihre Geliebte *Mary Joseph*. Bis zu ihrem 16. Geburtstag wurde Patricia Rozema, die Kanadierin holländischer Abstammung, von ihrem streng calvinistischen Elternhaus geprägt, erst auf dem College konnte sie sich davon lösen und beginnen, ihre calvinistische Erziehung kritisch zu hinterfragen. Die Auseinandersetzungen ihrer Protagonistinnen mit ihrem Selbst sind vor diesem Hintergrund besonders bedeutsam, denn es sind die eigenen inneren Zustände und Entwicklungen, die Patricia Rozema in ihren Filmen darstellen möchte:

J'essaie donc de mettre des images sur des états intérieurs et je choisis de raconter des histoires qui me le permettent.⁷

Eine klassisch-voyeuristische Situation?

Geheime Beobachtungen werden in unzähligen Filmen thematisiert. Zur Standardsituation gehört dabei der männliche Voyeur, der eine Frau beobachtet, deren Körper für ihn zu einem erotisch-fetischisierten Bild wird. Dabei wird der Reiz dieses unerlaubten Aktes des Schauens häufig noch durch ein Verbrechen gesteigert, in das der Voyeur involviert wird. Durch die stumme indirekte Teilnahme an dem Verbrechen, wird der Voyeur selbst zum Opfer einer latenten Bedrohung: Er ist plötzlich der Gefahr ausgesetzt, entdeckt und bestraft zu werden, gleichzeitig wird er zum Opfer seiner eigenen Schuldgefühle. Genau in dieser Situation befindet sich der männliche Protagonist von Patricia Rozemas zweitem Spielfilm *White Room* (1990): Norm (Maurice Godin) beobachtet auf den Streifzügen durch seine nächtliche Heimatstadt wiederholt eine schöne Frau, die berühmte Sängerin Madelaine X (Margot Kidder). Eines nachts wird diese in ihrem Haus ermordet, während Norm sie beobachtet. Er ist unfähig, etwas zu unternehmen und verliert nach der schrecklichen Tat fast den Verstand.

Jedoch nur in den ersten Szenen des Films dominiert das Voyeuristische die Rolle Norms. Danach gerät der Mann immer mehr in die Position des Beobachteten, und zwar von den beiden Frauen Zelda (Sheila McCarthy) und Ja-

6 Peter Brunette: Shut up and just do it! In: Sight and Sound, Winter 1990/91, S.56.

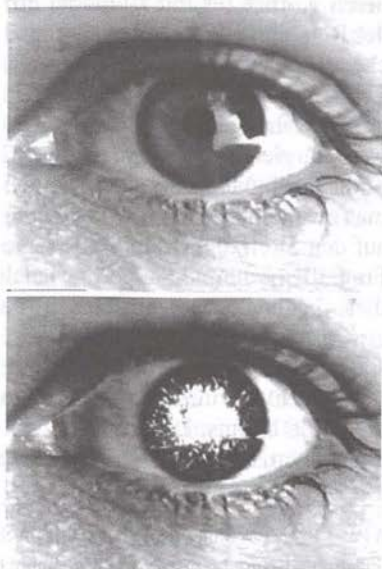
7 Caroline Benjo: Le mystère de la chambre blanche. Cinéma 471, Nov. 90, S.29.

ne (Kate Nelligan) sowie von der Zuschauerin. Rozema betont deren voyeuristische Positionen. Norms Körper wird auf solche Weise den Blicken der Zuschauenden ausgesetzt, wie es sonst zumeist nur Frauenfiguren zukommt: sei es, daß der Blick der Zuschauerin direkt auf ihn gelenkt wird, sei es, daß wir mit dem Blick Janes dem Spiel seiner Muskeln folgen.

Ganz nah an seinem Körper sind wir zum ersten Mal, während er sich selbst mit Rosen schlägt. Nach dem Mord an der Sängerin fühlt er sich schuldig, da er die Tat beobachtet, aber nichts unternommen hat. Die Szene gleicht einem religiösen Ritual. Wie ein Besessener reißt Norm sich die Kleider vom Leib, greift nach den dornigen Rosen, schlägt sich damit. Die Kamera ist die ganze Zeit sehr dicht an seinem Körper, fährt ihn langsam von oben nach unten ab, erst den Rücken, dann die mit Schweißperlen bedeckte Brust. Ein sehr erotischer Blickwinkel. Deutlich wird das Anspannen der Muskeln während der Schläge sichtbar. Dann folgt der Umschnitt auf sein Gesicht: Stoisch erträgt er den Schmerz. In seiner zur Faust geschlossenen Hand preßt er einen dornigen Rosenstil, bis drei Blutstropfen fallen. Die dunklen, warmen, anziehend wirkenden Farben und die extremen Nah- und Detailinstellungen verleihen der Szene eine düstere, mystische und zugleich faszinierende Wirkung. Die Kirchenmusik gibt der Geißelung einen feierlichen, fast sakralen Charakter. Dieses Bild erinnert an die Leiden Christi, der für die Sünden der Welt Buße tut.

Mit dieser Inszenierung seines Schmerzes und seiner Schuldgefühle löst Rozema nicht nur den männlich dominierenden Blick auf, sondern auch das noch immer als gängig betrachtete geschlechterspezifische Rollenverhalten: Norm darf leiden, seine Gefühle zeigen und bis ins Extreme ausleben. Wie in *I've Heard the Mermaids Singing* entwickelt Rozema einen zerbrechlichen Helden, eine untypische männliche Identifikationsfigur. Im Verlauf des Filmes wird genau zu diesem Thema ein treffender Kommentar gegeben: Zelda kritisiert die Kurzgeschichte, die Norm verfaßt und reflektiert damit das Problem der Identifikation mit den Figuren einer Geschichte: „You can't have a wimp in the middle of the story, guys won't identify and girls won't be attracted.“

Norm wirkt harmlos, hilflos und unschuldig, trotz seiner anfänglichen voyeuristischen Neigungen. Alle anderen



(weiblichen) Figuren im Film zeigen sich ihm überlegen, sind stärker als er. Über seine Augen erhalten wir Kenntnis seiner Gedanken und Phantasien, Zugang zu seiner Seele: Als Norm endlich die richtigen Worte gefunden hat, um seine Geschichte niederzuschreiben, explodiert in seinen Pupillen ein Feuerwerk. Der Kamerablick taucht ein in sein bildfüllendes Auge und damit in die Geschichte; in Form von videoclipartigen Bildern nehmen wir am Entstehungsprozeß teil. Danach schließt sich das Auge: Die Geschichte ist zu Ende.

Dadurch, daß die Zuschauerin Norm nicht nur durch seine Geschichte begleitet, sondern auch in seiner Seele liest, entsteht eine sehr enge Bindung an ihn. Diese bricht Rozema immer wieder bewußt auf und macht zudem die Zuschauerin auf ihren Status als Voyeurin aufmerksam, indem sie die Handlung von einer Erzählerin raffend und kommentierend läßt.

Die Inszenierung des weiblichen Körpers

Es gibt in *White Room* nur wenige Bilder, die Jane und Zelda alleine in Szene setzen. Den beiden Frauen kommt gemäß der Handlung hierbei eine unterschiedliche Gewichtung zu. Norm lernt Zelda in Toronto kennen, nach der überstürzten Abreise aus seinem Elternhaus. Mit Zelda treffen wir eine verrückte, überdrehte, lebensfrohe, immer Kaugummi kauende junge Frau, die ohne Rücksicht auf Verluste durchs Leben saust, immer auf der Suche nach dem großen Erfolg. Gefühle zeigt sie nur in einem winzigen Moment mit einer liebevoll tröstenden Handbewegung, als Norm sich nachts neben ihr in den Schlaf weint. Sie verhält sich Norm gegenüber, wie sich - normalerweise - ein Mann gegenüber einer Frau gegenüber verhält. Durchgehend wird sie in einem 'männlichen' Rollenverhalten inszeniert, was sich unter anderem bei der Konfrontation mit dem Tod der Sängerin zeigt: Cool und sensationslüstern reagiert sie auf den Artikel, während Norm erneut zusammenbricht. Zelda dominiert diese erste Begegnung und 'überfährt' mit ihrer Art gleichermaßen Norm wie die Zuschauerin. Auf Grund ihres sehr weiblichen Äußeren, das im Gegensatz zu ihrem schroffen, männlichen Verhalten steht, läßt sie sich zunächst nicht einordnen. Die Kamera ist sehr dicht an ihrem Gesicht, beobachtet sie aus einer Untersicht heraus. Das unterstützt ihre Dominanz. Beherrscht wird dieses Gesicht von einem niemals geschlossenen Mund: Entweder kaut Zelda Kaugummi oder sie redet ununterbrochen oder sie tut beides gleichzeitig. Hinzu kommen diese großen, weit aufgerissenen Augen und natürlich ihre Haare! Zelda gibt vor, Künstlerin zu sein, inszeniert sich selbst als Kunstwerk. Ihr Streben und ihr Charakter kehren sich über ihre Art und ihr Aussehen nach Außen. In der Beziehung zwischen Norm und Zelda wird die Blickrichtung umgekehrt. Nicht mehr die Frau ist das erotische Objekt, sondern der Mann!

Auch bei Jane legt Rozema wenig Wert auf die Inszenierung des Körpers: Die für den Mann erotischen Anziehungspunkte wie Po und Brust bleiben unter weiter schwarzer Kleidung verdeckt. Trotz der schwarzen Sonnenbrille ist das Gesicht in der ersten Begegnung der wichtigste Blickfang: Der Blick der Kamera, in diesem Falle identisch mit Norms Blick, ruht fasziniert in einer Naheinstellung auf Janes Gesicht. Es handelt sich hierbei aber nicht um ein einseitiges Mustern durch Norm, vielmehr erlangt man das Gefühl, daß Jane Norm gleichermaßen mustert und direkt anblickt. Dieser Blick, genau auf Norm und in die Kamera gerichtet, bezieht auch die Zuschauerin direkt mit ein. Wie ist das möglich, da man doch auf Grund der Sonnenbrille ihre Augen überhaupt nicht sehen kann? Es ist diese leichte Verzögerung in ihren Bewegungen: Sie übergibt das Taschentuch mit einer langsamen, fast einladenden Geste und verharrt mit dem Kopf noch ein wenig in seiner Richtung, während sie ihren Körper bereits abwendet. Diese Gebärde hat etwas Lockendes, sie scheint zu sagen: „Folge mir!“ und noch eindeutiger wird diese Lockung vermittelt, während Norm ihr durch die Stadt folgt: Ganz langsam läßt sie ihre Hand um eine Hausecke gleiten, ein fast zärtliches Streicheln, was durch den hinterher schmeichelnden Schleier noch verstärkt wird.

Beide Frauen werden nicht im traditionellen Sinn als erotisches Objekt inszeniert, Zelda noch weniger als Jane. Auch die Blickrichtung ist nicht mehr einseitig durch den Mann dominiert, und zugleich macht der Film auf den Inszenierungsprozeß und den Status der Zuschauerin als Voyeurin aufmerksam. Häufig benutzt Patricia Rozema starke, auch metaphorische, Bilder als Ausdruck des Inneren ihrer Figuren, die Bildersprache ist ihr sehr wichtig: „I am very image-oriented and sometimes I resent it that I have to have a story, but I know, I do.“⁸ Es gibt immer wieder Sequenzen, die Rozema aus der Handlung herauslöst. Wichtig wird in solchen Momenten die Ästhetik der Körper: Sie werden zu einem Bestandteil eines Komplexes aus Bewegung, Farbe, Form und Musik.

Ein Beispiel hierfür ist eine 'Verfolgungsszene': Die Straßen und Häuserfronten, an denen sich Norm und Jane vorbeibewegen, sind so fotografiert, daß sie Kompositionen abstrakter Malerei gleichen. Zwischen ihren Linien und farbigen Flächen herrscht eine ebenso große Spannung wie zwischen Norm und Jane. Daraus ergibt sich ein ganz besonderes Zusammenspiel zwischen den beiden Körpern und ihrer Umgebung, das über die eigentliche Handlung hinaus weist. Die Szenen sind rhythmisch aufeinander abgestimmt und bauen sich immer wieder nach dem gleichen Schema auf: Die Kamerabewegung verläuft stets von oben nach unten. Einer der beiden Protagonisten kommt ins Bild, dann folgt, immer im gleichen Rhythmus, der zweite. Ihre Bewegungen sind genau aufeinander und auf die Umgebung abgestimmt. Die Musik gibt der

⁸ Peter Brunette: Shut up and just do it! In: Sight and Sound, Winter 1990/91, S. 56.

Sequenz eine sakrale Feierlichkeit, die die Handlung über die eigentliche Bedeutung hinaus überhöht und sie aus dem Handlungsrahmen herauslöst. So entsteht ein perfektes Zusammenspiel zwischen Körper und Raum. Durch die betont artifizielle Inszenierung wird die Zuschauerin aus der Identifikation mit dem Protagonisten herausgerissen. Es wird eine bewußte Distanz geschaffen.

