

Matthias Kraus

Bild – Erinnerung – Identität: Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14357>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kraus, Matthias: *Bild – Erinnerung – Identität: Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan*. Marburg: Schüren 2000 (Aufblende. Schriften zum Film). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14357>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.schueren-verlag.de/images/downloads/9783894723217.pdf>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Bild – Erinnerung – Identität

AUFBLLENDE
Schriften zum Film

herausgegeben von
Heinz-B. Heller und Knut Hickethier

Viele haben mir geholfen, vor allem während der »heißen Phase«
dieses Buchs. Ihnen allen sei ganz herzlich gedankt.

Insbesondere danke ich

Professor Heinz-B. Heller, für die fachliche und menschliche Unterstützung
des Projekts Egoan in seinen unterschiedlichen Entwicklungsstadien,
für die kompetente und kritische Begleitung der Arbeit
und die Ebnung der Wege finanzieller Förderung.

Patricia Römer, für die intensive Lektüre des Manuskripts, für ihre
fantasievollen und kritischen Kommentare, für Diskussionen,
Anregungen, Zeit und die Bewahrung eines unverstellten Blicks.

Matthias Kraus

Bild – Erinnerung – Identität
Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan

SCHÜREN

arte
E D I T I O N

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Schüren Verlag

Deutschhausstr. 31 · 35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren 2000

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagfoto: Constance Hanna/epd Film

Umschlaggestaltung: Rolf Zöllig

Druck: WB-Druck, Rieden

Printed in Germany

3-89472-321-1

(Zugl. Dissertation des Fachbereichs Germanistik und
Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, 1999)

Inhalt

Einleitung 7

I Atom Egoyan im kanadischen Kontext 13

1. Atom Egoyan – biofilmographische Skizze 13

2. Zur kanadischen Filmindustrie 20

The National Film Board of Canada (21) Canadian Film development Corporation (25) ›Renaissance‹ des anglokanadischen Films (27) Exkurs: Identität und Differenz (30) Ausblick (36)

3. Kulturelle Manifestationen 38

Atom Egoyan: A PORTRAIT OF ARSHILE (1995) (38) Nationale Identität (42) Fremdheit (44) Cultural Borders (48) Differenz als konstitutive Kategorie (51)

4. Der kanadische Technologiediskurs 57

George Grant und Marshall McLuhan (59) Atom Egoyan: HOWARD IN PARTICULAR (1979)/PEEP SHOW (1981) (62) Harold Innis (64) Atom Egoyan: OPEN HOUSE (1995) (67)

5. Die Rede über den kanadischen Film 70

Bilder und Selbstbilder (70) Canadian Cinema (74) Zwischenresümee (79)

II Die Filme von Atom Egoyan 83

1. NEXT OF KIN (1984) 83

Intro: NEXT OF KIN (83) Dissoziative Montage (84) ›Das Dispositiv zeigen‹ (87) Exkurs: Kinematographisches Dispositiv und filmische Selbstreferentialität (91) Die Verdopplung des Rollenspiels (106) Die entfesselte Kamera (109) Technologie und Ethnizität (111)

2. FAMILY VIEWING (1987) und SPEAKING PARTS (1989) 114

Nahaufnahme: »Something inside me« (114) Intro: FAMILY VIEWING (115) Intro: SPEAKING PARTS (117) Montageprinzipien (118) Die Materialität des Videobildes (123) Video als Dispositiv (125) Voyeurismus und Video (127) Das Videobild als Fetisch (133) Familienroman (134) Die andere Geschichte (139) Video und Überwachung (142) Inszenierung und Demontage (147) Showdown (151)

3. THE ADJUSTER (1991) 157

Intro: THE ADJUSTER (157) Rituale (158) Playing House (162) Out of touch (168) Geschichte und Narration (173)

4. CALENDAR (1993) 178

Intro: CALENDAR (178) Bilder und Töne (179) Form (183) Mentale Bilder (185) Zeitbilder (188) Sprache (194) Der Körper des Betrachters (202)

5. EXOTICA (1994) und THE SWEET HEREAFTER (1997) 205

Intro: EXOTICA (206) Intro: THE SWEET HEREAFTER (207) Struktur (209) Tauschhandel (216) Familienbilder (219) Trauerarbeit (227)

6. FELICIA'S JOURNEY (1999) 231

Intro: FELICIA'S JOURNEY (231) Form (233) Komik (235) Erinnerung, Geschichte und Video (237)

Schluß 243

Filmographie 246

Literatur 249

Einleitung

Diese Studie ist eine themenzentrierte Monographie über den kanadischen Regisseur Atom Egoyan (geb. 1960), dessen Werk vor dem Hintergrund der Situation des kanadischen Kinos und kanadischer Diskurse beleuchtet wird. Den Schwerpunkt bildet die Analyse der Ästhetik des bisher acht Spielfilme umfassenden Œuvres von Egoyan.¹

Ein zentrales Motiv in Egoyans Werk ist die Frage nach den Möglichkeiten des Films, personale oder kollektive Identitäten zu repräsentieren. Damit steht Egoyan in einer ›kleinen‹ Tradition anglokanadischer Filmmacher, die sich seit den frühen achtziger Jahren zunehmend international profilieren. Egoyan nimmt in der Reflexion abbildender Medien im Film (Fotografie und Video) allerdings eine herausragende Stellung ein: Kaum ein anderer (kanadischer) Regisseur behandelt so ambitioniert wie er das Verhältnis zwischen Identität, Erinnerung und Repräsentation. Das gilt ebenso für jene Filme der neunziger Jahre, die sich einer zunehmend konventionelleren Bildsprache bedienen, wie für die frühen, ›experimentelleren‹, in denen die Bedingungen der Repräsentation durch verschachtelte Bildebenen, Mehrfachkadrierungen und kontrastierende Passagen auf umkopiertem Videomaterial sowie dissoziative Montage und Narration ständig ihren besonderen Ausdruck finden.

Der Topos Identität kann hinsichtlich seiner Bedeutung in Egoyans Spielfilmen mehrfach differenziert werden: Identität bzw. die Frage, was das sei, ist 1. ein sehr kanadisches Thema, 2. ein Problem ›ethnischer Minderheiten‹ in Kanada (Egoyans Eltern emigrierten selbst von Ägypten nach

Kanada, als Egoyan drei Jahre alt war) und 3. ein Thema von multinationaler Relevanz in Bezug auf postkoloniale Gesellschaften. Die Begriffsbestimmungen für personale nationale Identität in neueren kultur- und gesellschaftstheoretischen Ansätzen orientieren sich immer weniger am Territorium als Garant und Konstituent einer wie immer verstandenen Einheit;² die Landesgrenzen, die seit dem 18. Jahrhundert ein Terrain auch nationaler Identität markieren, entziehen sich mit der Diversifizierung der Gesellschaften zunehmend ihrer Kartographierbarkeit im Sinne einer einheitsstiftenden Idee, und an ihre Stelle treten Konzepte von imaginierten Zugehörigkeiten und Gesellschaften, die nicht als essenziell oder ursprünglich definiert, sondern permanent ›ausgehandelt‹ werden.³ Dies ist umso relevanter für eine sich selbst als ›multikulturell‹ bezeichnende Gesellschaft wie die kanadische.⁴

Obwohl Egoyan auf den internationalen Festivals und in der internationalen Presse als der bis dato ambitionierteste und international erfolgreichste Regisseur Kanadas gefeiert wird, stand eine Gesamtdarstellung seines Werks bisher aus, wie Monographien zum anglokanadischen Kino generell eher spärlich gesät sind. Hauptsächliche Ursache für letzteres ist in den Problemen einer eigenständigen kanadischen Filmindustrie und -kultur zu sehen, die in den nachfolgenden Kapiteln ausführlich diskutiert werden: Kanada hat sich seit Beginn der Filmgeschichte schwer damit getan, sich von der Abhängigkeit vom kulturell und ökonomisch übermächtigen Nachbarland USA zu emanzipieren. Dies hat zur Folge,

1 Egoyans jüngster Film, *FELICIA'S JOURNEY* (1999), den der Regisseur im Mai 1999 in Cannes vorgestellt hat, war erst nach Fertigstellung des Manuskripts zugänglich. Er wird daher am Ende der Studie exkursorisch vorgestellt.

dass das Volumen originär kanadischer Spielfilme zum einen nicht eben groß ist und dass sich – in Reaktion hierauf – viele der Bücher zum kanadischen Film auf eben jenes Problem konzentrieren oder Überblicksdarstellungen anbieten: Viele der Publikationen zum Thema befassen sich mit filmökonomischen, weniger mit filmästhetischen Aspekten, da von einer nennenswerten Spielfilmproduktion anglokanadischer Provenienz erst seit etwa 15 Jahren die Rede sein kann.⁵

Kompetente und differenzierte jüngere Darstellungen kanadischer Filmgeschichte und -wirtschaft, insbesondere auch der wichtigsten Institutionen staatlicher Filmförderung (National Filmboard of Canada [NFB], Canadian Film Development Corporation [CFDC], Ontario Film Development Corporation [OFDC] u.a.) bieten Magder (1993), Steven (1993; zum Dokumentarfilm), Posner (1993; zur unabhängigen Filmszene), Evans (1992, 1984; zur Produktion des NFB), Pink (1989), Testa (1989; zum Experimentalfilm) Hehner (1987), Turner (1987), Topalovich (1984), Morris (1978), Beattie (1973) sowie der sporadisch aktualisierte »National Film

Board Film Guide« des NFB. Empfehlenswert ist auch das Nachschlagewerk »Who's who in Canadian film and television« (1987). Einen Einblick in aktuelle Tendenzen und Entwicklungen der anglo- und frankokanadischen Filmszene bieten daneben die kanadischen Filmzeitschriften »24 Images« und »Cinema Canada«, das »Canadian Journal of Film Studies« sowie die Internetseiten »CultureNet«, »Cinema Canada Online«, »The Virtual Film Festival« und »The National Film Board of Canada«.

Von den – bisher größtenteils verstreut veröffentlichten – Arbeiten, die zur Ästhetik der Filme Egoyans vorliegen, sind insbesondere zu nennen: Coates (1997), Butz (1995), Harcourt (1995), Pevere (1995), Shary (1995), Egoyan (1993), Marks (1994), Desbarats/Ligeira/Rivière/Virilio (1993), Merschmann (1993), Wall (1993), Lux (1992), Bailey (1990), Taubin (1989) und Wood (1989); daneben auch druku- ren. Die Filmwelt des Atom Egoyan (1995), ein Porträt über den Regisseur, sowie FREMDE IM EIGENEN LAND (1991), ein Essay über die Filmszene Torontos, beide von Alexander Bohr.

- 2 In den Geschichts- und Kulturwissenschaften herrscht weitgehend Konsens darüber, dass Identität prinzipiell nicht definiert werden kann, sondern vielmehr ein organisches Ensemble von Merkmalen darstellt, die, abhängig von räumlichen und zeitlichen Einflüssen, einem ständigen Wandel unterliegen. Daher sollte der in diesem Text häufig verwendete Terminus Identität stets in Anführungsstrichen gedacht werden. Identität bezeichnet allererst ihre Genese und ist eine diskursive Kategorie. Vgl. hierzu exemplarisch die 1998 erschienene vierbändige Anthologie »Erinnerung, Geschichte, Identität«, in der Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen die Genese des Begriffs nachzeichnen, ihn hinsichtlich aktueller und historischer Konstellationen anwenden und auch theoretisch aktualisieren (vgl. Assmann/Friese 1998, Rösen/Gottlob/Mittag 1998, Rösen/Straub 1998, Straub 1998). Die ethnopolitischen Fallstudien, die die Bände versammeln, problematisieren den Identitätsbegriff zumeist hinsichtlich seiner Repräsentation und stimmen weitgehend darin überein, dass Identität nicht per se existiert, sondern eine Konstruktion darstellt.
- 3 Vgl. hierzu vor allem Anderson (1996); siehe auch den Exkurs zu Identität und Differenz im ersten Teil dieser Untersuchung, Kap. I.2. In der Idee des Nationalstaates erscheinen die diskursiv aufbereitete – und manchmal auch tatsächlich erfundene – Geschichte eines Volks, überlieferte Mythologeme, (macht-)politisch definierte Landesgrenzen und der Wille zu einer gemeinsamen Idee zu der Konstruktion »nationale Identität« amalgamiert.
- 4 Da der Begriff »Multikulturalismus« und seine Ableitungen nicht unproblematisch sind, jedoch kein adäquates deutschsprachiges Synonym existiert, erscheint er in Anführungsstrichen; weiter unten wird der Begriff ausführlicher problematisiert (vgl. Kap. I.3).
- 5 In Bezug auf den frankokanadischen Film sieht es nicht viel besser aus, doch konnte sich hier in den späten fünfziger Jahren eine eigenständige Schule entwickeln, die sich ästhetisch stark am französischen Film orientiert.

Die genannten Arbeiten bieten – z.T. thematisch ausgerichtete – Überblicksdarstellungen über Egoys Filme, wie Pevere (1995), Shary (1995), Merschmann (1993) und Lux (1992), oder untersuchen einzelne Filme im Rahmen übergeordneter Fragestellungen, so etwa Marks (1994), die Egoys Film *CALENDAR* (1993) unter dem Topos eines »Diasporan Cinema« untersucht, Wood (1989), der fragt, inwiefern sich in Egoys Erzählweise ein gesellschaftskritisches Potenzial jenseits überkommener marxistischer Denkmodelle manifestiert. Bei Coates (1997, zu *EXOTICA*) und Wall (1993, zu *THE ADJUSTER*) handelt es sich um Einzelstudien, die eine dezidiert kanadische Perspektive auf einen kanadischen Autor erkennen lassen. Das Gleiche gilt für Baily (1990), der die psychosoziale Struktur der Egoyschen Familie beleuchtet sowie Harcourt (1995), der Egoys Filme unter dem Aspekt der Ethnizität untersucht. Ligeira (1993) rekurriert auf das Verhältnis zwischen Bild, Erinnerung und psychischer Projektion in Egoys Figurenkonstellationen. Einen der profiliertesten Texte zum Thema bietet eine 1995 entstandene, unveröffentlichte Magisterarbeit (Butz 1995), die akribisch und präzise die Funktion von Fotografie und Video in einigen von Egoys Filmen analysiert.⁶

Der vorliegende Text will eine Lücke schließen, indem er der Untersuchung zum einen sämtliche Filme Egoys zugrundelegt, zum anderen, indem er die bisher separat behandelten Aspekte, die Egoys Werk ausmachen, in einen nach unterschiedlichen Schwerpunkten gegliederten Kontext stellt. Egoys Werk ist in vielerlei Hinsicht symptomatisch für das

zeitgenössische Autorenkino, vor allem was die Abkehr von linearen Erzählmodellen und die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Repräsentation und Identität betrifft.

Im Verlauf der Auseinandersetzung mit Egoyan wurde immer klarer, dass eine nicht zu unterschätzende Affinität zwischen seinen Filmen und einem spezifischen »Canadian Thought« besteht. Die Beschäftigung mit der Identitätsfrage hat eine lange Tradition in Kanada und wird dort auch in Verbindung mit den Themen Repräsentation, Nation, Kultur, Landschaft und Technologie diskutiert.⁷ Andererseits kommt dem Spielfilm in Kanada seit seinen Anfängen per definitionem eine ganz besondere identitätsstiftende und -bewahrende Rolle zu, sowohl hinsichtlich einer programmatischen Filmpolitik seitens der kanadischen Regierung als auch hinsichtlich der Frage der Rezeption. Vor dem Hintergrund einer fehlenden kulturellen Grenze zum ökonomisch und kulturell übermächtigen Nachbarn USA stellt sich die Frage, welche Bilder ›den Kanadiern‹ zur Imagination einer gemeinsamen Idee zur Verfügung stehen. Ziel dieser Untersuchung ist zwar nicht, eine Antwort auf die Frage zu geben, was kanadische Identität sei oder ob es eine Beschreibung gebe, die diese definitiv fassen könnte. Abgesehen davon, dass sich solch ein Versuch – zumal aus einer Außenperspektive formuliert – den Vorwurf der Anmaßung gefallen lassen müsste, geht es in dieser Arbeit nicht in erster Linie um ›kanadische Identität‹, sondern um die Filme von Atom Egoyan. Dennoch muss diese Frage in die Reflexion von Egoys Ästhetik mit einbezogen werden.

6 Vgl. auch Kraus (1998), (1998a) und (1998b). Es handelt sich bei diesen Texten um Überblicksdarstellungen, deren Argumente und Thesen in die vorliegende Untersuchung eingegangen sind.

7 Kanadische Autoren, die diese Diskussion initiiert haben und deren Texte implizit oder explizit in vielen zeitgenössischen film- und kulturtheoretischen Debatten ihren Niederschlag finden, sind neben George Grant, Harold Innis und Marshall McLuhan vor allem Northrop Frye und Margaret Atwood.

Die selbstreferentiellen Strategien, die Egoyan sich bedient und die ihn als ›Auteur‹ auf der filmsprachlichen Höhe der Zeit, immer aber auch als ›typisch‹ kanadischen Filmemacher ausweisen, können nicht anders als im Zusammenhang der Frage nach dem Verhältnis zwischen Repräsentation, Erinnerung und Geschichte analysiert werden, d.h. im Zusammenhang mit der Frage, inwiefern persönliche Geschichten dazu in der Lage sind, Geschichte zu konservieren, herzustellen, zu interpretieren und Subjektpositionen im Schnittpunkt von Privatem und Öffentlichem auszumachen oder aufzufinden. Denn Geschichte ist das abstrakte und ungesicherte Terrain, das Identitäten hervorbringt, ihre Konstruktion sowohl bedingt als auch ermöglicht: Identität entsteht durch die Positionierung des Subjekts in den Geschichten, die Historie konstituieren. Zwar lässt sich einwenden, dass Identität allererst ein Produkt von Erfahrung in einer wie auch immer bestimmten psychosozialen oder soziokulturellen Situation ist; aber die Erkenntnisse und Informationen über diese kulturellen Settings manifestieren sich ausschließlich in ›öffentlichen‹ und ›privaten‹ Erinnerungen, deren institutionalisierte Formen sprachliche und audiovisuelle Repräsentationen sind, also in ›den Medien‹.

Der erste Teil dieser Untersuchung stellt einen kanadischen Kontext her, vor dessen Hintergrund sich die Filme Egoyans als Werke eines kanadischen Autors abzeichnen. Ein Blick auf die kanadische Filmwirtschaft, die Differenzen innerhalb der kanadischen Gesellschaft, auf kanadisches Denken, wie es sich in Texten manifestiert, die der Frage nach ›dem Kanadischen‹ nachgehen, und nicht zuletzt auf den filmwissenschaftlichen Diskurs zum kanadischen Film eröffnen ein Feld ständig wiederkehrender Themen und Figuren, die sich auch in Egoyans Filmen wiederfinden: die Marginalisierung der eige-

nen Geschichte, der Zwispalt zwischen angestrebter Homogenität und tatsächlicher Vielfalt, die die kanadische Gesellschaft kennzeichnet, die Fremdheit im Eigenen, der Zusammenhang zwischen Technologie resp. Kommunikationsmedien und Identität. Als Beispiele für die Anschlüsse zwischen Egoyans Werk und kanadischem Denken fungieren in diesem ersten Teil einige von Egoyans hierzulande weitgehend unbekanntem Kurzfilmen, die in Deutschland auf einigen Festivals zu sehen waren. Eine biofilmographische Skizze des Regisseurs stellt zunächst die wichtigsten Koordinaten von Egoyans Leben und Werk zusammen.

Die Hintergrundinformationen des ersten Teils sollen die Perspektive auf Egoyans Œuvre jedoch nicht einschränken, sondern die Analysen des zweiten Teils, der der Chronologie von Egoyans Filmen folgt, kontextualisieren. Diese konventionelle Struktur hat den Vorteil, sich jederzeit gezielt zu einzelnen Filmen informieren zu können. Trotz vieler Querverweise im Text ist auch ein ›Quereinstieg‹ möglich. Dennoch setzt der Analyseteil immer wieder theoretische Schwerpunkte, die für sämtliche Filme Egoyans relevant sind und die zum Teil exkursiv dargestellt werden. So enthält das Kapitel zu NEXT OF KIN (1984, Kap. II.1) – ausgehend von Egoyans Einführung des Mediums Video als formkonstitutives Element – einen grundlegenden Exkurs zum Zusammenhang zwischen der »Krise der Repräsentation« und Formen filmischer Selbstreferentialität. Dieser Exkurs versucht eine Brücke zu schlagen von der Kritik der Siebziger-Jahre-Filmtheorie am narrativen Kino über psychoanalytische Ansätze hin zu selbstreferentiellen filmischen Verfahren und zur Antwort neuerer theoretischer Ansätze auf dieses Phänomen. Der Exkurs stellt auch die Frage, inwiefern eine reflexive Ästhetik im Allgemeinen und die Selbstreferentialität Egoy-

ans im Besonderen eine angemessene künstlerische Reaktion auf die ubiquitäre visuelle Kodifizierung der Welt darstellen können. Kapitel II.2 zu den beiden Filmen FAMILY VIEWING (1987) und SPEAKING PARTS (1989) behandelt zentral Rolle und Funktion von Video, sowohl aus technischer Perspektive als auch hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Video und Erinnerung. Im anschließenden Abschnitt zu THE ADJUSTER (1991, Kap. II.3) geht es zentral um die ritualisierten Realitätskonstruktionen von Egoyans Charakteren und die Frage, wie der Begriff ›Home‹ bei Egoyan definiert ist (das Kapitel zu EXOTICA, 1994, und THE SWEET HEREAFTER, 1997, Kap. II.5, greift diese Frage erneut auf). Im Kapitel zu CALENDAR (1993) wird das Problem des filmischen Umgangs mit dem Element Zeit, d.h. der Gestaltung von Zeit durch den filmischen Diskurs, diskutiert; das fünfte Analysekapitel, II.5, das ebenso wie Kap. II.2 zwei Filme gleichzeitig behandelt, widmet sich den außerfamiliären Konstruktionen von Zugehörigkeit in EXOTICA und THE SWEET HEREAFTER sowie der Frage, welche Strategien Egoyans Figuren zur Bewältigung ihrer Verluste entwickeln. Kapitel II.6 schließlich führt in Egoyans bislang letzten Spielfilm FELICIA'S JOURNEY ein, der sich erstmals einschlägiger Genrelemente bedient, ohne jedoch in einer Thriller-Handlung aufzugehen. Dass Kapitel II.2 und II.5 jeweils zwei Filme gemeinsam diskutieren, hat seine Ursache in den auffälligen strukturellen Par-

allelen, die diese Filme als besonders vergleichbar erscheinen lassen. Selbstredend stellt bei all diesen Versuchen der Zusammenhang zwischen Repräsentation und Identität das übergeordnete Analysemoment dar. Eingeleitet werden die Einzeluntersuchungen jeweils durch ein kurzes, in die Handlung einführendes ›Intro‹.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass diese Studie allererst ein Resultat individueller Seherfahrungen darstellt und nicht den Anspruch erhebt, Egoyans Filme in all ihren Aspekten zu erfassen – gerade diejenigen Aspekte zwischenmenschlicher Interaktion, die die Repräsentation nicht zu erfassen vermag, sind vielleicht die zentralen in Egoyans Filmen. Ebenso wie Identität einen unabschließbaren und dynamischen Prozess darstellt, so ist auch das moderne Kunstwerk bekanntlich ein Produkt seiner Rezeption und für Deutungen prinzipiell offen. Film ist nicht in erster Linie ein theoretischer oder abstrakter Untersuchungsgegenstand, sondern vielmehr Bild und Ton gewordene Erfahrung. Im besten Fall kann er Spiegel und Resonanzboden unserer eigenen Erfahrungen werden und uns dazu führen, uns selbst in unserer Beziehung zur Welt intuitiv besser zu verstehen. Daher steht nicht nur vor jeder Analyse die ›Bewegung‹ durch das Bild, sondern die Analyse muss auch stets offenbleiben für das Moment der Erfahrung; dann kann Film in einem sehr vermittelten Verständnis ein ›Fenster zur Welt‹ sein.

I. Atom Egoyan im kanadischen Kontext

Egoyan: Atom Egoyan ist eine Konstruktion [...] Die verborgene Welt des Atom Egoyan ist eine Person, deren Persönlichkeit in einer Kultur geformt ist, die vollkommen vergessen ist und absolut keine Beziehung zu der Welt hat, in der er nun lebt. Atom Egoyans früheste Erinnerungen sind in einer Kultur, die nichts zu

tun hat mit der Formierung und unbewußten Gestaltung seiner Persönlichkeit.

Atom: Können diese Welten miteinander versöhnt werden?

Egoyan: Ja, im Kino. (Egoyan in einem fiktiven Selbst-Interview, Presseheft THE ADJUSTER)

1. Atom Egoyan – biofilmographische Skizze⁸

Atom Egoyan wurde am 19.7.1960 in Kairo als Sohn einer Künstlerfamilie und Angehöriger der armenischen Minderheit geboren. Als er 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. Diese biografische Konstellation stellt einige entscheidende Koordinaten zum Verständnis von Egoyans späterem Filmschaffen bereit, das die Topoi von nationaler und familiärer Identität immer wieder problematisieren wird. Als Kind kam Egoyan in ein Land, dessen Sprache ihm fremd war. Kindheit und Jugend waren wesentlich vom Gedanken der perfekten Assimilation bestimmt, Egoyan vergaß seine Muttersprache und wurde Kanadier. Es ist diese spezifische Erfahrung des Exils,

die die Frage der Identität zu einer permanenten und von Beginn an existenziellen werden lässt.⁹ So berichtet Egoyan, wie sein anderes Aussehen und seine Sprache, das Armenische, dazu führten, dass er sozial ausgeschlossen wurde. Dieses armenische Element als kulturelles Erbe, von dem die Eltern wollten, dass der Sohn es bewahrte, wurde zu einem Teil dessen, was ihn ausgrenzte;¹⁰ daher verweigerte er irgendwann die armenische Sprache.

Die bewusste Verdrängung eines nativen kulturellen Gedächtnisses findet ihr 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 Wohnhaus, von Ägypten und Kanada. Parallel dazu führte er ein Tonband-Tagebuch: eine Sozialisation im

8 Zu den biografischen Details vgl. Pevere (1995) sowie Egoyans zahlreiche, häufig sehr ausführliche Interviews.

9 Kulturelle Identität im Exil ist unter anderem dadurch charakterisiert, dass sie nicht mehr allein ortsgelbunden ist, da die Mitglieder der ursprünglichen kulturellen Gemeinschaft häufig in alle Welt verstreut sind. Ihre Beziehung zueinander basiert nicht mehr allein auf historischen bzw. historisch greifbaren Fakten, sondern auf einer gemeinsamen imaginären Konstruktion (vgl. Naficy 1993: 2). Obwohl das auch für andere Gemeinschaften gilt, z. B. die der Nation, ist die Situation des Exils doch deutlich hiervon verschieden, da sich die Frage der Zugehörigkeit hier stets als existenzielle stellt.

10 Egoyan erwähnt z. B., dass er von einigen Lehrern »little Arab« genannt worden sei (vgl. Naficy 1997: 188).

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 allen Kalküls, das manchem Kritiker Egoyans Werk als steril und kalt erscheinen lässt, 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. »He has soul«, eine Qualität, die sich nicht beschreiben lässt, ohne zu stereotypisieren, wie der kanadische Produzent André Bennett urteilt (zit. n. Bohr 1995).

Sehr genau beschreibt Egoyan, wie die kulturellen Wurzeln zu einer regelrechten Plage werden können. Als er im Alter von 18 Jahren nach Toronto kam, geriet seine in Victoria konsolidierte ›kanadische Identität‹ nämlich gehörig ins Wanken, und die Identitätsfrage stellte sich erneut als Frage der sozialen Zugehörigkeit:

»I also came to a point where I maybe began to comfort myself that the reasons for my insecurity were not the result of my not being as talented, as bright, or as curious as I thought I was, but rather the result of this baggage, cultural baggage, that would somehow define me and separate me from the dominant community.« (Egoyan, zit. in Naficy 1997: 189)

Gleichzeitig wuchs der Verdacht, die kontemporäre Identität sei eine Art Performance: Man spielt ›Kanadier‹, um sich in seinem sozialen Umfeld zurechtzufinden.

Diese höchst unsichere Situation, dass Selbstbewusstsein und Identität zu Begreifen geraten, die ständig neu geprüft und austariert werden müssen, schlägt sich formal und motivisch in Egoyans Filmen nieder – eine Situation, deren Kern die Frage nach der Interrelation personaler Identität und der Rolle innerhalb einer bestimmten soziokulturellen Formation enthält. Das Medium Film als öffentliche Kunstform, in der private Geschichten erzählt werden, erscheint als privilegierter und idealer Signifikant der Repräsentation dieser Interrelation. Das Selbst-Bewusstsein, das notwendig wird und das aus der Notwendigkeit einer permanenten Selbst-Positionierung erwächst, beschreibt Hamid Naficy folgendermaßen:

»Self-consciousness is an aesthetic principle in his films and in his writing about his films, a self-consciousness derived from the idea that one is always being watched and must therefore put on a public face, even in moments of privacy, because of the possibility of being subjected to voyeurism or eavesdropping.« (Naficy 1997: 190)

Dennoch ist sich Egoyan, wie er sagt, dieser permanenten Querbezüge zwischen Werk und Biografie keineswegs ständig bewusst und wundert sich immer wieder selbst darüber, wenn er oder andere diese Bezüge zur eigenen Geschichte entdecken (vgl. Naficy 1997: 192). Er vergleicht jedoch das Filmemachen mit dem Identitätsproblem an sich, da es hier wie im Leben um die Konstruktion von Identitäten geht, um »performed identities«:

»As a dramatist you give life, represent, and explore certain characters. And [...] those trajectories come from a very private mythology, a very, very private source.« (Egoyan, zit. in Naficy 1997: 194)

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 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 *OPENHOUSE* (1982), 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 diesem Genres das Handwerk für actionreiche, kommerzielle Produktionen, deren Ästhetik der Regisseur in seinen Spielfilmen subversiv unterläuft.¹¹ Das projektierte Budget für *NEXT OF KIN* betrug 25.000 Dollar, mit einem Zuschuss vom Ontario Arts Council wurde die Low-budget-Produktion schließlich mit einem Gesamtetat von 37.000 Dollar fertiggestellt. Die Qualität von Egoyans Projekten hatte zu dieser Zeit jedoch bereits Früchte getragen, so dass er sich am Beginn seiner Spielfilmkarriere zu einer Minderheit von privilegierten Regisseuren zählen konnte.

Mit dem nächsten Film *FAMILY VIEWING* (1987) konsolidierte Egoyan seinen Stil. Nachdem *NEXT OF KIN* ein relativer kommerzieller Erfolg beschieden war – der Film wurde ebenfalls von der CBC gekauft – passte Egoyan seine Schreibweise jedoch nicht ökonomischen Erfordernissen an,

sondern legte ein Drehbuch vor, das viele Leute verstörte, mit dem Resultat, dass das Budget wiederum sehr schmal ausfiel.

Zum Zeitpunkt der Planung und Realisation von *FAMILY VIEWING* etwa entstand mit der Ontario Film Development Corporation (OFDC) eine weitere Institution zur Filmförderung, die einerseits künstlerisch ambitionierter war als Telefilm Canada – eine Einrichtung, die die private Produktion von Spielfilmen fördern sowie die Entwicklung einer nationalen Spielfilmindustrie initiieren sollte –, und die andererseits ökonomisch organisierter arbeitete als der Arts Council. Von der OFDC erhielt Egoyan ein Darlehen, mit dem er professionelle Schauspieler engagieren und seiner Crew auch erstmals ein Gehalt zahlen konnte. *FAMILY VIEWING*, mit dem Egoyan der internationale Durchbruch gelang, ist ein typisches Beispiel für die ökonomischen Mechanismen der Filmförderung (nicht nur in Kanada). Die bescheidene Subventionierung garantierte keineswegs unbeschwertes Arbeiten. Um mehr Geld von der OFDC zu erhalten, hätte er tiefgreifende Konzessionen eingehen müssen. *FAMILY VIEWING* ist zu einem Großteil auf VHS-Video-Bändern aufgenommen, die dann auf Filmmaterial umkopiert wurden, was – neben anderem – für den Verfremdungseffekt des Films verantwortlich ist. Die OFDC verlangte einen alternativen Rohschnitt, der die Videoszenen auch auf »Filmmaterial« zeigt; Egoyan hätte also zwei Versionen drehen müssen, um dann – abhängig von den Reaktionen auf die Probevorführungen – gegebenenfalls auf die gefälligere Variante zurückgreifen zu können. Genau das hätte aber die ästhetische Eigenart des Films nivelliert. Deshalb verzichtete Egoyan auf zusätzliche finanzielle Mittel und drehte den Film nach seinen Vorstellungen.

11 Neben den Spiel- und Kurzfilmprojekten arbeitet Egoyan auch immer wieder fürs Fernsehen. Er drehte einige Folgen von *THE TWILIGHT ZONE* und *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS* sowie die Fernsehfilme *IN THIS CORNER* (1986), *LOOKING FOR NOTHING* (1989) und *GROSS MISCONDUCT* (1992).

Egoyans dritter Spielfilm, *SPEAKING PARTS* (1989), wurde nach Cannes eingeladen; ebenfalls internationale Premiere hatte dort *THE ADJUSTER* (1991). Zur gleichen Zeit steuerte Egoyan die Episode *EN PASSANT* zu dem Gemeinschaftswerk *MONTREAL VU PAR* bei, an dem verschiedene kanadische Regisseure der jüngeren Generation beteiligt waren. Hierzulande gerieten Egoyans Filme erst mit *THE ADJUSTER* und der etwa gleichzeitigen Fernsehausstrahlung der früheren Filme einem größeren Publikum ins Bewusstsein. 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. *THE SWEET HEREAFTER* (1997) und *FELICIA'S JOURNEY* (1999) konnten unmittelbar an den Erfolg von *EXOTICA* anknüpfen, nicht zuletzt deshalb, weil hier eine deutliche Hinwendung zu konventionelleren Erzählformen erkennbar ist, die Egoyans Filme nun auch einem größeren Publikum erschließen.

Egoyans Emigrantenstatus steht in einem sehr spezifischen Verhältnis zu seiner Arbeit. Den Assimilationsprozess betrachtet er als bewusste und rationale Entscheidung, die jener seiner filmischen Protagonisten ähnelt, Identitäten anzunehmen, Rollen zu spielen und diese schließlich in einem – oft neurotischen – Verdrängungsprozess vollständig zu internalisieren: »Ich war mir absolut bewusst, zu einem bestimmten Zeitpunkt meines Lebens, dass ich eine Persönlichkeit ›konstruieren‹ wollte, ich wollte ein Anglo-Kanadier werden.« (Egoyan 1991: 12)

So etwa entschließt sich Peter in *NEXT OF KIN*, die Identität eines Verschollenen

anzunehmen, indem er seine biologische Ursprungsfamilie gegen eine Immigrantenfamilie ›eintauscht‹, die die Fantasien vom verlorenen Sohn ihrerseits auf den vermeintlich Heimgekehrten projiziert. Die gesamte berufliche Existenz des Versicherungsbeauftragten Noah Render in *The Adjuster* gleicht einem Spiel, in dem er zum Hauptdarsteller innerhalb eines absurden Gefüges von Obsessionen und Verleusterfahrungen wird. Häufig sind es ›Regisseure‹, die in Egoyans Filmen das Drehbuch ihrer eigenen oder anderer Leute Geschichte inszenieren – ein (Selbst-)Entwurf, der sich entschieden gegen eine essentialistische Definition von Identität richtet. Dass das Konzept der selbstgewählten, selbstbestimmten Identität häufig nicht aufgeht, liegt nicht zuletzt daran, dass Egoyans Protagonisten die Authentizität von Erfahrung, die Persönlichkeit befördern könnte, zu Gunsten einer durch und durch medial konditionierten Ikonographie der Emotionen, Gesten und Erinnerungen aufgeben (müssen). Andererseits offenbart sich im – häufig tragikomischen – Scheitern von Egoyans Figuren eine tiefe Skepsis nicht nur gegenüber den Möglichkeiten der Bilder, Identität zu repräsentieren, sondern gegenüber statischen Identitätskonzepten überhaupt.

Das Moment des ethnisch Anderen verleiht fast allen Filmen Egoyans einen ganz besonderen Look, doch ist diese biografische Referenz durchaus verallgemeinerbar und kann auf die Situation des Exils generell bezogen werden. Armenische Charaktere, die armenische Sprache und entsprechende visuelle Hinweise repräsentieren zwar eine spezifische kulturelle Herkunft, stehen aber gleichzeitig symbolisch für eine verlorene, vergessene Vergangenheit, die sich zwar auf Egoyans Emigrantenstatus beziehen lässt, in ihrer Bedeutung aber darüber hinausgeht und einen allgemeineren Diskurs eröffnet. Die durch elektronische Bilder reproduzierte Vergan-

genheit löscht die mentalen Erinnerungsbilder aus, die von ihr existieren oder existiert haben. Fremdheit in einer fremden Gesellschaft ist stets verbunden mit der vermeintlichen Vertrautheit der Bilder, die von dieser Gesellschaft überliefert sind, die sie gleichwohl repräsentieren als auch von erlebter Geschichte abkoppeln. Nicht nur in diesem Punkt sind Egoyans Filme äußerst selbst-bewusst und reflexiv; sie durchbrechen und sabotieren die narrative Logik des Mainstream-Kinos und stellen den Referenzwert der Bilder permanent in Frage. Eine Montage der Verhinderung vereitelt das selbstvergessene Eintauchen in die Leinwand, da der Regisseur (resp. die Kamera) ständig präsent ist und uns zur Interpretation von Ursprung, ›Authentizität‹ und Bedeutung der Bilder animiert. Besonders evident wird diese Strategie in CALENDAR. Der Film kompiliert verschiedene, einander durchdringende Prozesse des Erinnerns in unterschiedlichen Stadien ihrer Reproduktion, die sich gleichwohl als erzählerisches Präsenz gerieren. Ähnliches gilt für FAMILY VIEWING: Der Film kann zwar als narratives Kontinuum gelesen werden, doch verweisen die heterogenen Bildqualitäten auf unterschiedliche Kontexte, denen die Bilder entnommen wurden (Überwachungskameras, Home-Movies, Fernsehbilder, Videobilder unterschiedlicher 'Generationen'). So lässt der Film die Perspektive des Betrachters oszillieren zwischen filmischer Fiktion und deren reflexiver Brechung: Egoyan, der »Sachverständige menschlicher Gefühle« (Bohr 1995), überlässt uns an keiner Stelle seines Werks einem unreflektierten Voyeurismus, weil er diesen selbst zum Thema erhebt und mit dem Voyeurismus spielt, der jedes Filmerlebnis kennzeichnet.

Egoyan ist sich der impliziten, häufig jedoch nicht einmal intendierten Ethnizität seiner Filme, von der Hamid Naficy als »accented style« spricht, durchaus be-

wusst: »In the films where I haven't even addressed ethnicity, let's say, SPEAKING PARTS, those issues are still there. They form the background for the dramatic action.« (Egoyan, zit. in Naficy 1997: 197) Hier ist es beispielsweise der sprachliche Akzent von Arsinée Khanjian (Egoyans Frau und häufige Hauptdarstellerin), der bei den Zuschauern mit ihrer Marginalisierung im Rahmen der erzählten Geschichte in Zusammenhang gebracht werden kann.

Ein weiteres Indiz für eine Ästhetik, die divergierende kulturelle Zonen perspektiviert, ist das Zerfallen der Diegese in unterschiedliche »Spaces«: die Weite einer armenischen Landschaft einerseits (CALENDAR), klaustrophobische Orte andererseits. Letztere können keinem kulturellen oder topographischen Kontext zugeordnet werden, es sind eher urbane, postmoderne Mindscapes als Orte mit einer konkreten Topographie. Dabei geht es Egoyan immer wieder um die Frage, was einen Ort zu einem »Home«, einem Zuhause macht:

»And what does it take for something to become a home? Well, it takes a collective projection. It takes a number of people all believing the same thing at a certain time. Also, there is a certain set of premises which are somehow able to find root in an environment. But when they don't come together, what are you left with? Well, for one thing, a house in the middle of nowhere as in THE ADJUSTER.« (Egoyan, zit. in Naficy 1997: 202)

Mit diesem Statement wird ein ganz zentrales Problem in Egoyans Filmen berührt, nämlich das der Nation, der nationalen Zugehörigkeit und der nationalen Identität. In verblüffend ähnlicher Terminologie wendet Benedict Anderson diese Vorstellung auf den Begriff der Nation an. Eine Nation ist demnach

»eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän. Vorgestellt ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die

meisten anderen niemals kennen, ihnen niemals begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert.« (Anderson 1996: 15)¹²

So wie der Begriff der Nation heute mehr denn je in Frage steht, wie sein Status als zentrale legitimatorische Kategorie problematisiert und damit die Vorherrschaft eurozentristischen Denkens ihrer bisher schwierigsten historischen Prüfung unterzogen wird, verschwinden auch die Territorien als Signifikanten und materielle »Beweise« dieser Vorherrschaft.¹³ Die klaustrophoben Orte, von denen Naficy spricht, sind Niemandsland: Orte und Zeiten zwischen den Kulturen, die keine Sicherheit, keinen Halt und keine Stabilität mehr bieten können. Sie können auf unsere sich ständig diversifizierenden Gesellschaften bezogen werden, die aufgehört haben, als Garanten für Einheit und Zugehörigkeit zu funktionieren. Es sind aber auch symbolische Orte wie in *SPEAKING PARTS*: Orte, die nur teilweise oder gar nicht gezeigt werden (die brennenden Gebäude in *THE ADJUSTER*) und deren Bedeutung der Imagination des Betrachters anheimgestellt bleibt. Zum Beispiel sieht man das Hotel in *SPEAKING PARTS*, das den hauptsächlichsten Schauplatz der Handlung bildet, niemals von außen, die Beziehung zwischen Innen- und Außenraum, die eine raumzeitliche und damit auch psychologische Kontinuität herstellen könnte, bleibt imaginär.

Häufig verwertet Egoyan reale Ereignisse oder Gelegenheiten, die dann auf der Leinwand als Metaphern figurieren; so etwa das Hotel als Ort, an dem sich Öffentliches und Intimes vermischen und an

dem die Vorstellung von Geborgenheit nachgerade prostituiert wird (*THE ADJUSTER*, *SPEAKING PARTS*; Egoyan arbeitete im Alter zwischen 14 und 18 Jahren in einem Hotel). Auch die Figur des Versicherungsangestellten in *THE ADJUSTER*, der in das Privatleben der Familie eindringt, persönliche Gegenstände auf ihren Marktwert schätzt und so selbst zur Metapher auf die Umwertung des Intimen wird, ist von einem biografischen Erlebnis inspiriert: 1989 brannte das Geschäftshaus des Vaters ab und rief einen solchen Sachverständigen auf den Plan. Die elementarste Verknüpfung von Leben und Werk ist sicher darin zu sehen, dass Arsinée Khanjian, Egoyans Frau, die Hauptdarstellerin vieler seiner Filme ist, dass sich Egoyan aber gleichzeitig des generell Perversen und Voyeuristischen bewusst ist, das dem Akt des Bildermachens eignet, zumal wenn die Kamera einen geliebten Menschen fokussiert: Die Ausbeutung des Bildwertes und die Reduktion des ›Motivs‹ auf ein Objekt sind unvermeidliche Begleiterscheinungen des Filmens. Dieser Mechanismus der Perversion gipfelt in Khanjians dickem Bauch in *EXOTICA*, den sie als schwangere Nachtclubbesitzerin ›zur Schau‹ trägt; im Film figuriert er ebenso als fiktionales narratives Element wie als intimes biografisches Zeugnis: Bildwert und referentieller, ›dokumentarischer‹ Wert koinzidieren (zu einem dritten) und verweisen so exemplarisch auf die Ambivalenz des Bildes.

Egoyan hat ein sehr reflektiertes Verhältnis zu den neuen, verfeinerten elektronischen Aufzeichnungsverfahren und ist sich dessen bewusst, dass sie mit Erinnerung wenig zu tun haben, auch wenn etwa die Firma Kodak für ihre Produkte mit dem

12 Der deutsche Begriff »vorstellen« trifft die Sache nur unzureichend. Im englischsprachigen Original lautet Andersons Studie »Imagined Communities« (Anderson 1983).

13 Habermas analysiert den Zusammenhang zwischen Globalisierung, der Aufweichung territorialer Grenzen als legitimatorischer Grundlage einer gemeinsamen Imagination und der daraus umso stärker hervortretenden Notwendigkeit der symbolischen Konstruktion eines »Volkes«. Letztere sei grundlegend für den modernen Staat als Nationalstaat (vgl. Habermas 1998: 100).

Slogan wirbt: »Make memories come alive«. Die Gefahr medialer Rekonstruktionen besteht gerade darin, dass diese Bilder Erinnerungen evozieren können, deren Referenzen so nie existiert haben. Die Bilderwelten fiktionalisieren Realität, erzählen sie als ›Geschichte‹, die als künstliche Oberfläche den Prozess des Erinnerns nicht befördert, sondern ersetzt. So bezeugen Fotos und Videofilme etwa der Familie nicht die Existenz dieser Familie, sondern sie konstituieren sie außerhalb ihrer selbst (vgl. Bailey 1990: 51). Und sie etablieren ein Blick-Objekt-Verhältnis zwischen dem Fotografen (normalerweise dem Vater) und dem Rest der Familie. Mit der Zeit und einer steigenden Anzahl an Fotografien und Filmen scheinen diese zu Dokumenten einer Entwicklung zu werden, scheinen Leben objektiv zu bezeugen. Die Konservierung von Erinnerungen per elektronischer Aufzeichnungsverfahren hat dabei längst ein obsessives Stadium angenommen, von dem sich der Filmemacher selbst keineswegs ausschließt:

»Ich bin mir all dessen bewusst, seit ich ein Kind habe: diese ganze Idee, dieser Zwang geradezu, alles aufzuzeichnen, und dieses Schuldgefühl, wenn man es nicht tut. Man denkt, das Kind wird erwarten, dass diese Archive da sind, wenn es älter ist.« (Egoyan, Presseheft EXOTICA).

Diese Entwicklung begleitet und kommentiert Egoyan in seinen Filmen als interessierter und kritischer, stets distanzierter Beobachter. Damit wiederholt oder besser: interpretiert er in gewissem Sinn

den Standpunkt seines Vaters gegenüber der Familie und schreibt – mit professionellen Mitteln – eine Familientradition fort, die signifikant ist für die Kultur westlicher Industrienationen der letzten 20 Jahre.

Seit EXOTICA verwendet Egoyan Videobilder nur noch marginal oder – wie in FELICIA'S JOURNEY (1999) – als narrativ in die Diegese integriertes Element. Er ist sich der Abnutzung filmischer Mittel, ihrer Historizität durchaus bewusst und sucht nach neuen Wegen. Konstatieren die früheren Filme eine Auslöschung des Körpers durch seine komplette Signifikanz im Visuellen und stellen sie den Körper in einem ironisch-distanzierten Gestus als mediale Konstruktion aus, die seine Erfahrbarkeit zugleich unmöglich macht, so betritt Egoyan mit EXOTICA einen anderen Weg der Darstellung: Der Körper – als Bild vom Körper – wird zurückgeholt in die Fiktion, seine Integrität indirekt eingeholt über seine Funktionalisierung als Spiegel und Projektionsfläche, in der sich Körpererfahrung – Identität – allerdings nur noch als Mangel zu artikulieren vermag.

Was sich in EXOTICA bereits andeutet, eine unübersehbare Tendenz zur Psychologisierung der Narration, das findet sich in THE SWEET HEREAFTER (1997) und FELICIA'S JOURNEY voll ausgeprägt. Zwar bleibt Egoyan seinen Themen treu, doch formuliert er sie nun zusehends in Form eines psychologischen Realismus, der auch den Zuschauer emotional stärker involviert.

2. Zur kanadischen Filmindustrie

Um zu vergegenwärtigen, welche Rolle das Medium Film in Kanada spielte und spielt, wird dieses Kapitel die Geschichte der kanadischen Filmindustrie in groben Zügen nachzeichnen; die darauf folgenden Abschnitte schließen insofern daran an, als sie das ›Faktische‹ mit dessen Reflexion zu verknüpfen suchen und einige Implikationen der Verbindung zwischen kanadischem Denken und der Frage der (filmischen) Repräsentation ›des Kanadischen‹ diskutieren. Egoyans Werk steht in einer kulturellen Tradition, in der die Produktion mentaler Selbstbilder in ständiger Abhängigkeit von der Rezeption künstlicher (und zum Großteil eben auch: ›fremder‹) Bilder und Geschichten erfolgt und in der dieser Zusammenhang unausgesetzt reflektiert wird. Identität existiert immer nur als imaginierte, was sowohl für Nationen wie für Individuen zutrifft.¹⁴ Diese der Psychoanalyse Freuds und Lacans inhärente These scheint im kanadischen Denken stärker verankert zu sein als in anderen nationalen Diskursen, was maßgeblich mit dem bis heute konstatablen quasi-kolonialen Status Kanadas zusammenhängt: Das Eigene ist immer auch fremd, weil seine Ursprünge außerhalb der Grenzen einer erstrebten nationalstaatlichen Einheit liegen. Diese koloniale Situation besitzt zwei Bezugspunkte, zwei voneinander unterschiedene Machtzentren: zum einen die administrativen Zentren der ›Gründernationen‹ England und Frankreich innerhalb Kanadas, zum anderen das kulturelle und ökonomische Zentrum USA außerhalb.

Der Kolonisierung der Filmgeschichte selbst in ihren Strukturen, d.h. in Bezug auf die Produktion, Vermarktung und Distribution von Filmen im eigenen und über das eigene Land (mit der entsprechenden und bis heute ungebrochenen Vorherrschaft US-amerikanischer Produktionen in kanadischen Kinos) entspricht eine »colonisation of the imagination« (Gasher 1993: 96), die Okkupation des kanadischen Bewusstseins¹⁵ mit US-amerikanischen Bildern. Ökonomisch-kulturelle und imaginäre Kolonisierung koinzidieren im Spielfilm.

Die Geschichte des kanadischen Films ist vor allem eine Geschichte mehr oder weniger missglückter Filmförderung, zumindest was den Spielfilm betrifft; denn der kanadische Spielfilm konnte sich bis heute weder mit noch ohne Filmförderung strukturell etablieren.

Im Jahr 1902 tourte ein ehemaliger Farmer namens James Freer mit einem Programm von kurzen Dokumentarfilmen, die die Besiedlung Kanadas fördern sollten, durch England. Finanziert wurde das Projekt von der Regierung. Obwohl Freers' Tour weniger erfolgreich war als erwartet, gab die Regierung ihre Pläne des strategischen Einsatzes des jungen und zur Vermittlung von Bildung, Informationen und Propaganda äußerst effektiv erscheinenden Mediums jedoch nicht auf (vgl. Magder 1993: 3). 1918 wurde das Canadian Government Motion Picture Bureau (CGMPB) gegründet, dessen direkter und besser bekannter Nachfolger, das National Film Board of Canada

14 Das vorliegende Kapitel verwendet den Identitätsbegriff in einem eher naiven Verständnis als Willen zur Identität, wie er vor allem von Vertretern der staatlichen Filmförderung verwendet wird. Der zwischengeschobene Exkurs zu Identität und Differenz wird dieses Problemfeld daher vertiefen.

15 Es ist klar, dass dieser Ausdruck völlig unzureichend ist und im Rahmen dieser Einführung lediglich eine Hilfskonstruktion darstellen kann. Kanadier, das wird der weitere Verlauf dieser Arbeit zeigen, haben bestenfalls eine sehr unklare Vision dessen, was kanadische Identität bedeuten könnte.

(NFB), weltweites Ansehen durch die Produktion Tausender von Dokumentar-, Animations-, Experimental- und Spielfilmen erlangte. Die neu gegründete Institution führte den Plan weiter, die kanadische Idee per Film in alle Welt zu exportieren. Die zahlreichen in Kanada produzierten Dokumentarfilme verstanden sich als Instrument des Erhalts und der Dokumentation nationaler Traditionen und Werte, während die Produktion von Spielfilmen marginalisiert wurde. Da aber in der kanadischen Bevölkerung der Bedarf nach Spielfilmen bestand und deren Vermarktung ein lukratives Geschäft darstellte, gingen die Kinobesitzer weitreichende Arrangements mit US-amerikanischen Produktionsfirmen wie Columbia, Paramount und MGM ein und zeigten statt kanadischer eben ausländische Filme. Die amerikanische Filmindustrie erkannte jedoch die Attraktivität des Nachbarlandes als Produktionsort, was ironischerweise zur Folge hatte, dass bis in die späten fünfziger Jahre über 500 Hollywoodfilme entstanden, die vor der Kulisse Kanadas spielen oder von Kanada handeln, etwa zehnmal so viele wie kanadische Filme mit kanadischen Sujets (vgl. Magder 1993: 5). Als US-amerikanische Produktionsfirmen das Filmland Kanada um 1914 entdeckten, entstand gar ein neues Genre, das »Northwoods Melodrama«, und sein Sub-Genre, der »Mountie-Film«, das gängige Genrelemente auf Geschichten, die in die Landschaft passen sollten, übertrug (vgl. Magder 1993: 21). Zudem war Kanada neben den USA selbst der zweitgrößte Absatzmarkt für Hollywoodfilme. Bis Ende der sechziger Jahre gab es keinen ernsthaften Versuch des kanadischen Staates, die Produktion von Spielfilmen in Kanada wirklich anzukurbeln. 1968 wurde die Canadian Film Development Corporation (CDFC) gegründet, heute bekannt als Telefilm Canada, die

die private Produktion von Spielfilmen förderte – über 70 Jahre nach Erfindung des Films und einer fast ebenso langen Periode US-amerikanischer Dominanz auf dem kanadischen Filmmarkt, von der sich Kanada bis heute nicht erholt hat: Zwar gibt es einen schmalen Kanon »klassischer« kanadischer Filme, der jedes Jahr um ein oder zwei Produktionen ergänzt wird, doch ist die kanadische Filmindustrie weit von einem Zustand der Stabilität entfernt. Hinzu kommt, dass die USA den Nachbarn weiterhin als domestizierten Absatzgaranten behandeln und die Kinos und Fernsehbildschirme des Landes nur von einem verschwindend kleinen Bruchteil an Eigenproduktionen gefüllt werden: 97 % der kanadischen »screen time« ist von US-amerikanischen Filmen besetzt, 90 % des jährlichen Umsatzes auf dem Film- und Videomarkt (ca. 1 Milliarde \$) wird von US-Majors kontrolliert (vgl. Pendakur 1990: 29f.). Für diesen Medienimperialismus und die damit verbundene kulturelle Abhängigkeit scheinen jedoch nicht die USA alleine verantwortlich zu sein. Ein kompliziertes Geflecht intrakultureller Widersprüche, politischer Konflikte und widersprüchlicher Dynamiken innerhalb der kanadischen Gesellschaft und des kanadischen Staates hat die Prosperierung einer eigenständigen kulturellen Produktion über Jahre verhindert (vgl. Magder 1993: 18).

The National Film Board of Canada

1936 beauftragte die britische Regierung John Grierson damit, Kanadas Präsenz auf den internationalen Leinwänden zu verstärken, nicht zuletzt, um die kanadische Wirtschaft anzukurbeln. 1939 beschloss die Regierung per Gesetz die Gründung des National Filmboard of Canada (NFB), als deren Leiter Grierson eingesetzt wurde; unter dem Titel eines Government Film Commissioners baute er während des Krieges das NFB zu einem mächtigen Arm der Poli-

tik aus.¹⁶ Was die Filmpolitik des NFB entscheidend prägte und mitverantwortlich war für die miserable Situation des kanadischen Spielfilms, war Griersons grundsätzliche und vehemente Ablehnung des Spielfilms. Grierson vertrat die Auffassung, dass die Entstehung einer Spielfilmindustrie unter allen Umständen zu verhindern sei und dass Kanadier, die Spielfilme drehen wollten, ihre Projekte in den USA realisieren sollten. In einem 1944 veröffentlichten kurzen Plädoyer legt er die Gründe für seine Resentiments dar. »Movies« – der distinktive und pejorative Ausdruck im Gegensatz zu »Film« – entfremdeten das Volk von sich selbst, stellten die falschen Fragen an das Leben, gäben die falschen Antworten und lieferten nur oberflächliche Zerstreuung. Dergleichen Vorurteile bestimmen insgesamt den Tenor dieses Textes (vgl. Grierson 1988: 52ff.). Da »Movies« also nur eine allgemeine und allgemeingültige Traumwelt vermitteln könnten, sah Grierson kein berechtigtes nationales Interesse in einer eigenständigen Spielfilmindustrie. Für ihn bestand keinerlei Notwendigkeit für eine Imagination nationaler Themen im Spielfilm, weshalb auch die Vorherrschaft des US-amerikanischen Films auf kanadischen Leinwänden kein nationales Problem für ihn darstellte:

»What is the difference whether a film comes from Hollywood or Timbuktu or Saskatchewan, so long as it is about the life as it is lived and dreamed in common everywhere?« (Grierson 1988: 56)

Das einzige Zugeständnis, das Grierson machte, war die Möglichkeit von Koproduktionen nach dem Motto: »If you can't beat them, join them« (Grierson 1988: 59); denn weder bestünden in Kana-

da die Kapazitäten noch die Notwendigkeit für eine Spielfilmindustrie. Grierson beurteilte das Problem gar unter dem ganz pragmatischen, geographischen Aspekt: »New York is as close to Montreal as Toronto. Hollywood is nearer to Vancouver than Winnipeg.« (Grierson 1988: 59) Weit davon entfernt, im Spielfilm einen Agenten der Imagination zu erkennen, dessen Effekt über die momentane Zerstreuung hinausgeht, propagierte Grierson die Expansion Hollywoods, interpretierte er doch gerade jene Hollywoodfilme, die den Kanadiern eine audiovisuelle, kommerzialisierte Interpretation sowohl ihrer Gesellschaften als auch ihres Territoriums verkauften als Dienst an der kanadischen Idee.¹⁷

Stattdessen forderte Grierson eine »Non-Theatrical ›Revolution‹«, die 16-mm-Projektoren in Kirchen, Schulen, öffentliche Räume aller Art bringen und mit ›realistischen‹ Dokumentationen Lehre und Bildung verbreiten sollte – mit dem erklärten Ziel, das von Grierson imaginierte Publikum möge lernen, die Zukunft zu gestalten (vgl. Grierson 1988: 62ff.). Die Hunderte von kurzen Dokumentarfilmen, die zu dieser Zeit jährlich entstanden, hatten laut Grierson den Anspruch, das kanadische Leben als Ganzes zu erfassen, in allen Facetten darzustellen, sowohl was soziales Miteinander, was Kanadas Position in der Welt, seine Beziehungen zu anderen Ländern als auch was die »cultural aspects of Canadian life« betrifft (vgl. Grierson 1988: 64).

Das Interesse der kanadischen Regierung am NFB bestand darin, mittels eines zentralistisch organisierten Departments und mit ausgesuchten Regisseuren Filme

16 Zur Arbeit des NFB liegen einige fundierte Studien vor. Relevant sind vor allem die Arbeiten von Gary Evans: Evans (1984) und der Folgeband zu Arbeit, Produktion und Entwicklung des NFB: Evans (1991). Vgl. auch Nelson (1988).

17 Grierson nennt die Filme CORVETTE K-25 (Richard Rosson, 1943), ROYAL NORTHWEST MOUNTED POLICE (Cecil B. DeMille, 1940), CAPTAINS OF THE CLOUDS (1942, Michael Curtiz) (vgl. Grierson 1988: 61).

herzustellen, die dem nationalen Interesse dienen und die Verbreitung von Kenntnissen über Kanada im In- und Ausland sowie nationale Identität fördern sollten. Für dieses Anliegen war Grierson der richtige Mann, verstand er doch Film als eine Kanzel zur Verbreitung von Bildung und Bewusstsein. Während Hollywood weiterhin für die Unterhaltung der kanadischen Nation zuständig war, vertrat der kanadische Film die propagandistischen Interessen der Regierung; während der Spielfilm marginalisiert wurde, widmete sich das NFB während des 2. Weltkriegs der Produktion von Dokumentarfilmen, deren Ästhetik der Realismus-Doktrin Griersons folgten: Sie verbreiteten die nationale Idee und appellierten an die Bürger, kollektive Energien zu mobilisieren, die Produktivität anzukurbeln und eine Haltung des neuen Internationalismus im Dienste der Demokratie zu entwickeln.

Was den ›Film als Kunst‹ angeht, so ist für diese Zeit insbesondere die Aktivität des Animationskünstlers Norman McLaren zu nennen: 1941 richtete das NFB ein Trickfilmstudio ein, das von McLaren geleitet wurde und 1943 Geschäftsstellen in New York, Chicago und London eröffnete. Durch die Arbeiten von McLaren sowie einer Reihe weiterer Regisseure und Animationskünstler¹⁸ gelangte das NFB zu weltweitem Ruhm und zahllosen internationalen Auszeichnungen. Das NFB hat bis zu seinem 50-jährigen Jubiläum 1989 über 7.800 Filme produziert (vgl. Evans 1992: IX), von denen jedoch nur ein unbedeutender Teil Spielfilme sind. Eine Spielfilmproduktion fand bis in die späten fünfziger Jahre in Kanada praktisch nicht statt. Während des 2. Weltkriegs wurden überhaupt keine Spielfilme produziert, die englischsprachige Produktion der Nachkriegsjahre bis 1961 belief sich auf jährlich rund fünf Filme.

Zwischen 1944 und 1953 wurden in Quebec 19 Spielfilme produziert, und immerhin war dies das erste Mal, dass das kanadische Publikum Geschichten und Charaktere zu sehen bekam, mit denen es sich identifizieren konnte.¹⁹ Das NFB dagegen hatte ums Überleben zu kämpfen, da es plötzlich politisch nicht mehr konform erschien und ihm von einer konservativen Regierung Linkslastigkeit vorgeworfen wurde. Zudem geriet es in Konflikt mit privaten Produzenten, die die Institution als Konkurrenz betrachteten und es lieber gesehen hätten, wenn sich das NFB um Verträge zwischen ihnen und den diversen Regierungsdepartements gekümmert hätte, anstatt selbst zu produzieren (vgl. Magder 1993: 69). Dabei herrschte weiterhin die Einstellung vor, sich von der Spielfilmproduktion fernzuhalten. Ein wesentlicher Grund dafür, die Spielfilmproduktion nun doch in Gang zu setzen, bestand in der allmählichen Erkenntnis, dass Kanada sich bei dem in den vierziger Jahren vorherrschenden »One-way-traffic« von Filmexporten ökonomisch ausbeuten ließ. 1948 schloss die MPAA (Motion Picture Association of America) einen Vertrag mit der kanadischen Regierung, der u.a. die Distribution einer gewissen Anzahl kanadischer Filme in den USA garantieren, die Produktion von Kurzfilmen und Radiosendungen zwecks Werbung für das Land Kanada forcieren und den Export minderwertiger US-Produktionen senken sollte (vgl. Magder 1993: 72).

Im Zuge politischer Veränderungen während der fünfziger und sechziger Jahre entwickelte sich zunehmend ein Bewusstsein für die Notwendigkeit einer auch kulturell eigenständigen Identität. Die Printmedien, Radio und Fernsehen transportierten und kolportierten diese neuen Impulse zur Gründung eines genuin kanadischen Kinos. 1957 existierten in Kanada 60 unabhängige

18 Z.B. Colin Low (CITY OF GOLD, 1957) und Wolf Koenig (LONELY BOY, 1961).

19 Z. B. LE PÈRE CHOPIN (Fyodor Otsep, 1945), LA FORTERESSE (Fyodor Otsep, 1947) (vgl. Magder 1993: 65).

Produktionsfirmen, die Investitionen für Fernsehproduktionen waren auf \$ 15 Mio. angestiegen (vgl. Magder 1993: 92); es handelte sich hierbei im Wesentlichen um amerikanisch koproduzierte Serien. Auch die CBC (Canadian Broadcasting Corporation) investierte in die Filmindustrie. Zugleich boomte die Fernsehwerbung, mit der viele Filmfirmen ihre Produktionen teilfinanzierten. Die aufkeimende Filmindustrie war jedoch ein ökonomisch vergleichsweise unbedeutender Faktor, da das Know-how fehlte und viele der Firmen bald wieder eingingen. Die nun entstehenden Produktionen waren in mehrfacher Hinsicht abhängig: Sie waren für den amerikanischen Markt konzipiert und zeigten ein Bild von Kanada, das sich an jenem seit Jahren aus den USA importierten orientierte. Kanada investierte zwar in die Spielfilmindustrie, importierte aber Geld und Talent vom Nachbarn, und dementsprechend unterschieden sich diese kanadischen Produktion nicht sehr von US-amerikanischen. Die Kanadier hatten die kulturelle Abhängigkeit vom Nachbarn quasi internalisiert.

Während der Nachkriegsjahre entstand im frankokanadischen Raum aber auch das Cinéma Québécois. Regionale Themen vor ländlicher Kulisse und ein stark katholischer Touch bestimmten diese Produktion. Mit der Verlagerung des NFB nach Montreal (1956) entwickelte sich eine eigenständige frankokanadische Schule. Diese Erneuerungsbewegung orientierte sich zum einen an europäischen Avantgarden wie der französischen Nouvelle Vague, zum anderen an der eigenen dokumentarischen Tradition: Während europäische Filmemacher den Dokumentarfilm als neue ästhetische Quelle entdeckten, verlief die Entwicklung in Kanada genau umgekehrt: Die Filmemacher banden ihre dokumentarischen Fähigkeiten in die Produktion von Spielfilmen ein (vgl. Magder 1993: 99). Von entscheidender Bedeutung war

der Rückgriff der Regisseure auf die sie umgebende Lebenswirklichkeit, das Konstatieren sozialer Veränderungsprozesse und die Kritik an diesen Prozessen. Das frankokanadische Kino der sechziger Jahre wird repräsentiert durch auch hierzulande bekannte Autoren wie Michel Brault, Pierre Perrault, Gilles Groulx, Jean-Pierre Lefebvre und Arthur Lamotte.

Die Individualisierungstendenzen dieser Regisseure kollidierten jedoch mit den Interessen des NFB. Wegen unzumutbarer Produktionsbedingungen verließen viele Regisseure das NFB und suchten nach alternativen Finanzierungsmöglichkeiten. 1963 schlossen sich 104 franko-kanadische Regisseure zur Association Professionnelle des Cinéastes (APC) zusammen, mit dem Ziel, eine effektivere staatliche Förderung als durch das NFB zu erreichen (vgl. Magder 1993: 102). Ihr Pendant aufseiten der anglokanadischen Regisseure war die Director's Guild of Canada (DGC). Die Filmverleiher und Kinobesitzer interessierte diese Debatte weniger; sie hatten kein Interesse an einer eigenständigen kanadischen Produktion, weil sie nichts an ihr verdienen, sondern nur verlieren konnten, wenn sich ihre Arrangements mit dem Hollywoodsystem verändern würden (vgl. Magder 1993: 103).

Auch heute noch produziert das NFB hauptsächlich kurze Dokumentarfilme: Sozialverhalten, Bildung, medizinische Themen, Tourismus, industrielle Entwicklung usw. sind die bevorzugten Themen; der Anspruch dieser Filme ist es, dem ›öffentlichen Interesse‹ zu dienen, und das heißt, einen gesellschaftlichen Normenkanon fest- und fortzuschreiben, in dem dieses öffentliche Interesse situiert und hergestellt wird. Die Filme, die für das Kino (und nicht für das Fernsehen) produziert werden, operieren fast ausschließlich visuell und sind nicht mit Kommentar versehen, um englische und französische

Sprachdifferenzen zu vermeiden (vgl. Pratlley 1987: 67).²⁰

Canadian Film Development Corporation

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Aktivitäten des NFB und denen der 1968 gegründeten Canadian Film Development Corporation (CFDC) bestand darin, dass der Imperativ des NFB nationalen, derjenige der CFDC aber ökonomischen Interessen galt. Die CFDC war eine Institution zur staatlichen Förderung der privaten Filmindustrie, die das mittelfristige Ziel verfolgte, sich selbst überflüssig zu machen, sobald eine funktionierende Filmindustrie in Gang gekommen wäre. Kurzfristiges Ziel war es, der Institution die Investitionen der diversen Filmprojekte durch die Einspielgelder wieder zuzuführen. Geplant waren Filme, die eine eigenständige kanadische kulturelle Identität artikulieren und gleichzeitig Gewinn abwerfen sollten (vgl. Magder 1993: 121). Es zeigte sich jedoch bald, dass Profitorientierung und kulturelle Identitätsstiftung wenig kompatibel waren. Da die zu erwartende Rentabilität eines Projekts ausschlaggebend dafür war, ob es gefördert wurde oder nicht, mussten von Beginn an Kompromisse eingegangen werden. Die spätere Distribution und der Export mussten im Vorfeld vertraglich geregelt sein, Koproduktionen mit US-Firmen waren äußerst gern gesehen, da diese die finanzielle Rentabilität nahezu garantierten. Der erste Spielfilm, der unter Beteiligung der CFDC entstand, hieß *EXPLOSION* (1969, Jules Bricken), ein trashiger Action-Streifen, dessen Affinität zum Kanadischen sich in einer kanadischen Crew und einer Story erschöpfte, in der der Bruder eines im Vietnamkrieg gefallenen Soldaten nach Vancouver emigriert und dort eine

kriminelle Karriere beginnt. Schon diese erste Produktion zeigte, wie abhängig die Arbeit der CFDC von amerikanischen Interessen war. Die CFDC musste erst herausfinden, was einen kanadischen Film kanadisch macht. Doch dem standen von Beginn an kommerzielle Interessen gegenüber.

Die Kriterien für kulturelle und ästhetische Originalität wurden durch rein formale Bestimmungen und Auflagen festgelegt, etwa durch einen bestimmten Anteil an kanadischem Personal. Da allerdings bei größeren Produktionen die Liste der beteiligten Personen enorm anwächst, hatte die Regelung zur Folge, dass sich Projekte als kanadisch qualifizieren konnten, deren kreative Kontrolle weitgehend in der Hand ausländischer Verantwortlicher lag. Zudem zeigte sich, dass die US-Major-Companies kein großes Interesse an der Vermarktung kanadischer Filme hatten.

Anfang der siebziger Jahre entschloss sich die Institution, nur noch Low-budget-Produktionen ohne amerikanische Beteiligung zu fördern, die die Kosten per TV-Ausstrahlung einspielen sollten (vgl. Magder 1993: 139). Da sich auch diese Lösung als ökonomisch unbefriedigend erwies, arbeitete man im April 1972 ein Konzept aus, das einen Kompromiss zwischen markt- und talentorientierter Förderung darstellte. Darin wurde festgelegt, dass jährlich \$ 600.000 für Independent-Produktionen, deren Crew vollständig kanadisch war, ausgegeben werden sollten. Eine weitaus größere Summe, \$ 3 Mio., wurde für Produktionen bereitgestellt, bei denen die Vermarktung garantiert, die TV-Ausstrahlung gesichert war und eine Option für den Einsatz ausländischer Stars bestand (vgl. Magder 1993: 143). Die

20 Auf der anderen Seite entstehen heute in Kanada etliche unterhaltsame und reflexive Dokumentarfilm-Essays, die gelegentlich auch inhaltlich auf die mediale Situation des Landes anspielen [vgl. z. B. *FAT CHANCE* (Jeff McKay, 1994), *GROWING UP IN AMERICA* (Morley Markson, 1988), *TWIST* (Ron Mann, 1992), *THIRTY TWO SHORT FILMS ABOUT GLENN GOULD* (François Girard, 1993) oder *PICTURE OF LIGHT* (Peter Mettler, 1994)].

Hauptschwäche dieser Filmpolitik bestand in der mangelnden vertikalen Integration: Um dem kanadischen Film wirklich auf die Sprünge zu helfen, hätte nicht nur die Produktion, sondern auch die Vermarktung und Aufführung gefördert und zumindest teilweise reglementiert werden müssen. In der Folge vereinbarte man eine halbherzige Quotenregelung, nach der 15% der in Kanada gezeigten Filme kanadischen Ursprungs und Inhalts zu sein hatten (vgl. Magder 1993: 144). Die Schwächen dieser Reglementierung liegen auf der Hand: Erstens leugnete sie den Interessenkonflikt zwischen profitorientierten Produzenten und kunstorientierten Filmemachern, zweitens erwiesen sich die Definitionskriterien für kanadische Filme über die Staatsangehörigkeit ihrer Mitarbeiter als großzügig interpretierbar und keineswegs qualitätsrelevant. Die Folge war, dass die CFDC-Filme kaum das Gewicht hatten, sich der kulturellen Abhängigkeit entgegenzustellen. Weder spielten sie Gewinne ein, noch erzählten sie kanadische Geschichten kanadisch (vgl. Magder 1993: 147).

Zumindest setzte Mitte der siebziger Jahre eine offensivere Förderung privater Produktionen ein, die sich als relativ erfolgreich erwies, da die – auch für den internationalen Markt bestimmten – Produktionen und Koproduktionen Gewinne einspielten, die Investitionen der CFDC sich gleichzeitig reduzierten und einige Filme entstanden, die sowohl kommerziell als auch bei der Kritik erfolgreich waren. Diese Produktionen waren Belege einer Einstellung von Filmemachern, die kulturelle Hochwertigkeit nicht kommerziellen Interessen opfern wollten. Im Kontext staatlicher und industrieller Interessen war das jedoch der Standpunkt einer Minderheit. 1979 erlebte Kana-

da mit 66 Filmen und einem Gesamtbudget von \$172 Mio. einen erneuten Boom (vgl. Magder 1993: 168f.). Dem Anspruch, Filme im Interesse einer nationalen kulturellen Identität zu produzieren, konnte damit erneut nur teilweise Rechnung getragen werden, da sich solche Zahlen nur auf der Grundlage weitreichender Kompromisse schreiben ließen. Es handelte sich weitgehend um Koproduktionen, deren internationaler Anstrich die Vermarktungsmöglichkeit auf dem amerikanischen Markt perspektivierte:

»Coproductio is the principal mechanism used by film and television producers to pool capital and labor from around the world and gain market access globally. Given the uncertainties of access to capital and markets compounded by the relatively small domestic market, Canadian producers looked outside the country to complete in the international financing game of feature film production.« (Pendakur 1990: 194)

Ende der siebziger Jahre zeigte die kanadische Filmindustrie ein für Außenstehende unübersichtliches Geflecht von Organisationen und Institutionen, hin- und hergerissen zwischen unterschiedlichen und divergierenden Ansprüchen und Interessen (vgl. Magder 1993: 177f.).

Ein Gegengewicht zur »offiziellen« Geschichte des kanadischen Films, wie sie sich im Output des NFB und auch in den Produktionen der CFDC bzw. Telefilm Canada darstellt, bildet neben der unabhängigen Filmszene die Experimentalfilmszene.²¹ Diese unabhängige Filmproduktion stellt gewissermaßen eine Gegengeschichte zu jener des kanadischen Films dar. Zugleich zeugen weltweit renommierte Namen wie Michael Snow oder Jack Chambers von einer Filmtradition, die vielleicht als einzige genuin kanadische bezeichnet werden kann.

21 Zum Experimentalfilm vgl. z. B.: Lowder (1991), Sheddon (1995), Testa (1989), Elder (1989).

»Renaissance« des anglokanadischen Films

Unabhängig von dem institutionellen Netz widerstrebender Interessen, die im Grunde nur eines, nämlich das Scheitern des kanadischen Spielfilms als nationales Projekt und seine Subordination unter ökonomische Belange indizieren, entfalte- te sich in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre ein kreatives Potenzial häufig unabhän- gig produzierter Filme, die den kanadi- schen Film ins Bewusstsein der filminteres- sierten Weltöffentlichkeit rückte und zu internationalen Kritikerfolgen führte – um nur einige wichtige zu nennen: Leon Marr: *DANCING IN THE DARK* (1985); Anne Wheeler: *LOYALTIES* (1986); Patricia Rozema: *I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING* (1987); Atom Egoyan: *FAMILY VIEWING* (1984), *SPEAKING PARTS* (1989), *THE ADJUSTER* (1991); Bruce MacDonald: *ROADKILL* (1989), *HIGHWAY 61* (1991); Bill MacGillivray: *LIFE CLASSES* (1987); Cynthia Scott: *THE COMPANY OF STRANGERS* (1990).

Die Qualität dieser Produktion ist einer- seits beispiellos für die Geschichte des kana- dischen Kinos, andererseits konnten diese Filme nur aufgrund kulturhegemonialer Strukturen entstehen, deren Nischen sie nun füllen: Die US-amerikanische Film- und Fernsehproduktion in Kanada hat ja erst dazu geführt, dass sich eine effektive film- industrielle Infrastruktur in den kanadischen Metropolen etablieren konnte. Die Filme von Egoyan, MacDonald, Rozema und an- deren profitierten von den nun preiswerte- ren und präsenten Crews, den entstan- denen Studios und dem billigen Dollar:

»It would seem that the production of a small amount of specifically Canadian cul- tural products is dependent upon the com- mercial viability of an industry whose pri- mary orientation is US demand.« (Magder 1993: 229f.)

Während einerseits heute mehr Produk- tionen und Koproduktionen als je zuvor für den internationalen resp.: US-amerikani- schen Markt entstehen, die sich nicht sehr vom Hollywood-Mainstream unterschei- den, hat diese Abhängigkeit von anderen Märkten erst die Voraussetzungen für eine unabhängige Filmproduktion geschaffen.

Neben Toronto besitzt Kanada noch eine andere Independent-Filmszene: das 2.000 Kilometer westlich der Metropole in der Prärie gelegene Winnipeg, eine 600.000 Einwohner zählende Stadt mit ei- ner pulsierenden und vitalen kulturellen Off-Szene (Theater, Musik, Performance, Film).²² Das Kulturzentrum beherbergt ne- ben zahlreichen anderen Gruppen junger Künstler aus den unterschiedlichsten Ak- tionsbereichen die Winnipeg Film Group, eine in den siebziger Jahren gegründete Einrichtung von Filmemachern, die unabhän- gig vom NFB und Telefilm Canada in- novative und künstlerische Filme drehen wollten. Die Institution stellt jungen Re- gisseuren kostengünstig Know-how, Film- ausrüstung und Schneideräume zur Verfü- gung und hat sich der Förderung experi- menteller und unabhängiger, künstlerisch ambitionierter Filme verschrieben. Füh- rende Vertreter der Winnipeg Film Group sind John Paizs (*CRIME WAVE*, 1985), Bruce Duggan (*SMOKED LIZARD LIPS*, 1991), Guy Maddin (*TALES FROM THE GIMLI HOSPITAL*, 1988; *ARCHANGEL*, 1990).²³

Filmemachen in Winnipeg sei etwas völlig anderes als Filmemachen in Toronto, urteilt Greg Klymkiw, Produzent von Dug- gans Film *SMOKED LIZARD LIPS*, da rahmen- gebende Strukturen wie in Toronto hier völ- lig fehlten. Die Isolation dieses Produktions- ortes setzt aber offenbar ein ungemein gro- ßes Potenzial kreativer Fantasie frei, eben gerade dadurch, dass es in Winnipeg nichts

22 Die folgenden Ausführungen beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf Interviews aus Alex- ander Bohrs Film *FREMDE IM EIGENEN LAND* (1991).

23 Zur Kulturszene in Winnipeg vgl. auch Herbert / Gagnon / Winnipeg Filmgroup / Dunlop Art Gal- lery (1995)

gibt außer Winnipeg und den Bildern des Fernsehens und des Kinos. Aus dieser Mischung aus isolierter Alltagserfahrung und künstlichen Bildern entstehen bizarre Geschichten, düstere, außergewöhnliche, verzerrte Visionen der Welt. Klimkyw sieht die spezifische Qualität der Winnipeg-Filme in ihrem einzigartigen Humor und in der Besessenheit der Filmemacher von ihrer Arbeit, die auch häufig Thema der Filme ist.²⁴

Seit 1976 wird in Toronto das Festival of Festivals veranstaltet, neben dem World Festival in Montreal das bedeutendste Filmereignis Kanadas. Integraler Bestandteil ist seit 1990 die Sektion Perspective Canada, die mit Patricia Rozemas Film *WHITE ROOM* (1990) eröffnet wurde und eines der wichtigsten Foren des jungen kanadischen Kinos darstellt. Solche Präsentationsmöglichkeiten sind umso wichtiger, als das kanadische Kino im eigenen Land immer noch ein Schattendasein führt: Das kreative Potenzial des gegenwärtigen kanadischen Kinos ist zwar auf den Festivals der Welt präsent, fehlt aber weitgehend in den Kinos des Heimatlandes sowie denen des Auslands. Die fehlende funktionierende Filmindustrie schreibt einen Zustand fest, in dem der kanadische Film im eigenen Land entweder nicht existiert oder unbekannt bleibt; in einem Seminar mit kanadischen Studenten, das neben Godard, Welles und Bergman auch kanadische Filme behandelte, machte der Filmwissenschaftler und Publizist Geoff Pevere die Erfahrung: »Canadian films were the most ›foreign‹ films, in terms of familiarity, presented all year.« (Pevere 1988: 333) Diese ökonomisch-historisch gewachsene Situation wiederum bezeichnet einen Mangel, der ein kanadisches Grundgefühl impliziert: »What is lost is a nation's capacity to imagine itself.« (Gasher 1993: 97) – ein Mangel an Potenzial zur Imagination des Eigenen, der zum Teil durch die beschriebenen

ökonomischen Strukturen bedingt ist, der aber andererseits weiterreichende Ursachen hat und der sich auch in den Inhalten und Formen der Filme Egoyans niederschlägt. Denn nicht nur fehlen Bilder zur Imagination des Eigenen, sie werden auch durch ›fremde‹ Bilder ersetzt, da der Einfluss des US-amerikanischen Films nicht nur eine sekundäre Sozialisation darstellt, sondern kanadische Identität von Grund auf prägt:

»[T]here ist so much that is American-influenced and inspired in every aspect of daily life, particularly on television and in the cinema, that Canadian character and identity are all but swamped.« (Pratley 1987: 155)

Fremdbestimmung, Abhängigkeit und Marginalisierung sind die Merkmale, die die Geschichte des kanadischen Films und sein fortwährendes Scheitern an sozioökonomischen Strukturen auszeichnen, die häufig eher von außerhalb denn von innerhalb wirken. Diese Diagnose, die sich aufgrund meiner Skizze der kanadischen Filmindustrie stellen lässt, ist ein strukturell wiederkehrendes Phänomen sowohl in der kanadischen Kunst als auch im kanadischen Denken.

