

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 näherte 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.

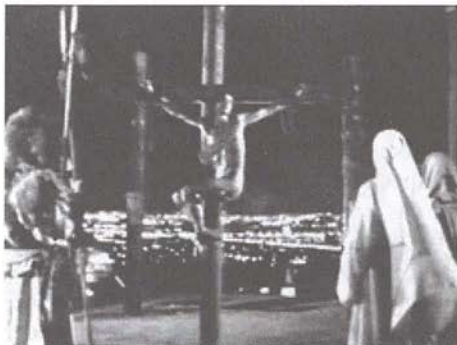
V. Ästhetik/Ethik gegen den Stillstand

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 (Gliedermaßen), 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 Großstadtdschungel, 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)