Der geheime Ort der Selbstfindung

Aufgelöst wird die bisher beschriebene Einheit von Körper und Raum in der ersten Sequenz im weißen Zimmer. Jane ist verwirrt, enttäuscht, fühlt sich von Norm betrogen. Sie zeigt ihm ihr Tonstudio, das weiße Zimmer, das einem 'heiligen Raum' gleicht; an dessen Kopfseite wie ein Altar ein weißes Bett steht. Schon die Art und Weise wie Jane Norm das Zimmer vorführt, bedeutet eine Entweihung des Raumes als den Ort ihrer geheimen Wünsche, wie ihn jede Frau in sich trägt: „C'est ce jardin secret que nous cultivons tous et où se niche ce qui reste en nous d'authentique.“⁹

Norm ist verzweifelt und verstört durch Janes selbstzerstörerische Handlungsweisen. Dies entspricht nicht mehr seiner Geschichte! Jane scheint alles vernichten zu wollen, was er mühsam aufgebaut hat. Er schafft es nicht mehr, den Zugang zu ihr zu finden. Jetzt ist sie es, die die Fäden der Inszenierung in den Händen hält: einer Liebesszene, die sich zu einer Opferung entwickelt, die an die Kreuzigung Christi erinnert. Norm steht mit ausgestreckten Armen vor dem Bett, Jane kniet vor ihm und zieht ihn aus. Auch wie er sich danach auf das Bett gleiten läßt, erinnert eher an jemanden, der seine gerechte Strafe empfangen will und nicht die Liebe einer Frau. Die beiden Protagonisten sind die einzigen farbigen Objekte in dem weißen Raum. Die Aufmerksamkeit wird auf sie gelenkt, und die bisher sehr auffällige Einheit zwischen den Körpern und ihrer Umwelt ist aufgehoben, genauso wie diejenige zwischen Norm und Jane. Dies läßt sich vor allem an der Darstellung der Liebesszene festmachen. Jane agiert wie eine Puppe, mechanisch und gefühllos. Sie bleibt angezogen, Norm ist nackt, er ist verletzbar und sie quält ihn mit ihren Fragen. Er ist ihr völlig hilflos ausgeliefert, und wüßte man nicht, daß er sie immer noch liebt und begehrt, könnte man meinen, daß sie ihn vergewaltigt. Mit der Schilderung der Ermordung erreicht die Szene ihren Höhepunkt, die totale Verschmelzung von seelischem Schmerz und Lust. Diese Szene ist der Höhepunkt des Films, und zugleich wird hier die Umkehrung der Rollen auf die Spitze getrieben: Norm ist nackt, ausgeliefert, unterlegen. Jane bekleidet, dominant, stark.

9 Benjo: *Le mystère de la chambre blanche*, a.a.O., S.29.

Strategien und Beziehungsentwürfe

Wer blickt wen wie an? Die Fragestellung hat gezeigt, daß Patricia Rozema männliche und weibliche Sichtweisen und Blickstrategien kontrastierend nebeneinander stellt und dergestalt geschlechtsspezifische Konditionierungen des Blicks sichtbar macht. Dabei bricht sie den Vorrang des männlichen Blicks und legitimiert den weiblichen. Rozemas filmische Organisation der Blicke ist eine besondere, unbeantwortet blieb bisher jedoch, ob damit eine eigene, speziell weibliche Ästhetik konstituiert wird.

Von einer eigenen Ästhetik Rozemas läßt sich angesichts dieser beiden Filme durchaus sprechen: *I've Heard the Mermaids Singing* und *White Room* sind beide sehr selbstbewußt erzählte Fabeln über Betrug und Aufrichtigkeit, über den kreativen Prozeß und die Angst vor dem objekthaften Ausgestelltwerden vor den Blicken einer fremden Öffentlichkeit. In den Traumsequenzen von *I've Heard the Mermaids Singing* und mit den metaphorischen Bildern, die in *White Room* den kreativen Prozeß des Schreibens visualisieren, konfrontiert Rozema ihr Publikum mit klaren, einfachen Symbolen. Diese korrespondieren in ihrer Natürlichkeit mit der Inszenierung der Filmcharaktere, die ebenfalls auf eine starke Natürlichkeit und eine unaufgesetzte Schauspielkunst ausgelegt sind. Deutlich sind beide Filme darauf angelegt, Beziehungsgeflechte zwischen den Geschlechtern und daraus resultierende Verhaltensmuster vor Augen zu führen und in gewisser Weise auch zu destruieren.

In ihrem dritten Spielfilm *When Night is Falling* (1994) konstruiert Rozema eine einfache Dreiecksbeziehung mit plakativen Rollenzuweisungen: Die Dozentin Camille (Pascale Bussières) verläßt ihren Verlobten Martin (Henry Czerny), einen Theologen, um mit der Zirkuskünstlerin Petra (Rachel Crawford), davonzulaufen und ein anderes, freieres Leben zu führen. Demonstrativ werden hier Anpassung und religiös-moralisierende Unterdrückung sexueller Wünsche mit künstlerischer und persönlicher Freiheit kontrastiert. In einer ungetrübten Liebesgeschichte finden diese beiden Frauen nicht nur zueinander, sondern auch zu sich selbst. Was zunächst sehr einfach strukturiert klingt, gewinnt vor allem durch Rozemas Bildwelt an Charme: Es entfaltet sich zuweilen eine verführerisch glitzernde Zirkuswelt, die Raum zu innerer Freiheit bietet. Die Leichtigkeit des unbeschwerten Daseins wird spielerisch in Szene gesetzt: Petra fliegt am Trapez durch die Luft, und in einer schönen Komposition schneidet Rozema direkt zu der romantischen Liebesszene der beiden Frauen. Aber auch das Riskante, sich ganz auf diese Partnerschaft einzulassen, bebildert Rozema mit einem Flug: mit einem Paraglider schweben die beiden über kanadische Landschaften, bevor sie in einer schwierigen Landung auch ein Stückweit zurück auf den Boden der Realität fallen. Durch die schauspielerische Präsenz der Akteure gewinnen die Klischees, die im Film plakatiert wer-

den, an Tiefe: Kirche und Zirkus, Mann und Frau stehen sich auf der Suche nach individueller Freiheit gegenüber. Rozema stellt auch in diesem Film die Binarität männlich/weiblich als Rahmen dar, in dem die Besonderheit des Weiblichen erkennbar wird. Diese Besonderheit ist jedoch aus allen sozialen Zusammenhängen herausgelöst, die konkrete Identität konstituieren. Und damit stellt sich erneut die Frage, ob es überhaupt ein Gebiet des spezifisch Weiblichen gibt, das vom Männlichen als solchem unterscheidbar ist, und ob eine solche Differenzierbarkeit überhaupt erstrebenswert oder notwendig erscheint. Etabliert nicht vielmehr eine allgemeine Tendenz zur Universalität männlicher und weiblicher Kultur neue Blickstrategien?

Die Brechung und die Dekonstruktion patriarchalischer Blickkonzeptionen und die Forderung nach einer neuen Sprache des Begehrens erscheinen speziell vor dem Hintergrund der Schlußsequenz von *White Room* als postmoderne Inszenierungsweisen, die nicht einer speziell weiblichen Ästhetik entstammen müssen. Die Inszenierung der 'Liebesszene' mit Zitaten unterschiedlichster filmischer und filmgeschichtlicher Elemente und die Verabschiedung jeglicher Realitätserfahrungen in der Wiederbelebung einer Toten durch die bloße Kraft des Wunsches sind Elemente ironischer Rezeption der Postmoderne.

Rozemas Plädoyer für die Legitimation des weiblichen Blicks neben dem männlichen und ihre inhaltliche Betonung der weiblichen Andersartigkeit des Blicks (reichere Blicke größerer Vielfalt) sollen abschließend also nicht gleichgesetzt werden mit der Ästhetik ihrer Inszenierung. Denn gerade die Dekonstruktion ist wesentliches Element postmoderner Produktion und die feministische Kritik des Patriarchats und die postmoderne Kritik an der Repräsentation fallen nach Craig Owens in folgendem Punkt zusammen:

Die Repräsentationssysteme der westlichen Welt lassen nur eine Sichtweise zu - die des konstitutiven männlichen Subjekts. Das Subjekt der Repräsentation wird als absolut im Zentrum stehend, einheitlich und männlich definiert. Das postmoderne Werk versucht, diese Herrschaftsposition zu Fall zu bringen. [...] Die Wirkungsstrategien der Postmoderne werden in dem regulativen Grenzbereich zwischen Darstellbarem und Nichtdarstellbarem inszeniert, um jenes Machtssystem aufzudecken, das bestimmte Repräsentationsweisen autorisiert, während es andere blockiert, verbietet oder für ungültig erklärt.¹⁰

Und zu jenen von unserem Repräsentationssystem Ausgeschlossenen zählen die Frauen, deren Darstellungen und Produktionen eine eigene Legitimität abgesprochen wird. Die Herrschaftsstruktur der Repräsentation schließt die Frau prinzipiell aus und lasse sie erst wieder zu im Modus einer Darstellung des Nichtdarstellbaren von Natur, Wahrheit oder des Erhabenen, argumentiert

¹⁰ Craig Owens: Der Diskurs der Anderen - Feministinnen und Postmoderne. In: Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hamburg 1986, S.174.

Owens, der die Verknüpfung zwischen Postmoderne und Feminismus herstellt, um die Thematik des Geschlechterunterschieds in die Debatte einzubringen. Der Ausschluß der Frauen, den Owens konstatiert, bezieht sich wiederum vorwiegend auf die Frau als Subjekt, denn ein Mangel an der Frau als Objekt der Darstellung ist in der Menge der Bilder *von* oder *über* Frauen natürlich nicht festzustellen.

Rozema inszeniert den Schluß von *White Room* also vielleicht auch im Hinblick auf die feministische Forderung nach neuen Blickstrategien postmodern, um die herrschenden des Patriarchats zu destruieren.

Filmografie:

Passion: A letter in 16mm (1986)
I've Heard the Mermaids Singing (1987)
White Room (1990)
When Night is Falling (1994)

Literatur:

Benjo, Caroline: Le mystère de la chambre blanche. In: Cinéma 471, November 1990. S. 27-30.
 Brunette, Peter: Shut up and just do it! In: Sight and Sound. Winter 1990/91. S.55-57.
 Deliste, Martin: Le chant de la sirène. Entretien avec Patricia Rozema. In: 24 Images, 36. Winter 1987/88. S.22-23.
 Parra, Danièle/ Zimmer, Jacques: Chant d'allégresse. Entretien avec Patricia Rozema. In: Revue du Cinéma 431. Oct. 1987. S. 43-46.
 Posner, Michael: Canadian Dreams. The Making and Marketing of Independent Films. Vancouver/Toronto 1993. Darin: The little Movie that did - I've Heard the *Mermaids Singing*. S. 1-21.

Burkhard Röwekamp

Maddinhead

Die filmischen Obsessionen des Guy Maddin

Erinnern Sie sich an Guy Madison, einen Star des Western der fünfziger Jahre? Nach ihm wurde – Gerüchten zufolge – Guy Maddin benannt, geboren am 28. Februar 1956 in Winnipeg im kanadischen Bundesstaat Manitoba. Hier studierte er Wirtschaftswissenschaften an der University of Winnipeg, jobbte kurzfristig als Bankangestellter und Anstreicher, während er Filmklassen an der University of Manitoba besuchte. Zu Beginn galt seine Zuneigung der Schriftstellerei, später fühlte er sich zunehmend vom Film angezogen, was sich anfangs auch in schauspielerischen Ambitionen äußerte. Später begann er seine künstlerischen Fähigkeiten bei der renommierten Winnipeg Film Group zu entwickeln, einer nichtkommerziellen Kooperative von Filmemachern, die seit 1974 in eigener Regie Filmprojekte realisiert, von den Dreharbeiten über den Verkauf der Filmrechte bis hin zur Präsentation der einzelnen Filme auf Festivals. Zu dieser kanadischen Talentschmiede gehörten seinerzeit auch Allen Kroeker, John Paskievich und Shereen Jerrett sowie die Trickfilmzeichner Richard Condie, Brad Caslor und Alan Pakarnyk.

Vom ersten Film an entwickelt Guy Maddin ein außergewöhnliches Faible für die Gedächtnisfunktion von Filmbildern, und von Anfang an entziehen sich seine filmischen Phantasien konventionellen Typisierungen. Weder sind eindeutige Genre- oder Stilzuordnungen möglich, allenfalls Berührungspunkte mit der surrealistischen und expressionistischen Tradition erkennbar, noch passen seine zugleich antiquiert und modern wirkenden Bildcollagen in den popkultivierten Mainstream à la Quentin Tarantino, Kevin Smith und Co., auch wenn sich Maddins Filme ebenfalls durch Zitathaftigkeit und anarchistischen Humor auszeichnen. Mit vielen anderen kanadischen Filmemachern teilt Maddin das Interesse an den filmischen Möglichkeiten individueller Erinnerung und Identitätsbildung, aber er entwirft eigenständige Bilderwelten, deren Ästhetik eher der ästhetischen Dekadenz des Underground-Films der sechziger und siebziger Jahre verpflichtet ist als einem – sofern diese Umschreibung ästhetische Homogenität nahelegt – spezifisch 'kanadischen Kino'.