Die Vorliebe einiger kanadischer Regisseure dafür, das Abbildverfahren selbst zu thematisieren (neben Egoyan etwa auch Patricia Rozema, John Paisz, Peter Mettler, David Cronenberg u.a.), ist daher nicht zu trennen von dem Zwiespalt zwischen Fremdbestimmung und dem Anspruch auf eigene Bilder. Zum einen ist das Ausmaß von Kanadas massenmedialer Vernetzung außergewöhnlich. Gemessen an seiner Gesamtbevölkerung verfügte das Land laut einer Studie zur Mediensituation und Kommunikationsforschung im Jahr 1987 über mehr Fernsprechteilnehmer, Rundfunkempfänger, Kabelkanäle und TV-Geräte als irgendein anderes Land

24 Die Situation der unabhängigen Filmszene ist ständigen Schwankungen unterworfen, und viele der Regisseure aus Winnipeg wandern in die Metropolen ab, so dass diese Angaben heute möglicherweise bereits wieder der Vergangenheit angehören.

der Erde. Auch im Bereich der Produktion von Kommunikations-Hardware nimmt Kanada weltweit eine führende Stellung ein (vgl. Kleinsteuber 1987: 55). Gleichzeitig werden und wurden diese Strukturen lückenloser kommunikationstechnologischer Vernetzung – ebenso wie der Spielfilm – vom Nachbarland USA sozusagen zweckentfremdet, vor allem durch die Einspeisung US-amerikanischer Programme in dieses System, gegen die sich Kanada immer wieder mittels Quotierung zur Wehr gesetzt hat. Auf der anderen Seite stehen die nationalen Bestrebungen, sich selbst für seine Bewohner und für die übrige Welt in Filmen darzustellen, ein nationales Bewusstsein durch das Medium Film zu transportieren und überhaupt erst herzustellen. Die älteste Institution zur Filmförderung in Kanada, das National Film Board, firmiert noch heute unter dem antiquiert wirkenden Leitslogan »In the National Interest«. Dieses nationale Programm verfehlt jedoch die politischen und sozioökonomischen Realitäten, weil es Einheit dort herstellen will, wo der Primat der Diversität herrscht.

Die kurze Skizze der kanadischen Spielfilmlandschaft und -geschichte hat gezeigt, dass der kanadische Spielfilm sich auf der Suche nach originären Ausdrucksformen immer wieder in einem Gestrüpp widerstreitender Interessen verheddert hat. Dabei wurden Begrifflichkeiten gestreift, die ebenso erklärungsbedürftig wie unverzichtbar für kanadisches Denken und die filmwissenschaftliche Debatte in Kanada sind. Die zentrale Kategorie ist Identität, und sie führt auf direktem Weg zu den Filmen von Egoyan. Der anschließende Exkurs zur Identitätsdebatte soll daher zwischen dem vorangestellten historischen Abriss und den folgenden Kapiteln zum kanadischen Diskurs vermitteln, insbesondere auch deswegen, weil der Identitätsbegriff im vorangegangenen Abschnitt eher einem naiven Wunsch zur Identität entsprechend verwendet wurde, als dass seine Problematik aufgezeigt worden wäre. Der Wunsch nach identitätsstiftenden Bildern muss sich jedoch verbinden mit der Reflexion der Voraussetzungen medialer Repräsentationen von Identität.

Exkurs: Identität und Differenz

Identität muss zunächst unterschieden werden in personale und kollektive Identität. Unter Selbstidentität oder personaler Identität versteht man das Bewusstsein eines Menschen von der Kohärenz und Kontinuität seiner eigenen Person. Soziale oder kollektive Identität dagegen bezeichnet die gemeinsamen Vorstellungen einer Gruppe, deren Mitglieder sich kraft dieser gemeinsamen Vorstellungen dann auch *miteinander* identifizieren. Diese Vorstellungen sind heute immer weniger auf ein Territorium bezogen, das herkömmlicherweise auch den Ort einer nationalen Identität bereitstellte, sondern immer mehr auf imaginierte Gemeinschaften. Zu den innerhalb von unter einem nationalstaatlichen Dach organisierten nationalen Identitäten treten zunehmend sogenannte Minderheiten oder ›Ethnien‹ mit Identitäten, die von der Mehrheit abweichen. Kanada kann in dieser Hinsicht – neben den USA – wohl als exemplarisch gelten.

Identitätsbildung als anthropologische Konstante sieht sich in der Moderne der folgenden Problematik ausgesetzt: Zum einen ist die Moderne der historische Ort, an dem sich die Frage der Identität als Bestimmung dauerhaft bedeutsamer Orientierungen überhaupt erst explizit stellt. Zum anderen findet in der Moderne eine kritische Befragung von vorgegebenen Gewissheiten statt, deren Kohärenz und Gültigkeit sie prinzipiell in Frage stellt.²⁵ Die Versicherung der ei-

genen Identität mit sich selbst gerät dementsprechend in Konflikt mit den sie bedingenden Umständen, und ebenso wie »als modern genau die Auffassung angesehen werden [kann], dass Menschen ihre Identität selbst konstruieren« (Wagner 1998: 52), wird gerade der Versuch einer solchen Konstruktion zum andauernden Problem.²⁶ Denn auch diese Definition von Identität setzt ja voraus, dass die Bildung einer solchen zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Zukunft prinzipiell abgeschlossen werden kann, dass Identität mithin eine fest umrissene Größe darstellt. Angesichts der Auflösungserscheinungen in den Institutionen der modernen Nationalstaaten gewinnt indessen immer stärker die Gewissheit an Raum, dass nicht Kontinuität und Kohärenz, sondern vielmehr Flüchtigkeit und Instabilität unser Leben und damit unsere Identität bestimmen. Douglas Kellner konstatiert das Element der Unsicherheit als konstitutiven Bestandteil des modernen Selbst: Identität erscheint nicht länger als statischer Zustand, sondern ist wandelbar, dynamisch und abhängig von den sozialen Rollen, die wir einnehmen. Identität erscheint zum einen als existenzielles (und individuelles) Projekt, zum anderen wird sich das Subjekt dieser Wandelbarkeit, des Konstruktcharakters personaler Identität bewusst. »Thus, in modernity, the problem of identity consisted in how we

25 Besonders deutlich macht sich diese Tendenz in den künstlerischen Avantgarden, im Reflexiv-Werden der Kunst bemerkbar. Vgl. hierzu den Exkurs zu filmischer Selbstreferentialität in Kap. II.1.

26 »Die Identitätsfrage [...] gründet in radikalisierten Kontingenz-, Differenz- und Alteritätserfahrungen, auf einer Erfahrung der Wirklichkeit als temporalisiertem und dynamisiertem Möglichkeitsraum, in dem der radikale Zweifel zum Kern eines selbstreflexiven, selbstkritischen Denkens geworden ist.« (Straub 1998a: 88)

constitute, perceive, interpret, and present ourself to ourselves and others.« (Kellner 1995: 233)²⁷

Der unausgesetzte Wandel innerhalb kultureller und historischer Konstellationen führt zu einer Öffnung des Selbst-Verständnisses, mit der Folge, dass personale Identität auch ihren Bezug zu den Verheißungen der Moderne²⁸ verliert und sich der Begriff so immer weniger in Beziehung zu einem kohärenten sozialen, kulturellen und politischen Überbau definieren kann, sondern immer stärker zu seinem Pendant, der Differenz, in Beziehung treten muss (vgl. Wagner 1998: 55). Dies gilt sowohl für personale wie für kollektive Identitäten. Dass die Selbstversicherung und Selbstlegitimation der europäischen Nationalstaaten auf diese Krise mit der stets erneut herbeizitierten Versicherung einer *gemeinsamen* Identität reagiert, die sich vor allem in einer umso vehementeren Forderung nach der Konstruktion einer solchen manifestiert, weist auf den tatsächlichen Verlust der Machtstrukturen hin, »die den Zeitraum seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis Ende der achtziger Jahre ausgemacht und beherrscht hatten.« (Shimada 1998: 138)²⁹

Identität wird über kulturelle Symbole und diskursive Formationen befestigt. Die wichtigste politische bzw. ideologische Strategie, bestimmte Werte oder Grenzen als unverrückbar erscheinen zu lassen, besteht darin, diese Werte und Grenzen »als ›Natur«, als objektiv, unverfügbar und unzugänglich darzustellen, um sie damit persönlicher Entscheidbarkeit und politischer Veränderbarkeit zu entziehen.« (Assmann/Friese 1998a: 12) Diese essentialistische Definition von Identität unterwirft die Diskursanalyse einer rigiden Kritik, indem sie Identität nicht mehr als feste, sondern als dynamische Kategorie denkt. Identitäten sind das Produkt eines ständigen Austauschs und das Ergebnis eines prinzipiell unabschließbaren Prozesses – worin sich sogleich die generelle Schwierigkeit einer Definition eröffnet. Soziale, politische und kulturelle Praktiken liefern ein Set an Merkmalen, das in seiner Gesamtheit als Inszenierung von Identitäten betrachtet werden kann. Neue Impulse für diese veränderte Auffassung von Identität kommen insbesondere aus der feministischen und der postkolonialen Debatte,³⁰ da die Angehörigen marginalisierter oder unterdrückter Gruppen verständlicherweise ein verstärktes Interesse an einer

27 Kellner versucht anhand der US-Serie MIAMI VICEnachzuweisen, wie sich dieser Konstruktcharakter von Identität im medialen Mainstream bemerkbar macht; er interpretiert das Spielen unterschiedlicher Rollen (mit den dementsprechend wechselnden Identifikationsangeboten) als Bestandteil eines postmodernen Vergnügens an der Wandelbarkeit der Selbstentwürfe: Die Serienhelden wechseln ihre Images, Moden, Accessoires, Kleidung, Haartracht, Verhalten und schlüpfen innerhalb der Serie in unterschiedliche Rollen. Zudem wechselt auch ständig das soziale/familiäre Umfeld vor allem von Crockett (vgl. Kellner 1995: 238ff.).

28 Die Glücksversprechen der Moderne manifestieren sich in Metaerzählungen, die das gesellschaftliche Miteinander sowie die Beziehung zwischen Mensch und Natur regeln, erklären und rationalisieren sollen. Einen sinnstiftenden narrativen Bezugsrahmen bieten etwa die Naturwissenschaften, deren Teleologie sich auf die vollständige Erklärbarkeit der physischen Welt richtet. Prominente Beispiele hierfür sind z. B. Darwins Artenlehre oder Linnès »Systema naturae« als Grundlage einer modernen biologischen Systematik.

29 Vgl. hierzu auch Habermas (1998: 101ff.), der die Krise der nationalstaatlichen Institutionalisierung westlicher Industrienationen vor allem unter dem Aspekt der Globalisierung analysiert.

30 Vgl. hier insb. Die Schriften von Homi Bhabha und Stuart Hall sowie den einführenden Überblick in Kramer (1997).

auch politisch neuen Besetzung des Begriffs Identität haben: Sind sie es doch, auf die sich ein essentialistischer Identitätsbegriff vor allem als Stigmatisierung auswirkt.³¹ Denn der Diskurs, der Identität definiert, wird von denen bestimmt, die über die diskursiven Mittel – das heißt: die Medien – verfügen und die die Form des Diskurses festlegen.³² Wenn Identität als ein Set von Merkmalen in einer bestimmten historischen Situation innerhalb einer bestimmten kulturellen Formation erscheint, so wird vor allem eines betont: nämlich der Entwurfcharakter sowie die Zeitlichkeit jeder Definition dieser Kategorie. Identität bedeutet die Synthetisierung heterogener Elemente, die zweckgebundene Herstellung einer Einheit, die – als Resultat einer auf Handlungsfähigkeit basierenden psychischen Integrationsleistung – stets die Einheit von Differenzen meint (vgl. Straub 1998a: 92). Das Problem der Differenz wirft zugleich die Frage der Aus- und Abgrenzung des Anderen vom sozialen Kontext auf, die in den herrschaftskritischen Diskursen hervorgehoben wird: Identität führt das Problem der Differenz und damit der Ausgrenzung immer schon mit sich, da sich das Selbst nur in der Konstruktion eines Anderen konstituieren kann.

Kann die Frage personaler Identität immerhin noch rückbezogen werden auf die Evidenz eines Körpers und einer Stimme, die sagt: ›Ich bin‹, und mithin die imaginäre Identität an die Realität eines mate-

riell existierenden Subjekts gebunden werden, so stellt sich kollektive Identität noch viel eher als reine Konstruktion dar, weshalb an erster Stelle die Frage stehen muss:

»Welche Personen werden von wem und auf welche Weise ›aneinandergerückt‹ und ›zusammengebunden‹, unter bestimmten Gesichtspunkten als eine Einheit aufgefasst, indem ihnen bestimmte gemeinsame Merkmale und Bindungen zugeschrieben werden?« (Straub 1998a: 98)

Dabei geht Straub so weit, jegliche umstandslose Übertragung des Identitätsbegriffs auf Gruppen jedweder Art, die dann mit dem Label ›kollektive Identität‹ versehen werden, prinzipiell unter Ideologieverdacht zu stellen (vgl. Straub 1998a: 99). Die Fragwürdigkeit des Begriffs der kollektiven Identität wird immer dann evident, wenn einer größeren und dementsprechend unüberschaubaren Gruppe eine solche unterstellt wird: Geschlechtern, Klassen, Rassen, Nationen etc. Andererseits stützt sich die Erfahrung ›nationaler Identität‹ gerade auf das Bestreben, eine gemeinsame und in dieser Gemeinsamkeit nicht hintergehbare Geschichte herzustellen, Heterogenes zu synthetisieren. Kategorien wie Gemeinschaft, Nation oder auch Meta-Narrative wie Kapitalismus und Fortschritt fungieren als gesellschaftliche Repräsentationen eines (imaginären) Kulturgenzen, und so ist fraglich, ob sich der Begriff Kultur selbst noch irgendwie definitorisch fassen lässt oder nicht ebenfalls eine Konstruktion darstellt; denn Kul-

- 31 Ein gutes Beispiel hierfür ist die Darstellung von Ausländern in deutschen Medien, die bereits über die Sprache deren Marginalisierung und Diskriminierung beinhaltet – »Scheinasylant«, »Wirtschaftsflüchtling«, das »Problem der Zuwanderung« etc., bestimmte von den Medien kolportierte Zuschreibungen wie jene, dass Ausländer viel Geld kosten, für die Arbeitslosigkeit verantwortlich seien etc., werden durch ihre schiere Wiederholung sowie ihre strategische Politisierung zu vermeintlichen Wahrheiten. Nicht zuletzt ist hierin eine mediale Strategie zu erkennen, das nicht oder nur schwer Vorstellbare oder Verstehbare durch seine Narrativisierung dem eigenen Lebensentwurf zu implementieren. So wird etwa ein Krieg erträglicher, wenn er mittels einer integrierenden Dramaturgie in den Medien inzeniert wird (vgl. hierzu Seeßlen 1999, der beschreibt, wie die europäischen Staaten in Reaktion auf den Balkankrieg den jeweiligen innerpolitischen Interessen entsprechende nationale »Erzählgemeinschaften« ausbilden).
- 32 Das gilt für die Anthropologie gleichermaßen wie für den Hollywoodfilm, der in der Mehrzahl seiner Produktionen ein normierendes Bild US-amerikanischer Identität vermittelt.

tur entsteht jeweils in der Performanz des kommunikativen Austauschs, den Angehörige der gleichen oder voneinander unterschiedener gesellschaftlicher Formationen miteinander pflegen (vgl. Fuchs 1998: 119).

Ganz offensichtlich wird an diesem Punkt die grundlegende Divergenz der Begriffe personaler und kollektiver Identität: Definiert sich personale Identität doch gerade durch die Identität mit sich selbst und die Nicht-Identität mit dem Anderen, die Identität eigener Erfahrung in Differenz zur Erfahrung des jeweils Anderen:

»Jeder Versuch, die Erinnerungen der einzelnen zu mehr als divergenten Erfahrungstypen zu synthetisieren und zu einem sinnhaften Identitätsmuster der nationalen Geschichtserfahrung vorzustoßen, ist zum Scheitern verurteilt oder muss von der Differenz der Erfahrungen absehen; zwischen dem Mythos und der Erfahrung klafft ein Loch [...]. Wer den einheitstiftenden Mythos will, muss warten, bis die Differenz der Erfahrung schweigt.« (Niethammer 1994: 395, zit. n. Straub 1998a: 101)

Kollektive Identitäten, die sich in gemeinsamen kulturellen Praktiken, gemeinsamen Ritualen und gemeinsamen Imaginationen im Sinne Andersons manifestieren (vgl. Anderson 1996), lassen sich zwar aus einer Außenperspektive rekonstruieren; umgekehrt ist es jedoch unmöglich, diese Rekonstruktionen nun ihrerseits als Definitionskriterien auf die in Frage stehende Gruppe rückzubeziehen, ohne sich einem ethnozentrischen Ideologieverdacht auszusetzen. Denn der Verweis auf Historizität und Vorläufigkeit von

Identitäten schließt eine letztgültige Definition und Festlegung ja gerade aus. Zwar lassen sich kollektive Identitäten als die Geschichten von Gruppen rekonstruieren, indem man gemeinsame Erfahrungen, Erwartungen, Orientierungen und mithin eine begründete Qualifizierung der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieser Gruppen ins Spiel bringt; doch fungieren Zuschreibungen von kollektiver Identität – vor allem im nationalen oder nationalistischen Diskurs – häufig vor allem als »normierende Verordnung und Suggestion, die ohne Rückhalt kommunikativer Verständigung auf Wirksamkeit setzt.« (Straub 1998a: 102) Ins Spiel kommt daher die Frage, ob eine solche Außenperspektive legitim ist und damit die Frage nach Subjekt und Objekt wissenschaftlicher Betrachtung sowie nach der Legitimation der Repräsentation von Wirklichkeit im wissenschaftlichen, aber auch im filmischen Diskurs. Damit rücken die Fragen der Repräsentation von Geschichte und der Legitimation ethnographischer Autorität ins Blickfeld, auf deren Abhängigkeit von der Intentionalität des historiographischen Diskurses Hayden White hingewiesen hat.³³ Jacques Derrida hat anhand der Schriften von Lévi-Strauss gezeigt, wie das Objekt ethnographischen Interesses allererst in Abhängigkeit von der Willkür des Forschers konstruiert wird, zunächst von seinem Eingreifen in die ›fremde‹ Kultur, und dann im Repräsentationssystem der Sprache.³⁴ Denn das Problem der Objektivierung des ›Forschungsobjekts‹ durch den Wissenschaftler, mit der notwendig auch die Festschreibung kultureller Identitäten verbunden ist und bei der es sich zu-

33 Vgl. White (1973), (1986), dessen Argumentation in Kapitel II.3 kurz referiert wird.

34 Vgl. Derrida (1996: 178-243). Gerade das Oppositionsprinzip des Strukturalismus ist eine Methode, die Derrida massiv attackiert. In seiner Kritik an Lévi-Strauss argumentiert Derrida, die Idee der Struktur als quasi ideologiefreiem Prinzip basiere auf einem Paradox. Ihr Zentrum oder ihre Basis lägen außerhalb der konstatierten Struktur selbst; dieses Zentrum begründe die Struktur erst, und zwar nach Maßgaben eines metaphysischen Systems westlicher Provenienz, eines Systems, das sich dem Glauben an Ursprungsmythen mit einem bestimmten Wahrheitsanspruch verdanke. Erst die logozentrische Basis ermögliche die Plausibilität der strukturellen Analyse.

meist um eine projektive Identifizierung des Anderen handelt, ist in erster Linie auf der Ebene der Repräsentation zu verorten.

Den oder die Anderen zu verstehen bzw. misszuverstehen ist ebenso eine Frage der Definition der Standpunkte (was ist das Fremde, was das Eigene?) wie eine der Übersetzung oder Vermittlung (wer übersetzt wen?). In einem globalen Zusammenhang handelt es sich bei dem Übersetzungsproblem um die Differenzen zwischen einer europäischen Sozialwissenschaft und ihrem außereuropäischen Forschungsobjekt, dessen Darstellung oder Repräsentation lange Zeit allein die Frage beherrschte, »wie eine Aussage einer anderen Sprache in eine europäische Sprache übertragen werden könne.« (Shimada 1998: 147) Gewöhnlich tritt die europäische Anthropologie der »fremden« Kultur als vermeintlich abgeschlossenem Text gegenüber, den es objektiv zu analysieren gilt und in dem Aussagen einzelner Angehöriger der in Frage stehenden Kultur als verallgemeinerbar, für diese Kultur »typisch« behandelt werden. Im Dienste der Pragmatik werden Differenzen so nivelliert, um des Anderen habhaft zu werden. In Frage gestellt wurde diese eurozentristische Perspektive in den achtziger Jahren durch den von James Clifford und George E. Marcus herausgegebenen Band »Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography«, der deutlich machte, dass es sich bei »dem Fremden« vor allem um eine narrative Konstruktion handelt, deren diskursive Prämissen transparent gemacht werden müssen. Kulturelle Identität ist das Ergebnis unzähliger Übersetzungsprozesse. Diese Übersetzungsprozesse geraten offenbar immer dann in Vergessenheit, wenn sich eine auktoriale Perspektive als Bezugspunkt der Darstellung etabliert hat.

»Die Grenze zwischen dem *Eigenen* und dem *Fremden* ist dann eindeutig und defini-

torisch gezogen, und Elemente des Fremden im *Eigenen* werden verdeckt.« (Shimada 1998: 163)

Diskursive Praktiken westlicher Provenienz, die, wie Shimada schreibt, als dominantes Idiom der Scientific Community auch von außereuropäischen Forschern übernommen werden, können jedoch sogar dazu führen, dass soziale Praktiken selbst von ihrer Auslöschung bedroht werden. Ein reflexiver Repräsentationsmodus, »der dem monodirektionalen Übersetzungsvorgang, dem egalisierenden Modus der Interaktion des Differenten nachspürt und die Spuren des Verlorenen benennt« (Fuchs 1998: 133), hebt vor allem eines hervor: das in jeder Repräsentation aufgehobene Moment der Erinnerung, das sowohl auf die Historizität des Diskurses, auf den »Diskursleiter« als auch auf das in der Repräsentation Abwesende verweisen kann. Ebenso wie der wissenschaftliche Diskurs versucht auch die filmische Repräsentation, vor allem im Mainstream-Kino, sich tendenziell unsichtbar zu machen und damit das »Subjekt der Erzählung« (den Filmemacher, Erzähler etc.) hinter dem Diskurs zu verbergen. Der wissenschaftliche, sprachliche Diskurs sieht sich dem Problem ausgesetzt, seinen Gegenstand zu objektivieren. Gerade bei der Repräsentation von Differenz ergibt sich dabei das Problem, dass sich der einzelne Text der »hegemonialen« Logik seines Autors unterwirft, da er schwerlich zwei wirklich *verschiedene* Perspektiven einnehmen kann: Er bleibt immer den Bedingungen von Logik und Kohärenz unterworfen.³⁵ Gerade hierin aber besteht die Möglichkeit, die sich dem Film bietet: nämlich konsequent divergierende Perspektiven im Rahmen ein- und derselben Diegese zu entwerfen. Gleichzeitig kann die Erfindung *unterschiedlicher* Identitäten als subversive Strategie aufgefasst werden, der Flüchtigkeit des eigenen

35 Vgl. Fuchs (1998: 134f.), der diesem Problem durch neue und möglicherweise adäquatere Textformen begegnen will; z. B. durch interaktive Medien wie der CD-ROM, die die multiperspektivische Präsentation eines Problems erlaube.

Seins künstlerisch zu begegnen: Der portugiesische Dichter Fernando Pessoa schrieb nicht etwa unter Pseudonymen, sondern er vervielfältigte seine Identität in Form unterschiedlicher ›Autoren‹, die alle Pessoa waren, hinter denen aber die Identität des Autors als fassbare Größe verschwand; und Borges, der sich in vielen seiner Erzählungen mit der Identität der Kategorie ›Autor‹ befasste, schrieb Rezensionen zu fiktiven Texten, deren Autoren nichts anderes als Projektionen von Borges selbst waren und in denen sich seine eigene Identität wiederum spiegelte: die Vervielfältigung in mehrere Persönlichkeiten, hinter denen das Sein verschwindet.

Ist Identität nun eine reale oder eine imaginäre Kategorie?

»Identität‹ als Begriff dient weniger der Kennzeichnung von beobachtbaren sozialen Phänomenen als vielmehr einer Interpretation dieser Phänomene, die deren Beständigkeit und Dauerhaftigkeit gegenüber ihrer Flüchtigkeit und Vergänglichkeit akzentuiert.« (Wagner 1998: 65)

Dabei spielt insbesondere der Aspekt der Zeitlichkeit, das Werden im Gegensatz zum Sein von Identitäten eine Rolle; denn Identität als Summe verwertbarer Erfahrungen impliziert nicht nur die Geschichtlichkeit des Subjekts, sondern vor allem auch die Frage der Interpretation und der Zugänglichkeit zu dieser Geschichte. Damit kommt der Aspekt der Repräsentation auch von Geschichte ins Spiel und die Frage, welches Subjekt oder welche Gruppe welche Art von Zugang zu ihren Erinnerungen oder Geschichten hat. Die Crux besteht jedoch darin, dass es »streng genommen keine ›gemeinsame Geschichte‹ gibt, sondern immer eine Vielzahl von Erfahrungen, deren jede sich von jeder anderen unterscheidet« (Wagner 1998: 69f.), weshalb der Verweis auf eine gemeinsame Geschichte auch nicht oder zumindest nicht vollständig die Existenz gemeinsamer, kollektiver Vorstellungen begründen kann. Identität – sei es per-

sonale oder kollektive – ist immer nur vorläufig, sie ist immer ein Konstrukt, das auf der Basis von repräsentativen Akten entsteht, die sich einer bewussten oder unbewussten Syntheseleistung verdanken.

»Medium und Ausdrucksmittel für solche Akte sind alle möglichen sprachlichen und sonstigen Verhaltensweisen: Vom Beschreiben und Argumentieren über das (höchst bedeutsame) Erzählen von Geschichten bis hin zum Träumen und Gestalten kommt hier so gut wie alles in Betracht.« (Straub 1998a: 93)

Mithin lässt sich festhalten: Identität ist aufgehoben in Repräsentationen und wird zugleich von ihnen hervorgebracht. Wenn man nun mit den genannten Autoren annimmt, dass Identität als diskursive Kategorie in erster Linie ein ›Werden‹ und kein ›Sein‹ bezeichnet, so sieht sich jede Repräsentation mit dem Problem ihres eigenen ›repräsentativen‹ Status konfrontiert, denn was nicht ›ist‹, kann durch keine auf es verweisende Repräsentation bezeichnet werden. In letzter Konsequenz heißt das: Identität lässt sich nicht darstellen oder aussagen, bestenfalls kann ihr Werden als außerhalb der Repräsentation imaginiertes ›prozessiert‹ werden. Dieser Vorgang des Bezeichnens wäre dann selbst ein identitätsstiftender Akt, das Ergebnis immer offen und abhängig von den hermeneutischen Regeln des Diskurses. Diese Regeln müssen transparent gemacht werden, um nicht in eine Repräsentationspraxis zurückzufallen, deren Ziel die Festschreibung von Gewissheiten ist. Heidrun Friese folgt einer Denkfigur, nach der sich Identität herkömmlicherweise durch die Tätigkeit des Benennens und Repräsentierens begründet und dadurch in einem letztlich geschlossenen Kreislauf ständig ihrer selbst rückversichert hatte. Im Akt der Repräsentation öffnet sich das Subjekt der Welt, und umgekehrt öffnet sich ihm im Akt des Deutens und Verstehens die Welt. In diesem Akt teilt sich das Subjekt anderen Subjekten mit, mit dem einen Zweck:

»Das Sein durch die Determinationen der Begriffe fest[zul]egen, um dann zu konstatieren, dass beide trefflich übereinstimmen und damit zugleich beider Identität und Kohärenz bewiesen sei.« Bedeutung wird »zum Willen der Produktion von Bedeutung und Sinn.« (Friese 1998: 37)

Die Kohärenz einer solchen Definition von Identität baut jedoch ganz auf die Kohärenz der Sprache selbst, auf ihre Fähigkeit, zu repräsentieren. Diese Fähigkeit der Sprache – wie auch diejenige anderer Repräsentationssysteme – ist jedoch in der Moderne gehörig ins Wanken geraten. An die Stelle der Einheit von Signifikant und Signifikat, implizit in Saussures Linguistik enthalten und von Derrida auf die imaginäre Existenz eines transzendenten Signifikats zurückgeführt, tritt die Differenz: »Die in der Sprache und ihren Begriffen archivierten Muster von Identität, die Homogenität und Kontinuität festlegen sollten« (Friese 1998: 38), werden sichtbar. Die Dynamik des Bezeichnens hat Derrida in seinen Schriften dargestellt. Demnach ist die Sprache selbst ein Feld der progressiven Signifikation, es gibt keine Einheit des Begriffs und keinen definitiven Gehalt, da jedes Zeichen von der Gesamtheit der anderen Zeichen des Systems geschrieben wird, jeder Text die Transformation anderer Texte darstellt und die Sprache auf nichts anderes zielt als auf den Prozess des Bezeichnens selbst, der ein System von Spuren hervorbringt:

»Diese Ketten und Systeme können sich nur im Gewebe jener Spur, jenes Abdruckes einzeichnen. Die unerhörte Differenz zwischen dem Erscheinenden und dem Erscheinen [...] ist die Bedingung für alle anderen Differenzen, alle anderen Spuren, sie ist selbst schon eine Spur.« (Derrida 1996: 113)

Die Spur zwingt uns zugleich, »eine Vergangenheit zu denken, die man nicht mehr in Form einer modifizierten Präsenz, als eine vollendete Gegenwart begreifen kann« (Derrida 1996: 116), denn sie verweist »auf

eine Beziehung zum Abwesenden und zur Andersheit, die sich nicht in die Gewalt des Begriffs bringen lassen, und zeigt, in welcher Weise die Autonomie des Subjekts eingeschränkt ist.« (Friese 1998: 39) Differenz und Zeitlichkeit verweisen auf einen veränderten Seinsbegriff, auf ein Sein, das nur in seiner Verlaufsform gedacht und nur als Werden begriffen werden kann. Und ebenso muss Identität als organischer und dynamischer, ständig neu zu entwerfender Schauplatz gedacht und beschrieben werden.

Ausblick

Der beschriebene Entwurfcharakter von Identität kennzeichnet nicht nur ein wesentliches Merkmal kanadischer Erfahrung, wie sie sich in Texten zu Kultur, Geschichte, Film und der besonderen Rolle der Medien in Kanada vermittelt, sondern er kennzeichnet auch die Figuren und personellen Konstellationen in Egoyans Filmen. Wer bin ich, woher komme ich, wohin gehe ich und wo sind meine Bindungen, sind Fragen, die sich Egoyans Figuren immer wieder stellen müssen. Dabei erscheint ihre Identität stets als das Produkt der (technischen) Repräsentation ihres Schöpfers Egoyan, wird Identität zum Synonym für die Imagination von Identität. Identität ist demnach eine zentrale Kategorie sowohl kanadischen Denkens als auch der Filme Egoyans. Die folgenden drei Kapitel eröffnen daher ein Panorama, auf dessen Basis die Filme Egoyans als Produkte eines kanadischen Autors armenischer Herkunft verstehbar werden. Kapitel I.3 dieses Hauptabschnitts widmet sich dem Verhältnis zwischen nationaler Identität und der Diversität innerhalb der kanadischen Gesellschaft sowie der Problematik einer de facto fehlenden kulturellen Grenze zum Nachbarland USA, Kapitel I.4 beschreibt den technologischen Diskurs in Kanada und Kapitel I.5 versucht, den spezifischen Blick kanadischer Filmwissenschaftler auf die Produktionen ihres eigenen Lan-

des zu skizzieren, der ebenfalls wesentlich von der Frage geleitet ist, was kanadische Identität sei und wie sie sich im Spielfilm vermitteln könnte. Die Marginalisierung kanadischer Subjektivität zeigt sich nicht allein im ökonomischen Kräftespiel der Medienindustrie, in der Stellung des kanadischen Films im In- und Ausland, sondern auch in den Sujets kanadischer Filme und im Diskurs über den kanadischen Film. Zahlreiche Studien zum kanadischen Kino befassen sich mit der Frage, wie im Medium Film Identität und Nation imaginiert wurden und werden, doch das Verhältnis zwischen »Image and Identity«³⁶ beinhaltet sowohl das Problem der Repräsentation wie das der Imagination. So wird in den Texten ein genaues Gespür deutlich sowohl für die Rolle der audiovisuellen Medien im eigenen Land als auch für die Kolonisierung der Imagination durch das Nachbarland USA. Ebenso gewinnt immer wieder die Forderung an Raum, den Anspruch auf eine identitätsstiftende Funktion des Films, den das NFB einst formulierte, endlich einzulösen. Freilich anders, als sich das NFB das vielleicht vorgestellt hat: Als Bild unterschiedlicher und diverser Identitäten, deren radikale Differenzen konstitutiver Bestandteil dessen sind, was als kanadische Nation erscheint.

Nicht Einheit, sondern Differenz markiert den diskursiven Imperativ kanadischen Selbstverständnisses. Ein kanadischer Film über kanadische Figuren, der in Kanada spielt, kann daher »positiv« nur dann etwas zur Imagination »des Kanadischen« beitragen, wenn er die Widersprüche der kana-

dischen Gesellschaft auch formal reflektiert; d.h.: wenn er mit seinen eigenen Mitteln – den Bildern – das Dilemma der Repräsentation thematisiert: eine Emanzipation von Fremdbildern durch die Verfremdung der Bilder, die allein dem Klischee und dem Stereotyp entgegenwirken kann. Diese Forderung lösen Egoyans Filme ein, denn sie rekurrieren auf den Zusammenhang zwischen Identitätsbildung und den öffentlichen und privaten Repräsentationen (Bildern, Geschichten) und zeigen, wie Identität überhaupt erst durch ihre Repräsentation im audiovisuellen Diskurs hergestellt wird.

Die Analysen von Egoyans Filmen im zweiten Teil dieser Studie werden das Identitätsproblem immer wieder aufgreifen und unter theoretischen Fragestellungen mit dem Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren in den Filmen zu vermitteln versuchen. Die hohe Reflexivität von Egoyans Filmen lässt Identität stets als Problem der Darstellung erscheinen, wie Egoyans Figuren auf der narrativen Ebene sich immer wieder damit beschäftigen, ihre Identitäten – zum Teil spielerisch, zum Teil zwanghaft – selbst zu entwerfen. Dies zeugt nicht nur von einem sehr selbst-bewussten Umgang mit der eigenen Identität, sondern auch von der generell gebotenen Vorsicht im Umgang mit dem Identitätsbegriff, die Egoyan auch von seinen Zuschauern einzufordern scheint. So weigert er sich bis hin zu seinen jüngsten Filmen, psychologisch abgeschlossene Charaktere zu präsentieren, und zeigt stattdessen Figuren auf der Schwelle zwischen Fiktion und der Reflexion ihrer Voraussetzungen.³⁷

36 In Bruce Elders Buch »Image and Identity. Reflections on Canadian Film and Culture« zur realistischen Tradition des kanadischen Films, die er dem Experimentalfilm gegenüberstellt, findet sich die Formulierung sogar im Titel. Weiterhin vgl. z. B. Harcourt (1993), Gasher (1993), Stukator (1993), WALL (1993), LONGFELLOW (1996).

37 Es wird zu diskutieren sein, inwiefern THE SWEET HEREAFTER und FELICIA'S JOURNEY hier eine Ausnahme darstellen bzw. eine neue Tendenz in Egoyans Schaffen markieren.

3. Kulturelle Manifestationen

Ebenso wie in den USA treffen in Kanada unterschiedlichste Kulturen und Menschen mit sehr divergenten kulturellen Hintergründen aufeinander. Die Anforderungen eines modernen Nationalstaats an seine Mitglieder, eine gemeinsame Idee oder gemeinsame Vorstellungen von sich selbst als Teil dieser Gemeinschaft zu entwickeln, scheinen mit dem »cultural baggage« (Egoyan) zu konkurrieren, das nicht nur die Emigranten im Gepäck führen, sondern das auch die Nachfahren der Gründerstaaten England und Frankreich voneinander separiert. Die sehr bewusste Einstellung zur eigenen Identität ist eines der Symptome dieser Konstellation, und Egoyan macht diese Einstellung immer wieder auch für seine eigene Person geltend: Wie oben beschrieben, hat Egoyan als Kind seinen Status als Emigrant ebenso bewusst erlebt, wie er mit einer bewussten Entscheidung, Kanadier zu werden, darauf reagiert hat. Die Entscheidung, dies oder jenes zu sein, ist nicht nur für Emigranten von existenzieller Bedeutung; aber sie wird zum andauernden und vor allem andauernd bewusst erlebten Problem, wenn die Anforderungen der »Gastgesellschaft« mit den Erinnerungen an die Herkunftsgemeinschaft konkurrieren. Das folgende Filmbeispiel soll einige Implikationen dieses Zusammenhangs transparent machen, vor allem vor dem Hintergrund der Frage, wie sich das Identitätsproblem für den Filmmacher selbst vielleicht stellt. Die Aspekte Assimilation und Exil erscheinen in dem Kurzfilm *A PORTRAIT OF ARSHILE* (1995) nicht als formal lösbare »Probleme«, sondern als Identität konstituierende Erfahrungen, die sich durch ein System der selbstreferentiellen Repräsentation weitervermitteln lassen; im Fall dieses kurzen

Films fungieren eine Fotografie und ein Gemälde als Signifikanten für die Gründe des Exils, ohne deren Wissen sich Identität in der Gegenwart nur unzulänglich formieren könnte. Das wiederum bezeichnet im Grunde eine »typisch« kanadische Erfahrung. Auf der Basis der Analyse von Egoyans Kurzfilm will dieses Kapitel einige Grundzüge kanadischen Denkens zu Nation, Kultur und Identität vermitteln, wie es sich in den Texten einschlägiger Autoren manifestiert.

Atom Egoyan: A PORTRAIT OF ARSHILE (1995)

A PORTRAIT OF ARSHILE ist die »Verfilmung« eines Briefes von Atom Egoyan und Arsinée Khanjian³⁸ an deren Sohn Arshile. Der Text dieses Briefes, aus dem Off abwechselnd auf Englisch und Armenisch vorgelesen, 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 Fotos, auf dem eine Mutter mit ihrem achtjährigen Sohn abgebildet ist. Das Foto 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 Fotos, also 1917, habe dieser Junge seine tote Mutter

38 Ebenso wie Egoyan selbst ist seine Ehefrau Arsinée Khanjian armenischer Abstammung. Anders als Egoyan ist Khanjian ihrer Muttersprache jedoch mächtig, während ihr gebrochenes Englisch deutlich auf ihre Herkunft verweist.

in den Armen gehalten. Als Ort dieser tragischen Wendung wird Yerevan, die Hauptstadt Armeniens, genannt. Am Ende des Films wird, wiederum kaderfüllend, ein Gemälde eingeblendet, als dessen Vorlage sich das anfängliche Foto entpuppt. Es stammt von dem Künstler Arshile Gorky, der mit dem Jungen auf der Fotografie von 1912 identisch ist, und heißt: »The Artist and His Mother«.

Der realhistorische Hintergrund: Arshile Gorky wurde 1905 in Khorkom Vari, Hayotz Dzore geboren. Auf der Flucht vor den türkischen Massakern während des Genozids an den Armeniern³⁹ kam er im Alter von 15 Jahren in die Vereinigten Staaten. Der Name seiner Geburtsstadt Khorkom, mit dem die Erinnerung an den Genozid 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.

Der Name Arshile fungiert in diesem Ensemble als gewissermaßen gleitender Signifikant, der durch Egojans künstliche und künstlerische Konstruktion eine Kette von Verweisen erstellt und durchläuft: Er bezeichnet Egojans Sohn, und da er armenischen Ursprungs ist, indiziert er zu-

nächst einmal die Wurzeln und die Herkunft. Des weiteren bezeichnet er eine andere Person ebenfalls armenischen Ursprungs (den Jungen auf dem Foto), die in einer Repräsentation repräsentiert ist, welche ihrerseits emblematisch auf einen bestimmten Punkt in der armenischen Geschichte verweist (den Genozid). Zum Dritten zieht er die Verbindung zwischen dieser Person und der Geschichte, die eine der Ungerechtigkeit und des Terrors ist und die überhaupt erst zu diesem Namen geführt hat (der Künstler änderte seinen Namen im Exil). Und zuletzt stellt er die Verbindung her zwischen der Geschichte, durch die er bedingt ist, und einem Repräsentationssystem, der Malerei, durch das er bewahrt wird. Die zu dem Namen gehörende Person schließlich, der Maler Arshile Gorky, verweist auf eine gemeinsame Erfahrung, nämlich die des Exils, und somit auf ein gemeinsames und verbindendes Element in der Geschichte der Armenier, zu dem auch Egojans eigene Geschichte in Beziehung steht (auch seine Familie wanderte aus, weil sie politisch verfolgt wurde). Die Bewahrung der Geschichte in Repräsentationssystemen, durch die sich Identität konstituiert, insofern sie die Kraft haben, Erinnerungen zu evozieren, ist gleichzeitig die Tätigkeit des

39 Zwischen 1915 und 1916 wurden auf Befehl der türkischen Regierung des Osmanischen Reiches 1,5 Mio. Armenier, die auf dem türkischen Territorium Armeniens lebten, umgebracht. Die meisten Emigranten, die heute in Amerika leben, sind Kinder und Enkel der Überlebenden, obwohl es auch noch viele Überlebende der ersten Generation gibt. Das offizielle Datum des Genozids – wenn man überhaupt von offiziell sprechen kann, denn der türkische Genozid an der armenischen Bevölkerung ist weit davon entfernt, im öffentlichen europäischen und nordatlantischen 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 ermordet. Der armenische Genozid 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 wurden sie zu Fuß in Konzentrationslager in der Wüste zwischen Jerablus und Deir ez-Zor gebracht, wo sie in der heißen Sonne verhungerte und 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 (vgl. *Genocid 1998* sowie die dort versammelten weiterführenden Literaturhinweise; siehe auch *Museum Bochum 1995* und *Koutcharian 1989*).

Filmemachers und der Sinn oder zumindest eine Dimension dieses kurzen Films.

A PORTRAIT OF ARSHILE ist sowohl ein öffentliches Dokument als auch ein intimer Film Egoyans über seine Familie. Als Versuch der ästhetischen Integration von privater und offizieller Geschichte verweist der Film sowohl auf die Subjektivität dieser offiziellen Geschichte als auch 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 öffentlichem 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 die Unterdrückung und teilweise Vernichtung eines Volkes implizieren.

Egoyans Filme insistieren darauf, dass ein Bild nie losgelöst von seinem politischen oder historischen Kontext ›Sinn macht‹. Das wird besonders deutlich, wenn am Ende das Gemälde eingeblendet und klar wird, dass es sich dabei um die Interpretation eines anderen Bildes handelt, dessen historische Referenz außerhalb der Sphäre der Kunst liegt: in der Geschichte.⁴⁰ 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 Foto bereits mit den Bedeutungen aufgeladen, die der gesprochene

Text uns suggeriert. Vor allem für einen Betrachter, der den Maler oder das Bild nicht kennt, zeitigt dies 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, und sie ist öffentlich und privat zugleich. Ein Bild beinhaltet immer auch die Spuren öffentlicher oder privater Erinnerungen und besitzt daher stets politische Relevanz. So ist A PORTRAIT OF ARSHILE auch eine programmatische Aussage Egoyans über den Umgang mit Bildern: 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 Fotos, dessen Bedeutungen mit dem Fortgang der historischen Realitäten sich ständig verändern und erweitern. Der Film erstellt poetisch verdichtete Erinnerungspartikel einer ›versprengten‹, im allgemeinen Bewusstsein unsichtbar gebliebenen Geschichte.

»People change – images don't« lautet Egoyans Schlusswort in Alexander Bohrs Film ATOMSTRUKTUREN (1995). Doch die Bedeutungen der Bilder sind einem ständigen historischen Wandel unterworfen (und Gleiches, so ließe sich anfügen, gilt auch für Worte, wie das Beispiel des Namens Arshile erhellt). Um die Bilder – alle Bilder – lesen zu können, müssen wir die Bedingungen ihrer Entstehung, Verwen-

40 Bis heute leugnet die türkische Regierung den armenischen Genozid und behauptet, die Armenier wären lediglich aus dem Kriegsgebiet ausgesiedelt worden. Vertreter der britischen, französischen, russischen, deutschen und österreichischen Regierung verurteilten den Genozid während des Krieges mittlerweile in offiziellen Stellungnahmen, ebenso die Vereinigten Staaten von Amerika (vgl. Genocid 1998).

dung, ihren Kontext mitdenken. 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 technische Schnittstelle zwischen Erinnerung und Imagination eröffnet zugleich auch die ganze Problematik, die Egoyans 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? Und welcher Bilder oder welcher Organisation der Bilder bedarf es, damit das in ihnen Sichtbare nicht in einen tautologischen Kreislauf mit dem perceptiven Bereich unmittelbarer Erfahrung tritt, in der Imagination ununterscheidbar wird oder diesen Bereich usurpiert?

Vor diesem Hintergrund erscheint Egoyans Werk als permanenter Reflex auf die Beziehung zwischen einer imaginären Gesellschaft einerseits und der Fremdheit in dieser Gesellschaft andererseits. Es ist dies eine Fremdheit, die sowohl auf ein gemeinsames Moment kanadischer Erfahrung bezogen werden kann als auch eine darüber hinausweisende Dimension besitzt. Im vorliegenden Kapitel soll es zunächst um die Frage gehen, wie diese kanadische Erfahrung beschrieben werden kann und wie sich dieses Moment der Fremdheit im kanadischen Denken manifestiert.

Die Charaktere in Egoyans Filmen teilen ein bestimmtes Merkmal: Sie sind sich selbst gegenüber fremd und begegnen dieser Erfahrung auf unterschiedliche Art und Weise. Andererseits gerät die Definition von Fremdheit selbst in Bewegung: Was ist das Fremde, und was ist das Eigene, und in welcher Beziehung und Wechselwirkung erscheint das eine gegenüber dem ande-

ren? Und nicht zuletzt: Wie kann die Position des Zuschauers im Spannungsfeld zwischen Identifikation und Distanzierung beschrieben werden? Peter in NEXT OF KIN imaginiert die armenische Familie als Wunsch und Utopie einer anderen und besseren Lebensgemeinschaft in Bezug zu seiner WASP-Ursprungsfamilie;⁴¹ ebenso Van in FAMILY VIEWING, wobei sich hier das Imaginierte jedoch mit dem Realen trifft: Vans Familie mütterlicherseits stammt tatsächlich aus Armenien, erscheint hingegen für die Dauer des Films nur als Videobild. Die Familie, in die Noah Render in THE ADJUSTER einheiratet, erweist sich am Ende des Films als die fantasierte Familie des Hauptdarstellers: Sie ist nicht seine eigene, und sie ist zugleich alles, was er je zu besitzen glaubte. Immer suchen Egoyans Protagonisten nach einer identifikatorischen Verbindung mit Personen, die den Ort des Anderen markieren und zur Projektionsfläche von Bedürfnissen werden, die aus einem Mangel entstehen, der aus der Fremdheit im Eigenen resultiert, aus einer diffusen, nicht fassbaren Vergangenheit (THE ADJUSTER, EXOTICA, FELICIA'S JOURNEY) oder auch aus der Unfähigkeit, die eigene Geschichte zu imaginieren (CALENDAR, THE SWEET HEREAFTER). Egoyans Protagonisten befinden sich in einem Zustand des inneren Exils, und sie funktionalisieren ihr Gegenüber als Projektionsfläche, um ihre innere Leere auszufüllen. Weil die Figuren sich selbst fremd sind, müssen sie Identitäten erfinden. Egoyans selbstreferentielle Ästhetik erscheint dabei als formaler Indikator einer Fremdheit auch gegenüber den Bildern, denn häufig richtet sich das Begehren der Charaktere auf die *Bilder* der „Anderen“. Dies ist ein Aspekt, der über das Kanadische weit hinausweist und Egoyans Werk als Reflexion der Frage der Repräsentation allgemein relevant macht ange-

sichts einer historischen Situation, in der die Bilder mit ihren tausendfältigen Identifikationsangeboten uns durch ihre schiefe Masse und Ubiquität zunehmend von uns selbst entfremden.

Egoyans Filme zeigen, chronologisch betrachtet, eine sukzessive Abkehr vom Modell des Fremden als *ethnisch* Anderem bzw. von Elementen und Motiven, die unterschiedliche kulturelle Herkünfte miteinander konfrontieren, wie dies in NEXT OF KIN und FAMILY VIEWING der Fall ist. Das Fremde wird vielmehr zusehends jenseits der Begriffspaare armenisch/WASP als genuiner Teil des Eigenen konzeptualisiert. Dieses Shifting ließe sich interpretieren als die beiden Seiten der Selbstpositionierung des Regisseurs in einer ›fremden‹ Gesellschaft. Egoyan ist Kanadier, der im Laufe seiner Sozialisation seine kulturellen Wurzeln bewusst auszulöschen versuchte, der sich aber andererseits fragt, was er empfinden mag, wenn sein Sohn die armenische Sprache eines Tages besser als er selbst beherrschen wird. Zudem ist das ›Element des Armenischen‹ in seinen Filmen fortwährend präsent, und sei es nur auf der Tonspur als hybride Klangmischung aus westlicher Elektronik und armenischen Elementen (THE SWEET HEREAFTER). Die beiden Perspektiven von Fremdheit sind in der kanadischen Gesellschaft selbst angelegt und scheinen sich zugleich in der Figur Atom Egoyan zu überkreuzen: Fremdheit als Kanadier und Fremdheit als ›assimilierter‹ Armenier. Die theoretischen Fluchtpunkte dieser beiden Perspektiven der Fremdheit heißen Nation und ›Multikulturalismus‹.

Nationale Identität

Der Name Arshile in seiner Funktion als gleitender Signifikant weist seinen Träger

(Egoyans Sohn) aus als ein Individuum, dessen Identität sich fortan auch in Affinität zu einer außerhalb der realen Lebensgemeinschaft (der kanadischen Gesellschaft) situierten Gruppe definiert: den über die gesamte Welt verstreuten Armeniern. Mit anderen Worten: Der kurze Film berührt das Thema kultureller Diversität, das als Phänomen der kanadischen Gesellschaft ständig zur politischen Disposition steht. Welcher Gruppe oder welchem System oder auch welchem Ensemble von Gemeinsamkeiten fühlen sich Kanadier zugehörig? Politische und kulturtheoretische Theorien sollen helfen, den unterschiedlichen Ansprüchen der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen gerecht zu werden.⁴² Dabei sieht sich die kanadische Regierung mit dem permanenten (und, wie es scheint, unauflösbaren) Widerspruch konfrontiert, einerseits politische Lösungen zu finden, die diesen unterschiedlichen Ansprüchen gerecht werden, und andererseits eine integrative Homogenität innerhalb der Heterogenität herstellen zu müssen, die allein das Funktionieren einer rechtsstaatlichen Demokratie gewährleisten kann. Die Frage eines politischen Modells, das dieser Situation gerecht wird, berührt die Fragen der Kultur, Herkunft und Identität ihrer Mitglieder:

»Ist es möglich, eine verbindende Gesellschaft aufzubauen oder zu erhalten, wenn sich verschiedene Individuen zunächst mit einer gesellschaftlichen Gruppe identifizieren [...] und erst in zweiter Linie mit der Gesamtgesellschaft? Es geht demnach um die Frage nach gesellschaftlicher Identität, respektive darum, ob Identität einer Gesellschaft teilbar ist.« (Strähle 1997: 88)

Zur Disposition steht demnach der latente Widerspruch zwischen ›Multikultu-

42 Vgl. den Überblicksaufsatz Strähle (1997), der gewissermaßen den ›State of Art‹ der politischen oder politik-theoretischen Diskussion darstellt. Zur Situation ethnischer Minderheiten in Kanada vgl. Oskaar (1987), Heinbecker (1993); zum Verhältnis der politischen Kulturen siehe Thunert (1991).

ralismus« und der Institutionalisierung von Gemeinschaften innerhalb eines nationalstaatlichen Überbaus.⁴³ Das staatliche Konzept des »Multikulturalismus« mit den entsprechenden Assimilationsbestrebungen kann die offensichtliche Vielfalt an Kulturen, kulturellen Einflüssen und Differenzen nicht kaschieren. Allein sieben unterschiedliche »Identitätsbestimmungen« werden zur Auswahl angeboten (vgl. Strähle 1997: 94). Der Gegensatz zwischen englischsprachiger und französischsprachiger Bevölkerung macht dabei nur einen Aspekt des »Multikulturalismus« aus.

»Die [...] ›culture of deep diversity‹ stellt offensichtlich eine intellektuelle Herausforderung dar, allerdings scheint nur in der darin implizierten letzten Konsequenz von Anerkennung der Vielfalt tatsächlich Potenzial für ein verbindendes Bild der kanadischen Gesellschaft möglich zu sein.« Ein Ziel, das zwar perspektiviert wird, dessen Einlösung »im Rahmen eines wahrhaft multikulturellen Kanadas« allerdings noch in weiter Ferne ist. (Strähle 1997: 104)

In Frage steht also einerseits, ob eine diverse und sich selbst als »multikulturell« definierende Gesellschaft unter dem Dach einer gemeinsamen nationalen Idee organisierbar ist, und andererseits, ob Kanada über die historischen Voraussetzungen verfügt, die eine solche Organisation als Instrument einer gemeinsamen Vorstellung möglich macht.

In einigen in den sechziger Jahren geführten Gesprächen erläuterte John Cassavetes seine Sicht auf die USA.⁴⁴ Cassavetes sagt, die Europäer wüssten sicher nicht, dass Amerika mehr sei als das, was Hollywood ihnen zeige. Daher wolle er ihnen ein Bild Amerikas oder einiger seiner Bewohner vermitteln, das der Wirklichkeit eher entspre-

che: Amerikaner seien nicht gut oder schlecht, sondern – wie alle Menschen, überall – *sowohl* gut *als auch* schlecht. Ebenso gebe es nichts, was man als amerikanischen Lifestyle bezeichnen könne. Unterschiedliche Landschaften, kulturelle Prägungen und Hintergründe führten zu einer immensen Diversität von Menschen und zu ganz unterschiedlichen Lebensstilen. So gibt es zum Beispiel überall deutsche, schwedische, italienische oder französische Orte; »it's a country that has really no basic nationality on his own; it's a country with many many different people. Sometimes they band together and they make a community.« Dementsprechend komplex stellen sich die sozialen Probleme dar, die allererst menschlich und erst in zweiter Linie national bedingt seien. Es ist offensichtlich, dass diese Sichtweise von den Bildern aus Hollywood, die das internationale »Image« Nordamerikas prägen, überlagert wird. Cassavetes, der als Initiator des unabhängigen US-amerikanischen Films bezeichnet werden kann und der sich in Hollywood weder etablieren konnte noch wollte, hat dies in seinen Filmen zu zeigen versucht, indem er andere Bilder erfunden hat. Andererseits wirft Cassavetes: gewissermaßen dekonstruktivistische Sicht, die sich gegen einen offiziell gewollten Konsens richtet, ein Licht auf die US-Gesellschaft, unter dem sie der kanadischen vergleichbar erscheint. Die kanadische Gesellschaft ist jedoch nicht zu jenem Melting Pott geronnen, als der die US-amerikanische – befördert nicht zuletzt durch die Bilder aus Hollywood – im Bewusstsein der Weltöffentlichkeit vornehmlich erscheint.

Denn die Situation in Kanada ist eine grundlegend andere als in den USA. Kanada besitzt keine gemeinsame offizielle

43 Habermas sieht für multikulturelle Gesellschaften die Notwendigkeit gegeben, »die Symbiose des Verfassungsstaates mit der ›Nation‹ als einer Herkunftsgemeinschaft aufzukündigen, damit sich auf abstrakterer Ebene die staatsbürgerliche Solidarität im Sinne eines differenzempfindlichen Universalismus erneuern kann.« (Habermas 1998: 128)

44 Die Zitate sind dem Film JOHN CASSAVETES (F 1998) von André S. Labarthe entnommen.

Sprache, die eine wichtige – wenn nicht die wichtigste – Rolle für die Identitätsbildung von Nationen spielt. Offiziell herrscht in Kanada jedoch ein System der Bilingualität. Zudem besitzt das Land auch keine »eigenen« Bilder, sondern teilt die Bilder aus Hollywoodfilmen und amerikanischem Fernsehen (vgl. Harcourt 1993: 15f.). Der Mangel an einer gemeinsamen Printsprache, einer gemeinsamen Bilderkultur sowie an einem gemeinsamen Bildungssystem führen zu dem Schluss, dass dem Land nahezu alle Ingredienzien zur Nationalstaatlichkeit fehlen. Daher scheinen Kanadier über ein nur sehr unsicheres Gefühl eines kollektiven Selbst zu verfügen (vgl. Harcourt 1993: 16).

Fremdheit

Seit seiner Politisierung im 18. Jahrhundert wird der Begriff Nation im Sinne einer Gemeinschaft mit gleichen, frei gewählten Werten verstanden, etwa eine Lebensgemeinschaft von Menschen mit dem Bewusstsein gleicher politisch-kultureller Vergangenheit und dem Willen, diese in eine soziale Gemeinschaft mit festgelegten Rechten und Pflichten zu integrieren. Mit der gegenwärtigen Situation der Auflösung von Grenzen und der Diversifizierung der Gesellschaften gerät diese Definition jedoch zunehmend ins Wanken, so dass der Begriff der Nation immer stärker zu einer imaginären und diskursiven Kategorie wird, umso mehr, wenn »reale« Bezugspunkte (eine gemeinsame Geschichte, ein gemeinsames Territorium) fehlen. Nation erscheint in der neueren Theoriebildung als System, das vor allem innerhalb seiner

Repräsentationen und den Vorstellungen, die es zum Leben erwecken, existiert.⁴⁵ »To speak of the nation (any nation) brings it into existence.« (Maranda 1998) Nationen werden »erzählt«, doch historische Diskurse verbergen häufig ihre hermeneutischen Regeln und narrativen Strategien, um Glaubwürdigkeit, Autorität und die Illusion einer kohärenten Welt herzustellen (Gleiches ließe sich auch für den konventionellen Dokumentarfilm sagen). Diese Idee ist sozusagen ein Kind der Aufklärung, das danach strebt, das Subjekt auch in seinen sozialen Bezügen vollständig zu rationalisieren und in einem Diskurs oder einer Narration zu naturalisieren, die unausgesetzt ihre Selbstevidenz erzeugt. Koloniale Abhängigkeit und Nation können daher eher denn feste Zustände als flottierende Signifikanten bezeichnet werden, deren Bedeutung immer relational ist, »nation and dependency are not one thing in themselves but a set of conditions that must be investigated on a case by case basis.« (Angus/Shoesmith 1993)

Der kanadische Nationalgedanke entspringt keiner eigenen Idee oder Geschichte, aus der er historisch gewachsen wäre, sondern ist vielmehr ein externer, von außen oktroyierter, in dem allein der kanadische sich realisieren konnte. Michael Dorland erkennt Unterschiede in den defensiven (regionalen) Nationalismen Quebecs, der maritimen Regionen und des Westens einerseits,⁴⁶ und dem Nationalismus Ontarios andererseits: Im Freihandel Ontarios mit den USA sieht er den paradoxen Kulminationspunkt eines »limitierten« kanadischen Nationalismus, der sich auflöst in

45 Vgl. vor allem Benedict Andersons wegweisende Studie zum Nationenbegriff, die Nation definiert als »vorgestellte, politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän« (Anderson 1996: 15); vgl. auch Bhabha (1990a).

46 Diese Unterschiede sind jedoch rein historisch bedingt. Mit der schrittweisen Integration Quebecs in das US-amerikanische Wirtschaftsimperium erscheint allein die sprachliche Differenz als letzte und nurmehr imaginäre Bastion nationaler Souveränität. Zudem diversifiziert sich die kanadische Gesellschaft unabhängig von der französisch-englischen Achse in viele ethnische Gruppen: »The history of Canada is the history of its ethnic groups much more than it is the history of Canada as a nation state.« (Angus/Shoesmith 1993)

einen globaleren, in einen kanadischen Nationalismus außerhalb Kanadas, und sich damit letztlich selbst abschafft (vgl. Dorland 1989: 4). Vom Moment der Inbesitznahme und Kolonisierung des Landes im 16. und 17. Jahrhundert gab es zumindest zwei Kanadas – ein französisches und ein englisches. Der Zustand der Unteilbarkeit ist der historischen kanadischen Erfahrung insofern fremd, weshalb auch der Begriff ›kanadischer Nationalismus‹ sehr relativ ist und weniger einen Status Quo als einen Wunsch nach Autonomie markiert, ohne auf die Basis einer ethnischen Einheit zurückgreifen zu können:

»For Canadians nationalism [...] has never been anything more than a desire for the recognition of autonomous or associated status [...] In this sense, Canadian nationalism is always and only a discourse of sentiment, not a discourse of politics and even less a discourse of economy.« (Dorland 1989: 4)

Das globale und integrative Medium der politischen Ökonomie ist die Kultur, denn »Political economy is the dialectical articulation of politics and economy by culture«, weshalb die stärkste Waffe der US-amerikanischen Weltmacht auch nicht ihre Cruise Missiles sind, sondern ihre Kultur. (Dorland 1989: 5)

Wenn man von einer kontinuierlichen kanadischen Erfahrung sprechen könnte, dann ist es vielleicht dieses fortwährende Bezogensein auf ein Zentrum außerhalb seiner selbst.⁴⁷ Und das markiert

eine Position der Fremdheit sich selbst gegenüber, in der sich der koloniale Status der Nachfolger europäischer Eroberer mit jenem der Einwanderer aus Asien, Afrika und Europa überschneidet. Es handelt sich hier im Grunde um die beiden Seiten eines ähnlichen Problems: Während die Einwanderer dieses Jahrhunderts ihre kulturellen Wurzeln (Riten, Sitten, Gebräuche, Traditionen etc.) mit in die dominante Gesellschaft einbringen und sie dort mit mehr oder weniger großem Erfolg zu bewahren oder auch abzulegen suchen, besitzen Anglo- und Frankokanadier auch keine anderen als ihre europäischen Wurzeln und an geschichtlichem Hintergrund nichts anderes als den Gründungsmythos ihrer Vorfahren.⁴⁸

Die kanadische Diskussion zur Identitätsfrage bezieht sich jedoch in weiten Teilen auf die Angehörigen eben jener ›Founding Nations‹, in deren Zweisprachigkeit und Gerichtetheit auf ein hegemoniales Zentrum außerhalb der eigenen nationalen Grenzen Gründe für eine spezifisch kanadische Fremdheit gesucht werden. Die Ursachen dieser Fremdheit werden häufig mit bestimmten grundlegenden Erfahrungen beschrieben, die die Kanadier machten, als sie das Territorium ›in Besitz nahmen‹: eine immense und feindliche Landschaft, enorme ethnische Diversität in Verbindung mit unterschiedlichsten Weltansichten, das Fremde in Form der amerikanischen Indianer. Verschiedene geistige (europäische) Strömungen verbanden

47 Im Zusammenhang von geographischem Zentrum und Peripherie sei auf eine Parallele zu Armenien hingewiesen, dem Land, aus dem Egoyns Vorfahren stammen, was, wie an anderer Stelle ausgeführt, das Aussehen seiner Filme prägt: Wenn die Einwohner Yerevans morgens aufwachen, blicken sie auf die immer von Schnee bedeckten Gipfel des Ararat, der nicht nur ein biblischer Berg, sondern auch der heilige Berg der Armenier ist. Das nationale Symbol dieses von territorialen Ansprüchen der mächtigen Nachbarländer zerrissenen Volkes liegt heute in der Türkei. Bis zum 15. Jahrhundert lag Ararat auf armenischem Territorium, heute ist sein Bild auf armenischen Importprodukten abgebildet (vgl. Genocid 1998).

48 George Grant beleuchtet die nordamerikanische Wurzellosigkeit in einem größeren Zusammenhang, wobei er USA und Kanada als Einheit betrachtet. Die Nordamerikaner haben keine Geschichte bzw. können in ihrer Geschichte nicht weiter zurückgehen als zu dem Zeitpunkt der Eroberung, die ihre Mentalität grundlegend prägt; nicht jedoch zu einem Ort vor der bewussten Erinnerung. Weder mythisch noch historisch ist der Ort, an dem sie leben, autochthon; er wurde durch Unterwerfung angeeignet (vgl. Grant 1988).

sich miteinander zu einem spezifischen kanadischen Denken (vgl. Elder 1989: 17ff.).

Exemplarisch für die Diskussion kanadischen Selbstverständnisses sind die Texte von Margaret Atwood und Northrop Frye. In der Bedrohung durch eine feindliche Umwelt und dem daraus erwachsenen Willen zu überleben, erkennt die Literaturwissenschaftlerin und Dichterin Atwood ein intuitives kanadisches Lebensgefühl (vgl. Atwood 1987: 162f.). »Überleben« ist für Atwood jene konstante Figur, jenes Symbol, das sie für die kanadische Literatur als konstitutiv bezeichnet. Diese Idee ist vor allem wörtlich zu verstehen: Als Überleben *als* Kanadier kennzeichnet sie eine grundlegende kanadische Befindlichkeit (vgl. Atwood 1987: 164f.). In der kanadischen Literatur schlägt sich diese Befindlichkeit häufig nieder als ein Scheitern, als Überleben mit Wunden und Verletzungen, auch als Scheitern des Überlebens überhaupt. Doch dieses Scheitern bekommt eine andere Dimension als die pure Unfähigkeit zu leben, wenn Atwood der kanadischen Literatur attestiert, dass sie ihre Helden in eine *Passion* des Scheiterns verstrickt, einen Willen, *nicht* zu überleben. Dieses Phänomen bezieht Atwood auf die Denkfigur Kanadas als Kolonialstaat, als ausgebeutetes, kollektives Opfer der USA und Großbritanniens.

Das Scheitern des kanadischen Helden ist ein ganz spezifisches; es ist kein tragisches und verweist auf kein metaphysisches Außerhalb der Fiktion/Imagination, sondern immer wieder auf die kanadische Realität (häufig die Landschaft) oder dasjenige, was ein angenommenes kanadisches Kollektiv-Unbewusstes als solche imaginiert. Sei es, dass der Held quasi zufällig, durch Naturgewalt, stirbt, oder sei es, dass er an einer anonymisierten, naturgleichen hegemonialen Gewalt zugrunde geht:

Strukturell scheitert der kanadische Held an der Fremdheit seines geographischen oder politischen Umfeldes, auf das allein sich jedoch seine Identifikation richten kann, »individual against the impersonal ›grey towers‹ of the ›Administration‹,⁴⁹ authentic people against imposed culture, attempted revolution foiled by the Mounties«. (Atwood 1987a: 176)

Diese Opferhaltung verhindert offenbar die Konstruktion eines traditionellen Helden, der die Gesellschaft verändern oder retten könnte: gescheiterte Revolutionen im Angesicht einer gesichtslosen, anonymen Autorität (vgl. Atwood 1987a: 176f.). Für diese Unfähigkeit zur Imagination eines wirklichen und effektiven Widerstandes macht Atwood eine tiefliegende Konfusion in der kanadischen Psyche verantwortlich: »Canadians don't know which side they're on«, weil die von außen kommende administrative Macht nicht als Feind an sich anerkannt wird, weil die Kanadier kein anderes Bezugssystem als jenes kennen, dessen Zentrum sich außerhalb des eigenen Territoriums befindet.

»[I]f the enemy in its lawful authority is not really an enemy but a necessary and mitigated evil, a fact of life, then the construction of ›revolutionary‹ heroes becomes difficult.« (Atwood 1987a: 177).

Abwehr gegen die Kolonialmacht einerseits, Identifikation mit ihr andererseits, da die fremde Macht den einzigen ›genuin kanadischen‹ Bezugspunkt der Identifikation darstellt, führen zur Diagnose einer grundsätzlichen Fremdheit gegenüber dem Eigenen – womit sich dann auch die kanadische Erfahrung mit jener des Exils verbindet. Der Zustand eines inneren Exils, der als Grundbefindlichkeit den Entstehungsortort kanadischer Identität markiert, spiegelt sich in den realen Migrationen des 20. Jahrhunderts, deren Ausdruck auf kanadischem Terrain ›die

49 Atwood bezieht sich hier auf das Gedicht »Riel« von Don Gutteridge.

Anderen« sind, jene Immigranten wie Egoys Familie, die aus politischen Gründen ihre Heimat verlassen mussten um in einem fremden Land ein neues Leben zu beginnen. Nationale Identität erscheint also zunächst einmal als ihre Definition ex negativo, als Mangel, der als gemeinsame Erfahrung der Fremdheit die kanadische Imagination personaler und kollektiver Identität organisiert. Diese Erfahrung des Mangels, die die Egoyschen Helden ebenso bestimmt wie ihr Scheitern an äußeren Strukturen, ist ein immer wiederkehrender Topos kanadischen Denkens.

Wie Atwood setzt auch Northrop Frye die Frage nach kanadischer Identität in Beziehung zu ihren kulturellen Manifestationen. Dabei problematisiert er sie zugleich dahin gehend, dass die kreative Imagination von Identität nicht limitiert werden kann auf einen einer Nation eigenen Ausdruck. Identität entfaltet sich zunächst einmal in einem bestimmten *geographischen* Milieu, das auf die Imagination keinen unwesentlichen Einfluss nimmt: Kanada präsentiert sich als topographische Ansammlung von Einheiten, die von anderen Einheiten separiert werden:

»British Columbia from the prairies by the Rockies, the prairies from the Canadas by the immense hinterland of northern Ontario, Quebec from the Maritimes by the upthrust of Maine, the Maritimes from Newfoundland by the sea.« (Frye 1988: 207)

Zudem begreift Frye das staatliche und von den Medien unter staatlicher Anweisung (insbesondere: der CBC) kolportierte und propagierte Konzept von Einheit und Identität als zutiefst widersprüchlich:

»Identity is local and regional, rooted in the imagination and in works of cultu-

re; unity is national in reference, international in perspective, and rooted in a political feeling.« (Frye 1971: ii)

Wie Atwood attestiert Frye Kanada einen mangelnden Willen zum Widerstand, den er auch als Grund dafür ansieht, dass Kanada »is practically the only country left in the world which is a pure colony, colonial in psychology as well as in mercantile economics.« (Frye 1971: iii) Andererseits bescheinigt Frye den einzelnen Regionen und Provinzen Kanadas starke separatistische Tendenzen und Gefühle, die sich in einem Quasi-Nationalismus äußern, der sich aber – vor allem im Fall Quebecs – wiederum auf ein Zentrum außerhalb Kanadas bezieht oder auf das »negative« (Wirtschafts-)Zentrum Ontario⁵⁰ (vgl. Frye 1971: ivf.). Als imaginäres Konzept für eine gemeinsame Identität grenzt Frye den Begriff der Einheit von jenem der Uniformität ab; Einheit bedeutet in seinem Sinne eher eine konsequente Loyalität gegenüber dem Anderen in der eigenen Gesellschaft, die er als Grundprinzip menschlichen Zusammenlebens überhaupt definiert (vgl. Frye 1971: vi).

Ein Merkmal für »Canadianess« sieht Frye im Versuch der obsessiven Aneignung der Landschaft: Die Erfahrung der Landschaft sei so mächtig, dass sie die kanadische Sensibilität grundlegend determiniere. So richtet sich der Versuch, Einheit herzustellen, im 19. Jahrhundert auf den Bau einer transkontinentalen Eisenbahn: »The Confederation of 1867 depended on the building of a railway from one ocean to the other«, wobei schier unüberwindbare Hindernisse bewältigt werden mussten (Frye 1988: 207). Die Faszination für die Landschaft spiegelt sich zugleich in der kanadischen Malerei wieder, in einem strengen, dokumentarischen Interesse,

50 Im August 1998 wurde ein Referendum von Quebecs Nationalisten zur Abspaltung des französischsprachigen Bundesstaates vom Rest Kanadas durch den obersten Gerichtshof Kanadas abschlägig beschieden. Das letzte Unabhängigkeits-Referendum war von den Separatisten im Oktober 1995 vorgetragen worden.

auch in Film und Literatur, mithin in der kreativen Imagination und im Bestreben, Umwelt und Landschaften auf *Bildern* festzuhalten, mit dem Ziel, eine nicht fassbare Monumentalität zu rationalisieren. Bruce Elder zeichnet nach, wie europäische Siedler im 18. und 19. Jahrhundert sich die Landschaft aneigneten, indem sie sie den künstlerischen Konventionen der europäischen Schulen unterwarfen – und ihre Gewaltigkeit damit verfehlten: Die Landschaft schien nicht ›realistisch‹ darstellbar, sie erschien ›impossible ›other‹« im Vergleich zu europäischen Landschaften, sogar ››other‹ than human nature« (Elder 1989: 22). Das Bestreben, die Landschaft handhabbar zu machen, äußert sich in stilistischen Eigenarten des kanadischen Films sowie in vielen Bereichen kanadischer Kunst: Die Limitierung des Sichtfeldes durch Close-ups, das Verhindern eines Gleitens des Blicks in eine unerträgliche oder unfassbare Weite, die als ›the land God gave to Cain« bezeichnet wurde (zit. n. Elder 1989: 25). Weil die Landschaft nicht beschrieben oder konzeptualisiert werden kann, wird sie schließlich zur Quelle des Terrors und lässt den Betrachter verstummen.

Das nicht rationalisierbare Territorium separiert die Kanadier entlang einer Ost-West-Achse und wird zum integralen Bestandteil ›kanadischer Mentalität‹. Die Weite, die durchquert werden muss, markiert ein sehr ambivalentes Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Lebensraum: Frye betont die bis heute anhaltende Affinität der kanadischen Malerei (und mithin der kanadischen Imagination) zur Landschaft, die jedoch nicht der Ausdruck eines Besitzverhältnisses ist, sondern ›precisely the absence of possession, a feeling that here is a nature that man has polluted and imprisoned and violated but never really lived with.« (Frye 1988: 214)

Da der kanadischen ›Nation‹ – im Gegensatz zur US-amerikanischen – ein his-

torischer Moment der Selbstdefinition fehlt (vgl. Frye 1988: 212), wird die Landschaft als das einzig wirklich genuin Kanadische im Kanadischen erfahren, das gleichwohl als Fremdes erscheint:

›[T]he land is always before the mind's eye in a great love and intimacy; but it is in the mind, in the metaphors of poets, and on the canvases of painters a looming, alien presence.« (Testa 1989: 1)

Cultural Borders

Fremdheit im Eigenen erscheint als kulturelle Konstante, die zum einen durch bestimmte historische Erfahrungen begründet wird und sich zum anderen einer aktuellen Situation verdankt, in der der Begriff der Grenze sowohl innerhalb Kanadas als auch in Bezug auf ein kulturell hegemoniales Nachbarland ins Fließen gerät. Das Austarieren der Grenze zwischen Eigenem und Anderem kann als konstante Figur kanadischen Denkens betrachtet werden. Die kulturelle Grenze, die offiziell auch die Demarkationslinie markiert, an der nationale Identität sich orientieren soll, verläuft sowohl entlang des 49. Breitengrades als auch kreuz und quer durch das kanadische Territorium. Die beiden Implikationen von Fremdheit, sowohl im Eigenen als auch gegenüber dem Anderen, die auch in Egoyans Filmen häufig wie ein Vexierspiel ein und desselben Problems erscheinen, gilt es im Auge zu behalten.

Kulturelle Souveränität und Identität sind nicht nur eine Frage faktischer politisch-ökonomischer und kultureller Zusammenhänge, sondern ebenso sehr eine Frage des Diskurses *über* diese Kategorien, eine Frage der Repräsentation. Michael Dorland geht davon aus, dass der politische Diskurs sowohl Kanadas als auch der USA eine reale Situation der Abhängigkeit kassiert, indem von ›Canadian American economic interdependence‹ gesprochen und somit die reale Abhängigkeit Kanadas von den USA (*dependence*) in geographi-

scher, ökonomischer, militärischer und auch kultureller Hinsicht verschleiert wird (vgl. Dorland 1991: 36f.). Der Term »Interdependenz« markiert jedoch eine Struktur der Macht:

»*Interdependence [is] the integrated system of trans- or anational logistics that certain theorists have termed a »war machine«, an integrated system that among other things wages permanent war against the emergency of any form of non-systemic cultural sovereignty.*« (Dorland 1991: 38)

Das Zentrum dieses diskursiven Systems wird von den USA ausgefüllt, als deren Satellit und kulturelle Kolonie Kanada erscheint.

In diesem Zusammenhang stellen sich die Bemühungen der kanadischen Regierung um eine unabhängige Filmproduktion als höchst ambivalent dar: Zum einen etablieren sie eine Mikrostruktur kultureller Autonomie, die durchaus antihegemonialen Impulsen folgen kann; zum anderen treten diese Impulse immer dann außer Kraft, wenn das Moment ökonomischer Interdependenz vor den anderen – d.h. vor allem: dem kulturellen – rangiert. Ersteres – so Dorland – ist die Ausnahme, letzteres die Regel.⁵¹ Das Mikrosystem rutscht dann in die Funktionale eines hegemonialen oder kulturkolonialen Makrosystems – ein Mechanismus, der sich über die gesamte Epoche der kanadischen Filmgeschichte beobachten lässt, indem die Subordination unter ökonomische Belange sowohl Film- als auch Distributionsformen prägte (vgl. Dorland 1991: 40f.). Der Unterordnung staatlicher Belange unter

kommerzielle entspricht jene kultureller Belange unter ökonomische. Dabei spielt nicht nur die Dominanz US-amerikanischer Filme auf dem kanadischen Markt eine Rolle; vielmehr wird der Film auch zu einer Agentur nationaler Belange, deren Inhalt die jeweilige Regierung definiert – seien diese nun pro- oder antiamerikanisch, wie es vor allem in den Jahren um den ersten Weltkrieg der Fall war.⁵² Die Rede über die Notwendigkeit einer eigenständigen kulturellen (Film-)Produktion erfüllt somit einen einzigen Zweck: die fiktionale Selbstversicherung über einen Konsens, der lediglich die Funktionale eines interdependenten ökonomischen Systems darstellt, in dem das, was kulturelle Identität evozieren könnte, zu verschwinden droht (vgl. Dorland 1991: 45).

Charakteristisch für die kanadische Situation ist der vor allem im Werk von Harold Innis und George Grant⁵³ sichtbar werdende Zusammenhang zwischen Hegemonie und Kommunikation, zwischen dem staatlich organisierten Fluss von Gütern und Informationen einerseits, der Imagination einer nationalen Idee andererseits, die in den staatlichen Institutionen öffentlicher Kommunikation in einem äußerst ambivalenten Bild amalgamiert erscheint: Mit der Gründung der Canadian Broadcast Corporation, des National Film Board und Telefilm Canada intendierte die kanadische Regierung zwar die Verteidigung einer brüchigen Grenze nationaler Kultur; obwohl die Interessen von Staat und Öffentlichkeit in diesen Institutionen zu koinzidieren scheinen, ent-

51 Dieser Aspekt spielt in den Analysen von Harold Innis eine entscheidende Rolle. In Innis' politischem Diskurs figuriert Kanada als Paradebeispiel für den Preis, den eine Gesellschaft für die Subordination von kulturellen unter ökonomische Interessen zahlen muss (vgl. Innis 1956: 260).

