

**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 Khanjian<sup>1</sup> 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 Armeniern<sup>2</sup> 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 eingebledet 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.<sup>3</sup> 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*)<sup>4</sup> eingeschrie-

---

<sup>4</sup> 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 Logik<sup>5</sup> 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

---

<sup>5</sup> 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 Erinnerns, 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.<sup>6</sup>

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

---

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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 Egoyans Figuren auf der glatten und spiegelnden Bildschirmoberfläche nach Selbst- und Fremdbildern, doch der

---

<sup>7</sup> 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'<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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 Spiegel<sup>11</sup> 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.“<sup>12</sup> 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 Hauptfigur<sup>13</sup>, 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 Heimat<sup>14</sup>; 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.“<sup>15</sup> 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“.<sup>16</sup> 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 mochten<sup>17</sup>, 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.