Wie kann man sich nun, ohne über die Informationsfülle einer 'Binnenperspektive' zu verfügen, dem Individualisten Guy Maddin und seinem gleichermaßen faszinierenden wie sperrigen Filmuniversum annähern? Möglicherweise bietet das ästhetische Verfahren des Filmemachers selbst die adäquate Methode: nämlich in der Rückbesinnung auf Erinnerungsbilder deren Kontexte, Grundmuster und Variationen zu entdecken. In der chronologischen Analyse der einzelnen Filme wären dann einerseits die Produktionsbedingungen und Entwicklungslinien im Werk Maddins aufzuzeigen, andererseits müßte der Eigenständigkeit und Hermetik jedes einzelnen dieser Kunst-Filme Rechnung getragen werden. Ausgehend von Maddins erstem experimentellen Kurzfilm sollen daher zunächst grundlegende Kategorien und ästhetische Ensembles benannt, anschließend schrittweise die spezifischen Eigenheiten und Neuerungen der folgenden Filme exponiert werden, ohne die bereits etablierten Standards noch einmal ausführlich zu thematisieren. Daß auf diesem Wege eine ästhetische Topographie von Guy Maddins exaltierten Panoramen entsteht, in denen das filmische Experimentieren verschiedene Formen von Erinnerungsbildern reflektiert, ist die Zielsetzung.

Fotografie und Erinnerung: Der nicht zuende gestorbene Vater

Der 28-minütige Schwarz-weiß-Film *The Dead Father* (1985) ist Guy Maddins erstes eigenes Filmprojekt, und wie bei allen folgenden schrieb er das Drehbuch, führte Regie und bediente die Kamera, entwarf auch die Settings und besorgte den Schnitt, woran zeitweise auch sein Mentor und Lehrer George Toles beteiligt war. Bereits mit diesem paradigmatischen Prolegomenon formuliert Maddin seine ästhetische Grundkonzeption: den selbstreferentiellen Rekurs auf Bilder als Träger der individuellen Erinnerung. Die filmische Organisation der Erinnerung gerinnt zum fundamentalen Prinzip von Maddins Filmen. In *The Dead Father* fungiert die Fotografie als Träger individueller Erinnerungsbilder und wird zum Ausgangspunkt für eine Reihe surrealer Bilderphantasien, die sich aus der Perspektive des Sohnes mit der erinnerten Rolle des Vaters auseinandersetzen.

Nach dem Vorspann, in dem alle Figuren des Films gezeigt und mit Textinserts benannt werden, wird das Bild schwarz. Die Kamera fährt langsam zurück und enthüllt die Schwärze als das unerkennbare Innere einer Holzkiste: einer – im wörtlichen Sinne – Blackbox. Die harten Schwarzweiß-Kontraste, die auch die nächsten Filme Maddins dominieren, rekurrieren nicht nur auf die zugrundeliegende Bildkategorie des Fotografischen, auch die filmische Re-Konstruktion des Vergangenen in der Erinnerung findet im gegenüber der Farbe abstrakteren Schwarzweiß einen geeigneten Ausdruck. Der Kamerafahrt in

die Blackbox der Erinnerungsbilder folgen Umschnitte auf ein Kreuzgitter und anschließend auf drei schwarze Fotoalben, die auf einem Schrank liegen. Diese sind betitelt mit „The Season of the Great Neighbor“, „My Fear Of Bushes“ und „The Dead Father“.

Die Fotoalben enthalten zu unbewegten Bildern erstarrte Kindheitserinnerungen, die schließlich von den Filmbildern perpetuiert werden. Das erste Album bewahrt Fotografien der Nachbarin Mrs. Cleen, deren übertriebene Reinlichkeit ihrem Hund am meisten zusetzte. Hier reicht die Erinnerung nicht über die abgefilmten Fotografien hinaus. Die Kamera erfaßt 'aus den Augenwinkeln' noch die Randbemerkungen neben den Fotos, während der Off-Kommentar das Schicksal des Hundes vermerkt. Das zweite Album wird in dieser Hinsicht schon deutlicher: Es enthüllt Bilder, die die Angst des Off-Erzählers vor Gebüsch visualisieren. Die Kamera fährt dabei so dicht auf das Album zu, daß dessen schwarzer Einband den Bildkader ausfüllt. Nach einem Schnitt sieht man einen abgefilmten Filmstreifen mit drei aufeinanderfolgenden Einzelbildern eines Ausschnitts aus einem Gebüsch. Diese Einstellung wird vom Umschnitt auf die bewegten Filmbilder des Gebüsches abgelöst. Das letzte Segment dieses filmischen 'Initiationstryptichons' bildet die Erinnerung des Sohnes an den Vater, eingeleitet durch die Kamerabewegung auf das dritte, in der Mitte liegende Album. Ausgehend von den Bildern dieses dritten Fotoalbums entfaltet Guy Maddin sein filmisches Spiel mit den Erinnerungen des Sohnes. Nicht ganz tot, und in den Erinnerungsbildern zuweilen gar überaus lebendig, wird der Vater zur zentralen Figur des gesamten Films. Die anderen beiden Erinnerungsbilder tauchen in dieser erzählten Erinnerung wieder auf, denn der halbtote Vater hat ein Verhältnis mit der Nachbarin Mrs. Cleen, wie angedeutet wird, und die Gebüsch werden im Verlauf des Films als beseelte Natur den ängstlichen Blicken des Sohnes gegenübergestellt.

Erinnerungen sind nicht separierbar, treten nur als Gewebe sich wechselseitig überschneidender und beeinflussender individueller Aufzeichnungen in Erscheinung. Dabei verweist der – in der Erinnerung des Erzählers – nicht sterben wollende Vater zugleich auf die Vaterfiguren Kafkas, insbesondere auf die Erzählung *Das Urteil* (1913), in der der alte und gebrechliche Vater, am Ende wieder erstarrt, dem Sohn das Todesurteil entgegenschleudert. In *The Dead Father* legt sich der Vater allerdings am Ende in einen Sarg und schließt den Deckel, während der Sohn sich niedersetzt und weitere verstaubte Fotoalben wälzt. Mit diesem Schlußbild erfindet Maddins semi-biographischer Zugriff auf Vergangenes zugleich einen filmischen Ausdruck für die 'lebendige' Gegenwart von Tod und Verlust des eigenen Vaters.

Die Bildidee des auf dem Küchentisch aufgebahrten Vaters scheint später von Greenaway für die Schlußsequenz von *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (1989) adaptiert worden zu sein, ebenso die düstere Szene im Garten, in der der Sohn beginnt – anfangs offenbar angeekelt, dann aber begierig –

, den vermeintlich toten Vater aufzuessen. Um dem untoten Zustand des Vaters filmisch Ausdruck zu verleihen, zitiert Maddin die bekannte Ikonographie der Nosferatu- bzw. Dracula-Figur dann, wenn der Vater in schwarzem Anzug ausgestreckt auf Küchentisch oder Bett liegt oder schließlich einen auf dem Dachboden stehenden Sarg besteigt.

Andere Traumbilder, z. B. die bedrohlichen Gebüsch oder die übergenau in Szene gesetzte Zubereitung eines Sandwichs, entziehen sich dagegen einer eindeutigen filmhistorischen Zuordnung. So bezeichnet der Film auch die subjektive Einmaligkeit der Erinnerung, die individuelles Privileg bleibt. Die filmische Vergegenwärtigung solch individueller Erinnerung findet zumeist in Innenräumen statt; nur selten und dann sehr zögerlich verläßt die Kamera den Schutz der Wohnung, wagt sich nach draußen, wo wiederum der ansonsten im Haus eher halbtote Vater besonders lebendig wirkt.

Nicht nur, daß Maddin bereits in diesem Film die Möglichkeiten des Schwarzweiß ausgelotet hat, was in den folgenden Filmen zu regelrechten Expressionismen führt, auch die Bewegungen der Figuren, die Erstarrung ihrer Gesten sowie die an Buñuels *Un chien andalou* (1929) und *L'age d'or* (1930) erinnernde Montage zeugen von der Agonie des Geschehens. Der Verfall wird auch im kargen Interieur und in der Biederkeit der Lebensumstände sichtbar. Es scheint, als liege in *The Dead Father* geradezu die Erinnerung des Sohnes an den Vater 'im Sterben', zumal die unzusammenhängend erinnerten Bilder nur noch ein unscharfes Ab-Bild des Vaters hervorbringen können. Seine Gegenwart speist sich nur noch aus fotografisch festgehaltenen, situativen Erinnerungsfragmenten, die aktualisiert werden durch die Bilder der Fotoalben, von denen es, wie die SchlußEinstellung zeigt, auf dem Dachboden noch jede Menge gibt. Der Film rekonstruiert also eine individuelle Biographie, die wiederum nichts anderes ist als eine erinnerte: eine auf Filmlänge verdichtete nachträgliche Wahrnehmung des Vaters durch den Sohn.

Darüber hinaus sind Parallelen zum Filmschaffen David Lynchs erkennbar: die Vorliebe für hermetische Räume, der elaborierte Umgang mit der Ton ebene und die biographische Perspektivierung der filmischen Erzählung. Wie in Lynchs *The Grandmother* (1970) steht auch in *The Dead Father* die filmische Rekonstruktion der Rollen-Figuren von Vater und Mutter im Mittelpunkt; auch gibt es in den folgenden Filmen Maddins Bezüge zur Bildgestaltung und Symbolik von Lynchs *Eraserhead* (1977). Anders als Lynch, der durch kommerziellere Produktionen im Mainstream Fuß zu fassen versuchte, entwickelte Maddin seine Bilderphantasien konsequent weiter, um Biographisches filmisch erinnernd zu verdichten und damit das Bildmedium Film als ästhetischen Ort dieser Bewußtwerdung zu kennzeichnen: als mediale Inkarnation des Gedächtnisses par excellence. Auch deshalb plaziert Maddin die Story von *The Dead Father* in das Zeitalter des Vergessens („Dominion of Forgetfulness“), wie der Off-Sprecher am Anfang betont, und der Film zeigt, daß das Verges-

sene wieder als Erinnerung(sbild) vergegenwärtigt werden kann. Diesbezüglich ist *The Dead Father* sicherlich auch eines der geschlossensten und überzeugendsten Filmprojekte Maddins. Paradigmatisch und geprägt von einem außergewöhnlichem Stilwillen zeichnet Maddins Erstlingswerk den Weg vor, dem die weiteren Filme folgen, allesamt zentriert um das filmische Aufspüren von Erinnerungsbildern und die filmische Aufarbeitung von Vergangenen, sei es in der eigenen Herkunft und Biographie, sei es in der inhaltlichen und formalen Aufarbeitung der Filmgeschichte.

Back To The Roots: Filmische Ahnenforschung

Maddins erster Langfilm *Tales from the Gimli Hospital* (1988) avancierte international zum Geheimtip und konnte sich sogar in einer Retrospektive des kanadischen Films im Pariser Centre Pompidou einen Platz sichern. Dieser Erfolg ist nicht zuletzt der geschickten Veröffentlichungsstrategie von Maddins Freund und Produzenten Greg Klymkiw zu verdanken. Maddin begann die Arbeiten am Drehbuch 1987, als die Winnipeg Film Group 20.000 Dollar als Preis für das beste neue Drehbuch in Aussicht stellte. Innerhalb eines Tages trug er einige Ideen zusammen und konstruierte auf wenigen Seiten eine tragikomische Geschichte um das Schicksal isländischer Siedler, seiner eigenen Vorfahren am Winnipeg-See. Der Plot ist schnell erzählt: Zwei Kinder besuchen Ihre Mutter im Krankenhaus, und während sie im Hospital auf den Tod der Mutter warten, erzählt eine Krankenschwester den beiden die Geschichte von Einar und Gunnar, die während einer Pocken-Epidemie gemeinsam im Hospital von Gimli unter Quarantäne stehen, sich zunächst anfreunden und sich schließlich zerstreiten, als Gunnar bemerkt, daß Einar sich an der Leiche seiner Ehefrau zu schaffen gemacht hat; nachdem beide wieder gesund geworden sind, kehrt die Erzählung – nach der langen Rückblende – wieder in die Gegenwart zurück: zu den beiden Kindern im Hospital, denen die Krankenschwester versichert, daß die inzwischen verstorbene Mutter in den Himmel aufgefahren sei, während die Kamera aus dem Zimmer herausfährt und nach oben gleitet – bis zum Schlußbild eines weiß angestrahlten Engels.