52 Mit Kriegsausbruch wuchsen antiamerikanische Gefühle in der Bevölkerung an, eine Atmosphäre anwachsenden Nationalismus – quasi als Reaktion und Abgrenzung – führte zu einem enormen Output an Spielfilmen: Zwischen 1914 und 1922 waren die produktivsten Jahre der kanadischen Filmindustrie bis in die Siebziger. Gleichzeitig erfolgte die Domestizierung des kanadischen Filmsystems durch den US-amerikanischen Markt: »Hollywood »invaded« [...] Canadian screens, thereby integrating Canada into the interdependent US-Canada domestic theatrical market.« (Dorland 1991: 43)

53 Vgl. dazu das anschließende Kapitel zur Rolle der Technologie im kanadischen Diskurs.

standen und existierten diese Institutionen jedoch stets unter der Schirmherrschaft (kolonialer) Zentralverwaltungen, die die Diversität der kanadischen Bevölkerung verfehlten. In der Rede von Premierminister MacKenzie an die Nation anlässlich der Inbetriebnahme des ersten nationalen Radionetzes pries dieser das neue Medium als ein Instrument, das vor allem der Stimme der Zentralverwaltung in Ottawa Ausdruck verleihen sollte:

»This is merely the first instance of a history of substitutions, whereby centralised national systems like public broadcasting are built in the name of public interest, and in the end take its place. We are left with a collection of national bureaucracies that empower an abstract collective identity without necessarily empowering its actual citizens in whose name they speak.« (Allor/Juteau/Shepherd 1994)

In diesen Tendenzen der offiziell geförderten kanadischen Kulturproduktion wird einmal mehr die Janusköpfigkeit der Konstruktionen kanadischer Identität sichtbar.

Als ›multikulturelle‹ Gesellschaft spaltet sich Kanada auf in verschiedene kulturelle Formationen, als imaginäre Einheit muss es sich in Differenz vor allem zu den USA definieren. Das Fernsehen als kultureller Imperativ und wichtigstes Sozialisationsmittel prägt das Bild der Kanadier von den Amerikanern, aber ebenso auch dasjenige von sich selbst (vgl. Meisel 1986: 250). Entsprechend der Situation des kanadischen Films, ist nur ein verschwindend geringer Teil der ausgestrahlten Sendungen kanadischen Ursprungs, was selbst auf Nachrichtensendungen zutrifft. Das hat nicht zuletzt ökonomische Gründe: Das kanadische Fernsehen wäre finanziell gar nicht in der Lage, Sitcoms und Se-

rien wie DALLAS und DENVER in dem Ausmaß wie die USA zu produzieren. Zum anderen sind die US-amerikanischen Programme für nahezu jeden in Kanada zu empfangen und zumindest für die rund 80% englischsprachigen Kanadier auch zu verstehen. Die Dynamik der Distribution schafft ein Klima, in dem der Großteil der Kanadier diese US-Dominanz nicht reflektiert, sondern im Gegenteil einen gewissen Anspruch auf die Rezeption US-amerikanischer Programme entwickelt hat (vgl. Meisel 1986: 252). Die Landesgrenze trennt zwei Nationen voneinander, existiert jedoch nicht für die elektronischen Signale. Wohl kein anderes westliches Land empfängt so viele ausländische Fernsehsignale wie Kanada – auf Kosten der Chancen, die eigene Produkte haben könnten. Allein die Zahlenverhältnisse lassen den Kanadiern kaum eine Wahl zwischen amerikanischen und kanadischen Programmen.⁵⁴ Im Fernsehen als Leitmedium vermischen sich bei der Ausstrahlung US-amerikanischer Programme auf kanadischen Fernsehschirmen internationale und transnationale, politische und private Beziehungen zu einem unentwirrbaren Knäuel:

»Our broadcasting conundrum has both transnational and international aspects, as well as purely domestic elements. To examine it is, in fact, a nearly perfect means of exploring the perspectives the two countries adopt towards each other, since it touches on virtually every fact of their political, social, economic and cultural characteristics and how these affect the relations between them.« (Meisel 1986: 253)⁵⁵

Ökonomische Zwänge, »Canadian content regulations«, eine qualitativ hochwertige, jedoch marginalisierte Eigenproduktion, die Sehgewohnheiten ei-

54 Wenn beispielsweise nur 4 % der ausgestrahlten Serien kanadisch sind, dann existiert schlicht keine Wahl (vgl. Meisel 1986: 253).

55 Das Problem ist auch deshalb so relevant, weil ein Großteil der gesendeten Materials aus Spielfilmen besteht, das Fernsehen also, wie überall sonst auch, als verlängerter Arm des Kinos fungiert.

nes US-konditionierten Publikums und der Anspruch des Programms, nationale Identität und kanadische Werte zu vermitteln – diese widerstreitenden Faktoren bestimmen das kanadische Rundfunk- und Fernsehsystem. Dabei ist es bezeichnend, dass Entwicklung und Struktur der kanadischen Fernsehpolitik wie des kanadischen Fernsehens selbst ihr Aussehen der Präsenz des Nachbarn USA verdanken. Damit ist ein reaktives Element benannt, das das Kanadische zuallererst in seiner Abgrenzung zum US-Amerikanischen definiert. Diese »never absent awareness of the ›US-factor« (Meisel 1986: 257), die sowohl das kanadische Fernsehen und die Filmgeschichte Kanadas in ihren Strukturen determiniert als auch einen entscheidenden Faktor bei der Hervorbringung eigener Bilder ausmacht, ist jedoch nur ein Aspekt kanadischer Befindlichkeit. Der andere besteht in den innergesellschaftlichen Differenzen Kanadas.

Differenz als konstitutive Kategorie

Allor/Juteau/Shepherd (1994) vertreten die These, dass der Gründungsmythos konstitutiv ist für das kanadische Bewusstsein, da im Moment der ›Inbesitznahme‹ durch zwei Nationen die Grundsatzentscheidung, andere Ethnien zu marginalisieren und die First Nations zu kolonisieren, das Werden kanadischer Identität determiniert habe. Teilung und Ausschluss seien demnach konstitutive Aspekte einer kollektiven Psyche, die zudem fortwährend von den Diskursen der Historiographie kolportiert würden (vgl. Allor/Juteau/Shepherd 1994). Als Beispiel für den Mechanismus der diskursiven Aneignung einer eigenen Geschichte können die separatistischen Tendenzen Quebecs dienen, die frankokanadische Sprachgemeinschaft durch eine regional definierte nationale Identität zu ersetzen. Den durch eine nationale Kulturpolitik forcierten Versuchen, die faktisch heterogene Gesellschaft der Idee einer sou-

veränen und einheitlichen Identität zu subordinieren, begegnete eine Fraktion organisierter »cultural workers« in einer Stellungnahme, die vor allem wegen ihrer Widersprüche signifikant ist: Zum einen wird in dieser Stellungnahme die grundsätzliche Diversität der Gesellschaft betont. Zum anderen wird auf die Sprache rekurriert, die die Fähigkeit habe, Geschichte und Erinnerung und mithin eine kulturelle Vergangenheit als solche zu bewahren. Nun ist hiermit aber die französische Sprache gemeint, die kein kulturelles Erbe an sich transportiert, sondern eine bestimmte Geschichte, die im Kontext der französischen Besiedlung Kanadas wurzelt:

»The openness to the future based in the recognition of the difference of the First Nations and other communities is in constant tension with a linguistic and, sometimes, ethnic conception of the ›identitaire Québécois‹ based in constructions of the history of a people as always-already cultural citizens of Quebec. This double temporality works through accounts of a potential, the Canadien français, or in a story of a becoming, the Québécois.« (Allor / Juteau / Shepherd 1994)

Dieses Konzept widerstreitender Prämissen, das die Anerkennung prinzipieller Offenheit (für nicht-frankophone, nicht-anglophone, also nicht den »Founding Peoples« zugehörige Kulturen) mit einer bewussten oder unterbewussten Regression in nationale Gründerfantasien kombiniert, schlägt sich auch in der Unterhaltungskultur nieder (z.B. in Fernsehserien). Dahinter verbirgt sich die Intention, die eigene (franko-kanadische) Existenz aus dem Anderen heraus zu erklären und zu definieren, indem das nicht Homogene der eigenen Geschichte kohärent narrativisiert wird. Diese Mechanismen von Teilung und Ausschluss lassen sich in unterschiedlichen diskursiven Formationen nachweisen – z. B. auf

den Feldern frankokanadischer Kulturforschung oder Theoriebildung. Der Konstruktionscharakter einer kollektiven frankokanadischen Identität kann insofern als Seismograph für die Adäquanz der kanadischen Multikulturalismuspoltik betrachtet werden:

»The development of the Canadian version of multiculturalism can also be viewed as a terrain of struggle between competing forces, as a site of power relations opposing differentiated and hierarchized social classes and ethno-cultural groups, namely the First Nations, the so-called Founding Peoples (French and British) and those of ethnic origin other than British and French.« (Allor/Juteau/Shepherd 1994)

Das Beispiel zeigt, wie ›Multikulturalismus‹ und nationale (auch regional-nationale) Tendenzen miteinander konfliktieren können. Nun ist ›Multikulturalismus‹ aber selbst ein ambivalenter Begriff, da er mit starren Positionierungen arbeitet. Wie Paul Willemsen ausführt, können bereits Begriffe wie »ethnic group« oder »ethnic minority« zur Marginalisierung der jeweiligen Gruppen führen, da hier häufig auf Zuschreibungen zurückgegriffen wird, die das Andere unzutreffend auf eine vermeintlich ursprüngliche Kultur festlegen, der die Gruppe und erst recht nicht das einzelne Individuum gerecht werden kann: als könne man eine Kultur von hier nach dort verpflanzen, aus einem asiatischen in einen europäischen Kontext etwa, wo sie sich dann unge­stört ›entfaltet‹.

»By insisting on the discreteness and the separateness of the ›other‹ culture, the host culture conspires with the conservative upholders of an imagined ›ethnicity‹ to draw lines around those ›other‹ cultural practices, ghettoising them.« (Willemsen 1994: 207)

Der Begriff der »ethnischen Minorität« besitzt insofern pejorativen Charakter, als er in Differenz zur »nationalen Majorität« definiert wird (vgl. Rex 1998). Die Kriterien der Differenz, die Definition der Unterschiede und deren Bewertung werden in der Regel von der »host society« getroffen (vgl. Bhabha 1990: 208). Mit der Anerkennung kultureller Vielfalt gehen gleichzeitig Assimilationsbestrebungen durch die Gastgesellschaft einher, die die Verschiedenheit letztlich zu nivellieren suchen. Daher ist das Konzept des ›Multikulturalismus‹ zumindest tendenziell ideologisch, da es zunächst – und möglicherweise ausschließlich – den Interessen der Gastgesellschaft dient.⁵⁶

Obwohl die Sozialwissenschaften unterschiedliche Instrumentarien zur Definition ethnischer Identität entwickelt haben, kann eine starre Theorie den Realitäten ethnischer Diversität kaum vollständig gerecht werden, da nicht nur die Formen ethnischer Identität zu variabel und vielfältig sind, als dass sie in ein homogenes theoretisches System integrierbar wären, sondern auch die historischen und sozialen Kontexte, innerhalb derer sie erscheinen. Das Nachdenken über andere Kulturen schließt notwendig die Reflexion

56 Vgl. auch Habermas (1998): »Aber im Allgemeinen legitimieren sich Forderungen nach ›nationaler Unabhängigkeit‹ einzig aus der Unterdrückung von Minderheiten, denen die Zentralregierung gleiche Rechte, insbesondere kulturelle Gleichberechtigung, vorenthält« (110f.). Auch Habermas kann jedoch den impliziten Zwiespalt zwischen der Benennung von Minderheiten als solchen und dem Konstruktcharakter dieser Positionierung nicht auflösen. An anderer Stelle hebt er den Konstruktcharakter von ethnischen Gruppen als kohärenten Ganzheiten mit klar abgrenzbaren Kulturen hervor und verweist darauf, dass sich unter dem uniformierenden Druck einer materiellen Weltkultur anglo-amerikanischen Zuschnitts »oft neue Konstellationen [bilden], die nicht etwa bestehende kulturelle Differenzen einebnen, sondern mit hybriden Formen eine neue Vielfalt schaffen.« Vgl. hierzu auch Baumann (1998), der am Beispiel der kulturellen Vielfalt in einer Vorstadt von London die Entstehung neuer kultureller Unterschiede beschreibt.

des eigenen kulturellen Kontextes und Horizontes ein.⁵⁷

Anstatt von ›Multikulturalismus‹ sollte man mit Willemen von »cultural formations« in einer bestimmten historischen Situation reden. Damit wird das dynamische Moment in der Konstruktion und Positionierung spezifischer Subjektivitäten oder Gruppen betont. Denn weder ist die Referenz der Identitätsbildung dieser Gruppen eindimensional, noch handelt es sich bei entsprechenden Gemeinschaften – seien es nun Armenier in Toronto, Türken in Frankfurt oder Chinesen in London – um starre und unveränderliche Formen. Solch eine Gemeinschaft hat immer mehrere Bezugspunkte: zum einen das Heimatland als potenziellen Ort der Rückkehr, dann das Land der Immigration, in dem sie aus Gründen rassischer Differenzen gegen Diskriminierung kämpfen muss, und zum Dritten die potenziellen Länder weiterführender Emigration. Im Fall politischer Flüchtlinge wird die relative Freiheit des Landes der Niederlassung oder des Asyls häufig zur im Heimatland verbotenen oder unterdrückten politischen Aktivität genutzt. Die Gemeinschaft wird danach streben, als Gemeinschaft an den Institutionen der vorgefundenen Struktur zu partizipieren, sie wird für Freiheit und Gleichheit und gegen Rassismus kämpfen, gleichzeitig aber – mit fortschreitender Zeit und nachwachsenden Generationen – neue Loyalitäten gegenüber dem Land der Immigration ausbilden; d.h.: eine ethnische Gemeinschaft kann nicht als starre Lebensform oder als Fremdkörper in einer gewachsenen, organisierten und durchstrukturierten geschlossenen nationalen Gemeinschaft betrachtet werden, sondern sie selbst unterliegt einem dynamischen Wandel, ebenso wie sie die Gesellschaft, in die sie hineinwächst, verändert:

»The consequence [...] is that what we face is not a confrontation between the mo-

dem nation state and traditional ethnic communities but rather a relationship between that state and communities and cultures which are continually changing and contain their own internal modernising elements. [...] It should be clear [...] that the mobilisation of migrant ethnic communities does not simply mean the maintenance of an alien culture in an unchanging traditional form and under a traditional leadership. The community is internally differentiated in many ways and is shaped by the tasks which face it on many fronts.« (Rex 1998)

Vergegenwärtigt man sich die konstitutive Rolle des ›Multikulturalismus‹ für die kanadische Gesellschaft und die Tendenz der Ausbildung nationaler Spezifität, diesen zu assimilieren, dann werden die Spannungen innerhalb der kanadischen Gesellschaft und die Probleme in der Ausartierung von Fremdem und Eigenem, mithin von personalen und kollektiven Identitäten verständlich. »[T]he construction of national specificity in fact encompasses and governs the articulation of both national identity and nationalist discourse.« (Willemen 1994: 210) Letzterer tendiert immer dazu, spezifische kulturelle Formationen zu homogenisieren und sich dabei zugleich selbst unsichtbar zu machen, was bedeutet, das Nationale als selbstevidenten Idealzustand hervorzubringen – ein Idealzustand, der auf einem Konsens basiert, dessen Grundlagen selbst in Mythen und Fiktionen wurzeln, ist doch das Andere, Differente vor allem dasjenige, was im Zuge des Kolonialismus durch die westlichen Industrienationen im 18. und 19. Jahrhundert als Anderes definiert wurde:

»the moment when certain master narratives of the state, the citizen, cultural value, art, science, the novel, when these major cultural discourses and identities came

57 Vgl. hierzu den kurzen Überblick-Artikel von Galkina (1998).

to define the ›Enlightenment‹ of Western society and the critical rationality of Western personhood.« (Bhabha 1990: 218)

Im Zuge des Kolonialismus und seiner narrativen, historiographischen Transformation und ideologischen Überformung wurde das Andere, Fremde und dessen (inoffizielle) Geschichte marginalisiert, wo es nicht in den Sinnrahmen westlicher Denkweisen eingehängt und assimiliert werden konnte.

Wie imaginiert sich das kollektive Selbst einer Gesellschaft, die sich nicht nur nach außen, sondern auch innerhalb ihrer eigenen kulturellen Formationen ›anders-als‹ definiert? Denn dieses ›anders-als‹ betrifft nicht nur das ›anders-als-Amerika‹, sondern markiert zudem innergesellschaftliche Differenzen Kanadas, die sich auch in der Produktion und Rezeption von Film und Fernsehen widerspiegeln. Der Filmwissenschaftler Kieran Keohone versucht in einem hypothetischen Entwurf, dieses kanadische Grundgefühl mit psychoanalytischem Vokabular zu beschreiben.

Als ein Signifikant kultureller Zugehörigkeit kann Keohone zufolge die Freizeitgestaltung betrachtet werden. Die diskursive Kette kultureller Artikulationen markiert und definiert Identität in Abgrenzung zu Artikulationen jeweils anderer topographischer Provenienz: Kanadisch ist dasjenige,

was nicht US-like ist; Quebecois ist dasjenige, was anders als der Rest Kanadas ist. Insofern ist jede Bestimmung von Identität relational und transitorisch, was gleichzeitig bedeutet: schwer zu fassen und schwer zu (er)halten: »The identities ›Canadian‹ and ›Quebecois‹ are floating signifiers, and for exactly this reason, their temporacy, un-Real nature they are hotly contested and fiercely defended.« (Keohone 1992: 22)

Kanadische Identität orientiert sich entlang unterschiedlicher Achsen in Abgrenzung zu etwas ›jeweils anderem‹: Kanada vs. US, Quebec vs. Rest von Kanada, Kanada vs. native Völker, Kanada vs. ethnische Gruppen. Diese Achsen teilen eine gemeinsame Basisdynamik, die sich mit dem Lacanschen Konzept vom Anderen interpretieren lässt (vgl. Keohone 1992: 22).⁵⁸ Die Art und Weise, »how the Other's existence is animated«, wird als Bedrohung erfahren, da sie eine essentialistische Definition der an kulturellen Praktiken stabilisierten personalen und kollektiven Identität sabotiert. Identität wird als eine ebenso historische und kontingente Konstruktion sichtbar, die Benedict Anderson für den Nationen-Begriff reklamiert, und markiert damit einen grundlegenden Mangel:

»[T]he identity has no essence that gives it transcendent Being outside of a particular socially constructed historical con-

58 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«, situiert »diese Form vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des Ich (moi) auf einer fiktiven Linie [...], die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann.« (Lacan 1973: 64) 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 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 Zweifelt (die notwendig ist, aber nicht erreicht werden kann) (vgl. auch Laplanche/Pontalis 1972: 474ff.).

text. This original Lack (lack of essence, lack of fixed meaning) is the traumatic kernel of social existence.« (Keohone 1992: 23)

Die Existenz des Anderen ist eine konstante Instanz der Erinnerung an diesen Mangel, weshalb sie bekämpft werden muss. Diese Dynamik zwischen Kanadiern und Kanadiern, zwischen Kanadiern und US-Amerikanern usw. ist jedoch ambivalent, denn das Vergnügen der Anderen strukturiert das imaginäre Terrain der eigenen Wünsche, indem es nicht nur als Bedrohung, sondern auch als Mangel im eigenen Vergnügen erfahren wird. Zwei verschiedene Defizite – Bedrohung und Mangel –, die sich, wenn sie sich auf ein und dasselbe Objekt beziehen, im Grunde ausschließen, überlappen sich demnach; deshalb muss ein ›anderes Anderes‹ konstruiert werden, auf das die paranoide Angst vor dem Mangel verschoben werden kann. Das sind beispielsweise marginalisierte Gruppen innerhalb der eigenen Gesellschaft: Feministinnen und Homosexuelle etwa, die als Bedrohung eines imaginären Status Quo diffamiert werden (vgl. Keohone 1992: 24).

Immigranten werden willkommen geheißen, insofern sie das spezifisch ›nationale Vergnügen‹ affirmieren, insofern sie die identitätsstiftenden Werte der Kanadier bestätigen (und assimilieren). Das Verhältnis zum Anderen ist demnach stets ambivalent, da dieses Andere die eigene Identität ebenso stabilisiert wie durch dessen Ausschluss die eigenen (vielleicht unbekannt) Wünsche affirmiert.

Die Organisation des Vergnügens aber liegt zumeist in administrativer Hand, die die (nicht existierende) Nation durch eine ›Suture‹ des Sozialen evoziert. So definiert sich Kanada als Nation vor allem durch eine Struktur des Mangels und des Verlustes: »It is the particularity of the symptoms of its lack that constitutes what is Canadian.« (Keohone 1992: 29) In diesem System

erscheint die Idee des Nationalen als Strategie, die Leere hinter dem Symptom mit Sinn anzufüllen durch die gemeinsame Identifikation mit bestimmten Symptom-Formationen, die den Mangel, der das Soziale zu unterlaufen droht, maskieren. Kollektive Identifikationen sind durchsetzt mit strukturierenden Sinnangeboten durch »enjoyment in sense, and we must think our collective identity as achieved and sustained by hegemonic practices which quilt, or bind our subjective enjoyment with symptom formations.« (Keohone 1992: 29)

Diese Symptom-Formationen sind institutionalisierte Stereotypen, die den ›Sinn‹ des Landes semiotisch und narrativ strukturieren (die Frische der Luft, die Stille der Wälder, der Geschmack des Essens usw.). Fotografien, Filme, Bücher etc. sind die Medien, innerhalb derer sich diese Formationen manifestieren, doch es entsteht ein Querstand zu dem genuinen *Mangel* an Einheitlichkeit, da die kanadische Gesellschaft eben gerade keine *gemeinsamen* Symptome teilt, sondern Identifikation sich eher herstellt über regionale, ethnische, klassenspezifische, sexuelle und weitere Zugehörigkeiten, die zu dem oben beschriebenen Mechanismus der Aus- und Abgrenzung führen. Folglich kann ›das Kanadische‹ nur in negativen Termen definiert werden bzw. durch die Artikulation einer Abwesenheit von Spezifität jenseits ihrer hegemonialen Konstruktionen: Kanadisch ist die Kombination von »Enjoyment« und dem ausdauernden Bestreben, diesem Vergnügen per definitionem sein spezifisch kanadisches Moment einzuverleiben oder abzurufen; kanadisch wäre demnach die Suche nach dem Kanadischen oder der Wille zum Kanadischen, der sich stets an der Diversität der gesellschaftlichen Realität bricht; kanadisch wäre die implizite Abwesenheit des Kanadischen im fortdauernden Bestreben, es zu evozieren. Gerade die konsequente Refle-

xivität dieser Perspektive deutet Keohone als ein Moment kanadischer Identität: Die andauernde Erfahrung und die Anerkennung des Mangels nationaler Spezifität führe zum Erwerb der Fähigkeit, diesen Mangel in einem selbstironischen Spiel als spezifische Form des Vergnügens zu kultivieren. Diese Fähigkeit zur Selbstironie wendet den erfahrenen Mangel ins Positive und führt zu einer quasi existentialistischen Haltung gegenüber der Situation innerhalb einer nationalen Formation ohne Nation.

»At the heart of the symbolic order of Canada is an ironic relationship to the Lack. Canadians can be goofy about the Lack. We know that we Lack particularity, and that acknowledgement of the Lack is our particularity.« (Keohone 1992: 32)

Wenn Keohones Argumentation tendenziell zutrifft, dann hieße das, dass Kanadier ein sehr reflektiertes Verhältnis zu ihrer eigenen Identität entwickeln, gerade weil ihnen eindeutige nationale Merkmale fehlen. Sie wären dann ironischerweise moderner als sie vielleicht selbst sein wollen, denn die permanente Präsenz der Identitätsfrage entspricht den Vorausset-

zungen, unter denen die neuere Identitätsdebatte den Begriff konzeptualisiert: als andauerndes Problem, als Prozess und Werden, als ein Phänomen, das ständig neu definiert werden muss.

In Egoyans Filmen trifft sich exakt jene Ironie angesichts eines Mangels an Partikularität, d.h. an essentialistisch verstandener Identität, mit dem reflexiven Bewusstsein um eine imaginäre, in den offiziellen Repräsentationen der ›Gastgesellschaft‹ fehlende andere (ethnische) Identität, die als Utopie, als leerer Signifikant, aber auch als Fluchtpunkt einer zu rekonstruierenden Geschichte jenseits der offiziellen erscheint. In Egoyans Filmen erscheint das ›Fremde‹ als Signifikant einer innerhalb der ›host society‹ verschütteten Geschichte, allererst jedoch als Bestandteil des Eigenen. Die Beziehung zwischen Eigenem und Anderen ist bei Egoyan häufig medial determiniert: Das künstliche Bild ist der – oft trügerische – Spiegel der Erinnerungen und Geschichten, die die Identitätsbildung strukturieren. Daher sei im folgenden Kapitel die besondere Rolle der technischen Medien im kanadischen Diskurs referiert.

4. Der kanadische Technologiediskurs⁵⁹

Der kanadische Konzertpianist Glenn Gould entschloss sich 1964 auf der Höhe seines Erfolges, keine Live-Konzerte mehr zu geben, sondern sein Repertoire dem Publikum nurmehr durch Aufzeichnungen zugänglich zu machen. Gould revolutionierte damit das Image des Konzertpianisten, wenn nicht des Musikers überhaupt. Authentizität war von da ab nicht mehr eine Frage der möglichst »werkgetreuen« Interpretation, sondern vielmehr eine der möglichst perfekten (digitalen) Aufbereitung des Materials. Dabei scheute Gould auch nicht davor zurück, Passagen aus mehreren Aufnahmen miteinander zu einem einzigen Stück zu kombinieren. Für Gould und sein Publikum wurde die Technologie von da ab zur entscheidenden Vermittlungsstruktur der Kunst.⁶⁰

Man kann darin zweierlei sehen: sowohl eine Entscheidung, die Ausdruck künstlerischer Freiheit ist, als auch – vom Standpunkt der Rezeption betrachtet – die Etablierung einer Abhängigkeit von einer technischen Struktur. Es scheint kein Zufall zu sein, dass diese kleine Revolution im Musikbetrieb von einem Kanadier ausging, denn wenn auch die »magischen Kanäle« – so bekanntlich die deutsche Übersetzung von Marshall McLuhans wichtigster Publikation (McLuhan 1964) – keine kanadische Erfindung sind, so spielen sie doch für das Land eine ganz entscheidende und zugleich sehr ambivalente Rolle. Dementsprechend bezieht sich der kanadische Diskurs in großen Teilen auf die Rolle der Medien und in diesem Zusammenhang auch auf die nationale kommunikationstechnologische Abhängigkeit. Dieser Diskurs präsentiert sich in den

Schriften von George Grant, Harold Innis und Marshall McLuhan.

Der Film ist Teil einer kommunikationstechnologischen Suprastruktur, in der sich diese Abhängigkeit widerspiegelt. Der technologische Imperativ, dessen Einfluss auf die kanadische Gesellschaft Innis, McLuhan und Grant beschreiben, findet am Ende unseres Jahrhunderts seinen sichtbarsten Ausdruck in den technischen Bildern, die unsere Imagination präfigurieren. Damit weist die Dimension dieser Beziehung weit über den kanadischen Kontext hinaus. Indem technische Bilder – Film, Fernsehen, Video – in immer stärkerem Ausmaß unsere Vorstellungswelt und Fantasie organisieren, nehmen sie auch Einfluss auf unser Denken und auf unsere Welt- und Selbstbilder. Der technologiekritische kanadische Diskurs überschneidet sich mit der Frage nach der Rolle der Repräsentation von Wirklichkeit durch technische Bilder und stellt somit eine direkte Verbindung zur medienreflexiven Ästhetik von Egoysans Filmen her. Es handelt sich dabei jedoch um eine Ästhetik, die die Abhängigkeit von der Technologie, insbesondere von den Kommunikationsmedien, als sowohl ironisches als auch fatales Spiel ausstellt, in dem sich die Figuren der Kommunikationsapparate ebenso bedienen, wie sie ihrer Eigendynamik erliegen.

Egoysans medienreflexive Ästhetik kann und soll keineswegs allein in Bezug auf ihre Affinität zum kanadischen Technologie-Diskurs interpretiert werden. Vielmehr bieten die Aspekte dieses Diskurses einen weiteren Anknüpfungspunkt dafür, Egoysans Filme unter kanadischen Vorzeichen zu lesen.

59 Das folgende Kapitel orientiert sich in weiten Teilen an Arthur Krokors Buch »Technology and the Canadian Mind.« (Kroker 1984) Darin analysiert und vergleicht Kroker die Schriften der kanadischen Kommunikationstheoretiker George Grant, Harold Innis und Marshall McLuhan.

60 Vgl. hierzu den dokumentaristischen Filmessay THIRTY TWO SHORT FILMS ABOUT GLENN GOULD von Girard François (Kanada 1993), der einen guten Einblick in das Werk des Pianisten und die Gründe für seine Entscheidung vermittelt.

In Anlehnung an den aggressiven Slogan »From Sea to Sea«, der bereits Plan und Bau der interkontinentalen Eisenbahn begleitet hatte, betonte die CBC 1958 mit dem neu organisierten nationalem Fernsehen die kulturelle Grenze, deren Verteidigung jedoch weite Teile der eigenen Bevölkerung rhetorisch und faktisch marginalisierte: First Nations, französischsprachige, ethnische Gruppierungen, Bevölkerungsteile weit jenseits des 49. Breitengrades wurden alle in einem Gestus des technologischen Nationalismus einer geographischen Ost-West-Imagination subordiniert (vgl. Allor/Juteau/Shepherd 1994). Es setzt sich in dieser – wenn man will – virtuellen Aneignung der Landschaft durch ein eng gespanntes Broadcasting-Netz jene kanadische Tradition fort, die Northrop Frye als genuinen Bestandteil kanadischer Identität definiert. Dieses Netz schuf gleichzeitig eine der wichtigsten Voraussetzungen für die innere Aushöhlung und Durchsetzung der kanadischen Imagination durch die Bilder aus den USA, eine Erosion der kulturellen Grenze zwischen USA und Kanada, wie sie oben beschrieben wurde.

Kanadas Beitrag zum nordamerikanischen Denken liegt Arthur Kroker zufolge in einer Perspektive, die den technologischen Imperativ der USA mit einem Bewusstsein europäischer Wurzeln verbindet und so einen Ort oppositioneller Kultur zwischen Ökonomie und Geschichte markiert (vgl. Kroker 1984: 8). Die Kommunikationstechnologie unterstellt die Genese kanadischer Identität einerseits dem technologischen Imperativ US-amerikanischer Provenienz und fungiert so als horizontales Paradigma der technologischen Integration; andererseits stiftet sie als vertikales Paradigma eine direkte Verbindung zur kanadischen Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Kommunikation und Landschaft: Eisenbahn, Radio, Film, Fernsehen, Telefon sind Mittel, die Landschaft zu

durchqueren, zu überbrücken und begreifbar zu machen. Der Übergang von Fortbewegungsmitteln zu Medien, die sich direkt auf die Wahrnehmung richten, markiert auch eine wachsende Bedeutung des visuellen Moments. Wahrnehmen, Deuten und Fehldeuten von Bildern und Selbstbildern und mithin die Reflexion der Beziehung zwischen Sehen und Erleben sind die entscheidenden Aspekte, die die Selbstreferentialität Egoyans in einem Kontext spezifisch kanadischer Provenienz erscheinen lassen: »The priority of vision, the theme of anxiety, and even the fear that vision involves« (Testa 1989: 2) – eine Angst, die ihre Wurzeln in der Unbezwingbarkeit einer Landschaft hat, die der ständigen Beobachtung unterzogen werden muss. Gleichzeitig setzt sich dieses Moment der Beobachtung und Überwachung jedoch in einem umgekehrten Verhältnis fort, wenn die Werkzeuge der Überwachung in Form von Bildmaschinen das überwachende Subjekt nun selbst einer Kontrolle unterziehen und das Moment des Beobachtens in einen Kreislauf tritt mit der Eigendynamik einer medialen Selbstbespiegelung.

Der Wille zur Beherrschung, der im kanadischen Denken mit dem Willen zur Technologie koinzidiert, ist jedoch sehr ambivalent, bedroht er doch aus Grants nationaler Perspektive zugleich die Wurzeln westeuropäischer Kultur. Im Spannungsfeld zwischen (technologischer) Abhängigkeit und (technologischer) Emanzipation aus einer mehrfach kolonialen Situation subordiniert er in einem technokratischen Dispositiv, das sämtliche gesellschaftlichen Bereiche umfasst, die Geschichte der Technologie. Daher erscheint die Reflexion der Beziehung zwischen Identität und Technologie als Paradigma kanadischen Denkens schlechthin:

»Indeed, a sustained and intensive reflection on the meaning of the technological experience is the Canadian discourse

[...] a way of seeking to recover a voice by which to articulate a different historical possibility against the present closure of the technological order.« (Kroker 1984: 12)

Während McLuhan eine Art technologischen und utopistischen Humanismus und Grant vor allem den Gedanken der technologischen Abhängigkeit vertrat, findet sich im Werk von Harold Innis eine dritte und vermittelnde Position, die Kroker als »technological realism« beschreibt (Kroker 1984: 15). Für alle drei Theoretiker ist bezeichnend, dass sie in der Geschlossenheit des technologischen Überbaus eine tiefe Kluft ausmachen, die konstitutiv ist für das Werden kanadischer Identität. Identität im Sinne Grants, McLuhans und Innis kann nur lokalisiert werden im menschlichen Exil einer technologischen Welt, deren Teil der Film ist. Der Film stiftet eine intime und häufig unbemerkte Beziehung zwischen technischen Bildern und Imagination, und zugleich präfiguriert er die Imagination in einem fortwährenden Feedback.⁶¹

Es kennzeichnet die ambivalente Situation der kanadischen Gesellschaft, dass die Abhängigkeit von der Technologie in weiten Teilen als ein von außen oktroyiertes Stigma interpretiert wird. Die Krise des Subjekts im Zeitalter seiner grenzenlosen digitalen Reproduzierbarkeit erscheint in den Schriften dieser kanadischen Theoretiker zu einem nationalen technologischen Diskurs ebenso präfiguriert wie sich in der spezifisch kanadischen Situation ein Ort ihrer historischen Genese ausmachen ließe.

George Grant und Marshall McLuhan

Der Ausgangspunkt von George Grants Philosophie ist die Erkenntnis einer irreversiblen Deprivation, der der Mensch des 20. Jahrhunderts ausgesetzt ist, und die Gründe dieser Deprivation liegen in einem

technologischen Imperativ, dem alles Handeln untergeordnet scheint. Der technologische Imperativ koinzidiert mit dem dynamischen Willen zur Herrschaft (vgl. Grant 1969 17f.), der indessen leerläuft an der Sehnsucht eines Blicks, dem die eigene Geschichte aufgrund dieser Dynamik abhanden kommt: »Our suspension between an unbearable present and an irrecoverable past, between technology and mythology« (Kroker 1984: 24). Dieser Wille zur Herrschaft impliziert eine bedingungslose Affirmation der Technologie – einen Willen, den Grant als nihilistisch bezeichnet und der eine fundamentale Zerstörung adäquater Denksysteme westlicher Prägung nach sich zieht (vgl. Kroker 1984: 25). Diesem Willen zur Technologie ist das trügerische Versprechen kreativer Freiheit eingeschrieben, da die Technologie durch ihre Allgegenwärtigkeit fester Bestandteil unserer Visionen von uns selbst geworden ist. Grant sieht in der technologischen Determination eine Abhängigkeit, die nicht länger auf äußeren Erfahrungen basiert, sondern eine radikale Kolonisierung »from within of the psychology of the modern self« beinhaltet: Der Impuls »Freiheit durch Technik« markiert den Horizont moderner Kultur schlechthin – ein Horizont, der das Denken ebenso in ein kohärentes Bedeutungssystem einbindet, wie er es limitiert (vgl. Kroker 1984: 29). Aus diesem geschlossenen System gibt es keinen direkten Ausweg, da die Abhängigkeit menschlichen Handelns innerhalb des Systems total ist. Grants Denken ist ein Denken vom Standpunkt des Verlustes aus, und was da auf dem Spiel steht, ist die Möglichkeit der Formierung personaler und kollektiver Identität in einer technologisch determinierten Welt, die den Blick nach innen und zurück in die Geschichte verstellt. Doch Grants Denken ist nicht völlig ohne

61 Gleiches gilt natürlich auch für technische Bilder anderer Herkunft wie die des Fernsehens, des Videos und des Computers.

Hoffnung, denn neben der Affirmation und dem Erstarren in Passivität angesichts des technologischen Horizontes bietet sich seiner Sicht eine alternative Möglichkeit der Reaktion an:

»[I]f we cannot so speak, then we can either only celebrate or stand in silence before that drive. Only in listening for the intimations of deprival can we live critically in that dynamo.« (Grant 1969: 141, zit. n. Kroker 1984: 31)

Es geht also darum, den Verlust ins Positive zu wenden, ihn anzuerkennen und die Zeichen dessen zu entziffern, was er verhüllt. Die Reaktion auf einen nicht artikulierbaren Verlust charakterisiert auch viele der Figuren in Egoyans Filmen, und auch hier sind es die Zeichen des Verlustes, die als einzige Indizien auf das Verlorene sichtbar sind. Diese Zeichen aber sind häufig technische Bilder, Körper und Gesichter auf Monitoren. Immer dann jedoch, wenn Egoyans Figuren in ihren selbst oder vom Filmemacher eingerichteten medialen Inszenarien befangen bleiben, wenn es ihnen nicht gelingt, eine Außenperspektive zu den Arrangements aus Videobildern, Kameras und Monitoren zu erlangen, läuft ihr Blick leer und sie erstarren angesichts einer technokratisierten Zeichenwelt, die ihnen die Sicht nach innen sowie in ihre eigene Geschichte versperrt.

Während Grant Technologie als ein omnipräsentes System ohne Inhalt betrachtete, dessen hegemoniale und alle Lebensbereiche affizierende Organisation den Willen in einer komplexen Struktur ohne Sinn leerlaufen lässt, insistiert McLuhan auf der These, dass die technologischen Umgebungen, in denen wir uns bewegen, gerade neue Sinnsysteme generieren. Das Medium ist dasjenige, was Bedeutung erst herstellt, das unser Selbst innerhalb dieser Umgebungen ›prozessiert‹. McLuhan ist kein skeptizistischer Philosoph wie Grant, sondern Empiriker, der

der Paralyse durch die heraufziehende ubiquitäre Präsenz medialer Anordnungen eine formale Analyse entgegensetzt und die Medien in ihrer Funktion als Generatoren neuer semiotischer und damit auch symbolischer Ordnungen anerkennt. Nicht nur sieht er die Kommunikationsmedien als Erweiterungen der menschlichen Körperteile und Sinne an, er interpretiert auch alle Technologie als Manifestation archetypischer Formen des Unbewussten im öffentlichen Bewusstsein (vgl. Kroker 1984: 56).

Indem die Technologie und speziell die Medien als biologische Extensionen begriffen werden, stellen sie eine metaphorische Umgebung her, in der Erfahrung – taktile, körperliche und psychische – als aus dem Körper ausgelagerte erscheint. Die Medien sind Spiegel, Echo, Zerrbild und Fragmentierung des Selbst, sie werfen das ausgelagerte Bild zurück, wie im Mythos von Narziss, den McLuhan gerne heranzieht:

»The youth Narcissus [...] mistook his own reflection in the water for another person. *This extension of himself by mirror numbed his perception until he became the servomechanism of his own extended or repeated image.* The nymph Echo tried to win his love with fragments of his own speech, but in vain. He was numb. He had adapted to his extension of himself and had become a closed system. Now the point of this myth is the fact that men at once become fascinated by any extension of themselves in any material other than themselves.« (McLuhan 1964: 51, zit. n. Kroker 1984: 57)

Diesen Effekt sieht McLuhan am Werk in einer globalen und unendlich ausdifferenzierten Technostruktur, die unser Leben fortan neu determiniert. Doch anders als Grant, der das Subjekt als nahezu handlungsunfähig in einer technologisch determinierten Welt gefangen sieht, in der sich seine Impulse auf einen essentialisti-

schen und sinnentleerten Willen zum Willen reduzieren, begreift McLuhan das Individuum als aktiven Teil des umfassenden technologischen Dispositivs, in dem seine Rolle zwischen der eines ängstlichen Beobachters und der eines Mitspielers changiert:

»We now take our ›environment‹ with us in form of technical ›extensions‹ of the human body or senses. The technostructure is both the lens through which we experience the world, and, in fact, the ›anxious object‹ with which human experience has become imperceptibly, almost subliminally, merged.« (Kroker 1984: 60)

Diese tendenzielle Reflexivität, die die Medialität einer Repräsentationsstruktur thematisiert, indem der eigene Standpunkt in einem interdependenten Zusammenspiel *mit* den Medien gedacht wird, war häufig auch formaler Bestandteil von McLuhans Schriften, man denke etwa an sein wohl bekanntestes Buch »The Medium is the Massage«, in dem sich jede einzelne Buchseite als Buchseite bewusst macht und damit in ihrer Medialität dem Leseprozess einschreibt; als wollte der Text dauernd mitteilen, *dass* er ein Text (also ein Medium) ist. Der Raum, in dem das Medium – und zwar jedes Medium – seine Botschaften verkündet, ist kein neutraler, sondern ein organisierter; zugleich ist dieser Raum aber prinzipiell unsichtbar und entzieht sich der unmittelbaren oder oberflächlichen Wahrnehmung (vgl. McLuhan 1964: 68). McLuhans Intention besteht darin, diesen Raum sichtbar zu machen und ihn mit seinen Utopien zu füllen – anders als seine Nachfolger wie Baudrillard oder Flusser sah er nichts prinzipiell Fatales in der elektronischen Expansion und Vervielfachung der vorgängigen Welt, sondern glaubte an eine neue universale Gemeinschaft auf der Basis einer technologischen Kultur. Er betrachtet die Massenmedien nicht als Maschinen, die durch eine Akkumulation und Inflationierung des Visuellen die Welt von Sinn befreien, sondern im Ge-

genteil mit einer neuen, dem technologischen Zeitalter angemessenen Form von Sinn erfüllen und dem Individuum zur Entfaltung kreativer Prozesse verhelfen können (vgl. Kroker 1984: 63ff.). McLuhan interpretiert die Technologie als den neuen Ort der Evolution, an dem das ausgelagerte menschliche Sensorium sich nun quasi natürlich weiter entfalten kann: Mensch und (Seh-)Maschine erscheinen in einem dynamischen und organischen Kreislauf. Der Abwehreffekt beim Auftauchen einer neuen Technologie, einer neuen medialen Formation, hat seinen Grund in der mangelnden Fähigkeit zur Anpassung an die neuen Gegebenheiten, da die Veränderungen innerhalb der neuen Technostruktur nicht begriffen würden. D.h.: McLuhan sieht die Gefahren eines technologischen Imperativs nicht in den Formen, die diesen definieren, sondern in der mangelnden Fähigkeit, diese Formen zu erkennen und zu interpretieren. Denn da diese Formen nichts anderes als evolutionäre Ausstülpungen oder Auslagerungen von Teilen des Eigenen darstellen, müssen sie erkannt und anerkannt werden, damit der Mensch sie sich als Werkzeuge kreativer Arbeit nutzbar machen kann. Doch die Praxis sieht anders aus:

»Throughout previous evolution, we have protected the central nervous system by outerring this or that physical organ in tools, housing, clothing, cities. But each outerring of individual organs was also an acceleration and intensification of the general environment until the central nervous system did a flip. We turned turtle. The shell went inside, the organs outside. Turtles with soft shells become vicious. That's our present state.« (McLuhan 1969: 42, zit. n. Kroker 1984: 73)

Nur von einer solchen Perspektive aus scheint es möglich, dass McLuhan eine Pathologie technologischer Evolution entwerfen kann, in der die Irritationen, die die ständige Weiterentwicklung und Erneuerung der Massenmedien begleiten, als

Symptome eines irritierten psycho-physiologischen Apparats gedeutet werden. Da die Expansion des Körpers in elektronische Medien als quasi schicksalhaft, zumindest aber unabänderlich betrachtet wird, kann der Mensch auf diese Situation auch nur aus dem Inneren des Systems heraus reagieren: mit kreativer Imagination, die zu kreativer Freiheit führen kann (vgl. Kroker 1984: 76f.).

Grants Konstatieren einer allgemeinen Deprivation durch die technologische Abhängigkeit und McLuhans These von der Auslagerung nicht nur menschlicher Organe, sondern auch psychischer Abläufe, die nun innerhalb der und durch diese ›neuen Organe‹ prozessiert werden, lässt sich vor allem auf jene Filme Egoyans beziehen, in denen das Medium als im Filmbild verdoppelte Bildmaschine erscheint (NEXT OF KIN, FAMILY VIEWING, SPEAKING PARTS, CALENDAR). Da diese Ausführungen hingegen lediglich als kulturgeschichtlicher Kontext für die Analyse von Egoyans Spielfilmen dienen sollen, sei an dieser Stelle auf zwei frühe Kurzfilme verwiesen, in denen sich diese Anschlüsse bereits voll ausgeprägt wiederfinden: Sowohl in HOWARD IN PARTICULAR (1979) als auch in PEEP SHOW (1981) bekommt der Zuschauer Protagonisten vorgeführt, die sich ungewollt in die Abhängigkeit einer technologischen Struktur begeben. Im ersten Fall lernt die Figur sehr schnell, sich mit der Maschine zu arrangieren, bleibt aber dennoch ihrem ›Willen‹ unterstellt; im zweiten Fall stellt sich der Protagonist, da er sich mit der Maschine, die mehr über ihn zu wissen scheint als er selbst, nicht arrangieren kann, außerhalb der gesellschaftlichen Norm und wird von der Polizei verhaftet. In beiden Fällen gewinnt eine Bild- resp. Tonmaschine Gewalt über die Entscheidungsautonomie der Protagonisten.

Atom Egoyan: HOWARD IN PARTICULAR (1979) / PEEP SHOW (1981)

HOWARD IN PARTICULAR ist Egoyans erster Kurzfilm. Ein auf einer Parkbank sitzender alter Mann, Howard, bekommt eine Nachricht zugesteckt, derzufolge er sich in einem bestimmten Gebäude melden soll. In dem Gebäude schickt man ihn zu einer Tür, hinter der sich ein spärlich beleuchteter Raum befindet, in dem ein Tonbandgerät auf ihn wartet, das sich, nachdem er den Raum betreten hat, sofort in Bewegung setzt und zu ihm zu ›reden‹ beginnt. Die folgenden Einstellungen zeigen Howard in Großaufnahme aus extremer Untersicht, wie er sich über das Gerät beugt und zuhört. Der Text, der Howard verlesen wird, hat den Zweck, sein Berufsleben Revue passieren zu lassen, um den betagten Arbeiter hernach innerhalb weniger Minuten in den Vorruhestand zu versetzen. Die Prozedur ist eine Rationalisierungsmaßnahme der Obst-Firma, bei der er gearbeitet hat. Zu dem Text imaginiert Howard surreale Szenen aus seinem früheren Berufsleben. Howard erhält alle möglichen Anweisungen und Vorhaltungen, es scheint immer mehr, als ob der Apparat Howard beobachtet, denn die Stimme reagiert zunehmend auf dessen Aktionen und Gesten. Irgendwann fordert ihn die Stimme dazu auf, doch mal einen Hasen zu spielen, worauf etwas »Rabbit-Music« eingblendet wird. Die Stimme feuert ihn an, ein Spotlight wird auf ihn gerichtet, er soll tanzen. Schließlich fordert ihn die Stimme auf, in eine (nicht sichtbare) Kamera zu blicken. Der Film endet in einem Loop: Nachdem Howard den Raum verlassen und die Stimme ihn aufgefordert hat, die Tür zu schließen, betritt ihn ein neuer ›Klient‹, mit dem das Gleiche geschehen wird.

Die Hauptfigur sieht sich mit einem anthropomorphen technischen Apparat konfrontiert, einem Tonbandgerät, das, da es auf die Figur zu reagieren scheint, Gegenwärtigkeit und Autonomie beansprucht: Die Stimme wird durch die Inse-

nierung lebendig und reagiert wie eine Person. Vor allem tritt sie als Autorität in Erscheinung. Gleichzeitig wird die Stimme mit der (nicht sichtbaren) Kamera gekoppelt, als gehörten die Tonbandstimme und das Auge hinter der Kamera der gleichen Person (dem Regisseur). Dieses Verfahren verweist auf die ansonsten übliche Kaschierung der Intentionalität filmischer Repräsentationen, indem es das Verbergen der Repräsentationsbedingungen verunmöglicht.

Bei diesem Film handelt es sich um ein frühes Beispiel von Egoysans selbstreferentieller Ästhetik, das zudem noch äußerst komisch ist. Es ist bemerkenswert, wie Egoyan das Verhältnis zwischen der Technologie als Instrument von Reproduktion und Überwachung derart umkehrt, dass die Handlungen der Figur in direkte Abhängigkeit zu der Apparatur, deren Signale sie aufnimmt, gerät. Damit ist ein mediales Arrangement etabliert, dessen komische Überzeichnung jedoch nicht über die grundsätzliche Abhängigkeitsbeziehung hinwegtäuscht, auch wenn dieser Film vor allem die Lust des Regisseurs am Spiel mit solchen Arrangements belegen mag. HOWARD IN PARTICULAR zeigt vor allem die Absurdität dieses Arrangements, indem der Film das Wissen des Zuschauers um die Unmöglichkeit eines anthropomorphen Apparats gegen die Evidenz seines Funktionierens ausspielt. Er hat nichts von der Dürsterkeit, welche die kommunikationstechnologische Abhängigkeit in FAMILY VIEWING und SPEAKING PARTS kennzeichnet, in denen dieses Bezogensein auf künstliche Repräsentationsformen weitreichendere Konsequenzen für ihre Benutzer zeitigt. Vielmehr wird in ihm – slapstickhaft – eine Idee deutlich, die die Abhängigkeit zwischen Technologie und Handeln indiziert.

Ein anderer früher Kurzfilm, der das Verhältnis zwischen einer ‚Schmaschine‘ und ihrem Benutzer beschreibt, ist PEEP

SHOW. Die Art von Peep Show, die wir hier zu sehen bekommen, ist allerdings ganz anderer Natur, als man erwartet. Die männliche Figur selbst ist nämlich Objekt und Subjekt, Exhibitionist und Zuschauer dieser Show. In PEEP SHOW geht es – wie in vielen späteren Filmen Egoysans – um das Verhältnis zwischen Sehen, Aufzeichnen und den Konnotationen des Aufgezeichneten, um das Verhältnis zwischen Bild und Fantasie. Wie in HOWARD IN PARTICULAR thematisiert der Film die Abhängigkeit von Fantasie und Handeln innerhalb eines medialen Arrangements, deren Teil die Figur wird, ohne es zu bemerken oder Einfluss darauf nehmen zu können. Der Mann betritt einen Passbildautomaten und will diesen auch benutzen. Da er nie mit dem Ergebnis zufrieden ist, benutzt er ihn mehrfach, indem er unterschiedliche Posen ausprobiert. Egoyan lässt uns zunächst teilhaben am Moment der Aufzeichnungen (dem Klicken des Automaten): Schwarzfilm, Porträtaufnahme des vor der Kamera sitzenden Mannes, Schwarzfilm usw., bei jeder Serie jeweils viermal. Auf die Fotos, die der Automat ausspuckt, schleichen sich jedoch sukzessive farblich abgesetzte und verfremdende Bildelemente ein, deren Referenzen im Moment der Aufnahme, in der Kabine, nicht vorhanden gewesen sein können: Zum einen alternative Posen, zum anderen weibliche Körperteile, in die der Protagonist auch zunehmend verschlungen ist (zum Beispiel ragen Frauenbrüste in sein Gesicht). Die Fotos zeigen die explizit pornographischen Fantasien des Betrachters (des Protagonisten). Darüber wird er schließlich zornig, tritt gegen den Automaten und wird von einem Ordnungshüter abgeführt. In diesem Moment friert das Bild ein und zeigt den Verhafteten in der Repräsentation, in der er in den Fernsehnachrichten erscheinen wird. Ein weiterer Mann entdeckt den Automaten und betritt das Innere.

In dieser Peep Show ist das Verhältnis zwischen Voyeur und Schauobjekt umgekehrt: Nicht der Mann wird zum Voyeur, sondern wir werden zu Voyeuren seiner Fantasien. Das kann aber nur dadurch geschehen, dass der Apparat, dem sich die Figur aussetzt, diese selbst einer Beobachtung unterzieht und dieses Mehr an ›Wissen‹ unserem Blick in einer Repräsentation zugänglich macht. Wieder ist es eine anthropomorphe Maschine, die als technologische Ausstülpung des Inneren Macht über den Protagonisten erhält, und es ist nicht zu unterscheiden, wo die Bilder genau entstehen, die der Automat liefert: Sie müssen auf der ›Retina‹ des Kameraauges existiert haben, schlagen sich aber als Projektionen des Protagonisten auf den fertigen Artefakt nieder; Technologie wird zur Schnittstelle zwischen Imagination und Repräsentation.

Harold Innis

Im Gegensatz zu Grants nihilistischer Poetologie und McLuhans positivistischer Utopie entwirft Harold Innis eine Perspektive des technologischen Realismus, der das Werden Kanadas im Brennpunkt der Begegnung zwischen Geographie und Technologie fokussiert. In seinem Werk erscheint Kanada als permanenter Reflex auf den technologischen Diskurs, wie er sich allererst in der kanadischen Landschaft manifestiert. Innis imaginiert die kanadische Geschichte als Geschichte der Inbesitznahme dieser Landschaft mittels immer modernerer Kommunikationsmittel, denen der Wille zur Herrschaft eingeschrieben ist und die mit Beginn der Kolonisierung Nordamerikas in den Dienst der Eroberung geographischer Grenzen und einer europäischen Organisation der Gesellschaft gestellt werden. Das prominenteste Beispiel dieser Dominanz durch Technologie stellt die Geschichte der transkontinentalen Eisenbahn dar:

»The history of the Canadian Pacific Railroad is primarily the history of the spread of western civilization over the northern half of the North American continent. The addition of technical equipment described as physical property of the Canadian Pacific Railroad was a cause and effect of the strength and character of that civilization. The construction of the road was the result of the direction of energy to the conquest of geographic barriers. The effects of the road were measured to some extent by the changes in the strength and character of that civilization in the period following its construction.« (Innis 1971: 287, zit. n. Kroker 1984: 93)

Fortan erscheint Kanada als Reflex auf den dynamischen Willen zur Macht durch Frankreich, England und USA, die drei administrativen Zentren außerhalb Kanadas, in deren politisch-ökonomischem Spannungsfeld Kanada eine In-between-Stellung einnimmt. Dieses Spannungsfeld ist ein kulturelles, in dem die Rekonstruktion der Wurzeln europäischen Denkens mit den Anforderungen einer modernen und autonomen High-Tech-Gesellschaft konfligiert.

Innis' Kommunikationstheorie entstand vor dem Hintergrund der grundlegenden Erfahrungen der beiden Weltkriege, dass der Eurozentrismus und der mit ihm verbundene Anspruch auf Herrschaft in Beziehung zu den Rändern (Kolonien und Entwicklungsländern) für eine umfassende Zerstörung gesorgt hatte. Wie koloniale Strukturen entstehen und welche Legitimation eine Zivilisation besitzt, die zur globalen Verwüstung fähig ist, waren Fragen, die sich immer drängender stellten. Eine zentrale Rolle spielten dabei Handel und Transfer, von Gütern einerseits, von Informationen andererseits. Beide sind bezogen auf den Modus des Transports und werden strukturell gleichrangig behandelt. Mit der Diversifizierung der Kommunikation tritt auch eine auf die Kommuni-

kationsmittel bezogene Trennung zwischen räumlicher und zeitlicher Organisation einer Gesellschaft in Kraft.

Die Balance zwischen Raum und Zeit, zwischen Geographie und Historie bezieht Innis auf das Spannungsfeld zwischen Zentrum und Peripherie, das er als konstitutives Element der kanadischen Gesellschaft betrachtet. Die Organisation dieser ›Zeiträume‹ wird von den Kommunikationsmedien organisiert: Nach Innis besitzen diese eine Dynamik, die sich in den Gesellschaften, in denen sie sich entwickeln, dahin gehend auswirken, diese Balance zu zerstören oder zu irritieren, indem sie entweder Raum- oder Zeitmonopole etablieren. Territorium, Politik und Zentralisation stehen Dauer, Religion und Dezentralisierung gegenüber. Die modernen Kommunikationsmedien aber privilegieren den Raum, indem sie ihn explorieren und die Zeit fragmentieren, und insbesondere tun das jene Medien, die sich auf die visuelle Wahrnehmung richten. Von dieser Hypothese aus entwirft Innis eine Geschichte der ›Kommunikationsmedien‹ – von der sumerischen, auf dem ›Medium‹ Lehm basierenden Kultur über die semitischen Steininschriften, die orale Kultur der Griechen bis zu unseren mechanistischen und elektronischen Medien – in der diese in ihrem Wandel als Katalysatoren radikaler gesellschaftlicher Transformationen erscheinen (vgl. Kroker 102f.). Diese Transformationen markieren vor allem verschiedene Konstellationen der Abhängigkeit, deren Erscheinungsbild auf den Spezifika des jeweils ›herrschenden‹ Mediums basiert:

Innis' »case studies of the staple commodities, and thus of the roots of Canadian dependency, began with an understanding of each staple, whether newspaper, radio, fur, lumber, or cod, as an historically grounded medium of communication; with its own rhythm of economic development, with its own ›timing‹ in relationship to the spread of the centre empi-

res, its own class structure, and a specific relationship to its socio-natural environment.« (Kroker 1984: 107f.)

Die modernen Kommunikationstechnologien kontrollieren den Raum, da sie ihn mühelos durchqueren, und sie fragmentieren zugleich die Zeit, die damit auch als historische verloren geht. Obwohl Innis dabei immer die Abhängigkeiten der kanadischen von der US-amerikanischen Gesellschaft im Blickfeld hatte, geht seine Analyse doch weit über diesen nationalen Zusammenhang hinaus und bezieht sich immer auch auf die Rolle der Kommunikationsmedien in allen modernen Industriegesellschaften:

»Industrialism implies technology and the cutting of time into precise fragments suited to the needs of the engineer and the accountant. The inability to escape the demands of industrialism time weakens the possibility of an appraisal of limitations of space. Constant changes in technology particularly as they affect communication, a crucial factor in determining cultural values [...] increase the difficulties of recognizing balance let alone achieve it.« (Innis 1951: 140, zit. n. Kroker 1984: 121)

Um die Zeit zurückzugewinnen bzw. um eine proportionierte Balance zwischen Raum und Zeit herzustellen, fordert er ein Konzept ein, das sich an den klassischen oralen Traditionen der Griechen orientiert, »the oral conversations and dialects« (Innis 1951:191). Der Oralität spricht er eine korrektive Funktion zu gegenüber der ›geschriebenen Geschichte‹. Gesprochene Sprache findet in der Zeit statt, ist additiv und tendiert weniger zur Hierarchisierung und Marginalisierung als der schriftliche Diskurs, der Sender und Empfänger voneinander isoliert. Gerade die analytische und kategorisierende Wissenschaftssprache ist darum bemüht, einen bestimmten Stand des Wissens zu akkumulieren, indem sie ein historisch entstandenes Wis-

sen theoretisiert und durch einen legitimierte Diskurs von seiner Geschichte abschneidet.⁶² Innis sieht darin das gestörte Gleichgewicht einer einseitig auf die Schrift fixierten Gesellschaft, der er die oralen Traditionen gegenüberstellt. Gesprochene Sprache ist in der Lage, Erinnerungen weniger gefiltert zu vermitteln als geschriebene, sie ist spontaner, auch körperlicher, denn Rede ist Aktion. Rede ist partizipatorisch und involvierend, inklusiv und nicht distanziert. In diesem Sinne versteht Innis die gesprochene Rede als primäres Medium der Manifestation des Kulturellen, zu dem sich alle anderen sekundär verhalten und aus dem sie hervorgehen, da sie von ihr abstrahieren; und andererseits als Balance, als Ausgleich *zu* den anderen Medien:

»In oral intercourse the eye, ear, and brain, the senses and the faculties acted together in busy co-operation and rivalry each eliciting, stimulating, and supplementing the other.« (Innis 1951: 105)

Im Zusammenhang des postmodernen Theorems der Fragmentierung des Körpers, seiner Auflösung und Zersplitterung in den audiovisuellen Medien und dem damit einhergehenden Schwund körperlicher Erfahrungen erhält Innis' Konzept der Oralität eine höchst reflexive Dimension, denn der orale Diskurs kann als Gegenstrategie zur Mangelenerfahrung körperlicher Integrität aufgefasst werden.

Sowohl McLuhan als auch Innis betrachten in Rückgriff auf antike Traditionen die orale Kultur als eigentlichen Ort der Zivilisation, an dem allein eine mythische Zeiterfahrung wiederentdeckt werden kann (vgl. Kroker 1984: 114). Geschriebene Sprache, Schrift, ist der Ort des Logos, gesprochene der Ort des Mythos. »A Plea for time«

– so der Titel eines Essays von Innis – meint vor allem die Befreiung aus dieser raumzentrierten Ausrichtung und das Wiederfinden einer ›verlorenen Zeit‹ innerhalb eines von kolonialen, repressiven Strukturen determinierten sozialen und politischen Territoriums. Denn das gestörte Gleichgewicht zwischen Raum- und Zeitorientierung bezieht sich auf den Sog, den die USA als vollständig räumlich orientierte Gesellschaft auf Kanada ausüben. Von diesem Sog muss Kanada sich befreien:

»[T]he United States was now a fully ›space-orientated‹ society, with no inner coordination principle and with no organic conception of ›lived tradition‹, time, succession, or duration which might act as an inner check against the politics of imperialism.« (Kroker 1984: 123)

Innis spezifiziert sein Konzept nicht hinsichtlich eines bestimmten Mediums. Doch er bemüht sich um eine Vermittlung von technologischer Dominanz und historischer Erinnerung, ein Aspekt, den auch Grant betont. Dem technologischen Determinismus, den er in Kanada am Werk sieht, setzt Grant einen sozusagen konstruktiven Pessimismus entgegen, indem er die Erinnerung als Moment des politischen Widerstandes seinem »Lament for a Nation« (vgl. Grant 1965) einschreibt:

»We find ourselves like fish left on the shores of a drying lake. The element necessary to our existence has passed away. As some form of political loyalty is part of the good life, and as we are not flexible enough to kneel to the rising sun, we must be allowed to lament the passing of what had claimed our allegiance. Even on a continent too dynamic to have memory, it may still be salutary to celebrate memory. The history of the race is strewn with

62 Michel Foucault beschreibt sehr präzise, wie in der Hoch-Zeit analytischen Denkens, im Zeitraum zwischen 17. und 19. Jahrhundert, die Legitimation des Wissens ganz von dem gewählten Diskurs seiner Entfaltung abhängig werden konnte und wie man darum bemüht war, das Moment der Geschichte möglichst vollständig auszublenden und einer universalen Grammatik, die den Diskurs regelte, zu subordinieren (vgl. Foucault 1997).

gaspung political fish.« (Grant 1965: 4, zit. n. Kroker 1984: 36)

Die Filme Egoyans erscheinen unter dieser Perspektive auch als Versuche der Wiedergewinnung einer ›kanadischen‹ Zeit. Die Zeitorganisation in Egoyans Filmen bildet ein distinktives Gegengewicht zu jener des homogenisierenden Hollywood-Mainstream, der die sozialen, ökonomischen und politischen Strukturen jener ›raumorientierten‹ Gesellschaft zu meist wiederholt, kolportiert, variiert und fortschreibt.

Film als genuines Medium der Zeit organisiert diese durch seine Form. Gerade in Egoyans Arbeiten geht es immer wieder um das Problem der Zeit und um die Frage, ob und wie sich Erinnerungen und Geschichte durch das Repräsentationssystem Film darstellen lassen. Der Film ist ein Ort, an dem durch Geschichten Geschichte als subjektiv erlebte sichtbar werden kann; als vor allem visuelles Kommunikationsmedium ist er aber auch ein Ort, an dem Erinnerung und Geschichte durch eine konventionalisierte Symbolsprache von ihrer Auslöschung bedroht sind. Film als mediatisierte Zeit ist aufgrund seiner Materialität einerseits Teil des technologischen Imperativs, den alle drei Theoretiker konstatieren. Insofern kann der Film auf der Seite seiner medialen Materialität nicht anders, als diesen Imperativ zu bestätigen und fortzuschreiben; andererseits kann er diesen durch seine Formen subversiv unterlaufen, wenn er gegen die Konventionen verstößt und die Regeln, nach denen er das tut, offenlegt.

Ein Beispiel dafür, wie eine Filmfigur durch intervenierendes Fabulieren die Geschichte ihres eigenen Volkes unter medialen Vorzeichen neu erfindet und dadurch sowohl einem ethnozentristischen Diskurs entzweit als auch in eine autonome Zeitstruktur einbettet, ist Egoyans CALENDAR. An dieser Stelle sei jedoch ein früheres Kurzfilmbeispiel zitiert, in dem Egoyan

die Kommunikationsmedien in den Dienst eines oralen Diskurses stellt, der die verlorene Zeit eines Protagonisten neu entstehen lässt und Vergangenheit durch ihre verbale Repräsentation als Tagtraum in die Gegenwart projiziert.

Atom Egoyan: OPEN HOUSE (1982)

Ein Makler will ein Haus verkaufen. Er vereinbart einen Besichtigungstermin mit einem jüngeren Ehepaar, das er mit dem Wagen abholt. Das Paar ist jedoch nicht sonderlich begeistert: weder von der Fahrt noch von dem langhaarigen Fahrer, und auch nicht von der Gegend, in der sich das Kaufobjekt befinden soll. Währenddessen preist der Fahrer das Haus in den höchsten Tönen an.

Was bei diesem Film zunächst auffällt, ist die völlig übersteuerte und überdrehte Tonspur: Geräusche werden verfremdet, neu abgemischt oder überhaupt neu erfunden. Das beginnt mit dem unwirklichen Nachhall eines anfänglich läutenden Telefons, der wie die anderen Geräusche viel zu laut ist: das Tropfen eines Wasserhahns, das Schaben eines Nassrasierers auf der Haut etc. Der Effekt ist ähnlich komisch wie etwa die Geräusche in Tatis PLAYTIME (1965). Die Künstlichkeit der Töne weist auf ihre Gemachtheit hin. Egoyan benutzt aber auch standardisierte Geräusche und verfremdet sie, etwa wenn ein breiter Straßenkreuzer durch eine öde und unbelebte Stadtlandschaft gleitet und dazu mehrfach multiplizierte Polizeisirenen zu hören sind, wie man sie aus amerikanischen Großstadtkrimis kennt. Die Tonspur wird in OPEN HOUSE also ganz privilegiert behandelt, sie hat eine gewisse Autonomie und dient nicht dazu, die Bilder zu vervollständigen, sondern ihren Wert oder Sinn zu verändern, umzudeuten und – wie sich später zeigen wird – überhaupt erst herzustellen.

In dem schabigen Hausflur werden der Verkäufer und das Ehepaar von einer älteren

Dame empfangen. Man macht sich bekannt, dann zeigt die alte der jungen Frau den Garten und der Makler dem Mann das Innere des Hauses. Der Garten befindet sich in einem schäbigen Hinterhof. Die Alte erzählt der jungen Frau, dass ihr Mann hart gearbeitet habe für das Haus, dass er sehr stolz gewesen sei. Dann sei aber einiges schlecht gelaufen, er habe einen Unfall gehabt und die Familie sei in wirtschaftliche Not geraten, was später durch die Bemerkung der alten Frau ironisiert wird, sie habe nur noch einen Teebeutel gehabt, weshalb der Tee möglicherweise etwas zu dünn sei. Die junge Frau erzählt von ihrer Ehe, sie sei seit drei Jahren verheiratet, arbeite halbtags als Sekretärin, während ihr Mann als »Copy Writer« bei einer Werbeagentur beschäftigt sei. In der parallel geschnittenen Szene erzählt der Ehemann dem Makler, dass seine Frau auf die (nicht vorhandenen) Kinder aufpasse, während er als Senior Creative Director tätig sei. Seine Tätigkeit bestehe darin, zu schauen, die Augen offenzuhalten, Impulse aufzunehmen, intuitiv Anregungen aufzufassen.

In einem der Zimmer des Hauses liegt ein alter Mann. Als die Tür geöffnet wird, fällt der Strahl eines Diaprojektors frontal in die senkrecht zur Tür stehende Kamera: Der Mann schaut sich – vermutlich in einer Endlosschleife – Dias an. Die Tür wird gleich wieder geschlossen. Vorher gestattet uns Egoyan noch einen Blick auf einige der Dias, die den Makler in jüngeren Jahren zeigen: Offensichtlich handelt es sich um Familienfotos. Dann erhält der Makler einen Anruf. In einem – wie sich später herausstellt – fingierten Verkaufsgespräch verkauft er eben jenes Haus, zu dessen Kauf sich das Ehepaar bisher nicht entschließen konnte und komplementiert die beiden dann hinaus, da sich der Verkauf damit ja erledigt hat.

Im dunklen Hausinneren blickt die Kamera auf das Oberlichtfenster des Raums, in dem der Alte liegt. Das Fenster erhellt

und verdunkelt sich in gleichmäßigen Intervallen: Der Alte schaut weiterhin Dias.

Die Pointe dieses Films besteht in der Auflösung der familiären Beziehungen zwischen dem vermeintlichen Makler und dem alten Paar. Das Ehepaar sitzt in dem Zimmer mit dem Projektor und hört sich ein Tonband an, auf dem die Stimme der jungen Frau darüber berichtet, wie stolz der Alte laut den Erzählungen seiner Frau auf das Haus sei. Dieses Band hat der Makler offensichtlich ohne Wissen seiner vermeintlichen Kundin aufgenommen. Sie gibt darin das wieder, was die Alte ihr im Hinterhof erzählt hatte. Es ist ein Teil der Geschichte des alten Mannes, als dessen Sohn sich der Makler erweist. Auf der Leinwand erscheint ein Bild von dem herrschaftlich anmutenden Haus in freier Landschaft mit großem Portal: So hat er es gebaut und so war er stolz darauf. Die Tonbandstimme der jungen Frau illustriert als quasi objektiver Augenzeuge seine Erinnerung. Darauf folgt ein weiträumiger Schwenk über die Gebäude, von denen das Haus heute umgeben ist: eine verfallene Industrielandschaft, das Haus ist zugestellt von höheren Gebäuden, die dem verfallenden Anwesen das Licht nehmen. Der Film endet in einem Loop: Der Makler sitzt vor dem Haus, dann klingelt das Telefon, wir sehen ihn in Großaufnahme wie am Beginn.

Es ist klar, dass dieser Hauskauf immer und immer wieder inszeniert werden wird, und zwar nur aus dem einen Grund, um dem Vater damit das Geschenk der Re-Animation seiner Erinnerungen zu machen: Die Vergangenheit wird als Idealzustand immer wieder imaginiert, damit die desolate Gegenwart erträglich erscheint – ein häufiges Motiv bei Egoyan. Und ein anderes Motiv, das auch für spätere Filme zentral wird, führt OPEN HOUSE ein: Was macht ein Zuhause zu einem Zuhause?

Die akustische Illustration der Fotos seines Hauses durch die Rede eines vermeintlich objektiven Augenzeugen garan-

tiert in OPEN HOUSE die Authentizität der Erinnerungen. Dabei handelt es sich aufseiten der jungen Frau jedoch nicht um ein bewusstes Vorspielen wie in dem zwei Jahre später entstandenen Film NEXT OF KIN, in dem der Protagonist Peter verkündet, dass ein Schauspieler jemand sei, der mit seinem Spiel dem anderen ein Geschenk mache (das gilt hingegen für den Makler und seine Mutter). Vielmehr geht es darum, dass dem Sprechakt eine gewisse Autonomie eingeräumt wird, indem er aus einem Kontext in einen anderen übertragen wird. Dabei spielt die Wahrheit der Rede keine Rolle, sie steht in OPEN HOUSE ohnehin permanent in Frage: in den divergierenden Aussagen des Ehepaars, in der als Lüge sich entpuppenden Rede des vermeintlichen Maklers, in den Erzählungen der alten Frau, die nur den Zweck haben, eine andere Rede in Gang zu setzen, in dem unausgesetzten Theaterspiel einer uneigentlichen Rede. Vielmehr geht es um die Qualität des Sprechakts, eine Vergangenheit als Erinnerung neu zu erfinden. Dass dies wiederum über das mediale Scharnier eines Tonbandgerätes geschieht, macht die Ironie des Films aus. Diese Funktionalisierung der Rede, der usurpatorischen Dominanz des Visuellen zu begegnen, verweist auf die Funktion, die Harold Innis dem Sprechakt als resistentem Moment der Erinnerung eingeräumt hat. Noch deutlicher wird das in Egoys Spielfilm CALENDAR, wo die direkte Rede in Opposition zu den Bildern steht und als politische Strategie gegen das Vergessen dient.

Auch wenn sich die medientheoretische Bedeutung der Schriften von Grant, McLu-

han und Innis aus heutiger Sicht zum Großteil auf ihren historischen Wert reduzieren, bleiben sie aktuell als Beitrag zum Verständnis einer spezifisch kanadischen Befindlichkeit. Die Verbindung einer nationalen mit einer internationalen Perspektive, die Affinität sowohl zu den ›Symptomen‹ der kanadischen Gesellschaft als auch zum Zusammenhang zwischen Technologie und Zivilisation im 20. Jahrhundert, der doppelte Bezug zum Nationalen und zum Globalen, der diese Theorien als kosmopolitische Gesellschaftsanalysen auszeichnet, ist signifikant für eine kanadische Sichtweise, der die potenzielle, imaginäre oder reale Deterritorialisierung des Eigenen eingeschrieben ist. Zwar sind die elektronischen Medien ein globales Phänomen (zumindest, was die Industrienationen betrifft); aber in keiner Kultur scheint das Verhältnis zwischen Technologie und Abhängigkeit eine so grundsätzliche, auch historische Verbindung einzugehen wie in der kanadischen. Innis und Grant erklären das Wesen und Werden der kanadischen Gesellschaft als ein durch Kommunikationsmedien präfiguriertes, und bei McLuhan erscheinen die Medien als mit der Gesellschaft verwachsenes, organisches »environment«; nichts, was länger von außen auf die Gesellschaft einwirkt, sondern diese in ihren Grundlagen diskursiv bedingt. Die enge Verbindung zwischen Kommunikationsmedien kolonialer Abhängigkeit und technologischem Determinismus lassen die implizite oder explizite Medienkritik sowohl dieser Texte als auch der Filme Egoys als allererst kanadisches Phänomen erscheinen.

5. Die Rede über den kanadischen Film

Nicht nur im Rahmen des Technologiediskurses und der kulturpolitischen Debatte wird immer wieder die Frage nach den Bedingungen kanadischer Identität gestellt, sondern auch in der Diskussion über den kanadischen Film; und das nicht nur, weil der kanadische Film als Ausdruck einer nationalen Filmkultur der Marginalisierung durch den Hollywoodfilm ausgesetzt ist – dieses Merkmal teilt er mit vielen europäischen Filmkulturen –, sondern viel eher, weil der Spielfilm der Ort ist, an dem sich die Erfindung von Identitäten mit der massenmedialen Verbreitung ihrer Repräsentationen trifft. Daher will das letzte Kapitel dieses ersten Teils anhand einiger Beispiele zeigen, wie die Fragen von Repräsentation, Identität und Marginalisierung in Kanada in Bezug auf den Spielfilm diskutiert werden. Ebenso wie in dieser Debatte, geht es auch in Egoyans Filmen immer wieder um die entscheidenden Fragen der Positionierung innerhalb der Gesellschaft oder Lebensgemeinschaft und des Zusammenhangs zwischen künstlichen Selbstbildern und Selbstentfremdung. Wenn Egoyan die Wechselwirkung zwischen technischen Bildern und einer damit verbundenen Marginalisierung innerer Bilder thematisiert und damit eine Tendenz dokumentiert, die auf den Verlust oder die Unmöglichkeit von Erinnerungen rekurriert, dann handelt es sich dabei um ein globales Phänomen, das jedoch vor dem Hintergrund des kanadischen Diskurses auch nationale Relevanz besitzt.

Bilder und Selbstbilder

Die zentralen Charaktere kanadischer Filme sind häufig als außerhalb des kulturellen Mainstreams angesiedelt erkennbar, sie sind Fremde im eigenen Land: »Cana-

dian film shows all the characteristics of the American ethnic minority film.« (Yacowar 1986: 13) Sie treten in ein Spannungsverhältnis zu dem sie umgebenden gesellschaftlichen Umfeld, da sie der Assimilation widerstehen. Dieses Umfeld bzw. die Vorstellung von ihm ist geprägt durch die Bilder eines Lifestyle US-amerikanischer Provenienz, von denen nahezu alle medialen Ausdrucksformen infiltriert sind; denn die kulturelle Hegemonie der USA beschränkt sich nicht auf Film und Fernsehen,⁶³ sondern bezieht auch die übrigen Medien wie Bücher und Schallplatten mit ein (vgl. Yacowar 1986: 14). Ein besonderer Aspekt dieses kulturellen Kolonialismus besteht in der aktiven und auf die Sehgewohnheiten des US-Publikums zugeschnittenen Verwischung auch geographischer und semiotischer Differenzen; so etwa, wenn in einem amerikanischen, in Kanada gedrehten Film Toronto als New York oder Dallas figuriert, indem die Nummernschilder der Autos ausgewechselt, die sauberen Straßen Torontos mit Müll »dekoriert« werden oder schlicht in den ersten beiden Filmminuten die amerikanische Flagge gezeigt wird. Diese Amerikanisierung betrifft nicht nur US-Filme, die vor kanadischer Kulisse spielen, sondern auch kanadische Produktionen, die sich der aus Hollywood importierten Standards bedienen: »Canadian films are made to look American« (Yacowar 1986: 15) – mit der Folge, dass nicht amerikanische Filme ausländisch erscheinen, sondern kanadische, wenn sie *nicht* amerikanisch aussehen. Eine Reihe von Arbeiten so unterschiedlicher Autoren wie Claude Jutra (MON ONCLE ANTOINE, 1971), Jean Beaudin (J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE, 1976), Francis Mankiewicz (LES BONS DÉBARRAS,

63 »[O]nly 1,5% of all televised hours is Canadian. Canadians can even see more hours of American newcasts than Canadian, despite Canada's excellent reputation in news journalism.« (Yacowar 1986: 14)

1980), Gille Carle (*LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE*, 1972), Pierre Perrault (*POUR LA SUITE DU MONDE*, 1963), Michel Brault (*LES ORDRES*, 1974), Don Owen (*NOBODY WAVED GOODBYE*, 1964), Ted Kotcheff (*THE APPRENTICESHIP OF DUDDY KRAVITZ*, 1974), Don Shebib (*GOIN' DOWN THE ROAD*, 1970) und Phillip Borsos (*THE GREY FOX*, 1982), die 1984 auf dem Torontoer Festival of Festivals als zehn beste kanadische Filme ausgezeichnet wurden, teilen das gemeinsame Merkmal, dass ihre Charaktere sich gegen eben diese kulturelle Assimilation zur Wehr setzen. Der kulturellen Kolonisierung, die vom politischen Standpunkt aus mit der Annahme amerikanischer Werte und Normen eng verbunden ist, setzen sie eine Art »ethnic: self-assertiveness« entgegen (vgl. Yacowar 1986: 16).⁶⁴ Der Unterschied jener Filme zu denen von Egoyan besteht jedoch nicht zuletzt darin, dass Egoyan die Frage der Identität auf einem formalen Level stellt, dass er die Filmsprache selbst zum Thema der Repräsentation macht. Egoyans Filme sind Filme über das Sehen und darüber, wie Produktion und Rezeption von Bildern Selbstfindungsprozesse determinieren können. Die Desintegration von Erinnerungen hat ihre Ursache ebenso in den Bildern, die fremd und vertraut zugleich sind, wie Egoyans Montage die Narration dezentriert und dem Zuschauer so eine Identifikation mit Figuren und Geschichten (also: mit Bildern) verwehrt: »Egoyan's interest in mediated identity has bumped the terms of the who-and-where-we-are investigation to a formal level few Canadian filmmakers have even attempted.« (Pevere 1995: 18) Auch wenn mit Egoyan ein kanadischer Regisseur die Bühne betreten hat, der an Bekanntheit mittlerweile mit David Cronenberg, einem anderen Kanadier, vergli-

chen werden kann, so stellen kanadische Produktionen, das ist wohl deutlich geworden, nicht jenes Spektrum an Filmen dar, durch die die Kanadier hauptsächlich »sozialisiert« werden, sondern es sind vielmehr amerikanische, deren Bilder die kanadische Imagination bevölkern und formieren.

Zugleich entstehen heute in Kanada vorwiegend Filme (vor allem Koproduktionen), die das Land sozusagen Mainstream-kompatibel imaginieren und die dadurch ein klischeehaftes Bild herstellen, das zwar im Ausland erfolgreich vermarktet werden kann, als Bestandteil einer kollektiven Imagination kanadische Erfahrung jedoch eher von sich selbst entfremdet. Ein Beispiel hierfür ist der Film *BLACK ROBE* (Bruce Beresford, Kan/AUS 1991) über die Kolonisierung Quebecs. Gedreht mit dem Anspruch, sich von romantischen Fantasien à la *DANCES WITH WOLVES* (1990) abzusetzen und sich stattdessen um historiographische »Authentizität« zu bemühen, vereitelten die Marktgesetze der profitorientierten Koproduktion diese Ansprüche letztlich und machten den Film zu einem »nationalen« Machwerk, das Siegersgeschichte schreibt: Die französischen Kolonisatoren sprechen hier akzentfreies Englisch, nur die Sprache der Aboriginal Peoples (die im übrigen nicht der tatsächlich dort gesprochenen entspricht) ist untertitelt. Vor allem verkauft der Film ein weiteres Mal die kanadische Landschaft als auratische Erfahrung, als Signifikant des mystischen Erlebnisses Kanada (vgl. Longfellow 1996: 4ff.). So ist *BLACK ROBE* ein kanadischer Film für ein nicht-kanadisches Publikum und zugleich ein Produkt revisionistischer Geschichtsschreibung: Naturexotik, die Leugnung von Differenzen und der Primat des Spektakels Kanada

64 Es handelte sich bei dieser Sektion des Festival of Festivals um eine kleine Retrospektive anglo-sowie frankokanadischer Filme, die auch auf US-Tour geschickt wurden; ein repräsentativer Querschnitt des »kanadischen Qualitätsfilms«, also Filme, die von Kanadiern realisiert wurden und die versuchen, Aspekte des Lebens innerhalb der kanadischen Gesellschaft zu thematisieren.

bestimmen die Form des Films, dessen Stereotypisierungen mögliche Selbstbilder durch Fremdbilder kaschieren.

