
Burkhard Röwekamp

Maddinhead

Die filmischen Obsessionen des Guy Maddin

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

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

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

Fotografie und Erinnerung: Der nicht zuende gestorbene Vater

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Back To The Roots: Filmische Ahnenforschung

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

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

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

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

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

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

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

Erinnerungen an den Krieg

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

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

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

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

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

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

Filmische Abziehbilder: Erinnerungen an den Bergfilm

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

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

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

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

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

Kurzes

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

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

Post Scriptum

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

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

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

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

Filmographie

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

Literatur

Allgemein:

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

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

Tales from Gimli Hospital:

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

Archangel:

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

Careful (Lawinen über Tolzbad):

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

Odilon Redon:

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

Twilight of the Ice Nymphs

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