Beim Drehbuchwettbewerb der Winnipeg Film Group verlor der Entwurf, doch eine Anfrage beim Manitoba Arts Council hatte Erfolg. Nun standen Maddin 20.000 Dollar für die Realisation des Films zur Verfügung, und die Winnipeg Film Group stockte dieses Budget sogar noch etwas auf. Ebenso improvisiert wie die Vorgeschichte des Films verlief seine insgesamt einjährigen Realisation. Die Innenaufnahmen wurden im Korridor eines ehemaligen Schönheitssalons im Haus einer Tante Maddins gedreht, die wenigen Außenaufnahmen in der Stadt und Umgebung von Gimli. Das Setting bestand im we-

sentlichen aus den Überresten einer alten Autogarage. Bis auf einige wenige professionelle Schauspieler, u.a. Maddins Lieblingsschauspieler Kyle McCulloch, waren die meisten Akteure unbezahlte und zumeist schlecht vorbereitete Amateure. Auch aus diesem Grund entfernte Maddin schließlich einen Großteil des Dialogs aus dem Drehbuch. Dadurch eröffnete sich allerdings die ästhetische Perspektive eines 'halbstummen' Films, was wiederum Maddins Vorliebe für die Tradition des Stummfilms sehr entgegenkam. Durch die notwendig gewordene Post-Synchronisation konnte auch das Verhältnis von Rede und Stille besser dirigiert und auf der Tonebene ein Effekt erzielt werden, der im völligen Gegensatz zum O-Ton-Verfahren steht.

Tatsächlich scheint Maddin nichts verhaßter zu sein als der während der Dreharbeiten aufgezeichnete Originalton. Das mag zwar durchaus auch der Produktionsweise geschuldet sein, die den Aufwand perfekter Außenaufnahmen scheut, hat für Maddins Filme aber auch eine ästhetische Bewandnis. Durch die Nachvertonung des Filmmaterials werden die Bereiche des Bildes und des Tones isoliert und als gleich wichtige Bestandteile des Films ernst genommen. Sprache kommt häufig nur noch als Chiffre vor. Auf diese Weise entstehen solche 'Ton-Bilder' wie z. B. Gunnars Legendenerzählungen im Krankenhaus. Die irritierenden, nur selten lippensynchronen Nachvertonungen hat Maddin (im Interview mit Darren Wershier-Henry) mit „children crayon over the lines in the colouring book“ verglichen; aber auch alle übrigen Geräusche werden dem Szenario entsprechend nachvertont und kommentieren dieses auf höchst eigenwillige Weise: wenn z. B. die Kamera die Patienten im Gimli Hospital zeigt, während auf der Tonebene Kühe, Hühner und Schafe zu vernehmen sind, die angeblich unter den Holzdielen für die Beheizung des Krankenhauses sorgen - eine Art Hyperrealismus mit Comedy-Qualität.

In *Tales from the Gimli Hospital* sind die Einstellungen eher statisch, Kamerabewegungen kaum vorhanden. Mit Hilfe von Überblendungen, ungewöhnlichen Anschlüssen und Großaufnahmen, die immer wieder einzelne Personen isolieren, erzeugt die Montage eine bizarre Atmosphäre. Die mythische Symbolik generiert Urbilder: die Erde, die den Aufwachenden am Beginn des Films bedeckt; das Stroh, mit dem nach dem Aufwachen das Gesicht abgerieben wird; die jungen Frauen, die sich schminken und den Tag am Strand genießen; die miteinander kämpfenden jungen Männer. Maddin erfindet einen absurden filmischen Naturalismus, dessen Bilder Ursprungswelten und archaische Zustände vergegenwärtigen. Zu diesem Bildtypus gehörten auch die im Sterben liegende, einer seltsamen elektronischen Radiomusik lauschende Mutter, der Fisch, den Einar über seinen Haaren ausquetscht, um sich mit dessen Innereien zu frisieren, der tote Vogel, der zur Therapie auf den Bauch gelegt wird, die blutige Krankenbehandlung, während der mit einer Sichel im Oberschenkel der Patienten herumgeritzt wird, während die Krankenschwestern vor dem Bett des Patienten ein Kaspertheaterstück aufführen, die Papier-

schneidekunst von Gunnar, der sich blendend darauf versteht, Papierfische auszuschneiden, die keinen erkennbaren Zweck erfüllen, außer, die Zeit zu vertreiben. In diesen Vexierbildern scheinen die Bezugsrahmen zwar klar, doch passen Signifikant und Signifikat partout nicht zueinander, obwohl der Film sie als zusammengehörend zeigt. Wie in *The Dead Father* verfremden hier subjektive Erinnerungsbilder scheinbar eindeutige Zuordnungen von Personen, Gegenständen und Handlungen. In diesen 'Maddinismen' werden gewohnte Kontexte von persönlichen Anschauungen überlagert, so daß multiperspektivische Bedeutungsgewebe entstehen, in denen konventionalisierte Sehgewohnheiten mit den Erinnerungsbildern Maddinscher Provenienz auf unlösbare Art und Weise miteinander verwoben werden. Kollektives Bild und individueller Traum verschmelzen zu surrealen Bildphantasien. In und aus diesen Übertreibungen und Verfremdungen wächst auch der für Maddins Filme typische subtile schwarze Humor, der die komische Seite der Hoffnungslosigkeit sichtbar macht und den Film zur Groteske werden läßt. Das korreliert mit dem für viele Stummfilm-Komödien typischen Verfahren, alles filmisch wörtlich zu nehmen: So werden beispielsweise Gunnar die Brillengläser schwarz angemalt, als er erblindet.

In diesem ersten Spielfilm Maddins erscheinen alle filmischen Elemente offenbar auch deshalb überzeichnet, weil sich der Filmemacher die technisch-apparativen Möglichkeiten der Kameraarbeit weitgehend autodidaktisch angeeignete. Das gilt ebenso für das Licht, das durch extreme Ausleuchtung und Überbelichtungen Bilder erzeugt, die nahezu ausschließlich aus schwarzen und weißen Bereichen bestehen. Die Fotografie variiert klaustrophobische, mehr schwarze als weiße, in Schärfe und Sättigung überzeichnete Aufnahmen bis hin zu völlig verschwommenen Szenarios. Die Möglichkeiten der Differenzierung durch Grautöne entfallen: Die Erinnerung ist undifferenziert und abstrakt. Noch drastischer wird dieses Verfahren im folgenden Film zelebriert, mit dem Maddin filmische Erinnerungsbilder an den Krieg erfindet.

Erinnerungen an den Krieg

Archangel (1990) gewann den Kritikerpreis der U.S. National Society of Film Critics als bester Experimentalfilm des Jahres; Maddin erhielt eine Einladung zum Telluride Film Festival. Der wiederum von Maddins Weggefährten Greg Klymkiw produzierte Retro-Filmtrip in die romantisch verklärte, exotisch mysteriöse Periode der russischen Revolution und des Ersten Weltkrieges wurde in einer heruntergekommenen Lagerhalle gedreht; das für Maddins Verhältnisse opulente Setting hatte man komplett in Eigenregie hergestellt, von den russischen Zwiebeltürmen bis hin zur Nachbildung eines Dampfschiffes. Aus die-

sem Grund sind auch die Produktionskosten im Vergleich zum geringen Budget für *Tales from the Gimli Hospital* angestiegen. Da Maddin der Ansicht war, daß Regisseure allzuviel Zeit darauf verschwendeten, das Spiel der Charaktere zu entwickeln, Interaktionen zu planen und das Filmteam bei Laune zu halten, entwickelte er seine „All-New-Guaranteed-Method“ der Regie und Schauspielerführung. Geboren aus der Überzeugung, daß sämtliche menschlichen Regungen aus zehn basalen Gesichtsausdrücken erzeugt werden könnten, begann er alle Proben damit, die Darsteller mit seiner Schauspielerführungsmethode bekannt zu machen. Bevor sie die Drehbücher und Storyboards zu sehen bekamen, verlangte er von ihnen, daß sie mit seinen „Expression-Codes“ vollständig vertraut waren. Dabei handelt es sich um die Zuordnung von Nummern zu den zehn emotionalen Regungen Angst, Eifersucht, Haß, Bedauern, Sorge, Vergeßlichkeit, Sehnsucht, Scham, Strafe und Liebe. Diese Methode der Schauspielerführung sollte Maddin in die Lage versetzen, durch schlichtes Zurufen der entsprechenden Nummer jeden einzelnen Darsteller präzise und effizient über seine Regiewünsche informieren zu können, ohne in lange Diskussionen verwickelt zu werden. Daraus resultiert auch der eigentümliche theatralische Touch, der an den expressiven Schauspielstil der zwanziger Jahre erinnert. Doch der Film bezieht sich nicht nur auf die Bildtradition des deutschen expressionistischen Films, sondern reflektiert auch Vorbilder wie Buñuels *Un chien andalou* und Lynchs *Eraserhead* und entfaltet im spielerischen Umgang mit diesen Traditionen ein erstaunliches visuelles Potential.

In *Archangel* erprobt Maddin erstmals Möglichkeiten einer komplexeren Narration. Der etwas unübersichtliche Plot verfolgt die Spur des kanadischen Kriegsfreiwilligen Boles, der im Ersten Weltkrieg auf Seiten der russischen Armee gegen die deutschen Truppen und insbesondere gegen den „Pre-Nazi-Kaiser“ Wilhelm II. kämpft. Der Film beginnt auf dem Oberdeck eines Dampfschiffes, auf dem Boles eine urnenähnliche Flasche mit der Aufschrift „Iris“ in der Hand hält, in der sich die Asche seiner toten Geliebten befindet: Die Flasche generiert ein Erinnerungsbild von Iris, ebenso wie das Streifenmuster auf der Flasche auf dasjenige aus *Un chien andalou* verweist. Schließlich wirft der Kapitän des Schiffes die Flasche in den Ozean, der auf diese Weise metaphorisch zum Ort der versunkenen Erinnerung wird. Zugleich wird damit der Verlust von Bindungen symbolisiert, der Übertritt von einer realen Gegenwart (Iris, Kanada) in die Welt der Erinnerung und des Vergessenen (Wasser als Symbol der Verflüssigung bzw. Indifferenz). Angekommen in dem sibirischen Ort Archangelsk, entspinnt sich inmitten surrealer Kriegsphantasien eine komplizierte Beziehungsgeschichte: Boles verliebt sich in Veronkha, die ihn an seine verstorbene Geliebte Iris erinnert. Veronkha fühlt sich zu Boles hingezogen, weil sie in ihm ihren verlorenen Ehemann Philbin wiederzuerkennen glaubt. Doch unvermittelt taucht der belgische Kriegsflieger Philbin auf, der sich – mit einer überdimensionalen Heiratsur-

kunde bewaffnet, die sich als Schatzkarte herausstellt – als Veronkhas Ehemann ausgibt, obwohl er sich aufgrund einer kriegsverletzungsbedingten Teilamnesie nur noch an die Hochzeitsfeier erinnern kann und an sonst nichts. Danchuk, die mit dem feigen Jannings verheiratet ist, verliebt sich in Boles. Auch Boles glaubt, sich in Danchuk verlieben zu können, doch letztlich liebt er Veronkha mehr, die für ihn allerdings die Wiedergängerin seiner toten Geliebten ist. Aus den tragischen Verstrickungen der komplizierten Verhältnisse, in denen das Vergessen, das falsche Erinnern und Wiedererkennen, Halluzination und Amnesie die melodramatischen Bezugspunkte sind, gibt es für Boles kein Entrinnen: Die SchlußEinstellung zeigt ihn in einer Iris(!)blende nach der siegreichen Heimkehr aus dem Krieg, geküßt von jubelnden jungen Frauen, doch einsam und ohne seine Geliebte.

Der Absurdität der Geschichte entspricht der Surrealismus der Filmbilder, der auch in *Archangel* aus der Gleichzeitigkeit von 'realistischen' Bedeutungsebenen und der Erinnerungsfunktion der Bilder entsteht: Schnee wird zur Metapher für die selbstvergessene, träumerische Atmosphäre; der mal entfernte, mal nahe Kanonendonner zwingt unentwegt den Kontext des Kriegs in die Bilder; Dunkelheit symbolisiert das Vergessen; das wie an Fäden durch die Luft gezogene 'metropolitanische' Flugzeug erinnert an Filmtricks aus der Frühgeschichte des Kinos. Solche Verweisstrukturen ziehen sich durch den gesamten Film, auf der narrativen wie symbolischen Ebene: Veronkha erinnert Boles an Iris; die Heiratsurkunde erinnert den traumatisierten Philbin an sein vergessenes Eheverhältnis zu Veronkha und ist zugleich eine Schatzkarte, die als Gedächtnisstütze fungiert; das väterliche Holzbein verweist auf das verlorene Original; das Abreiben des Körpers mit einer Pferdebürste – die Aufhebung der Ohnmacht – verweist auf archaische Heilungspraktiken.