»As spectators – French, English and aboriginal – we are sutured into place as national subjects through the recognition of our shared atavistic experience of the landscape. Within this homogenizing spectacle, real historical and political differences are ultimately mediated and secondarized.« (Longfellow 1996: 8)

In Filmen wie *BLACK ROBE* werden die Bedingungen und politischen Effekte der europäischen Kolonisierung des amerikanischen Kontinents geleugnet und mythisiert, werden Differenzen vom Pathos überdeckt und die Geschichte in einen artifiziellen Sinnrahmen gemeinsamer nationaler Erfahrung und Wurzeln eingehängt. Ausgehend von kolonialen Strukturen innerhalb Kanadas, findet so eine Kolonisierung der Imagination statt, die verzerrte Visionen des Kanadischen in Form eines sowohl im Inland als auch im Ausland als national verstandenen Kinos als kanadische Identität und Geschichte verkauft. Ebenso aber, wie sich kanadische Identität nur »anders« definieren kann, ist ein nationales kanadisches Kino allererst in seiner Differenz zum US-amerikanischen bestimmbar – nicht zuletzt deshalb, weil es mit dem Einfluss seiner Bilder und Erzählweisen leben und daher auf diese reagieren muss. So lässt sich der anglokanadische Film der letzten 15 Jahre am ehesten in Abgrenzung zum US-amerikanischen beschreiben. Dies trifft zwar auch auf europäische Filmkulturen zu, doch vor dem Hintergrund weitaus weniger dramatischer Voraussetzungen; denn die kanadische Medienlandschaft ist in weitaus größerem Ausmaß von einer US-amerikanischen Aushöhlung betroffen als diejenige anderer Länder, scheint doch weder eine ökonomische noch sprachliche Barriere zu bestehen.

Um international erfolgreich zu sein, muss ein nationales Kino sich internationaler – und das heißt: Hollywood-Standards bedienen. Es muss den Spagat vollführen, zugleich ökonomisch rentabel und kulturell motiviert, national zu sein in einer internationalen Industrie (vgl. Higson 1990). Paradoxiertweise ist aber ein Kino, das versucht, die spezifischen kulturellen Formationen innerhalb einer »nationalen Situation« zu analysieren, immer ein Minderheitenkino, das ums Überleben kämpfen muss; denn der Film als industrielle Ware muss sich immer um ein *internationales* Image bemühen: Er muss überall verständlich sein, sich also auf dem kleinsten gemeinsamen kulturellen Nenner bewegen, was wiederum die Tendenz begünstigt, Differenzen auf einer formal wie inhaltlich homogenen Oberfläche einzuschmelzen. Indem ein national sich verstehendes Kino ein Set an Bildern, Werten, Ideen oder Idealen einem anderen entgegengesetzt, erhält es ein subversives Element, das vor allem durch die formale Abgrenzung vom herrschenden kulturellen Imperativ definiert werden kann. Damit indiziert es allererst einen Mangel, das Fehlen einer autonomen Kultur: »Histories of national cinema can only therefore really be understood as histories of crisis and conflict, of resistance and negotiation.« (Higson 1990: 37)

Das kanadische Kino kann verglichen werden mit dem westeuropäischen Autorenkino, das sich unter solchen Labels eine Nische im internationalen Filmmarkt schafft, indem es ein spezifisches Segment innerhalb dieses Marktes herstellt⁶⁵ und so ein nationales Kino mit bestimmten wiederkehrenden Themen und Motiven hervorbringt. Das gegenwärtige kanadische Kino zeichnet sich aber vor allem durch seine Heterogenität aus und stellt somit in seiner Summe gerade die Negation einer einheitli-

65 Der internationale Festivalbetrieb kann dann als Forum angesehen werden, auf dem dieses Kino erscheint, aber auch vermarktet wird.

chen Idee dar, was der Heterogenität der kanadischen Gesellschaft entspricht. Nationale Einheit ist immer ein Bild, das sich unter bestimmten historischen Bedingungen konstituiert, Geschichte die Basis nationaler narrativer Strukturen und Formen (vgl. Higson 1990: 44). Proklamationen eines nationalen Kinos, die sich an der Idee nationaler Einheit orientieren und diese immer wieder neu evoziert sehen wollen, setzen sich daher immer dem Verdacht eines inneren kulturellen Kolonialismus aus, wenn sie gesellschaftliche Differenzen einer idealisierenden Homogenität subordinieren wollen (vgl. Higson 1990: 44), doch die *Praxis* nationaler Filmkulturen sieht oft anders aus: Wir haben es hier häufig mit einem widerständigen Kino zu tun, einem Kino, das auf Spaltungen, auf Brüche und Krisen jener fiktiven Homogenität reagiert und diese vielfältig unterläuft. In diesem Sinne können auch die neuen kanadischen Filme der achtziger und neunziger Jahre als »nationales Kino mit antinationalistischem Diskurs verstanden werden, von dem Willemen sagt: »[I]t is the only cinema which consciously and directly works with and adresses the materials at work within the national cultural constellation.« (Willemen 1994: 212) Gerade im Fall Kanadas bestünde der nationale Aspekt eines nationalen Kinos im Feh-

len des nationalen Aspektes. Es ist ein Minderheitenkino und im eigenen Land kaum bekannt, denn für die primäre audiovisuelle Sozialisation sind die US-Importe verantwortlich.

Wenn Kanadier auch die gleichen Filme sehen wie Amerikaner, dann stellt sich die Frage, ob sie sie *gleich* oder anders sehen. José Arroyo vertritt die These, dass der Prozess der Bedeutungsbildung bei der Rezeption von Hollywoodfilmen bei Kanadiern anders funktioniert als bei US-Amerikanern, da er auf einem anderen kulturellen Hintergrund basiert: »The process is not just one of making a different meaning but of making meaning *differently*« (Arroyo 1992: 77),⁶⁶ und zwar aufgrund einer Art strategischer Maskerade, die das Fehlen kanadischer Subjektivität in der Repräsentation durch eine Dezentrierung des Subjekts kompensiert. In Anlehnung an Modelle der Subjektconstitution, wie sie unter anderem die feministische Theorie formuliert hat, deutet Arroyo kanadische Subjektivität als im transnationalen audiovisuellen Spiel konsequent marginalisierte und koloniale. Kulturelle Mobilität scheint ein distinktives Merkmal der Konstruktionen kolonialer kanadischer Subjektivität darzustellen:⁶⁷ »We com-

66 Arroyo (1992) ist eine Auseinandersetzung mit Bordwells psychologischem Kognitivismus. Arroyo äußert vor allem dahin gehende Bedenken, dass eine Methode, die explizit ahistorisch ist und zudem – obwohl im Kontext einer ganz bestimmten Kultur, der US-amerikanischen, entstanden – Allgemeingültigkeit für sich beansprucht, kanadischen Filmen nicht gerecht würde, denn Bordwells Theorie vernachlässigt die für hybride Kulturen zentralen Aspekte »Race«, »Gender«, »Fantasy«, »Pleasure«, »Ideology«, »Politics«. Deshalb sei sein Ansatz für eine Analyse der Wahrnehmung und Bedeutungskonstruktion in spezifischen soziokulturellen Kontexten unbrauchbar, zumal er genuin kanadische Filmformen – Experimental-/Dokumentarfilm – als Ausnahmen von der Regel marginalisiert und der Kategorie des »Art Cinema« zuschlägt (vgl. Arroyo 1992: 84). Aus Arroyos Artikel spricht nicht zuletzt auch ein Unbehagen angesichts der erkannten Gefahr einer Kolonisierung auch jener Disziplin, die den Metadiskurs zum filmischen abgibt, die kanadischen Film Studies. Es verwundert nicht, dass diese Gefahr zumal bei den Intellektuellen allorts gegenwärtig erscheint, z. B. auch in Kass Bannings Resümee kanadischer Film Studies, in dem er die »colonization« seiner Disziplin durch Nachbardisziplinen beklagt (vgl. Banning 1988: 29).

67 In der feministischen Theorie stellt sexuelle Mobilität das distinktive Merkmal in den kulturellen Konstruktionen von Weiblichkeit dar (Arroyo bezieht sich hier auf Doane 1988: 48). Vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 1.3, Abschnitt »Differenz als konstitutive Kategorie«: Das Modell, mit dem Kieran Keohone die Mechanismen innerhalb der kanadischen Gesellschaft als Ganzes erklären will – die Konstitution von Subjektpositionen durch die Konstruktion eines Anderen im ambivalenten Spiel von Ausschluss und Fetischisierung – wendet Arroyo in modifizierter Form auf die Filmrezeption an.

prehend as if we were the intended audience but realize we are not directly adressed. We are an absence.« (Arroyo 1992: 78)

Kanadier müssen sich demnach ›maschieren‹, wenn sie amerikanische Filme sehen. Der koloniale Diskurs beinhaltet zentral eine psychische Dezentrierung des Subjekts, die sich – bezogen auf den Film – als Rezeption beschreiben lässt, bei der die eigene Andersheit durch den Filter der Entfremdung zurückgedrängt wird: »The Canadian film experience proves that a whole nation can feel itself a silenced, even invisible, Outsider in its own home.« (Yacowar 1986: 13) Auch wenn das ›koloniale Subjekt‹ sich dieser Entfremdung bewusst ist, so ändert das nichts an dem Effekt einer fließenden Positionierung von Identität, mit dem Ergebnis, dass die Fähigkeit zur Imagination des eigenen kulturellen Kontextes limitiert wird: Entfremdung wird zum genuinen Bestandteil der Filmrezeption, da die Identifikation sich an der Maske der eigenen Individualität justiert.

Dieser Mechanismus der Selbstentfremdung führt Arroyo zu einem Plädoyer für den kanadischen Film, der jedoch – ebenso wie kanadische Identität – vorwiegend als Utopie existiert: Viele Texte zum kanadischen Kino sind von dem Wunsch nach einem *anderen* Kino geprägt und formulieren einen Mangel, eine Abwesenheit, die sich wiederum auf das Modell der Dezentrierung rückbeziehen lässt. Die erste Aufgabe kanadischer Film Studies bestünde demnach darin, die Kolonisierung der Imagination durch amerikanische Filme immer mitzudenken, und in der Rezeptionsforschung nicht zwischen amerikanischen Filmen einerseits und kanadischen andererseits zu unterscheiden, da eine solche Trennung die Rezeptionssitua-

tion verfehle (vgl. Arroyo 1992: 87). Denn die Sozialisation durch amerikanische Filme anstatt durch kanadische hat nicht den Effekt, dass aus Kanadiern Amerikaner werden, sondern sie führt zu einem dritten Zustand, der Arroyo zufolge der Analyse geöffnet werden muss:

»The fact is that we don't know how we see, how we comprehend, or how we might interpret. [...] For me the point is not to avoid American cinema but to examine its role in Canada from a Canadian perspective.« (Arroyo 1992: 87)

Canadian Cinema

Der Raum, in dem der kanadische Film entsteht, ist bevölkert von amerikanischen Bildern, die zugleich als Geschichte der Bilder und der Rezeption von Bildern Teil der eigenen Geschichte geworden sind. Daher ist es müßig, die Existenz dieser Bilder zu leugnen: Sie sind konstitutiver Bestandteil jener Bilder, durch die sich Kanadier selbst imaginieren. Bruce Elders Frage: »In Reality, Who Are We?« (Elder 1989: 10), die am Anfang seiner Studie zum kanadischen Experimentalfilm steht, ist nicht zu trennen von der Frage: »Welche Bilder haben wir von uns selbst?« Diese Frage ist genuiner Bestandteil der Diskussion zum kanadischen Film, und sie tritt offen zutage in einer symptomatischen Debatte, die Elder mit einem anderen, kurzen programmatischen Text in den achtziger Jahren ausgelöst hat.⁶⁸

Die Kontroversen in der kanadischen Filmwissenschaft betreffen zentral das Verhältnis zwischen Bildern und Identität und perspektivieren konkret die Konstruktionen des ›Kanadischen‹ im Film. Und dementsprechend stellt die filmtheoretische Debatte in Kanada in weit stärkerem Ausmaß als andernorts eine *nationale* Debatte dar. Exemplarisch hierfür ist die erwähnte Diskussion um die Frage, welche

68 Elders Text »The Cinema we need« (Elder 1988) erschien erstmals 1985 in Canadian Forum (LXIV/746, Februar 1985, S. 32-35) und wurde in der Juli/August-Ausgabe (1985) der Zeitschrift Cinema Canada von namhaften kanadischen Filmwissenschaftlern diskutiert.

Bilder angemessen sind, Aspekte kanadischen Lebens oder kanadischer Identität zu reflektieren; der Fokus von Bruce Elders Manifest eines »Cinema we need« ist die Entfremdung des Individuums von sich selbst und seinen Werten durch eine technologische Determinierung, die größtenteils auf den Einfluss des Nachbarn USA zurückgeführt wird (vgl. Elder 1988: 262).⁶⁹ Elder plädiert für ein Kino der Erfahrung, das zeigt, wie Erfahrungen entstehen, und das Erfahrung durch Sehen thematisiert. Dies könne jedoch allein ein antinarratives, reflexives Kino der ›Gegenwart‹ leisten. Die Narration, so Elder, beinhaltet das Ende bereits im Beginn, da sie per se teleologisch ausgerichtet sei (vgl. Elder 1988: 264). »We need a form that presents perceptions. We need a form that will immediately present the coming into presence [...] of present experience.« (Elder 1988: 264) Die Narration sei die künstlerische Struktur der Technokratie, ihre Teleologie die Kontrolle, der Wille zur Herrschaft. Dementsprechend verläuft Elders Demarkationslinie nicht zwischen Hollywood und »Canadian Art Film«, sondern vielmehr zwischen narrativem Kino und Experimentalfilm. Denn auch im »Art Film«, dessen Vorbild der europäische Autorenfilm darstellt, diene das reflexive Moment allein einer Attraktion der Oberfläche. Reflexive Strategien seien mit dem ›Story-Telling‹ nicht vereinbar, die Innovationen in der Narration nutzten sich zu schnell ab, fielen bald ins Klischee zurück (vgl. Elder 1988: 266f.). Elder fordert ein Kino der Wahrnehmung, nicht der Ideen, ein Kino der Erfahrung, das im Moment der Projektion im Zusammenspiel mit interagierenden Körperreaktionen entstehe. Dahinter steht die Vorstellung eines »cinema that is not just a cinema in time, but one of time« (Elder 1988: 270). Mit der Ge-

nese eines originären *experimentellen* Kinos verbindet Elder auch das Projekt der Identität. Die Spezifik dieses Denkens liegt wiederum darin, dass er ein Kino (eben den Experimentalfilm), das gerade zum Internationalismus neigen würde – viel stärker als jede narrative Form, die regionalen oder nationalen Geschichten verpflichtet ist – so stark an die kulturelle Identität seines Ursprungslandes bindet: Der Experimentalfilm als internationale bzw. (mehr oder weniger) international verständliche Ausdrucksform wird für Elder zum Signifikant einer *nationalen* Idee.

Dass Elder sein als politisch verstandenes Experimentalfilm-Konzept auf die Idee einer nationalen Identität stützt, die in dieser Form ihren adäquaten Ausdruck finden könne, quittiert Bart Testa mit einer polemischen, vielleicht aber symptomatischen Bemerkung: »Everybody [...] promoting Canadian culture makes these kinds of noises« (Testa 1982: 278). Denn die meisten Akademiker, die sich mit Film befassen, denken automatisch den Bezug zwischen Nation, Identität und Bild mit: Peter Harcourt als Verfechter eines Kinos, in dem kanadische Geschichten erzählt und kanadischer Alltag reflektiert wird, Piers Handling als Archäologe des filmhistorischen Zusammenhangs zwischen Bildern und Identität und Elder als Apologet der Imagination kanadischer Erfahrung.

Handlings Erwiderung (Handling: 1988) spielt auf den manifesthaften Charakter von Elders Statement an und hebt zugleich dessen Affinität zu einem anderen ›Visionär‹ des kanadischen Films, John Grierson, hervor. Bezeichnend für die Wahrnehmung des Mediums Film als Reflex auf soziale Wirklichkeit, stuft er Griersons Arbeit ein als eine Tradition,

»[that] gave us the freedom to explore the social, cultural, and occasionally the

69 Auch hier wird deutlich, dass Elders Denken zum Film in der Tradition George Grants und damit in einer Tradition genuin kanadischen Denkens steht.

political and economic reality of our country while establishing an indigenous style of our own.« (Handling: 1988: 284f.)

Die formale und ästhetische Bedeutung eines Films, eines Genres, einer filmischen ›Epoche‹ wird in dieser Debatte immer selbstverständlich in Beziehung gesetzt zu den Selbstbildern, die den argumentativen Kontext erst konturieren. Handlings Kritik richtet sich vornehmlich gegen Elders Insistieren auf *einer* wahren und guten Form. Er plädiert dagegen für Pluralismus in Form und Inhalt. Peter Harcourt wiederum verteidigt das narrative Kino, denn wenn sich der kanadische Film mit seinen beschränkten finanziellen Ressourcen vom Erzählkino abende und sich ausschließlich auf ein Kino kapriziere, das »will use non-causal, non-teleological forms of instruction and will not attempt to arrest time«, then on a political level we have completely surrendered our right to what we might call our narrative sovereignty, our right to tell our own stories about ourselves in our own way.« (Harcourt 1988: 296f.)

Auch hier ist bemerkenswert, wie Harcourt die Spezifik nicht nur der eigenen (kanadischen) Erzählweise, sondern auch der eigenen Geschichten hervorhebt; der Film soll den Sozialisationsrahmen ›erzählen‹, Kunst vor allen anderen Dingen die eigene Gesellschaft reflektieren.

In einer später nachgereichten Erklärung präzisiert Elder sein Anliegen dahin gehend, dass es sich an Personen richte, die »are committed to developing a distinctive Canadian culture, and it was written to warn them that a type of cinema that I believe has importance to the cultural life of our nation is being overlooked by nearly all of our cultural advocates.« (Elder 1988a: 303)

Stattdessen werde diese Kultur vom narrativen Film dominiert, der jedoch sei-

ne Funktion verloren habe, da er sich nur noch in leeren Ritualen ergehe.

Dorland bindet Elders These von der Entfremdung des Individuums in einer technologisierten Welt an Benjamins Ausführungen zum Aura-Verlust des Kunstwerks an. Dem Kino sei einerseits das Moment von Propaganda inhärent, sowohl in technologischer Hinsicht als auch, was die Initiation von Gruppenaktivitäten aller Art angehe (›nation, industry, class, or filmmakers«), andererseits unterhalte es auf einer darunter liegenden Schicht eine Verbindung zum individuellen Bewusstsein (vgl. Dorland 1988: 317). Dorland liest nun Elder ganz in dem Sinne, in dem sich die kanadischen Film Studies generell mit Film befassen, nämlich mit dem Fokus auf der Beziehung zwischen den Bildern und ›dem Kanadischen‹:

»Bruce Elder [...] invites to seriously consider what it means to dwell within such a system, as individuals, but also as Canadians. And perhaps more importantly as Canadians to the extent that that level of generality is the only other thing we potentially share in common beyond being simply decentred individuals within the universal technical system.« (Dorland 1988: 318)⁷⁰

Vor dem äußerst ambivalenten Hintergrund zwischen Abgrenzungsbestrebungen und kulturellen, ökonomischen, sozialen und sprachlichen Symbioseängsten gegenüber dem Nachbarn USA versteht Dorland Elders Manifest als einen berechtigten Aufschrei »of an imagination in search of a practice« (Dorland 1988: 319), eine Praxis, die im Fall Elder jedoch nur *eine* neben anderen darstellen kann: Einerseits ist man sich weitgehend einig, dass der Realismus Griersons, der seinerzeit eine ähnliche Debatte forciert hatte, nämlich jene um die Frage nach einer

70 Vgl. auch Dorlands ausführliche Stellungnahme zum Zusammenhang zwischen US-amerikanischer Kultur, kanadischer kultureller Souveränität und Filmpolitik (Dorland 1991).

adäquaten, spezifisch kanadischen Filmsprache, die dem ›Wesen des Kanadischen‹ gerecht würde, nurmehr historische Bedeutung hat und formal überkommen ist. Andererseits sieht Dorland in den unterschiedlichen, auf Kanada und die kanadische Wirklichkeit bezogenen Realismus-Vorstellungen – der soziale Realismus Harcourts, der politische Realismus Handlings und der abstrakt-ethische Realismus Elders – ein Symptom, das gerade die Heterogenität der kanadischen Gesellschaft reflektiert: »[W]hat is being argued over is far less a question of realism *in* Canadian cinema than it is the perplexing reality of Canada itself.« In der engen Verknüpfung von Politik, Kultur und Kino innerhalb der filmtheoretischen Debatte repräsentieren die drei Standpunkte nicht nur formale Gestaltungskonzepte, sondern vielmehr politische Konzepte.

Geoff Pevere schließlich resümiert die Diskussion und hinterfragt vor allem ihre Bedingungen, die er polemisch als offene Fragen formuliert: Existiert dieses Untersuchungsobjekt ›kanadischer Film‹ überhaupt? Unterscheidet es sich formal und qualitativ signifikant von vergleichbaren Objekten? Wird dieses Objekt dringend benötigt? Ist Kultur ein notwendiger Agent im Prozess sozialer und politischer Selbstbestimmung, ist also Film ein Indikator nationaler Identität? (Vgl. Pevere 1988: 323ff.)

Zwar scheinen sich die Kritiker darüber einig zu sein, dass ein eigenständiges kanadisches Kino gebraucht wird, doch die Vorstellungen über seine Formen divergieren sehr stark. Peveres Hauptkritikpunkt richtet sich gegen die Perspektive, aus der die Filmkritik argumentiert, nämlich auf ein Kino zu blicken, wie es sein könnte und gut wäre und stattdessen das Kino, das in Kanada existiert und das er

»Canadian Cinema« nennen möchte, als kulturellen Text zu beschreiben und zu analysieren.

Die zitierte Diskussion macht deutlich, dass sich in der Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand Film als kulturellen Text ebenjene Aspekte und offenen Fragen, die weiter oben als Symptome einer spezifisch kanadischen Situation beschrieben wurden, wiederholen: Wer sind wir? Welche Bilder brauchen wir? Welche Bilder haben wir von uns? – mit dem impliziten Ergebnis, dass ein Kino, das man als »Canadian Cinema« bezeichnen könnte, als einzige gemeinsame Merkmale die Suche nach angemessenen Selbstbildern und das Konstatieren der Diversität dieser Selbstbilder für sich verbuchen könnte.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal des kanadischen Spielfilms besteht jedoch darin, dass die Protagonisten häufig als »Performers« ihres eigenen Lebens fungieren, als Individuen, die ihre Identität in einem notwendig reflexiven Spiel selbst herstellen.⁷¹ Dabei handelt es sich um eine doppelte Reflexion, die zum einen auf eine angenommene kanadische Grundbefindlichkeit oder Unsicherheit zielt, und zum anderen auf die Rolle des Künstlers in dieser Gesellschaft:

»Creation and representation are recurrent themes in Canadian feature film. In an industry in which the artist's position remains tenuous, the artist or creator is regularly featured as protagonist.« (Gasher 1993: 99)

Dieser Aspekt findet sich zugespitzt in Egoyans Filmen wieder: Alle Protagonisten sind zugleich Schauspieler und Regisseure ihres eigenen Lebens. Identität stellt sich her in einer Art Spielsituation. Sei es, dass die Hauptfigur zwischen den Rollen eines Zuschauers und eines ›Actors‹ changiert (NEXT OF KIN), sei es, dass sich die Figuren in

71 Vgl. Egoyans Selbstdarstellung in der biofilmographischen Skizze (Kapitel I.1): Auch seine Sozialisation ist eng mit der bewussten Konstruktion einer hybriden Identität innerhalb einer heterogenen Gesellschaft verbunden.

Prozesse der medialen Selbstbespiegelung verstricken, in die auch der Zuschauer zunehmend involviert wird (FAMILY VIEWING, SPEAKING PARTS, CALENDAR), sei es, dass die Protagonisten vor einer in ihrer Künstlichkeit schillernden Filmkulisse als Akteure ausgestellt werden (THE ADJUSTER), sei es, dass sie ihre Existenz in neurotischen Selbstinszenierungen spiegeln (EXOTICA) oder schließlich in pathologischen Projektionen gefangen bleiben, die die Unfähigkeit zur Reflexion der eigenen Geschichte kenntlich machen (THE SWEET HEREAFTER): Immer sehen sich Egoyans Figuren mit der Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen Ich und Anderem konfrontiert, ein Mangel, der sich in der Repräsentation ebenso spiegelt wie diese ihn ursächlich bedingt. Da wir einmal damit begonnen haben, unsere Welt visuell zu kodifizieren, müssen wir mit den Bildern leben. Wir bewegen uns in einer Welt, die repräsentiert wird und in der wir selbst durch Bilder repräsentiert werden. Der ›Zustand‹ der Repräsentation ist nicht hintergebar. Da der Film Teil dieses Systems ist, muss er seine Bedingungen und seine Mittel reflektieren.

Wenn der Protagonist sich im Rahmen der Narration als Performer, als Künstler profiliert, dann erscheinen auch seine Erinnerungen häufig in Repräsentationssystemen, transportiert in »representational images: photographs, songs, a television documentary.« (Gasher 1993: 103)⁷² Im Medium Film verbinden sich somit Aspekte, die

sowohl in Beziehung stehen zur Tätigkeit, ›das Kanadische‹ ins Bild zu setzen, als auch Identität durch Bilder zu generieren – ein kanadischer Aspekt und ein Aspekt, der das Bildermachen in einer Zeit betrifft, in der der Referenzwert des Bildes in Frage steht. Das Problem eines ›angemessenen‹ Entwurfs von Selbstbildern im Film erscheint als andauernder Reflex auf das in Frage stehende kanadische Selbstverständnis:

»If culture is the site of the struggle to put ourselves in the picture, and if this struggle takes place in the marketplace of commercial popular culture, then these films exemplify Canadians' crisis of individuation, their lost sense of their own place in the arts and thought of their time.« (Gasher 1993: 104)

Gasher sieht in der prinzipiellen Marginalisierung des kanadischen Films allerdings auch einen Freiraum, da er sich gerade aufgrund seiner Marginalisierung von kommerziellen und konventionellen Zwängen lösen und zu einer persönlichen, politischen und metafilmischen Sprache finden könne. Reflexion von Identität mittels Bildern und die Reflexion der Bilder selbst als formale Konstanten sind die beiden Seiten einer Medaille, die sich in Egoyans Werk amalgamiert finden: Die Analyse einer spezifisch kanadischen Situation verbindet sich dort mit einer Reflexion der Rolle des technischen Bildes und des Erzählens in Bildern.

Zwischenresümee

Egoyans Figuren sind sich selbst fremd. Deshalb müssen sie ständig (künstliche) Selbstbilder entwerfen, müssen ihre Identitäten immer wieder neu erfinden. Auf diese programmatische Formel gebracht, erscheinen Egoyans Filme im Spiegel der dargestellten kanadischen Situation verstehbar.

Durch die Erfahrungen von Exil und Assimilation hat Egoyan nach eigener Einschätzung eine besondere Sensibilität für das Problem der Identitätskonstruktion entwickelt: Identität ist keine essentialistische Kategorie, sondern sie ist ebenso das Resultat bewusster Entscheidungen wie unbewusster Zwänge. Im Fall Egoyans hat ersteres eine große Rolle gespielt, wobei man seinem oft wiederholten Statement, er habe sich zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens dazu entschieden, Anglokanadier zu werden, sicher jene Haltung der Selbstironie unterstellen darf, die auch viele seiner Filme kennzeichnet. Andererseits markiert das Fremdsein im Eigenen Subjektpositionen innerhalb postkolonialer Gesellschaften und bezeichnet damit ein Phänomen, das – ebenso wie die Frage der Repräsentation – weit über den kanadischen Kontext hinausweist.

Verbunden mit dem bewussten oder unbewussten Prozess der Identitätskonstruktion ist im Fall des Emigranten die Trennung von Anteilen einer früheren Identität, die als Verlust erfahren wird, der nur durch den aktiven Vorgang des Erinnerns ausgeglichen werden kann. Das Fremdsein im Eigenen, bedingt durch die Entfremdung innerhalb einer abhängigen Situation, kennzeichnet jedoch eine kanadische Grunderfahrung, die sich nicht nur auf individuelle Schicksale und Geschichten beschränkt. Vielmehr handelt es sich hierbei um eine Struktur, die sich auf vielen Ebenen

der kanadischen Kultur und Gesellschaft ausmachen lässt. Es ist dies eine Struktur, die stets ambivalent und stets zweifach determiniert ist: fremdbestimmte Abhängigkeit innerhalb des eigenen Lebensraums einerseits (ökonomische, kulturelle und politische Dominanz der USA), und das Fehlen eines unmittelbaren Zugangs zu den Wurzeln der eigenen Kultur und Geschichte andererseits (Kanada als nicht ursprünglicher Lebensraum unterschiedlichster kultureller Formationen); die Dominanz ›fremder‹ Bilder einerseits (US-Kino und US-Fernsehen) und die daraus resultierende Schwierigkeit des Entwurfs eigener Selbstbilder andererseits (der kanadische Film); die Notwendigkeit der Imagination einer gemeinsamen gesellschaftlichen Idee, an der sich Identität auch im Sinne einer nationalen Idee errichten soll, und der Befund einer Gesellschaft, deren hauptsächlichliches Merkmal in ihren Differenzen und dem Mangel an Partikularität sowie allen Merkmalen dessen besteht, was eine Nation als solche gemeinhin definiert; wirtschaftliche Prosperität und Wohlstand innerhalb eines hochmodernen Technostaates einerseits, die Subordination ›nationaler‹ Belange unter die ökonomischen Interessen außerkanadischer Administrativmächte andererseits.⁷³ Diese Bipolarität lässt Kanada als zugleich ersten postkolonialen und letzten kolonialen Staat erscheinen; und sie markiert ein höchst unsicheres Terrain, auf dem der eigene Standpunkt stets neu ausgehandelt werden muss und auf dem sich die Frage nach dem Fremden und dem Eigenen in immer neuen, wechselnden Konstellationen stellt.

Die Suche nach identitätsstiftenden Bildern kennzeichnet kanadisches Denken ebenso wie den kanadischen Diskurs über Film; und immer beinhalten diese Reflexionen den Befund eines Verlustes oder Mangels, einer Fremdbestimmtheit, die

73 Nur 10% der nationalen Entscheidungen werden von Kanada selbst getroffen (vgl. Arroyo 1992: 77).

die Selbst-Definition als andauernde Suche erscheinen lässt: Suchen und Werden bestimmen das Sein.

Auch mit Blick auf die referierten Thesen zum Verhältnis zwischen Kommunikationstechnologie und Gesellschaft sei noch einmal wiederholt, dass sich in der Frage nach den Bildern und ihrer Funktion, zu repräsentieren oder Repräsentationen zu erfinden, im Werk Egoyans Kanadisches und über den kanadischen Kontext Hinausweisendes beständig überschneiden: Technische, insbesondere audiovisuelle Medien sind kein nationales, sondern ein globales Phänomen. Sie konfrontieren die Gesellschaften, die Zugang zu ihnen haben, mit prinzipiell ähnlichen Problemen und Fragestellungen. Sie sind Bildmaschinen, die die Perspektive auf unsere Umwelt und uns selbst verändern, die unsere Imagination und unsere Erinnerung beeinflussen. Sie können uns den Zugang zu unserer Geschichte ebenso vermitteln wie verstellen. Wenn gesagt wurde, dass ein wesentlicher Aspekt kanadischen Denkens die Frage nach adäquaten Selbstbildern ausmacht und dass diese Frage permanent zur Disposition steht, dann kann die Selbstreferentialität von Egoyans Filmen sowohl im Kontext dieser Reflexionen gedeutet als auch auf die Frage der Repräsentation allgemein bezogen werden. Denn die Frage: »Welche Bilder haben wir von uns selbst und wie funktionieren diese Bilder?« ist ja keineswegs auf den kanadischen Kontext beschränkt. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Frage, die sich der Film seit seinem Bestehen und die abendländische Kunst seit »Don Quixote« stellt, und die zugleich fester Bestandteil der Filmtheorie ist (vgl. den Exkurs zu Selbstreferentialität, Kap. II.1).

Indessen lässt sich im Bezug auf Egoyans Filme folgende Unterscheidung treffen: In den frühen Filmen Egoyans (NEXT

OF KIN, FAMILY VIEWING, SPEAKING PARTS, CALENDAR) wird die lineare Narration häufig durch konfligierende Bilderdiskurse unterlaufen und gebrochen, in denen mediale Installationen und die technischen Bilder, die die Protagonisten von sich selbst oder anderen herstellen, eine entscheidende Rolle spielen. Die Figuren sind gefangen und paralysiert angesichts dieser medialen Verdopplungen innerhalb einer durchmediatisierten Technowelt. Die Bilder funktionieren als Projektionen innerer Zustände; sie werden mit Emotionen und Begehrlichkeiten aufgeladen und fungieren als Schnittstellen zwischen Imagination und Perzeption, und es wird immer deutlich, dass sie stets mehr und weniger zeigen als die Wirklichkeit. Was diese Fernseh- und Videobilder »ausstrahlen«, kann die innere Leere der Figuren nicht kompensieren, denn es ist eine Leere, die ihren eigenen Mangel kennzeichnet – Mangel an Geschichte und an adäquaten Formen der Erinnerung. Diese Befunde lassen sich sowohl auf eine kanadische Grundbefindlichkeit der Selbstentfremdung als auch auf Rolle und Funktion der Medien in den Industriestaaten des 20. Jahrhunderts beziehen.

In Egoyans späteren Filmen (THE ADJUSTER, EXOTICA, THE SWEET HEREAFTER) findet ein Bruch mit dieser expliziten Selbstreferentialität statt: Das Medium erscheint nun nicht mehr im Bildkader verdoppelt, und die Figuren projizieren ihre Fantasien und Wünsche auch nicht mehr ausschließlich auf Bilder.⁷⁴ Zwar bewegen sich die Protagonisten auch weiterhin auf einem existenziell ungesicherten Terrain, aber der Akzent liegt jetzt viel stärker auf der Beobachtung, dass das Fremde immer schon Teil des Eigenen ist und war: Die Kolonisierung des Eigenen in THE ADJUSTER und EXOTICA ist ein pathologischer Be-

74 FELICIA'S JOURNEY scheint die modernistische Selbstreflexivität von Egoyans Frühwerk nur noch zu zitiieren.

fund. Die innere Leere Noah Renders (THE ADJUSTER), der er mit einem ritualisierten Alltag begegnet, verdankt sich der Abwesenheit einer eigenen Geschichte. Und die Flüchtigkeit dieser Geschichte in EXOTICA ist der Unfähigkeit geschuldet, diese Geschichte zu erinnern. Sigmund Freuds bekannte Formel »Der Mensch ist fremd im eigenen Haus« kennzeichnet Egoysans Figuren durchweg.

Eigenes und Anderes, Selbst- und Fremdbilder und die Vermittlung dieser Kategorien im Medium Film und im kanadischen Diskurs über Film schaffen ein Netz von Bezügen, in dem Egoysans Œuvre äußerst hybrid erscheint: Es ist kanadisch, indem es sich zentral mit der Identitätsfrage auseinandersetzt, und es ist global, indem es so entscheidende Kategorien wie

Heimat, Nation und Identität in Beziehung zur Frage der Repräsentation setzt. Es ist kanadisch, indem Egoyan die Frage des Exils implizit oder explizit thematisiert, und es ist global, indem das faktische Exil auf ein inneres verweist, das sich auf die Enteignung des Selbst durch seine mediale Fragmentierung beziehen lässt. Es ist kanadisch, indem die Frage nationaler Identität auf Selbstfindungsprozesse innerhalb der kanadischen Gesellschaft verweist, und es ist global, insofern die Kategorie der Nation als sinnstiftendes gesellschaftliches Rahmensystem zur Disposition steht. Es ist kanadisch in Bezug auf die Identitätsfrage als konstante Figur kanadischen Denkens, und es ist global in Bezug auf den generellen Konstruktionscharakter kollektiver und personaler Identitäten.

II Die Filme von Atom Egoyan

1. NEXT OF KIN (1984)

»I think when you maneuver your way, or when you find yourself in the middle of a culture in which you do not feel at home, you have to reconstruct your personality to some extent.« (Egoyan, zit. in Naficy 1997: 195)

»What can be more satisfying than giving direction to other people's lives?«

(NEXT OF KIN)

Egoyan verknüpft die Suche seiner Figuren nach Identität mit den Voraussetzungen ihres Erscheinens im Bild. Damit ist eine reflexive Komponente benannt, die die Affinität seiner Filme zum kanadischen Denken, zu neueren Identitätskonzepten und zu Konzepten filmischer Selbstreferentialität markiert. Die in dieses Kapitel exkursiv integrierten Anmerkungen zum Zusammenhang zwischen der Krise des Bildes und filmischer Selbstreferentialität sollen Egoyans Werk in diesem grundsätzlichen Kontext verankern.

In seinen frühen Filmen bringt Egoyan Apparaturen der Repräsentation ins Spiel, die die erzählte Geschichte sowohl strukturieren wie auch stören und die die Wirklichkeitsmacht des Filmbildes einer andauernden Prüfung unterziehen. Aber auch in den Filmen, die ohne zweite Bildebene auskommen, fungiert stets die Form und nicht der Protagonist als Agent einer medial determinierten Kausalität. Denn auch dort, wo Figuren im Rahmen der Fiktion autonome Entscheidungen zu treffen scheinen, bleiben diese immer sichtbar abhängig vom formalen Gestaltungswillen des Regisseurs: Die Repräsentation der fik-

tionalen Welt tritt in ein produktives Spannungsverhältnis zur Enthüllung ihrer Bedingungen. Elders Frage »Who are we« ist im elektronischen Zeitalter untrennbar mit der Frage verknüpft: »Was wissen wir« oder vielmehr: »Was macht Wissen möglich«. Eine Antwort kann in der Erkenntnis bestehen, dass alles Wissen von dessen medialer Repräsentation abhängig ist. Deshalb lässt sich die Identitätsfrage nicht von der Rolle der Medien trennen:

»Since, in the age of electronic representation, practically all that we know or can know of the world is represented in media, to ask what kind of knowledge media makes possible is to ask who we are.« (Pevere 1995: 17)

Intro: NEXT OF KIN

In der Einleitung zu seiner Studie *The Making of Exile Cultures* rekapituliert Hamid Naficy einen Traum, der seine Sehnsucht nach einer »third in-between zone«, einer Art kulturellem Zuhause zwischen Gast- und Herkunftskultur illustriert (vgl. Naficy 1993: xiii). Anschließend gibt er ein Beispiel dafür, wie der Verlust von Erinnerungen den Verlust von Identität bedingen kann. In der Folge *THE MIND OF SIMON FOSTER* der amerikanischen Serie *TWILIGHT ZONE* verkauft ein Arbeitsloser das Letzte, was ihm bleibt, an einen Pfandleiher: seine Erinnerungen. Bei einem Vorstellungsgespräch stellt er fest, dass er elementare biografische Daten nicht wiedergeben kann. Als er die fatalen Folgen seiner Entscheidung erkennt, geht er zurück zu dem Pfandleiher, und in dem panischen Versuch, seine Erinnerungen zurückzuerhal-

ten, implantiert er sich Erinnerungen von Fremden. Beim nächsten Vorstellungsgespräch vermischen sich diese fremden Erinnerungen mit den ihm verbliebenen eigenen. Er befindet sich im Stadium einer Konfusion, die Naficy zufolge der Befindlichkeit vieler Menschen im Exil entspricht.

Auch der Protagonist von *NEXT OF KIN* eignet sich Erinnerungen an, die nicht seine eigenen sind, allerdings ist Peter in einer anderen Situation; er handelt bewusst und kann entscheiden, welche Identität er annehmen will. Er langweilt sich in seinem White-upper-Middleclass-Zuhause und ist so lethargisch, dass seine Eltern – Mr. und Mrs. Foster⁷⁵ – mit ihm einen Familientherapeuten aufsuchen. Die Sitzungen werden per Video aufgezeichnet. Als Peter irgendwann die Praxis alleine betritt, um sich in einem der Sichträume die Aufzeichnungen anzusehen, betrachtet er statt des Videos von seiner eigenen dasjenige einer armenischen Familie. Daraus erfährt er etwas über deren Geschichte: Diese Familie hatte früher einen Sohn, den sie bei der Einwanderung aus finanziellen Gründen weggeben musste. Die daher rührenden Schuldgefühle des Vaters finden ein Ventil in seiner aggressiven Haltung gegenüber der Tochter, Azah, in deren Person sich die Auflösung der Familie doppelt spiegelt: Zum einen akzeptiert sie nicht die archaischen Werte ihres Vaters, etwa die klassische Rollenaufteilung der Geschlechter, zum anderen ist sie als anwesende Tochter lebendes Zeugnis für die Abwesenheit des Sohnes. Die gestörte Vater-Tochter-Beziehung lässt sich somit als Symptom jenes früheren Verlustes interpretieren. Pe-

ter beschließt, die Rolle dieses verschollenen Sohnes (Bedros) einzunehmen. Er reist zu der Familie und ›wird‹ ihr Mitglied, schlichtet den Streit zwischen Vater und Tochter und bleibt schließlich dort.

Dieser Plot versammelt einige Motive, die in den späteren Filmen Egoyans immer wieder auftauchen und zunehmend komplexer untersucht bzw. filmisch analysiert werden: 1. die Konstruktion personaler Identität als Ergebnis einer willkürlichen Entscheidung (Peter nimmt – spielerisch – eine Identität an, weil ihm seine durch Sozialisation oktroyierte Identität unbefriedigend erscheint); 2. die Rolle der visuellen, zumal elektronischen Medien bei der Konstruktion von Identität; 3. die Konsequenzen, die sich daraus für die Konstitution und Interaktion sozialer Gemeinschaften, vor allem der Familie ergeben.

Die Idee der Erfindung von Identität reflektiert Egoyan auch formal als offene Frage nach der Identifikation des Zuschauers mit dem Erzählten, denn der Protagonist erscheint in *NEXT OF KIN* nicht als Agent einer Kausalität, deren Sinnangebote sich jenseits ihrer repräsentatorischen Voraussetzungen denken ließen, sondern deren Willkürlichkeit immer wieder dadurch ins Spiel gebracht wird, dass die Repräsentation sich als Repräsentation ausstellt.

Dissoziative Montage

Die Einleitungssequenz erzählt die gesamte Vorgeschichte des Films, bis zu dem Zeitpunkt, als Peter der ›Gastfamilie‹ Deryan begegnet. In einem komplexen Spiel mit filmischer Zeit und der Verschachtelung von Videobildern, Filmbildern und kommentierendem Off-Ton wird der Zuschauer so gleich in eine Situation kalkulierter Verunsicherung

75 Der Name Foster besitzt spezifische Bedeutung im Kontext des Films: »Foster parents« bedeutet Pflege- oder Adoptiveltern, und als solche gibt Peter seine biologische Familie auch später bei der Gastfamilie Deryan aus. Es handelt sich hierbei auch um die semantische Kodierung einer Frage, die nicht nur *NEXT OF KIN* durchzieht: Ist die familiäre Zugehörigkeit primär eine biologische Frage, oder kann sie – ebenso wie Identität – das Resultat willkürlicher Entscheidungen sein?

cherung geworfen, die keine Entscheidung darüber zulässt, was erzählerische Vergangenheit und was Gegenwart ist.

Die Einleitungssequenz stellt zwei Zeitebenen nebeneinander, die nicht miteinander kompatibel sind: eine visuelle, die die Entwicklung und Entscheidungsfindung des Protagonisten erzählt, und eine sprachlich kommentierende, die so tut, als entspräche der Zeitraum des filmisch Erzählten den wenigen Minuten der Artikulation von Peters Off-Kommentar. Dieser Kommentar nämlich referiert jene gezeigte Zeitspanne, die sich über zumindest mehrere Wochen erstrecken muss: von der Einführung von Peters Elternhaus, über die Sitzungen beim Therapeuten, seine Bekanntschaft mit der armenischen Familie via Video bis hin zu seinem Plan, diese Familie aufzusuchen. Strukturierende Beschreibungskategorien, die sich an einer raum-zeitlichen Einheit orientieren, versagen hier ebenso wie der Versuch einer kohärenten Wahrnehmung des Geschehens, denn es handelt sich um keine einfache Rückblende, vielmehr erweist sich die vermeintlich präsentische Rahmenhandlung später selbst als präterital.

Zunächst scheint es, dass die Sequenz durch die Einstellungen einer Abfertigungshalle auf einem Flughafen zeitlich umklammert wird: Die Kamera steht in der ersten Szene des Films auf einem Gepäckband (im rechten Winkel zur Fahrtrichtung des Bandes) und *fährt* an laufenden Beinen sowie an Händen, die Koffer vom Band nehmen, entlang; dazu Geräusche, die auf einen Flughafen als Ort der Handlung hindeuten. Schnitt. Peter liegt im Bett und hört, wie seine Eltern sich streiten. Er schaltet ein Tonbandgerät mit Gitarrenmusik ein und tut so, als würde er Gitarre spielen, als seine Mutter den Raum betritt und er kurz darauf bemerkt, dass sie ihn beobachtet. Schnitt: Flughafen, die Kamera steht jetzt in Fahrtrichtung des Bandes. Überblendung von der

Metalleinfassung des Kofferbandes auf das Schwimmbad im Haus der Familie Foster; Peter schwimmt im familialen Hallenbad, die Eltern sind im Hintergrund wie Statisten postiert. Peter steigt aus dem Bad, legt sich auf eine Ablage im Vordergrund. Hier setzt sein Off-Kommentar ein: »My name is Peter, I'm 23 years old and I've lived at home all my life – watching my parents dislike each other ...« Peter beschreibt scheinbar retrospektiv seine Lebenssituation im Elternhaus, der Kommentar bezieht sich auf die konkret gezeigte Situation, die in Szene gesetzte Verödung der Beziehungen, die sich im statischen Arrangement der Figuren widerspiegelt. Um diese Situation besser ertragen zu können, simuliert er, jemand anderes zu sein (das erfahren wir aus dem Off-Kommentar). Es folgen – jeweils durch die Einstellungen der Flughafenhalle unterbrochen – die Szene einer Geburtstagsfeier für Peter, das Gespräch zwischen Peters Familie und dem Therapeuten, eine Szene im Fahrstuhl der therapeutischen Praxis, die Szene, in der Peter sich das Video der fremden Familie ansieht mit dem direkt sich anschließenden Abschlussgespräch, bei dem Peter dem Therapeuten und seinen Eltern verkündet, er habe sich aus therapeutischen Gründen zu einer längeren Reise entschlossen. Der Therapeut bittet Peter, seine Erfahrungen mit Hilfe eines Diktiergerätes zu dokumentieren. Darauf folgt die letzte Einstellung von der Flughafenhalle. Der Off-Kommentar, in dem Peter seine Lebenssituation resümiert, setzt – unregelmäßig – sowohl in den dialoglosen Szenen im Kreis der Familie als auch in den Flughafenszenen ein. In der letzten Einstellung vom Flughafen sehen wir Peter, der seinen Koffer vom Band nimmt, während seine Stimme aus dem Off beginnt, das Geschehen zusammenzufassen, das wir bis hierhin gesehen haben, und zwar mit dem gleichen Satz, der in dem allerersten Off-Kommentar zu hören war: »My name

ist Peter, I'm 23 years old ...« usw. Auch der Flughafen, der bis dahin als Rahmenhandlung und vermeintlich präsentischer Ort der Erzählung figuriert hatte, wird so dem Bereich der Vergangenheit zugeschlagen. Erst in der nächsten Szene, einem Hotelzimmer, wechselt das Off zum On. Damit führt die Narration einen neuen Ort und auch eine »neue Zeit« ein, denn Peter muss an dieser Stelle bereits eine Reise hinter sich haben, deren Ziel und Dauer allerdings unbestimmt bleiben. Die Kamera schwenkt vom Mobiliar auf den auf dem Bett sitzenden Darsteller, der im Begriff ist, eben jene Sätze, die wir zum Teil bereits mehrfach gehört haben, in das Diktaphon zu sprechen. Und erst jetzt gibt sich die raumzeitliche Quelle dieses Kommentars zu erkennen. Die Kontinuität des Monologs suggeriert, wir seien erst jetzt im filmischen Präsenz angelangt und Peters Rede habe genau so lange gedauert wie die »tatsächliche« Ausdehnung des Zeitraums, über den bisher berichtet wurde. In Wirklichkeit entspricht ihre Dauer natürlich nur der Erzählzeit, deren Differenz zur erzählten Zeit aber aufgehoben erscheint. Dadurch wird eine eindeutige Zuordenbarkeit des Kommentars unmöglich: Er ist Bestandteil der fiktionalen Handlung und kommentiert diese zugleich auf einer quasi-dokumentarischen Metaebene.

Diese apperzeptive Irritation stürzt unsere Wahrnehmung in einen reizvollen Konflikt: Einerseits wollen wir glauben, Peter sei der aktive Protagonist einer fiktionalen Geschichte im Stadium ihrer Performanz, andererseits beharrt der Off-Kommentar auf der Vorzeitigkeit des Erzählten – im Grunde eine erzählerische Unmöglichkeit (für den Spielfilm), da die zeitliche Ausdehnung des verbalen Resümees als Bestandteil seines Inhalts ausgegeben wird. Die Grenze zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit verschwimmt.

Egoyan baut aber noch weitere Irritationsmomente ein: Die Dialoge, die die El-

tern miteinander führen, und die Gespräche zwischen Eltern und Therapeuten ragen häufig in die Flughafenszenen hinein, Peters Off-Kommentar bezieht sich sowohl auf eine Vorvergangenheit als auch auf Szenen, die wir kurz zuvor gesehen haben – etwa wenn er berichtet, dass er gerne an die Therapiesitzungen zurückdenkt – und schließlich auch auf simultane Szenen, etwa diejenige der Geburtstagsfeier: Von einer Großaufnahme der Geburtstagstorte zoomt die Kamera zurück auf ein klaustrophobes Arrangement; eingeklemt in eine Zimmerecke und flankiert von seinen Eltern schneidet Peter, aus leichter Obersicht fotografiert, die Geburtstagstorte an, hält dann inne und blickt in die Kamera, während seine Stimme aus dem Off kommentiert, er habe herausgefunden, das Alleinsein sei einfacher, wenn man zwei Personen sei: Ein Teil bleibe immer gleich wie ein Publikum, der andere übernehme Rollen – exakt die Situation, in der Egoyan uns den Protagonisten präsentiert, als Zuschauer und Schauspieler zugleich. Weiterhin ist auch der Off-Kommentar selbst bei näherer Betrachtung diskontinuierlich. Obwohl er im Verlauf der Sequenz zwar ständig neue Aspekte aufgreift, hebt er immer wieder auch an mit bereits bekannten Sätzen wie diesem: »For 23 years, I've been my parents' pride and joy.« Wenn im letzten Off-Ton der Sequenz exakt die gleichen Sätze aufgegriffen werden, die zu Anfang gesprochen worden waren, dann scheint es, als schrumpfe die gesamte filmische Erzählung auf einen einzigen Zeit-Punkt zusammen.

Das Spiel mit der filmischen Zeit, die sich hier als künstliche zu erkennen gibt, treibt Egoyan vor allem in seinem fünften, in Armenien entstandenen Spielfilm CALENDAR auf die Spitze, doch scheinen das Zeitverständnis und der Umgang mit filmischer Zeit in dem späteren Film einem veränderten und avancierteren Konzept zu folgen (vgl. Kap. II.4).

Das ›Dispositiv zeigen‹

Ebenso wie die filmische Zeit sichtbar dem Formwillen des Regisseurs unterstellt bleibt, wird auch der filmische Raum bei Egoyan zumeist als medial-artifizieller Raum ausgestellt. Dabei kommt dem Medium Video eine entscheidende Rolle bei der Meinungsbildung sowohl des Protagonisten als auch des Zuschauers zu.

Egoyan spielt in der oben beschriebenen Sequenz mit grundlegenden Kategorien des kinematographischen Erzählens, nämlich mit den Rollen von Regisseur, Schauspieler und Zuschauer, die Peter alle drei auf sich vereinigt. Peters wesentliche Motivation ist in seinem Entschluss zu sehen, Rollen zu spielen, weil es einfacher sei, eine Identität zu erfinden, als den Anforderungen der ererbten und somit oktroyierten zu genügen. In den bisher beschriebenen Aspekten der Einleitungssequenz wird Peter zum Regisseur des Geschehens, insofern die sprachliche Semantisierung und Strukturierung durch den Off-Kommentar suggeriert, der Protagonist sei Urheber des filmisch Erzählten. Andererseits durchbricht Egoyan die Autorität der Figur, indem er die Videokamera als weitere erzählerische Instanz einführt; und zum Dritten exemplifiziert Egoyan mit relativ einfachen Mitteln eine entschieden neue Form des ›Lernens‹ bzw. der Aneignung von Erfahrungen: nämlich

durch vorgefertigte Bilder anstatt durch reale Ereignisse (vgl. Shary 1995: 4f.).

Die Szene, in der das Familiengespräch mit dem Therapeuten gezeigt wird, beginnt damit, dass der Therapeut die Familie davon unterrichtet, das Gespräch werde von drei Kameras aufgenommen, deren Bilder über einen Schnittmonitor synchronisiert werden. Eine Einstellung, die Peter und den Therapeuten halbtotale zeigt, eröffnet die Szene. Die Kamera fährt nach rechts und nimmt die Eltern in den Blick. Während der Therapeut der Familie das Verfahren erklärt, ist Peter bezeichnenderweise vor allem an den technischen Aspekten der Aufnahme interessiert. Dann fährt die Kamera zurück und gibt den Blick frei auf die ganze Gesprächsszene mit der Familie und dem Therapeuten, fährt weiter zurück, bis am rechten Bildrand ein Monitor sichtbar wird, auf dem Peters videographisches Konterfei zu sehen ist (Abb. 1). Ein Schwenk nach rechts zentriert den Monitor, der sich jetzt im Bildvordergrund befindet, während daneben drei kleinere Monitore sowie ein Cutter sichtbar werden (Abb. 2). Der Mann an dem Schnittgerät synchronisiert die Bilder der drei Kameras, arrangiert und dramaturgiert die Szene, d.h. er stellt Bedeutung durch ihre Montage her.

Währenddessen berichtet Peter, er langweile sich, wisse aber nicht warum, schlafe in der Regel lange usw. Meistens



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

antwortet jedoch die Mutter, die als Ursache der gestörten Familienbeziehungen Peters ständige Rollenspiele nennt, seine Vorliebe dafür, jemand anderes zu sein.

Die Kamera zoomt in das Monitorbild, so dass es den Bildkader ganz ausfüllt. Wir sehen die Szene also bewusst vermittelt, in fahler Videoqualität, und zwar von dem Mann am Schneidegerät arrangiert. Die Szene beinhaltet in einer einzigen Einstellung sowohl das Produkt der Aufzeichnung und den Herstellungsprozess als auch ihren Urheber, den Cutter. Der Beginn von Egoyans erstem Spielfilm bedient sich demnach einer Ästhetik, die den Herstellungsprozess und die filmische Produktion von Bedeutung ganz offensichtlich ausstellt. Er zeigt die Szene im Stadium ihrer simultanen Produktion bzw. Reproduktion. Die Szene endet damit, dass Peter durch einen fast gewaltsamen (weil deutlich hörbaren) Schwenk / Zoom im Bild zentriert wird. Fast überdeutlich kontrastiert Egoyan hier Peters mehrfach geäußerte Grundhaltung der aktiven Übernahme von Rollen mit dem Befund, dass auch er als simultaner Schauspieler und Regisseur der Kontrolle und Inszenierung durch eine dritte Instanz, nämlich die der Kamera, unterworfen bleibt.

Was hier analytisch nebeneinandersetzt, nämlich die Freiheit der Wahl und die mediale Präfiguration von Identität in-



Abb. 4

nerhalb einer mediendominierten Gesellschaftsform, bezeichnet zwei Konstanten in Egoyans Œuvre, die sich in seinen späteren Filmen immer stärker durchdringen werden. In dieser Szene wird der Filmzuschauer zudem explizit mit seiner voyeuristischen Position konfrontiert, da der Protagonist als Objekt erscheint innerhalb einer Maschinerie von Aufzeichnungs- und Wiedergabegeräten, die auch dem Zweck dienen, uns die Willkürlichkeit der Perspektive auf die Figur zu vermitteln. Weiterhin rückt der technologische Aspekt des Mediums ins Zentrum der Aufmerksamkeit, der aber eng mit dem inhaltlichen verklammert ist: Die Beobachtung durch die scheinbar neutrale Kontrollinstanz der Kamera dient dem Ziel der späteren Selbstbeobachtung. Die Aufzeichnung soll es den Beteiligten ermöglichen, sich in ein distanziertes Verhältnis zu ihrem eigenen Verhalten zu setzen, dieses zu verändern und die Positionierung innerhalb der familiären Gemeinschaft positiv zu beeinflussen.

Das bisher Beschriebene zeigt den Protagonisten in Rollen, die einerseits mit jener des Regisseurs Egoyan korrespondieren, insofern Peter scheinbar strukturiert in das Erzählte eingreift. Andererseits zeigt Egoyan den Protagonisten als Schauspieler, der der Willkür der kinematographischen Apparatur unterworfen wird,

nicht nur in der Szene beim Therapeuten, sondern auch in den zumeist starren Einstellungen, die Peter im Kreis der Familie zeigen und in denen dieser häufig in die Kamera blickt, den illusionistischen Raum durchbricht und so auf die Position des Zuschauers verweist. Diese wird in einer dritten Variante aus anderer Perspektive reflektiert, in jener Szene nämlich, in der Peter sich das Video der fremden Familie anschaut (Abb. 3, 4) und damit eine Position einnimmt, die formal jener entspricht, die wir früher innehatten, als wir Zeugen der ›Produktion‹ des Foster-Videos waren.

Ebenso wie wir teilnehmende Beobachter eines kalkuliert herbeigeführten Lern- oder Bewusstseinsbildungsprozesses sind (Filmzuschauer), dessen Sujet die Beziehungen innerhalb einer familiären Struktur sind, wird jetzt Peter seinerseits zum Voyeu einer Familienszene, deren Verfügbarkeit als Videoaufzeichnung intime Zusammenhänge sogleich öffentlich und damit – das zeigt die spätere Handlung – auch manipulierbar macht. Auch das ist eine Grundidee im Werk Egoyans: Die Mediatisierung des Körpers macht diesen zum öffentlichen und häufig öffentlich zugänglichen Bild.⁷⁶ In der Videoaufzeichnung der Deryans, die Peter betrachtet, wirkt der Therapeut in Aussehen, Kleidung und Haarschnitt wie ein Spiegelbild Peters. Und in der Tat ist dies die Rolle, die der Protagonist später bei den Deryans übernehmen wird. Das Rollenspiel des Therapeuten mit den Deryans verwandelt sich für ihn dann zu einer selbst gewählten Realität, die sowohl für ihn wie für die Familie nicht ohne Folgen bleibt, denn am Schluss wird die gewählte Identität mit dem eigenen Rollenentwurf synchronisiert, nicht ohne Kontrollverluste für Peter selbst. Video nimmt hier ganz direkt Einfluss auf Handlung, Meinungsbildung und reale Lebensperspektive der Protagonisten.

An dem Video der Deryans mit dem Therapeuten fällt noch etwas anderes auf: Es folgt einer völlig anderen Dramaturgie als das mit den Fosters. Während dort die Personen starr und nahezu bewegungslos im Bild kadriert sind, ist das Rollenspiel der Deryans mit beweglicher Kamera gefilmt. Das Arrangement der statischen Kameras, die das Gespräch der Fosters mit dem Therapeuten aufgezeichnet hatten, markiert einen Standard therapeutischer Supervision. Bei dem Video der Deryans dagegen ist offensichtlich neben den Gesprächsteilnehmern noch eine weitere Person anwesend, denn die Szene ist mit einer beweglichen, im Raum umherschweifenden und den Figuren folgenden Handkamera aufgenommen anstatt mit fest installierten Überwachungsgeräten. Während die Szene mit der Foster-Familie dem Zuschauer die videographische ›Objektivierung‹ einer Gesprächssituation vorführte, scheint das Video der Deryans direkt den Bewusstseinszustand seines Betrachters zu illustrieren, auch dadurch, dass die (Film)Kamera hier erstmalig eine identifikatorische Perspektive mit dem Protagonisten einnimmt: Peter sitzt vor dem Monitor, der schräg von der Kamera abgewendet steht und auf den die Kamera ganz langsam zoomt, bis er den Bildkader ganz ausfüllt. Währenddessen läuft auf dem Monitor das Rollenspiel zwischen George, Sonja und deren Tochter Azah ab. Die aufzeichnende Kamera der videographierten Szene folgt den Bewegungen der ›Protagonisten‹ (die ja nur dadurch zu Protagonisten werden, dass eine dritte Person – Peter und der Zuschauer – sie ansehen), bezieht in grotesker Weise Stellung, indem sie hinter dem übergroß (und übermächtig) erscheinenden Therapeuten den zwerghaft (und ohnmächtig) wirkenden Vater George ins Visier nimmt. Das durch den Therapeuten initiierte Rollenspiel hat zur Folge, dass George seine aggress-

76 »The first time I saw a body, I couldn't keep myself from thinking about images I'd already seen; there was nothing new in what I had just discovered.« (Egoyan, zit. n. Desbarats 1993: 25)

siven Gefühle dem verschollenen Sohn Bedros gegenüber auf den Therapeuten projiziert und diesen zu Boden reißt. Auch dieser Bewegung folgt die Kamera und stürzt mit George und dem Therapeuten zu Boden. Diese Unterschiede in der Kameraführung und in der Ausleuchtung sind semantisch kodiert, da sie mit der Inszenierung der beiden Familien auf der primären Erzählebene korrespondieren: So dynamisch wie die Supervisions-Szene sind auch weite Teile der späteren Handlung inszeniert, die Peters Eindringen in den Bereich der Familie Deryan zeigt, während das Zuhause der Fosters in klaustrophoben, starren Einstellungen fotografiert ist, in denen die Akteure bewegungslos posieren. Peters Ursprungsfamilie – »white, upper middle class« – existiert nur im flachen Modus des Videobildes, erscheint im Rahmen des Monitors erstarrt. Beziehungen der Familienmitglieder zueinander werden erst durch die Disposition ihrer Images über die Schneideanlage des Therapieraums hergestellt, der es erlaubt, die Bilder zu psychologischen Sinneinheiten zu montieren. So gerät die Repräsentationsform der Familie, ihre »Erscheinungsform«, zu einem Wesenszug der Figuren, und so wird die visuelle »Oberflächlichkeit« zur Metapher auf fehlende psychologische Tiefe in den Beziehungen.

Anders als in Egoyans folgenden Filmen, deckt der Regisseur in *NEXT OF KIN* gleich zu Beginn eine Funktion von Video auf, nämlich die der bewussten Manipulation von oder Einflussnahme auf die Realität. Der verlorene Sohn der Einwanderer-

familie Deryan, dessen Abwesenheit durch sein Fehlen auf dem Videoband dokumentiert ist, wird in der Realität durch eine »falsche« Person ersetzt: Die Videobilder schaffen die Voraussetzungen für die »Verfälschung« der Realität. Das ist aber nur der dramaturgische Aspekt dieser Konstruktion. Der psychologische besteht darin, dass die Videobilder, die sich Peter von der armenischen Familie ansieht, ein Verlangen nach familiärer Geborgenheit in ihm evokieren, dessen er sich innerhalb seiner biologischen Familie gar nicht bewusst ist: Nicht die Realität, sondern das Aufgezeichnete, Reproduzierte und auch Inszenierte wird zum Schlüssel der eigenen Bedürfnisse.

Im Vergleich zur eigentlichen Intention des therapeutischen Settings kommt Video – aus Sicht ihrer Betreiber – hier eine geradezu kontraproduktive, subversive Funktion zu. Indem Peter die Kassetten vertauscht, entreißt er das Material seinem Bestimmungskontext und verwendet es im Sinne seiner Vorstellung eines alternativen Lebensentwurfs, wie er ihn am Ende des Films in seiner Rede formuliert: Es sei schade, dass man in eine Familie hineingeboren werde und dazu gezwungen würde, diese zu lieben. Wahre Liebe habe die Freiheit der Wahl zur Bedingung (und nicht die Abstammung). Insofern erhält der Regelverstoß eine programmatische Bedeutung: Die Vertauschung der Kassetten führt schließlich den Austausch der Familien, den Peter im Folgenden in die Tat umsetzen wird (vgl. Butz 1995: 65).

Exkurs: Kinematographisches Dispositiv und filmische Selbstreferentialität

Monitore, Kameras, Videorekorder, Tonbandgeräte und Schneidemaschinen spielen in Egoyans Filmen – das zeigten bereits die Analysen der ersten Sequenz von Egoyans erstem Spielfilm sowie Kurzfilme – eine ganz wesentliche Rolle. Gezeigt werden apparative Anordnungen, die Einfluss auf die Handlungen der Figuren und auf die Blicke des Zuschauers nehmen, aber handelt es sich dabei um das Dispositiv, in dem der Zuschauer situiert wird? Wohl kaum; die Art, wie Egoyan diese Apparate ins Spiel bringt und wie er mit ihnen erzählt, weist seine Filme jedoch als höchst selbstreferentiell aus. Das Zeigen dieser Apparate steht nämlich immer auch im Dienst desillusionistischer Strategien, die ein konstitutives Merkmal von modernem (und postmodernem) Erzählen sind. Dieser Exkurs will daher Anschlüsse herstellen zwischen der Kritik der Filmtheorie am narrativen Film und Formen selbstreferentiellen Erzählens. Ausgangspunkt sind die Sehapparate, die in Egoyans Filmen figurieren.

Apparatus

In der ideologisch aufgeheizten Apparatusdebatte ging es bekanntlich zunächst um die technischen Voraussetzungen des Kinoerlebnisses und im weiteren um das kinematographische Dispositiv, das dem Zuschauer im Zusammenspiel mit der Technik bestimmte Subjektpositionen zuweist.

Mit der klassischen Moderne beginnt das Erzählen, sich von Konzepten des mimetischen Romans und des »realisti-

schen« Dramas abzuwenden. Diskontinuität, Zerrissenheit und Differenz werden zu konstitutiven Merkmalen von Literatur und bildender Kunst (vgl. Stam 1992: 7f.). Damit reagiert das Erzählen auf eine veränderte Welterfahrung, die – wie oben beschrieben – vor allem auch ein anderes und reflexives Verhältnis zur eigenen Identität hervorbringt.⁷⁷ Ein Eckpfeiler dieser Wende ist Brechts antillusionistisches Theater, dessen Diskontinuität Teil einer politischen Ästhetik wird, die das Spektakel ersetzt, um die kritische Intelligenz des Zuschauers auf den Plan zu rufen. Anknüpfungspunkt der Kritik ist die Erkenntnis, dass Linearität und Mimesis Mittel sind, die auf gesellschaftlichen Konsens zielen, wollen sie doch Kohärenz und Einheitlichkeit her- und Kohärenz, wo diese in den realen Lebenszusammenhängen de facto nicht existieren. Das Kino in seiner dominanten Erzählform übernahm zunächst – mit vielfältigen Ausnahmen quer durch die Filmgeschichte⁷⁸ – die illusionistischen Erzählmuster der Nineteenth-Century-Novel. Die mimetische Funktion des Films, verbunden mit dem Anspruch an die neue Kunstform, die Wirklichkeit so darzustellen, »wie sie ist«, wurde auch durch Theoretiker wie Kracauer und – in vielen Texten – Bazin unterstützt und befördert. Film wurde als eine Art Kunst der Realität interpretiert – eine Sicht, die sich durch den engen Bezug des Mediums zur sichtbaren Wirklichkeit aufdrängt, insbesondere wenn man eine Ge-

77 Vgl. hierzu Kirchmann (1994). Die ideengeschichtliche und ästhetische Koinzidenz des Verlusts von Referentialität und damit Selbst- und Welterkenntnis lässt laut Kirchmann die Reflexion des Werkes selbst als einzig mögliche – und einzig übriggebliebene – Reflexionsform erscheinen. Es ist diese Verlufterfahrung, die für die Moderne einerseits, für das ästhetische Phänomen Selbstreferentialität andererseits konstitutiv ist. Kirchmann zeichnet in seinem Aufsatz den mit der Renaissance einsetzenden schrittweisen Abbau der mimetischen Kompetenz der Repräsentation nach, die im modernen Kunstwerk kulminiere.

78 Chaplin, Keaton, Buñuel, Neorealismus, Nouvelle Vague, der Avantgarde- und Experimentalfilm und viele andere.

nealogie vom fotografischen zum Filmbild unterstellt: Das Filmbild kann als Zeugen seiner ›Authentizität‹ immer das ›Objekt Wirklichkeit‹ anrufen, dessen Spuren sich dem Film als Lichtabdruck eingeschrieben haben.

Dem Glauben an die Wirklichkeitsmacht des Filmbildes hielten die französischen Apparatustheoretiker entgegen, dass dem Apparat selbst die bürgerliche Ideologie eingeschrieben sei. In seinem ersten Text zum kinematographischen ›Apparatus‹ versucht Baudry den Nachweis zu führen, dass die Konstruktion der Renaissance-Perspektive durch die Kamera einen idealistischen Raum der Weltaneignung reproduziere bzw. bereitstelle, der den Blick auf eben diese Perspektive justiere und den Zuschauer dadurch einer Allmachtsfantasie aussetze.

»Fabriziert nach dem Modell der Camera Obscura, erlaubt die Kamera die Konstruktion eines Bildes analog den perspektivischen Projektionen, wie sie von der italienischen Renaissance entwickelt worden sind.« (Baudry 1993:37)

Der ideologische Effekt resultiert erstens daraus, dass der Film seine Funktion als Signifikant durch die illusionistische Kontinuität der Montage konsequent verschleiert und zweitens aus der räumlichen Anordnung von Projektionsmaschine, Leinwand, Kinossessel und dementsprechend auch Zuschauer, wenn auch diese Anordnung in Baudrys erstem Text keine zentrale Rolle spielt und es stärker um einen diegetisch vorentworfenen Betrachter geht. Der illusionistische Mechanismus des Films ist der Materialität des Films selbst, die ihre Abhängigkeit von der filmischen Apparatur konsequent verbirgt, eingeschrieben: Die Augentäuschung als für die Rezeption konstitutiver Faktor basiert auf der Verleugnung einer Differenz zwischen den Einzelbildern, und gerade diese Leugnung ist es, die für die Produktion von Sinn verantwortlich ist. Das Vergessen der technischen Voraussetzun-

gen von Wahrnehmung und Sinnproduktion sind für Baudry die ideologischen Konstanten der Filmrezeption. Den Aspekt der ideologischen Vorbelastung entwickelt Baudry aus einer Analogisierung: Wenn ein fertiges Produkt seine Produktionsverhältnisse verschleiert, indem es den Blick weg von diesen und hin allein auf das Produkt lenkt, dann ist es ideologisch. Die Identifikation mit der Kamera befriedigt den Wunsch nach der ordnenden Aneignung einer potenziell unüberschaubaren Realität, »der ›Sammlung‹ des Subjekts gegenüber einer potenziell überwältigenden Objektwelt [entspricht] ein fundamentales psychisches Bedürfnis.« (Winkler 1992: 27)

Die Konstellation zwischen Leinwand, Betrachter und Kinosaal ist es, die Baudry im Folgenden mehr interessiert als der »Basisapparat«, denn in seinem zweiten Aufsatz (Baudry 1994) geht es ihm allein um diese Anordnung, die den Zuschauer mit einer regressiven Grunderfahrung konfrontiere. Baudry analogisiert die Gefangenen in Platos Höhle in allen Einzelheiten mit dem kinematographischen Dispositiv. Es geht ihm dabei vor allem um den Nachweis, dass nicht in erster Linie die genaue Nachahmung des Realen den Realitätseindruck der Gefangenen konstituiert, sondern dass das Dispositiv diesen Realitätseindruck erst hervorbringt, indem es an eine bestimmte Bedürfnisstruktur appelliert (vgl. Baudry 1994: 1056). Interessant ist, dass diesem Zwang, dem die Gefangenen unterliegen, zugleich die Funktion eines unumkehrbaren Sozialisationsfaktors zukommt:

»Anders gesagt, dieser erste, nicht selbst gewählte Zwang, dieser Zustand, der ihnen zunächst so aufgezwungen wurde, dass sie jeder Bewegung beraubt sind, eine motorische Hemmung mit Folgen, die für die späteren Veranlagungen nicht vernachlässigt werden dürfen, prägt sie so weitgehend, dass sie es vor-

ziehen, dort zu bleiben, wo sie sind«. (Baudry 1994: 1053)

Das heißt also, die Gefangenen entscheiden sich (wider besseres Wissen oder aus Unkenntnis?) für eine Perspektive, die sich – qua Sozialisation – auf das Simulakrum anstatt auf die Realität richtet.⁷⁹ Sowohl der Kinosaal als auch die Höhle sind nach Baudry Orte der Regression. Platos Höhlenmenschen stehen offenbar ebenso wie der Kinozuschauer einer Wunscherfüllungsmaschinerie gegenüber, deren ›Dispositionen‹ das Begehren, das zu befriedigen sie vorgeben, überhaupt erst hervorgebracht haben.

Damit ist eine Situation angesprochen, in der das Kino mit der Wirklichkeit konkurriert. Dabei ist es im übrigen einerlei, auf welcher Basis diese Konkurrenz ausgetragen wird: Sei es, dass die Kinoerfahrung den Zuschauer in eine regressive Phase rückversetzt, in der das Subjekt dann im Zwispalt zwischen Erkennen und Verkennen nach einer imaginären Einheit sucht⁸⁰ und sich so selbst in einem früheren Zustand simuliert, oder sei es, dass das Kino Wünsche freisetzt, die vorher überhaupt nicht existiert haben: In jedem Fall richtet sich die Bedürfnisstruktur des Zuschauers auf eine ›Realität‹, in der er situiert wird, die mit der vorgängigen konkurriert und gleichzeitig vorgibt, mit dieser kongruent zu sein. Genau dies ist das Problem von Egoyans Protagonisten, doch Egoyan macht es zu einem Problem der Rezeption, indem er dem Zuschauer einen

unreflektierten Illusionismus verweigert und vielmehr zeigt, dass es sich bei Film und anderen Repräsentationssystemen niemals um Abbilder der Wirklichkeit handeln kann, sondern vielmehr um mediale Strukturen, die auch die außerfilmische Wahrnehmung grundlegend organisieren und verändern können.

Das Subjekt des Zuschauers

In Egoyans Filmen berührt sich die Frage der Identität mit jener der Repräsentation auf zweifacher Ebene, zum einen auf derjenigen der Handlung (welchen Handlungsoptionen folgen die Figuren im Rahmen der Fiktion), zum anderen auf der Ebene der Identifikation des Zuschauers mit der Form (wo ist der Ort des Zuschauers in der Diegese). Der erste Teil dieser Studie hat zu zeigen versucht, dass im kanadischen Diskurs, in der Rede über den kanadischen Film und in neueren Begriffsbestimmungen Identität nicht als feste sondern als variable Größe konzeptualisiert wird. Identität ist das Resultat der Positionierung des Subjekts in bestimmten soziokulturellen und repräsentatorischen Konstellationen. Ähnlich erscheint das Subjekt des Zuschauers in der filmtheoretischen Optik der siebziger und achtziger Jahre: Identität stellt hier eine diskursive Kategorie dar, die sich in Subjektpositionen innerhalb des kinematographischen Dispositivs konkretisiert – eine Anordnung, in der die symbolische Ordnung der auf der Leinwand figurierenden Signifikantenkette sich mit der imagi-

79 Vgl. auch Flusser (1996): »Die auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Kino und Platos Höhle mit ihren bewegten Schatten zwingt ja förmlich dazu, Platos Mythos als eine erste Filmkritik zu lesen.« (Flusser 1996: 207). Flusser merkt zum Höhlendispositiv an: Im Unterschied zu Platos wissensdurstigen Gefangenen drehen die Filmzuschauer ihre Köpfe nicht um zur ›Quelle der farbigen Schattenbilder auf der Leinwand. Die Illusion des Kinoerlebnisses wird erkauf um den Preis der bewussten Verschleierung seiner Funktionsformen. Die Quelle im Rücken ist nur »das letzte Glied in einer ausstrahlenden Kette«, weshalb man »keinen Einfluss auf das Programm ausüben kann, außer dem, es zu unterbrechen.« (Flusser 1996: 207)

80 »Die Disposition der verschiedenen Elemente – der Projektor, der ›dunkle Saal‹ (salle obscure), die Leinwand – rekonstruiert (außer dass sie in auffallender Weise die mise-en-scène der Höhle wiederherstellt, das exemplarische Dekor aller Transzendenz und das topologische Modell des Idealismus) das für die Auslösung der von Lacan entdeckten Spiegelphase notwendige Dispositiv.« (Baudry 1993:41)

nären im Unterbewusstsein des Zuschauers vielfältig verschränkt.

Christian Metz ging davon aus, dass beide Systeme – der Film und das Unterbewusste – auf ähnlichen Signifikanten basieren. Der Signifikant des Films ist selbst eher imaginär als materiell: Er erschafft seine Bedeutung im Moment der Projektion und gibt die Präsenz von ganzen Welten vor, die jedoch – im Unterschied etwa zum Theater, wo Publikum und Schauspieler in derselben Szene ›anwesend‹ sind – alle abwesend sind (vgl. Metz 1986: 249). Die Leinwand ist also – wenn nicht der Ort des Ich – so der Ort des Anderen, für Metz jedoch nicht der primäre Ort der Identifikation, denn der Zuschauer ist sich dessen bewusst, dass er Zuschauer ist und etwas Gemachtes sieht. Er weiß, dass er nicht fantasiert und dass das Ich der Ort ist, an dem das empfangene Imaginäre symbolisch konfiguriert wird.

»In other words, the spectator *identifies with himself*, with himself as a pure act of perception (as wakefulness, alterness): as the condition of possibility of the perceived and hence as a kind of transcendental subject, which comes before every *there is*.« (Metz 1986: 253)

Ausdruck dieser Transzendenz ist die allumfassende Identifikation mit der Kamera, ihren Bewegungen, Fahrten, Sprüngen, und auch mit der Montage. Projektiver und introjektiver Blick vermischen sich: Ich werfe meinen Blick auf die Leinwand, und gleichzeitig bin ich die Projektionsfläche, auf die die reflektierenden Lichtstrahlen projiziert werden. Der Zuschauer wird als Analogie zur Kamera selbst gedacht, deren Blick im Moment der Aufnahme das Objekt fokussiert, dessen Lichtspuren sich dem Filmstreifen eingeschrieben haben.