Als Orientierungshilfe durch das narrative und ästhetische Dickicht fungieren Zwischentitel und Texteinblendungen, die das Dargestellte zuweilen eher persiflieren als strukturieren. Mit dem Einsatz von Weichzeichnern, extrem harten Schwarz-Weiß-Kontrasten, expressionistischen Bildkompositionen sowie Nebel, Wolken, Halo-Effekten, fragmentarischen Bildausschnitten, Großaufnahmen und einer die Zusammenschau verweigernden Montage verfügt Maddin über ein filmästhetisches Repertoire, das mit Hilfe von Verweisen und Zitaten Filmgeschichte aktualisiert und *Archangel* als Film über erinnerte Bildkonstruktionen des ersten Weltkrieges erkennbar macht. Insofern ist auch *Archangel* ein Film, der die Künstlichkeit der – permanent obsessiv variierten – Erinnerungsbilder zum Thema hat.

Filmische Abziehbilder: Erinnerungen an den Bergfilm

Seit *Tales from the Gimli Hospital* ist in Maddins Filmen ein deutlicher Rückbezug auf die deutsche Filmtradition erkennbar. Den stärksten Ausdruck findet dies in *Careful* (1993), Maddins erstem Farbfilm, dessen deutscher Titel *Lawinen über Tolzbad* auf diese Tradition ironisch Bezug nimmt. Neben internationalen Präsentationen, unter anderem auf den Filmfestivals in New York und Tokyo, eröffnete der Film die „Perspectives Canada Series“ auf dem Toronto Festival of Festivals.

Careful, ein hochgradig stilisierter Film im 'Look' der Bergfilme der zwanziger und dreißiger Jahre, erzählt die Geschichte einer Witwe und ihrer drei Söhne in einem Bergdorf des 19. Jahrhunderts. Die Einwohner leben in permanenter Angst vor den katastrophalen Folgen der Lawinen, denn bereits die kleinste Regung kann ihre vernichtende Kraft auslösen. Der jüngste Sohn der Witwe Zenaida, Johann, verliebt sich in Klara, die Tochter eines ortsansässigen Künstlers. Doch Johann leidet unter ödipalen Komplexen, entwickelt infolge eines inzestuösen Traumes sexuelle Obsessionen für seine Mutter und vergeht sich an ihr, nachdem er sie mit einem Liebestrank in einen Rausch versetzt hat. Doch umgehend plagt ihn das schlechte Gewissen, er verbrennt sich mit einer glühenden Kohle den sündigen Mund und schneidet sich mit einem Bolzenschneider die Finger ab. In Umkehrung dieses Verhältnisses hegt auch seine Verlobte Klara eine geheime Liebe zu Ihrem Vater, der jedoch ihrer Schwester Sieglinde den Vorzug gibt. Grigorss, der zweite Sohn, wird Butler beim mysteriösen Grafen Knotker, zu dem Grigorss' Mutter bereits seit langem eine Beziehung hat. Als der Graf bekannt gibt, die Mutter heiraten zu wollen, kommt es zum Eklat, als Grigorss dadurch die Ehre des Andenkens an den toten Vaters verletzt sieht. Alle Beschwichtigungsversuche der Mutter helfen nichts. Grigorss fordert den Grafen zum Duell, das mit dessen Tod endet. Als Grigorss der Mutter davon berichtet, jagt sie ihn aus dem Haus und erhängt sich auf dem Dachboden vor den Augen des stummen und vermutlich geisteskranken Franz, des ältesten Sohnes. Dem behinderten Franz, der von Spinnweben umgeben im Dachgeschoß versteckt wird, erscheint während dieser dramatischen Ent- und Verwicklungen immer wieder der Geist des Vaters, der vor dem drohenden Unheil warnt. Doch Franz ist als Medium für den Vater aufgrund seiner Behinderung denkbar ungeeignet. Am Ende planen Klara und Grigorss die Ermordung von Klaras Vater durch das Auslösen einer todbringenden Lawine während einer Schlittenfahrt durch die Berge. Doch im letzten Augenblick entscheidet sich Klara anders, wirft sich dem Vater im herabstürzenden Wagen an den Hals und die Lawine reißt beide in die Tiefe. Grigorss bleibt allein zurück und begibt sich in Klaras geheime Höhle in den Bergen.

Dort wird er verschüttet und stirbt, während ihm seine Mutter als Geist erscheint. Übrig bleiben Franz und Sieglinde, die Zukunft von Tolzbad.

Gnadenlos schlachtet Maddin die Motivgeschichte der Romantik und des Bergabenteurfilm aus: Selbstmord aus romantischer Verzweiflung, Geister, tragische Duelle, Wahnsinn und tragische Liebesgeschichten werden in einer morbiden und mystisch verklärten Bergwelt ästhetisch eingedampft – und das im wahrsten Sinne des Wortes: durch übertriebenen Einsatz von Weichzeichnern, allgegenwärtigem Nebel und Schnee, wenn es sein muß auch mit Seifenblasen durchsetzt, aufdringlich von Sepia über Orange und Rot bis hin zu violett-blau und neongrün monochromatisch eingefärbten Filmteilen, Schattenrissen im (Mond-) Gegenlicht sowie extremer Lichtsetzung. Und wie in Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) zieren gemalte Kulissen mit perspektivisch verzerrten Gebäuden die Bildhintergründe, gewinnen theatralische Gestik und Mimik durch den überbordenden Einsatz von Detail- und Großaufnahmen, verkanteten und gekippten Kameraperspektiven eine dämonische Tiefenwirkung. Auf diese Weise konstruiert Maddin seine sehr persönliche Vision Fanckscher Bergfilmphantasien und macht durchaus – wenn auch in satirischer Übertreibung – Anleihen bei den Filmen Leni Riefenstahls. Die jungen Männer in Tolzbad scheinen in dieser Hinsicht direkte Nachfahren der strammen jungen Burschen und taurischen jungen Mädels der Fanckschen, Riefenstahlschen oder Trenkerschen Bergwelten zu sein, die unverzagt tagtäglich die Gipfel erstürmen, um dort die spannendsten Abenteuer zu erleben. Ebenso erinnern auch hier wieder zahlreiche Zwischentitel an den Stummfilm, teilen aber den Film zugleich in Segmente auf, was den für Maddins Filme typischen fragmentarischen Charakter noch unterstreicht. Darunter mischt sich – ebenfalls typisch Maddin – die filmische Ikonographie des Horror- und Splatterfilms, sei es in Form dämonisierter Rede oder von Schreckensbildern; und wenn der Arzt von Tolzbad den Toten der Berge einen Metallstab ins Herz treibt, so ist dies wiederum ein offensichtliches Zitat aus *Dracula*-Filmen.

Trotz der scheinbaren Annäherung an die zitierten Vorbilder und trotz aller synthetischen Oberflächlichkeit der persiflierenden Darstellung bewegt sich *Careful* in eine ganz andere Richtung: Das filmische Pastiche täuscht nur kurzzeitig darüber hinweg, daß es sich auch hier um Guy Maddins ureigenste filmische Idee, seine individuellen Erinnerungsbilder des Genres Bergfilm handelt, zuweilen überzeichnet in der Manier geschmäcklerischer Ansichtskarten. In dieser Art Metafilm des Genres werden alle entsprechenden ästhetischen Ingredienzen um eine romantische Erzählung versammelt, wird auf diese Weise ein emblematisches Tableau entwickelt, dessen märchenhafte Kitschkomposition die erinnert-zitierten Vorbilder filmisch dekonstruiert. Damit trägt *Careful* unverkennbar Maddins künstlerische 'Handschrift', gewinnt aber durch den konkreten Bezug auf filmische Frühformen und die Kolorierung des Films innerhalb seines Œuvres ein großes Maß an Eigenständigkeit.

Kurzes

1994 bot die BBC Maddin die Gelegenheit zu einem filmischen Portrait seines Lieblingskunstwerks. Der Kurzfilm sollte Teil einer Anthologie werden, zu der auch Tim Burton, Jonathan Demme, Jane Campion und Dennis Hopper eingeladen waren. So entstand *Odilon Redon*, Maddins prosaisches Filmepoem auf das Gemälde „The Eye Like a Strange Balloon Mounts Towards Infinity after Edgar A. Poe“ (1882) des französischen Malers Odilon Redon, dessen Vorliebe für traumhaft-symbolische Motive Einfluß auf Maddins Ästhetik gehabt haben dürfte. Der Film erzählt vom grausamen Kampf zwischen Vater und Sohn um eine Frau, die sich allerdings nicht damit zufrieden gibt, der Preis des Kampfes zu sein. Mit dieser qualvollen Geschichte um Liebe und Leidenschaft konnte Maddin den Ruf des einzigartigen Filmvisionärs erneut unter Beweis stellen. Auf dem Toronto Film Festival 1995 wurde *Odilon Redon* mit der „Special Jury Citation“ bedacht und zu den Festivals in New York, London, Locarno, Rotterdam und Vancouver sowie zum Telluride Film Festival eingeladen.

Noch im selben Jahr führte Maddin Regie in dem halbstündigen TV-Thriller *The Hands of Ida*, der den Preis für das beste dramatische Kurzprogramm auf dem „Charleston Worldfest“ gewann und in der gleichen Kategorie für den Gemini Award nominiert wurde. 1995 erhielt Guy Maddin für sein kinematographisches Lebenswerk – als bis dato jüngster Filmemacher – die Telluride Medaille, die zuvor u. a. Gloria Swanson, Francis Ford Coppola, Leni Riefenstahl und Clint Eastwood verliehen wurde. Darüberhinaus beteiligte sich Maddin an einer Reihe kleinerer Projekte: *Survival* (1985), *Mauve Decade* (1989), *Indigo High-Hatters* (1991), *The Poms of Satan* (1993), *Sea Beggars* (1994) und *Sissy Boy Slap Party* (1995).

Post Scriptum

Guy Maddin, ein Nachfahre isländischer Einwanderer, ist zur Zeit einer der kreativsten Filmschaffenden des Neuen kanadischen Kinos. Seine einzigartigen bizarren filmischen Aberrationen machen ihn zu einem Visionär, dessen überbordende visuelle Phantasien eindrucksvoll vom progressiven Verständnis des Mediums zeugen. Als cinephiler 'Retro-Avantgardist' nutzt er ungeniert scheinbar 'veraltete' Kunstgriffe, und jeder seiner Filme zeugt von seiner präzisen Einschätzung des filmischen Mediums, dessen Möglichkeiten er sich auf eine kongeniale, nahezu ausbeuterische Weise bedient. Nicht zu Unrecht wird Maddin mit Jean Cocteau und David Lynch, aber auch mit Woody Allen verglichen. Sein Werk fand Anerkennung bei Martin Scorsese und bei Leni Rie-

fenstahl. Zugleich Ausbeuter und Connoisseur, dringt Maddin zu ganz eigenen, individuell erinnerten Bildern der Bilder vor, gelangt vom fotografischen Bild zum Film und von den Filmbildern zu Metafilmbildern. In erster Linie macht Guy Maddin Filme über Filme: Metafilme, die sich der Geschichte des Mediums widmen und dessen Gedächtnispotential freilegen.

Daß Maddin viel Spaß an den seiner Phantasiewelt entsprungenen Freaks und Szenarien hat, ist in jedem seiner Filme spürbar. Die Stories ähneln einander, und alle seine Filme behandeln tragische Liebesgeschichten, durchzogen von Erniedrigung und Einsamkeit, wobei die unerfüllte Beziehung zum Vater in *The Dead Father* ein eigenständiges Motiv der filmischen Erinnerungsarbeit darstellt. Und weil die filmischen Erinnerungen nur als Bruchstücke, als Momentaufnahmen zu vergegenwärtigen sind, erzählen Maddins Filme fragmentarisch, verweisen die Zwischentitel und Texte auf Episoden, die Geschlossenheit letztlich nur vorgaukeln. Das durchgängige Verfahren des Zitats komplettiert die Einheit des Œuvres. Trotz all dieser formalen Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die Filme visuell erheblich, erkunden von Mal zu Mal neues filmisches Terrain und überführen die biographische Filmarbeit in eine Biographie des Films selbst, oszillieren zwischen autobiographischer Reflexion im Medium Film und der filmischen Reflexion der Bilder dieses Mediums selbst. Hierin kommt auch Maddins Aversion gegen alles Konventionelle zum Ausdruck. Nie interessieren ihn lineare Story-Konstrukte, nie interessiert ihn eine inhaltliche oder formale Geschlossenheit, immer insistieren seine Filme auf der Einzigartigkeit seines filmischen Blicks. So entstehen inmitten der rauschhaften Bilder, der gewollten Artifizialität und den manierten Studio-Settings Filmwunderwelten, die sowohl filmische als auch subjektive, sowohl kollektive als auch individuelle Autobiographie filmisch verbinden. Zudem ist Maddins Stil eine komisch-nihilistische Melancholie zu eigen, die entfernt an Kaurismäki-Filme erinnert. Die filmischen Obsessionen des Guy Maddin gestalten ein paradoxes, schwer dechiffrierbares Kino, das sich jeder Zuordnung versagt – eine Mélange aus surrealistischen Phantasien, makabrer Poesie und ästhetischen Träumereien, die immer auch eine filmische Erinnerungsarbeit leistet: von seinem Erstlingswerk *The Dead Father* bis zu seinem jüngsten Film *Twilight of the Ice Nymphs* (1997).¹

¹ *Twilight of the Ice Nymphs* (1997), in diesem Jahr auf der Berlinale vorgestellt, bestätigt Maddins Vorliebe für tragische Liebesgeschichten: Nach Jahren kehrt der politische Gefangene Peter Glahn in sein Heimatland Mandragora zurück und findet sich dort inmitten eines undurchsichtigen Geflechts sexueller Begierden wieder: Amelia, seine Straußenzüchtende Schwester, begehrt den Hypnotiseur Dr. Solti, dessen Interesse allerdings der Witwe Zephyr gilt, die sich wiederum in den neu angekommenen Peter verliebt, der allerdings nur an Juliana denken kann, die auf der Überfahrt kennengelernt hat; Juliana steht indes auf geheimnisvolle Weise in Beziehung mit Dr. Solti. Amelia wird wegen ihrer unerwiderten Liebe zu Dr. Solti und den Annäherungsversuchen von Cain Bell zunehmend verwirrt, verliert schließlich die Beherrschung und schlägt einen Nagel in Cains Kopf. Auch ihr Bruder Peter verzweifelt an seiner unerwiderten Liebe zu Juliana

Filmographie

- The Dead Father*: Kanada 1986, 28 min., 16mm, VHS, Schwarzweiß, Regie: Guy Maddin, Buch: Guy Maddin, Kamera: Guy Maddin, Schnitt: Guy Maddin, Produktion: Guy Maddin.
- Tales from Gimli Hospital*: Kanada 1988, 72 min., Schwarzweiß, R: Guy Maddin, B: Guy Maddin, K: Guy Maddin, S: Guy Maddin, Produktionsfirma: Extra Large/ Winnipeg Film Group, Produktion: Guy Maddin, Darsteller: Kyle McCulloch (Einar, der Einsame), Michael Gottli (Gunnar), Angela Heck (Snjofridur), Margaret-Anne MacLeod (Amma), Heather Neale (Fjola).
- Archangel*: Kanada 1990, 90 Min., Schwarzweiß, R: Guy Maddin, B: Guy Maddin, George Toles, K: Guy Maddin, S: Guy Maddin, PF: Ordnance (Greg Klymkiw Productions), P: Greg Klymkiw und Winnipeg Film Group, D: Kyle McCulloch (John Boles), Kathy Marykuca (Veronkha), Ari Cohen (Philbin), Sarah Neville (Danchuk), Michael Gottli (Jannings).
- Careful* (dt. *Lawinen über Tolzbad*): Kanada 1992, 95 Min., Farbe, R: Guy Maddin, B: George Toles, Guy Maddin, K: Guy Maddin, Musik: John McCulloch, S: Guy Maddin, PF: Greg & Tracy Film, P: Greg Klymkiw, Tracy Traeger, D: Gosia Dobrowolska (Zenaida), Kyle McCulloch (Grigorss), Sarah Neville (Klara Trotta), Paul Cox (Graf Knotgers), Brent Neale (Johann), Victor Cowie (Herr Trotta), Vince Rimmer (Franz).
- Odilon Redon*: Kanada 1995, 10 Min., 16mm und VHS, Schwarzweiß, R/B/K: Guy Maddin, P: BBC, D: Jim Keller (James Keller).
- Twilight of the Ice Nymphs*: Kanada 1997, Farbe, 94 Min., 35 mm, R: Guy Maddin, B: George Toles, D: Pascale Bussières (Juliana), Shelley Duvall (Amelia), Frank Gorshin (Cain Ball), Alice Krige (Zephyr), R.H. Thomson (Dr. Solti), Ross McMillan (Matthew), Frank Kowalski (Man in Black), Breanne Dowhan (Baby).
- Guy Maddin: Waiting for Twilight (Dokumentation/ Portrait)*: Kanada 1997, Farbe, 60 Min., R: Noam Gonick, P: Ritchard Findlay, S: Bruce Little, Sprecher: Tom Waits, Mitwirkende: Pascale Bussières, Paul Cox, Shelley Duvall, Ian Handford, Greg Klymkiw, Guy Maddin, John Paizs, Geoff Pevere, Stephen Snyder, George Toles.

Literatur

Allgemein:

- Eleanor Beattie: *The Handbook of Canadian Film*. Toronto: PMA 1977.
- Michael Posner: *Canadian Dreams: the Making and Marketing of independent Films*. Vancouver, British Columbia [u.a.] : Douglas & McIntyre, 1993.
- Take One: *The Canadian Film Magazine*. Film Book. Toronto.
- Darren Wershier-Henry: Interview mit Guy Maddin. In: MESH film/video/multimedia/art, Nr. 10, 1996.

und an den Machenschaften Dr. Soltis, der seine Annäherungsversuche vereitelt. - Für den 35 mm Film stand ein Budget von 1.5 Millionen Dollar zur Verfügung, was das Engagement von Darstellern wie Shelley Duvall, Alice Krige und Frank Gorshin ermöglichte (der Hauptdarsteller ließ sich allerdings aus Protest gegen die Post-Synchronisation seiner Stimme aus den Credits entfernen). Wie in *Careful* überwiegen farbenprächtig-kitschige Dekors, und das Aussehen ist diesmal den Dschungelmelodramen Hollywoods entlehnt. Trotz der verbesserten technischen Ausstattung und der Verpflichtung namhafter Darsteller ist Maddin - nach Einschätzung der Kritik - auch in *Twilight of the Ice Nymphs* seiner eigenwilligen filmischen Vision treu geblieben.

Tales from Gimli Hospital:

- 24 Images (Canada), Nr. 41, Winter 88-89, S.52. [Rezension]
 Cinefantastique, Vol. 20, Nr. 4, März 1990, S. 44-45. [Rezension]
 Cinema Canada, Nr. 152, Mai 1988, S. 30. [Rezension]
 StarBurst, Nr. 138, Februar 1990, S.23-24. [Rezension]
 Variety, 19. Oktober 1988, S. 243. [Rezension]

Archangel:

- Cinefantastique, Vol. 21, Nr. 6, Juni 1991, S.44-45, 61. [Bericht über die Produktion von *Archangel*, mit Kommentaren von Guy Maddin]
 Cinema Canada, Nr. 160, Februar/März 1989, S. 59. [Kurzer Produktionsbericht]
 epd Film, Nr. 6, Juni 91, S. 45. [Rezension von Frank Arnold]
 Johanne Larue: Archangel et La liberté d'un statue: fictions experimentales de jeunes cinéastes. In: Sequences, Nr. 150, Januar 1991, S.45-46. [Rezension]
 Première, April 1997. S. 20. [Rezension von Christophe Carrière]
 Premiere, Vol. 4, Nr. 6, Februar 1991, S. 36-37,39 [Rezension, zusammen mit *Poison und Begotten*]
 Screen International, Nr. 791, 25. Januar 1991, S. 14 [Rezension]
 StarBurst, Nr. 148, Dezember 1990, S. 35-36. [Rezension]
 Variety, Nr. 10, 17. September 1990, S. 101 [Rezension]

Careful (Lawinen über Tolzbad):

- Cinefantastique, Vol. 25, Nr. 1, Februar 1994, S. 123. [Rezension]
 Cinefantastique, Vol. 25, Nr. 2, April 1994, S. 54,55,61. [Guy Maddin über seine Filme und die Produktion von *Careful*]
 Film Français, Nr. 2595, 26. Januar 1996, S. 22. [Rezension]
 Vincent Ostria: Attention, fragile. Careful. In: Cahiers du Cinéma, März 1996, S.120-121. [Rezension]
 Positif, Nr. 423, Mai 96, S. 61. [Rezension]
 Daniel Scotto, Jean-Baptiste Thoret, Alain Schlockoff: Soyez prudents! Guy Maddin. In: Écran Fantastique, Nr. 146, Januar 1996, S. 30-33. [Biografie, Rezension, und Interview]
 Sequences, Nr. 162, Januar 1993, S. 12-13. [Rezension]
 Sight & Sound, Nr. 10, Oktober 1993; S. 41-42. [Rezension von Claire Monk]
 Sight & Sound, Vol. 3, Nr. 10, Oktober 1993, S. 41-42. [Rezension]
 StarBurst, Nr. 172, Dezember 1992, S. 43-45. [Rezension]
 Variety, 18. Mai 1992, S. 44. [Rezension]
 Variety, Nr.5, 18. Mai 1992, S. 44. [Rezension von David Stratton]
 Video Watchdog, Nr. 33, 1996; S. 11-12. [Rezension der Videoausgabe von Tim Lucas]

Odilon Redon:

- Take One, Nr. 9, Herbst 1995, S. 51. [Rezension]

Twilight of the Ice Nymphs

- Bruce Kirkland: Twilight of the Ice Nymphs surreal love. In: Toronto Sun, 27. September 1997. [Rezension]

Jürgen Felix

Vielfalt ohne Identität

Rückblicke auf das Neue kanadische Kino

„Kanada war und ist ein Kolonie: ökonomisch, politisch und kulturell.“
Piers Handling

Mitte der achtziger Jahre diagnostizierte Denys Arcand den 'Untergang des amerikanischen Imperiums': *Le Déclin de l' empire américain* (1986), in Cannes mit dem Prix de la Critique International ausgezeichnet und ein Überraschungserfolg in deutschen Kinos. Doch Hollywood hat sich bislang allen Krisen gegenüber als resistent erwiesen, und das Neue kanadische Kino scheint mittlerweile Vergangenheit. Was mit Festivalerfolgen in Cannes und Berlin begann, mit Jean-Claude Lauzons *Un zoo la nuit* (1987), Patricia Rozemas *I've Heard the Mermaids Singing* (1987) und Atom Egoyans *Family Viewing* (1987), hat sich zu keiner 'neuen Welle' von internationaler Tragweite formiert, die auch nur ansatzweise mit dem New Hollywood, dem Neuen deutschen Film, dem New British Cinema oder gar mit der Nouvelle vague vergleichbar wäre. Die Hoffnungen auf die Etablierung einer alternativen kanadischen Filmkultur sind inzwischen verfliegen. Immerhin konnten wir Egoyans Aufstieg zum Starregisseur mit Hollywood-Ambitionen erleben, David Cronenbergs Rückkehr in sein Heimatland und eine Reihe bemerkenswerter kanadische Autorenfilme, die aber selten ein großes Publikum fanden, es sei denn via Television. Letzteres gilt für Bruce McDonalds Roadmovies *Roadkill* (1989) und *Highway 61* (1991), und es gilt wohl auch für aufwendige kanadische Produktionen: etwa für Arcands ersten englischsprachigen Film *Love and Human Remains* (1993) und Rozemas lesbisches Coming-out *When Night Is Falling* (1994), auch wenn beide Filmemacher, der ehemalige Dokumentarist aus Quebec und die feministische Autorenfilmerin aus der Toronto-Community, sich mit diesen Produktionen unverkennbar dem internationalen Mainstream angenähert haben. Ein Avantgardist wie Guy Maddin und ein Experimentalfilmer wie Peter Mettler sind auf dem bundesdeutschen Filmmarkt schlicht nicht präsent, sogar das autobiographisch gefärbte Beziehungsportrait *Calendar* (1993) von Atom Egoyan (und mit ihm selbst als Hauptdarsteller), übr-

gens eine Co-Produktion mit dem ZDF, fand hierzulande keinen Verleih. Und wer kennt das von Niv Finchman produzierte Filmkunst-Projekt *YO-YO Ma Inspired by Bach* (1997), an dem – außer Egoyan, Finchman und Rozema – Kevin McMahon, François Girard und Barbara Willis Sweete beteiligt waren.¹ Selbst wenn eine kanadische Produktion eines renommierten kanadischen Regisseurs einmal für Furore sorgt, muß dieser Film keineswegs als kanadischer rezipiert werden: Cronenbergs *Crash* (1996) ist dafür ein neueres, aber keineswegs das einzige Beispiel.