An anderer Stelle vergleicht Metz die Filmwahrnehmung mit der Traumsituation, wobei es ihm hier nicht so sehr um eine Analogisierung von Film und Traum

geht – im Gegenteil relativiert er diese Analogie schrittweise – sondern vielmehr darum, dass der erzählende Film Aspekte des Tagtraums, des Traums und der realen Wahrnehmung in seinen Realitätsstrategien auf sich vereint oder vielmehr von diesen abhängt, ohne eines der drei zu *sein* oder sich mit ihnen zu vermischen. Jede Form der Repräsentation, die den Anspruch hat, Realität vorzustellen, beruht auf dem Glauben an die Realität von etwas Imaginärem. Der Realitätseindruck des erzählenden Films verdankt sich daher den Anleihen beim Traum und nicht in erster Linie dem Rekurs auf die Wahrnehmung einer äußeren Wirklichkeit. Film ist »[e]ine Begegnung, die nur in der Umgebung einer Pseudo-Realität (einer Diegese) möglich ist: eines *Ortes*, der Handlungen, Objekte, Personen, eine Zeit und einen Raum umfasst (einen Ort, der darin dem Realen gleicht), der sich aber von sich aus als eine riesige Simulation anbietet, als etwas nichtreales Reales; eines ›Milieus‹, das zwar alle Strukturen des Realen besitzt, dem jedoch einzig und allein (und auf eine dauerhafte und explizite Weise) jener spezifische Exponent fehlen würde, der das Real-Sein ist.« (Metz 1994: 1044)

Noch expliziter auf den Zuschauer als Produkt des filmischen Diskurses hat Stephen Heath hingewiesen, der sich hierbei auf Schriften Jean-Pierre Oudards bezog, der seinerseits auf Lacans Subjektdefinition rekurrierte und diese auf die Filmtheorie anwandte. Nach Lacans Definition kommt der Sprache keine dem Subjekt dienende Funktion zu, sondern sie ist es, die das Subjekt erst konstituiert – wie es für Oudard der Film ist, der das Subjekt konstituiert: Die Filmlektüre ist ein sukzessiver Prozess, der vor allem auf dem Zusammenspiel unterbewusster Mechanismen basiert. Auf einen Moment reiner Freude am Bild folgt ein Moment der Irritation, dem Gewahrwerden des Filmbildes als Darstellung *für* etwas, wodurch der Raum der Lust zu einem Problem der Dar-

stellung wird, »eines Anwesend-sein-für, anwesend anstelle von etwas Abwesendem außerhalb des Bildes [...], und anstelle des Bildes des Darstellers imaginiert der Zuschauer als Reaktion darauf: ›den Abwesenden‹. [...] Die Enthüllung dieser Abwesenheit ist das Schlüsselmoment für das Schicksal des Bildes, weil es das Bild in die Ordnung des Signifikanten und den Film in die Ordnung des Diskurses einführt.« (Oudard, zit. n. Heath 1985: 132)

Im klassischen Film wird diese Mangelerfahrung durch die Auslöschung der Abwesenheit ›suturiert‹, die Diskontinuität der Bewegung durch eine erneute Aneignung der Abwesenheit kompensiert, indem der Darsteller an die Stelle des Abwesenden tritt. Das Moment der Abwesenheit von etwas ist es, das die Signifikantenkette von Bild zu Bild organisiert, die das Subjekt im perzeptiven Akt konstituiert: »Der Film ist als Diskurs die Produktion eines Subjekts und das Subjekt ist das Ziel jener Produktion.« (Heath 1985: 133) Somit wird das Subjekt (der Zuschauer) zu einem kinematischen Subjekt und praktisch zur Funktion des Films anstatt umgekehrt. Oudards apodiktische Vision hatte dieses Konzept z.T. derart radikalisiert, dass man gelegentlich die Vorstellung bekommt, ein Film sei vor allem dazu gemacht, von einem suturierenden Subjekt vervollkommen zu werden. Worum es Heath aber geht, ist herauszustellen, dass es sich bei der Sutura um ein primär ideologisches Verfahren der Narration handelt, durch das mittels einer Verschweißung von Symbolischem und Imaginärem das Subjekt zu einem kohärenten Ganzen vereinheitlicht werden soll. Das bekannteste Stilmittel einer solchen Suturierung ist das Schuss-Gegenschuss-Verfahren (vgl. Heath 1985: 138). Heath verallgemeinert das Problem jedoch dahin gehend, dass nicht nur das Syntagma (wie im Beispiel Schuss-Gegenschuss), sondern das Bild selbst unvollständig sei, da es sich bei jedem Bild um

eine Aussage handele, die in einer bestimmten Art und Weise getroffen wird. Der Zuschauer vervollständigt diese Aussage in einem Spiel von Unvollständigkeit – Vollständigkeit (vgl. Heath 1985: 139). Der Gegenschuss ist aber das vielleicht plastischste Beispiel dieser Sutura-Funktion. Er schließt die Diegese und ›zeigt‹ auch jene Raumkomponenten, die im Theater die vierte, zum Publikum hin geöffnete Wand markieren, und er zeigt sie als geschlossene: Dort, wo der gesamte Aufnahmeapparat installiert ist, wird die Illusion von dessen totaler Abwesenheit etabliert, eben weil der Raum auch an dieser Stelle durch den diegetischen Raum vollständig und nahtlos gefüllt erscheint. In der Abrundung des Raums konkretisiert sich plastisch die Leugnung der filmischen Technik, des kinematographischen Apparats (vgl. Winkler 1992: 59).

Implizit oder explizit stützen sich all diese Ansätze auf die These, dass dem Zuschauer als vom Film hervorgebrachtem Subjekt eine nur sehr geringe Autonomie zukommt, dass er – wie in einer Höhle gefangen – den Attraktionen eines Spektakels ausgesetzt ist, das zu keinem anderen Zweck stattfindet, als ihn zu manipulieren und eine Ganzheit herzustellen, die einen realen Mangel in den konkreten sozialen und politischen Lebensverhältnissen kompensiert:

»Ideology is definable as exactly the process whereby human subjectivity takes on the outward appearance of wholeness and unity, and furthermore ... – in relation specifically to cinema – one of the central ideological operations of dominant cinema is precisely the positioning of the viewing subject as apparently unitary.« (Kuhn 1982: 47)

Konkretisiert wurden die ideologischen Implikationen des Hollywoodfilms vor allem von der feministischen Filmtheorie, indem sie das häufig abwesende *weibliche* Subjekt (als Subjekt der Handlung) fokussierte. Dass es sich bei diesem Festhalten an Ein-

heitlichkeit und Ganzheit um ein ideologisches Konzept handelt, das an einen idealen und zumeist männlichen Zuschauer appelliert, hat Laura Mulvey in ihrem bekannten »Visual-Pleasure«-Aufsatz dargelegt und damit zugleich die Forderung nach einem anderen Kino verbunden. Die Tatsache, dass das gesamte Kinoereignis durch Blicke konstituiert wird – die der Kamera, des Zuschauers und der Protagonisten aufeinander – wird im klassischen Hollywoodkino durch die Dominanz der Figurenblicke geleugnet:

»The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience.« (Mulvey 1980: 208)

Daher plädiert Mulvey für eine Befreiung des (Kamera-)Blicks von restriktiven Konventionen und vor allem für eine Bewusstmachung dieses Blicks.

Die Diskussionen um die Konstitution des kinematographischen Subjekts haben eine gemeinsame Wurzel, die als philosophischer Paradigmenwechsel bezeichnet werden kann:⁸¹ die Verabschiedung einer humanwissenschaftlichen Tradition der Konzeption des Subjekts als freies, das einen unteilbaren Identitätskern besitzt und das seit der Aufklärung bis zum Beginn unseres Jahrhunderts Zentrum des philosophischen Diskurses war. Jacques Lacan und Louis Althusser hatten dagegen umfangreiche Theorien konzipiert, in denen das Subjekt nicht mehr konstitutiv ist, sondern in denen es als historisch konstituiertes Produkt im Kreuzungspunkt gesellschaftlicher Diskurse erscheint. Foucaults Analysen der Macht, die das Subjekt im Spannungsfeld dieser (sprachlichen) Diskurse gleichsam gefangen hält und unablässig neu konstituiert, schließt an beide Strömungen an. Die

Selbstreflexion der Aufklärung mündet in den kulturphilosophischen Debatten der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in die immer konziseren Sezierungen der sie konstituierenden Diskurse und somit weg vom Subjekt und hin zu seiner Manifestation durch diese Diskurse.

Dieses veränderte Paradigma, in dessen Folge in den Filmtheorien der siebziger und achtziger Jahre also auch das Subjekt des Zuschauers im Schnittpunkt des apparativen und narrativen Diskurses des Films erscheint, wiederholt sich auf der Ebene der Formen reflexiver Filme, insbesondere eben der Filme Egoyans, wodurch der Zuschauer in ein reflexives Verhältnis auch zu der Konstruiertheit seiner eigenen Identität tritt. Konstitutiver Bestandteil dieser Reflexion sind wiederum Apparate oder – um in der Terminologie zu bleiben – das auf der Leinwand wiederholte Dispositiv. Egoyans Filme spielen weniger eine Realität vor, die das Subjekt des Zuschauers zu einer imaginären Totalität suturieren könnte; vielmehr handelt es sich um Simulationen und Inszenierungen von Realität, deren Sinn in der Reflexion ihrer Bedingungen liegt: Egoyan inszeniert die Bedingungen der Konstruktion von Erinnerung, Geschichte und Identität.

Selbstreferentialität

Die filmtheoretische Debatte der siebziger und achtziger Jahre fokussierte den filmischen Raum als Repräsentation einer ideologisch aufgeheizten Parallelwelt. Die Erkenntnis über dieses künstlich hergestellte Terrain, auf dem sich die Subjektivität des Zuschauers in vorprogrammierter Weise entfaltet, schien dem erzählenden Film überhaupt keine andere Funktion zuzutrauen als eine ideologisch inkorrekte – eine Position, die etwa Dana Polan einer

81 Das Gleiche gilt für die Cultural Studies und die damit eng verknüpfte Identitätsdebatte. Vgl. hierzu das Überblickskapitel in Kramer 1997: 79-127. Vgl. auch die Einführung in Winter (1995: 72-108), der die Positionen einiger wichtiger Vertreter der British Cultural Studies (John Fiske, David Morley, Stuart Hall) unter dem Aspekt der Medienaneignung diskutiert.

herrschen Kritik unterzog und mit dieser Kritik zugleich die Forderung nach filmischer Reflexivität verband (vgl. Polan 1985). Schnittstelle der Begegnung zwischen Imaginärem und Symbolischem ist der Apparat in der technischen Bedeutung des Wortes, der in erster Instanz für den Realitätseindruck des Films verantwortlich ist. Dieser Realitätseindruck wird in Egoyans Filmen durch die Integration technischer Repräsentationssysteme vielfältigen Reflexionen unterzogen, wobei zu unterscheiden ist, ob ›Sehapparate‹ schlicht Teil der Diegese sind, innerhalb derer sie als abbildende Medien figurieren (und somit einem anderen repräsentierenden Medium, das im Film erscheint, vergleichbar wären, etwa einem Gemälde) oder ob durch die apparativen Anordnungen der Blick des Zuschauers so gelenkt wird, dass dieser in ein reflexives Verhältnis zu den Bedingungen der Repräsentation tritt – beides ist in Egoyans Filmen der Fall.⁸² Seine Filme setzen den Zuschauer in ein reflexives Verhältnis zu sich selbst, d.h. zum Prozess der Aneignung von Erfahrung durch Repräsen-

tation, und ›erzählen‹ gleichzeitig auf der narrativ-fiktionalen Ebene davon, wie Filmfiguren sich Erfahrungen durch Bilder aneignen. Im Kino von Egoyan findet demnach ein Wechselspiel statt zwischen der Repräsentation von Handlungsoptionen auf der Leinwand (fiktionale Ebene, ›Histoire‹) und der Identifikation des Zuschauers sowohl mit diesen Positionen als auch mit der Form selbst (›Discours‹).⁸³ Beide, Filmfiguren und Zuschauer, produzieren Sinn aus den Bildern, die die Filme zur Verfügung stellen. Dieser Mechanismus der Sinnproduktion vor dem Hintergrund visueller Repräsentationen anstatt durch reale Erfahrungen – also das, was jeder Film und jedes Bild in Gang setzt – ist es, der Egoyan in seinen frühen Filmen interessiert und den er in den beiden folgenden Filme immer differenzierter beleuchtet, wie andererseits die Sprache in *FAMILY VIEWING* und *SPEAKING PARTS* immer stilisierter eingesetzt wird und tendenziell hinter den Bildern zurücktritt.

Die Aneignung von Erfahrung durch mediale Installationen, durch Maschinen,

82 Vgl. hierzu Metz (1997), der anmerkt, dass es dem Film schlicht nicht möglich sei, sein eigenes Dispositiv – im wörtlichen Sinn – zu zeigen, weder durch eine im Filmbild verdoppelte Kamera noch auch durch ein scheinbares Heraustreten einer Figur per Kamerablick in ein extradiegetisches *Hors Champ*, weshalb ein außertextuelles Bild auch nur ein verdoppelter Text, ein Metatext sein könne (vgl. Metz 1997: 21f.). Vgl. auch Paech (1997c), der bei seiner kleinen Geschichte filmischer Formen, die das Kino im Film auf vielfältige Weise verdoppeln und so auf unterschiedlichsten Ebenen eine Beziehung (der Blicke) zwischen dem Kinoraum, der den Zuschauer situiert und jenem, der auf der Leinwand figuriert, herstellen, schließlich bei jenen Filmen anlangt, die die Filmwahrnehmung des Zuschauers direkt angreifen und in die sich die Filme Egoyans einreihen. Dies wären dann »Experimente mit Blickfallen, die über die hybride Konstruktion der interagierenden Realitätsebenen hinaus in eine neue Bilderfahrung münden, die die dispositive Konstruktion des Blicks von vornherein mit der Bildkonstruktion so verbindet, dass schließlich Blick und Wahrnehmung, Beobachtung und Wahrnehmungstatsache im Cyberspace dasselbe werden.« (Paech 1997c: 138)

83 Zu dem Begriffspaar »Histoire« und »Discours« vgl. Metz (1985): Metz unterscheidet zwischen Erzählung und Diskurs, der erzählten Geschichte und dem Erzählen der Geschichte (vgl. Metz 1985: 544). Die Erzählung verdeckt gewöhnlicherweise den Diskurs. Diesen unsichtbaren Diskurs, der von keiner erzählerischen Instanz auszugehen scheint, sondern einfach da ist, indem er rezipiert wird, interpretiert Metz als primären Agenten des Sehens. Mit ihm identifiziere sich der Zuschauer zuallererst, eine Identifikation, die sowohl entfremdend als auch befriedigend sei. Der Zuschauer konstituiert sich im Akt des Sehens als Subjekt in seiner Abwesenheit, als pure Potentialität oder visuelle Kapazität (vgl. Metz 1985: 548). Mit anderen Worten, die (unsichtbare) Verbindung zwischen Leinwand und Zuschauer konstituiert den Resonanzboden, auf dem sich das Erzählte konkretisiert. Dabei ist der Zuschauer abwesend und anwesend zugleich. Vgl. auch Heath: Der Zuschauer ist in einem doppelten Modus repräsentiert, »einmal in einer narrativen Handlung, zum anderen als deren eigentlicher Adressat«, als Subjekt der Darstellung und als Adressat einer Repräsentation (Heath 1985: 140).

die Bilder produzieren, Blicke lenken, den Blick selbst im Bild reduplizieren, markiert eine Entwicklung, die W.J.T Mitchell als »Pictorial Turn« bezeichnet, eine Entwicklung, in der der Film nur einen Baustein neben anderen darstellt. Bereits 1967 hatte Guy Debord angesichts einer »Gesellschaft des Spektakels« verkündet: »Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung gewichen« (Debord 1978: 6). Man muss diesen Befund nicht mit einer angeblich ursprünglichen oder existenziellen, vermutlich jedoch kaum nachweisbaren Unmittelbarkeit konfrontieren, wie Debord das tut, um der Evidenz dieser häufig wiederholten und im Zeitalter der Postmoderne zu neuen Ehren gelangten These zuzustimmen.

Der sich verselbständigende Bilderfetischismus, der vor allem im Bereich Video und den digitalen Medien ein völlig ungekanntes Ausmaß an simulatorischen Strategien hervorzubringen im Begriff ist, führt jedoch immer die Angst angesichts der totalen Mediatisierung des Sichtbaren mit sich. Denn der »Pictorial Turn« impliziert keine Rückkehr zu mimetischen Konzepten der Repräsentation, sondern »ist eher eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität.« (Mitchell 1997: 19) Gleichzeitig ist die Frage der Wirkung von Bildern weit von einer eindeutigen Klärung entfernt. In einer Zeit, die durch eine alles durchdringende Bildproduktion charakterisiert wird, wissen wir immer noch nicht genau, was Bilder sind, in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen und wie sie Einfluss auf unsere Erinnerungen und Fantasien nehmen (vgl. Mitchell 1997: 17): »Was mit uns geschieht, wenn wir ein Bild betrachten, gehört noch immer zu den Rätseln unserer Kultur.« (Kreimeier 1995: 129) Visuelle Erfahrung, gepaart mit einer gewissen visuellen Lektüre-Kompe-

tenz, scheinen daher keineswegs vollständig in Modellen der Textualität auflösbar: Immer ist das Bild zugleich mehr und weniger als das, was zu repräsentieren es vorgibt. Diese grundsätzliche Unsicherheit, der eine sprachliche Auflösung des apparativen Bildes widersteht, betrifft sowohl den *Diskurs* über die Wahrnehmung wie diese selbst. Einerseits geht jeder Analyse die Wahrnehmung voraus, andererseits scheint es fast, als halte der Gegenstand der Analyse – das visuelle Bild, die visuelle (filmische) Erzählung – »ihren Diskurs und ihre Methode in tautologischen ›Ähnlichkeiten‹ gefangen« (Mitchell 1997: 25). Denn dieser tautologische Effekt zwischen Repräsentation und Referent ist immer zwingend. Auch wenn sich Bilder als diskursiv oder auch selbstbezüglich erweisen, sind sie in der Wahrnehmung zunächst nichts anderes als das, was sie zeigen: ein Gesicht, ein Körper, ein Baum etc. Dieser Zwiespalt, die Zwitterstellung des Bildes zwischen Diskurs und Repräsentation, ist das Problem jeder Ikonologie, da sie sich im Bestreben, das Visuelle zu diskursivieren, an der Evidenz seiner über jede semiotische oder strukturalistische Analyse hinausweisende Wirkung und ›Wirklichkeit‹ bricht.

Ein Effekt jenes »Pictorial Turn« besteht darin, dass wir uns zunehmend selbst inszenieren bzw. hinsichtlich unserer Inszeniertheit oder Inszenierbarkeit wahrnehmen. Kaja Silverman beschreibt, wie sich im Zeitalter des technischen Bildes (also seit der Fotografie) ein »Blick-Regime« etablieren konnte, das Subjekt und Objekt gleichermaßen in einem quasi fotografischen Raum situiert. Die Allgegenwart von Kameras, die dazu geführt haben, dass Subjekte wie Ereignisse ihren Wirklichkeitsstatus hauptsächlich der Kamera verdanken, schufen ein Klima, in dem das gesamte Feld des Sichtbaren einen »zuletzt fotografischen Charakter« angenommen habe (Silverman 1997: 45).

Als mögliche Reaktion auf diese Sättigung des Visuellen schlägt Mitchell vor, sich auf die Frage zu konzentrieren, wie Bilder sich selbst repräsentieren, also ihre Selbstreferentialität zu analysieren und dasjenige in den Bildern aufzufinden, was sie als Repräsentation kennzeichnet – denn trotz der Krise der Repräsentation, die sich etwa in der Malerei durch zerrissene und verbrannte Leinwände ausdrückte und die Literatur von Joyce, Kafka und Beckett hervorbrachte, befinden wir uns mit den globalen Bildmedien, doch eher in einem exzessiven Stadium der Repräsentation (auch wenn sie Simulation genannt wird). Dennoch ist das Reflexiv-Werden des Films eine mögliche Reaktion auf diese Krise: Sozusagen auf der anderen Seite der Skala der zitierten ideologiekritischen Debatte der siebziger und achtziger Jahre sind jene Filme angesiedelt, deren Ziel es ist, illusionistische Verfahren zu dekonstruieren und das in die Erzählung einzubringen, was ihren Status als Erzählung oder Fiktion überhaupt ausmacht. In diese Kategorie gehören Egoyans Filme, die – anders als das Hollywoodkino, das auf geschlossene Fiktionen setzt⁸⁴ – die Krise der Repräsentation thematisieren und diese zum konstitutiven Bestandteil der Darstellung ihrer Sujets machen. Während das Hollywoodkino harnäckig darum bemüht ist, seine Differenz zur Wirklichkeit auszuschließen und eine »Konstellation der

Gleichzeitigkeit seiner technisch-apparativen und ästhetischen Formen« zu etablieren (Paech 1997c: 119), ist das Ziel eines selbstreferentiellen Kinos die Auslotung dieser Differenz in einem Bereich jenseits der Repräsentation.

Anfang der achtziger Jahre erhob Peter Greenaway in seinem Spielfilmdebüt *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* (1982) den Rahmen im Rahmen zum filmischen Prinzip.⁸⁵ Der Film ließ sich weder als konventionelles Kostümstück lesen noch als Barock-Krimi, obwohl er Elemente von beiden zitiert. Vielmehr stellt er beharrlich seine eigenen Funktionsregeln zur Disposition, ja, diese Regeln treten erst dadurch zutage, dass der Zuschauer sie zu erfüllen sucht – und auf der Ebene der ›Story‹ daran scheitert. Die Anforderungen, die die Regeln der Konstruktionsarbeit des Zuschauers auferlegen, und die Enttäuschung darüber, dass auch eine korrekte Erfüllung dieser Anforderungen nicht mit Sinn belohnt wird, sind der eigentliche ›Inhalt‹ des Films. Von nun an ist es nicht mehr der Sinn, mit dem der Zuschauer für seine Arbeit belohnt wird, sondern das Vergnügen um die Erkenntnis der Regelmäßigkeit des Dargebotenen.⁸⁶ Damit führte Greenaway den ›Metafilm‹ auch sogleich an eine Grenze, und auch, wenn er in seinen folgenden Arbeiten das Verfahren variierte und verfeinerte: Es blieb ein grundsätzlicher Mangel an Sinn, dem er spätestens in

- 84 Am ausführlichsten hat David Bordwell die konstitutiven Elemente des Hollywoodfilms beschrieben. Voraussetzung für klassisches Erzählen sind ein Ensemble aus psychologisch motivierten Individuen mit einem klaren Handlungsauftrag bzw. -ziel, ein Protagonist als primärer Agent des Kausalen, das Kausalitätsprinzip als Grundvoraussetzung der Plotkonstruktion, eine relative Konstanz in der Form syntagmatischer Einheiten sowie die dem klassischen Theater entlehnte prinzipielle Einheit von Raum, Zeit und Aktion; weiterhin lineare Montage und eine typisierte, wiedererkennbare Konfliktkonstellation (vgl. Bordwell 1985).
- 85 Zum Problem der Selbstreferentialität oder Autoreflexivität bei Greenaway und allgemein vgl. auch Christiane Barchfelds Greenaway-Buch, das den Begriff der Autoreflexivität aus der Literaturwissenschaft herleitet, um dann – vor allem mit Blick auf Greenaways ironisches Erzählen – verschiedene selbstreferentielle Verfahren dem von Bordwell dargestellten klassischen Erzählen gegenüberstellt (Barchfeld 1993: 9-40).
- 86 Dies ist auch ein Aspekt, den Dana Polan einem selbstreferentiellen Kunstwerk zuschreibt. Neben das Vergnügen an der Fiktion bzw. am ›Realismus‹ tritt das Vergnügen an der Selbstreferentialität, also am Bruch mit dieser Fiktion und mithin an der Kunst als Form sowie am eigenen Lernen: »To please through instruction. To instruct through pleasure.« (Polan 1985: 671)

THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER (1989) dadurch begegnete, dass er auf narrative Elemente zurückgriff, die den Zuschauer nun auch wieder emotional involvieren sollten. Das Spiel um des Spieles willen ist offenbar nicht der Stoff, aus dem das (narrative) Kino endlos schöpfen könnte, und es bedarf mehr als eines strukturalistischen Vergnügens, um den Zuschauer dauerhaft zu binden. Greenaways CONTRACT – der Titel mag auch auf den ›Kontrakt‹ mit dem Zuschauer rekurrieren – ließ als Paradigma filmischer Selbstbezüglichkeit den endlichen Horizont einer ausschließlich selbstreferentiellen und somit simulatorischen Erzählweise aufscheinen. Doch filmische Selbstreferentialität ist keine Erfindung der achtziger Jahre. 1971 stellte Thomas Elsaesser fest, das europäische, narrative Kino sei in den letzten Jahren zunehmend selbstbewusster geworden, indem es seine eigenen Konstruktionsmechanismen in Frage gestellt und die Bedingungen thematisiert habe, unter denen Bilder den Eindruck von Realität vermitteln könnten (vgl. Barchfeld 1993: 23f.). Robert Stam erstellt in seiner ausführlichen Studie eine Matrix selbstreflexiver Strategien in Film und Literatur, die einen Bogen spannt von Don Quichote zu Jean-Luc Godard.⁸⁷ Ebenso wie er in dem Merkmal Selbstreferentialität ein Phänomen erkennt, das sich seit Beginn der Filmgeschichte nachweisen lässt, entdeckt auch Dominique Blüher selbstbezügliche Strategien bereits im frühen Stummfilm (vgl. Blüher 1994). Die politischen Impli-

kationen des selbstreferentiellen Films sind stets Ausdruck einer Kritik an der engen Verknüpfung zwischen Kulturproduktion und Warenaustausch. Dabei ist der Künstler (=Filmemacher) sowohl Agent als auch – je reflexiver sein Werk – Saboteur des ›kapitalistischen‹ Systems, denn der Sinn, zumal der teleologische, steckt in der Form.

Kay Kirchmann trifft die sinnvolle Unterscheidung zwischen selbstreflexiven und selbstreferentiellen Filmen und klammert damit den gesamten Bereich an Filmen aus, die herkömmlicherweise unter dem Etikett ›Film im Film‹ firmieren, deren ›Story‹ also im weitesten Sinn im Filmmilieu angesiedelt ist, die von Schauspielern oder Studios handeln, ansonsten jedoch eine konventionelle Geschichte konventionell präsentieren. Als Selbstreferentialität bezeichnet Kirchmann dagegen das Selbstbezügliche als eine spezifische Form der ästhetischen Selbstbespiegelung, die selbstredend bestimmte Intentionen verfolgt und die keineswegs an einen medialen Kontext auf der Sujetebene gebunden sein muss, sondern vielmehr in der Struktur zu finden ist:⁸⁸

»Als selbstreferentiell wäre dann ein Film zu kategorisieren, *der keine Referenzen mehr an ein* – wie auch immer geartetes – *›Außerhalb‹ des eigenen filmischen Kontextes mehr erkennen lässt*; für den also kein vorgängiges mimetisches Prinzip mehr konstitutiv ist.« (Kirchmann 1994: 28)

Weiterhin unterscheidet Kirchmann vier Formen filmischer Selbstreferentiali-

87 In Cervantes' Roman verortet auch Foucault das Reflexivwerden der Repräsentation. Die Zeichen trennen sich, so Foucault, im 17. Jahrhundert von den Dingen, während das Verhältnis früher eines der Ähnlichkeit war (vgl. Foucault 1997: 78ff.).

88 Auch Harald Schleicher grenzt seine Studie zu autothematischen Filmen von Wenders, Godard und Fellini vom Genre »Film im Film« oder »Movies on Movies« ab, beschränkt aber die Definition autothematischer Filme auf solche, die das Filmemachen auch auf der Sujetebene ansiedeln (vgl. Schleicher 1991: 3ff.). Ein augenfälliges jüngerer Beispiel für eine Film-im-Film-Ästhetik aus dem Mainstreambereich ist Peter Weirs Mediensatire THE TRUMAN SHOW (1998), die indessen konsequent an der Trennung der beiden Ebenen von Fiktion und Reflexion festhält: Der Zuschauer ist sich immer darüber bewusst, auf welcher ›Seite‹ der Inszenierung er sich gerade befindet. Zugleich ist dieser Film ein Beleg dafür, wie Elemente einer widerständigen Ästhetik Eingang in den Mainstream finden und sich so abnutzen.

tät,⁸⁹ die für ihn Ausdruck der Pluralität moderner Ästhetik sind. Sämtlichen selbstreferentiellen Formen bescheinigt er, »dass sie als Referenzgröße nur noch das (Film-)Ästhetische selbst gelten lassen. Dies zeichnet sie – bei aller Unterschiedlichkeit – allesamt als *moderne* Ästhetiken aus, als Ästhetiken, denen die *Gewissheit von der Erkennbarkeit des Seins im Spiegel des Ästhetischen* abhanden gekommen ist.« (Kirchmann 1994: 33)

Dieses Konzept von Selbstreferentialität erscheint jedoch etwas problematisch hinsichtlich der zumindest imaginierten Referentialität des (jedes) Spielfilms, der auch in seinen dekonstruktivistischsten Formen⁹⁰ noch »geglaubt werden muss, damit er als *Spielfilm* funktionieren kann. Die Reduktion filmischer Referenz »auf eine einzige verbleibende Referenzebene: die des Filmischen selbst« (Kirchmann 1996: 97) beruht auf der strikten Trennung zwischen Repräsentationspraxen und der Wahrnehmung von Wirklichkeit, die durch erstere aber immer schon mehr oder weniger konditioniert ist. Wenn Kirchmann konstatiert, dass die Wirklichkeit, »die der Film – und zwar jeder Film – »errettet« [...] keine ontologische Relevanz für sich reklamieren [kann], sondern [...] grundsätzlich die »Wirklichkeit der medialen Selbstbezüglichkeit« ist (Kirchmann 1996: 102), dann nimmt er eine Perspektive

ein, die sich von den tatsächlichen Bedingungen der Rezeptionen zu entfernen scheint. Nicht nur Egoyans Filme, sondern vor allem das in seinen narrativen Formen dem Film ähnliche Medium Fernsehen führt tagtäglich eine Wahrnehmung der Welt *durch* das Medium »vor Augen.«⁹¹

In Egoyans Filmen geht es gerade um den Verlust der Möglichkeit an unmittelbarer Erfahrung, die durch Bilder ersetzt wird, also nicht um eine Trennung zwischen Wirklichkeit und Bild, sondern um die gegenseitige Durchdringung der beiden Bereiche: Jeder Film jenseits des Experimentalfilms bildet diese Referenzen aus. In Reaktion auf ein Wort von Colin McCabe, Texte bestächen die Identität, führt Dana Polan ins Feld, Texte seien weniger Bestechungsversuche als Verträge mit den Lesern/Zuschauern. Sie seien insofern dominant (und zwar alle Texte), als sie sich eines bestimmten Kodes bedienten, der bei den Rezipienten als bekannt oder zumindest als in Teilen bekannt vorausgesetzt werde. Kunst, Kommunikation überhaupt, setze die Kenntnis von Zeichen und Kodes voraus, »we have to learn them to be able to read or view«. (Polan 1985: 665) Selbstreferentielle Kunst recurriert auf beides: Leichtgläubigkeit *und* Skeptizismus. Diese Interrelation macht Selbstreferentialität gerade aus. Wie Stam⁹² plädiert auch

89 1. Selbstreferentialität als Ästhetizismus (Kubrick, Sternberg, Tarkovskij); 2. Selbstreferentialität als Reflexion/Konstruktion des Ästhetischen (klassische Filmavantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre); 3. Selbstreferentialität als Dekonstruktion des Ästhetischen im Ästhetischen, da Vergleichbares im Außerästhetischen verstellt ist (Film als Ideologiekritik und Entmystifizierung im Sinne Brechts; Godard und Nouvelle Vague); 4. Selbstreferentialität als Spiel und postmodernes Pastiche, das Bezüge nur innerhalb der Filmgeschichte herstellt (vgl. Kirchmann 1994: 31f.).

90 Z.B.: BLUE (1993) und LAST OF ENGLAND (1987) von Derek Jarman, David Lynchs erster Spielfilm ERASERHEAD (1977), Greenaways Filme, vieles von Godard, die selbstironischen, pastichehaften Genreparodien der achtziger und neunziger Jahre: All diese hochgradig selbstbezüglichen Filme bilden trotz ihrer Referenzen auf die Film- und Kulturgeschichte, auf filmhistorische Klischees, Stereotypen und Darstellungs konventionen dennoch Referenzen zu einem Dagewesenen im Sinne von Barthes aus.

91 Vgl. hierzu Klaus Kreimeiers Bücher zum Fernsehen, der sehr genau analysiert, wie das Fernsehen Sinn produziert und damit auch unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht nur präfiguriert, sondern diese schließlich selbst »verändert«, indem es unseren Umgang mit der Zeit und unser Verhältnis zu ihr unterwandert. (Kreimeier 1992, 1995)

92 »The most successful reflexive texts conserve both diegesis and identification, but undermine them from within. [...] The enemy to be done away with, after all, is not fiction but socially generated illusion; not stories but alienated dreams.« (Stam 1992: 251f.)

Polan für eine graduelle, nicht absolute Bewertung selbstreferentieller Kunst. »We need to examine different types and degrees of artifice and relate them both to the history of their production and of their reception.« (Polan 1985: 666)

Die Krise der Repräsentation als Merkmal moderner Ästhetik findet in Egoyans Filmen ihr beständiges Feedback in der totalen Affirmation repräsentativer Praxen durch die Figuren, die an diesen jedoch mehr oder weniger scheitern. Z.B. will Stan (FAMILY VIEWING) Erinnerungen dadurch herstellen, dass er sein Sexualleben permanent aufzeichnet und simultan betrachtet, während dessen Sohn nach Erinnerungen sucht, die sich einem Home-Movie aus seiner Kindheit eingeschrieben haben, auf der ›repräsentativen‹ Oberfläche jedoch nicht auffindbar sind; oder der Fotograf in CALENDAR, der die Erinnerung an seine Frau, die ihn verlassen hat, durch ein ständig wiederholtes Videoband erhalten will, sich jedoch gerade dadurch immer mehr von seiner eigenen Geschichte entfernt. Egoyans Figuren sitzen dem Glauben an die bewahrende und repräsentierende Kraft der Bilder auf, die sie herstellen und konsumieren, und setzen sich selbst damit in ein Verhältnis zur eigenen Geschichte, die durch ihren Bilderfetischismus von der Auslöschung bedroht wird. Das Bild besetzt den Ort der Erinnerungen, und der visuelle Diskurs setzt sich an die Stelle möglicher Alternativwürfe.

Das Bild indiziert einen Mangel, aber es ist ebenso ursächlich an der Aktualisierung dieses Mangels beteiligt wie es ihn kaschiert. Insofern nimmt sich NEXT OF KIN als ironische Fantasie aus, da hier die Geschichte, die der Protagonist erleben wird, durch ein Videoband vorweggenommen und in Gang gesetzt wird: In dem Video der armenischen Familie, das Peter am Beginn des Films betrachtet, entdeckt er eine Leerstelle, die er in der Realität ausfüllen wird. Dies ist, im Vergleich zu den späteren Filmen, eine eher naive Fantasie,

doch sie verweist auf das ständige Thema Egoyans, den Zusammenhang zwischen den wahrgenommenen Bildern und der imaginären Organisation der eigenen Geschichte. Die Krise der Repräsentation drückt sich jedoch gerade im Scheitern und in der Inadäquanz der Abbildung angesichts des Imaginären und des Geschichtlichen aus. Klaus Kreimeier beschreibt den Effekt, in dem auch Egoyans Figuren befangen sind, sehr treffend (in Bezug auf das Fernsehen):

»Die Bilder erinnern uns nicht mehr *an* etwas [...] – sie sind vielmehr selbst Gegenstand unserer Erinnerung [...]. Wir benutzen die Maschine und sind gleichzeitig ihre Verlängerung; sie steht uns zu Diensten, aber sie setzt ihre Arbeit in unserem Nervensystem fort. Wir selbst sind im Begriff, zur Kamera und gleichzeitig zum Bildschirm unserer Erinnerungen zu werden.« (Kreimeier 1995: 82)

Die Leerstellen und Brüche in Egoyans Kino kritisieren eine Abbildpraxis, in der das Soziale durch Bilder erodiert wird. Denn das Sichtbare jenseits des Kinos selbst verändert sich, weil sich der Blick darauf verändert hat dank eines Kinos, das nicht mehr daran interessiert ist, das Undarstellbare im Dargestellten zu evozieren, sondern sich hysterisch darum bemüht, alles bis ins letzte darzustellen. Dieser Blick hat seine instabile und heikle Einstellung zur Welt aufgegeben: »Er darf alles und zeigt alles. Dieser Blick hat sich vom Undarstellbaren losgesagt. Das ›andere‹ ist kein ›Raum der Erfahrung‹, es ist nurmehr das Machbare.« (Gass 1996: 91)

In dieser Konstellation ersetzt das Mediale das Wirkliche, denn das Sichtbare unterliegt spätestens in seiner Reproduktion den Gesetzen des Machbaren: eine Art Hyperrealismus des Films, der nichts mehr offenlassen kann und will. Gass interpretiert Steven Spielbergs JURASSIC PARK (1993) in direktem Bezug auf SCHINDLER'S LIST (1993), die im Grunde nach densel-

ben Regeln funktionierten. Die Reproduktion oder Produktion des Sichtbaren, die proportional mit den Möglichkeiten der Darstellung steigt, entkleidet dies gerade seiner Lesbarkeit:

»Die Monumente, auf denen das Undenkbare bilderlos zu lesen stand, werden ausgelöscht durch die Bilder. Das Kino zerfällt mit der Fähigkeit einer Gesellschaft zur Erinnerung, denn das Visuelle verliert seinen Bezug zum Vergangenen.« (Gass 1996: 93)

Nicht nur ist alles möglich, was gezeigt werden kann (JURASSIC PARK), sondern alles, was ›ist‹, soll auch gezeigt werden und unter den Kriterien von Lesbarkeit dargestellt werden können (SCHINDLER'S LIST). Der Hollywoodfilm erfüllt dabei auch die Aufgabe, das nicht Vorstellbare in einer Repräsentation zu rationalisieren, in einem kohärenten Diskurs aufzulösen, um die offizielle oder kollektive Geschichte (einer Nation) zu legitimieren. Dabei erscheint häufig die individuelle Geschichte eines Protagonisten mit der Kollektivgeschichte vollständig kompatibel, wird die eine durch die andere erklärt und legitimiert und so per Identifikation der Vorstellungswelt des Zuschauers anverwandelt.

Demgegenüber zielt Egoysans Kino auf die Vorstellungen und Erinnerungen jenseits der Bilder, da die Bilder sie nicht wiedergeben können. In den meisten von Egoysans Filmen bleibt diese Leerstelle am Schluss, die einen Mangel artikuliert. Ein Kino, das sich nicht als Wunscherfüllungsmaschine versteht, darf erst gar nicht den Anspruch auf die Fiktion einer kohä-

renten Realität erheben, sondern sollte vielmehr zeigen, was es nicht zeigen kann.⁹³ Selbstreferentialität in diesem Sinne wäre also nicht die Abschaffung der Repräsentation, sondern vielmehr die »Offenhaltung des Problems der Repräsentation ähnlich einer nie heilenden Wunde, anstatt damit umzugehen, wie mit einer Röntgenaufnahme.« (Jameson 1994: 7)

Der Erkenntnis, dass nicht alles Vorgängige gezeigt oder dargestellt werden kann, kommen Filme entgegen, die ihre eigene Repräsentationspraxis thematisieren und die auch das Konzept der Lesbarkeit selbst angreifen. Der zeitgenössische Film sperrt sich zunehmend gegen sein Gelesenwerden, laut Corrigan liegt der wahre Wert vieler Filme »in einer Art textuellem Rest [...], der sich gegen den Zugriff einer Lektüre sperrt.« (Corrigan 1993: 59) Eine historische Rezeption, die Lesbarkeit als alleinigen Maßstab der Analyse ansetzt, kann dem zeitgenössischen Film daher ebenso wenig vollständig gerecht werden wie Filme, die weiter auf kohärente Fiktionen setzen, eine angemessene Reaktion auf die veränderte Funktion des Bildes darstellen können.

Die Konventionalität von Realismus und Selbstreferentialität

Im Spiegel der ästhetischen Krise der Repräsentation, die sich in den Künsten manifestiert, erscheint der Spielfilm als Kunstform – auch in seinen reflexiven Varianten – im Grunde anachronistisch, da sein formales Paradigma immer noch die ›Erzählung‹ ist.⁹⁴ Es handelt sich bei den Parame-

93 Vgl. Eva Hohenberger, die in Bezug auf den Dokumentarfilm formuliert: »Daher ist [...] nach anderen Darstellungsformen zu suchen, die nicht das Unmögliche wollen (das Reale im Film einschließen), sondern das Vermünftige versuchen: den Film angesichts einer von Bildern umstellten Welt von dieser Bilderwelt so weit wie möglich zu trennen. Es ist, mit anderen Worten, von der eingeschliffenen historischen Erzählweise zu einer diskursiven überzugehen, da erst das ein reflexiver Dokumentarismus wäre, der sich als mediale Konstruktion von Wirklichkeit ausweist.« (Hohenberger 1988: 112f.)

94 Wie dehnbar diese Perspektive ist, wird deutlich, wenn man etwa Kay Kirchmanns These, jeder Spielfilm sei dank seines kinematographischen Ordnungsprinzips per se selbstbezüglich, der Einschätzung des kanadischen Filmwissenschaftlers Bruce Elder gegenüberstellt, jeder Spielfilm sei per se narrativ, teleologisch und damit als moderne Kunstform obsolet (vgl. Kap. I.5).

tern von Kohärenz und Linearität jedoch nicht um feste Größen, deren Kombination zu einer wie immer definierten ›natürlichen Wahrnehmung‹ führen, sondern um illusionistische Standards, die selbst auf Konventionen beruhen und damit grundsätzlich transitorischen Charakter besitzen. Die finanzkräftige Filmindustrie Hollywoods hat diese Standards und damit auch die Konventionen entwickeln und etablieren können, doch ein Blick auf die Filmgeschichte zeigt, wie abhängig diese Konventionen von einem historischen Zuschauer sind und wie eine Veränderung der Sehgewohnheiten einzelne Filme oder ganze Genres plötzlich unter völlig umgekehrten Vorzeichen lesbar werden lässt.⁹⁵ Um nur zwei Beispiele zu nennen: Die Rezeption des ›Film Noir‹ durch die französische Filmkritik der vierziger Jahre, die das ›Genre‹ erst als solches hervorgebracht hat, führte dazu, dass der illusionistische Charakter dieser Filme nun deutlich hinter einer als solcher erkannten oder zugeschriebenen ästhetisch-artifiziellen Handschrift zurücktrat. Das Recycling bestimmter formaler Elemente des ›Film Noir‹ durch die Nouvelle Vague, den französischen Kriminalfilm der siebziger Jahre und das ›nach-klassische‹ Hollywood-Kino ließ nun auch die ›Originale‹ in immer künstlicherem Licht erscheinen, als Kombination einer rubrizierbaren Anzahl stilistischer Parameter, die das ›rein Filmische‹ zutage treten ließen.

Ein anderes Beispiel ist der expressionistische Stummfilm, der Stummfilm überhaupt, an dem wir – anders als ein zeitgenössischer Zuschauer – heute vor allem deshalb ästhetisches Vergnügen finden, weil wir die Regeln seiner Gemachtheit erkennen und benennen können: Im

zeitlichen Abstand kehren die Filme ihre Kodes an die Oberfläche, illusionistische Strategien der Repräsentation werden durchschau- und goutierbar und als historisch erkennbar. Im Fall des ›Film Noir‹ führt das dazu, dass ein ganzes ›Genre‹ nun gewissermaßen von zwei Seiten lesbar wurde: zum einen als Illusionskino, da die Standards psychologischen Erzählens sich nicht grundsätzlich verändert haben, und zum anderen aus einer ironischen Distanz, die ihr Vergnügen aus dem Erkennen der Regelmäßigkeit dieser Standards bezieht. Im Fall des Stummfilms als abgeschlossene filmgeschichtliche Epoche liegt der Fall anders: Neben anderem ist vor allem die Kluft zwischen Tonfilm und Stummfilm so groß, dass ein heutiger Zuschauer sich kaum über die Tatsache, dass er gerade einen Film sieht, hinwegtäuschen lassen könnte. Die illusionistische Kraft eines Stummfilms tendiert aus heutiger Perspektive gegen Null.

Dass Stummfilme und ›Film Noir‹ aufgrund einer veränderten Rezeptionssituation nun ihre Regeln an die Oberfläche kehren, dürfte sie jedoch kaum automatisch als selbstreferentielle Formen ausweisen. Aber ebenso wie es sich bei illusionistischen Standards um transitorische Merkmale handelt, dürfte es sich auch bei selbstreferentiellen Strategien nicht um statische Größen handeln, sondern vielmehr um Reaktionen einer Repräsentationsform auf zeitgenössische Wahrnehmungskonventionen in einem bestimmten soziokulturellen historischen Kontext.

Es gibt kein rein selbstbezügliches filmisches Universum. Da der Film – jeder Film – eine diskursive Anordnung von Zeichen darstellt, beinhaltet er immer auch das Moment des Geschichtlichen, notfalls

95 Das filmische Merkmal »Realitätseindruck« wurde im Verlauf der Filmgeschichte stets in Abhängigkeit zu den historischen technischen Voraussetzungen des Films reinterpretiert, filmischer »Realismus« kann mithin eher als Option denn als Faktum gedeutet werden: »Die Tatsache, dass der Film im Verlauf seiner Geschichte immer neue Realitätsindizien hinzunimmt, also lässt sich interpretieren als der immer neue Versuch, die Differenz zu eliminieren, die das Bild vom Abgebildeten trennt.« (Winkler 1992: 32)

eben auch in Form seiner totalen Verneinung. Die Historizität der Filme von Luc Besson beispielsweise gibt sich retrospektiv in einer bestimmten Achtziger-Jahre-Ästhetik zu erkennen (schillernde Oberflächen, Werbe-Clip-Ästhetik, Tabubruch vor allem auf dem Sektor der Gewaltdarstellung als Indiz dafür, dass nun wirklich »alles geht«). Ähnliches lässt sich für die »postmoderne« Zitierwut der Filme Greenaways sagen. Die Referentialität dieser und anderer Filme bestünde dann in ihrer im historischen Abstand zutage tretenden Affinität zu einem bestimmten, selbst bereits historischen kulturellen Imperativ. Die Filme selbst wären dann als Repräsentationen dieses Imperativs lesbar. Interessant ist aber doch weniger, inwiefern Filme selbstreferentiell sind, als vielmehr, in welches Verhältnis sie sich zum kulturellen Imperativ einer herrschenden Repräsentationspraxis setzen, ob sie ihn affirmieren oder kritisieren, ob sie politisch oder unpolitisch (und damit gerade: politisch) sind.

Weder alle Autorenfilme noch alle Filme, die mit einigen der Regeln von Kohärenz und Linearität brechen, sind notwendigerweise selbstreferentiell. Es muss noch etwas anderes hinzukommen: Ein selbstreferentieller Film muss den Zuschauer in ein Verhältnis setzen zur Aneignung von Information durch visuelle Repräsentation. Er muss, wie Jameson formuliert, die Frage der Repräsentation offen halten und seine Art zu zeigen reflektieren. Dass am Beginn der achtziger Jahre mit dem Boom der Camcorder einer breiten Öffentlichkeit eine völlig neue Form der »Aufzeichnung von Erfahrung« zugänglich wurde, die es nun ermöglichte, alles und jedes aufzuzeichnen und damit quasi zu konservieren, macht verständlich, warum die Reflexion dieses Blicks

auf die Wirklichkeit zu diesem Zeitpunkt der (Film-)Geschichte bevorzugtes Anliegen unterschiedlichster Autorenfilmer wurde.⁹⁶ Ohne die besondere Art, wie Egoyan Video integriert, zu vernachlässigen, wird ebenso einsichtig, wie schnell sich der Einsatz bestimmter stilistischer Mittel abnutzt, sind doch Fernseh- und Videobilder mittlerweile zum festen ästhetischen Inventar auch des Mainstreamkinos geworden. Darin ist sicher auch ein Grund dafür zu sehen, dass Egoyan in seinen jüngeren Filmen – sieht man von *FELICIA'S JOURNEY* ab – von diesem Stilmittel weitestgehend Abstand genommen hat. Selbstreferentielle Strategien sind ebenso transitorisch wie illusionistische, da der Blick selbst nur als historischer gedacht werden kann.⁹⁷ Daher ist es nicht in erster Linie der Film, den der Film reflektiert, sondern ein bestimmter Blick und die mit ihm verbundenen Erwartungshaltungen. Kaltenecker formuliert das so: Film reflektiert sich niemals selbst, sondern seine Reflexionen sind immer »der spezifischen Konstruktion eines Ich verpflichtet, das sich *mit* dem Film *im* Kino immer wieder aufs Neue situiert.« (Kaltenecker 1994: 71) Mit anderen Worten: Reflexivität ist eine Subjektposition, von der aus Fragen der Repräsentation reflektiert werden, die in ein spezifisches historisches Verhältnis zur eigenen Subjektivität gesetzt werden. Die Verknennungstheorie des Subjekts (vgl. Fußnote 58) bedeute für den Film, dass eine Selbstreflexion – psychoanalytisch betrachtet – stets widersprüchlich sein muss, denn die Subjektposition ist ja alles andere als gesichert und fundiert, die Selbsterfahrungen keineswegs homogen (vgl. Kaltenecker 1994: 72f.). Also muss sich Selbstreflexion an Repräsentationskonventionen und vor allem an deren Interagieren mit dem Zuschauer abarbeiten. Einen zentralen Stellenwert bei dieser Interaktion kommt

96 Neben Egoyan z. B. Jean-Luc Godard und Harun Farocki.

97 Vgl. hierzu z. B. die Untersuchung von Kleinspehn zur Historizität des Sehens, die analysiert, wie der technologisch determinierte Blick im 20. Jahrhundert eine schrittweise Selbstentfremdung zur Folge hat (Kleinspehn 1989).

dem Bild des Körpers zu, das in Egoyans Filmen häufig verdoppelt erscheint und somit als Signifikant eines Willens zur Reflexivität direkt auf die festgefügteten Vorstellungen von Identität zielt, garantiert das Körperbild doch im Mainstreamkino gerade die *Stabilisierung* von Identität.

Egoyan zeigt dispositiverische Anordnungen, die den Blick des Zuschauers zu einem Komplizen der Verdopplung des Körpers machen: Die ›Dividuation‹ körperlicher und damit verbunden auch psychischer Identität markiert jedoch einen Riss, den die Diegese nicht schließen kann und der fortan auf die Divergenz zwischen Bild und Sinn oder Repräsentation und Wahrheit zielt.

Die Filmkamera kann nicht ›das Dispositiv‹ zeigen, aber sie kann konventionalisierte Formen der Repräsentation in ihrer Historizität kenntlich machen, wenn sie die Kluft zwischen Narration und Identität, die der Hollywoodfilm beständig schließt, selbst zum Thema erhebt. Die Ganzheit des Zuschauersubjekts beinhaltet im Hollywoodkino auch die Kongruenz von Figur und Narration, denn der Protagonist ist nicht nur Agent des Kausalen, sondern auch Erfüllungsgehilfe einer historisch geschlossenen Narration. Am offensichtlichsten wird das bei solchen Filmen, die vorgeben, ›Geschichte‹ zu erzählen, und ein gutes Beispiel hierfür ist Spielbergs Kriegsmelodram *SAVING PRIVATE RYAN* (1998): Die Identität des Helden, dessen ›Authentizität‹ noch durch eine in der historischen Jetzt-Zeit verankerte Rahmenhandlung verbürgt ist, lässt sich auf eine direkte Linie bringen mit einem historiographischen Entwurf, dessen hauptsächlichliches Anliegen darin besteht, die irrationale Erfahrung des Krieges zu rationalisieren und an eine gemeinschaftliche Er-

fahrung von Solidarität und Patriotismus zu binden. Indem der Film die Identität der Figur mit seiner Geschichte synekdochisch einer narrativ überformten und hergestellten nationalen Identität gegenüberstellt, macht er sie gerade aus dieser (erfundenen) Geschichte erklärbar.⁹⁸

Der differenziellen Entfaltung personaler (und auch kollektiver) Identität muss im selbstreferentiellen Film eine differenzielle Entfaltung der Narration in Beziehung zur ›Geschichte‹ korrespondieren, doch ist beides, Geschichte und Identität, auch im Spielfilm untrennbar miteinander verwoben: Die Identität einer Figur mit ihren Entscheidungen und ihrer Handlungslogik garantiert zumeist schon eine geschichtlich geschlossene Diegese. Bei Egoyan differenziert sich jedoch nicht nur das Körperbild in unterschiedliche Repräsentationen, sondern die Doppelfunktion der Figur, sowohl fiktionaler Handlungsträger (psychologischer Charakter) als auch Darsteller (Schauspieler) zu sein, spaltet auch die Narration.

Die Verdopplung des Rollenspiels

Wir haben es in *NEXT OF KIN* mit einem Protagonisten zu tun, dessen Lebensentwurf darin besteht, Rollen zu spielen. Dieser Protagonist firmiert unter anderem als Alter Ego des Regisseurs, indem er strukturierend in den Prozess von Wahrnehmung und Bedeutungskonstitution eingreift. Sein Kommentar strukturiert das, was wir als Geschichte wahrnehmen, und er kontrariert die Geschichte zugleich. Die moralische Integrität des Protagonisten – sein erklärter Wille, der armenischen Familie zu helfen – bricht sich an den permanenten Indizes seiner Unaufrichtigkeit bzw. des Spielcharakters fast aller seiner Handlungen und Aussagen: Was bleibt übrig von

98 Spielbergs Film muss für die Amerikaner gerade zur rechten Zeit gekommen sein, stellt er doch in Zeiten der mehr oder weniger kontrovers diskutierten militärischen US-Interventionen der neunziger Jahre im Nahen Osten durch seine latente aber massive Botschaft unmissverständlich fest: ›Es gibt den gerechten Krieg.‹

der Figur, wenn man sämtliche Rollen, aus denen seine Identität sich konstituiert, abzieht? Die Auffassung vom Leben als Spiel reflektiert damit gleichzeitig einen wesentlichen und konstitutiven Aspekt jeder (filmischen) Fiktion, verstanden als Vorspielen einer Als-ob-Realität. Peters Rollenspiele aber stehen wiederum in Wechselwirkung mit dem Entwicklungsprozess der Charaktere auf Ebene der Fiktion.

Immer wieder betont Peter in der Einleitungssequenz, dass er nun die Kontrolle über sein Leben übernehmen will. Kontrolle bedeutet für ihn das kalkulierte Arrangement von zwischenmenschlichen Beziehungen, was sowohl der Arbeit eines Regisseurs als auch bestimmten Praktiken psychotherapeutischer Arbeit entspricht. Die Einleitungssequenz dient als Vorgabe für die folgenden Ereignisse.

Peter trifft sich am Flughafen mit der armenischen Familie und gibt sich als deren Sohn Bedros aus. Er scheint das Geschehen zu kontrollieren. Auch der Zuschauer wird zunächst in den Stand einer identifikatorischen Machtposition versetzt, da er sich auf dem gleichen Wissensstand wie Peter bewegt: Wir wissen, dass es sich bei der Begegnung um eine Inszenierung durch den Hauptdarsteller des Films handelt. George und Sonja begrüßen Peter überschwänglich als heimgekehrten Sohn und projizieren sofort ihre Erinnerungen und verdrängten Gefühle auf ihn. So ziehen sie etwa sofort optische Parallelen zu vermeintlichen Verwandten und übertragen ihre Erinnerungen an das Baby Bedros auf Peter. Peter lernt die Familie kennen, ihre Lebensgewohnheiten und kulturellen Eigenheiten, den Konflikt zwischen Azah und ihrem Vater, der sich mit deren Selbständigkeit innerhalb eines westlichen kulturellen Umfeldes nicht abfinden kann und ihr Respektlosigkeit vorwirft. Es wird offensichtlich, dass die Familie gar nicht so sehr an der Person des vermeintlich Heimgekehrten interessiert ist als vielmehr an ihren eigenen Vorstellungen

und Zukunftswünschen, in die Peter gleichzeitig mit einbezogen wird: George will ihn zum Teilhaber seines Geschäftes machen, weil das seiner archaischen Vorstellung der traditionellen Erbfolge entspricht, nach der der Besitz des Vaters auf den Sohn übergeht.

Peter projiziert seine Wünsche nach einer bestimmten Form familiärer Wärme auf die ›Gastfamilie‹. Einen Verlust, den er in seiner eigenen Vergangenheit/Geschichte erfahren hat, will er durch die Erfindung einer neuen Identität in der Zukunft ausgleichen. Die Familie projiziert ihren Wunsch, den verlorenen Sohn wiederzubekommen, auf Peter, um das Familienleben, das in der Vergangenheit nicht möglich war, im Präsens durchzuführen (vgl. Ligeira 1993: 43). Offensichtlich wird Peters Wunsch nach familiärer Wärme allerdings nicht durch sein Verhalten der Familie gegenüber, das weiterhin unter den Vorzeichen des Spiels arrangiert erscheint; dies kommentieren Peters Tonbandaufzeichnungen, durch die er sich selbst in ein Distanzverhältnis zu der Familie setzt und die in ironischem Kontrast zu seiner tatsächlichen emotionalen Beteiligung stehen. Er erzählt lediglich, er habe ein nettes älteres Ehepaar kennen gelernt, das sehr gastfreundlich sei und bei dem es ihm gut gefalle. Die gesamte emotionale Involvement wird in diesen Aufzeichnungen ausgespart. Allerdings geraten die klaren Vorstellungen von Rollenspiel, Regisseur und Zuschauer, die in der Eingangssequenz analytisch miteinander konfrontiert worden waren, zunehmend miteinander in Konflikt und durchdringen sich gegenseitig, was ebenfalls durch die Tonbandaufzeichnungen kommentiert wird. Zwar hält Peter an der Trennung der eigenen Person in Zuschauer und Rollenspiel fest, betont aber während einer Aufzeichnung, dass er zum ersten Mal nicht mehr gewusst habe, welcher Teil von beiden – Zuschauer oder Schauspieler – er gewesen sei. Eben diese Grenzen werden auch für den Zuschauer immer durchlässiger. Spielte Peter den ver-

lorenen Sohn zunächst vorwiegend als distanzierter Beobachter, der in ein familiäres Arrangement eingreift und dieses dynamisiert, so gewinnen die Familienmitglieder zunehmend an Handlungsmacht, die nun ihrerseits Peters Entwicklung beeinflusst. Am Ende des Films ist aus Peter Bedros geworden. Zwar beharrt er auf dem Rollenspiel als universaler Problemlösungsstrategie, verwandelt sich aber unter der Hand vom souveränen Spieler zum emotional Involvierten. Ganz offensichtlich wird das am Ende des Films während einer für ihn arrangierten Geburtstagsüberraschung, die ihn (und uns) vollends aus der sicheren Position des Kontrolleurs reißt: Hier wird Peter schockartig mit dem primären Indiz seiner selbstgewählten Identität konfrontiert, das er indessen nicht voraussehen konnte, nämlich mit ›seinem‹ (also Bedros) Geburtsdatum.

Azah, die immer wieder in Streit mit ihrem Vater gerät, fordert er dazu auf, ihrem Vater etwas vorzuspielen, ihm in Streitsituationen Recht zu geben, sich so von ihren wahren Gefühlen einerseits zu distanzieren und sie andererseits zu bestätigen, da ein »actor« jemand sei, der mit seinem Spiel dem anderen ein Geschenk mache. Peter bringt so schließlich alle Familienmitglieder dazu, sich gegenseitig Theater vorzuspielen, was in einem Streich kulminiert, den Sonja, Azah und

Peter für George inszenieren: Peter fingiert einen Überfall auf Georges Laden. Als dieser ihn verfolgt, nehmen Azah und Sonja das Geld aus der Kasse. Es kommt zu einem dramatischen Höhepunkt, denn als George in den Laden zurückkehrt, erleidet er scheinbar einen Herzanfall. Der vermeintlich im Sterben Liegende nötigt seiner Tochter das Versprechen ab, sich nicht zu prostituieren und fordert Peter/Bedros dazu auf, ein Polaroidfoto der Familie zu schießen (»Take a picture, take a picture...«, Abb. 5, 6). Dieses Bild wird eingefroren. Es zeigt die Familie ohne den Sohn Bedros und holt so die Voraussetzung der Handlung – das Fehlen des Sohnes Bedros – in ein Bild zurück. Bedros alias Peter ist eben nicht der wirkliche Sohn; vielmehr hat Peter das Ganze arrangiert, die Familie durch sein Eingreifen reinszeniert und restrukturiert, ohne tatsächlich eines ihrer Mitglieder zu sein.

Das Familienfoto mit dem abwesenden Sohn kann als Metapher hierfür gelesen werden. Gleichzeitig erhält das Foto im Rahmen der Filmhandlung auch den Status eines Dokuments, indem es die Familie als wieder vereinigt zeigt und so Peters erfolgreiche Aktion der Reintegration illustriert (vgl. Butz 1995: 10). Später stellt sich heraus, dass auch Georges Herzattacke nur gespielt war, doch führt die ganze Inszenierung letztlich zu einer Versöh-



Abb. 5



Abb. 6

nung zwischen Azah und George; das Spiel, in dem Peter die Rolle des Familientherapeuten übernimmt, hat also einen realen Effekt für die Mitglieder der Familie.

Die entfesselte Kamera

Die Inszenierung des Hauptdarstellers und die Inszenierung der Handlung *durch* den Hauptdarsteller bezeichnen zwei miteinander konfligierende Erzählebenen, deren Divergenz sich einer linearen Lektüre des Films entgegenstellt. Dabei werden in der ausführlichen Einleitungssequenz die beiden Seiten visuell durch ein mediales Dispositiv verdeutlicht, durch das der Zuschauer den Protagonisten einerseits ›vermittelt‹ wahrnimmt, und dessen sich der Protagonist andererseits bedient, um auf die Handlung Einfluss zu nehmen: Peter wird durch die Videoinstallation am Beginn des Films zunächst ›objektiviert‹, danach bedient er selbst sich des Mediums und funktionalisiert es für die Veränderung seiner und anderer Personen Zukunft. Die sprachliche Repräsentation des Geschehens in einer Art Chronik laufender Ereignisse, die Wesentliches der Beziehungen zwischen den Figuren ausspart, konfligiert mit unserer Wahrnehmung der Geschichte. Wir nehmen die gesamte Story unter dem Aspekt ihrer Inszeniertheit durch den Protagonisten wahr, während dessen Entwicklung zugleich den Intentionen des Regisseurs Egoyan subordiniert wird. Verantwortlich für den Effekt der Inszeniertheit ist auch der Umgang mit der Kamera in NEXT OF KIN.

Ein Großteil der Szenen beginnt damit, dass die Kamera einen bestimmten Gegenstand oder Punkt im Raum fokussiert, der weder im Blickfeld der Protagonisten liegt noch für deren Agieren unmittelbar relevant ist. Das wäre nicht bemerkenswert, wenn es sich dabei um Überblickseinstellungen handeln würde, die dem Zuschauer eine Raumorientierung vermitteln sollten. Doch die Kamera fo-

kussiert häufig einzelne Gegenstände, die für den Kontext der Handlung unwichtig sind; als ›weiterer Protagonist‹ scheint sie ständig damit beschäftigt, einzelne Aspekte des Raums zu registrieren. In der Szene etwa, in der Peters erster Tag im Hotel gezeigt wird, blickt die Kamera zunächst in eine Zimmerecke auf einen Tisch mit Stühlen und schwenkt dann ganz gemächlich nach rechts auf den auf dem Bett sitzenden Protagonisten, während seine Stimme bereits vorher aus dem Off vernehmbar ist. Ebenso in der übernächsten Szene: Die Kamera zeigt ein bestimmtes Detail im Raum und fährt oder schwenkt erst dann auf den Protagonisten, der sich eine Aufzeichnung auf dem Diktiergerät anhört. Die auffällige strukturelle Ähnlichkeit der beiden Szenen besitzt in diesem Fall auch eine inhaltliche Dimension. Bevor nämlich Peter ins Bild kommt, schwenkt die Kamera über das Diktiergerät, von dem seine Stimme ertönt, und nimmt dieses groß ins Bild. Während Peter im ersten Fall seine Erlebnisse dokumentiert, indem er in das Gerät spricht und dabei gezeigt wird, hört er sich seine Aufzeichnungen in der zweiten Szene an. Damit visualisiert Egoyan – wie auch an anderer Stelle – Peters selbstgewählte Doppelrolle als Zuschauer bzw. -hörer und Schauspieler, die sich im Vorgang der sprachlichen Rekonstruktion des Erlebten noch einmal wiederholt.

Der quasi-dokumentarische Gestus lässt sich auch an anderen Kameraaktionen nachweisen. Als Peter die Familie Deryan zum ersten Mal trifft, wartet die Kamera auf ihn am Ende der Rolltreppe und schwenkt dann synchron zum Auftauchen seines Körpers aus der Tiefe nach oben. Es folgt ein Schnitt auf den Fußboden der nicht näher definierten öffentlichen Halle (Bahnhof oder ähnliches). Als Peters Füße ins Bild kommen, richtet sich die Kamera an seiner Person auf und heftet sich dann an seine Fersen, wobei ihre Bewegung nicht ver-

schleiert, sondern vielmehr betont wird. In Cinéma-verité-Manier ist die Kamera bei solchen Fahrten ebenso in Bewegung wie dann, wenn sie unbewegte Körper kadriert. Generell gilt für NEXT OF KIN, dass Egoyan die Kamera fast nie identifikatorisch einsetzt. Selten zeigt sie das, was die Figuren wahrnehmen. Vielmehr distanziert sie sich konsequent von ihren Blicken, filmt unabhängig von diesen räumliche Arrangements, umkreist die Figuren, fährt vor oder hinter ihnen her und erschließt mit ihrem Blick so die Räume wie ein eigenständiger Charakter, z. B. in der Szene, in der Peter im Haus der Gastfamilie empfangen und bewirtet wird und die Kamera die auf dem Tisch angeordneten Speisen abfilmt.

Zum Eindruck des distanziert Dokumentarischen trägt weiterhin ein äußerst sparsamer Umgang mit Schnitten bei, viele Szenen sind in einer einzigen Einstellung gedreht, wie etwa die kleine Plansequenz, in der George Deryan Peter alias Bedros seinen Teppichladen zeigt. Viele der Szenen in NEXT OF KIN sind in dieser Art gefilmt, mit leichter Handkamera, die die Bewegungen der Figuren aufgreift und diesen folgt. Häufig ist sie dabei auch dann minimal in Bewegung, wenn die Figuren sich selbst nicht bewegen, und verleiht dem Film einen zusätzlichen desillusionistischen Touch. Zudem blickt Peter häufig direkt in die Kamera und signalisiert damit dem Zuschauer Komplizenschaft über den Spielcharakter der Reise. In den seltenen Fällen, in denen die Kamera eine identifikatorische Position einnimmt, wird der fiktionale Raum dadurch aufgebrochen, dass Peters Blick identisch wird mit jenem der Kamera; etwa in der Szene, in der Peter das Foto von dem vermeintlich sterbenden George macht und in einer anderen gegen Ende des Films, als Peter mit der erwähnten Geburtstagsfeier überrascht wird, zu der sämtliche Verwandten eingeladen wurden. Diese Einstellungen werden jedoch als Schock erfahren, da die Protagonisten direkt in die Kamera starren, im ersten Fall in

die fotografische Linse, durch die Peter blickt, im zweiten direkt in sein Gesicht (und beide Male in das Gesicht des Zuschauers).

Es ist offensichtlich, dass NEXT OF KIN stilistisch stark auseinander klafft. Die ästhetische Kohärenz des Films wird aber durch die Stringenz der Idee gewährleistet, die den Plot begründet: Identität ist auf der Grundlage medialer Erfahrung herstellbar. Im ersten Teil, den ich als Einleitungssequenz bezeichnet habe, werden die Strategien der Bedeutungskonstruktion durch filmische bzw. videographische Mittel reflektiert, und zwar auf einem ästhetischen Niveau, das jenem der späteren Filme Egoyans in nichts nachsteht. Der zweite Teil dagegen erzählt die eigentliche Geschichte. Der erste Teil kombiniert mehrere miteinander konkurrierende Erzählebenen. Dadurch wird eine kohärente raumzeitliche Wahrnehmung des Gezeigten sabotiert. Der zweite Teil ist demgegenüber stringent erzählt, er distanziert den Zuschauer vom Gezeigten und reflektiert ebenfalls seine Mittel, indem er die Kategorien des Dokumentarischen und Fiktionalen aufweicht und daraus auch seine ironische Wirkung bezieht, basiert doch die weitgehend in dokumentaristischem Gestus gefilmte Handlung auf jener anfänglichen Lüge, als deren Urheber gleichermaßen der Regisseur wie dessen Hauptdarsteller firmiert. Ein junger Mann auf der Suche nach familiärer Zugehörigkeit gibt sich als jemand anderes aus. Die Emotionen, die dabei entstehen, sind dagegen echt (sowohl bei den Deryans als auch bei Peter). Gegen diese dokumentaristisch präsentierte Lüge setzt sich der Off-Kommentar ab, der seinerseits vorgibt, die laufenden Ereignisse wahrheitsgemäß zu dokumentieren, jedoch wesentliche Aspekte von Peters Erlebnissen ausblendet: den Konflikt, in den er eingreift, seine eigene emotionale Beteiligung, die Erwartungshaltungen, die seitens der Gastfamilie an ihn herangetragen

werden usw. Peters Chronologie der laufenden Ereignisse ironisiert unseren Wunsch, die Figur zu ›glauben‹, da Peter konsequent darum bemüht ist, von seiner eigenen Person zu abstrahieren, die Rollenteilung so, wie er sie in der Einleitungssequenz beschrieben hatte, praktisch durchzuführen und aufrechtzuerhalten. Insofern handelt es sich auch nicht um einen Erfahrungsbericht, sondern um ein weiteres Spiel, das die Regeln, die der Therapeut aufgestellt hatte, als Spielregeln anerkennt: Peter verrät in seinen Tonbandaufzeichnungen nur dasjenige, was diesen Spielregeln und ihrem Ziel – der Reintegration Peters in seine biologische Ursprungsfamilie – entgegenkommt. In Wirklichkeit hat diese therapeutische Maßnahme aber schließlich den gegenteiligen Effekt. Peter wird sich vollständig von seiner Herkunftsfamilie distanzieren. Insofern korrespondiert hier Peters Umgang mit der Technik und deren Regeln jener anfänglichen Regelverletzung, bei der Peter die Kassetten ausgetauscht hatte. Am Ende des Films nimmt das Diktiergerät, mit dem Peter seine Erlebnisse aufgezeichnet hat, bei den biologischen Eltern seinen Platz ein: In einer Szene bei dem Foster-Therapeuten gegen Ende des Films, die das anfängliche, oben beschriebene Familiengespräch auch formal spiegelt, ist Peters videographisches Konterfei ersetzt durch ein Videobild des Diktiergeräts, von dem Peters Stimme verkündet, er habe sich entschieden, bei der fremden Familie zu bleiben.

Technologie und Ethnizität

Die Szene am Beginn des Films, in der Peter das Video der Deryans ansieht, führt innerhalb des Videos eine befreite Kamera ein, die auch als Metapher für die Befreiung des Raums gelesen werden kann, auf den Peter sich von da an zubewegt.⁹⁹ Unterschiedliche ästhetische Repräsentationsformen (bewegliche vs. statische Kamera) verweisen deutlich auf eine Trennung der Räume unterschiedlicher Gemeinschaften: kanadisch auf der einen, armenisch auf der anderen Seite.

In NEXT OF KIN verbindet sich der technologiekritische kanadische Diskurs mit den Themen Familie und Ethnizität (vgl. Bailey 1990: 47). Das in Kanada staatlich verordnete Programm ›Multikulturalismus‹ versucht zu assimilieren, um ein einheitliches und ›sauberes‹ Kanada zu konstruieren. Von einem weißen und westlichen Standpunkt aus wird definiert, was fremd und was vertraut ist (vgl. Bailey 1990: 48). Die Verbreitungsorgane dieser Assimilation sind ›die Medien‹, die das Ethnische und ›ethnisch Andere‹ per audiovisueller Zeichen dem sozialen Imaginären implementieren.¹⁰⁰

Von diesen Normen staatlich verordneten ›Multikulturalismus‹, die im ersten Teil dieser Studie problematisiert wurden, hebt sich Egoyans Sicht entschieden ab: Nicht allein ›die Armenier‹ erscheinen fremd, sondern auch ›the white male unified subjects at the heart of Western narrative cinema‹ (Bailey 1990: 49). Das Frem-

99 Vgl. Egoyans Interpretation der Szene in Naficy 1997: 215: Egoyan hatte intendiert, dass mit der Befreiung der Kamera der ›Geist‹ des abwesenden Sohnes Bedros als unsichtbarer Beobachter die Szene betreten sollte, sieht seine Intention jedoch als gescheitert an.

100 Vgl. auch Kleinspehn (1989), der darauf aufmerksam macht, wie im Zeitalter der medialen Präfiguration des Sehens die Konstruktionen des Anderen ein neuartiges Machtverhältnis etablieren. Das Sehen als Primärfunktion menschlicher Wahrnehmung konstituiert das Verhältnis zwischen Ich und Anderem auf ganz spezifische Art und Weise neu: ›Nicht nur kann über das Auge Distanz zu anderen hergestellt werden, ohne sie völlig aus dem Auge zu verlieren, sondern das Auge selbst wird im Zuge der Parzellierung des Körpers zu dem zentralen Organ, über das sich Identität herstellt.‹ (Kleinspehn 1989: 296) In diesem Dispositiv ist das Paradox aufgehoben, bei zunehmender Distanz ein imaginäres Machtverhältnis zu etablieren, das jedoch – gerade mit Blick auf die Marginalisierung gesellschaftlicher Gruppen etwa im Fernsehen – ganz reale Ausprägungen annehmen kann. Der Blick erhält die Funktion der Beherrschung des Anderen und ersetzt gleichzeitig die übrigen Sinne.

de der ethnischen Herkunft ist gerade das Produkt eines technologisierten Blicks *auf* ›das Fremde‹: Der Blick auf die Anderen selbst ist fremd, da er medial konditioniert ist und diese zu konstruieren versucht, ohne sie als Anderes des Eigenen zu erkennen und anzuerkennen.

Bailey bescheinigt NEXT OF KIN wie auch FAMILY VIEWING eine Binärstruktur motivischer Gegensatzpaare: etwa: WASP/ ethnic, Beobachter/Objekt, männlich/ weiblich, Film/Video. In dieser Struktur, der sich das Gegensatzpaar Fiktion/Fiktionsbruch hinzufügen lässt, geht die Handlung indessen keineswegs auf, sondern erreicht in ihrem vermeintlichen Happy End einen ironischen (und daher vorläufigen) Status Quo. Peter als Alter Ego des Regisseurs geht in NEXT OF KIN den umgekehrten Weg, den Egoyan selbst gegangen ist: Er stammt aus einer westlichen Mittelstandsfamilie, findet dort jedoch nicht das, was er vom Leben erwartet und entscheidet sich für die Einwandererfamilie. Die Ironie besteht darin, dass Egoyan vorgibt, es ließe sich das (aussterbende) Konzept der mehrere Generationen umfassenden Familiengemeinschaft per individueller Entscheidung noch einmal restaurieren. Dennoch wird in NEXT OF KIN nicht die WASP-Identität mit einer ethnischen Identität konfrontiert, um beide in irgendeiner Form zu bewerten; vielmehr erscheinen beide fremdartig, als mediale Konstruktionen, nur dass die weiße Familie bereits in ein Stadium der medialen Selbstbespiegelung eingetreten ist.

Das Andere, auf das Egoyan in NEXT OF KIN anspielt und das für den Protagonisten notwendig ist zur Konstruktion der eigenen Identität, ist kein Anderes außerhalb des Eigenen, sondern vielmehr das geleugnete Andere seiner eigenen Geschichte. Um es zu finden, wird eine Form der kalkulierten Schizophrenie im Umgang mit dem eigenen

kulturellen Erbe nötig, wie sie Peter praktiziert: Um zu finden, was er innerhalb der Gesellschaft, in die er hineingeboren wurde, vergeblich sucht, muss er Teile der eigenen Herkunft leugnen und andere Rollen ausprobieren (vgl. Harcourt 1995: 4). Das Schlussbild scheint zu bestätigen, dass dies ein möglicher Weg der Verhandlung der eigenen Identität ist, denn während Peter am Beginn des Films nur vorgibt, die Gitarre zu spielen, zeigt ihn die Schlusseinstellung als Bedros, der nun tatsächlich Gitarre spielt.¹⁰¹ Ebenso wie Peter muss auch Azah ihre Identität aushandeln, indem sie sich als Frau bestimmte Freiheiten nimmt, die ihr in ihrer Herkunftskultur verwehrt waren. Dazu muss sie Teile ihrer ererbten Kultur hinter sich lassen und verleugnen. Auch für die armenische Familie ist das Andere das gelegnete oder verdrängte Eigene, das sich in einer projektiven Aneignung des Protagonisten Peter manifestiert. Die Gegenüberstellung kultureller Zugehörigkeiten (kanadisch/armenisch) lässt sich demnach nicht auf die Formel Zentrum/Marginales reduzieren. Vielmehr stellt Egoyan unterschiedliche Formen der projektiven Aneignung einander gegenüber, die sich eher in dem Gegensatzpaar Technologie/Tradition fassen lassen. In diesem Sinne erscheint die armenische Gemeinschaft ›naiver‹ als die kanadische, da ihr Blick auf die andere ›Ethnie‹ nicht technologisch determiniert ist. Doch wirken in NEXT OF KIN sowohl die armenische als auch die WASP-Ethnie fremd oder fremdartig, da sie beide in einer Repräsentation erscheinen, die sich als solche bewusst macht. Das technische Bild als Speicher von Erinnerung, Geschichte und Identität ist jedoch immer unvollständig und unzulänglich, und dieser Aspekt ist es, den Egoyan in seinen beiden anschließenden Filmen exzessiv exploriert. Dabei spielt sowohl die Marginalisierung der armenischen Ge-

101 Egoyan, der in Toronto unter anderem klassische Gitarre studiert hat, spielt die Gitarre in NEXT OF KIN selbst.

schichte eine Rolle als auch die Marginalisierung von Geschichte angesichts ihrer technologischen Reproduktion. Während in NEXT OF KIN die kulturellen Zugehörigkeiten WASP/armenisch in Form von zwei Familien miteinander konfrontiert werden, findet diese Konfrontation in den folgenden Filmen innerhalb ein- und derselben Familie statt. Vor allem in FAMILY VIEWING und CALENDAR fungiert das ›armenische Element‹ dabei als Ort der Geschichte oder einer Geschichte, deren Existenz durch verschiedene Indizien angedeutet wird, während das technologische Dispositiv, dessen sich die weißen Mittelschicht-Kanadier bedienen, den Blick am Bild leerlaufen lässt. Identität als ein Produkt individueller Entscheidungen ist in hohem Maß von medialen Konstruktionen abhängig. Dieser Aspekt, der sich in NEXT OF KIN erst andeutet, wird in den folgenden Filmen eine immer zentralere Rolle spielen.

Die Dezentrierung des Protagonisten in der Repräsentation entspricht der im kanadischen Diskurs konstatierten Dezentrierung kanadischer Subjektivität.¹⁰² Im ersten Teil dieser Studie wurde erläutert, wie komplex kanadische Subjektivität dort verhandelt wird. Die kanadischen Debatten zu Kultur, Gesellschaft, Technologie und Film konstatieren immer wieder einen Mangel an Partikularität, die auf die

Dezentrierung kanadischer Subjektivität zurückgeführt werden. Dabei stellt sich vor allem das Denken in den Gegensätzen von Zentrum und Peripherie als Paradox heraus. Im nationalen Kontext erscheint die kanadische Subjektivität dezentriert und kolonial. In der Konstruktion ›anderer Anderer‹ im Rahmen kultureller Praxen manifestiert sich der Versuch, diese Erfahrung der Dezentrierung durch eine ›Rezentrierung‹ zu kompensieren. Nicht nur ist hier ein Ganzes durch ein Peripheres bedroht,¹⁰³ sondern das Ganze selbst ist durch den prinzipiellen und von Anfang an faktischen Zustand der Geteiltheit als Ganzes fragwürdig. Dieses nicht vorhandene Ganze kanadischer Subjektivität kann nicht mittels vereinheitlichender Modelle erfasst werden, sondern muss innerhalb der »postnationalen Konstellation« (Habermas) Kanadas immer neu ausgehandelt werden: WASP-Identität und armenische Identität sind sich gegenseitig Anderes und konstituieren sich in einem unablässigen Austausch. Der Akzent, den Egoyan setzt, liegt jedoch in NEXT OF KIN wie in den folgenden Filmen in einem unterschiedlichen Verhältnis zu und Umgang mit den elektronischen Medien und den von ihnen hervorgebrachten Bildern als offensichtlicher Ausdruck eines herrschenden technologischen Imperativs.

102 Vgl. Kap. I.2 – I.5: Dezentrierung meint hier zum einen das Fehlen einer eigenständigen Geschichte, da europäische und außereuropäische Wurzeln mit der kurzen historischen Erfahrung nord-amerikanischer Geschichte konkurrieren. Zum anderen bezieht sich der Begriff auf die ›fremden-inneren und äußeren Kräfte, die die kanadische Gesellschaft organisieren.

103 Dies ließe sich sagen für die Identitäten der europäischen Nationalstaaten, die im Rahmen der Idee nationaler Einheit das rassisch oder politisch Andere fortwährend neu konstruieren müssen. Vgl. Maranda (1998), der den originellen Versuch unternimmt, das Spiegelstadium mit dem Beginn europäischer Kolonisation zu parallelisieren. In dieser Phase ist das vor dem Spiegel fixierte »nationale Subjekt« nicht in der Lage, das kolonisierte Subjekt als Subjekt zu erkennen. Erst die Aufklärung bedeutet einen Schritt des Westens zurück vom Spiegel, die langsame Anerkennung des kolonisierten Subjekts als sein Anderes. Gleichzeitig gibt der Diskurs der Aufklärung diesem nun subjektivierten Objekt die diskursiven Mittel an die Hand, kulturhegemoniale Praktiken so zu reflektieren, dass das westliche »nationale Subjekt« in seinen (imaginären und imaginierten) Grundfesten erschüttert wird. »The ›well trained apes‹ from the colonies began to speak in the language of the rational western philosopher.« (Maranda 1998) Der Schritt »back from the mirror« als Beginn einer postkolonialen Ära ändert (theoretisch) alles: Die Selbstvidenz westlicher narrativer Konstrukte verliert ihre Glaubwürdigkeit, von jetzt an muss Identität immer neu und immer wieder verhandelt werden, da die Opazität westlicher Hermeneutik nun, da das koloniale Objekt als Subjekt erkannt wurde, unwiederbringlich dahin ist.