Wer oder was repräsentiert den kanadischen Film? David Cronenberg und seine Horrorfilme? Atom Egoyan und seine artifiziellen Familienbilder? Zwischen diesen beiden Polen dürfte sich unsere Einschätzung wohl bewegen. Wenn wir vom Neuen kanadischen Kino sprechen, sollten wir uns bewußt sein, daß wir das alte kaum kennen; und auch nicht die kanadische Filmwirtschaft oder die gesellschaftlichen Spannungen in diesem Land, das noch vor wenigen Jahren unmittelbar vor seiner Aufspaltung in einen anglo- und einen franko-kanadischen Staat stand. Wer sich mit dem Einwanderungsland Kanada beschäftigt, mit seiner Geschichte und Kultur, wird immer wieder mit dem Problem einer fehlenden nationalen Identität konfrontiert – und mit dem Dilemma, daß der US-amerikanische Mainstream die Vielzahl der heterogenen Traditionslinien okkupiert, absorbiert, mehr und mehr zum Verschwinden bringt. Von solchen Verlusterfahrungen sprechen die Filme von Atom Egoyan, und es ist bezeichnend, daß Bruce McDonald, bei zwei Filmen Egoyans als Cutter tätig, als Regisseur selbst das Genre des Road Movie bevorzugt und in *Highway 61* eine junge Frau die Leiche ihres toten Bruders vom hohen Norden Kanadas nach New Orleans überführen läßt. Die dramatische Konstellation erinnert, auch in ihrer skurilen Komik, an *Leningrad Cowboys Go America* (1989), und so wie Aki Kaurismäkis Filme unser Bild von Finnland geprägt haben, mit seinen so melancholischen wie trinkfesten Bewohnern und dem kulturellen Identitätsverlust durch den Einzug der US-amerikanischen Mainstream-Kultur, so hat auch das Neue kanadische Kino unsere Wahrnehmung erweitert, insbesondere durch die Filme von Atom Egoyan.

Bevor man nach Gründen für den 'Niedergang' des Neuen kanadischen Kinos sucht, von fehlenden Talenten im zeitgenössischen kanadischen Kino spricht oder von einer Überschätzung der seinerzeit vielgepriesenen 'neuen Welle' (wie es Alexander Bohr vorgeschlagen hat),² sollte man – umgekehrt –

1 Die Videocassettenbox *YO-YO Ma Inspired by Bach* enthält folgende Filme: *The Music Garden* (Cello Suite no.1; R: Kevin McMahon), *The Sound of the Carceri* (Cello Suite no. 2; R: François Girard), *Falling Down Stairs* (Cello Suite no. 3; R: Barbara Willis Sweete), *Sarabande* (Cello Suite no. 4; R: Atom Egoyan), *Struggle for Hope* (Cello Suite no. 5; R: Niv Finchman), *Six Gestures* (Cello Suite no. 6; R: Patricia Rozema); Informationen über das Projekt finden sich im Internet unter www.sonyclassical.com.

2 Vgl. das in diesem Heft abgedruckte Interview auf S. 6ff.

die zeitweilige Popularität des Neuen kanadischen Kinos reflektieren. Daß die Filmfinanzierung in Kanada im Vergleich zu den achtziger Jahren mittlerweile schwieriger geworden ist, trifft zu, ist aber keine hinreichende Erklärung für den Popularitätsverlust des Neuen kanadischen Kinos. So war Telefilm Canada sowohl an der Produktion von *Crash* als auch von Egoyans Oscar-prämierten Familiendrama *The Sweet Hereafter* (1997) und des erwähnten Bach-Projekts beteiligt. Signifikanter erscheint mir die derzeit fehlende Medienpräsenz des kanadischen Films, und so wäre auch zu fragen: Hätten wir ohne die Fernsehausstrahlung der Filme von Maddin, McDonald, Rozema und dem 'Frühwerk' von Egoyan das Neue kanadische Kino überhaupt als Bestandteil einer eigenständigen Filmkultur wahrgenommen, insbesondere ohne die Anfang der neunziger Jahre auf 3sat und im ZDF ausgestrahlten Filmreihen zum anglo- und franko-kanadischen Kino? *Fremde im eigenen Land* (1991) nannte Alexander Bohr seine Dokumentation über die Filmszene der Toronto-Community und die Winnipeg-Film-Group, die sich seinerzeit neben dem renommierten Cinéma Québécois als wichtigste Zentren des kanadischen Kinos etabliert hatten. Rückblickend wäre zu ergänzen: Es waren 'Fremde', die hierzulande nicht zuletzt das öffentlich-rechtliche Fernsehen bekannt machte. Auch durch Wiederholungen in den Dritten Programmen und durch die Eingliederung kanadischer Produktionen in thematische Filmreihen; so war beispielsweise *I've Heard the Mermaids Singing* noch einmal im Rahmen des Zyklus „Filme vom anderen Ufer“ (3sat) zu sehen.

Nach wie vor gilt: „Bei der Entwicklung einer eigenständigen Filmindustrie (die bereits im Jahre 1900 mit 'Werbefilmen' der Produktionsgesellschaft Bioscope für das Einwanderungsland Kanada ihren Anfang nahm und seit den zehner Jahren auch kontinuierlich Spielfilme produzierte. J.F.) hat Kanada stets unter der Nähe der USA und der geographisch breiten Streuung seiner relativ kleinen Bevölkerung gelitten.“³ Der Sog Hollywoods ist in der kanadischen Filmszene weiterhin spürbar (jüngstes Beispiel: Atom Egoyan), und im internationalen Maßstab hat die kanadische Filmindustrie noch immer keine große Bedeutung. In seiner neuesten Ausgabe verzeichnet das „Lexikon des internationalen Films“ insgesamt gerade einmal 668 kanadische Filme und 25 für das Jahr 1996 (was allerdings nicht bedeutet, daß damit sämtliche in Kanada produzierten Filme erfaßt sind). Außerdem: Wer kennt schon Regisseure wie David D'Or und Frederic Forestier, wer würde bei *Falling Fire* und *Red Zone* (beide 1997) das Ursprungsland Kanada assoziieren? Für die deutsche Filmpublizistik ist die überwiegende Mehrzahl der kanadischen Mainstream-Produktionen ohne Interesse (zumal wenn es sich um Filme für das Fernsehen oder den Videomarkt handelt), und die meisten dieser Komödien, Thriller,

4 Liz-Anne Bawden (Hg.): Buchers Enzyklopädie des Films. Edition der deutschen Ausgabe von Wolfram Tichy Luzern, Frankfurt a.M. 1977, S. 398

Action-, Horror- und Science-fiction-Filme dürften von den deutschen Zuschauer kaum als kanadische Filme rezipiert werden (während die Herkunft durchschnittlicher US-amerikanischer oder französischer Produktionen für den einigermaßen geübten Zuschauer leicht zu identifizieren ist).⁴

Pointiert formuliert: Der kanadische Film ist – in der Regel – konturlos, ohne eine nationale Corporate Identity, zumal – aber nicht nur – für auswärtige Zuschauer. Das hat zum einen mit der Vielfalt der kanadischen Filmkulturen zu tun, insbesondere mit der Heterogenität des anglo- und franko-kanadischen Kinos, und freilich auch mit dem Fehlen einer spezifisch kanadischen Identität (wie jeder weiß, der einmal die Vielzahl ethnisch oder religiös geprägter Minoritäten zwischen Québec und Vancouver kennengelernt hat). Nicht unterschätzen sollte man allerdings auch, daß die Architektur von Toronto oder Montréal, der Lake Ontario oder das kanadische Wildnis längst nicht in dem Maße als mediale Topographie etabliert sind wie etwa die Skyline von Manhattan, Miami Beach oder Death Valley. Für die Rezeption des kanadischen Kinos, sind diese Faktoren insofern relevant, als neue kanadische Filme kaum in den Kontext einer nationalen Kinematographie verortet noch gegen das traditionelle kanadische Kino abgegrenzt werden können, das – wenn überhaupt – mit seiner Dokumentarfilm-Tradition identifiziert wird.⁵ Und da zudem (inter-)nationale Stars im kanadischen Kino weitgehend fehlen bzw. umgehend von Hollywoods Filmindustrie absorbiert werden, verbleibt für das Kinopublikum zumeist nur die Orientierung an Genre-Kategorien – und eben diese versagen regelmäßig im Falle des Neuen kanadischen Kinos: eines Kinos in der Tradition des 'art cinema' oder, wenn man so will, in der Tradition des modernen Autorenfilms, der – von der Nouvelle vague bis zum New British Cinema – die Muster und Mechanismen des Mainstream-Kinos und der Massenkultur stets mitreflektiert hat.

Was hat nun, Anfang der neunziger Jahre, das Neue kanadische Kino hierzulande populär gemacht? Die Antwort könnte zugleich einen Hinweis auf die

4 Man mache selbst den Test am Beispiel der in der neuesten Ausgabe des „Lexikon des Internationalen Films“ verzeichneten kanadischen Produktionen aus dem Jahre 1996: *Alarm für Security 13*, *Balance of Power*, *Cracker Jack II*, *Critical Choices – Die Entscheidung*, *Dark Ocean – Ein teuflischer Plan*, *Dead Innocent*, *Fire – Wenn die Liebe Feuer fängt...*, *Hard Core Logo*, *Hate – Haß*, *John Woo's The Thief, Kissed*, *Lexx – The Dark Zone 1 – Rebellen der Galaxis*, *Lexx – The Dark Zone 2 – Super Nova*, *Lexx – The Dark Zone 3 – Karussell des Todes*, *Lexx – The Dark Zone 4 – Giga Schatten*, *Outgun*, *Ein Pilot zum Verlieben*, *Der Polygraph*, *Revanche – Jetzt erst recht*, *Ruf der Wildnis*, *Sabotage – Dark Assassin*, *Screamers – Tödliche Schreie*, *Serum X*, *Thunder Point 7 Das Windsor Protocoll – Verschollen in der Karibik Teil 1 & 2*, *USS – Legacy*.

5 Zur Geschichte des kanadischen Dokumentarfilms vgl.: Gary Evans: *In the National Interest. A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1991; sowie: Douglas Fetherling (Hg.): *Documents in Canadian Film*. Peterborough, Broadview Press, o.J. [1993].

derzeitige 'Unsichtbarkeit' des kanadischen Films geben und ist eine doppelte: Es war erstens die postmoderne Ästhetik bis dahin unbekannter Filmemacher, die mit dem aktuellen 'Zeitgeist' korrelierten, was, insbesondere für den Überraschungserfolg von Egoyans *The Adjuster* (1991) gilt, mit Einschränkungen auch für Arcands *Jésus de Montréal* (1989), Rozemas *White Room* (1990) und Lauzons *Léolo* (1991); es war zweitens der Effekt einer Öffentlichkeitsarbeit des Fernsehens, einer 'Autorenpolitik', die ihre Entdeckungen – lange nach den ersten Festivalerfolgen – im Kontext einer nationalen Filmkultur verortete und das Neue kanadische Kino für die deutschen Zuschauer erstmals als mehr oder minder homogene Gruppe sichtbar machte. Freilich verlangt diese Antwort eine Erläuterung, und ich beginne mit der zweiten, weil leichter zu verifizierenden These: Die Populartät des Neuen kanadischen Kinos war hierzulande – auch – ein Effekt des Fernsehens.

Schlagwörter wie das vom kanadischen Filmwunder sind hurtig zur Stelle, Mißtrauen scheint angebracht. Aber was sich in den vergangenen Jahren in diesem Land, das wegen der unmittelbaren Nachbarschaft noch ungleich stärker als vergleichsweise die Bundesrepublik von der Marktmacht des amerikanischen Kinos beherrscht wird, abseits des kommerziellen Filmetriebes entwickelt hat: eine ungebundene, zuweilen auch ungebärdige Suche nach wenig abgenutzten Erzählstrukturen – diese Aufblühen kreativer Frische ist in seiner Vielfalt und innovativen Lust höchst bemerkenswert.⁶

So beginnt einer der Presseberichte, die im April 1991 die im ZDF und auf 3sat ausgestrahlte Filmreihe „Cinema Canada 1“ lancierten. Zu sehen waren damals, nach der bereits erwähnten 45-minütigen Dokumentation *Fremde im eigenen Land*, Egoyans *Next Of Kin* (1984), *Family Viewing* und *Speaking Parts* (1989), McDonalds *Roadkill*, Maddins *Archangel* (1990), Rozemas *I've Heard the Mermaids Singing* sowie *My American Cousin* (1985) von Sandy Wilton, *Train of Dreams* (1987) von John N. Smith und als Ergänzung der Dokumentarfilm *Calling the Shorts* (1988) von Janis Cole und Holly Dale. Die Reihe „Cinema Canada 2“ zum franko-kanadischen Kino, in der u.a. Arcands preisgekrönter Kinoerfolg *Jésus de Montréal* zu sehen war, konsolidierte die Kanonbildung.⁷

Die eine Frage, die ich hier nicht weiter thematisieren will, ist, inwieweit

6 Hans-Dieter Seidel: Das Leben als Aufzeichnung. Familienbilder: Auftakt einer Reihe kanadischer Filme im ZDF. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26.4.1991; vgl. auch: Manfred Riepe: Land ohne eigene Helden. ZDF und 3SAT starten heute kanadische Filmreihe. In: *Frankfurter Rundschau* 24.4.1991

7 In der Reihe „Cinema Canada 2“ (September/Oktober 1991) wurden ausgestrahlt: *Maria Chapdelaine* (1983, R: Gilles Carle), *Trois pommes à côté du sommeil* (1989, R: Jacques Leduc), *Lucien Brouillard* (1982, R: Bruno Carrière), *Les noces de papier* (1989, R: Michel Brault), *Les portes tournantes* (1987, R: Francis Mankiewicz), *Jésus de Montréal* (1989, R: Denys Arcand) sowie die Dokumentation *Das Kino, das aus der Kälte kommt* von Eva u. Georg Bense.

diese Auswahl dem bundesdeutschen Fernsehzuschauer einen repräsentativen Einblick in die zeitgenössische kanadische Filmkultur vermittelte (inzwischen kann man sich – via Internet – problemlos über kanadische Filmemacher und -produktionen informieren); betont sei allerdings, daß der damals 31-jährige Atom Egoyan in dieser Reihe mit seinem filmischen 'Gesamtwerk' vertreten war (ausgenommen die Kurzfilme aus der Studentenzeit und seine Regiearbeiten für das kanadische Fernsehen). Freilich war das kein Zufall, sondern Bestandteil einer der cineastischen Entdeckungen der frühen neunziger Jahre. Egoyans Regiedebüt *Next of Kin* war bereits 1989 auf den Mannheimer Filmtagen zu sehen (in der Sonderreihe „Canadian Film Board“), *Family Viewing* schon auf der Berlinale 1988 (in „Internationalen Forum des jungen Films“), aber ein Publikumserfolg gelang Egoyan weder mit diesen Filmen noch mit dem darauffolgenden *Speaking Parts* (1989), der vom ZDF am 15.5.1991 als „Deutsche Erstausstrahlung“ gesendet wurde.⁸ Erst mit *The Adjuster* wurde Atom Egoyan zum neuen Star der Filmkunstszene.