2. FAMILY VIEWING (1987) und SPEAKING PARTS (1989)

»I'm not condemning [...] a camera, a projector, a slide projector, a videotape monitor, these are bits of technology which the industry has told us can make memories come alive.« (Egoyan, zit. in Arroyo 1987: 19)
 »When the body is stripped of skin, we find, not flesh or blood, but video images.« (Perlmutter 1989: 20)

Dem Medium Video kommt in NEXT OF KIN eine in erster Linie didaktische Funktion zu. Es wird mit ihm gezeigt, wie der Protagonist sich Wissen aneignet und durch dieses Wissen seine Zukunft oder seine Geschichte verändert. Zugleich vermittelt der Beginn des Films auch per Video, wie ›filmisch‹ Bedeutung hergestellt wird, indem Egoyan den Zuschauer am Prozess dieser Bedeutungskonstitution teilhaben lässt. Dennoch besitzt Video in NEXT OF KIN eine in erster Linie narrative Funktion, die Bereiche Video und Film sind klar voneinander unterschieden, die Übergänge deutlich markiert. Es gibt jedoch eine Szene in NEXT OF KIN, die schon darauf hinweist, wie Egoyan in den beiden folgenden Filmen Video verwendet, nämlich als ein Medium, das emblematische Bilder liefert, die weder von den Protagonisten noch vom Zuschauer unmittelbar entschlüsselt werden können. Hier wird ein fetischistisches Begehren transparent, das den Körper mit seinem Bild kurzschließt: Als Spur von Erinnerung und Geschichte markiert dieses Bild, das an die Stelle von tatsächlicher Erinnerungen und Erfahrung tritt, einen Verlust. In FAMILY VIEWING und SPEAKING PARTS wird Video zur universalen Metapher auf die Verbindung zwischen visueller Repräsentation und Überwachung,

Sex, Erinnerung und Identität. »Die nächsten Angehörigen« (so der deutsche Titel von NEXT OF KIN) – welche Beziehung haben wir zu ihnen, wenn sie als Bild erscheinen?

Die sukzessive Exploitation von Video als gestalterisches Mittel lässt es sinnvoll erscheinen, SPEAKING PARTS und FAMILY VIEWING gemeinsam zu behandeln, ebenso wie EXOTICA und THE SWEET HEREAFTER unter dem Gesichtspunkt einer stärker psychologisch als strukturell orientierten Erzählweise einander gegenübergestellt werden.

Nahaufnahme: »Something inside me«

Egoyans erster, oben besprochener Film enthält eine Szene, die signifikant ist für die Art, wie (mit) Video in FAMILY VIEWING und SPEAKING PARTS inszeniert wird. Peter und Azah sitzen auf zwei nebeneinander angebrachten Schaukeln auf einem Kinderspielfeld. Er erzählt ihr, es sei eine gute Sache, Dinge vorzutauschen. Theater zu spielen sei leichter als die Wahrheit (über sich) zu sagen. Während die Kamera aus einer halbnahe Einstellung zurückfährt, die beide, im Profil leicht angeschnitten, als auf der Schaukel bewegte Körper zeigt und in einer Viertelkreisfahrt in eine halbtotale Position wechselt, fordert Azah Peter auf, von sich und seiner Familie zu erzählen und warum er sie verlassen hat. Beide schaukeln jetzt in Richtung Kamera, die in einer, leichten Aufsicht zum Stillstand kommt (Abb. 7). Nun passiert etwas Ungewöhnliches: Während Peter seine Beweggründe nennt und als offensichtlich (»obvious«) bezeichnet, wird – genau an dieser Stelle – für den Bruchteil einer Sekunde ein Videobild¹⁰⁴ eingeschnitten

104 Die verwendeten Ausdrücke »Videobilder« oder »Videoausschnitte« sind eine Behelfskonstruktion; handelt es sich bei diesen doch streng genommen nicht um Videobilder, sondern um eine spezifische Gestaltung der Oberfläche des Filmbildes. Die Bildästhetik von Video wird zitiert, Video ›abgefilmt‹ und ›gezeigt‹; auch gehen die spezifischen Qualitäten von Video verloren (Überspielbarkeit, vor- und rückspulen, digitale Manipulierbarkeit etc.). Wir sehen Filmbilder, die Videobilder zeigen, auf denen Körper figurieren, was aber den gewollten Wiedererkennung- und Verfremdungseffekt in Bezug auf die technische Herkunft der Bilder nicht beeinträchtigt.

(Abb. 8.): Peter groß, in einer schräg angeschnittenen Frontalansicht, die jener Perspektive entspricht, in der sein Kopf – im Aufschwung der Schaukel – in diesem Moment erscheint. Dieser Zwischenschnitt wiederholt sich, als Peter weiter erklärt, eine innere Regung (»something inside me«) habe ihn dazu bewegt, Azah und ihre Familie zu suchen.

Die zwischengeschnittenen Videobilder sind an dieser Stelle des Films bereits bekannt: Sie wurden am Beginn gezeigt, im ›Moment ihrer Aufzeichnung‹ während der Sitzung beim Familientherapeuten.

Die Potenzialitäten von Video sind hier bereits optional angelegt. Die beschriebene Szene lässt ein starkes Interesse an dem Phänomen der Ersetzung realer durch mediale Erfahrung erkennen; und zwar nicht nur hinsichtlich der Aneignung von Informationen, sondern vor allem in Bezug auf eine Veränderung in der Wahrnehmung des Vorgängigen. Die Videozwischenschnitte in der Szene sind keinem spezifischen Blick zugeordnet. Sie mobilisieren aber unsere Fantasie und rekurren auf die Zeitform des Perfekt, indem sie unsere Erinnerung an einen Körper mit einem Videogramm besetzen. Dieses Videogramm, das am Beginn des Films im Kontext einer videographierten narrativen Einheit in den Erzählfluss des Films eingefügt war, ist identisch geworden mit unserer Erinnerung an den dazugehörigen Körper: Der Körper erscheint nicht nur im Bild, sondern *als* Bild.

Intro: FAMILY VIEWING

Die personale Ausgangskonstellation ist in FAMILY VIEWING ebenso wie in NEXT OF KIN eine dysfunktionale White-upper-Middle-class-Familie: Van wohnt bei seinem Vater Stan und dessen Freundin Sandra. Ähnlich wie Peter in NEXT OF KIN kann er mit seinem Leben aber nichts anfangen, und ebenso wie dort werden die Gründe hierfür nicht narrativ erklärt. Vans Hauptbeschäftigung besteht in der Pflege der armeni-

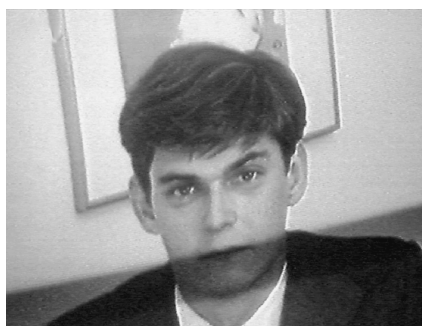


Abb. 7-9

schen Großmutter (Armen), die in einem Heim untergebracht wurde. Armen ist stumm, redet nie, repräsentiert jedoch im Rahmen der Filmhandlung den Bereich eines kulturellen Hintergrundes, der Van kognitiv nicht zugänglich ist – zum einen aus Mangel an Informationen, zum anderen, weil er seine Muttersprache gar nicht mehr

beherrscht. Den entscheidenden Katalysator für die Suche nach Erinnerungen und Spuren der eigenen Identität in der Vergangenheit stellt das Medium Video dar, das allerdings ungleich komplexer inszeniert wird als in *NEXT OF KIN*. Die allgegenwärtige Präsenz von Monitoren, Aufnahme- oder Wiedergabegeräten lassen *FAMILY VIEWING* nicht nur als technologisch determinierte Landschaft erscheinen, vor der sich die Schicksale der Leinwandfiguren entfalten, sondern das Medium im Medium greift auch tief in die Bewusstseinsbildungsprozesse sowohl der Charaktere als auch des Zuschauers ein.

Van schaut sich immer wieder alte Videoaufnahmen an, auf denen der Vater Familienszenen festgehalten hat. Diese Aufnahmen sind jedoch von ihrer Auslöschung bedroht, da Stan sie sukzessive mit Heim-Porno-Movies überspielt. Anders als die Aufnahmen von den beiden Familien in *NEXT OF KIN* ›erzählen‹ diese Szenen nichts, vielmehr enthalten sie emblematische Bilder, deren prominentestes dasjenige von Vans biologischer Mutter ist. Dieses Bild verweist auf eine Leerstelle in der Herkunftsfamilie. Die Bilder diskursivieren nicht die Vergangenheit im Rahmen einer kontinuierlichen Erzählung wie eine Rückblende oder eine Traumsequenz im konventionellen Spielfilm, sondern sie verräteln sie vielmehr und sind doch der einzige Hinweis darauf, dass diese Vergangenheit existiert hat: Sie formulieren die Vergangenheit des Protagonisten als offene Frage, anstatt die psychologischen Voraussetzungen seines Handelns in der Gegenwart zu erklären.

In dem Pflegeheim lernt Van Aline kennen, deren Mutter dort ebenfalls untergebracht ist. Als Aline, die in einer Telefon-Sex-Agentur arbeitet (über die sie wiederum mit Vans Vater, der deren Dienste in Anspruch nimmt, verbunden ist), verreisen muss, stirbt ihre Mutter. Van, der sich um sie kümmern sollte, vertauscht die

Papiere und die Körper in den Krankenbetten und fingiert so Armens Tod: Er möchte sich alleine, unter Ausschluss des Vaters, um seine Großmutter kümmern. Die motivische Ähnlichkeit und deren Variation im Vergleich zu *NEXT OF KIN* fällt sofort ins Auge: Während Peter in *NEXT OF KIN* Videokassetten vertauscht und damit den Wechsel der Familienzugehörigkeit metaphorisch vorwegnimmt, vertauscht Van in *FAMILY VIEWING* die Körper realer Personen und damit auch ihre Biografien. Vans Vater ahnt den Betrug und begibt sich auf die Suche nach Armen – seiner Schwiegermutter – während Van sie in einem Hotel versteckt. Am Ende gelingt die Flucht vor dem Vater, sind Van, Armen und Vans Mutter, die aus ungeklärten Gründen wieder auftaucht, in einem statischen Bild vereint, das den Vater dagegen aus der Darstellung ausschließt. Auch hier findet sich eine Analogie zu dem früheren Film: Das Polaroidfoto, das Peter von der Familie der Deryans anfertigt, schließt ihn ebenso aus der Darstellung aus, wie nun Stan ausgeschlossen bleibt. Jedoch sind in *FAMILY VIEWING* die Rollen anders verteilt als in *NEXT OF KIN*: Stan wird gerade deshalb ausgeschlossen, weil er der fiktionalen Filmwelt, in der sich die übrigen Protagonisten bewegen, mental längst entflohen scheint, weil der Modus seiner Wahrnehmung in völliger Abhängigkeit steht zu den Medien, die ihm diese vermitteln. Das zeigt sich unter anderem dadurch, dass er die Realität überhaupt nicht mehr zu fassen oder verstehen vermag, selbst wenn er sich mit Hilfe eines Privatdetektivs auf professionelle Spurensuche begibt.

Stärker als in *NEXT OF KIN* wird in *FAMILY VIEWING* die Wahrnehmung des Zuschauers in den filmischen Diskurs mit einbezogen. Video erlangt eine weiterreichende Bedeutung und wird ausgestellt als Instrument von Macht und Überwachung, als Instrument der Irritation und gezielten Manipulation der Wahrnehmung. Die

Grenzen zwischen Produktions- und Rezeptionsort von Bildern geraten in FAMILY VIEWING zunehmend ins Fließen.

Intro: SPEAKING PARTS

In SPEAKING PARTS überformt nun vollends eine vertikale Struktur die lineare Narration. In dem Film gestaltet sich das Verhältnis von realen und medial verdoppelten Körpern zunehmend komplizierter, da auch der Zuschauer immer stärker im Unklaren darüber gelassen wird, inwiefern die Figuren tatsächlich zueinander in Beziehung treten (wollen) oder ihre Leidenschaften allein auf die Bilder des jeweiligen Gegenübers fixiert bleiben. Im medial verdoppelten Körper triumphiert bei Egoyan die Materialität der Abbildung über die Illusion: Er ist nicht länger primär ein psychologisch geformter Charakter, sondern Bild.

Wieder geht es um ein Ensemble an Figuren, deren unterschiedliche Beziehungen zueinander medial vermittelt erscheinen: Lisa liebt den Hotelangestellten und Arbeitskollegen Lance; anstatt ihm dies zu sagen, schaut sie sich aber lieber B-Pictures aus Eddies Videothek an, in denen Lance stumm chargiert.

Clara hat ein Drehbuch über die Geschichte ihres Bruders geschrieben, der bei einer Organtransplantation zu ihrer eigenen Rettung ums Leben gekommen war. Die Erinnerung an den Bruder ist auf einem Videofetzen konserviert, den sie sich in einem ›Videomausoleum‹¹⁰⁵ immer wieder ansieht. Lance, der gern Schauspieler wäre, flirtet mit Clara, die in dem Hotel wohnt, in dem er arbeitet, liest das Drehbuch und bemüht sich um die Rolle des Bruders. Die sexuelle Erfüllung seines Verhältnisses zu ihr erschöpft sich jedoch in

der Masturbation vor dem Videobild des Gegenübers.

Ein Filmproduzent, der vorwiegend als omnipotenter ›Talking Head‹ in Erscheinung tritt, revidiert Claras Drehbuchentwurf bis zur Unkenntlichkeit, woraufhin Clara sich erschießt. Das Drehbuch wird schließlich in Form einer Talkshow inszeniert, die auch den ›Showdown‹ des Films bildet.

Ein weiterer Protagonist ist der Videofilmer Eddie, Besitzer der Videothek, die Lisa regelmäßig besucht. Als Lisa Eddie bei der Aufnahme einer Hochzeit begleitet, kommt es zu einem Eklat, weil die Braut eine andere Vorstellung von videographierten Erinnerungen hat als Lisa. Lisa glaubt an die Realitätsmacht der Bilder, während die Braut sich mittels Video eine angenehme Erinnerung zulegen will und darüber schockiert ist, dass Lisas Fragen keiner medialen Norm entsprechen, sondern sie mit unliebsamen Wahrheiten konfrontieren.

Sprachlich hoch stilisierte Parallelszenen veranschaulichen unterschiedliche Verfahren der Aneignung von Wirklichkeit durch Videobilder, wobei der Mechanismus dieses Aneignungsprozesses die Bedeutung der Bilder erst herstellt. 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. Während FAMILY VIEWING technologisiertes Leben mit verlorener familiärer Harmonie kontrastiert, zeigt SPEAKING PARTS, wie die sich verfeinernden und perfektionierenden elektronischen Abbildverfahren die verbale Sprache obsolet machen

105 Anders als auf einem herkömmlichen Friedhof betritt der Besucher hier eine Halle, deren Wände mit eingelassenen Kästen, ›Black Boxes‹, bestückt sind. Die Kästen sind mit den Namen der Verstorbenen versehen, per Knopfdruck lässt sich ein Videoband aktivieren, das dem Betrachter auf einem Monitor Szenen aus dem Leben des Verwandten zugänglich macht. In einem Interview bemerkt Egoyan, dass es sich hierbei nicht ausschließlich um seine eigene Erfindung handelt, sondern dass er von der Existenz solcher ›Mausoleen‹ in Japan gehört habe.

(vgl. Bailey 1990: 53), wie das Bild zum Fetisch¹⁰⁶ wird, der losgelöst von Referenzen Emotionen und Erinnerungen aufsaugt. Waren die bisherigen Filme sehr selbst-bewusst in Umgang und Platzierung des Dialogs und der Sprache, so ist das neue Moment in *SPEAKING PARTS* im Bewusstsein um die wachsende Nutzlosigkeit verbaler Kommunikation zu sehen, die durch Bilder ersetzt wird. Es ist bezeichnend, dass Lance in den Videos, die Lisa – ungeachtet der völlig unterschiedlichen Genres, denen die entsprechenden Filme angehören – konsumiert, nicht nur keine Sprechrollen – »Speaking Parts« – hat, sondern dass Lisa Eddie Hinweis darauf, dass Lance doch nur Statist sei, überhaupt nicht versteht und mit der Bemerkung quittiert: »He's on the screen [...] There is nothing special about words«, als würde sie die neuen Kommunikationsbedingungen unbewusst durchschauen. Ebenso hinterlässt Lance in Claras Zimmer als Visitenkarte nicht etwa einen Brief, sondern ein Porträtfoto von sich selbst. Man könnte ergänzen, Sprache wird dort zur Gefahr für die Protagonisten, wo sie emotional begründet ist: für Lisa, als sie mit der Braut über das Wesen ihrer Liebe diskutieren will, für Clara, als sie auf der authentischen Verfilmung ihrer Geschichte beharrt, für Lance, als er diese Beweggründe vor dem Produzenten verteidigen will.

Montageprinzipien

Beide Filme kehren immer wieder die materielle Seite ihrer Medialität hervor und thematisieren formal ihre Erzählprinzipien. *FAMILY VIEWING* unterwirft die Montage weitgehend einer Logik des Bildes:

Szenische Anschlüsse erfolgen über Blicke auf Monitore, die oft nur visuell und nicht raum-zeitlich miteinander verknüpft sind; häufig wird von Monitor zu Monitor geschnitten. Sukzessive wird die raum-zeitliche Kontinuität des Erzählkinos durch eine Montage, die sich am Zapping von Bild zu Bild orientiert, unterminiert: Jedes beliebige Bild kann an jeder beliebigen Stelle erscheinen, die Bilder sind verfügbar, können in unterschiedlichen Kontexten auftauchen, unabhängig von der erzählten Geschichte. Die eingestreuten Videofragmente eines vormals ›heilen‹ Familienlebens, die der Protagonist Van rezipiert, repräsentieren Erinnerungen, die sich aber als unvollständig erweisen und auch dem Zuschauer nur bruchstückhafte Partikel über die Beziehungen der Figuren an die Hand geben. Da sich in *FAMILY VIEWING* die Bedeutung der Videofragmente für den Handlungszusammenhang nur nach und nach erschließt, erhalten diese als überdeterminierte Zeichen eine ungleich größere Macht über unsere Wahrnehmung als die Bilder, die Peter in *NEXT OF KIN* rezipiert: ein Spiel mit den Fantasien, die wir auf die Bilder projizieren.

In *FAMILY VIEWING* fällt zunächst auf, dass Egoyan verschiedene Bildqualitäten verwendet, die ganz offensichtlich auf unterschiedliche Bildquellen zurückgehen: Ein Teil der Handlung ist auf Filmmaterial aufgenommen, die Szenen in der Wohnung von Vans Familie wurden von Video auf Filmmaterial umkopiert. Daneben erscheint eine Vielzahl von Bildern unterschiedlichen Ursprungs: Bilder von Überwachungsmonitoren, Fernsehbildschirmen, Monitoren, die simultan Aufgezeichnetes wiedergeben und die alle in spezifi-

106 In der psychoanalytischen Theorie wird der Begriff des Fetischs vor allem in sexuellem Zusammenhang verwendet. Unter Fetischisierung versteht man die Ersetzung des eigentlichen Sexualobjekts durch ein anderes, das zu ihm in Beziehung steht, jedoch nicht primär dazu bestimmt ist, dem Sexualziel zu dienen. Dies kann ein Körperteil (Fuß, Haar), aber auch ein unbelebtes Objekt sein, das in einer nachweisbaren Beziehung zum Sexualobjekt steht. Pathologisch wird die Fetischisierung dann, wenn sich das Streben nach dem Fetisch fixiert und ganz die Stelle des Verlangens nach dem ursprünglich begehrten Anderen einnimmt (vgl. Freud 1972: 63f.).



Abb. 10



Abb. 11

scher Relation zur Handlung stehen, nicht immer jedoch eine narrative Funktion erfüllen.

Das Konstruktionsprinzip von *FAMILY VIEWING* lässt sich bereits anhand der Eingangssequenzen ablesen, in denen die Ebenen von Fiktion und Fiktionsbruch so miteinander verschränkt werden, dass sich dem Zuschauer von Anfang an die Möglichkeit einer linear ungebrochenen Rezeption verweigert: Am Beginn von *FAMILY VIEWING* wird die Leinwand durch die mittlere Verstrebung eines Speiseregals 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 (Abb. 10). Dann jedoch kommt Van groß ins Bild mit Blick in die Kamera (Abb. 11): Er swicht durch die Kanäle, doch

der im Gegenschuss aufgenommene TV-Monitor steht genau dort, wo sich auch die Filmkamera befinden muss. Schnitt: kaderfüllender Monitor (Elefant). Schnitt: Stan, ein Protagonist des Films, erscheint auf eben diesem Bildschirm; alternierend mit den Credits und dem in die Kamera (also 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 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 Qualität des

Fernsehbildes wird zudem zum Indiz für das Vorgefertigte und zeitigt mithin einen willkürlichen Illusionsbruch.¹⁰⁷

Entscheidend bei der Creditsequenz 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. Die Trennung ist in diesem Fall jedoch in der Regel logisch nachvollziehbar: Wir befinden uns auf der Ebene des Erzählers, der uns sagt, was er ›gemacht‹ hat, welche Figuren in dem Film vorkommen usw., bevor wir auf die Ebene der Fiktion wechseln. 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.

Wenn Van durch sein Switchen die Creditsequenz selbst herstellt, wird dadurch ein nicht fiktionaler Bereich der Fiktion untergeordnet, führt die Fiktion nicht-fiktionale Bestandteile des Films als Teile der Fiktion ein. Diese Trennung selbst wird obsolet, 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, denn der Regisseur teilt hier auch mit, dass alles Erzählte, das wir gleich sehen werden, in direkter Abhängigkeit zum Erzählen steht und dass die Bedeutung der Bilder vom Kontext ihres Erscheinens abhängt.

Die beschriebene Szene zeigt, wie Egoyan eine dispositive Anordnung ihres illusionistischen Potenzials entkleidet, indem er Mechanismen der Bedeutungsproduktion sichtbar macht und die komplementären Prozesse von Bildproduktion und -rezeption einander gegenüberstellt. In ganz anderer Weise tut dies SPEAKING PARTS, was ebenfalls eine Analyse der Einleitungssequenz erhellen kann.

Die Montagetechnik in SPEAKING PARTS ist deutlich verschieden von der in FAMILY VIEWING; während FAMILY VIEWING sich – trotz zahlreicher Brüche – am szenischen Fortschreiten orientiert, reiht SPEAKING PARTS in einer binären Struktur parallel montierte Sequenzen aneinander, die als paradigmatische Achse die Linearität der Erzählung deutlich kontrastieren. Häufig treten strukturelle Analogien in den Vordergrund. Zum einen werden verschiedene Umgangsweisen der Protagonisten mit Video verglichen, zum anderen stehen sich verschiedene Repräsentationsformen von Körpern gegenüber: im Videobild, als Foto oder in der statischen Einstellung des Filmbildes. Dieses dialektische

107 Ein Prinzip, das allerdings in der letzten Zeit wiederum zur Konvention geworden ist. Viele Spielfilme aus dem Mainstream-Bereich integrieren Fernsehbilder. Fernseh- oder Videobilder, die (auch bildfüllend) auf der Leinwand erscheinen, sind jedoch nicht per se desillusionistisch. Die Tätigkeit des Fernsehens kann natürlich selbst Teil der fiktionalen Handlung sein, auch wenn dieses ›Fremdmaterial‹ einen referentiellen Bezug zur außerfilmischen Erfahrungswelt des Zuschauers herstellt. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Butz 1995: 57f.



Abb. 12, Clara



Abb. 13, Lisa



Abb. 14, Clarence

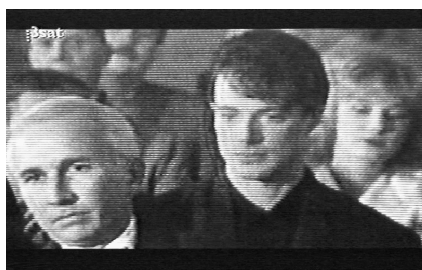


Abb. 15, Lance

Verfahren stellt sich quer zur Narration, ohne diese jedoch außer Kraft zu setzen. Vielmehr liegt der Akzent in den unterschiedlichen Sequenzen mal stärker auf der Materialität des Mediums, mal stärker auf narrativen Aspekten; und häufig findet eine Verschränkung beider Aspekte statt.

Die Einleitungssequenz wird von der Tonspur zusammengehalten: ein musikalisches Leitmotiv, mit dessen Ende auch die Sequenz endet. Sie führt die Hauptdarsteller ein: Clara, Lisa, Lance und Clarence. Dass die Protagonisten stumm bleiben, erhöht die Bedeutung der Bilder, da sie für uns einziges Indiz dessen sind, was erzählt werden soll. Doch bleiben sowohl die Beziehungen der Figuren zueinander als auch die Motivation ihrer Handlungen völlig undurchsichtig.

Clara kommt von hinten nach vorne ins Bild: ein Friedhof. Die Kamera bewegt sich langsam von links nach rechts und

beschreibt eine Fahrt senkrecht zu ihrer Blickachse; Clara vorn rechts aus dem Bild. Schnitt. Lisa vor einem Bildschirm. Die Kamera steht hinter ihr, disponiert den Zuschauer aber nicht auf Lisas Blick, sondern schwenkt nach rechts und zoomt auf den im Videobild erstarrten Lance, der in diesem ›Film im Film‹ den stummen Zuhörer eines Klavierkonzerts mimt; die Szene endet mit einem Standbild, das Lance in Nahaufnahme zeigt. Wie bei Clara auf dem Friedhof führt die Kamera auch hier ein ›Eigenleben‹, indem sie den Blick des Zuschauers – unabhängig von dem der Protagonistin – situiert. Diese beiden ersten Szenen sind formal so miteinander verknüpft, dass die Bewegung der Filmkamera von der ersten zur zweiten Einstellung ›weitergegeben‹ wird: Als Clara am rechten Bildrand verschwindet, schneidet die Kamera auf eine Großaufnahme von Lisas Rücken und behält die gleichmäßige Fahrt bei. Nach einem Zwischenschnitt

auf Lisas Gesicht (Abb. 13) erscheint kadrierend die Szene auf dem Monitor: Lance als stummer Zuhörer. Die Kamera des ›Films im Film‹ greift die gleichmäßige Bewegung ebenfalls auf, bevor sie Lance' Gesicht in der Menge entdeckt und einzoomt (Abb. 15). An dieser Stelle ist allerdings nicht mehr entscheidbar, ob das Bild von Lance durch die ›erste‹ oder die ›zweite‹ Kamera hergestellt wird und um welche ›Bildgeneration‹ es sich handelt: Die Bestimmung der filmischen Zeit diffundiert in ein Kontinuum aus Bildern, deren technischer Ursprung nicht mehr eindeutig nachweisbar ist. Wir sehen, aber gleichzeitig werden wir auch Zeugen eines Wahrnehmungsaktes. So stiftet Egoyan einen Rahmen medialer Kontinuität, der die Vermittlungsfunktion der Apparate hervorhebt. Diese Kontinuität wird systematisch etabliert durch die kontinuierliche Kamerabewegung, die fortlaufende Tonspur und die Verdunklung des Ursprungs der Bilder. Als ›menschliche‹ Schnittstelle dieses Dispositivs figuriert die Figur Lance, die vor der ›ersten‹ (Spielfilmhandlung) wie vor der ›zweiten‹ Kamera (Videohandlung) in ähnlicher Weise inszeniert ist: Immer agiert er wie ein Schauspieler, der sich der Kamera bewusst ist, für die und vor der er in langsamer, theatralischer Mimik und Gestik, häufig in Großaufnahmen, in Szene gesetzt wird.

Immer wieder hebt die theaterhafte Inszenierung den Standpunkt der Filmkamera und den Akt des Zeigens hervor. Die Szene, in der Clara das Videomausoleum betritt, beginnt mit einer statischen Einstellung vor leerer Szenerie. Im Hintergrund wird das Bild durch ›Videonischen‹ begrenzt. Clara kommt von links ins Bild; als sie in den Fokus des Objektivs tritt, setzt sich die Kamera parallel zu ihrem Gang in Bewegung bis vor die Nischen mit den in die Wand eingelassenen Monitoren, an denen beide stoppen. Clara öffnet per Knopfdruck eine der Fernsehkammern, setzt sich, die Kamera folgt

der Bewegung der Figur. Dann betrachtet sie das Video eines jungen Mannes mit langen Haaren (ihr verstorbener Bruder Clarence, wie wir später erfahren). Die Kamera zeigt uns das in Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen, zoomt dann aber den Monitor mit dem in die Kamera blickenden jungen Mann ein (Abb. 12, 14). In der parallel geschnittenen Szene sehen wir Lance bei der Arbeit, wie er Blumen in der Waschmaschine findet und wie er Lisa im Waschraum begegnet. ›Expressionistisch‹ ausgeleuchtete Köpfe figurieren stumm vor einer weitgehend bewegungslosen Kamera. Die letzten Einstellungen der Einleitungssequenz zeigen wieder jeweils Lisa und Clara vor dem Monitor, diesmal jedoch ohne das dazugehörige Bild.

Die Bilder von Lance und Claras Bruder Clarence werden dem Zuschauer zum Vergleich angeboten, denn die ähnlich repräsentierten Körper strukturieren die Wahrnehmung dieser Filmexposition. Die Einführung der Charaktere erfolgt über visuelle Analogien, die nicht die psychologische Disposition der Figuren und ihre Beziehungen zueinander vermitteln wollen, sondern vor allem deren Erscheinen innerhalb eines bestimmten Rahmens, in einem bestimmten Medium hervorheben. Beide Figuren erscheinen im Videobild, beide sind zugleich Ausdruck und Objekt eines Bedürfnisses, beide sind inszeniert, der eine in einem ›dokumentaristischen‹, der andere in einem fiktionalen Kontext. So überlagern in der Einleitungssequenz von *SPEAKING PARTS* formale Analogien inhaltliche Bezüge, überformt der Modus der Inszenierung ihre Bedeutung und stellt so gerade Bedeutung her, denn das Thema von *SPEAKING PARTS* ist die Frage, wer was für wen mit welchen Mitteln inszeniert.

Sowohl in *FAMILY VIEWING* als auch in *SPEAKING PARTS* wird die Bewusstseinsbildung der Protagonisten unauflösbar verknüpft mit den Bildern, die sie herstellen und die sie wahrnehmen; Produktion und

Rezeption von Bildern geraten in ein Wechselverhältnis, das vor allem eines zeigt: Jedes künstliche Bild ist sowohl Ursprung als auch Ersatz für innere Bilder.

Die Materialität des Videobildes

Video erhält in Egoyans Filmen zwei unterschiedliche Funktionen. Zum einen nehmen Videobilder Einfluss auf die Entscheidungsfindung von Figuren und strukturieren deren Vorstellungswelt; zum anderen nutzt Egoyan das Medium als Instrument zur selbstreferentiellen Bespiegelung der Bedeutungsproduktion im Film. Video besitzt jedoch verschiedene vom Film abweichende Qualitäten, die nicht nur seine Materialität, sondern auch seine allgemeine Verfügbarkeit betreffen: Video ist nicht nur eine Metapher für die Aneignung von Erinnerungen, sondern es ist auch ein Instrument, das es seit den letzten beiden Jahrzehnten potenziell jedem ermöglicht, diese Metapher für sich in die Wirklichkeit umzusetzen. Damit nimmt Egoyan ganz konkret Bezug auf alltagsrelevante Praktiken der Aneignung von Erfahrung und Erinnerung nicht mehr in Form von inneren, sondern von technischen Bildern.

»Die Fernsehkamera ersetzt die Filmkamera, das Magnetband das traditionelle Filmmaterial, die Elektronik die Chemie« (Aristerca 1992: 71) heißt es in einem apologetischen Text von 1983 zu den heraufdämmenden Möglichkeiten digitaler Schnittverfahren, die Video dem Film eröffnen werde; eine neue Freiheit im medialen Dispositiv, die den Zuschauer nun zum Produzenten macht: »Eine qualitativ neue Etappe im Rezeptionsprozess [wird] eingeleitet.« (Milew 1992: 280) Video wird zum Instrument der Demokratisierung, der Befreiung und der Bewahrung von Erinnerungen (vgl. Milew 1992: 283, 285ff.), aber auch zum Mittel, das neue Formen »der Reflexion der Realität« bereitstellt.

Film und Video folgen verschiedenen Genealogien der Bildapparate und zeich-

nen sich durch unterschiedliche Materialitäten aus. Während Film projiziertes Bewegungsbild ist, auf dessen Oberfläche sich die Spuren der Lichtreflexion von Objekten abgezeichnet haben, setzt sich das Videobild aus von einer Kathodenröhre ausgestrahlten Lichtbündeln zusammen. Dennoch lässt sich eine direkte Entwicklungslinie in der ›Aneignung‹ von Realität durch Fotografie, Film und Video resp. Fernsehen konstatieren. Das Foto konnte als erstes Medium Wirklichkeit ›einfangen‹; seinen Zeugnischarakter verortet Roland Barthes in der Gewissheit um die (vergangene) Präsenz des Referenten. Diese referentielle Beziehung, in der Barthes das Grundprinzip der Fotografie erkennt, bezieht sich also nicht in erster Linie auf das Objekt, sondern auf das Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt, an dem es da gewesen sein muss (vgl. Barthes 1989: 87, 99, 102). Der Film brachte die Fotografie in Bewegung und stellte der ›wirklichen‹ Zeit künstlich organisierte Zeitstrukturen entgegen. Mit Video erreichte die manipulative Bearbeitung medialer Repräsentationen eine völlig neue Qualität, zumal in neueren Verfahren der digitalen Schnitt- und Bildbearbeitung. Zudem bietet Video potenziell jedem die Möglichkeit, selbst bewegte Bilder herzustellen und damit die eigene Vergangenheit narrativ aufbereitet zu konservieren und zu archivieren. Mobilisierte Barthes' ›verschwendener‹ Referent noch unsere Erinnerung an denselben und betonte damit die Vermittlungsfunktion des Bildes zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit, so behauptet das Video: So ist es gewesen. Dem vor allem durch das Medium Fernsehen suggerierten Referenzwert der (Video-)Bilder steht ein – häufig technisch erklärter – rapider Abfall dieser Referentialität diametral entgegen. Ein Blick auf die unterschiedlichen Materialitäten und Rezeptionsweisen von Video und Film indiziert eine Tendenz, die als sukzessives Verschwinden der Spuren

der Realität aus der Repräsentation interpretiert werden kann. An die Stelle einer fotochemischen Substanz und deren Reihung zur Bewegungsfotografie tritt im Videoband eine »elektronisch gespeicherte und abrufbare Informationsstruktur« (Gwózdź 1994: 183), in der die Bilder in einem quasi immateriellen Zwischenbereich verschwinden. Der Lichtabdruck auf dem einzelnen Filmbild als Spur des Realen findet keine Entsprechung im Videobild, das primär Datenstrom ist und erst in zweiter Linie auf eine vorgängige Realität verweist. Das »Scanning« des Videobildes, die ständige Bewegung und Veränderung der Bildpunkte, fügt der Bewegung des Filmbildes eine weitere Dimension hinzu (vgl. Preikschat 1987: 57). Das Bildkorn als wertrelevantes Teilchen des Filmbildes zerfließt in den Pixeln des Videobildes, dessen Verbreitung im Ensemble der elektronischen und digitalen Medien, mittels Vernetzung über Interfaces, zu einer mehr oder weniger in sich geschlossenen immateriellen Welt geführt hat, die die materielle Welt durchsetzt (vgl. Sobchak: 1995: 442f.).

Im Video gewinnt das Strukturelle – als eine Möglichkeit der Wahrnehmung neben anderen – an Bedeutung gegenüber dem ›Realen‹ (vgl. Preikschat 1987: 58). Der Fragmentierung der Wahrnehmung – etwa die mikroskopische Zeitwahrnehmung durch Slow Motion, das Zersplittern von Ereignissen in wiederholbare Abschnitte, das Herauslösen aus Kausalzusammenhängen oder die Überlagerung ›realer‹ durch mediale Relationen – entspricht die Zersplitterung des Bildes selbst in einzelne Punkte (vgl. Preikschat 1987: 59). Video wird so zum Bindeglied zwischen den Apparaten zur elektronischen Erfassung, Verarbeitung und Übertragung von Daten und zu einer Vermittlungsinstanz zwischen technischer und symbolischer Kommunikation, die die Symbiose zwischen Mensch und Maschine vorantreibt (vgl. Preikschat 1987: 67) und eine

tendenzielle Entkörperlichung der Repräsentation impliziert.

Eine andere Erklärung der Materialität technischer Bilder im Allgemeinen und von Videobildern im Besonderen bietet Vilém Flusser, der den apparativ erzeugten Bildern prinzipielle Unlesbarkeit bescheinigt: Wir werden programmiert von in Technobildern kodifizierten Informationen, deren Kodestruktur wir nicht entziffern können, sondern die wir so rezipieren, als würde es sich dabei um traditionelle Kodierungen (alphabetische Texte) handeln. Die derzeitige Krise, in der sich diese Welt befinde, rühre daher, dass wir sie ausschließlich in dieser kodifizierten Form wahrnehmen, ohne die entsprechenden Codes durchschauen zu können. Diese Codes seien nicht linear (historisch), sondern technoimaginär (nachgeschichtlich). Die Bewusstseinsstufe, auf der diese Codes wahrgenommen und entziffert (oder gedeutet) werden, sei zwar dem magischen Bewusstsein vergleichbar, das vor der Vermassung der Schrift als bevorzugtem Kommunikationsmedium die Welt über Bilder und Szenen, die die Welt bedeuten sollten, wahrnahm; der Unterschied bestehe jedoch darin, dass Technobilder nicht die Welt bedeuten, sondern dass es sich bei ihnen um Bilder handele, die Texte bedeuten, die die Welt bedeuten. Technobilder entstünden mithin nicht aus dem Willen, sich ein Bild von der Welt zu machen, sondern aus demjenigen, sich von den Texten, die Bilder bedeuteten, die die Welt bedeuteten, zu entfernen (vgl. Flusser 1996: 137).

»Fotos, Filme, Videos und überhaupt alle technischen Bilder werden von Apparaten hergestellt, welche objektive Erkenntnis programmgemäß kodifizieren. Nur wer diesen Code kennt, kann solche Bilder tatsächlich entziffern. Da dies wissenschaftliche Kenntnisse voraussetzt, ist der ›normale‹ Empfänger ein Analphabet in Bezug auf diese Bilder.« (vgl. Flusser 1995: 88)

Flusser zeigt in publikumswirksamer Drastik die Kehrseite des (Aber-)Glaubens an die Bilder, indem er ihnen generelle Unverständlichkeit bescheinigt – also das Gegenteil dessen, als was wir sie zu nehmen gewohnt sind, als Wahrheiten. Diese Sichtweise kann auf Egoyans Bilderkritik angewendet werden, gerade deshalb, weil Flusser sentimental-psychologisierende Implikationen völlig ausklammert und sich dem Medium von einer rein technizistischen Seite nähert: Wir kennen seinen Kode nicht, also sind Interpretationen von vornherein verzerrt. Dennoch nutzen wir gerade diese Medien als Speicher der Erinnerung.¹⁰⁸

Auch Baudrillard hat sich – unter simulationstheoretischen Vorzeichen – mit Video auseinander gesetzt: Am Ende einer Entwicklung, die mit Dürers Zeichengerät begann und von der Renaissance bis heute die verschiedensten Erscheinungsformen durchlaufen hat (vgl. Beke 1990: 95ff.), steht der elektronische Bildschirm, respektive das Video, mit dem sich alles als Rastermatrix aufzeichnen lässt. Laut Baudrillard führt die digitale Reproduktion und die damit verbundene Aufspaltung des Ganzen zu einer umfassenden Krise der Selbsterfahrung. Angesichts der medialen Reproduktion des Individuums durch Bildmaschinen spricht er vom »fraktalen Subjekt«, das sich via Bildschirm eine zweite Identität verschaffe. Die jedoch bereichere nicht seine

»erste«, da das Mittel der Unterscheidung langsam verloren gehe. Durch tausendfache Reproduktion löse sich die Realität selbst auf, werde ununterscheidbar von ihrem digitalen Doppel und verschwinde letztlich hinter diesem. Digitale Duplikation des Selbst durch technologische Systeme führe zur Dividuation, zur Verdopplung des Subjekts und resultiere in seiner Degradierung zum eigenen Referenten (vgl. Baudrillard 1989).¹⁰⁹

Video als Dispositiv

Metz und Baudry hatten die kinematographische Situation mit der Regression des Zuschauers in die Spiegelphase verglichen: Der Spiegeleffekt des Kinos beruht auf einer dispositiven Anordnung, in die der Zuschauer eingebunden wird und auf die er prinzipiell keinen Einfluss nehmen kann. Metz hat seine Theorie im Vergleich zu Baudry um die Beobachtung erweitert, dass der »Spiegel der Leinwand« zwar die gesamte physische Welt wiedergibt, [...] den Körper des Zuschauers aber gerade *auspart*.« (Winkler 1992: 45f.). So gerät der Zuschauer in die Position des überwachenden Voyeurs.

»Zentral [...] ist dabei, dass Metz die Subjektüberhöhung nicht wie die »Techniker« allein aus der Konstruktion der Kamera ableitet; die Auslieferung der Welt an den Zuschauer [...] kommt vielmehr dadurch zustande, dass die Leinwand wie der Spiegel

108 Hinsichtlich des Mediums Video macht Flusser an anderer Stelle eine interessante Bemerkung: Im Video sei der Begriff der historischen Zeit vorstellbar geworden, und zwar deswegen, weil es palimpsestartig funktionieren könne, da durch Überspielen eine Schicht über oder vor der anderen erscheinen könne. Das Videoband lasse sich so unter »archäologischen« Gesichtspunkten analysieren (vgl. Flusser 1996: 197) – das ist exakt das Verfahren, nach dem sich ein Protagonist in FAMILY VIEWING eine Geschichte zulegen und die ungeliebte Vergangenheit zugleich überspielen will, doch hat die Rezeptionssituation auf den Protagonisten einen genau gegenteiligen Effekt, da er sich durch die Bilder von seiner Geschichte entfernt, anstatt Zugang zu ihr zu finden. Gerade an diesem Beispiel wird deutlich, dass Flussers techno-metaphorische Perspektive sich von den tatsächlichen Rezeptionsvoraussetzungen zum Teil erheblich entfernt, geht es doch bei der Rezeption narrativ organisierter Bewegungsbilder vor allem um die Konstruktionsarbeit des Zuschauers, mehr um die Wahrnehmung und die diskursive Seite der Bilder als um ihre Materialität. Flussers Ansatz kann dennoch als interessanter Impuls in Bezug auf die Frage des »Wie« repräsentatorischer Strategien gelesen werden, zumal bei Egoyan die sichtbare Materialität des Videobildes häufig dessen Zeichencharakter thematisiert.

109 Zum Zusammenhang zwischen Simulation, Narration und Geschichte vgl. auch das anschließende Kapitel zu Egoyans viertem Spielfilm THE ADJUSTER.

die Welt kontinuierlich und vollständig präsentiert, den Zuschauer aber aus dieser vollständigen Welt hinausdrängt und ihn in eine Position der ›Überwachung von außen‹ einsetzt.« (Winkler 1992: 46)

Zwar erzählt Video mit den prinzipiell gleichen Mitteln wie das Kino, aber die dispositivische Anordnung ist grundverschieden und außerdem viel variabler als das Dispositiv, das die Apparustheoretiker im Kino erkannt hatten: Ausgestattet mit einer Videokamera wird der Kinobesucher außerhalb des Kinos zum Hersteller von Filmen und damit auch zum Kontrolleur über das, was er sich später ansehen wird. Im Unterschied zum Film sind die Videobilder im Moment der Aufnahme verfügbar, in der Simultanität von Aufnahme und Wiedergabe koinzidieren auch ganz real Produktion und Rezeption. Zudem handelt es sich bei den Aufzeichnungen des Privatfilmers nicht um ›Fiktionen‹, sondern um ›Dokumentationen‹ – normalerweise des eigenen Lebens bzw. des sozialen Umfeldes, das auf dem heimischen Fernsehmonitor betrachtet werden kann. Die Verdopplung des Körpers im Bild wird so zu einem aktiven Feedback auf die Lebenswirklichkeit des Videofilms. Zwar lässt sich, wie angemerkt, das Dispositiv nicht im Film zeigen; die Verdopplung eines Körperbildes im Film durch Video ist jedoch eine der Möglichkeiten, die Verdopplung des Körpers durch Bilder in der Fiktion zu wiederholen, insbesondere, wenn ein auf einem Monitor verdoppelter Körper dem ›realen‹ Körper gegenübergestellt wird: Dann wird deutlich, dass der Monitor auch im technischen Sinn des Wortes kein Spiegelbild ist, nicht nur, weil er nichts reflektiert und selbst Licht ausstrahlt, sondern weil er die Reflexionsachse des Spiegels umkehrt und den Beobachter der simultan gefilmten Szene in einen Raum versetzt, für den er über keine Koordinaten verfügt und in dem er tendenziell die Orientierung verliert (vgl. Flusser

1994: 196). Um ein banales, aber höchst wirksames Beispiel zu bemühen: Diese Orientierungslosigkeit entspricht einer Alltagserfahrung, die jeder macht, der an einem Schaufenster vorbeigeht und dabei von einer Videokamera erfasst wird, die die Szene auf einem Monitor simultan wiedergibt. Sowohl belustigt als auch schockiert muss der Betrachter feststellen, dass die Identität des Bildes mit dem (eigenen) Körper irritiert ist, und gewöhnlich richtet sich der nächste Blick dann suchend auf jene Instanz, die das Bild mit dem Körper verbindet: Die aufzeichnende Kamera, die – als apparative Schnittstelle – dem Betrachter sogleich versichert, dass es sich bei dem Bild tatsächlich um das Äquivalent des eigenen Körpers handelt. Man sieht sich so, wie einen der Andere sieht, doch der Blick dieses Anderen ist in diesem Fall der Blick einer Apparatur. Mehr noch: Man sieht sich selbst *als* Anderen, wird also im Verhältnis zu sich selbst ein Anderer, ist zugleich innerhalb und außerhalb seiner selbst und bewegt sich wie seine eigene Marionette. Man hebt einen Arm und stellt fest, dass die Figur auf dem Monitor das Gleiche tut. Ungeachtet der apparativen Spezifikationen von Video kommt hier ein Aspekt ins Spiel, der das videographierte Körperbild als Ausdruck einer medialen Dividuation erscheinen lässt und der alle Formen künstlicher Körperbilder miteinander verbindet. Dass die Verdopplung eines Körpers im Bild – sei es in Form eines Videobildes oder einer Fotografie – in direkter Verbindung steht mit einer tiefen Verunsicherung der eigenen Identität, liegt auf der Hand:

»Wenn man von seinem Ich mehrere Wiedergaben herstellen kann, so lässt diese Pluralität des Selbst den Betroffenen oder den Betrachter an der Stabilität der Vorlage zweifeln.« (Bronfen 1998: 233)

Die Verdopplung des Selbst im Bild fungiert mehr denn als ›Ausweis‹ von Identität als Form der Maskerade, die als

einzig mögliche Form der Selbstinszenierung in der Darstellung auf ein referentielles Nichts verweist. Das Selbst verweigert sich zugleich in der Darstellung und wird durch diese Darstellung ausgelöscht, indem sie dessen Wandelbarkeit und Verfügbarkeit zum Ausdruck bringt. Während eine Fotografie ihren Artefaktstatus jedoch immer sichtbar mit sich führt, ist das beim Film keineswegs der Fall; erst die reflexive Dimension eines Kunstwerks kann diesen sichtbar machen. Stellt das fotografische (Selbst-)Bild schon per se eine Verdopplung des Körpers dar, so wiederholen die Videobilder in Egoyans Filmen diese Verdopplung in der Fiktion und sabotieren durch die Blickdramaturgie zwischen Schauspielern, Aufnahmeapparaten und Videobildern zugleich eine Identifikation mit den Figuren.

Neben den technisch-materiellen Aspekten von Video ist es vor allem die dispositioische Anordnung, die die erzählenden Medien Video und Film voneinander unterscheidet: Der Film überformt öffentliche und private Erinnerung narrativ und macht sie in einem fiktionalen Raum verfügbar, das Video als elektronische Schnittstelle zwischen Erinnerung und Bild »speichert« private Erfahrungen und überhöht sie zu einem kontinuierlichen Feedback der Wirklichkeit. In diesem Sinn macht Baudrillards Szenario Sinn, demzufolge das Videostadium das Spiegelstadium abgelöst habe:

»Die Video- und Stereokultur erzeugt nämlich kein narzisstisch Imaginäres, sondern ist ein Effekt äußerster, verzweifelter Selbstreferenz, ein Kurzschluss, mit dem das Gleiche ans Gleiche unvermittelt angeschlossen wird; ein Effekt, der damit zugleich seine Intensität an der Oberfläche und seine Bedeutungslosigkeit in der Tiefe bezeugt.« (Baudrillard 1989: 120)

In der Transformation von Erleben und Erinnern durch eine Überflutung mit Bildern, die sich in Form von Home-Vi-

deos, Überwachungsmonitoren, Musik-Clips und allgegenwärtigen Fernsehbildern den öffentlichen und privaten Lebensräumen einschreibt, wird Video zur realitätsmächtigen Bewusstseinsmaschine und löst den Körper auf im elektronischen Dispositiv. Das Paradoxe: je höher die »Auflösung«, desto größer der Realitäts-eindruck.

Voyeurismus und Video

Wenn Egoyan Figuren vorführt, die über visuelle Kommunikationsmittel zueinander in Kontakt treten, dann wiederholt er auch das voyeuristische Moment, das Bestandteil des Filmerlebnisses ist, in der Fiktion. Das Kino als privilegiertes Medium des Auges hat die voyeuristischen Aspekte sowohl des Romans als auch des Theaters internalisiert. Zugleich ist das Kino selbst eine Wunscherfüllungsmaschine (ebenso wie eine, die Wünsche hervorbringt), ist also libidinös besetzt (vgl. Stam 1992: 41f.). Metz nennt als eine der Bedingungen, die das Kino ermöglichen, die Schaulust als Trieb im psychologischen Sinn. Er unterscheidet zwischen den Instinkten, die leicht und nur direkt befriedigt werden können (z. B. Hunger und Durst) und den Trieben. Instinkte werden am Ort des Entstehens ihrer Symptome befriedigt, Triebe dagegen können sublimiert werden (z. B. Masturbation und Skopophilie). Die perceptiven Triebe haben demnach eine stärkere Beziehung zur Abwesenheit ihrer Objekte als die Instinkte. Mehr noch:

»[T]he »perceiving drive« – combining into one scopic drive and the invocatory drive – concretely represents the absence of its object in the distance at which it maintains it and which is part of its very definition: distance of the look, distance of listening.« (Metz 1986: 261)

Der Voyeur braucht den räumlichen Abstand zum Objekt seiner Begierde, er positioniert es so, dass er es sehen kann, aber selbst nicht gesehen wird. Eine zu große

Nähe würde bewirken, dass seine übrigen Sinne aktiviert würden und – wichtiger – dass er das Objekt nicht mehr sehen könnte. Das Schauen dominiert nicht nur das Handeln, sondern schließt es aus (vgl. Metz 1986: 261). Nicht in der Distanz zum Objekt auf der Leinwand, sondern in der prinzipiellen Abwesenheit des *gesehenen* Objekts erkennt Metz den entscheidenden Unterschied zwischen Film und Theater bzw. zwischen Filmerlebnis und anderen ›direkten‹ voyeuristischen Akten, in denen Schaulust und Exhibitionismus, verteilt auf zwei ›Darsteller‹, koinzidieren; dies gilt z. B. auch für arrangierte Szenen wie den Striptease (vgl. Metz 1986: 262f.). Das Kino kennt kein Arrangement zwischen Objekt und Betrachter, keinen Vertrag mit dem Anderen, der ein solches Subjekt-Objekt-Verhältnis sanktionieren könnte; deshalb ist die ihm eigene Schaulust auch viel eher mit der Urszene¹¹⁰ verbunden, als das bei anderen visuellen Künsten der Fall ist (vgl. Metz 1986: 264). Der Genuss am Kino resultiert im Wesentlichen daraus, dass das betrachtete Objekt nicht weiß, dass es betrachtet wird (vgl. Metz 1985: 547). Doch Metz bringt in diesem Zusammenhang einen Aspekt ein, der die vorfilmische Situation als einen zur Rezeptionssituation komplementären Moment deutet: Während der Filmaufnahme ist der Schauspieler anwesend, das Publikum aber abwesend; in der Kinosituation hat der Schauspieler alle Aufmerksamkeit des anwesenden Publikums, während er selbst abwesend ist.

»The exchange of seeing and beeing seen will be fractured in its centre, and its two disjointed halves allocated to different moments in time: another split. I never see my partner, but only his photograph. This does not make me any less of a

voyeur, but it involves a different regime, that of the primal scene and the keyhole.« (Metz 1985: 547)

Im illusionistischen Film verschleiert die Story diese zeitliche Differenz und behauptet stattdessen Präsens und sogar ›Wirklichkeit‹. Damit wird das Filmbild zum Fetisch der Realität, wird Handeln durch Schauen ersetzt – genau das, was Egoyans Charaktere in *SPEAKING PARTS* tun. Egoyans Kino ist gewissermaßen eines jenseits der Schaulust, denn der Voyeurismus, in dem sich seine Charaktere ergehen, bereitet diesen längst kein Vergnügen mehr. Sehen bedeutet Information (*NEXT OF KIN*, *THE ADJUSTER*), Ersatz für Erinnerungen (*FAMILY VIEWING*, *CALENDAR*), Ersatzbefriedigung (*SPEAKING PARTS*, *THE ADJUSTER*) und ist pathologisch besetzt (*EXOTICA*, *FELICIA'S JOURNEY*): Egoyans Figuren sind postmoderne Höhlenbewohner, denen das Schauen zwar keinen Spaß macht, die aber nichts anderes gelernt haben. Sie bedienen sich häufig einer dispositorischen Struktur, die das Gegenüber auf Abstand bringt, fixiert und sein Bild zum Fetisch erhebt, der den Körper im Moment seiner Wahrnehmung von außermedialen Raum-Zeit-Bezügen abschneidet.

Filmischer Voyeurismus ist nicht unbedingt an sexuelle Inhalte gebunden, aber sie sind sein offensichtlichster Ausdruck. Das Kino selbst ist in dem Maße pornographisch, wie es die Wünsche seiner Konsumenten erkennt und ausbeutet. Insofern ist das kinematographische Bild immer auch pornographisch (weil voyeuristisch) und das pornographische Bild eine Metapher auf das Kino überhaupt. Der Pornofilm steht aber noch in einem anderen Verhältnis zum Kino als Ganzem: Er ist dasjenige Genre, in dem das Körper-

110 »For its spectator the film unfolds in that simultaneously very close and definitely inaccessible ›elsewhere‹ in which the child sees the amorous play of the parent couple, who are similarly ignorant of it and leave it alone, a pure onlooker whose participation is inconceivable. In this respect the cinematic signifier is not only ›psychoanalytic‹; it is more precisely Oedipal in type.« (Metz 1986: 264)

bild mit dem dazugehörigen Körper tautologisch verschmilzt, da es nichts außer sich selbst zum Inhalt hat. Es handelt sich dabei sozusagen um eine 1-zu-1-Transformation des physiologischen Begehrens in eine Struktur des Sehens, die die technologische Beherrschbarkeit und Regulierbarkeit des gesamten Triebapparats suggeriert, indem sie dessen Mechanismen abzubilden und damit zu erklären vorgibt. Der pornographische Film macht das sexuelle Ereignis zu einem primär visuellen:

»Er überschreitet eine imaginäre Grenze des Begehrens in einen Bereich, wo die sinnliche Erfahrung durch die technische, das Auge durch das Objektiv, das Mikroskop durch das Zielfernrohr ersetzt wird.« (Seeßlen 1990: 78)

Die voyeuristische und ödipale Struktur des Kinoerlebnisses wiederholt Egoan im Film mit den Mitteln des Videos. Es ist ein vorgeführter Voyeurismus, der den Betrachter in ein bestimmtes Verhältnis zum Objekt der Schaulust und auch zum Vorgang des Beobachtens selbst setzt; er etabliert ein reflexives Verhältnis zwischen Zuschauer und Zuschauen. Wird das Videobild einer sexuellen Handlung in einen filmischen Kontext verpflanzt, so verändert sich seine Bedeutung: Was im Zustand des ›reinen‹ Videos die Aufregung des Voyeurs befriedigt, verweist nun auf sich selbst und seine Gemachtheit. Der Betrachter bekommt etwas zu sehen, was nicht für ihn bestimmt ist. Das gilt zwar auch für den pornographischen Film, doch anders als dort wird der Zuschauer bei Egoan selbst einer Beobachtung unterzogen, und zwar durch die Narration selbst, durch die spürbare Anwesenheit eines erzählenden Subjekts. Der Filmemacher frustriert das voyeuristische Vergnügen, indem er dem Zuschauer vermittelt, dass das auf der Leinwand Gezeigte bereits entdeckt wurde, dass es für den Zuschauer nichts zu entdecken gibt, da er selbst sich dabei über die Schulter sieht, wie er die Fi-



Abb. 16-18

guren auf der Leinwand beobachtet und gleichzeitig vom Filmemacher dabei beobachtet wird (vgl. Virilio 1993: 110). Die Transformation eines Bildes in ein anderes Medium kann demnach seine ursprüngliche Intention aufdecken.

Sowohl in FAMILY VIEWING als auch in SPEAKING PARTS gibt es Szenen, die die ›Objektivierung‹ des sexuellen Vorgangs per

Video thematisieren und damit auf einen Mechanismus verweisen, in dem das subjektive Begehren seiner Organisation durch eine technologische Anordnung subordiniert wird: »For Egoyan, it is sex above all else which has come to be mediated by electronic processes, whether it be a video camera or telephone answering machine.« (Barker 1989: 283f.)

Sandra und Stan (FAMILY VIEWING) sitzen auf dem Bett, am rechten Bildrand ist ein Monitor sichtbar und links daneben eine auf einem Stativ angebrachte Videokamera, die die Szene spiegelverkehrt aus leichter Obersicht aufnimmt, das heißt, aus dem der Filmkamera direkt gegenüberliegenden Blickwinkel (Abb. 16). Das Telefon klingelt, es ist Aline von der Telefon-Sex-Zentrale aus, und Stan stellt den Telefonlautsprecher auf »on«. Ein stilisiertes erotisches Gespräch beginnt. Währenddessen schwenkt die Kamera nach rechts und zoomt dann den Monitor ein (Abb. 17). Ein Schnitt zeigt die Szene aus einem Winkel, der genau zwischen jenem der ersten Einstellung und jenem des aufzeichnenden Monitors liegt, ein quasi objektivierender Blickwinkel, der die beiden anderen Perspektiven synthetisiert (Abb. 18). Stan fordert Aline auf, zu erzählen, was sie gerade tut. Dabei ermuntert er gleichzeitig seine Freundin Sandra durch Blicke, eben

diese Handlungen auszuführen (seine Brust mit der Zunge zu berühren, ihre eigene Brust zu streicheln usw.). Die folgenden Schnitte alternieren zwischen der frontalen Einstellung und der Perspektive der Videokamera, der eine favorisierte Stellung eingeräumt wird, denn die erste Einstellung wird dagegen nicht mehr wiederholt. Die Kamera hat also die Perspektive gewechselt zu Gunsten einer Position, die uns zu direkten Zeugen am Vorgang der Aufnahme macht, indem sie unseren Blick durch das Zeigen des Monitors mit jenem der Videokamera synchronisiert.

Die Rückkopplung nicht der Wahrnehmung, sondern der Identität selbst an das Medium ist in Stans inszenierter Sexualität visualisiert: Sex scheint einzig dem Zweck seiner Aufzeichnung zu dienen. Sandra wird zum Medium einer telefonisch übertragenen Regieanweisung, deren Ausführung die Videokamera aufzeichnet. Das Ganze dient nicht der sexuellen Stimulation des ›Regisseurs‹ und Besitzers der ›Produktionsmittel‹ Stan, denn dieser ist weder an einer Beobachtung der Szene noch an einer retrospektiven Sichtung der Videobänder interessiert, sondern allein an der Geste des Aufzeichnens selbst. Video wird zum Instrument von Macht und Kontrolle, die reiner Selbstzweck geworden ist und damit dem entspricht, was George Grant als technologisch deter-



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22

minierten Willen zum Willen bezeichnet hat.¹¹¹ Weder verschafft die Performanz der Aktion den Beteiligten einen Lustgewinn noch offeriert die Szene dem Zuschauer erotische Schauwerte. Der Akt des Aufzeichnens der eigenen Handlungen scheint vielmehr die einzige Möglichkeit der Selbstversicherung zu sein: Stan kann sich seiner Präsenz nur dadurch versichern, dass er das, was er tut, aufzeichnet. Die Verdopplung seines Bildes macht eine Identifikation mit der Figur jedoch ebenso unmöglich wie sie ihre Figurenidentität sabotiert.

Sex ist andererseits institutionalisiert in einem Dienstleistungsunternehmen in Form der Telefonsex-Agentur, bei der Aline arbeitet. Diese Agentur stellt gewissermaßen das Positiv dar zu Stans sexueller Aktivität (und ist mit dieser gleichzeitig untrennbar verbunden): Ebenso wie Stan seine sexuellen Obsessionen medial auf einen technischen (oder: virtuellen) Raum außerhalb der Intimität der eigenen vier Wände projiziert, dringt Sex von außerhalb per Telefon in den Privatbereich der Familie ein – bezeichnenderweise zum ersten Mal bei der nur scheinbar unverfänglichen Situation eines gemeinsamen familiären Fernsehabends.

Ein Handlungsstrang von *SPEAKING PARTS* erzählt die sexuelle oder sexualisier-

te 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 videographischen Images 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 (Abb. 19, 20). 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 konnotiert der Blickwinkel aber auch die ubiquitäre Überwachung durch eine mediale Struktur, 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 zum Höhepunkt kommen – zumindest spielen sie das (ob nur für uns oder auch füreinander ist nicht zu entscheiden). Egoyan stellt den

111 Vgl. Kap. I.4: Der Wille zur Herrschaft koinzidiert in Grants Diskurs mit einer bedingungslosen Affirmation der Technologie. Grant sieht hier einen von sozialen und kulturelle Bezügen freien Impuls am Werk, einen nihilistischen Willen zum Willen, der die Zerstörung adäquater Denksysteme westlicher Prägung nach sich zieht (vgl. Kroker 1984: 25).



Abb. 23-25

Blick auf den medial verdoppelten Körper als pornographischen Blick aus: In Großaufnahmen erscheinen Claras Hand, die an ihrer entblößten Brust spielt, ihr lustverzerrtes Gesicht, wird ihr (Ober-) Körper detailliert abgefahren (Abb. 21, 22). 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. Das Skandalöse dieser Bil-

der liegt darin, dass wir sie sehen, obwohl sie nicht für uns bestimmt sind, denn dieser pornographische Blick ist im Rahmen eines Spielfilms durchaus ›fehl am Platz‹, verweist er doch auf das grundsätzlich pornographische Moment, das dem Vorgang des Bildermachens und -schauens inhärent ist: Die sexuellen Inhalte konfrontieren den Zuschauer deshalb mit seinem eigenen Voyeurismus, weil er mit den Bildern nicht allein ist, sondern einer Beobachtung durch die selbstbewusste Narration unterzogen wird.

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 echtem 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, nämlich als Bild. Der Akt der Masturbation wird nicht nur eng an den des Schauens gebunden, sondern untrennbar mit ihm verknüpft. 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. Das wirft die Frage auf, inwieweit Kommunikation und Bilder im Allgemeinen, Sexualität und Bilder im Besonderen, in ein irreversibles Abhängigkeitsverhältnis zueinander getreten sind (vgl. Burnett 1993: 13ff.).

Der Status des Körpers als Bild erreicht einen 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 Arrangement, das beide Figuren zu Betrachtern



Abb. 26



Abb. 27

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 die verfremdend 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 (Abb. 23, 24). Obwohl Lance und Clara nie gemeinsam 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 (Abb. 25). Mit didaktischer Sorgfalt wird die vermeintliche Unmittelbarkeit der Kommunikation als Illusion entlarvt, der in dieser Szene der Zuschauer aufsitzt.

Das Videobild als Fetisch

Während die beschriebenen Beispiele aus FAMILY VIEWING und SPEAKING PARTS sich

noch weitgehend in eine narrative Logik fügen, dominiert das fetischistische Moment in jenen Passagen, in denen eine einzelne Figur mit einem Bild oder einem Video konfrontiert ist, häufig den narrativen Wert der Einstellungen.

Das elektronische Bild repräsentiert ein fetischistisches Verlangen, weil es immer nur einen Teil des Objekts zeigen kann, an dem sich Begehren entzündet. Deutlich wird das in der oben beschriebenen Eingangssequenz von SPEAKING PARTS, wenn die Kamera den Fernsehmonitor einzoomt und die Bilder von Lance und Clarence für Lisa und Clara in Großaufnahmen erscheinen, die die Rasterpunkte des Monitors als primäre Qualität hervortreten lassen: Um sichtbar zu sein, muss das Bild fragmentiert und in einzelne Punkte zerlegt werden. Es wird so auch zur Metapher für die Fragmentierung unserer Wahrnehmung bei der Rezeption visueller Repräsentationen. Das visuelle Kontinuum erscheint losgelöst aus jeglichem Kontext und – im doppelten Sinn – befreit von geschichtlichen Bezügen, da diese Bilder am Beginn des Films völlig kommentarlos nebeneinander stehen. Sie signifizieren einen Bewusstseinszustand der beiden Protagonistinnen, ein Verlangen, das ebenso sehr auf das Bild wie auf die Figur, die es zu repräsentieren scheint, zielt. Die Bilder transzendieren ihren technologischen Ursprung und werden zu Signifikanten des emotionalen Zustands ihrer Betrachterin-

nen, und gleichzeitig werden sie zum Behälter von deren Gefühlen und Fantasien (vgl. Egoyan 1993a: 32). Der Monitor mit dem Video von Claras Bruder ist zwar annähernd aus Claras Perspektive aufgenommen, zeigt uns zugleich aber mehr, als diese sehen kann, nämlich einen leinwandfüllenden Monitor, was einem Abstand von nur wenigen Zentimetern vor dem Bildschirm entspricht (Abb. 26, 27).

Der leinwandfüllende Monitor gibt also nicht das wieder, was die Protagonistin sieht, sondern zeigt, wie sie es wahrnimmt, und zwar besser, als wenn der Gegenschuss visuell logisch konstruiert wäre. Die Objektivität der Videoaufnahme vermischt sich mit der Subjektivität ihrer Perzeption, wir sehen, wie die Figur die Bilder aufnimmt oder interpretiert. Die Einstellungen illustrieren also den Seelenzustand oder die Gemütslage der Protagonistin. Die technische Projektion wird für den Ausdruck einer subjektiven Wahrnehmung funktionalisiert, Technik wird zum Modell psychosozialer Vorgänge (vgl. Butz 49ff.).

Die gesamte Sequenz führt die Filmfiguren ein, situiert sie jedoch weder in einem raumzeitlichen noch in einem sozialen Kontext. Dadurch wird die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Aussagekraft der präsentierten (Video)Bilder gelenkt, die dieser mit den Figuren betrachtet. Die Bilder verweigern sich von Anfang an ihrer Narrativisierung und verweisen so auf ihre mediale Qualität; sie zeigen das, was sie zeigen, ohne referentiellen Bezug. Ebenso werden auch die ansonsten häufig klischeehaft mit Bedeutung aufgeladenen Symbole ihrer Bedeutungen entledigt: Die Figuren weigern sich, die Konnotationen symbolischer Gegenstände wie etwa Rosen=Liebe wahrzunehmen (vgl. Burnett 1993: 11), die kon-

ventionalisierte Symbolsprache greift nicht, da es sich hier eben nicht um Rosen, sondern um Bilder von Rosen, nicht um Körper, sondern um Körperbilder handelt:

»The juxtaposition of electronically produced images (television, video) and photographically produced images (film) makes us aware of the diverse visual codifications of different *media*. That we can recognize a video image as opposed to a filmic one renders both something other than ›natural‹.« (Stam 1992: 227f.)

Die Limitationen der Filmbilder, die in der Rezeption der Videoimages durch Lisa und Clara evident werden, kreieren eine Oberflächenspannung, die den Zuschauer instruieren soll, die Bilder als Bilder wahrzunehmen, ihre Limitationen in einem reflexiven Akt zu transzendieren und dadurch ein reflektiertes Verhältnis zwischen sich und der Leinwand herzustellen, anstatt die Bilder wie seine Figuren zu fetischisieren (vgl. Egoyan 1993a: 32). Die Tragik der beiden Frauen in *SPEAKING PARTS* besteht in ihrer Weigerung, Bilder als kulturelle Artefakte zu erkennen. Stattdessen beharren sie darauf, sie als Extensionen von Fantasien und persönlichen Mythologien zu interpretieren.

Familienroman¹²

Egoyan inszeniert Sex in kühlen, stilisierten Arrangements und zeigt damit, dass die Lust dann verloren geht, wenn sie in einem apparativen Regelwerk technologisch rationalisiert werden soll. Seine Inszenierung sexueller oder erotischer Inhalte richtet sich nicht nur gegen den Pornofilm, sondern gegen die sexualisierte Repräsentation von Körpern überhaupt, gegen die Darstellung von Emotionen auf der Leinwand. Auf der anderen Seite und sozusa-

112 Als Familienroman werden Fantasien bezeichnet, die die familiären Bande zwischen Kindern und Eltern, aber auch zwischen Geschwistern modifizieren. Diese Fantasien hängen mit dem durch die ödipale Situation ausgeübten Druck zusammen und können sich auch im Wunsch nach inestuösen Bindungen manifestieren (vgl. Laplanche/ Pontalis 1972: 152f.).

gen komplementär dazu reglementiert der Regisseur in einigen Fällen durch stilistische Interventionen die sexuelle Grenzüberschreitung, deren offensichtlichster Ausdruck die inzestuöse Beziehung innerhalb der Familie ist. Inzest spielt in einigen Filmen Egoyans eine Rolle,¹¹³ doch sind diese Beziehungen einerseits stets nur angedeutet, und andererseits handelt es sich bei den Beteiligten niemals um tatsächliche Familienmitglieder, sondern immer um ›konstruierte‹ Familien.

Am Beginn von *FAMILY VIEWING* – nach der oben beschriebenen Eingangssequenz – umkreist die Kamera den vorm Fernseher sitzenden Van von schräg oben und fährt dann auf ihn zu. Seine Stiefmutter Sandra betritt den Raum und setzt sich neben ihn. Die einander zugewandten Profile werden groß gezoomt, während sich ihre Lippen einander nähern. Kurz bevor sie sich küssen, friert das Bild ein und wechselt die Qualität vom ›Video‹ zum ›Filmbild‹ (Abb. 28). Elektronisch verfremdeter Applaus begleitet die Szene, die darauf bis zu Sandras Auftritt ›zurückgespult‹ wird bis zu dem Bild, das Van mit der Fernbedienung vor dem TV-Gerät zeigt.

Die letzte Einstellung, die Van in der Ausgangshaltung zeigt, suggeriert, er selbst habe das ›Video‹ zurückgespult, das seinen eigenen Körper in einer präsentischen Repräsentation zeigt, dem Beginn einer Spielfilmhandlung. Nicht nur wird der Illusionscharakter des Spielfilms in Fortführung und Steigerung der Eingangssequenz radikal in Frage gestellt, sondern der Regisseur gibt sich auch als diejenige Instanz zu erkennen, die die Beziehungen der Figuren zueinander reglementiert. Egoyan verknüpft in dieser Sequenz mit ein und denselben Bildern zwei sich ausschließende Modi der Repräsentation: den der narrativen Fiktion, die – um funktionieren zu können – gegenwärtigkeit



Abb. 28, 29

beansprucht, und den der abgeschlossenen und verfügbaren Dokumentation (Vorzeitigkeit).

Einige weitere Szenen in *FAMILY VIEWING* deuten auf das inzestuöse Verhältnis zwischen Van und Sandra hin, aus dem Van sich schließlich befreien wird, doch in keiner Szene wird so stark darauf verwiesen wie in der beschriebenen. Auch in *SPEAKING PARTS* gibt es eine Szene, in der sich Clara und Lance im Flur einander gegenüberstehen und die Erwartung geweckt wird, dass sie sich gleich küssen werden, wozu es Egoyan aber nicht kommen lässt (Abb. 29). Die Kamera verweilt jedoch ein paar Sekunden zu lange auf den beiden Köpfen, als dass der Umschnitt auf eine andere Szene nicht als Eingriff wahrgenommen würde. Der Logik der Filmhandlung entspre-

113 Peter und seine ›Schwester‹ Azah in *NEXT OF KIN*, Van und seine Stiefmutter Sandra in *FAMILY VIEWING*, Clara und ihr ›Bruder‹ Lance in *SPEAKING PARTS*, Francis und Christina in *EXOTICA*.

chend reproduzieren Clara und Lance das Verhältnis von Bruder und Schwester, da Clara Lance völlig mit ihrem Bruder identifiziert wie jener die Rolle des Verstorbenen annimmt, die er im Rahmen eines Films im Film spielen soll. In beiden Fällen verhindert der Regisseur durch eine intervenierende Montage die inzestuöse Annäherung der Filmfiguren.

Freud hat beschrieben, dass das Inzestverbot oder -Tabu einen ganz entscheidenden und zentralen Mechanismus zur Konsolidierung von Gemeinschaften darstellt (vgl. Freud 1940). Das Wesen des Tabus wie der Neurose ist ein Verbot: »Das Haupt- und Kernverbot der Neurose ist wie beim Tabu das der Berührung, daher der Name: Berührungsangst [...].« (Freud 1940: 37) Diese Berührungsangst dehnt sich bei fortschreitender Krankheit potenziell auf die gesamte Welt aus: Alles wird unberührbar, jede Berührung birgt die Gefahr der Katastrophe. Gleichzeitig ist die Berührung »der Beginn jeder Bemächtigung, jedes Versuches, sich eine Person oder Sache dienstbar zu machen.« (Freud 1940: 44); also auch die Welt, einen Menschen, ein Bild, den eigenen Körper. Wenn die Berührung nicht statthat oder nicht statthaben kann, lässt sich das als Scheitern interpretieren. In Egoyans Werk indiziert die unterlassene Geste der Berührung ebenfalls ein Verbot. Die neurotische Berührungsangst bezieht sich, so Freud, immer auf die sexuelle Berührung (Freud 1940: 90) bzw. auf deren Vermeidung. EXOTICA basiert geradezu auf dem Verbot der Berührung, das dort zur Voraussetzung eines neurotischen Spiels wird, aber auch in den übrigen Filmen wird die Berührung des anderen Körpers vom Regisseur häufig vereitelt: An die Stelle von Handeln (Berühren) tritt Sehen, an die Stelle des Körpers sein Bild.

Was Freud nur für die biologische Kernfamilie annahm, die strukturierende Funktion des Ödipuskomplexes, das über-

trägt Lacan unter dem Einfluss von Lévi-Strauss' strukturaler Anthropologie auf gesellschaftliche Systeme überhaupt. Das Inzest-Tabu konstituiert dabei eine symbolische Ordnung, die mit jener der Sprache identisch ist und die wie ein Gesetz funktioniert:

»Nach diesem Grundgesetz überlagert das Reich der Kultur durch die Regelung von Verwandtschaftsbeziehungen das der Natur, das dem Gesetz der Paarung unterliegt. [...]«

Hinreichend deutlich ist zu erkennen, dass dieses Grundgesetz mit seiner sprachlichen Ordnung identisch ist. Denn keine Macht außer der sprachlichen Benennung von Verwandtschaftsgraden ist imstande, das System von Präferenzen und Tabus zu institutionalisieren, das durch Generationen hindurch die Fäden der Abstammung miteinander verflocht und verknüpft.« (Lacan, zit. n. Pagel 1991: 105)

Der Ödipuskomplex ist also für Lacan das kulturstiftende Element schlechthin, »insofern Gesetz und Sprache in dem Grundgesetz repräsentiert sind, welches das Inzestverbot regelt.« (Pagel 1991: 106) Das Verbot des Vaters einer Symbiose mit der Mutter ist ebenfalls symbolisch aufzufassen, das Nein selbst geht von einer symbolischen Position aus, die sich nicht auf die Figur des realen Vaters beschränkt. In FAMILY VIEWING wird dieses ›Nein‹ vom Regisseur ausgesprochen, der letztlich auch der Organisator einer symbolischen Ordnung von Zeichen ist, diese Ordnung her- und im Film darstellt.

Während Freud vor allem Ödipus' Schuld hervorhebt, konzentriert sich Lacan ebenso stark auf Ödipus' persönliche Suche nach dem Wesen seiner eigenen Geschichte (vgl. Modellmog 1993: 88). Lacan bringt die Kastrationsangst mit dem Willen des Vaters in Zusammenhang, der von seinem Kind fordert, sich von der Erfahrung mütterlicher Geborgenheit zu distanzieren und seinen Platz in der Gesellschaft einzuneh-

men: Er ersetzt Freuds Biologismus durch einen kulturellen Imperativ.

»Die Frage des Subjekts bezieht sich keineswegs auf das, was aus irgendeiner Entwöhnung, Vernachlässigung, irgendeinem vitalen Mangel an Liebe oder Zuneigung resultieren mag, sie betrifft seine Geschichte, insofern es sie verkennt, und das ist das, was es wohl gegen seinen Willen durch sein ganzes Verhalten hindurch ausdrückt, sofern es dunkel danach strebt, sie anzuerkennen. Sein Leben ist durch eine Problematik orientiert, die nicht die seines Erlebens ist, sondern die seines Schicksals, nämlich – was bedeutet seine Geschichte?« (Lacan 1980: 58f.)

Nicht die Abschottung vom mütterlichen Körper ist das Entscheidende; vielmehr beinhaltet das Inzesttabu »an injunction to identify with the cultural order, which represents difference or otherness or individuation.« (Ragland Sullivan 1989: 61) – das ist ziemlich exakt die Position, in der sich Van in FAMILY VIEWING befindet. Van »enthält« sich des Inzests, um nach seiner tatsächlichen Mutter zu suchen und sie zu erkennen; nämlich als fehlendes Glied in der eigenen Biografie, das gleichwohl eine kulturelle Ordnung repräsentiert, deren (ethnische) Fremdheit Teil des Eigenen ist (Vans Mutter trägt ebenso wie ihre eigene Mutter, Armen, unverkennbar »ausländische« Züge). Stan opponiert dagegen, indem er Van von seinem Ziel ablenkt und ihm eine Arbeitsstelle vermittelt, denn er will nicht, dass Van sich um Armen kümmert, die in dieser Ordnung das fehlende Glied als »Körper« repräsentiert (während Vans Mutter, wie wir wissen, nur als Bild »existiert«). Das ödipale Dreieck findet seine Auflösung durch den Prozess der Erkenntnis, der untrennbar mit jenem der Erinnerung verknüpft ist: Das Fremde entpuppt sich als visualisierte Abspaltung des Eigenen. Der körperliche Inzest mit der falschen Mutter wird durch die Montage redigiert, und andererseits liefert das Bild (der echten Mutter) nur

unzulängliche Anhaltspunkte der eigenen Biografie.

Vans Vater Stan dagegen entwirft ein sexuelles Phantom, indem er das Weibliche als Bild konstruiert. Innerhalb dieses Bildes figuriert er selbst auf gleichem Niveau; wichtig ist nicht mehr der Sex, sondern seine Transformation in ein leidenschaftsloses Spiel. Indem er seine eigene Geschichte gleichzeitig auslöschen will, sitzt er einem Trugschluss auf, der die Realität dieses projektiven Spiels bereits irreversibel anerkannt und internalisiert hat. Während sich Stan, der Vater, auf seiner Suche vom Körper zum Bild bewegt, verläuft Vans Reise genau umgekehrt: Über die enigmatischen Bilder aus einer fernen Vergangenheit findet er zu seinen Erinnerungen.

Dass das Inzesttabu in FAMILY VIEWING vom Regisseur reglementiert wird, indiziert zweierlei: Zum einen konkretisiert sich nun ein Verbot durch die Fremdeinwirkung mittels einer apparativ-technologischen Struktur, der die psychische unterworfen scheint. In der Reglementierung des Inzests durch den Regisseur wird sozusagen ein kultureller Imperativ durch einen technologischen Imperativ exekutiert.