Wie wir wissen, hat das Fernsehen das Kino längst als gesellschaftliches Leitmedium abgelöst, ohne das Fernsehen würde die Filmproduktion erheblich minimiert, und man darf auch annehmen, daß gerade das Medium, das seine eigene Historiographie so sträflich vernachlässigt, maßgeblich zur Kanonbildung der Filmgeschichte beiträgt, vor allem im kollektiven Bewußtsein. Im Falle des Neuen kanadischen Kinos würde ich sogar behaupten, daß dieses ohne das Fernsehen gar nicht existent wäre (und nicht nur in dieser Hinsicht wäre ein Vergleich mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen des New British Cinema der achtziger Jahre lohnend). Gerade im Falle von Atom Egoyan liegt die Vermutung nahe, daß die Fernsehausstrahlung seiner 'frühen Filme' den Weg für die breite Rezeption geebnet hat.⁹ Ist *The Adjuster* ein besserer Film als *Family Viewing* oder *Speaking Parts*? Jedenfalls hat er eine nicht minder komplizierte Erzählstruktur und behandelt ein ähnliches Thema: die Depravation der Familie im Zeitalter multimedialer Reproduktion, oder wie Egoyan sagt: „in einer Welt, wo die Unterscheidung zwischen Präsentation und Repräsentation so verschwommen ist“.¹⁰

Und damit komme ich zu meiner ersten These zurück: Maßgebend für die

8 Die relative Erfolglosigkeit dieser Filme, die erst retrospektiv, als Bestandteile von Egoyans Oeuvre bekannt wurden, spiegelt sich auch in der fehlenden Aufmerksamkeit der Filmpresse wider; erwähnt sei immerhin der Berlinale-Bericht von Erika Richter – „Familienprogramm von Atom Egoyan“ (in: *Filmspiegel*, Berlin/Ost, Nr. 4, 1989).

9 Betont sei: Ich akzentuiere nur einen, von Cineasten oftmals vernachlässigten Aspekt und bitte, dies nicht als monokausalen Erklärungsversuch mißzuverstehen: So war die Retrospektive der Hofer Filmtage 1991 dem Werk von Atom Egoyan gewidmet (vgl. dazu auch: „Der Mensch lebt in keiner normalen Situation“. Ein Gespräch mit dem kanadischen Filmemacher Atom Egoyan. In: *Süddeutsche Zeitung* 23.10.1991).

10 Selbstinterview: Wer ist Atom Egoyan? In: *Der Schätzer*. Presseheft (Kinowelt), S.5.

Popularität des Neuen kanadischen Kinos, war eine postmoderne Ästhetik (im Sinne von Stilbildung und Wahrnehmung), wie sie seit Anfang der achtziger Jahre im internationalen Kino en vogue war. Rückblickend läßt sich sagen, daß dieses postmoderne Kino (also die Filme von Beineix, Besson, Carax, Grenaway, Lynch, die Coen-Brüder und viele anderen bis hin zur abschließenden Variante bei Tarantino¹¹) erstens niemals einen homogenen Stil etablierte, zweitens ästhetische Strategien der frühen Nouvelle vague popularisierte (und teilweise auch entpolitisierte), drittens sich in einem medialen Bedingungsgefüge konstituierte, in dem die Krise des modernen Autorenfilms und die Veränderung der Rezeptionsmuster durch Video und Television sicher nicht die unbedeutendsten Faktoren waren.¹² Ob in seiner identifikatorischen oder ironisierenden Variante: das neue Autorenkino der achtziger Jahre zeichnete sich sowohl durch ein hohes Maßes an Selbstreflexivität aus, entsprechend der Medienkompetenz der heranwachsenden 'Videogeneration', als auch durch Strategien des eklektizistischen Zitats, die gleichermaßen historische wie mediale Grenzen transzendierten. Ohne daß ich den Gedanken hier weiter ausführen kann, sei gesagt, daß sich in dieser Dekade das moderne Kino erstmals als populäres etablierte, gemäß dem postmodernen Diktum einer Verschmelzung von 'hoher Kunst' und Massenkultur, und die klassische Illusionsmaschine für einen spielerischen Umgang mit den Mustern und Mechanismen des Genrekinos, aber auch des Videoclips und der Werbeästhetik bereitstellte. Man könnte sagen, daß dergestalt experimentelle ästhetische Verfahren, die Romanciers wie Thomas Pynchon und Kurt Vonnegut jr. und Filmemacher wie Godard und Truffaut in den sechziger Jahren praktizierten, zu Bestandteilen der Populärkultur wurden. Daß sich die Rezeption des Neuen kanadischen Kinos im Zeichen der postmodernen (Film-)Kultur ereignete, läßt sich mit Blick auf Patricia Rozemas feministischen Selbstfindungsfilm und Guy Maddins exzentrische Retro-Szenarien ebenso zeigen wie an der Rezeption von Denys Arcands autoreflexiven Endspielen der Posthistoire, in Ansätzen sogar an Bruce McDonalds skurrilen Roadmovies, und sei am Beispiel von Atom Egoyans *The Adjuster* kurz demonstriert.

„Egoyans Filme sind hochintelligente Beziehungskomödien aus einer Welt, in der, wie er mit den postmodernen Philosophen sagt, die Unterscheidung zwischen Präsentation und Repräsentation verschwommen ist“, schrieb Thomas Klingensmaier über das „kanadische Puzzle“ und nahm damit Egoyans ei-

11 Vgl. zur Genese und Rezeption des postmodernen Kinos: Jürgen Felix: Postmoderne Permutationen. Vorschläge zu einer 'erweiterten' Filmgeschichte. In: *MEDIENwissenschaft*, 4/1996, S. 400-410; vgl. auch: David Bordwell, Thomas Elsaesser u.a.: *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt a.M. 1998.

12 Zur Veränderung der filmischen Dramaturgien im Zeitalter der Videokultur vgl. exemplarisch: Timothy Corrigan: *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. London 1991.

gene Rezeptionsvorgabe auf.¹³ Auch ohne den vielgeschmähten Begriff 'post-modern' zu benutzen, betonen die Rezensionen einerseits den fragmentarischen Charakter der Erzählung, in der sich die verschiedenen Narrationssträngen zu keinem sinnvollen Ganzen mehr fügen wollen, andererseits den thematisierten 'Realitätsverlust' von gesellschaftlichen Wertsystemen oder genauer gesagt: das Zerreißen der Zeichenkette zwischen Signifikant und Signifikation, zwischen den medial vermittelten Bildern und der sozialen Praxis, was der Film in 'kühlen Bildern' ebenso artifizuell und emotionslos registriert wie zehn Jahre zuvor Greenaways *The Draughtsman's Contract* (1982). Wie Wolfram Schütte schrieb: „Das Erschrecken über die Bodenlosigkeit, in der wir im *Schätzer* stürzen, rührt jedoch aus der Leidenschaftslosigkeit, mit der Egoysans Personen ihren Leidenschaften nachgehen“.¹⁴ Und in diesem Sinne konstatiert auch Verena Lueken: Die Figuren „sprechen ins Nichts, unterschiedlos im Ton ordnen sie Wörter zu tiefsinnigen, banalen Sätzen, verständigen sich nicht und streben dies auch nicht an. Klar, funktional und autistisch agieren sie wie Menschen unter Schock“,¹⁵ sieht sich Fritz Göttler mit einem Erzählen konfrontiert, „das keine Erfüllung und Erlösung bereithält für seine Personen und sein Publikum“,¹⁶ diagnostiziert schließlich Frauke Hanck die Reflexion der „Abbilder unserer medien- und bilderüberfluteten Zeit“ als thematisches Zentrum in Egoysans Filmschaffen.¹⁷

In seinen folgenden Filmen hat Egoyan seine Explorationen von Verlusterfahrungen in einer postmodernen Medienwelt fortgesetzt, hat in *Calendar* durch den Einsatz verschiedener Medien (Film, Video, Photographie) die Befragung des Bildstatus' persönlicher Identität und Beziehungen radikalisiert, hat aber seit dem mit großem Presseaufwand gestarteten *Exotica* (1994) Abstand von dieser multimedialen Inszenierungstechnik genommen und sein Erzählen zudem melodramatisiert.¹⁸ Das Oscar-prämierte Familiendrama *The Sweet Hereafter* setzt nicht nur diese psychologisierende Erzählweise fort, sondern kehrt auch zu einer geschlossenen Erzählung zurück, die schließlich das 'Erschrecken über die Bodenlosigkeit' der Verlusterfahrungen bannt und

13 Thomas Klingensmaier: Fremdlinge im eigenen Haus. Atom Egoysans kanadisches Puzzle: *Der Schätzer*. In: *Stuttgarter Zeitung* 13.2.1992.

14 Wolfram Schütte: Sanfter Schrecken unter glaubwürdigen Leuten. Atom Egoysans Nachtmahr-Film *Der Schätzer*. In: *Frankfurter Rundschau* 1.2.1992.

15 Verena Lueken: Die Ordnung der Dinge. Inventur in einer seltsamen Welt: Atom Egoysans Film *Der Schätzer*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 4.2.1992.

16 Fritz Göttler: Strategien des Fatalismus. *Der Schätzer*, ein Film von Atom Egoyan. In: *Süddeutsche Zeitung* 6.2.1992.

17 Frauke Hanck: Von den Bildern in den Köpfen. Mythen, Menschen, Möglichkeiten: Atom Egoysans Film *Der Schätzer*. In: *Die Welt* 5.2.1992.

18 Vgl. Jürgen Felix: *Exotica*. In: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. 2., durchges. u. erw. Aufl., Stuttgart 1998, S. 412-420.

für den emotional involvierten Zuschauer eine Art Happy-end bereithält. Möglicherweise ist dies ebenso ein Hinweis auf die Erschöpfung der postmodernen Ästhetik (im Film wie in den anderen Künsten) wie eine Ursache für Egoys andauernden Publikumserfolg. Das internationale Mainstream-Kino vermarktet, unter der Führung Hollywoods, mittlerweile längst ein 'postklassisches Erzählkino', das der Auflösung der klassischen Narration durch ein neues 'Kino der Attraktionen', der digitalen Special effects und eines reanimierten Starkinos begegnet.¹⁹ Das Neue kanadische Kino, das am Ende einer Dekade postmoderner Pluralität entstand, ist jedenfalls Vergangenheit.

Definierte sich die (post-)moderne Kunst in allen ihren Strömungen maßgeblich durch das Moment der Innovation, durch den radikalen Bruch mit den vorherrschenden Traditionen, so leben wir heute in einer Retro-Dekade, die überkommene Stile recycelt, aktualisiert und reanimiert. Der Film macht diesbezüglich keine Ausnahme: Nouvelle vague, Neuer deutsche Film, New Hollywood, New British Cinema – alle diese in sich so heterogenen Strömungen führen 'das Neue' programmatisch im Titel, alle diese 'neuen Wellen' waren Resultat einer Autorenpolitik und das Neue kanadische Kino vielleicht, möglicherweise (ich frage das) die letzte Manifestation eines engagierten Autorenkinos, das wir ohne das Fernsehen wohl gar nicht hätten wahrnehmen können. Ich denke, auch das ist ein Grund, weshalb sich Rückblicke auf diese, unseren Blicken wieder entzogene kanadische Filmkultur lohnt.

19 Vgl.: Drehli Robnik: Das postklassische (Hollywood-)Kino. In *filmkunst*, Nr. 145, Wien 1995; sowie: ders.: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St. Augustin 1998.