Zum anderen wird der Protagonist nur über diesen »Umweg« zu seinem unbekanntem Anderen geführt; seine persönliche Urszene – nach Christian Metz eine dem Filmerlebnis strukturell analoge »Szene« – erlebt er dagegen als Bild: Im letzten Drittel des Films entdeckt er auf einem der Videobänder eine Passage, die seine Mutter in einer sadomasochistischen Inszenierung durch den Vater zeigt. In einer anderen Szene betrachtet Van im elterlichen Schlafzimmer ein Videoband, das Stan und Sandra bei einer sexuellen Aktion zeigt: Auch die falsche Mutter erscheint als sexualisiertes Bild. Als er das Band zurückspult, tauchen auf dem Monitor Bilder seiner Kindheit auf. Diese Familienvideos (Van als Kind mit der echten Mutter und

der Großmutter Armen) interpretiert Van als ein Modell, das die Rekonstruktion der Familie inspiriert: Van, seine Mutter und Armen werden vom Vater im Garten gefilmt, der selbst nur dann erscheint, wenn er die Kamera auf einem Stativ postiert, in deren Blickwinkel tritt und den Personen Anweisungen erteilt. Es ist interessant, dass sich diese Anordnung in der Schlusseinrichtung strukturell wiederholt: Van, seine Mutter und Armen erscheinen als vereinte Familie, nur ist derjenige, der das aufzeichnet (=zeigt) nun nicht mehr der Vater, sondern der Regisseur Egoyan. Insofern handelt es sich bei FAMILY VIEWING auch um einen Film, der die Zusammenführung der biologischen Ursprungsfamilie entgegen der Intention einer Filmfigur inszeniert. Denn die Familienszenen auf dem Video, das der Sohn betrachtet, sind von ihrer Auslöschung durch den Vater bedroht. Egoyan ersetzt also auf der fiktionalen Ebene den von einer Filmfigur unterstützten technologischen Imperativ (Löschen und Aufzeichnen) durch einen kulturellen (die Reintegration der Familie), während er auf der formalen Ebene den kulturellen Imperativ des Inzestverbots durch Technologie aufrechterhält. Dieser Querstand lässt sich als höchst ambivalente Position sowohl gegenüber der Qualität und Bestimmbarkeit familiärer Bindungen als auch gegenüber der Technik interpretieren.

Die vermeintliche Authentizität der Familienszenen, die Van betrachtet, resultiert aus der erfolgreichen Verleugnung von Stil (vgl. Butz 1995: 47f.). Die Aufnahmen sind, wie Egoyan in einem Interview berichtet (Bohr 1995), mehr oder weniger zufällig entstanden, an einem Nachmittag mit Freunden und einer Super-8-Kamera, deren verwackelte und überbelichtete Bilder sich vom professionellen Gestus des Spielfilms bewusst abheben. Diese Aufnahmen ›erzählen‹ für sich genommen – überhaupt nichts. Entscheidend ist, dass

ihre ›Stillosigkeit‹ mit dem Stil des übrigen Films nicht kompatibel ist, dass sie aus der Fiktion herauszufallen scheinen und gerade deshalb ›echt‹ wirken. Sie suggerieren die authentische Nach- oder Aufzeichnung einer außerhalb der Fiktion liegenden Realität. Da Erinnerungen an das repräsentierte Familienleben im Rahmen der Filmhandlung von keinem der Familienmitglieder mitgeteilt oder überliefert werden, sind diese fiktiven Dokumentarfilmaufnahmen auch für uns einziges Indiz einer erinnerten Kindheit. Wir interpretieren sie als solche, auch wenn wir für deren Beweiskraft keinerlei Gründe haben als ihre mediale Oberfläche, die allein schon Wahrheit zu bezeugen scheint. Unsere Imagination einer Filmfamilie orientiert sich allein an diesen fingierten Szenen, die mit Emotion und Sinn aufgeladen werden. In diesem Zusammenhang erscheint es alles andere als zufällig, dass die Protagonisten tatsächlich keine Erinnerungen besitzen, was Sandra an einer Stelle des Films auch explizit formuliert: Sandra bietet Van ihre Hilfe bei den Schularbeiten an (bezeichnenderweise im Fach Geschichte); es geht darin um den zweiten Weltkrieg, doch kann sie sich an Erzählungen ihres Vaters nicht erinnern. Wie ihr geht es auch den anderen Protagonisten: Sie besitzen keine Erinnerungen – für uns wie für sie selbst konkretisieren sich ihre fehlenden Erinnerungen in audiovisuellen Repräsentationen von fragwürdiger Glaubhaftigkeit.

Vans ›Urszene‹, das ödipale Dreieck und der Vater-Sohn-Konflikt erscheinen in FAMILY VIEWING als Inszenierungen auf zweiter Ebene: Bei dem Material, das das Zuhause der Familie zeigt, handelt es sich um auf Filmmaterial umkopierte Videosequenzen. Das inzestuöse Verhältnis zwischen Van und der falschen Mutter wird filmisch dekonstruiert und redigiert. Diese filmisch und videographisch bereits reproduzierten Koordinaten eines kulturellen

Modells verweisen auf die abwesende Präsenz einer anderen Geschichte, die der Protagonist Van – mit Hilfe von Bildern – wieder finden will.

Die andere Geschichte

Stellte NEXT OF KIN die armenische der kanadischen Mittelstandsfamilie gegenüber, um zu zeigen, dass beide das Resultat gegenseitiger Projektionen und Zuschreibungen sind, und wurden die unterschiedlichen kulturellen Milieus relativ konkret beschrieben und voneinander abgegrenzt, so stellt sich das Verhältnis zwischen Eigenem und Anderem in FAMILY VIEWING komplexer dar. Die White-upper-Middle-class-Familie wird in einem technologisch verfremdeten Setting repräsentiert, das nicht allein eine zeitgeistgeprägte technologische Landschaft zitiert (vgl. Bailey 1990: 49), sondern vielmehr auf die Frage rekurriert, wo die Erinnerungen und Geschichten der Protagonisten aufgehoben sind. Sowohl in FAMILY VIEWING als auch in SPEAKING PARTS erscheint Geschichte als Abwesendes, als Mangel und Ziel, das jedoch nicht erreicht wird: Um erscheinen bzw. gezeigt werden zu können, muss die Erinnerung Bild werden, doch versuchen Egoyans Filme gerade nicht, vergangene Erinnerungen zu visualisieren, sondern die Visualisierung von Erinnerungen zu problematisieren. Ziel ist die Zerrüttung der Puzzleteile einer fragwürdigen Repräsentation, nicht ihr Zusammenfügen (vgl. Ligeira 78f.).

Bilder können nicht Erinnerungen zeigen, sondern nur auf das Vorhandensein von Erinnerungen verweisen, doch bleibt den Protagonisten nicht nur die visuelle, sondern auch die sprachliche Rekonstruktion von Erinnerungen versagt. Vans Verhältnis zu seiner armenischen Ursprungsfamilie bleibt enigmatisch, weil sich seine Spurensuche an rätselhaften visuellen und akustischen Bruchstücken orientiert. Zwar begreift er die Familienszenen, die der Va-

ter früher aufgezeichnet hatte, als Modell, doch zeitigen sie auch einen traumatischen Effekt, da er auf den Bändern eine Sprache spricht, die er im filmischen Präsenz nicht einmal mehr versteht. Die armenische Großmutter Armen dagegen bleibt stumm. Für den Vater Stan wird das sexualisierte Bild des eigenen und des anderen Körpers zu einem zur ›Wirklichkeit‹ simultan hergestellten Feedback, das die Realität zum Fetisch stilisiert. Die Figur Armen als Signifikant einer anderen Kultur wird selbst durch Bilder erklärt (durch eben jene Familienszenen, die der Vater früher aufgezeichnet hatte). Andererseits erscheint auch sie als stummes Bild, als ein leerer Signifikant, der nur durch sein ethnisches ›Anders-als‹ definiert ist. Aus einigen Äußerungen Stans geht hervor, dass Armen, seine frühere Schwiegermutter, ihn nicht mag. Armen sei sein Problem, wie er an einer Stelle des Films bemerkt. In einer der traumatischsten und zugleich komischsten Szenen des Films besucht er sie in dem Pflegeheim, und nachdem er ihr Blumen überreicht hat, macht der ebenfalls anwesende Van ihn darauf aufmerksam, dass man Armen bereits vor einem Jahr verlegt habe. Stan hat nicht bemerkt, dass er die falsche Person besucht hat, existiert Armen doch für ihn nur als unliebsamer Bestandteil einer vergangenen bzw. verdrängten Geschichte. Ebenso fungiert die armenische Großmutter als Vans Projektionsfläche. Anders als in NEXT OF KIN konkretisiert sich hier die Projektion im *tatsächlichen* Austausch der Körper: Armen wird zur Mutter von jemand anderem (gemacht), was zwar als narratives Element funktioniert (der Vater soll glauben, dass Armen tot ist), Armen nun jedoch als Projektionsfläche für Vans Fantasien freigibt. Wie in NEXT OF KIN der Körper durch das Körperbild ersetzt wird, können hier die Fantasien vom Körper nur durch seinen Austausch befriedigt werden (vgl. Ligeira 1993: 44).

Wie NEXT OF KIN versucht auch FAMILY VIEWING den Binarismus zwischen Eigenem und Anderem aufzubrechen, doch scheint gerade in diesem Film ›das Armenische‹ als privilegierter Ort möglicher Zuschreibungen. Lisa Siraganian deutet die armenischen Charaktere im Werk Egoyans als »Survivors«, als überlebende Zeugen des Genozids am armenischen Volk. Doch wie an etwas erinnern, wenn die visuelle Repräsentation von Erinnerungen gerade in Frage steht? Die flottierenden Bruchstücke verschütteter Erinnerungen bleiben in FAMILY VIEWING und SPEAKING PARTS rätselhaft: Die Figur Armen ist ebenso wie das Bild der tatsächlichen armenischen Mutter Vans ein Emblem, das selbst nicht Erinnerung ist. Aufgehoben in einer Inszenierung, die eine erklärende Repräsentation verweigert, kann sie interpretiert werden als »Garantie für das Erinnern des Vergessens« (zit. n. Curtis 1996: 120). Dabei bleibt dieses Bild der armenischen Großmutter ambivalent, weil ein Bild sein fetischistisches Potential stets mit sich führt: Die Figur des Überlebenden als stummer Zeuge des Genozids, als linguistisches Zeichen, unterliegt ebenso wie erhalten gebliebene Objekte der Gefahr der Fetischisierung; sie wird zum Ort projektiver Zuschreibungen:

»I think this description of the fetishism of the survivor as a silent signifier fulfills Sartre's definition of the Other ›which embodies... horror or monstrosity‹ in order to solidify a society. As a third generation survivor Armenian-Canadian Egoyan initially sets up survivors as Others.« (Siraganian 1998)

Das ethnisch Andere als ambivalente Projektion einer dominanten Kultur findet im klassischen Erzählkino sein Pendant in einem System oppositioneller Verhältnisse von Identität/Nicht-Identität. Nur eine Erzählweise, die diesen Mecha-

nismus sichtbar macht, kann auf die Unangemessenheit dieses Diskurses reagieren. Armen ist eine solche Projektion: Bewegungslos, mit rollenden Augen, nicht berechenbar und monsterartig liegt sie in dem Pflegeheim und verweigert sich hartnäckig jeder rationalen Deutung. Sie ist das transsexuelle¹¹⁴ »Other as beast-mother, a monster of the Armenian genocide who refuses to die.« (Siraganian 1998)

Vans tatsächliche Mutter dagegen existiert – wie Claras toter Bruder Clarence – nur als Video-Image, und in einer Szene des Films decouvriert ein Video, das Van Armen zeigt, die sadomasochistische Beziehung zwischen Stan und seiner Ex-Frau (Vans ›Urszene‹). So verknüpft Egoyan in FAMILY VIEWING eine diffuse Bindung an die armenische Kultur mit sexuellen SM-Praktiken. In einer Szene fragt Van seinen Vater um Rat, der jedoch keine Antwort weiß. Stan befürchtet Vans Einblicke in dessen sexuelle Praktiken; Van dagegen befürchtet, sein Vater könne etwas über seine kulturell verbotene Beziehung zu Sandra erfahren. In Wahrheit geht es Van aber um etwas anderes: Während der Vater ihm mitteilt, Sandra sei gut für ihn, sie sei unkompliziert usw., entgegnet Van: »Dad, I think that Armen is good for me«. Sexuelle und kulturelle Bindungen werden in den gleichen Termen verhandelt. Van erfährt Armen's Geschichte über die Videos des Vaters, und zugleich kann er mit ihr nur über diese Videos kommunizieren; erst als er ihr die Videoausschnitte zeigt, die die Bilder der ursprünglichen Familie mit dem kleinen Van enthalten, lassen ihre Gesichtszüge emotionale Beteiligung erkennen. »By interpreting Armen by the film she watches, Egoyan suggests that Otherness is inherently based on the production and rewriting of fabrications.« (Siraganian 1998)

114 Der Name »Armen« ist sowohl männlich als auch weiblich und in Armenien sehr verbreitet. Er wird traditionell dem ersten Sohn gegeben, der die Familientradition fortführen, also Erinnerung bewahren soll.

Beide Männer brauchen das Medium Video, um ein Feedback zwischen der passierenden Gegenwart (Stan/Sandra) und einer vergessenen Vergangenheit (Van/Armen) herzustellen. Diese Vergangenheit kann nicht eingeholt werden. Zwar zeigt Egoyan Van, seine Mutter und Armen am Schluss des Films in einem Bild vereint (innerhalb derselben Bildgeneration sozusagen), doch weist dieses Bild umso nachdrücklicher darauf hin, wie fremd uns die beiden armenischen Frauen geblieben sind: Alles, was wir über sie wissen, wissen wir aus den Bildern auf zweiter Ebene, den Videobildern, die Stan irgendwann einmal hergestellt hatte. Stan aber repräsentiert im Rahmen des Films die fetischistische Aneignung der Realität mit den Mitteln audiovisueller Technologie (er arbeitet auch bei einer Firma, die Videorekorder herstellt).

Egoyan scheint der Dialektik von Eigenem und Anderem und ihrer Tendenz, sich in einem dominanten Diskurs durch einbeziehende Ausgrenzung zu artikulieren, zutiefst zu misstrauen: Der im stummen Bild repräsentierte Signifikant des Anderen bleibt vielleicht gerade deswegen offen und ›leer‹, um zu zeigen, dass ein Anderes auch das ganz Andere meint, nicht das Differente, sondern das radikal Fremde, das Nicht-Identische und nicht aus dem Verhältnis zur eigenen Identität Erklärbare. Von diesem Standpunkt aus entwirft Baudrillard eine Kritik des Differenzdenkens, dem er einen grundlegenden Wi-

derspruch bescheinigt: In der Konstruktion des Anderen als Differentes werde seine Andersheit gerade ausgelöscht.

»And this is a concern just as much for the body as it is for sex, or for social relationships. In order to escape the world as destiny, the body as destiny, sex (and the other sex) as destiny, the production of the other as difference is invented.« (Baudrillard 1994)

Wo das Andere nicht als singulare Entität gedacht wird, wird Verlangen zum Spiel mit Verlangen, lösen sich die Differenzen in einem Assimilationsprozess der Geschlechter letztlich völlig auf und geht die Funktion von Sexualität verloren: Cloning statt Sex, ein Status der Transsexualität, in dem echter Sex und echte Andersheit verschwunden sind.

Aber nicht nur wird das Andere ausgelöscht durch totale Bezogenheit auf das Eigene, auch der eigene Körper wird zur Projektionsfläche des Selbst, das nun auch nicht mehr in den Kategorien des Anderen wahrgenommen werden kann, da es sich als solches in keinem Blick spiegelt. Der Körper verschwindet als Garant individueller Identität in dem Maß, in dem er zur Projektionsfläche von Identität wird, da er nicht länger Ort der Andersheit ist.¹¹⁵

»The body is invested as a fetish, and is used as a fetish in a desperate attempt at identifying oneself. The body becomes the object of an autistic cult and of a quasi-in-

115 In seiner Dissertation »Wahnsinn und Gesellschaft« (im Original: »Wahnsinn und Unvernunft«) beschreibt Foucault den Wahnsinn als Anderes der Vernunft. Er kritisiert die Psychoanalyse, der er zwar die Entdeckung der Erfahrung der Unvernunft in einer von Vernunft beherrschten Moderne bescheinigt, die die Unvernunft jedoch allein im Raster der Vernunft zu deuten bestrebt sei – und ihr Wesen dadurch gerade verfehle: Freud »hat die psychoanalytische Situation geschaffen, in der durch einen genialen Kurzschluss die Alienation zur Aufhebung der Alienation wird, weil sie im Arzt zum Subjekt wird. Der Arzt als alienierende Gestalt bleibt der Schlüssel der Psychoanalyse. Vielleicht kann die Psychoanalyse und vielleicht wird die Psychoanalyse jene Stimmen der Unvernunft nicht hören können, noch für sie selbst die Zeichen des Irrsinnens entziffern können, weil sie jene letzte Struktur nicht aufgehoben und darin alle anderen zusammengeführt hat. Die Psychoanalyse kann einige der Wahnsinnformen auflösen; sie bleibt der souveränen Arbeit der Unvernunft fremd.« (Foucault 1973: 535f.) Und an anderer Stelle: »In Wirklichkeit setzt die Dialektik das Differente nicht frei; sie garantiert vielmehr seine ständige Vereinnahmung. [...] Man meint, die Subversion des Anderen ausbrechen zu sehen, aber insgeheim arbeitet der Widerspruch für das Heil des Identischen« (zit. n. Taureck 1997: 64).

cestuous manipulation. And it is the likeness [*ressemblance*] of the body with its model which then becomes a source of eroticism and of ›white‹ [fake, virgin, neutral,...] self-seduction to the extent that this likeness virtually excludes the Other and is the best way to exclude a seduction which would emerge from somewhere else.« (Baudrillard 1994)

Wo das sexuell Andere nicht als solches gedacht, sondern als Projektion entworfen wird, entsteht eine inzestuöse Form der Erotik, die Baudrillard sowohl in der Konstruktion von Männlichkeit als auch von Weiblichkeit am Werk sieht. Die Hypostase des Gleichen entfremdet zugleich vom Anderen, das als ephemere Form der Differenz mich nur enger an mich selbst bindet.

Das ist die Situation der Geschlechter in *SPEAKING PARTS*, und es ist nur folgerichtig, dass der im Bild verdoppelte Lance nicht nur durchgehend androgyn inszeniert ist, sondern dass der ›Speaking Part‹, den er in dem Film im Film einnehmen soll, Ausdruck einer selbstreferentiellen Autoerotik ist, die Lance' Rolle, die er im Hotel spielt, wiederholt: Seine Sexualität dient einzig und allein dem Zweck, Lance die Möglichkeit zu eröffnen, Bild zu werden.

Die oben referierte Identitätsdebatte (vgl. Kap. I.2) hat gezeigt, dass die Diskurskritik die Frage nach der Repräsentation von Identität in ihrer Dialektik zwischen Ich und Anderem weniger lösen als ihre Problematik aufzeigen kann. Diese Problematik scheint sich mit diskursiven Mitteln nicht aufheben zu lassen, da jede Repräsentation von Identität der Dynamik einer ausschließenden Einbeziehung anheimzufallen droht. Die uneinholbare Differenz zwischen Identität und Darstellung ist jedem Bild inhärent. Andererseits kann Identität nicht mehr von ihrer (visuellen) Repräsentation getrennt gedacht werden, kann der Versuch, das Andere zu repräsentieren, nur in einer Projektion bestehen.

Da der projektive Status der Repräsentation jedoch nicht hintergebar ist, kann eine Lösung nur in einem modifizierten Umgang mit den Bildern selbst bestehen: »At this rather tenuous and fragile stage of our history, it may be necessary to discover a new way of using images instead of creating more contexts in which they use us.« (Burnett 1993: 22)

Zwar indiziert das Schlussbild von *SPEAKING PARTS*, in dem sich die Silhouetten von Lance und Lisa in einer Geste ›romantischer Liebe‹ einander zuwenden, ein neues Verhältnis gegenüber dem Anderen; doch ist diese Geste durch die Scherenschnitthaftigkeit ihrer Darstellung äußerst zurückgenommen. Sie ist Bild und verweist zugleich auf einen Raum jenseits des Bildes und jenseits der Darstellung.

Video und Überwachung

Dort, wo Egoyan ›das Armenische‹ seiner Figuren über dessen diffuse Kennzeichnung als kulturell Anderes hinaus mit Bedeutung belegt, verbindet er es häufig mit der Marginalisierung und Diskriminierung von Weiblichkeit: Dem Videoausschnitt von Vans armenischer Mutter, in dem diese fast unbekleidet, geknebelt und an einen Stuhl gefesselt erscheint, entspricht Alines Rolle als Erfüllungsgehilfin von Stans sexuellen Fantasien (Aline, gespielt von Arsinée Khanjian, ist selbst unverkennbar armenisch). Die mediale Inszenierung von Sex subordiniert den Akt selbst der alles dominierenden technologischen Struktur; zum einen auf der narrativen Ebene: Aline ruft Stan zu einem vereinbarten Termin in seinem Schlafzimmer an, damit sie mit ihrer Rede die Bewegungen von Stans Freundin koordiniert. Zum anderen auf einer Metaebene, die den Blick des Zuschauers mit jenem einer anonymen Apparatur synchronisiert: Als Aline mit einem Geschäftsmann nach Montreal fährt, sehen wir, wie beide ein Hotelzimmer betreten. Die Szene ist aus der Perspektive einer an der Decke

befindlichen Überwachungskamera gefilmt, in grobkörniger, unterbelichteter und krisseliger Videoqualität (Abb. 30). Die Tonspur liefert das akustische Signal eines Zählwerks. Ist diese Einstellung erzähllogisch noch nachvollziehbar, so ist es die nächste nicht mehr, denn die Kamera ist jetzt mit den beiden Figuren im Hotelzimmer und registriert, wie Aline von dem Mann belästigt wird (Abb. 31). Die Perspektive aus einer Zimmerecke heraus entspricht jener auf dem Hotelflur, doch ist nicht anzunehmen, dass sich im Hotelzimmer selbst eine Überwachungskamera befindet.

Häufig verbindet Egoyan solche Einstellungen mit dem Erscheinen der Figuren auf einem Monitor. So werden die Figuren am Beginn des Films in der Creditsequenz, die Van ›herstellt‹, im Modus ihrer visuellen Reproduktion eingeführt, als bereits aufgezeichnetes, gesehenes und somit überwacht Bild. Anschließend an diese oben beschriebene Sequenz erscheint Aline auf dem Monitor einer Überwachungskamera, als sie ihren Arbeitsplatz betritt; bevor wir sie ›unvermittelt‹ sehen, erscheint sie als Bild im Bild. In der durch den Filmemacher ›zurückgespulten‹ Sequenz vom Anfang taucht die Kamera hinter dem im Bildvordergrund stehenden Fernsehgerät auf, erhebt sich zur Zimmerdecke, umkreist den Protagonisten Van aus der Perspektive, die dem Standpunkt einer Überwachungskamera im Raum entspricht. Aus einer solchen Perspektive nähert sich die Kamera den Figuren besonders dann, wenn sie den Betrachter zum Zeugen einer selbst voyeuristischen Situation macht, wie sie dann gegeben ist, wenn jemand fernsieht oder sich einen Videofilm anschaut. Eine ganz ähnliche Kameraaktion findet sich später, wenn Van Aline das Video der Beerdigung von Alines Mutter zeigt, das er in ihrer Abwesenheit ›zur Erinnerung‹ hergestellt hat: Hinter dem im Bildvordergrund befindlichen



Abb. 30, 31

Fernsehschirm taucht die Kamera auf, schwebt nach oben und bringt die Beobachter ins Bild. Während wir noch Zeugen einer voyeuristischen Situation sind, macht uns ein Schnitt auf den Monitor zu Beteiligten dieser Situation. Den ganzen Film durchzieht die Frage: Sind die aufzeichnenden Medien den Figuren dienende Werkzeuge, oder existieren die Figuren überhaupt erst durch die Medien? Der generelle Verfremdungseffekt, der durch die Videoqualität eines Großteils der Filmbilder zustande kommt, bekräftigt diese Frage, denn die Szenen in Vans Wohnung erscheinen wie eine Realität aus zweiter Hand. Zwar fungiert Vans Vater Stan als primäre Instanz der Überwachung, da er sie aktiv praktiziert – zunächst in seinem Privatleben, später dann, indem er einen Detektiv engagiert –, doch bleibt auch Stan dem System ubiquitärer Überwa-

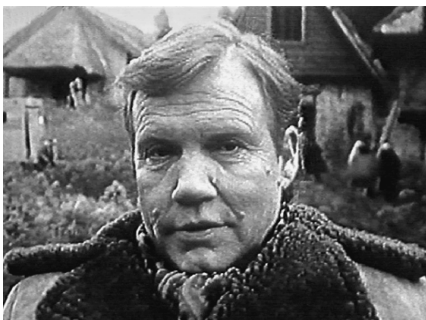


Abb. 32-34

chung unterworfen, wird selbst zum Observierten und einer Spielfigur des Regisseurs.

So wie Egoyan in den Anfangssequenzen die Grenze zwischen Aufnahme- und Wiedergabeort verschwimmen lässt, so wird auch die Grenze zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Voyeurismus und Unterwerfung durchlässig: Der Blick, der von dem Video-Image der Mutter auszugehen scheint, beobachtet Stan. Die fehlende Information und die Reduktion des Bildes auf seinen Bildwert, seine Dekontextualisierung, füh-

ren zu einer Überdetermination des (fehlenden) Referenten, die dem Bild eine Macht verleiht, die im Rahmen einer fiktionalen Handlung gewöhnlich nur ›realen‹ Figuren zugestanden wird. Zu einer Instanz der Beobachtung verselbständigt sich dieses Bild schließlich im ›Showdown‹, wenn Stan in das Hotelzimmer stürzt, in dem Armen untergebracht war, das Mobiliar durchstößt, zusammenbricht und auf dem Monitor das Bild seiner lachenden Frau erscheint. In FAMILY VIEWING geht ein allgemeines Unbehagen sowohl von den Apparaten der Reproduktion als auch von den fertigen Bildern aus.

Noch stärker als FAMILY VIEWING entfaltet SPEAKING PARTS eine mediale Landschaft ubiquitärer Überwachung. Ebenso wie in FAMILY VIEWING erscheinen in SPEAKING PARTS einige der für die Handlung wichtigen Figuren fast ausschließlich im Videobild. Insbesondere der Filmproduzent, dem im Rahmen der erzählten Geschichte eine maßgebliche dramaturgische Funktion zukommt – bestimmt er doch nicht nur die Form des zu produzierenden Films, sondern nimmt mit seinen Entscheidungen indirekt auch Einfluss auf Claras und Lance' Leben – ist fast ausschließlich auf dem Monitor im Konferenzraum des Hotels zu sehen.

Wie oben beschrieben, suggeriert die Schuss-Gegenschuss-Montage der Körper von Lance und Clara bei ihren Treffen per Videokonferenzschaltung den Eindruck einer Face-to-face-Kommunikation, obwohl die Gesprächspartner nicht nur räumlich getrennt sind, sondern sich tatsächlich nie direkt anblicken können, auch wenn der Kamerastandpunkt (die aufzeichnende Maschine) mit jenem des Monitors (die wiedergebende Maschine) weitestgehend synchronisiert ist. Sorge in jenen Sequenzen vor allem die Diskrepanz zwischen körperlicher Absenz und emotionaler Involvierung für einen Verfremdungseffekt, so fällt in den Szenen, in denen der Produzent auf dem

Monitor erscheint, vor allem das Machtgefälle auf, das via Medium zwischen ihm und einem wechselnden Auditorium (Clara, Filmcrew, Hochzeitsgesellschaft) etabliert wird (vgl. Butz 1995: 13). Die Position des Monitors, auf dem der Produzent erscheint, vermittelt nicht nur und nicht in erster Linie dessen visuelle Präsenz für die Anwesenden, sondern etabliert aufgrund der Blickachsen auch ein allgemeines Dispositiv der Überwachung: Die Bilder des Monitors sind weitgehend aus Untersicht aufgenommen, diejenigen der Zuhörer aus leichterer Aufsicht, als würde und könnte der Produzent auf seine Zuhörer herabsehen. Dadurch wird nicht nur der Eindruck unmittelbarer Kommunikation erzeugt, sondern auch ein Machtgefälle etabliert. Die reale Anwesenheit des Produzenten könnte dieses Machtgefälle zumindest in Frage stellen. Die Großaufnahmen des Monitors dagegen befördern den Eindruck, der Produzent habe jederzeit Überblick und Kontrolle über alle Anwesenden (vgl. Butz 1995: 14). Der Produktionsprozess dieser (Video-)Bilder wird indessen weitgehend verschleiert; allerdings schleichen sich in die betreffenden Sequenzen auch sukzessive Hinweise ein, die nicht nur die Präsenz der aufzeichnenden und übertragenden Videokamera ins Spiel bringen, sondern auch die Blickmacht des ›Talking Head‹ tendenziell in Frage stellen. So ließen sich die vier Sequenzen, in denen der Produzent via Medium zu seinen Zuhörern spricht, – unabhängig von ihrem narrativen Gehalt – auch als metafilmische Nebenhandlung interpretieren.

1. Sequenz: Egoyan arbeitet bei der Einführung des Produzenten mit dem kalkulierten Schock der Überraschung: Leinwandfüllend erscheint der Produzent in Großaufnahme und verkündet mit autori-

tärer Stimme: »Es ist kein Problem, das Leben einander noch schwerer zu machen, Clara.«¹¹⁶ (Abb. 33) Der Produzent dominiert nicht nur verbal die neun Einstellungen dieser etwa einminütigen Szene, die von Großaufnahmen seines Konterfeis auf dem Monitor gerahmt wird: Er hat sowohl das erste und letzte Wort als auch das erste und letzte Bild. Zwischen diesen beiden Einstellungen alternieren solche, die Clara halbnahe im Halbprofil aus leichter Aufsicht (Abb. 34) und solche, die das Bild des Produzenten halbtotale aus mittelstarker Untersicht zeigen – einer Perspektive, die in etwa jener Claras entspricht und auch das Machtgefälle zwischen ihr und dem Produzenten akzentuiert. Diesem Machtgefälle entspricht auch der Disput beider Protagonisten, aus dem hervorgeht, dass Clara zwar Mitspracherecht erhält, die endgültigen Entscheidungen aber vom Produzenten getroffen werden.

Zwischengeschnitten ist eine Überblickseinstellung, die die vermeintliche Perspektive des Produzenten spiegelt (Abb. 34). Auf Höhe des Monitors reflektiert die Filmkamera von der dem Monitor gegenüberliegenden Seite dessen Standpunkt im Raum und bringt so eine Differenz zwischen Aufzeichnungs- und Wiedergabeapparat ins Spiel: Indem die Filmkamera die spiegelbildliche Position des Produzenten einnimmt, objektiviert sie dessen Macht und reduziert seine Bedeutung von der allmächtigen Kontrollinstanz vorübergehend auf das, was er ist: ein Fernsehmonitor, auf dem ein sprechender Kopf figuriert.

2. Sequenz: Die zweite Sequenz mit dem auf dem Monitor erscheinenden Produzenten ist parallel montiert mit einer Szene, die eine Unterredung zwischen Lance und der Hotelvorsteherin zeigt.

116 Im Drehbuch bemerkt Egoyan zur anschließenden Gesprächssituation: »He's thousands of miles away.« – worin sich das Interesse des Regisseurs am Phänomen der televisuellen Kommunikation manifestieren mag. Dieses Interesse ist umso verständlicher, als die massenhafte Vermarktung der televisuellen Kommunikation praktisch vor der Tür steht und es in absehbarer Zeit für jeden normal sein dürfte, televisuell per Bildtelefon oder Internet zu kommunizieren.

Egoyan stellt dadurch zwei Modi der autoritären Unterweisung einander gegenüber: direkte versus televisuelle Kommunikation. Im momentanen Zusammenhang interessiert aber allein die Art der Inszenierung des Auditoriums vor dem Monitor und des darauf figurierenden Kopfes. Die Szene beginnt mit einer Parallelfahrt entlang des langen Tagungstisches, die die in Richtung Monitor blickenden Mitglieder des Produktionsteams in halbnaher Einstellung im Profil zeigt. Da zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar ist, worauf sich die Aufmerksamkeit der Anwesenden richtet – es wird nichts gesprochen, auf der Tonspur erklingt lediglich eines der musikalischen Motive –, signifiziert die Anordnung zunächst eine diffuse Gleichschaltung der Blicke. Nur Clara schaut, als die Kamera sie in den Blick nimmt, nicht in Richtung Monitor, sondern geradeaus, in Richtung Filmkamera.

Im folgenden Dialog zwischen Clara und dem Produzenten wiederholen sich die Schuss-Gegenschuss-Einstellungen der ersten Szene. Allerdings findet eine Dynamisierung und Steigerung im Vergleich zu dieser Szene statt: In dem Maß, wie die Auseinandersetzung sich im Ton verschärft (es geht um die Änderungen im Drehbuch, die Clara nicht hinnehmen will), geht die Kamera näher sowohl an Clara als auch an den Produzenten heran. Hierbei bleibt der Produzent jedoch visuell privilegiert, denn sein Kopf erscheint übergroß auf der Leinwand, während Clara im Gegenschuss in naher Aufsicht aufgenommen ist. Das Bild des Produzenten in dieser leinwandsprenghenden Großaufnahme beendet die Sequenz, das letzte Wort hat jedoch Clara, die ihm verkündet, sie werde ihn an dem nicht näher definierten fernen Ort aufsuchen. Dort wolle man die Differenzen persönlich klären. Insofern gerät die visuelle Dominanz und das qua apparativem Arrangement etablierte Machtgefälle zwischen Clara und dem Produzenten tendenziell in Konflikt mit der

Bedrohung durch das Wort: Clara wird dem Produzenten gefährlich, als sie ankündigt, dass sie ihn aufsuchen will, wodurch ja auch das einmal etablierte Dispositiv zu Gunsten einer realen Auseinandersetzung zerstört würde. Da die virtuelle Präsenz des Produzenten geradezu die Voraussetzung seiner Macht darstellt, wird er Clara letztlich auch nicht ›wirklich‹ empfangen.

3. Sequenz: Diese Szene mit dem Produzenten ist eingelagert in die Sequenz der Hochzeit zwischen Ronny und Trish, Mitgliedern des Produktionsteams. Die suggestive Macht des Produzenten wird in dieser Szene noch einmal durch leinwandfüllende Großaufnahmen seines Kopfes konsolidiert, der den hinauf zum Monitor blickenden Hochzeitsgästen seine Freude über das Ereignis verkündet. Ronny und Trish werden durch einen Schwenk nach unten in halbnahe Einstellung fixiert, während ihre Gesichter nach links oben in Richtung Monitor gewandt bleiben. Es ist bezeichnend, dass die Protagonisten des Abends stumm bleiben, während der allein televisuell präsente Produzent in die Machtposition gehoben wird, sie uns vorzustellen und uns damit auch für den Fortgang relevante Informationen an die Hand zu geben.

4. Sequenz: Am Beginn der Szene erscheint der Produzent an den linken Bildrand gedrängt; er gibt Anweisung, den Monitor etwas nach links zu versetzen, damit er Lance besser sehen kann. Dies bedeutet für den Zuschauer aber eine Verschiebung der Übertragungskamera, die den Produzenten im Bild zentriert und so die Bedingungen seines Erscheinens markiert. Der unsichtbare Monitor, über den der Produzent seinerseits Lance' Bild übermittelt bekommt, ist mit einer für uns ebenso unsichtbaren Kamera verbunden; insofern ist in dieser Anordnung auch eine technische Metapher auf die Dialektik von Produktion und Rezeption zu erkennen.

In dieser Szene artikuliert Lance seine Forderungen für die Unterzeichnung des

Vertrages und macht sich gleichzeitig zu Claras Fürsprecher bezüglich ihrer Änderungsvorschläge am Drehbuch, die der Produzent jedoch ablehnt. Die Einstellungen alternieren zunächst zwischen leicht übersichtigen, halbnahen von Lance und frontalen Nahaufnahmen des Produzenten. In dem Maß, wie Lance vor dem autoritären Duktus des Produzenten verstummt, wächst jedoch dessen visuelle Präsenz. Ähnlich wie in der zweiten Szene korrespondiert die Bedrohung der Macht des Produzenten durch das Wort mit der Quantität seiner Telepräsenz. Im letzten Viertel der Sequenz ist das etablierte Machtgefüge wieder gerade gerückt: Lance spricht nun überhaupt nicht mehr, sondern nickt nur noch zu den Worten des Produzenten. Besonders akzentuiert wird sein Schweigen dadurch, dass Lance am Ende der Sequenz losgelöst vom Blick des Produzenten in nahen Profilaufnahmen erscheint: Auch wenn er in dem Film im Film einen »Speaking Part« als Schauspieler erhält, ist seine primäre Funktion in Egoyans Fiktion die eines stummen Bildes.

Die Suggestion der Anwesenheit abwesender Personen verdankt sich einem apparativen Arrangement, das Machtpositionen etabliert und das dem Zuschauer als fester stilistischer Bestandteil des täglichen Fernsehprogramms in Fleisch und Blut übergegangen sein dürfte. Dieses Arrangement erfüllt im Fernsehen die Funktion, sprechenden Köpfen Autorität zu verleihen. Das Fernsehen ist im Allgemeinen darum bemüht, diesen Diskurs, den Egoyan als solchen kennzeichnet, zu verschleiern. Wenn er einmal sichtbar wird, dann nur durch eine Panne, z. B. wenn ein Sprecher in die falsche Kamera spricht und der Umschnitt auf die »richtige« zeigt, *dass* er in eine Kamera – und nicht zu uns – spricht. Klaus Kreimeier hat diesen Mechanismus in seinen Büchern zum Fernsehen vielfach beschrieben. An einer Stelle analysiert er ein

Blickdispositiv zwischen Moderator, Politiker und Publikum, das durch die mühsame und professionell durchdachte Anordnung von Kameras und Monitoren den Eindruck einer Face-to-face-Kommunikation simuliert, jedoch daran scheitert, dass sich einer der Beteiligten (Norbert Blüm) nicht an die Blickregeln hält: Der per Monitor im Tagesthemen-Studio »anwesende« Blüm wendet den Blick unvermittelt ab von dem vor ihm seinerseits auf einem Monitor figurierenden Moderator H.-J. Friedrichs. Dieses Abwenden wird einerseits als Bruch der kommunikativen Situation erfahren, andererseits macht dieser Bruch nur Platz für eine neue Suggestion: Indem Blüm sich vom vor ihm postierten Monitor ab- und der aufnehmenden, für uns unsichtbaren Kamera zuwendet, suggeriert sein Blick, der nichts außer der auf ihn gerichteten Kamera sehen kann, er schaue uns direkt an:

»[D]er Volksvertreter spricht nun bildfüllend und direkt das Volk an, und er blickt – dies will er der Kamera, sich selbst und dem Volk suggerieren – dem Volk in die Augen.« (Kreimeier 1992: 69)

Damit bringt Blüm ungewollt das Hilfsmittel seiner autoritären Geste – die Kamera – ins Spiel. Einmal erkannt, offenbart die Anordnung ihre Intentionalität und der Blick entlarvt sich selbst als leer:

»[D]ie gesamte Veranstaltung zerfällt zu einer Ruine, in der ein altes Urbild aufscheint, der Turm von Babel als hochtechnisiertes Produkt misslungener Kommunikation.« (Kreimeier 1992: 69)

Inszenierung und Demontage

Sowohl in FAMILY VIEWING als auch in SPEAKING PARTS treten die medialen Inszenierungen durch die Filmfiguren in ein dialektisches Verhältnis zur Inszenierung der Geschichte durch den Regisseur: Fiktionale Ebene und Metaebene bespiegeln sich ge-

genseitig. Während jedoch in die Storykonstruktion von *FAMILY VIEWING* ein Rückkopplungseffekt zwischen Vergangenheit und Gegenwart eingebaut ist und die Figuren die Bilder dazu benutzen, Erinnerungen zu konservieren oder herzustellen, handelt es sich bei *SPEAKING PARTS* um eine Konstruktion, die Aufgezeichnetes, Vorgängiges und Imaginiertes auf einer durch und durch künstlichen Oberfläche permanent kurzschließt und gleichordnet. Beide Filme kulminieren in einer jeweils kunstvoll montierten Showdown-Sequenz, in der die brüchigen Zeitebenen in sich zusammenstürzen.

In *FAMILY VIEWING* sind es vor allem die alten Videobänder, die sich als eine Schicht nicht greifbarer Erinnerungen der Entscheidungsfindung von Van sowohl entgegenstellen als auch seine Spurensuche motivieren. Van sucht etwas in diesen Bildern, aber er ist durchaus in der Lage, zwischen Bildern und Realität zu unterscheiden, wenn er auch von seinem Vater die Obsession des Aufzeichnens übernommen hat: Da Aline bei der Beerdigung ihrer Mutter nicht anwesend sein kann, videographiert Van das Ereignis und offeriert es Aline als Ersatz für ihre Unabkömmlichkeit. Obwohl sie auf Vans gutgemeinten Vorschlag empört reagiert, erhält das Videobild später in ihrer Erinnerung den Status eines Referenten, denn die Montage begründet Alines Trauer mit ihrer Erinnerung an das früher gesehene Video und nicht mit der Erinnerung an reale Begegnungen mit der Mutter. Die Bilder der Trauer sind im Moment ihres abermaligen Erscheinens bereits öffentliche und veröffentlichte Bilder, ihr Produktstatus nimmt ihnen die Intimität, doch als einzig *sichtbare* Ursache für die Trauer sind sie es gerade, die eine emotionale Reaktion zu evozieren vermögen. Aline erinnert nicht nur die Beerdigung, indem sie das Video erinnert; wenn die Szene der Beerdigung im Moment der Einsamkeit vor ihrem geisti-

gen Auge noch einmal abläuft, schließt die Filmerzählung ihre Perspektive mit derjenigen der Kamera kurz: Der apparative Blick hat Alines Platz eingenommen, zuerst bei der Beerdigung selbst, und später dann für den Zuschauer, wenn wir sehen, wie Aline ihre Abwesenheit in der Szene registriert. Dass Van ihr das fragliche Video ausgerechnet in einer Videothek zeigt, verweist einmal mehr auf die prinzipielle Unpersönlichkeit medial reproduzierter Realität: Das mediale Bild ist ein öffentliches Bild, das keine Intimität zulässt. In ihm werden Vergangenheit und somit Erinnerung und Erfahrung institutionalisiert und in eine narrative Form gebracht. Als ironischer Kommentar hierzu lassen sich die Tierfilmdokumentationen interpretieren, die immer wieder auf den die Figuren umgebenden Fernsehschirmen gesendet werden, handelt es sich bei diesen doch um eine dokumentaristische Spielart, die Geschichte aus einem evolutionären, positivistischen Blickwinkel aufbereitet. Ein autoritärer Erzählgestus suggeriert naturwissenschaftliche Genauigkeit und Wahrheit: »Der Mensch allein kann seine Vergangenheit analysieren und seine Zukunft überdenken. Das gibt ihm einen gewaltigen Vorteil.« – so der Kommentar zu einem der ersten Lehrfilmausschnitte am Beginn des Films. Das lässt sich als ironischer Kommentar auf die narrative Vermittlung von Geschichte und die Institutionalisierung von Erinnerungen in medialen Dispositiven verstehen. Die TV-Bilder naturwissenschaftlicher Forschungsfilme werden im Verlauf des Films sukzessive durchsetzt und ersetzt von Aufnahmen, die die Erinnerung der Protagonisten repräsentieren bzw. visualisieren. Während die einen eine Art kollektives kulturelles Gedächtnis zu konservieren vorgeben, behaupten die anderen, Individualgeschichte und persönliches Gedächtnis zu bewahren. An einigen Stellen kommt es zu ironischen Analogien zwischen den Fernsehbil-

dern und den Handlungen der Figuren: Während Alines Mutter eine tödliche Dosis Tabletten schluckt, wird der Bär auf einem TV-Schirm betäubt. In dem Moment, als die kanadische Flagge den Sendeschluss verkündet, entdeckt Van, dass Alines Mutter tot ist – zeitgleich mit dem Programmschluss des Fernsehsenders. Solche Parallelschnitte suggerieren eine Beziehung zwischen den filmischen Repräsentationen im Fernsehen und den Schicksalen der Leinwandfiguren.

Die Ambivalenz oder eigentlich Unmöglichkeit einer ›authentischen‹ Inszenierung vor allem von Emotionen ist jeder einzelnen Sequenz von SPEAKING PARTS eingeschrieben. Der Film ist in großen Parallelsyntaxmen montiert, die inszenierte Fiktion und inszenierte ›Realität‹ antithetisch einander gegenüberstellen: Der Videothekbesitzer und Dokumentarfilmer Eddie zeigt Lisa ein Video, das er bei einer Hochzeit aufgenommen hatte. Nachdem seine Kamera zunächst wie zufällig unter den Hochzeitsgästen umhergeschweift ist, folgt ein Interview mit dem Vater der Braut. Dieser blickt in Großaufnahme frontal in die Kamera, während der unsichtbare Eddie ihn mit seinen Fragen dazu bringt, vor Rührung zu weinen. Lisa beobachtet das fasziniert. Eddie stellt durch seine Arbeit eine Wirklichkeit her, indem er manipulativ auf den ›Darsteller‹ einwirkt und seine Reaktionen filmt. Das fertige Produkt ist ein Dokument der Betroffenheit. Doch wenn Eddie Lisa erläutert, man müsse, um das zu erreichen, nur wissen, welchen Knopf man zu drücken habe, dann bezieht sich diese Erklärung sowohl auf die psychologische Strategie des Interviewers wie auf das apparative Arrangement der Gesprächssituation: Ebenso wie die technische Apparatur die Rezeption disponiert und die Wahrnehmung organisiert ist sie auch in der Lage, die Realität neu zu erfinden. Das Video bezeugt nicht in erster Linie eine emotionale Reak-

tion, sondern eine, die nur existiert, weil sie Bild geworden ist.

Parallel geschnitten dazu ist Lance' erster Vorsprechertermin. Vor laufender Kamera trägt er – im Dialog mit Clara – Teile aus deren Drehbuch vor, dessen Sujet der dramatische Tod ihres Bruders ist. Auf der Handlungsebene rezitiert ein Schauspieler (Lance) einen Text, der ein tatsächliches Ereignis (Claras Rettung durch den Tod ihres Bruders) fiktionalisiert. Dieser Vorgang wird durch eine im Filmbild präsente zweite Kamera dokumentiert. Ebendiese Beschreibung lässt sich aber auch auf die parallele Hochzeitsszene übertragen (mit dem Unterschied, dass der Vorgang der Aufzeichnung hier bereits abgeschlossen ist und das Ergebnis vorliegt). Der Unterschied zwischen Fiktion und Dokument erscheint tendenziell aufgehoben, sobald der sprechende oder stumme Körper Bild wird. Beiden Szenen ist gemeinsam, dass sie ›Realität‹ fiktionalisieren, was aber in beiden Fällen Emotionen freisetzt: die Hochzeitsszene beim Brautvater, die Vorsprechszene bei Clara, weil sie in Lance die Inkarnation ihres Bruders erkennt und ihre persönliche Geschichte so noch einmal durchlebt.

Eine vergleichbare Parallelesequenz findet sich an anderer Stelle: Die oben beschriebene Masturbationsszene zwischen Clara und Lance wird kontrastiert mit einer Szene, in der Eddie im Begriff ist, eine erotische Party aufzuzeichnen. Lisa, die ihn dort aufsucht, betritt den Raum, in dem sich im Halbdunkel laszive Körper in stilisierten Posen und Gesten ihrer Kleidung entledigen. In der Inszenierung dieser Körper bleibt Ed-dies Blick durchs Objektiv emotional unbetieilt: Der Modus der Reproduktion distanziiert ihn vom Geschehen, weil er es nur durch sein Objektiv wahrnimmt. In beiden Szenen werden Körper mediatisiert und sexualisiert. Im einen Fall dokumentiert die im Bild verdoppelte Kamera eine erotische Szene, die von Egoyan in kühlen, stilisierten

Bildern arrangiert wird, im anderen scheinen die Darsteller ein Arrangement getroffen zu haben, die Körper durch Körperbilder zu ersetzen. Sollen Eddies Filme reale Ereignisse dokumentieren und sehnen sich Lance und Clara nach gutem Sex, oder finden diese Ereignisse nur statt, um aufgezeichnet zu werden? Beide Inszenierungen distanzieren auch den Zuschauer und machen ihn zu Zeugen eher eines Wahrnehmungsaktes als einer erotischen Situation. Wird das Bild des Körpers fetischisiert, dann verschiebt sich aber die Referenzebene von der Wirklichkeit zu den Fantasien, die die Bilder befördern, und das heißt: zu weiteren Bildern. Die im Videotape festgehaltenen Momente indizieren möglicherweise eine dritte Schicht der Erinnerung, die sich aus der Akkumulation des Bildes mit der tatsächlichen Erinnerung ergibt und die weder zum Bild noch zum tatsächlichen Ereignis gehört (vgl. Ligeira 1993: 33).

Egoyan variiert die Gegenüberstellung zwischen Eddies Tätigkeit und Claras und Lance's ›Telekommunikation‹ in einer weiteren Parallelmontage: Clara bittet Lance, ihr eine Kopie des Drehbuchs zu besorgen, das er aus dem Zimmer der Produktionsassistentin stehlen soll. Diese befindet sich auf einer Hochzeit von Freunden des Produzenten, die Eddie mit der Videokamera dokumentiert. Lisa assistiert ihm und soll auch selbst ein Interview führen.

Clara erfährt im parallelen Handlungsstrang von Lance über die Video-Konferenzschaltung, dass ihr Drehbuch verändert wurde und dass ihre Geschichte in Form einer Talkshow realisiert werden soll. Parallel dazu richtet Lisa ein Objektiv auf die Braut und beginnt, ihr Fragen über die Liebe zu ihrem Mann zu stellen, die nicht nur die Institution Ehe, sondern die Liebe des Paares generell hinterfragen und in Zweifel ziehen. Damit löst sie bei der jungen Frau Tränen aus: Sie bricht das Interview ab und läuft hinaus. In der Parallelszene erfährt Lance,

dass es sich bei dem zu verfilmenden Drehbuch um eine literarische Umsetzung von Claras eigener Geschichte handelt. Er soll den Produzenten davon überzeugen, dass es besser wäre, an Claras Entwurf festzuhalten, um der Wahrheit der Ereignisse gerecht zu werden.

Auch in dieser Sequenz geht es darum, wieviel Wahrheit das Medium zu übermitteln in der Lage ist. Ein Film, der eine Hochzeit dokumentiert, soll das Ereignis glorifizieren; tut er das nicht und fallen die Bilder aus dem vorgegebenen Rezeptionsrahmen, so kommt es zur Katastrophe. Wenn Lisa der Braut diese Fragen stellt, so bekommt die Braut eine Rolle zugewiesen, die nicht im ›Drehbuch der Geschichten‹ verzeichnet ist: Daher weiß sie nicht nur keine Antwort, sondern reagiert hysterisch. Lisa verhält sich so, als würde neben ihr *keine* Kamera laufen, die das Ereignis nur nach bestimmten Konventionen medial konservieren darf (vgl. Burnett 1993: 5). Ähnlich verhält es sich mit der Verfilmung von Claras Geschichte: Der Produzent als Profi weiß – das sagt er an anderer Stelle – dass seine Hauptaufgabe darin besteht, zu unterhalten und eine Geschichte zu erzählen. Die Transposition einer realen Erfahrung muss in der Darstellung konventionalisiert, den Regeln von Produktion und Rezeption angepasst werden. Clara befürchtet, dass ihre Geschichte falsch erzählt wird und sie sich darin nicht wiederfinden kann, denn sie begreift die Produktion auch als ein Mittel, sich eine eigene Geschichte zuzulegen und diese zu bewahren. Umgekehrt gilt: Wahr ist nur, was Bild wird. Wie Lisa sitzt sie einer Verwechslung zwischen Realität und Abbild auf, die in ihrer konkretesten Ausprägung eine zwischen Körper und Körperbild ist. Diese Austauschbarkeit hat eine narrative und eine linguistische Entsprechung. Clarence hatte seiner Schwester Clara einen Teil seines Körpers gegeben: Sie trägt einen Lungenflügel von ihm in ihrem eigenen Körper. In der Beziehung zwischen Clara und Clarence, der im

Filmbild nur als Videobild bzw. als Repräsentation durch Lance erscheint – fiktional in dem nachgestellten Krankenhausfilm, pathologisch durch die neurotische Inbesitznahme durch Clara –, konkretisiert sich diese Vermischung von Realität und Repräsentation. Die Affinität aller dreier Namen zueinander verdeutlicht das auch formal-sprachlich: In der morphologischen Beziehung der Namen Clarence-Clara-Lance erweist sich Lance als künstliche Synthese aus Clara und Clarence.

Showdown

In FAMILY VIEWING und SPEAKING PARTS ringen die Figuren mit ihrer Vergangenheit – und doch ist ›Geschichte‹ das abwesende Moment beider Filme: Die Vergangenheit ist der zurückweichende Horizont, der sich den Figuren umso stärker verschließt, je mehr sie ihn in Bildern aufzufinden oder durch Bilder herzustellen versuchen. Ebenso wenig können die Bilder den narrativen Diskurs am Ende beider Filme schließen, sondern lösen ihn stattdessen auf in einer Montage, die die erzählerische Organisation der Oberflächenbeschaffenheit der Bilder subordiniert und auch die Differenzen zwischen Videobild und Filmbild tendenziell verwischt.

In der Schlusssequenz von FAMILY VIEWING sucht Stan das Hotel auf, in dem er seine armenische Schwiegermutter Armen vermutet; durch einen Detektiv hat er Vans Intrige aufgedeckt und herausgefunden, dass dieser sie dort in einem geschlossenen Flügel versteckt hält. Stan besticht den Portier mit der Begründung: »Memories – these things possess you at the strangest times [...] very important memories«. In der Parallelsequenz arrangiert Van Armens Abtransport, indem er sie als Bettlerin verkleidet und vom Sicherheitsservice in ein Obdachlosenasyll verfrachten lässt. Armens Blick in die Kamera während dieser Szene ist nicht diegetisch motiviert (ebenso wenig wie die Kamerablicke von Sonja, der armenischen

Mutter in NEXT OF KIN). Vielmehr indiziert er eine Idee, derzufolge das gesamte Lebensumfeld durch Bildschirme umschrieben wird (vgl. Pevere 1995: 25).

Stan hastet die Treppen zu dem Hotelzimmer hinauf. Je schneller er läuft, desto hektischer bewegt sich die Kamera dicht vor oder hinter ihm her und verwischt durch abrupte Bewegungen auch die räumlichen Koordinaten von Stans Weg. Untersichten auf Vans Gesicht, dessen fester Blick die räumlich getrennte Situation intuitiv zu erfassen scheint, signalisieren zusätzlich Stans Kontrollverlust. Zwischenschnitte wiederholen schnell vor- oder zurückgespulte Szenen aus Vans Elternhaus und überführen durch diesen Verfemungseffekt den gesamten Bereich von Stans Wahrnehmung in einen Modus der Virtualität. Schließlich erreicht Stan das gesuchte Zimmer und durchsucht es vergeblich nach Beweisen. Die Musik bricht ab, und wir sehen aus einer Außenperspektive durch die Optik der entpersonalisierten Überwachungskamera, die vorher die Indizien für die Intrige des Sohns geliefert hatte, wie Stan zusammenbricht. Nur noch der Impulston der Videokamera ist zu hören. Wieder ›im Zimmer‹, wendet der am Boden liegende Stan den verzweifelten Blick zum Fernsehmonitor, auf dem das lächelnde Gesicht seiner Frau erscheint.

Die Situation bleibt ambivalent: Stans Videofetischismus scheitert daran, dass er die zu technischen Bildern verkürzten inneren Bilder nicht löschen kann, jedoch über keine anderen verfügt und sein Blick daher leerläuft an der Substanzlosigkeit seiner eigenen Geschichte. Stans ›Story‹ endet hier. Seine Unfähigkeit, die Realität als Geschichte jenseits ihrer visuellen Rekonstruktionen zu suchen, versperrt ihm nicht nur den Blick auf diese Geschichte, sondern schließt ihn aus dieser aus. Das Medium wird für Stan zu einer organischen Erweiterung und zum sichtbaren Ausdruck psycho-physiologischer Prozesse – eine Dynamik, die McLuhan den Me-



Abb. 35, 36

dien insgesamt bescheinigt hat. Gleichzeitig versperrt ihm die technologische Struktur, von der seine gesamte Wahrnehmung abhängt, den Blick nach innen und in seine Vergangenheit, ein Stadium technologischer Abhängigkeit, das George Grant ausführlich beschrieben hat (vgl. Kap. I.4).

Vans ›Story‹ endet in dem Obdachlosen- asyl, in das Armen gebracht wurde. Aline und er finden sie dort neben Vans Mutter, die jetzt zum ersten Mal als reale Figur der fiktionalen Handlung und nicht als Videobild erscheint. Ebenso wie Armen und ihre Tochter früher durch Stans apparativen Blick im Bild als Familie vereint waren, sind sie es jetzt durch den Blick des Regisseurs Egoyan, der die beiden ›Bildgenerationen‹ hier ein letztes Mal einander gegenüberstellt. In diesen früheren Familienbildern erscheint der kleine Van in Großaufnahmen, wie er in die Kamera blinzelt. Dieses Bild verknüpft Egoyan mit den Blicken von Armen und Vans Mutter im Obdachlosenheim: als würden sie nicht Van anblicken, sondern sein Bild als Kind, und als sei die

Wahrnehmung der beiden Frauen gleichermaßen wie Vans eigene durch vorgefertigte Bilder präfiguriert. Vor allem aber bezeugt diese fast surreale Schlussituation eine rekonstruierte Familie, die allein durch ein Bild vereint ist: Als Fluchtpunkt des Films ist dieses Bild keineswegs die Erfüllung der Narration im Sinn einer Auflösung der Handlung. Es bleibt ›stumm‹ und verweigert sich einer logischen Interpretation, da das tatsächliche Auftauchen der Mutter durch keinen einzigen erzählerischen Hinweis motiviert wird, sondern sich allein dem Willen des Regisseurs verdankt.

Noch stärker löst sich der narrative Faden am Ende von *SPEAKING PARTS* auf. Wie die bisherigen Analysen zu zeigen versuchten, stellt das Erzählen einer Geschichte in *SPEAKING PARTS* vor allem einen Vorwand dar, filmisch über den Umgang mit und die Wirkung von Bildern zu philosophieren: Das Bild wird Ausdruck und Objekt eines fetischistischen Verlangens, Video erweist sich als ubiquitäre technologische Überwachungsstruktur und die Konvergenz von Aufnahme- und Wiedergabeort verwischt die Differenzen zwischen Bildproduktion und –rezeption. Diese Aspekte problematisiert Egoyan im Rahmen einer rekonstruierbaren Geschichte. Das hierfür nötige Minimum an raum-zeitlicher Kohärenz wird im letzten Fünftel des Films jedoch von einer Montage verdrängt, die sich zunehmend der narrativen Begründung verweigert und die in eine ›Showdown-Sequenz‹ mündet, deren radikaler Bruch mit der Erzähllogik sorgsam vorbereitet wird. Zu dieser sich steigenden Verfremdung gehört die fingierte Face-to-face-Kommunikation zwischen Clara und Lance, und auch in der letzten Unterredung zwischen dem Produzenten und Lance deutet sich dieser Bruch an, wird doch hier die Apparatur ins Spiel gebracht, die den Produzenten für Lance und uns auf dem Monitor erscheinen lässt: am Beginn, als der Produzent darum bittet, den Monitor zu versetzen, und am Ende, als der wieder-

um kaderfüllende Monitor zeigt, wie der Produzent aufsteht, den Rücken der Kamera zuwendet und sich von der Apparatur entfernt (Abb. 35, 36). Im Gegensatz zu dem anfänglichen Arrangement, das die telepräsen- te Figur als gleichrangigen Gesprächs- partner situiert, handelt es sich am Schluss der Sequenz um nicht intentionale, quasi zufällige Bilder, die die gleichgültige Video- kamera nur deshalb registriert, weil sie ein- geschaltet ist. Komplementär zu dieser Sze- ne kommt ein paar Einstellungen vorher auch die Kamera ins Spiel, die den Video- ausschnitt von Claras Bruder Clarence auf- genommen hat: Als Clara sich das Video er- neut anschaut, läuft es diesmal weiter als bisher; Clarence wendet sich nach seiner Großaufnahme von der Kamera ab, dreht sich um und entfernt sich bis zur Totalen (Abb. 37). Bis hierhin haben auch wir das Video bisher gesehen und vermutet, Clara habe diese Bilder hergestellt. Jetzt läuft der Film aber weiter, Clara selbst kommt von rechts mit einer Super-8-Kamera ins Bild, geht auf Clarence zu, umkreist und fokus- siert ihn mit der Kamera (Abb. 38); dann folgt eine Großaufnahme ihres Kopfes mit angelegter Kamera. Implizit stellt sich die Frage nach der Urheberschaft der Bilder, für die Clara nun nicht mehr in Frage kommt, da sie selbst Teil der Repräsentation ist. Inso- fern wirkt die Sequenz wie eine ästhetische Essenz der Bewusstmachung der Kamera (vgl. Taubin 1989: 29).

Lassen sich die zuletzt beschriebenen Szenen noch narrativ erklären, so fallen die folgenden Bilder zunehmend aus jeglichem Zusammenhang heraus: Aus dem krisseli- gen Rauschen eines kaderfüllenden Moni- tors gewinnt Lance' Körper langsam Kontu- ren. Wie aus einer Zimmerecke gefilmt blickt die Kamera in halbtotale Einstellung auf Lance und die Hotelvorsteherin, die sich in jenem Zimmer befinden, in dem aus un- geklärten Umständen eine Frau ums Leben gekommen ist (der Blick durch einen Tür- spalt zeigt die Beine der am Boden liegen-



Abb. 37, 38

den Person). Der Umschnitt auf eine Groß- aufnahme von Lisas Gesicht macht klar, dass die Szene auf ihrem Fernsehbildschirm abläuft (ein paar Szenen vorher sahen wir sie, wie am Anfang, vor einem Videoaus- schnitt mit Lance). Lisa sieht die Szene aber nicht nur, sondern unterhält sich über den Monitor mit Lance, der sie auch zu sehen und zu hören scheint. Während die Per- spektive auf Lisas Gesicht unverändert bleibt, ist die Szene auf dem Monitor zerlegt in unterschiedliche Einstellungen (nah bis halbtotale), die Lance mal im Gespräch mit der Vorsteherin zeigen, und mal, wie er auf die fiktive Kamera im Raum zugeht und zu Lisa spricht. Bezeichnenderweise ist das überhaupt das erste Mal, dass Lance auf Li- sas Worte reagiert. Nur Lance kann mit Lisa in dieser (unmöglichen) Weise kommuni- zieren, die Hotelvorsteherin dagegen kann Lisa weder hören noch sehen. Die Bedin- gungen von Senden und Empfangen lassen in dieser Szene allerdings keine nachvoll- ziehbaren Regeln erkennen, denn wenn sich Lance von der (vermuteten) Kamera ab-

wendet und mit der Vorsteherin spricht, ist gelegentlich auch der Tonempfang unterbrochen, und wir sehen nur die sich bewegenden Münder, während die Unterhaltung am Beginn der Szene deutlich hörbar ist. Am Ende der Szene fragt Lisa, ob Lance Hilfe brauche. Er nickt und winkt sie ins Bild hinein, als wolle er ihr klarmachen, dass sie durch den Bildschirm zu ihm gelangen kann. Die die Szene durchsetzenden unregelmäßigen Bildstörungen, die einen ›schlechten Empfang‹ indizieren, lösen das Bild schließlich in weißes Rauschen auf. Im Unterschied zu den Szenen visueller Kommunikation im Konferenzraum des Hotels, in denen sich die Konvergenz zwischen Produktions- und Rezeptionsort nur andeutet, ist sie hier in einem irrealen Szenario zuende gedacht, das die Abhängigkeit der Protagonisten von den Apparaten, über die sie miteinander kommunizieren, metaphorisch verdichtet. Lance ist das lebende oder animierte Relais zwischen Video und ›Realität‹. Zugleich indizieren die Bild- und Tonstörungen auch *unsere* Abhängigkeit vom guten Empfang, ohne den wir die Figuren nicht verstehen und der Geschichte nicht folgen können. Strukturell entspricht die Szene jener am Beginn von FAMILY VIEWING: Hier wie dort fällt der Ort der Produktion (Kamera) mit dem der Präsentation (Monitor) von Bildern zusammen.

Die ›Showdown-Sequenz‹ von SPEAKING PARTS ist der orgiastische Kulminationspunkt einer Zerstörung des mimetischen Raums, da hier die Unterscheidung zwischen Produktions- und Rezeptionsort vollends unmöglich wird: In einer Art visueller Implosion stürzen die Ebenen von Wahrnehmen, Aufzeichnen und Erinnern ineinander. Die Szene wird mit repetitiver Minimalmusik unterlegt, ein neues musikalisches Motiv, das die zirkuläre Raum-Zeitlosigkeit betont, in die die Bilder fallen.

Formal handelt es sich wieder um eine Parallelmontage: Lisa bringt eine Videokassette zurück, von der sie behauptet, sie

enthalte neue Szenen, aus denen hervorgehe, dass Lance leidet (das bezieht sich auf die vorangegangene Szene). Sie ist verstört, geht dann zurück ins Hotel, in den Raum, in dem sie zuvor via Bildschirm Lance mit der Hotelvorsteherin gesehen hatte. Sie wird auch aus der gleichen Perspektive der fiktiven Überwachungskamera inszeniert, befindet sich nun gewissermaßen ›auf der anderen Seite‹ des Monitors.

In dem zweiten Handlungsstrang moderiert der Produzent als Schauspieler den Talkshow-Film, instruiert das Publikum, erläutert ihm die Situation der bevorstehenden Organtransplantation und stellt Lance als Darsteller von Davids Bruder sowie die Schauspieler vor, die als Talkgäste ein Ärzteteam repräsentieren. (In dem fertigen Drehbuch spendet Lance alias Clarence seine Lunge nicht der Schwester, sondern einem Bruder, David.) Vom Fernsehstudio aus schaltet er um zur ›Live-Übertragung ins Krankenhaus, wo David (der Schauspieler Ron) an Schläuchen hängt. Er erscheint auf dem Monitor, dieser dann bildfüllend.

Zwischen diesen beiden Szenen wird hin- und hergeschnitten, und innerhalb der Talkshow-Szene zwischen Studio und Krankenhaus, wobei die Krankenhausszenen ebenfalls kaderfüllend erscheinen.

Nachdem Lisa den Raum betreten hat, wechselt die Bildqualität des Fernsehstudios im Umschnitt zunächst auf die Krankenhausszene zur blaustichigen Qualität eines Videobildes und wird so formal der Szene jener Live-Schaltung ins Krankenhaus angeglichen: Unterschiedliche Repräsentationsmodi werden nivelliert, da beide Szenen nun zu ›Fernsehbildern‹ geworden sind. Entsprechend zu diesem Ebenenwechsel via Bildqualität stellt der Produzent in seiner Funktion als Moderator die Frage, wer darüber entscheidet, wer ins Fernsehen kommt und wer nicht. Es werden nun auch Bilder zwischengeschnitten, die Clara vor dem Monitor des Videomausoleums zeigen so

wie bildfüllende Ausschnitte aus dem Video mit Clarence, das sie sich ansieht. Als sich Lisa der fiktiven Überwachungskamera nähert und ihre Hand ausstreckt, um sie zu berühren, erscheint der Schnittmodus der gesamten Sequenz plötzlich mit dieser Berührung synchronisiert: so als nähme Lisa Einfluss auf die Montage der Sequenz, die gerade gezeigt wird. Als habe sie mit dieser Berührung die mimetische Schicht selbst ins Wanken gebracht, werden die Bildstörungen sowohl auf den Monitoren als auch auf den zu Videobildern verfremdeten Filmbildern immer heftiger. Doch der Einfluss ist nicht intentional, denn in immer schnellerer Schnittfolge wechseln nun Bilder vom Fernsehstudio, vom Krankenhaus, vom Videomausoleum, von Lisa selbst, deren Image in der Berührung der Kamera zwischen Filmbild- und Videobild-Qualität oszilliert. Mit ihrer Berührung bringt Lisa ein taktiles Moment in den Montagerhythmus ein, das die Bilderfolge völlig unabhängig von narrativen Intentionen beeinflusst: als habe man einem Kind eine Fernbedienung in die Hand gedrückt, das diese nun ausprobiert und damit eine zufällige Bildfolge auf dem Monitor produziert. Der Darsteller des Kranken ist plötzlich Lance, Lisa erscheint im Krankenhaus und küsst ihn. Im Fernsehstudio erhebt sich Clara und setzt sich eine Pistole an die Schläfe. Lance beobachtet das. Die Sequenz endet in einem Schrei von Lance, bei dem sich der Schnittrhythmus überschlägt und sämtliche Zusammenhänge zerstört werden, in die wir die (zum Großteil: bereits bekannten) Bilder bisher eingeordnet hatten. Ein letzter Umschnitt auf das Videomausoleum zeigt den verlassensten Monitor in weißem Rauschen.

Dieser Showdown wird eingeleitet und abgeschlossen durch den Tod: die Tote im Hotelzimmer einerseits, Claras Selbstmord andererseits. Unklar bleibt, ob es sich hierbei um ein und dieselbe Person handelt, da sich die Bilder nicht mehr auf getrennte Zeit- oder Wahrnehmungsebenen beziehen

lassen. Die Filmstruktur implodiert in einem jegliche Referenzen auflösenden Bildergewitter. Auf einer Metaebene fungieren Tod und Zerstörung als Ausbruch aus der Simulation (vgl. Ligeira 1993: 74) – ein Motiv, das in Egoysans nächstem Spielfilm *THE ADJUSTER* einen zentralen Stellenwert gewinnt. Auf der Ebene der Figurenhandlung indiziert Lance' Schrei, mit dem er sich aus der Bilderwelt befreien will, diesen Ausbruch – ist dies doch seine erste und einzige emphatische – und somit, wenn man will: authentische – Artikulation im Rahmen der gesamten Filmhandlung: »outside the roles people project onto him, he doesn't exist« (Pevero 1995: 29).

Der Gegensatz zwischen Authentizität und Künstlichkeit, zwischen Schauspieler und Rolle, den der illusionistische Film aufzuheben bestrebt ist, ist das latente Thema von *SPEAKING PARTS*, ein Gegensatz, der das Filmbild stets ambivalent und doppeldeutig macht. Indem ein Schauspieler verschiedene Identitäten annimmt, seiner je spezifischen Rolle aber den Stempel einer zwar temporären aber totalen Identität aufprägt, scheint dieser Gegensatz zu verschwinden. Er lässt sich durch Bilder überhaupt nicht ausdrücken. Im Medium ist das wirkliche Leben eines Schauspielers aber ebenso Bild wie die fiktionalen Charaktere, die er verkörpert (vgl. Burnett 1993: 21). Also muss die Identität der Person immer irgendwo außerhalb des Bildes liegen. Sowohl bei Schauspielern als auch bei anderen Prominenten aus Film und Fernsehen wird diese Differenz – falls sie nicht ästhetischer Bestandteil der Repräsentationen ist, in denen diese Personen figurieren – in der Regel erst dann evident, wenn wir ihnen »wirklich« begegnen. Egoyan ist sehr an der Auseinandersetzung mit dieser visuellen Koinkidenz von Rolle und Darsteller gelegen. Ein Schauspieler soll vor allem anderen die Voraussetzungen seiner identifikatori-

schen Funktion vermitteln, indem er seine eigene Performance ›rahmt‹, »the actor asks the viewer to question what it is about the character he's supposed to identify with. In this way, a more profound relationship can be established.« (Egoyan 1993a: 33)

Die Schlusszene von *SPEAKING PARTS* inszeniert eine theatralische Berührung zwischen Lance und Lisa, die nun doch zusammenkommen. Dieses ›Happy End‹ bedient jedoch keineswegs das Klischee einer klassischen Boy-meets-Girl-Story (vgl. Barker 1989: 283f.), da die Voraussetzungen für ein solches im Vorhergehenden grundlegend zerstört werden: Die Berührung wird als im Profil gezeigter Schattenriss inszeniert, schwarze Silhouetten vor hellem Hintergrund, was der Identität dieser Figuren völlig entspricht. Sie sind ›zweidimensional und besitzen keine psychologische oder historische Verankerung. Diese Figuren haben kein Wollen außer dem, das die Bilder ihnen diktieren. Lisas Liebe ist abstrakt, da sie

weder erklärt wird noch das Objekt der Begierde einen Anlass für diese Liebe bietet: Lance hat keine Qualitäten und keine Bedürfnisse als das eine: Schauspieler, also jemand anderes zu sein und eine Rolle zu spielen. Lisa selbst ist nur definiert durch ihre Liebe und die Neigung, sie ersatzweise zu befriedigen. Folglich erfüllt sich in dem Zusammenkommen von Lisa und Lance nichts, da diese Liebe voraussetzungslos bleibt. Sie ist selbst nur Bild, nur Simulation, man mag ihr nicht glauben, weil sie keine Basis hat außer der Zerstörung der sie konsolidierenden Bilder.

Zwar indiziert das Schlussbild, dass physischer Kontakt eine Dimension jenseits des Bildes schaffen kann, in der Fragen der Identität anders als in einem simulatorischen Feedback verhandelbar sind, doch bleiben die Bilder emblematisch und daher allererst ein Beleg für die Skepsis, die Egoyan ihnen entgegenbringt.

3. THE ADJUSTER (1991)

»The desire to create, show, and manipulate human beings and to put them into a dramatic situation must come out of a sense of wanting to put order into things that you feel lack order in your own life.«

(Egoyan, zit. in Naficy 1997: 218)

Intro: THE ADJUSTER

Der Versicherungssachverständige Noah Render rekonstruiert die Existenzen seiner Klienten anhand der Gegenstände, die sie bei Brandkatastrophen verloren haben. Seine Frau Hera indiziert Pornofilme und kopiert sie mit einem Camcorder heimlich für ihre Schwester. Während Noah mit seinen Klienten schläft, inszeniert das exaltierte Paar Mimi und Bubba öffentlich seine sexuellen Fantasien und dreht einen Film im Haus der Renders. Als die Familie wegen der Dreharbeiten ins Hotel umsiedelt, das Noahs Klienten beherbergt, bahnt sich eine Katastrophe an.

So könnte eine Kurzanündigung zu THE ADJUSTER lauten. Der Zuschauer würde dann eine Art erotischen Krimi erwarten, der alle Ansprüche an einen guten Unterhaltungsfilm einlöst. In der Tat erreicht Egoyans Produktion mit THE ADJUSTER eine völlig neue visuelle Qualität, die auf den ersten Blick mit einer Annäherung an das konventionelle Erzählkino verbunden scheint. Obwohl der Film motivisch eng auf die vorhergehenden bezogen bleibt, fallen zunächst einmal die Unterschiede auf: Das epische Breitwandformat, die im Vergleich zu den früheren Filmen scheinbar geschlossener Fiktion unter Verzicht auf »experimentelle« Videoschnipsel, Dolby Stereo Sound und nicht zuletzt das erstmalige Casting eines relativ bekannten Schauspielers als Hauptfigur¹¹⁷ – all diese Merkmale der technisch-formalen und

personellen Anlage lassen eine geradlinige Erzählung und psychologischen Tiefgang erwarten. Der erste Eindruck des Films ist Hollywood-like, ein Produkt, dem man seine Kosten ansieht. Zwar handelt es sich hierbei um eine Konsolidierung der Ebene des »Auteurs«, der eine spezifisch kinematographische Bildebene etabliert und seine Figuren in eine konventionellere Bildsprache integriert, doch löst der Film die dementsprechende Erwartung nach einer konventionelleren *Struktur* keineswegs ein. THE ADJUSTER ist im Gegenteil derjenige Film Egoyans, der sich am weitesten von psychologischem Realismus entfernt und der diesen lediglich vortäuscht.

Im Vergleich zu den vorhergehenden Arbeiten sind die Bilder weniger von ihrer Oberfläche her deutbar, da auf das differenzierende Stilmittel integrierter Videosequenzen vollständig verzichtet wird. Egoyan entgeht so einem dieser Ästhetik drohenden Abnutzungseffekt, nachdem er die »Videologie« von NEXT OF KIN über FAMILIE VIEWING bis hin zu SPEAKING PARTS kontinuierlich gesteigert und verfeinert hatte. In THE ADJUSTER wird der Körper selbst zum Medium, während in FAMILY VIEWING und SPEAKING PARTS Videobilder und Blicke auf sie die Wahrnehmung, das Begehren und die Organisation der Erinnerung strukturieren. Die beiden früheren Filme erkunden ein Terrain, das sich zwischen Räumen und Bildschirmen, Erinnerungen und Wünschen bewegt (vgl. Egoyan, zit. n. Bailey 1990: 53). Nicht nur wird die gesprochene Sprache dort sukzessive einer technologisch-visuellen Ökonomie untergeordnet, sondern diese Ökonomie scheint auch die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sowie zwischen un-

117 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).

terschiedlichen ethnischen Zugehörigkeiten zu regeln. Bereits in *NEXT OF KIN* verfügt der WASP-Protagonist über die technologischen Produktionsmittel (Bild- und Tonmaschinen), während die armenische Familie abgebildet, im Bild objektiviert und so ganz direkt den Projektionen des Protagonisten ausgesetzt wird. »I want control now«, sagt der Protagonist am Beginn von *NEXT OF KIN* – eine Kontrolle, die sich direkt aus einer mediatisierten Erfahrung ableitet. In *FAMILY VIEWING* eignen sich Vater und Sohn die Technologie an, um damit Verfügungsgewalt über ihre Umwelt und ihre Erinnerungen zu gewinnen, während die (armenische) Mutter als sexuell ausgebeutetes Opfer in einem emblematischen Videobild erscheint. Insofern ist der Produzent in *SPEAKING PARTS* – derjenige, der entscheidet, wer ins Fernsehen kommt und wer nicht – eine Fortsetzung des Vaters aus *FAMILY VIEWING*, was sich auch in der Besetzung beider Figuren durch David Hemblen niederschlägt. Hemblen spielt in *THE ADJUSTER* wiederum den Chef einer Zensurbehörde, also jemanden, der entscheidet, welche Bilder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden dürfen und welche nicht. Insofern verknüpft Egoyan auch über die Besetzung die komplementären Prozesse von Bildproduktion und -rezeption miteinander.

Es fällt auf, dass in den ersten drei Filmen ausschließlich Männer im Besitz der audiovisuellen Produktionsmittel sind, während die Frauen stets nur Bilder konsumieren oder auf Monitoren figurieren. Diese Situation reflektiert zwar auf den ersten Blick eine geschlechtsspezifische Machtstruktur, deren Pendant in den realen gesellschaftlichen Verhältnissen sich nachweisen ließe, doch haben die Analysen gezeigt, dass sowohl Bildproduzenten

als auch -rezipienten in gleicher Weise abhängig sind von einer technologischen, über weite Strecken entpersonalisierten apparativen Struktur – ein Arrangement, das dem allgemeineren technologischen Imperativ entspricht, den George Grant beschrieben hat und in dessen Sog die abbildenden Medien als Ausstülpungen psychischer Vorgänge erscheinen, die McLuhans Medientheorie konstatiert. Obwohl Dichotomien wie männlich/weiblich oder kanadisch/armenisch Egoyans Filme thematisch durchsetzen und die Handlung akzentuieren, sind die Beziehungen der Figuren weder auf diese Dichotomien reduzierbar noch Ausdruck eindeutiger Machtverhältnisse.

Die Oberflächenspannung, von der Egoyan spricht,¹¹⁸ beziehen seine frühen Filme zu einem Großteil aus der Gegenüberstellung von Filmbild und Videobild, bei der das Videobild den Spielcharakter des Filmbildes reflektiert und potenziert. Das Videobild ist zugleich Projektionsfläche für Fantasien, wie es die doppelte Funktion des Bildes, ein fiktionales Rollenimage zu entwerfen und den Körper eines Schauspielers zu zeigen, markiert. War in *FAMILY VIEWING* und *SPEAKING PARTS* das Videobild die Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte und substituierte zugleich die Erinnerungen der Figuren, so gerät nun das Filmbild zur Projektionsfläche des Regisseurs als einziger ›verbleibender‹ Erzähl- und Reflexionsebene.

Rituale

Wie viele von Egoyans Motiven ist auch das des Versicherungsangestellten, eines Fremden, der aus materiellen Indizien die Persönlichkeit von Brandopfern ›rekonstruiert‹, von einem autobiografischen Erlebnis inspiriert. In Victoria wurde das Geschäftsgebäude von Egoyans Eltern durch ein Feuer zerstört. Egoyan schildert das

118 Ein Essay Egoyans zu *SPEAKING PARTS* ist »Surface Tension« betitelt (vgl. Egoyan 1993a).

Eintreffen des Versicherungsangestellten wie folgt:

»Sifting through the ashes with an adjuster, coming up with an arbitrary value of things that didn't exist any more. It was very inspiring for me to watch this very ordinary person elevated to almost the status of a mystical god through this process. He was the angel of reconstruction who was going to rematerialize our lives.« (zit. n. Pevere 1995: 30)

Noah Render ist solch ein »Engel«. Seine Aufgabe besteht darin, den ehemaligen Besitz von Brandopfern zu schätzen, damit diese ihre Ansprüche auf Schadenersatz 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 auch die Identität der Opfer indiziert.

Noahs Frau Hera arbeitet bei einer Zensurbehörde, die Pornofilme klassifiziert. Heras Schwester Seta beurteilt die Filme, die Hera für sie unerlaubterweise kopiert, nach eigenen Maßstäben und verbrennt zudem ausgewählte Fotos aus ihrer Heimat;¹¹⁹ das »Fun Couple« Mimi und Bubba wählt Orte für die Realisation seiner erotischen Fantasien aus, die Bubba zuvor fotografiert. Diese Tätigkeit der Auswahl, Klassifizierung, Deutung und Beurteilung (von Bildern) verknüpft die zunächst disparaten Geschichten der Figuren strukturell miteinander. Letztendlich sind diese Tätigkeiten von der Suche nach identitätsstiftendem Sinn motiviert, was 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 konstituiert sich auf dem Hintergrund einer Realität aus zweiter Hand, die sie selbst im Rahmen der fiktionalen Handlung rezipieren oder herstellen: Pornofilme, Verlustlisten und Rollenspiele. Gleichzeitig reflektieren diese narrativen und visuellen Elemente den Prozess der Bedeutungsbildung beim Zuschauer und etablieren so 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. Die Inszenierung ist Fiktion und zugleich Spiel mit der Fiktion. Die frühere Rolle des Mediums im Medium, in dem der Körper verdoppelt und fragmentiert wird, übernimmt nun das zur Kulisse für das »wirkliche Leben« mutierte Arrangement des Filmbildes. THE ADJUSTER ist Egoys rätselhaftester Film. Er bildet eine Schnittstelle im Egoyschen Universum, da die gesamte formale Anlage einerseits Psychologie simuliert, sie andererseits aber im artifiziellen Kosmos ihres Regisseurs versanden lässt: eine nicht aufzulösende Irritation, die diesen Film von allen anderen Egoys abhebt.

Zweifellos organisieren Egoys Figuren ihren Alltag durch ritualisierte Handlungen. Die mediale Reproduktion des eigenen Lebens (FAMILY VIEWING), die

119 Offensichtlich stammen Hera und Seta aus dem nahen Osten, denn Seta verbrennt Fotos aus dem Libanon.

zwanghafte Wiederkehr ritualisierter kommunikativer Akte (CALENDAR, EXOTICA) oder die Geste des Sammeln und Klassifizierens (THE ADJUSTER, FELICIA'S JOURNEY) sind nur die offensichtlichsten Manifestationen dieser Ritualisierung. Gesellschaftliche Rituale entdeckt der ethnologisch ausgerichtete Blick vor allem bei sogenannten ursprünglichen Gesellschaften. Sie dienen der Konsolidierung einer Gemeinschaft, häufig mit dem Ziel, kulturzerstörende Praktiken einzudämmen oder abzuwenden. So beschreibt Freud, wie das strikt reglementierte Inzest-Tabu australischer Ureinwohnern durch ritualisierte Vermeidungsstrategien immer wieder ins Bewusstsein gehoben werden muss, z. B. durch eine Vorschrift, nach der die Frauen innerhalb einer Familiengemeinschaft den geschlechtsreifen, blutsverwandten Männern ausweichen müssen (vgl. Freud 1940: 15ff.).¹²⁰ Das Ritual des Ausweichens zielt somit auf einen gesellschaftlichen Konsens, es schreibt diesen ebenso fest wie es ihn immer wieder neu konstituiert oder erfindet und dient somit der Selbstversicherung einer Zugehörigkeit. Das Ritual erhält eine bewahrende Funktion, kann jedoch – wie in den Filmen Egoyans – auch zum Selbstläufer werden: »Durch die vielen Rituale, die wir uns in unserer Gesellschaft aufbauen, werden wir in den Masochismus getrieben.« (Egoyan 1998: 22) Jan Assmann beschreibt Systeme ritualisierter Handlungen als Mnemotechniken. Solche

Rituale können sowohl in Kleidung, Schmuck oder Tätowierungen als auch in kollektiven Aktionen wie Festen oder Zeremonien bestehen. Es handelt sich dabei um Zeichen, die in einem öffentlichen Rahmen auf vergangene Ereignisse verweisen und diese zur Sicherung und Fortsetzung sozialer Identität bewahren sollen (vgl. Assmann 1991:343). Das religiöse Ritual definiert Assmann als Prototyp einer anachronen Struktur: Durch Erinnern, Vergegenwärtigen und Wiederholen im Ritual werde Ungleichzeitiges vermittelt und bewahrt (vgl. Assmann 1991: 349). Damit tritt das Ritual als handlungsbasierte Form der Erinnerung in Opposition zum Vergessen:

»Vergessen wird bedingt durch Rahmenwechsel, durch die völlige Veränderung der Lebensbedingungen und sozialen Verhältnisse. Symbol und Inbegriff der neuen Wirklichkeit, in der das Alte nicht mehr gilt, ist das Essen.« (Assmann 1991: 345)

Das Betreten eines fremden Raums z. B. (in Märchen, Mythen etc.) oder die Einnahme »fremder« Nahrung befördern die Gefahr des Vergessens. Die Rahmenbedingungen des Vergessens wie des Erinnerns bestehen nach Halbwachs¹²¹ in der Sozialität aller Erinnerungen, auch der privaten, da der soziale Bezugsrahmen die Formen der Erinnerung und damit auch ihren Inhalt entscheidend konditioniert (vgl. Assmann 1991: 346). Der Rahmen fungiert demnach als pri-

120 Vgl. auch neuere Untersuchungen zur Rekonstruktion von Erinnerung und Geschichte durch das Ritual bei Gemeinschaften, die lange Zeit als geschichts-, weil schriftlos bezeichnet wurden (z. B. Ritz-Müller 1998, Kramer 1998).

121 »Wenn das, was wir heute sehen, sich in den Rahmen unserer alten Erinnerungen einfügt, so passen sich umgekehrt diese Erinnerungen der Gesamtheit unserer gegenwärtigen Wahrnehmung an.« (Halbwachs 1991:1) Ein Grundgedanke in Halbwachs' Schrift ist die Kontextabhängigkeit von Erinnerungen. Personale, lokale und emotionale Begleitumstände, der psychosoziale Kontext also bildet die Voraussetzung für Inhalt und Form des die Gruppe betreffenden Erinnerungen. Eine Erinnerung kann sich nur aufgrund gemeinsamer Erfahrungen und fortbestehender psychosozialer Bindungen konstituieren. Damit kollektive Erinnerungen sich konstituieren können, müssen die psychosozialen Beziehungen der Gruppe, die sie betrafen und auf die sich diese Erinnerungen beziehen, intakt bleiben: Werden sie durch sich voneinander entfernende Lebensläufe gekappt, so geht auch ein Teil der Erinnerungen verloren: »Tatsächlich kann von dem Augenblick an, in dem sich die Gruppen getrennt haben, keine von ihnen den gesamten Inhalt des ehemaligen Denkens wiedergeben.« (Halbwachs 1991:13)

märe Invariante der Konstitution wie der Auslöschung von Erinnerungen:

»Erinnerungen werden also bewahrt, indem sie in einen Sinnrahmen eingehängt werden. Dieser Rahmen hat den Status einer Fiktion. Erinnern bedeutet Sinnstiftung für Erfahrungen in einem Rahmen; Vergessen bedeutet Änderung des Rahmens, wobei bestimmte Erinnerungen beziehungslos und also vergessen werden, während andere in neue Beziehungsmuster einrücken und also erinnert werden.« (Assmann 1991: 347).

Offensichtlich wird hier der narrative Aspekt, an den Erinnerungen gebunden werden, um nicht zu verschwinden, manifestieren sich doch Erinnerungen wenn nicht im Bild so in sinnstiftenden Erzählungen:

»Erinnerung hängt nicht von Vergangenheit ab, sondern Vergangenheit gewinnt Identität zuallererst durch die Modalitäten des Erinnerns: Erinnern konstruiert Vergangenheit. Wir operieren, mit anderen Worten, nicht mit Vergangenheit, sondern mit Geschichten, in deren Konstruktion die Vorstellungen eingehen, die wir uns von der Beschaffenheit von Vergangenheit machen. Diese Vorstellungen, nicht die Vergangenheit, stellen die Referenzebene unserer Erinnerungen dar.« (Schmidt 1991:388)

Die Erzählung versucht Erinnerung in einen narrativen (fiktionalen) Rahmen einzuhängen, das Ritual dagegen konsensualisiert Gruppen von Individuen oder ganze Gesellschaften durch gemeinsame Aktivitäten. Die symbolische Konfiguration des Rituals macht es im Vergleich zur Erzählung zugleich abstrakter und realitätsmächtiger, da sich ein Großteil des Alltags selbst aus Ritualen zusammensetzt. Kommt dem Ritual also in bestimmten – zumal religiösen oder kultischen – Zusammenhängen die Funktion der Erinnerung und der Legitimation zu, so formuliert Wolf-Dietrich Bukow die weiterreichende

These, dass alles, was man unter dem Begriff Alltag subsumiert, durch (Alltags-)Erzählungen »zur Fixierung der sozialen Wirklichkeit« hervorgebracht werde (Bukow 1984: 13). Dies weitet den Begriff des Rituals auf soziales Handeln generell aus. Zudem verbindet Bukow den narrativen Gehalt der Erzählung mit dem symbolischen des Rituals, wenn er sich auf Erzählungen innerhalb von Gesprächen bezieht, die die normative Basis bestimmter kommunikativer, moralischer oder anderweitiger Regeln des individuellen oder gesamtgesellschaftlichen Zusammenlebens immer wieder neu herstellen, bewahren und fortschreiben. Sozialem Handeln legt Bukow einen »sinnstiftenden, ggf. bereits lebenspraktisch gebotenen Zusammenhang« zugrunde (Bukow 1984: 20). Ein sozialer Vorgang werde in einzelne Teile aufgesplittet, ausdifferenziert, zeitweilig parzelliert vollzogen. Das Gleiche gelte für Vorgänge der Bedeutungsproduktion. Die Summe der jeweiligen Teile ergebe nur insofern Sinn, als sie auf ein hypothetisch bereits bestehendes Sinnsystem bezogen bleiben. Anders ausgedrückt: Die Summe sozialer Handlungen als Akte der Bedeutungsproduktion konstituiert ein System gesellschaftlichen Sinns, und gleichzeitig bleiben diese Akte auf jenen unterstellten Sinn bezogen, so dass das eine das andere stützt. Ein Beispiel: Das Schminken der Lippen macht nur insofern Sinn, als die betreffende Person davon ausgehen kann, dass andere das Gleiche tun und dass diese damit rechnen, dass sie es tut etc. Alltags-handlungen errichten und bewahren also einen gesellschaftlichen Konsens, der den normativen Horizont gesellschaftlichen Handelns darstellt. Das Ritual zeichnet sich durch seine Konventionalität aus, es dramatisiert den Alltag nach den Regeln der »Normalität«. Weitere Beispiele sind etwa das Aufstellen eines Klapperstorchs vor dem Haus des Neugeborenen, der Betriebsausflug, das Begrüßungsritual bei der

Einschulung, der Schlagabtausch in Studentenverbindungen etc. Diese Rituale integrieren neue Elemente der Sozialisation, bestärken alte innerhalb eines Gruppenverbandes oder tragen überhaupt erst zur Konstitution eines solchen bei. Sie sind soziale Akte mit spezifischer Bedeutung und metakommunikativer Funktion. Im Ritual manifestiert sich etwas Bekanntes in verfremdeter Form und schreibt durch regelmäßigen Ablauf einen Sinn fest, der jedoch immer auf die Norm bezogen bleibt, denn Rituale sind »dramaturgisch, aber nicht inhaltlich bedeutsam.« (Bukow 1984: 46) Dieser Spielcharakter ermöglicht den Beteiligten die Konsolidierung und Positionierung der eigenen Subjektivität in einem bestimmten sozialen Zusammenhang. Es handelt sich dabei um metakommunikative Akte, die den Alltag aus einer reflexiven Distanz thematisieren (vgl. Bukow 1984: 62). So bietet das Ritual Verständigung über den Alltag *im* Alltag, indem es ihn in einem Erlebnis inszeniert:

»Reicht die Gewohnheit nicht aus, um eine Situation real zu definieren, damit sie real ist, muss man ein Verfahren anwenden, das die Definition real erlebbar macht, so dass sie real wird, bis die Situation selbst real geworden ist.« (Bukow 1984: 63)

Rituale werden zur Bewältigung einer fortschreitenden Diversifizierung gesellschaftlicher Phänomene und Settings benötigt, sie haben integrative und stabilisierende Funktion. In Egoyans Systemen dagegen, so scheint es, sind die Rituale zu einer pathologischen Lebensform geronnen und kaum im Zusammenhang einer Alltagskonstruktion deutbar, die auf eine über die Ritualhandlung hinausweisende Sinn dimension beziehbar wäre. Der normative Horizont, von dem Bukow spricht, ist bei den Ritualen, die Egoyans Figuren praktizieren, nicht zu erkennen. Ihre Rituale verweisen auf keinerlei Konsens, sie sind so fremdartig, dass sie ein eigenes,

rein filmisch-künstliches System des Alltags hervorbringen, in dem das Ritual über seine Bedeutung triumphiert: Ritual als Ironie. Die Rituale verschleiern mehr als sie entdecken und verweisen bestenfalls auf ein Abwesendes. Sie simulieren den Alltag eher, als dass sie ihn hervorbringen, begründen ihn nicht, sondern ersetzen den Alltag in einer durch und durch doppelbödigen Inszenierung. Dabei ist die fragmentierende Telepräsenz der früheren Filme einer Oberfläche gewichen, die die Subjekte in Zeichensysteme integriert, die den Mangel, an dem die Figuren leiden, transzendieren. Der Fluchtpunkt ist gerade der zurückweichende Sinn, der sich als allgegenwärtiger Mangel in der Identität der Figuren der Künstlichkeit von Kulisse, Dialog und Narration entgegenstellt. Während die Bildschirme in den früheren Filmen den Zuschauer auf einen Blick festschreiben, der sich in der Dialektik zwischen körperlicher Erfahrung und Videowirklichkeit zu keiner kohärenten Wahrnehmung synthetisieren lässt, befinden sich die Figuren in *THE ADJUSTER* nun ganz »auf der Seite des Bildschirms«: Sie bewegen sich nicht in der Realität, sondern in Bildern der Realität. Alles, was sie brauchen, um mit sich selbst identisch zu sein, fehlt ihnen. Ihre Rituale sind zugleich Ursache und Ausdruck eines Mangels an Geschichte und Sinn.

Playing House

Die Frage, was ein Heim zu einem Heim macht, gewinnt in *THE ADJUSTER* gegenüber den vorherigen Filmen entscheidend an Bedeutung. Auch wenn der Topos des »Home« in *NEXT OF KIN*, *FAMILY VIEWING* und *SPEAKING PARTS* eine Rolle spielt, so geht es dort stärker um die Erfindung, Wiederfindung oder Verhinderung familiärer oder partnerschaftlicher Zugehörigkeiten und weniger um den Ort dieser Bindungen. Schon in *FAMILY VIEWING* geraten das familiäre Zuhause und das Hotel jedoch zu

Orten der Inszenierung von Emotionen sowohl durch die Filmfiguren im Rahmen der Fiktion als auch durch den Regisseur auf der Ebene der Reflexion. In *SPEAKING PARTS* sind sämtliche intimen Beziehungen ausgelagert in den öffentlichen Bereich des Hotels, in dem sich auch die Familienstrukturen wiederholen: Sie werden auf den öffentlichen Bereich des Arbeitsalltags übertragen und etablieren eine konsolidierende Ebene zwischen Staat und Familie. Ging es in *FAMILY VIEWING* noch um die tatsächliche, biologische Familie, so ist dieser Bereich hier in logischer Erweiterung auf das öffentliche Leben ausgedehnt und in diesem realisiert. Doch handelt es sich bei den Hotelkomplexen in *FAMILY VIEWING* und *SPEAKING PARTS* eher um imaginäre Topographien, die bestenfalls als unpersönliche Architektur gekennzeichnet werden (*FAMILY VIEWING*), als um konkrete Orte, die dem privaten Bereich des familiären Heims gegenübergestellt würden. Keine einzige Außenperspektive vermittelt ein Bild des Hotels in *SPEAKING PARTS*. Zugleich ist das Hotel in diesem Film der einzige Ort, an dem sich Leben abspielt, so dass es zur Metapher eines Zuhauses wird. In *THE ADJUSTER* wird der öffentliche Ort des Hotels mit dem privaten Zuhause konfrontiert, doch erscheinen beide Orte als Schauplätze für Inszenierungen: Im Privathaus der Renders wird ein Film gedreht, im Hotel inszeniert Noah dagegen die Intimität, die in seinem Privatleben nicht existiert. Die vollständige Durchdringung und sogar Umkehrung von öffentlichem und privatem Bereich wirft die Frage auf, wo sich Intimität jenseits ihrer Inszenierungen entfalten könnte. Die Frage »who are we« verbindet sich mit der komplementären Frage »where are we?«, wobei diese Fra-

gen nicht nur genuin kanadische sind, sondern zudem eng auf das Problem der Emigration bezogen werden müssen.¹²²

Die Lebensräume der Figuren sind von einer grundsätzlich doppelbödigen Inszenierung gekennzeichnet, da sie alle den Charakter der Künstlichkeit hervorkehren und als Kulisse für die Alltagsinszenierungen ihrer Bewohner figurieren. Die Innen- und Außenräume des Hotels schillern in künstlich pastellfarbenen Rot- und Blautönen; manche der Hotelzimmer werden von den Habseligkeiten bevölkert, die die Opfer der Brandkatastrophen retten konnten. Als scheinbar beliebig durcheinander gewürfelte Zeichen einer simulierten Warenwelt fungieren sie zugleich als Materie gewordene Erinnerungen der Brandopfer. In der Szene, in der Noah einen Teil des zerstörten Besitzes anhand von Fotografien begutachtet, wird deutlich, wie der symbolische Wert repräsentierter Objekte mit ihrem materiellen Wert kollidieren kann, denn während Noah versucht, den genauen Preis eines toten Hundes zu ermitteln, rührt die Fotografie dieses Hundes seinen ehemaligen Besitzer zu Tränen.

Auch das Haus des Protagonisten trägt alle Anzeichen einer künstlichen Inszenierung:

»Wenn Noah Render zu Beginn des Films sein Einfamilienhaus verlässt, ist die Frontansicht so gewählt, dass der Betrachter links und rechts vom Bildausschnitt unwillkürlich die unvermeidliche Vorstadtidylle ergänzt. Erst später entpuppt sich das Haus als einsames Monument geputzter Siedlungspläne« (Lux 1992: 6)

Lange Zeit sehen wir nichts anderes von dem Haus als die »zweidimensionale« Frontalansicht der Fassade, und es erscheint höchst zweifelhaft, dass sich da-

122 Pevere bezieht die Fragen des »Wer« und »Wo« speziell auf das kanadische Kino: »[For Egoyan] the process of radically reconfiguring commercial film language, of making us question our reasons for watching his movies, simply re-poses the most essential questions of our cinema, questions as elementary to our movies as the assertion of triumphant individualism is to Hollywood: »Who are we anyway? And where is here?« (Pevere 1995: 16)



Abb. 39, 40

hinter tatsächlich ein ›dreidimensionales‹ Haus verbirgt (Abb. 39). Wie wir später erfahren, handelt es sich um ein »Musterhaus«, dessen Mobiliar zum Großteil aus Attrappen besteht. Diese Züge des Halbfertigen, Fassadenhaften und Brüchigen lassen es eher als ein Zeichen für ein Zuhause denn als einen privaten Lebensbereich erscheinen, ein Haus ohne Häuslichkeit, das in einer Mustersiedlung steht und – folgerichtig – von einer ›Musterfamilie‹ bewohnt wird. Nachdem Noah am Beginn des Films zu einem Brandopfer beordert wurde, ruft er seine Frau vom Auto aus an, um sich der Existenz des Hauses zu versichern: »Ich dachte an unser Haus; kam mir vor, als wäre alles nur Einbildung«. Später wird dann die Einöde sichtbar, die das Gebäude umgibt. Die wenigen an das Haus angrenzenden Gebäude stehen leer, sie sind der Überrest einer geplanten, jedoch niemals fertiggestellten Reihenhaussiedlung (Abb. 40).

Die schäbige Rückseite des Hauses gibt den Blick frei auf Plakatwände mit Verheißungen häuslichen Glücks. Auf dem einen posiert eine Familie, auf dem anderen wird

für die Siedlung geworben. Auf diese Verdopplung des häuslichen Szenarios schießt Noah gelegentlich in Robin-Hood-Pose Pfeile ab (Abb. 41-43). Dem auf dem Plakat prangenden klingenden Titel »Sherwood Forest Estate« ist jedoch eher nicht zu trauen, zumal es weit und breit keine Bäume gibt.

Die Desintegration des Hauses, seine Ausweisung als Ort des Disparaten und Verstreuten wird vorangetrieben durch die sukzessive Entfernung der Kamera in unregelmäßig wiederkehrenden Long Shots: Immer weiter rückt die Kamera im Verlauf des Films von dem Haus ab, als wollte sie ihm immer mehr Prärielandschaft als Umgebung erschließen.

Die Einöde steht als einzig ›authentischer‹ Raum der Künstlichkeit der Kulis-



Abb. 41-43

senlandschaft von THE ADJUSTER gegenüber und verweist damit auf einen kanadischen Topos:

»Während Amerika sich durch die ›frontier‹ definiert, ist Kanada der Idee des ›territory‹ verpflichtet. Für uns gibt es keine Grenzen, die wir überschreiten könnten; wir haben nur Territorien, die wir durchqueren.« (Egoyan, Presseheft THE ADJUSTER)

Wenn Egoyan das Haus in eine Gegend aussiedelt, die sich immer stärker als Einöde herausstellt,¹²³ so entwirft er ein Pandämonium, eine negative Vision jener Monumentalität kanadischer Landschaft.

In dem archaischen visuellen Element der Wüste, die in ihrer Weite und Kargheit als Unort ein Pendant zur kanadischen Prärielandschaft darstellt, erkennt Canova einen »Nullpunkt der Geographie« (Canova 1993: 159). Die Wüste sei der genuine Ort des Kinos der achtziger Jahre: Da die Ideen vom Aufbruch im Roadmovie der Sechziger und Siebziger alle durchgespielt worden seien, es keinen Aufbruch und kein Ziel mehr zu geben scheine und die physikalischen Grenzen von Raum und Zeit sowohl in der Naturwissenschaft als auch im Science Fiction Film ausgelotet seien, führe das Territorium, das durchquert werden muss, zu keinem Anderswo mehr, da in der Wüste ein Ort dem anderen gleicht.

»Aber es gibt noch ein letztes *Anderswo*, wohin (besser: in das) die Reise des Kinos führt: nämlich zu sich selbst. In seiner Geschichte, in der Diachronie seiner Sprachen, in der gleichzeitigen Übernahme (*hic et nunc*, in diesem Film) der Diachronie, hat das Kino Strecken, Landkarten, Skizzen und Pläne gefunden. Das Kino der 80er Jahre hat nicht so sehr Chronotopoi erfunden, sondern das Thema der Reise dadurch weitergesponnen, indem es sich

auf die Suche nach jenen Orten machte, die wir provisorisch und annähernd Logotopoi nennen könnten: also linguistische Räume. Daher also die zahlreichen Reisen in den Logotopos der Television, in die verschiedenen Genres, in andere Ausdrucksmedien [...] oder in die Ausdrucksmöglichkeiten und Codes des Kinos selbst.« (Canova 1993: 163).

Egoyan konfrontiert das Zeichen des Zuhauses mit der realen Topographie einer Prärielandschaft, zu der es am Ende des Films auch zurückkehrt: Es brennt ab und wird zu Staub. Das Motiv soll nicht überbewertet werden – schließlich handelt es sich nicht um einen Film, der in der Wüste spielt wie z. B. ZABRISKY POINT (1969), OUT OF ROSENHEIM (1987) oder MAD MAX (1978). Doch die Einöde als teilnahmslose Landschaft kontrapunktiert in ihrer ›Natürlichkeit‹ sämtliche anderen Orte in THE ADJUSTER, die dagegen die Anzeichen des Künstlichen, Inszenierten und Gespielten besitzen. Die Totalen auf das Haus verweisen auf die Verlorenheit, in der diese Selbstinszenierungen stattfinden: Die Landschaft ist ihr Anderes und zugleich völlig leer und gleichgültig gegenüber den Schicksalen der Leinwandfiguren, deren Aktionsradius sie nicht limitiert, sondern denen sie den Raum für ihre Mutationen und Selbstentfremdungen bereitstellt, ohne sich selbst je zu verändern. Die Landschaft verweist auf die Zeit, die die Figuren nicht ›haben‹ – sie sind nicht in der Zeit, weil sie geschichtslos sind. In ihrer Unermesslichkeit ist sie jedoch paradoxerweise einziges Indiz für das Vergehen von Zeit.

Auch das Innere des Hauses trägt alle Merkmale des Desintegrierten und wird als labyrinthisch und lokal unbestimmbar inszeniert. Als Noah einen Spanner vertreiben will, der Seta belästigt, folgt die Ka-

123 Exemplarisch hierfür ist die Szene, in der Bubba zum ersten Mal das Haus der Renders aufsucht und sich sein Wagen in einer Totalen vor der öden Weite absetzt, die die tote Siedlung umgibt.



Abb. 44-46

mera ihm in schneller Fahrt, bleibt jedoch hinter ihm zurück und eröffnet in einer Kreisbewegung, die zwar Noahs Laufrichtung, nicht aber seinen Blick nachahmt, vorbeihuschende Blicke in die verschiedenen Räume des Hauses, ohne dass ein Bild lokaler Kontinuität entstünde. Ähnlich die Kamerafahrt, die Bubba durch das Haus der Renders begleitet, den Protagonisten in extremer Untersicht zeigt und ständig wechselt zwischen zur Blickrichtung der Figur analogen und verselbständigten Kamerabewegungen (Abb. 44-46). Das Abfilmen der Räume und die Blicke durch Türen vermitteln nicht den Eindruck räumlicher Einheit, sondern verräteln den Ort und desorientieren den Zu-

schauer. Das Haus bleibt uns ebenso fremd wie die desintegrierte Topographie eine Entfremdung seiner Bewohner voneinander reflektiert.

Deutlicher als in den vorangegangenen Filmen zeigt Egoyan, dass auch die Innen- und Außenräume, in denen der Filmmacher seine Geschichten ansiedelt, ebenso künstlich sind wie die ritualisierten Handlungen der Filmfiguren: Der Bereich des Intimen ist ausgelagert in öffentliche Räume, Sex wird im Fußballstadion inszeniert, fungiert als Bestandteil der Geschäftsabwicklung und ist in Pornovideos vermarkt- und handhabbar geworden. Folgerichtig wird Noahs Haus am Ende des Films tatsächlich zum Drehort eines Films im Film. Das Hotel dagegen gerät zu einem Ersatzzu Hause, in dem die ritualisierten sexuellen Begegnungen mit seinen männlichen und weiblichen Klienten stattfinden. Als symbolische Bestrafung dafür, dass er außerhalb der Familie und der eigenen vier Wände eine Identität simuliert, zu der ihm das tatsächliche Heim nicht verhelfen kann, wird das Objekt, das dieses Heim repräsentiert, der Zerstörung zugeführt. Diese Zerstörung wird in spezifischer Weise vorbereitet und reflektiert. Von Noah selbst geht ein destruktives Potenzial aus, wenn er das auf der Plakatwand vor seinem Fenster symbolisch verdoppelte häusliche Szenario regelmäßig mit Pfeilen beschießt. Seine Schwägerin Seta verbrennt Fotos ihrer alten Heimat in diesem Haus, und da uns Egoyan die Bilder brennender Gebäude ansonsten vorenthält, sind dies die einzigen Flammen, die über weite Strecken des Films überhaupt gezeigt werden. Als miniaturisiertes Ritual nehmen sie die eigentliche Zerstörung vorweg (vgl. Ligeira 1993: 55ff.).

Umgesetzt wird die Zerstörung von Mimi und Bubba, die das Haus als Bühne anmieten, damit darin eine zweite Geschichte erfunden werden kann: Zwei Fremde bemächtigen sich eines Ortes, der 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, und das ist dann auch das erste Mal, dass wir ein Feuer zu sehen bekommen. Damit schließt sich die zirkuläre Struktur des Films, indem 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.« (Ligeira 1993: 58) Allerdings konkretisiert sich die Sehnsucht nicht in einer realen Aussicht auf andere Verhältnisse, sondern allein im Gefühl eines Mangels, das sich im Betrachter dieser Szene – sowohl in Noah als auch dem Zuschauer – einstellt.

Noahs Identität trägt auf der materiellen Seite alle Anzeichen des Künstlichen, auf der emotionalen jene der Simulation. Ebenso wie Identität erweist sich das Zuhause als eine projektive Idee, ein Ort, der erfunden werden muss, weil er nicht als ursprünglicher existiert. Diese Erfindung kaschiert jedoch nicht den Mangel, den sie kompensieren soll. Es offenbart sich hier einmal mehr die Zweispältigkeit einer Idee, die Bild wird: Beide Orte – das Hotel wie das Haus des Adjusters – sind im doppelten Sinn inszenierte Orte. Sie verhalten sich zueinander wie Vexierspiegel: In keinem kann ein authentisches Bedürfnis befriedigt werden, da sie qua ihrer Medialität nur Simulationen darstellen. Der Doppelbödigkeit des Filmbildes und der filmischen Inszenierung entspricht die Doppeldeutigkeit von Bubbas Frage an Noah, kurz bevor dessen Haus in Flammen aufgeht. Als dieser in der Schlusssequenz zu seinem Haus zurückfährt, eröffnet ihm Bubba, er sei exakt in dem Moment ge-

kommen, als der Protagonist des im Haus inszenierten Films sich entschieden habe »to stop playing house – so, are you in, or are you out?« Dies kann bedeuten »Bist du bereit, deine fadenscheinige Existenz hinter dir zu lassen?« Aber auch: »Bist du in der Geschichte, real oder simuliert?«

Die Zeichen für ›Homes‹ sind Zeichen der Versicherung selektiver Erinnerungen, von denen Identität direkt abhängt. Ein Zuhause als kulturelles Territorium und als Idee wird durch Repräsentationen jedoch nicht nur konsolidiert, sondern auch absorbiert. THE ADJUSTER konstruiert und dekonstruiert diese Repräsentationen, da die Zeichen der ›Homes‹ permanent zwischen diskursivem Wert und Artefaktstatus oszillieren. Die Häuser der Brandopfer existieren im Film nur als deren Vorstellungen und in linguistischen oder visuellen Zeichensystemen (Verlustlisten und Fotos). Sowohl die Polaroids von Setas Zuhause als auch Noahs Haus gehen in Rauch auf. Während Seta mit dem Verbrennen der Fotos, die im Rahmen der Fiktion unser einziger Anhaltspunkt für Setas Herkunft sind, auch die Zeichen zerstört, die Erinnerung an eine Geschichte bewahren könnten, wird das brennende Haus des Adjusters zum Symbol für die Auslöschung falscher Erinnerungen, da es selbst nur zweidimensionales Zeichen ist und sein symbolischer Wert im Verlauf des Films dekonstruiert wird. Solche Analogien, die den Film strukturieren, machen die Grenze zwischen Repräsentationscodes und Fiktion durchlässig.

Noah besitzt die größte Mobilität zwischen Hotel und Haus, somit die meiste Information und auch die größte Macht. Diese Macht manifestiert sich vor allem im Changieren zwischen verschiedenen Identitäten, die er an den verschiedenen Orten annimmt: Während er im Hotel die Rolle eines allmächtigen Engels annimmt, spielt er in seinem Haus

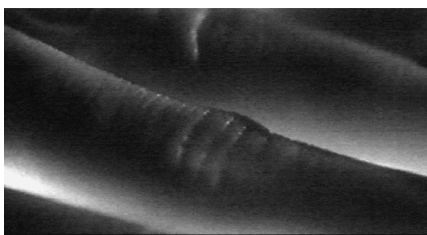


Abb. 47, *Filmbeginn*



Abb. 48, *vorletzte Einstellung*



Abb. 49, *Schlusseinstellung*

den Familienvater. Letztlich aber führt gerade dieses Shifting zu einer territorialen Konfusion, in der Noah untergeht (vgl. Wall 1993: 134).

Out of touch

Schieben sich einerseits mediale Installationen zwischen die Körper von Egoyans Figuren, so zelebriert der Regisseur andererseits die Geste des Berührens, und zwar nicht als sexuelle Geste, sondern als – ausgespartes – taktiles Moment zwischenmenschlicher Interaktion: am Ende von *FAMILY VIEWING*, wenn die Familie in bewegungsloser Motorik zusammengeführt wird, in der Schlusseinstellung von *SPEAKING PARTS*, wenn sich

die scherenschnittartigen Silhouetten von Lance und Lisa annähern und in der Negation der Berührung in *THE ADJUSTER*. Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Berührung drücken sich aus in der konzentrierten Schlusseinstellung des Films, in der Noah seine Hand ausstreckt, um die Realität seines gerade abbrennenden Hauses zu begreifen – als handele es sich bei der fiktionalen Realität um eine Art Touch Screen, von dem die Figuren sich aber nicht distanzieren können, weil sie selbst Teil seiner Oberfläche geworden sind (Abb. 48, 49). Diesen Inszenierungen ist die Diskrepanz zwischen Sehen und Berühren, Schauen und Handeln inhärent, die Egoyans Filme leitmotivisch durchsetzt. Das Kino scheint diese Grenze immer wieder mühelos zu überschreiten: Wir sehen, und das Sehen bereitet uns zugleich (körperliche) Gefühle, indem uns seine Bilder ›berühren‹.

Je weniger die Figuren einen festen oder sicheren Begriff ihrer eigenen Identität besitzen, desto weniger berühren sie einander oder auch sich selbst: Sie sind »out-of-touch« (vgl. Harcourt 1995: 9), haben keinen Kontakt zu sich selbst und zum anderen Körper, weil der Regisseur sich weigert, die Erfüllung eines Begehrens nach Körperlichkeit unreflektiert abzubilden: »Was heißt Fleisch in einer Welt, wo die Unterscheidung zwischen Präsentation und Repräsentation so verschwommen ist?« (Egoyan, Presseheft *THE ADJUSTER*)

(Sexuelle) Berührungen sind stets Teil von Inszenierungen durch die Filmfiguren: Mimi und Bubba inszenieren erotische Events in einem Fußballstadion, in der U-Bahn oder im angemieteten Haus des Adjusters. Noah dagegen inszeniert seine Sexualität als integralen Bestandteil seines Berufsalltags. Damit verleibt er die sexuelle Geste zwar der Ökonomie des Tauschhandels ein; da es sich aber bei diesen Begegnungen um Inszenierungen handelt, die den Beteiligten keinerlei Lustgewinn verschaffen, greift diese Erklärung



Abb. 50

zu kurz. Vielmehr verweist die Inszenierung von Noahs Sexualität auf die Sehnsucht nach Kontakt, die den Film als unbewusster Wunsch durchzieht; so etwa, wenn Mimi und Bubba die Frage diskutieren, warum Menschen unter der Dusche singen, und Bubba die Idee hat, dass es die Freude an der Berührung des eigenen Körpers sei, die diesen Gesang stimuliere.

Der Film beginnt mit einer Detailaufnahme von Noahs Hand (Abb. 47), was jedoch erst in der zweiten Einstellung deutlich wird, wenn die Kamera in halbnaher Position wechselt und von der Hand auf Noahs Gesicht schwenkt: Er betrachtet seine Hand wie einen Fremdkörper, mit dem er nichts anzufangen weiß. Dies ist keine narzisstische Selbstbeobachtung, sondern der Wunsch nach einer Berührung. Immer ist Noah auf der Suche nach Kontakt: mit seinen Klienten, mit denen er schläft, mit seiner Frau, mit der er niemals schläft oder mit etwas, das sich anfühlt wie die rasch sich verflüchtigende Idee eines Zuhauses (vgl. Pevere 1995: 30).

Noahs Macht über die Körper seiner Klienten verschafft ihm Zugang zu deren Erinnerungen und Geschichten. Er sammelt und strukturiert nicht nur die Objekte oder die Repräsentationen von Objekten, sondern die Objekte selbst werden zu Signifikanten für Erinnerungen. Noahs existenzieller Mangel besteht darin, dass er selbst keine Erinnerungen besitzt, seine Existenz erschöpft sich in performativer Zirkularität, wie das Schlussbild expliziert. Die Geste der



Abb. 51

Hand, die Noah am Beginn und am Ende des Films hochhält und betrachtet, ist eine traditionelle armenische Geste zur Abwehr von Übel (vgl. Wall 1993: 135). Im Zusammenhang des Films wird sie allein zum Signifikant des Verlustes von etwas, das Noah nie besitzen hat.

Noah fixiert Erinnerungen in Repräsentationssystemen, während Hera die Zeichen klassifiziert, die eine Gesellschaft erlaubt. Dass Hera die Analogie dieser beiden Tätigkeiten im Unterschied zu ihrem Mann erkennt, verweist auf ihre Distanz einer Kultur gegenüber, deren Repräsentationssysteme sie nicht als die ihren akzeptiert.

Hera und Seta sind Immigranten, häufig erscheinen sie – manchmal zusammen mit dem Sohn – als stumme Einheit in einem Beziehungsgeflecht, das Noah gar nicht zu durchschauen scheint. Deutlich wird das z. B. in der Szene, in der Bubba die drei schlafend im Bett fotografiert und Noah hinzukommt, in Szenen, die Seta und Hera in stummer Umarmung zeigen (Abb. 50), und auch in der in die Schlusssequenz eingelagerten Rückblende: 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 stereotyper Gestik die Hand auf Heras Schulter (Abb. 51): »Hallo. I'm an Adjuster«. Es wird deutlich, dass auch Noahs Familienleben ein Produkt der Rituale ist, mittels derer er sein Berufsleben in neurotischer Regelmäßigkeit mit Sinn anzu-

füllen bestrebt ist. Die Familie, die er geheiratet hat, war ihrerseits das Opfer einer Brandkatastrophe. Zwar hat er sie reorganisiert und restrukturiert, doch ist diese Ordnung eine künstliche und zerbricht am Ende des Films ebenso wie sich sein faden-scheiniges Heim in Rauch auflöst.

Obwohl es sich bei den ethnischen Unterschieden in Egoyans Figurenkonstellationen meist um Versuchsanordnungen wechselseitiger Projektionen handelt, fällt auf, dass familiäre Wärme stets nur in den Immigrantenfamilien und durch sie hergestellt werden kann: Peter in *NEXT OF KIN* findet familiäre Geborgenheit bei der armenischen Gastfamilie, zur Rekonstruktion der Familie in *FAMILY VIEWING* bedarf es der armenischen Mutter. Mit *THE ADJUSTER* wiederholt sich der Topos, dass das kulturell Andere stets auch der Fluchtpunkt eigener Bedürfnisse ist, wobei Egoyan seinen WASP-Charakteren aber die fetischistische Aneignung dieses Anderen versagt. Noah ist der Zugang zu der armenischen Familie immer stärker verwehrt, er kann nicht teilnehmen an der familiären Gemeinschaft, die, wie die Schlusseinstellungen zeigen, ebenso wie sein Berufsalltag das Produkt einer Selbstinszenierung ist. Peter in *NEXT OF KIN* gelingt die Integration in die armenische Gastfamilie nur dadurch, dass er seine Herkunft verleugnet; Stan, der Vater in *FAMILY VIEWING*, leugnet den armenischen Teil seiner Geschichte und versucht, ihn in einem symbolischen Akt auszulöschen. Egoyan akzentuiert in der Gegenüberstellung armenischer und kanadischer Charaktere auch in unterschiedlichem Ausmaß von Bildern bestimmte Sozialisationsformen. Das Scheitern der Vermittlung zwischen dem Eigenen und dem Anderen ist immer auch eine Konsequenz daraus, dass die eine Kultur determinierenden Zeichensysteme niemals voll-

ständig kompatibel sind und dass ein Austausch der Zeichen sich immer mit dem Problem ihrer unzulänglichen Übersetzbarkeit konfrontiert sieht. Die Pornofilme, die sich Hera und Seta anschauen, sind vor allem kulturell kodiert. Sie sind der institutionalisierte Ausdruck eines bestimmten Standards der Darstellung sexualisierter Körper, die als visuelle Artefakte dem allgemeinen Warenaustausch zugeführt werden. Während Hera und Seta sich Bilder anschauen, die den sexuellen Akt pervertieren und ihn dadurch zugleich ersetzen, rekonstruiert Noah in einem seinerseits perversen Akt diese essenzielle Beziehung außerhalb der Familie. Hera und Seta haben im Rahmen der Filmhandlung keinen Sex, doch handelt es sich bei ihrer Rezeption der Pornoszenen weniger um einen kompensatorischen Akt. Vielmehr scheint es so, dass die beiden Frauen mit Bildern konfrontiert sind, die sie im Rahmen ihrer ›fremden‹ Sozialisation ganz anders dechiffrieren als Heras Arbeitskollegen. Der Pornofilm ist in dem Sinn ein ultimativer kinematographischer Ausdruck, als sich die Darsteller als Schauspieler vor der Kamera in der intimst möglichen Form äußern, haben sie doch zweifellos tatsächlich Geschlechtsverkehr und sind so zugleich Blickobjekt als auch Träger einer Wahrnehmung, die dem Betrachter prinzipiell verschlossen bleibt (auch wenn die Darstellung ihn sexuell stimuliert). Insofern erfüllt sich im Pornofilm das Paradox, die Authentizität der Repräsentation sowohl zu negieren als auch zu affirmieren.¹²⁴

Setas und Heras Blicke sind interessierte Blicke auf Bilder einer anderen Kultur. Irritierend neutral, spiegelt sich in ihnen weder Peinlichkeit noch Erregung. Egoyan entlarvt die Willkürlichkeit kultureller Repräsentationssysteme, die dann offensichtlich wird, wenn die Be-

124 Vgl. Foucault (1997: 162f.) zu de Sade: Foucault deutet das Werk de Sades als ein sprachliches Artefakt, in dem die Sprache in ihrer Brutalität als Sache auftaucht und mit der Sache selbst kongruent zu werden scheint. Gleiches ließe sich für visuelle pornographische Darstellungen sagen, da diese ebenfalls keinerlei über den 'Buchstaben' hinausgehendes Sujet besitzen.

deutungen der Symbole in Fluss geraten, wenn Seta die Pornovideos völlig anders betrachtet als vorgesehen, wenn Hera keinen Bezug zwischen sexueller Lust und konventionalisierten Formen der Darstellung von Sex herstellen kann und wenn die Symbole für Identität (Haus, Familie etc.) sich als fadenscheinig, brüchig und künstlich erweisen. Hera ist, obwohl ›Dienerin‹ der dominanten Kultur und ebenso Adjuster wie Noah, nicht *Teil* dieser Kultur. Sie kann zwar Entscheidungen der Auswahl treffen, doch sind dies keine moralischen Entscheidungen; vielmehr entsprechen sie Regeln, deren Schematismus keine Kenntnis oder Assimilation der sie bedingenden moralischen Normen erfordern. Entscheidend ist, dass sie diese Regeln anwenden kann. Insofern ist es folgerichtig, dass Hera auch die dekadenten erotischen Praktiken von Mimi und Bubba, deren verwunderte Zeugin sie in der U-Bahn wird, nicht begreift.

Ebenso wie im Pornofilm Rolle und Aktion koinzidieren, wird, so sollte man meinen, Noahs Rollenspiel dort ›authentisch‹, wo er tatsächlich mit seinen Klientinnen und Klienten schläft. Diesen Eindruck verhindert Egoyan jedoch dadurch, dass er Noah noch im sexuellen Akt die Organisation der Verlustlisten mit dem Brandopfer Lorraine verhandeln lässt, was ebenso komisch wie befremdlich wirkt. So entsteht eine gewisse Analogie zwischen den ›authentischen‹ sexuellen Bildern, die sich Hera und Seta anschauen und der ›Authentizität‹ von Noahs sexueller Pflichterfüllung (vgl. Ligeira 1993: 54): Die Bilder, mit denen Noahs Sexualität inszeniert wird, setzen uns zu dem repräsentierten Akt in eine ähnlich

distanzierte Perspektive, aus der Seta und Hera die Pornofilme betrachten. Anders ausgedrückt, während Seta und Hera in der Darstellung nicht in erster Linie deren Konventionalität erkennen, weil ihr Blick sich nicht an diesen Konventionen orientiert, enthält Egoyan uns eine konventionelle Darstellung des sexuellen Aktes – wie sie die Pornobilder ebenso wie Noahs sexuelle Eskapaden liefern könnten – konsequent vor: Weder reagieren Seta und Hera auf die Konventionalität der Bilder, die *wir* nicht sehen, noch bedienen die Bilder von Sex, *die* wir sehen, die Konventionen sexualisierter Darstellungen. Damit privilegiert Egoyan Heras und Setas ›andere‹ Blicke gegenüber einer mit pornographischen Darstellungen prinzipiell vertrauten Perspektive. Heras Blick ist auch insofern privilegiert, als er auf Bilder fällt, die wir selbst nicht sehen dürfen. Dass für die Bedeutungsproduktion zentrale Motive in dem gesamten Film dem Blick des Zuschauers häufig vorenthalten werden, trägt sowohl zur allgemeinen Verrätselung der Handlung als auch dazu bei, dass der Zuschauer das fehlende Bild imaginieren oder aktualisieren muss (besonders krass eben bei den Pornofilmen). Andererseits werden auch Dialoge häufig aus einer distanzierten Perspektive fotografiert, in der die Blickachse der Figuren senkrecht oder schräg zur Kameraachse steht. Zwar finden sich mehr Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen als in den früheren Filmen, doch ist die Kamera selten um Identifikation mit einer Figur bemüht. Auch hierin bildet Hera eine Ausnahme, wird ihr doch wesentlich häufiger als den übrigen Figuren ein identifikatorischer Blick zugeordnet.¹²⁵ Die Kamera ist demnach deutlich um die Autonomie der Figur, eine gewisse Identifikation mit ihrem Blick sowie

125 Z.B. als Hera das erotische Rollenspiel von Mimi und Bubba in der U-Bahn beobachtet, als sie einen kurzen Blickwechsel mit einem Mann in der U-Bahn hat, der später ihre Warzen behandeln wird, als Arianne – eine Klientin Noahs, mit der er Hera betrügt – der Familie in einer Cafeteria begegnet.

um deren Integrität bemüht.¹²⁶ In einer Szene setzt sich Tyler, Heras Arbeitskollege, während einer Vorführung neben sie und berührt ihr Knie, worauf sie resolut seine Hand zwischen ihre Beine schiebt, die Tyler daraufhin irritiert zurückzieht. Die Aktion sollte Hera dazu bringen, sich von dem Gesehenen sexuell stimulieren zu lassen, allerdings nur aus einem einzigen Grund: Tyler und der Zensor wollen Hera zur Legitimation ihres eigenen Konsums erregender Bilder instrumentalisieren, was aus einer früheren Szene hervorgeht. Nachdem Tyler Hera bei dem Zensor denunziert hatte, heimlich die Filme zu kopieren, versucht dieser, Hera das Geständnis ihrer sexuellen Erregung angesichts des »erregenden Materials« abzunötigen. Hera macht ihre männlichen Kollegen jedoch lächerlich und dadurch auch ihren Blick auf Frauen im Allgemeinen und Frauen in einem sexualisierten Kontext im Besonderen. Das wird auch kameratechnisch verdeutlicht, indem Hera aufsteht, in einen Anfall ausbricht, der aus Lachen und Weinen zugleich besteht, und der Film – das Bild gewordene Objekt der Begierde des Zensors – für ein paar Sekunden auf Heras Gesicht projiziert wird: Die Begierde der Männer wird von Hera nicht legitimiert, sondern ihr Blick fällt auf sie selbst zurück. Der Kontext, in dem diese Szene gezeigt wird, lässt die armenische Familie sukzessive als Ort eines Begehrens sowohl nach sexueller Nähe als auch nach familiärer Wärme erscheinen: Nach ihrer Umsiedlung ins Hotel sehen wir die schlafende Hera. Noah betrachtet sie, streichelt ihren Arm und ihre Hand. Sein Blick deutet eine Mischung aus analytischem Interesse, Verwunderung, Befremden und dem Wunsch nach Intimität an. Danach folgt eine Szene auf dem ›Filmset‹ im Haus der Renders. Bubba erteilt den umherstehenden Kindern – Statisten – Anweisungen. Die Kamera schwenkt auf das

Fenster, hinaus zur Schaukel, auf der Simon (Heras Sohn) und die schweigende Seta sitzen. Für Bubba, der sie vom Fenster aus beobachtet, scheinen sie eine Konstellation darzustellen, auf die er seinen Wunsch nach familiärer Wärme und Geborgenheit projiziert. Unmittelbar auf diese Szene folgt jene, in der sich Tyler Hera im Kino annähert – und der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Hera verkörpert für Tyler das Andere zu dem, was auf der Leinwand abläuft: sexuelle Harmonie und romantische Liebe. Als sie ihrerseits die Situation ins Obszöne wendet, wird diese Projektion als solche entlarvt.

Egoyan macht durch die Pornofilme die (nicht nur implizite) Gewalttätigkeit deutlich, die dem pornographischen Bild als ultimativem Ausdruck der visuellen Aneignung des Körpers eingeschrieben ist. Diese Gewalttätigkeit kommt jedoch nicht durch das Zeigen der Bilder zum Ausdruck. Vielmehr fungiert in den entsprechenden Szenen die Sprache als Medium für die Gewalttätigkeit der Bilder. Diese Strategie des Indirekten zeichnet Egoyans Werk grundsätzlich aus: Gewalttätig sind nicht die Bilder selbst, sondern der undifferenzierte Umgang mit ihnen (vgl. Desbarat 1993: 27). In diesem Fall muss der Zuschauer die Bilder zur Tonspur selbst imaginieren. Zugleich reflektiert und karikiert Egoyan in der beschriebenen Szene die impliziten Regeln und die Verteilung der Machtpositionen im kommerziellen Pornofilm, der zumeist die freie Verfügbarkeit der Frau durch den Mann als Idealzustand darstellt und fest schreibt. In Anerkennung dieser Konstellation gesteht die Frau sich selbst – und dem Zuschauer – immer wieder ein, »dass eine Frau, die ›nein‹ sagen kann, neurotisch und unglücklich zu sein hat« (Seeflen 1990: 23) und folglich auf den richtigen Weg gebracht werden muss, nämlich zur Akzeptanz des gegebenen Wahrnehmungsschemas und je-

126 Das zeigt sich z. B. in der verhörtartigen Szene mit Tyler und dem Zensor: In der Gegenschussaufnahme erscheint Hera nicht im Bild zentriert, sondern am linken Bildrand. Der verbleibende Raum wirkt wie ein Freiraum, der sie vor dem Zugriff der männlichen Kollegen bewahrt.

ner Art von machtbeseitztem Lustspiel, wie es im Pornofilm vorherrscht. Und eben das ist es, was Tyler und der Zensor in *THE ADJUSTER* von Hera wollen, ihre Akzeptanz des Schau-Spiels auf einer Metaebene. Sie soll sich mit dem Gesehenen ebenso wie die Männer identifizieren, um die Form der Darstellung legitimatorisch abzusichern. Stattdessen gibt sie aber diesen Anspruch der Männer der Lächerlichkeit preis und wirft ihn als verzerrte »Projektion« auf sie zurück. Im Gegensatz zu dem Zensor und zu Tyler kann Hera offensichtlich keine Verbindung herstellen zwischen Schauen und Berühren. Ihre Distanz zu dem Leinwand-spektakel, das sie sich von Berufs wegen ansieht, markiert auch eine kulturelle Grenze, denn im Unterschied zu ihren Kollegen bleibt ihr die im Pornofilm forcierte Kausalbeziehung zwischen Voyeurismus und sexueller Stimulation offensichtlich fremd.

Die Dekontextualisierung der pornographischen Darstellungen entlarvt den sexistischen Blick der beiden Männer in einer Blickdramaturgie, die die Perspektive des Zuschauers auf die Filmfiguren in die Reflexion mit einbezieht. Seta als Frau und als Angehörige einer »ethnischen Minderheit« betrachtet diese Filme am heimischen TV-Gerät aus einem quasi wissenschaftlichen Interesse heraus, reagiert dagegen hysterisch, wenn ein Spanner vor ihrem Fenster masturbiert. Die unmittelbare Analogie im Voyeurismus beider Situationen entgeht ihr völlig, denn offenbar stellt sie keinerlei Verbindung her zwischen dem Blick des Voyeurs und ihrem eigenen Blick auf die Bilder sexueller Aktionen. Es bleibt unklar, ob der Spanner primär Seta beobachtet oder die Bilder auf dem Monitor, ob er Setas Blick auf den Monitor verdoppelt oder ob er unseren eigenen Blick spiegelt, denn Setas Körper wird in der betreffenden Szene zugleich

selbst durch eine besonders erotische Inszenierung sexualisiert und damit jenen Wahrnehmungskonventionen unterworfen, die die Dargestellte als Zuschauerin nicht als solche erkennt.

Indem Hera und Seta die Bilder einer anderen Kultur beurteilen, die mit derjenigen identisch ist, deren Produkt der Film *THE ADJUSTER* ist, sind sie zugleich die beiden einzigen Figuren, die aus dem simulatorischen Strudel des Films tendenziell ausbrechen können. Sie stehen außerhalb des geschlossenen Kreislaufs und besitzen innerhalb der Narration eine privilegierte Stellung: durch ihre Blickmacht und aufgrund ihrer Fähigkeit einer »authentischen« Reaktion angesichts eines sie bedrängenden Blicks. Zugleich bezeichnet Setas Umgang mit Bildern im Kontext der Figurenanlage eine Art perverser Form der Assimilation: Sie tauscht die Bilder ihrer Vergangenheit (die Fotos des Ortes, an dem sie früher gelebt hat) gegen Bilder, die auf eine Kultur im Stadium der Dekadenz verweisen. Sie rezipiert diese Bilder, ohne sie zu verstehen, da sie das kulturelle Zeichensystem, dem sie entstammen, nicht verinnerlicht hat, handelt jedoch intuitiv »richtig«, wenn sie sich in der visuell konditionierten Gesellschaft, in der sie nun lebt, weigert, Englisch zu sprechen, sich dafür aber Bilder kanadischer Körper aneignet.

Geschichte und Narration

Ausgangspunkt dieser Überlegungen war der Befund, dass die Figuren in *THE ADJUSTER* ihren Alltag durch leere Rituale gestalten – das Ritual des Klassifizierens, das Ritual des Verbrennens, das Ritual der Sexualität.¹²⁷ Die Rituale wirken deshalb leer, weil ein formaler Sinnrahmen fehlt, auf den sie bezogen werden könnten. Im konventionellen Spielfilm ist dieser Sinnrah-

127 Vgl. Egoynas Anmerkung hierzu: »*THE ADJUSTER* basiert auf einer Reihe von Systemen, sie scheinen auf einer gewissen Ebene zu funktionieren, die meisten aber sind stark dysfunktional. Jede der Personen hat einen 'systematischen' Zugang zu seinem Leben, eine Reihe von Gewohnheiten, die sie mit leidenschaftsloser Regelmäßigkeit vollziehen.« (Presseheft *THE ADJUSTER*)

men die lineare Narration, in deren Kontext der Protagonist zum Agenten einer Kausalität wird, deren Teleologie sich in einem psychologisch und moralisch nachvollziehbaren Handlungsauftrag konkretisiert. Ebenso wie die Handlungen der Figuren durch einen sinnstiftenden Rahmen legitimiert und erklärt werden, stellen sie durch ihre Handlungen diesen Rahmen her. Es ist dies ein wechselseitiger Prozess, in dem die Identitäten der Figuren psychologisch verankert werden, um glaubhaft zu sein. Die Narration garantiert zugleich die Geschichtlichkeit der Figuren, sie macht menschliches Handeln nachvollziehbar, und das sowohl auf der Ebene der erzählten Geschichte wie in seiner Beziehung zur Lebenswirklichkeit des Zuschauers. Den Rahmen der Narration liefert die Struktur, auf deren Basis Sinn hergestellt werden kann, indem der Zuschauer zum Subjekt der Handlung wird. Das Zusammenschmieden von Raum und Zuschauer im narrativen Film ist das Ziel seiner Narrativisierung, die stets eine doppelte figürliche Identifikation verfolgt, mit der Figur auf der Leinwand und mit der Bewegung der Erzählung (vgl. de Lauretis 1990: 6):

»Der Film stellt ein Bild, kein unmittelbares oder neutrales, sondern ein gestelltes, gerahmtes und zentriertes. Perspektivisch organisierte Bilder fixieren den Zuschauer in der verkittenden [suturing] Zentralposition, die der Sinn des Bildes ist, die seine Szene herstellt (am Platz vervollständigt der Zuschauer das Bild als dessen Subjekt). Der Film macht das Gleiche, aber er bewegt sich außerdem auf alle mögliche Weise, in alle möglichen Richtungen, und im Fluss der Energien, er kann ein richtiges Festival der Affekte sein. Richtig platziert stellt diese Bewegung den ganzen Wert des Films in seiner Entwicklung und Ausbeutung dar: die Wiedergabe des Lebens und die Einbeziehung des Zuschauers in diesen Wiedergabeprozess als Artikulation des Zusammenhangs. Was sich im

Film letztlich bewegt, ist der Zuschauer, der unbewegt vor der Leinwand sitzt. Der Film ist die Steuerung dieser Bewegung, das Individuum wird als Subjekt im Verlagern und Ausrichten des Begehrens, der Energie, des Widerspruchs gehalten, in einer fortwährenden Wiederherstellung der Totalität des Imaginären (der hergestellten Szene von Bild und Subjekt)« (Heath 1981: 53, zit. n. de Lauretis 1990: 8)

Zugleich korrespondiert das Erzählen einer Geschichte mit Formen der Aneignung von Geschichte, gewährleistet die Kohärenz einer psychologischen Erzählung über die symbolische Ordnung, die der Film bereitstellt, die Situierung der eigenen Identität in der Geschichte: Der narrative Film situiert den Zuschauer ebenso im Raum wie in der Zeit. Den engen Zusammenhang zwischen Geschichte und Fiktion hat der Historiker Hayden White analysiert und in Auseinandersetzung mit klassischen Modellen der Geschichtsschreibung auf deren Fiktionscharakter verwiesen. »Fiktionalen« wie »dokumentierenden« Repräsentationen sei ihr Konstruktionscharakter gemeinsam (vgl. White 1973, 1986). Demnach handelt es sich bei »der Geschichte« ebenso um eine Konstruktion wie bei den Kategorien von Zugehörigkeit und Identität. Geschichtsschreibung – so White – funktioniert zunächst einmal nach den der Sprache eigenen Diskursregeln. Geschichte existiere nicht als Fundus von Fakten, sondern werde gemacht, indem durch subjektive Selektion gewonnenes Datenmaterial einer narrativen Form subordiniert werde. Dies gilt gleichermaßen für audiovisuelle wie für verbalsprachliche Repräsentationen:

»Aus dem Illimitierten des Vergangenen wird ein überschaubares historiographisches Corpus gewonnen; Sein und Geschehen werden den Matrices des Sag- und Zeigbaren angepasst und unterworfen; aus der scheinbaren »bloßen« Präsentation (eines »Stoffes«, eines »Themas« etc.) wird unweiger-

lich die Re-Präsentation des Erinnerbaren *und* des Verdrängten.« (Schmid 1993: 112)

Dessen ungeachtet orientiere sich die Praxis der Historiker heute formal immer noch am Roman des 19. Jahrhunderts. Sie repräsentiere Geschichte als lineare Erzählung mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende (vgl. White 1986: 53). Diese Praxis der positivistischen Geschichtswissenschaft, wie sie das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, attackiert White. Den Begriff »Literatur der Fakten« ersetzt er durch die Abwandlung »Fiktion der Darstellung des Faktischen« (White 1986: 147), da gerade die Fiktion das konstitutive Instrument der Geschichtsschreibung sei, die Trennung zwischen »Fiktion« und »Wahrheit« dagegen nicht Garant für Objektivität sein könne, sondern lediglich der Verschleierung subjektiver Diskursregeln unter dem bloßen Anschein von Objektivität diene. Es geht also darum, den fiktionalen Status einer Repräsentation offenzulegen und durch etwas anderes zu ersetzen, da jede kohärente Narration aufgrund ihres selektiven Charakters und ihrer willkürlichen diskursiven Organisation Zusammenhänge, die nicht im Fokus des auktorialen Interesses liegen, verschleiert. Nimmt man den von White konstatierten grundsätzlichen Zusammenhang zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung ernst, dann erfüllt die lineare Narration in Bezug auf den Film zwei komplementäre Funktionen: Zum einen gewährleistet sie die Illusion einer imaginären räumlichen und zeitlichen Totalität, und zum anderen fungiert sie als Paradigma und Modell für die Situierung des Zuschauers in ›seiner‹ Geschichte. Der konventionelle narrative Film wiederholt dieses Modell unausgesetzt, während es im modernen (reflexiven) Kino und vor allem im Experimentalfilm mehr oder weniger radikal in Frage gestellt wird.

Whites propagierter »methodische[r] und stilistische[r] Kosmopolitismus« (White 1986: 58) rückt in die Nähe des Postmoderne-Konzepts von Lyotard, der angesichts ei-

ner Erosion der Meistererzählungen »die Zerstörung der narrativen Monopole durch eine Politik der kleinen Erzählungen« fordert, »die auch die Metaerzählungen, Theorien und Doktrinen wie Erzählungen behandelt.« (Bürger 1987: 127) Ausgangspunkt dieser Forderung ist die These, dass jede historiographische Repräsentation einen nur relativen Realitätsanspruch für sich geltend machen könne, da die Metanarrative ebenfalls Konstruktionen darstellten. Deshalb sei die Geschichte selbst zu Ende erzählt, bestehe nurmehr aus Geschichtsfragmenten, aus »Wolken von Erzählungen« (Lyotard 1987: 128), die Bestandteile eines allgemeineren Zeichenapparates seien und deren Sinn nicht mehr eindeutig festlegbar, sondern variabel und kontextabhängig sei. Als Konsequenz daraus proklamierte der Philosoph die Verabschiedung der großen Metaerzählungen, mit denen die Moderne beschäftigt war und noch ist, »während die Postmoderne das Gefühl vermittelt, dass jene nicht mehr funktionieren.« (Lyotard 1991: 293) Unter Metaerzählungen versteht Lyotard jene teleologischen Konstruktionen, die seit dem 18. Jahrhundert menschliches Leben erklären und legitimieren: »die aufklärerische von der Emanzipation der Menschheit, die idealistische von der Teleologie des Geistes und die historistische von der Hermeneutik des Sinns.« (Welsch 1988: 172). Die Delegitimation dieser Erzählungen leitete Lyotard von der Inkommensurabilität der Sprache ab. Kritisiert wird die Sprache selbst, das Medium, in dem sich geschichtliche Entwürfe mit den entsprechenden Perspektiven präsentieren. Sprache ist auch ein Machtinstrument, da mit ihr die Entscheidungen für das eine immer unter Ausschluss eines anderen getroffen werden (vgl. Barthes 1980: 19f.).

»Die Sprache ist kein ›Kommunikationsinstrument‹, sondern ein höchst komplexer Archipel, der aus Inseln von Sätzen besteht, die ungleichartigen Ordnungen angehören, so dass es unmöglich

ist, einen Satz aus einer Ordnung (einen deskriptiven Satz zum Beispiel) in einen Satz einer anderen Ordnung (einen evaluativen oder präskriptiven Satz) zu übersetzen.« (Lyotard 1985: 86)

Laut Lyotard liegt eine Bestimmung postmoderner Kunst in der Aufgabe, Inkommensurabilität und Willkürlichkeit der Sprache(n) aufzudecken. Das lässt sich auch auf die Sprache(n) des Films beziehen.

Den großen Geschichtskonzepten setzt Lyotard eine »Politik der kleinen Erzählungen« entgegen. Die Geschichte selbst bestehe aus kleinen Erzählungen, und das Volk existiere nicht als Subjekt, sondern sei »ein Haufen Milliarden unbedeutender oder folgenschwerer kleiner Geschichten.« (Lyotard 1979: 29) Nicht die eine Geschichte, sondern viele, auch widerstreitende Geschichten sollten ein künftiges Weltbild bestimmen. Die Affinität dieser These zu einer selbstreferentiellen Ästhetik des Geschichtenerzählens ist ebenso evident wie die damit verbundene Forderung, dem Unterdrückten und Marginalisierten eine ästhetische Stimme zu verleihen, werden doch die diskursiven Praktiken des Mainstream von einer Mehrheit auf Kosten von Minderheiten bestimmt. Für Lyotard ist Identität keine feste Größe, sondern sie konstituiert sich temporär als Transformation.

Identität definiert sich in den Polaritäten von Erfahrung, das Selbst ist eine dynamische Mediation zwischen seiner Einkkerung in der Sprache und seiner Verschiebung in den Spielen der ästhetischen Figuration (vgl. Kroker 1992: 144). Dies lässt sich als Plädoyer für eine andere Verwendung der Sprache und eine Form der Narration verstehen, die nicht versucht, Identität abzubilden, sondern vielmehr die Voraussetzungen ihrer Konstruktion thematisiert. In *THE ADJUSTER* werden weniger Geschichten erzählt als Versuchsanordnungen vorgestellt, in denen der Umgang mit Repräsentationssystemen zur

Disposition steht. Das Misstrauen gegenüber dem Bild als Äquivalent einer Realität ist in *THE ADJUSTER* auf die Spitze getrieben: Am Ende des Film rückbindet Egoyan die Voraussetzungen der Narration an die Realitätskonstruktion des Protagonisten, an seine Identitätsinszenierungen, was den letzten Schritt hin zu einem selbstbezüglichen System bedeutet, das nur strukturelle und keine psychologischen Erklärungen der ›Handlung‹ ermöglicht. Damit kann *THE ADJUSTER* auch als Absage an die Repräsentation von Geschichte in linearen, zumal medialen Systemen interpretiert werden sowie als implizite Reaktion auf den Einsatz der Medien in Kanada, der – wie im ersten Teil dieser Studie beschrieben – so häufig mit dem Ziel verbunden war, eine homogene und kollektive nationale Identität zu entwerfen. Was sich am Ende von *SPEAKING PARTS* andeutete – das Reflexivwerden des Bildes, als dessen letzte Referenz seine eigene Materialität erscheint – ist in *THE ADJUSTER* zu Ende gedacht. Es handelt sich nicht um ein Oszillieren zwischen Fiktion und Fiktionsbruch, wie in den vorhergehenden Filmen, sondern um sich gegenseitig bespiegelnde Systeme, die, wie die Analysen gezeigt haben, bestimmte Motive akzentuieren und differenzielle Beziehungen herstellen. Auf der Ebene der Narration weist der Film nicht über sich selbst hinaus, wohl aber auf der Ebene der Bedingungen der Konstruktion von Sinn.

Der Film mündet in eine zirkuläre Struktur: Das Schlussbild verschmilzt mit einem hypothetischen Anfangsbild, das den Beginn der Handlung vor dem eigentlichen Anfang situiert und damit auch die Handlungen der Figur Noah als nachträglich determiniert erscheinen lässt – sozusagen eine nachgereichte Erklärung, dass die Identität des Helden niemals auf etwas anderem als auf ihrer ritualisierten Inszenierung beruht hat, deren Voraussetzungen der Held ebenso selbst geschaffen hat,

wie er nun fassungslos vor der Zerstörung von deren Ergebnis steht. So ist das Ende des Films durchaus doppeldeutig: Die vermeintlich befreiende Geste des »Stop playing House« mündet in einem Loop nur wieder in die Erkenntnis, dass diese Befreiung selbst Teil jenes Spiels ist, aus dem sie den Helden zu erlösen scheint.

Die Selbstbezüglichkeit des Films spiegelt sich auch auf der Ebene visueller und sprachlicher Motive wieder, die Egoyan einarbeitet und die manchmal ›Sinn machen‹ – manchmal aber auch nicht. Das betrifft z. B. die Namensgebung. Kann der Name ›Noah‹ noch als Analogie auf die Tätigkeit des Helden, seine Klienten in dem Hotel wie auf einer Arche zu versammeln und zu schützen, verstanden werden, so ist ein Bezug zwischen dem Namen Hera und der Funktion der Figur kaum noch

möglich (Hera ist die Frau von Zeus). Bubba und Mimi sind dagegen Namen, die sich jeder kulturellen, ethnischen oder mythologischen Zuordenbarkeit widersetzen (ähnlich wie die Namen auf den ›Grabsteinen‹ in SPEAKING PARTS).¹²⁸ Pfeil und Bogen, die Anspielung auf Robin Hood (›Sherwood Forest Estate‹) und weitere Zitate erfüllen keinen anderen Zweck als denjenigen, die Tätigkeit des Zuschauers mit derjenigen der Figuren – das Klassifizieren und Bewerten – zu synchronisieren: Ähnlich wie in den Filmen von Greenaway überlässt es Egoyan in THE ADJUSTER dem Zuschauer, kulturell und historisch vorkodierte Symbole in diskursive Zeichen umzuwandeln, auch um den Preis, dass sie im Rahmen des Films keinen Sinn machen.

128 »Bubba« ist jedoch ironischerweise ein arabisches Wort für Vater. Es ist das einzige Wort, das Simon – Heras Sohn – während des ganzen Films spricht. Zugleich ist es (neben Mama) dasjenige Wort, das in allen Sprachen ähnlich klingt und die Sprache in einer Art Urzustand oder Unschuld zeigt, da die ersten Artikulationen frei von semantischen Kodierungen und daher jeder rationalen Intentionalität sind.

4. CALENDAR (1993)

»You can always go back to an image. But you can't just go back to a land.«

(Egoyan, zit. in Naficy 1997: 215)

Intro: CALENDAR

Im Unterschied zu *THE ADJUSTER* handelt es sich bei *CALENDAR* um einen jener »kleinen, persönlichen Filme«, die keinen Verleih finden und im Jahr ihres Erscheinens bereits im Fernsehen zu sehen sind. Da *CALENDAR* zudem von der Redaktion des »Kleinen Fernsehspiels« (ZDF) koproduziert wurde, war die Auswertung für das Fernsehen bereits vorgesehen.

Ein Fotograf reist nach Armenien, um dort eine Fotoserie für einen Kalender anzufertigen. Zwischen seiner Frau, die ihn begleitet, und dem Fahrer, der sich auch als Fremdenführer profiliert, entwickelt sich ein zunehmend intimes Verhältnis, während immer offensichtlichere Spannungen zur Entfremdung des ursprünglichen Paares führen. Die diskontinuierliche Narration des Films folgt einer Ästhetik sich gegenseitig erhellender und erklärender Zeitebenen, denn die in Armenien gedrehten Szenen werden mit Sequenzen kombiniert, die den Fotografen allein oder in Gesellschaft anderer Frauen in seiner Wohnung in Toronto zeigen. Er betrachtet dort Videos von dem gemeinsamen Armenienaufenthalt und führt stereotypisierte Gespräche mit wechselnden weiblichen Gästen. An keinem der beiden Orte erscheint der Fotograf in einer gemeinsamen Einstellung mit seiner Frau, denn auch die armenischen Aufnahmen trennen ihn visuell von ihr und antizipieren so die spätere tatsächliche Trennung. Während sie mit dem Fremdenführer vor dem fiktiven Fotoapparat, dessen Standpunkt mit jenem der Filmkamera identisch ist, posiert oder diesen Bildkader verlässt, damit der

Fotograf seine Aufnahme machen kann, verbleibt dessen Platz hinter der Kamera, so dass sich seine Anwesenheit auf eine Off-Stimme reduziert. Die Videoaufnahmen, die der Fotograf in seiner Wohnung betrachtet, zeigen zumeist voyeuristische Blicke auf das Objekt seiner Begierde: die Frau, die im Begriff ist, ihn zu verlassen.

Die Frage der (nationalen) Zugehörigkeit, die Egoyans Filme durchzieht, wird in *CALENDAR* zentral. Sie ist eng verknüpft sowohl mit dem Problem der Repräsentation als auch mit dem Problem der Zeit als erinnerte Geschichte oder als Vergangenheit, die aufgesucht werden muss. Vor allem aber ist *CALENDAR* ein Film über unterschiedliche und widerstreitende Ordnungen von Bildern, Tönen und Worten.

Egoyan bemerkt, er habe in dem Film verschiedene Grade armenischen Bewusstseins darstellen wollen: den Fahrer als nativen, in seinem Geburtsland lebenden Armenier, die Übersetzerin, die in Armenien geboren wurde, aber in einer großen Gemeinde außerhalb Armeniens aufgewachsen ist, und den Fotografen, der in Armenien geboren wurde, aber in einer anderen Gesellschaft assimiliert ist. Welche unterschiedlichen Bewusstheiten existieren als Einheimischer, als Assimilierter, als Gast? (Vgl. Egoyan, Presseheft *CALENDAR*) Egoyans Hinweis auf die Beweggründe zum Dreh von *CALENDAR* vermittelt indessen nichts über die Komplexität des Films, der die Frage der Aneignung von Vergangenheit und ihrer Bedeutung für die Gestaltung der Gegenwart in einer höchst instabilen und schwebenden Temporalität »aufhebt«. »Structure is all« (Egoyan in Bohr 1995) gilt für *CALENDAR* vielleicht mehr als für alle anderen Arbeiten Egoyans, und das obwohl der Film im Gegen-

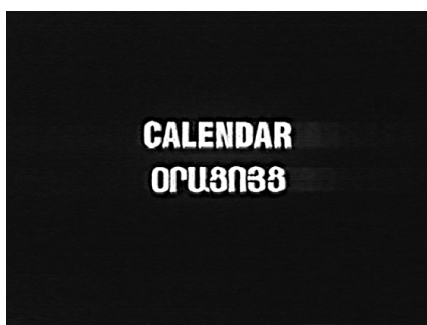


Abb. 52, 53

satz zu den vorangegangenen komplett improvisiert wurde.¹²⁹

Bilder und Töne

CALENDAR beginnt mit dem Geräusch einer Kirchenglocke. Die Credits sind zweisprachig – armenisch und englisch – wobei zunächst ein armenischer Schriftzug erscheint. Die erste Einstellung zeigt eine Kirche, die auf einem großen grasbewach-

senen Hügel im Hintergrund steht. Eine männliche, armenische Gesangsstimme verbindet sich mit dem Glockengeläut. Hinzu kommt das knatternde Geräusch eines alten Lada, der sich von links unten in die statische Einstellung schiebt und den kaum sichtbaren Pfad entlang des Hügels hinauf bis zu der Kirche fährt (Abb. 52). Die nächste Einstellung zeigt den Filmtitel »Calendar«, wieder zweisprachig (Abb. 53), das Glockenläuten und die Gesangsstimme werden abgelöst von dem sonoren Klang einer Duduk, begleitet von einer Tar (beides traditionelle armenische Instrumente).¹³⁰

Diese Exposition mit ihren überlappenden Tonebenen etabliert ein höchst hybrides Setting, dessen visuelle und akustische Elemente unterschiedliche kulturelle Kontexte aufrufen, deren Bedeutung allerdings in hohem Maß vom Wissen des Zuschauers abhängt: Kaum ein ›westlicher‹ Zuschauer wird die armenischen Schrift- und Tonelemente als solche identifizieren können – aber mit dem Wissen um die Herkunft des Regisseurs werden sie automatisch als ›armenisch‹ gelesen. Auch die Musik klingt zunächst vor allem exotisch oder fremd. Bereits in NEXT OF KIN hatte Egoyan traditionelle armenische Musik verwendet, in den folgenden Filmen dagegen etablierte sich Mychael Dana, ein ebenfalls in Toronto lebender und aus Armenien stammender Künstler, als Egoyans ständiger Filmkomponist. Der hybride Kulturalismus von Egoyans Fil-

129 Vgl. Egoyans Kommentar in Merschmann (1993a): 11; vgl. auch Chang (1993: 73): CALENDAR entstand »with a limited budget, strict completion timeline, no script, and three ideas: 1) The film would be improvised. 2) A photographer on assignment shoots images of churches for a CALENDAR. 3) A relationship disintegrates.«

130 Die armenische Duduk ist ein zylindrisches, der Oboe vergleichbares Blasinstrument aus Holz. Sie besitzt acht Fingerlöcher und ein Daumenloch und ist halbwegs diatonisch gestimmt (insofern sich asiatische Tonalitäten mit europäischen vergleichen lassen). Halb- und Vierteltöne werden dadurch erzeugt, dass die Fingerlöcher nur teilweise zugehalten werden sowie durch eine variierte Blastechnik. Immer erklingen mindestens 2 Instrumente zusammen, wobei das zweite Instrument ähnlich wie die Bordun-Quinte beim Dudelsack einen Basston hält, der durch Zirkularatmung entsteht. Die Duduk hat ein nasales, warmes Timbre und wird ebenso für langsame lyrische Stücke wie für schnellere Tanzstücke verwendet (vgl. Sadie 1984: 615). Die Tar ist eine armenische Trommel, die mit den Händen geschlagen wird.

men findet in Danna's Musik seine adäquate musikalische Interpretation. Häufig verbindet Danna traditionelle armenische Klänge mit elektronischer Musik. Im Titelthema von *THE ADJUSTER* etwa erhebt sich über dumpf pochende Computerbässe, kombiniert mit gesampelten und harmonisch mehrdeutigen Streicherakkorden, ein elegisches Duduk-Solo. Gespielt wird es von dem armenischen Musiker Djivan Gasparyan, der in seiner Heimat als ›König des Dudukspiels‹ gilt. Auch die Duduk-Musik in *CALENDAR* stammt von Gasparyan, doch im Vergleich zu *THE ADJUSTER* ist sie hier im Original zu hören, wird begleitet von einer zweiten Duduk oder einer Tar und kontrastiert die amerikanische Rockmusik sowie die Klänge europäischer Klassik, die häufig in der Wohnung des Fotografen zu hören sind.¹³¹

Die armenische Schrift, der Gesang und die Duduk-Melodie sind Zeichen, die ein kulturelles Setting etablieren und auf dieses einstimmen. Ihre Fremdheit oder Andersheit suggeriert eine ›Authentizität‹, die jedoch in ein Spannungsverhältnis zu anderen Bildern und Klängen tritt. Die nächste Einstellung ist deutlich erkennbar mit einer Videokamera aufgenommen; aus dem fahrenden Auto heraus wird eine immense Schafherde abgefilmt, an der sich der Wagen vorbeischlängelt. Im Hintergrund erhebt sich der biblische Berg Ararat, das Wahrzeichen der Armenier. Andere Videobilder des Armenienaufenthalts folgen (die Übersetzerin und der Fremdenführer vor einer Kirche etc.). Der nächste Umschnitt auf ›Filmmaterial‹ wird vorweggenommen durch die akustische Überlappung der Duduk-Melodie mit dem

Klingeln eines Telefons. Der Fotograf in seiner Torontoer Wohnung nimmt den Hörer ab, doch es kommt zu keinem Gespräch, da die Verbindung nicht funktioniert. An der Wand hinter dem Fotografen ist ein Kalenderblatt sichtbar, das eine Kirche zeigt. Der nächste Schnitt zeigt die gleiche Kirche ›on location‹ in einer statischen Einstellung in Armenien. Von rechts kommen nacheinander zunächst der armenische Fahrer, dann die Übersetzerin mit einer Videokamera ins Bild. Er zündet sich eine Zigarette an und beginnt dann in fremder Sprache ›in die Kamera‹ zu sprechen. Die Frau übersetzt seine Worte ins Englische.

Bei dem Telefonat des Fotografen missglückt die Verbindung, der Apparat – als technologische Struktur – kann die Information nicht befriedigend übersetzen. Im zweiten Fall – der Rede des Armeniers – ist der Zuschauer mit einer unverständlichen Information konfrontiert, die jedoch durch den Akt der sprachlichen Übersetzung kommunizierbar wird. Allerdings ist der Fotograf weniger an der Geschichte des Ortes interessiert als vielmehr daran, dass die Übersetzerin vergessen hat, die Videokamera auszuschalten und dadurch Batterien verschwendet. Diese ersten Szenen deuten auf ein Defizit des Fotografen hin, über das Medium der Sprache zu kommunizieren und betonen stattdessen sein nahezu ausschließliches Interesse am Bild: Der Fremdenführer erzählt die Geschichten seines Landes, der Fotograf dagegen interessiert sich für die versehentlich eingeschaltete Videokamera. Sie gewährleistet ebenso wie sein Fotoapparat, dass die Bilder, die als erlebbare Gegenwart an

131 Filmwissenschaft und -kritik behandeln die Tonspur von Filmen häufig etwas stiefmütterlich, auch wenn ihr in vielen Filmen eine durchaus autonome Rolle zukommt (als Paradebeispiel ist hier Godard zu nennen). In Bezug auf *THE SWEET HEREAFTER* schreibt der Filmkritiker Peter Körte: »Bei kaum einem Filmemacher außer David Lynch ist das Design der Klänge so sorgfältig und filigran gearbeitet. Sie verweben sich mit Musikstücken und Stimmen, sie sind den Bildern gleichberechtigt, sie kontrapunktieren mitunter das Sichtbare, geben ihm einen Subtext und umreißen so auch die Architektur der Erzählung.« (Körte 1998: 8)



Abb. 54 »Videobild« (Armenien)



Abb. 55 »Videobild« (Armenien)

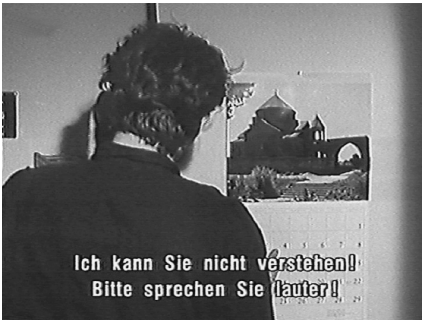


Abb. 56 »Filmbild« (Kanada)



Abb. 57 »Filmbild« (Armenien)

ihm vorüberziehen, in technische Bilder transformiert werden. Doch während der Fotograf für die direkte Rede als kommunikativem Akt unempfänglich bleibt, verraten seine Off-Kommentare dem Zuschauer retrospektiv zugleich sehr viel über sein Erleben der Situation in Armenien. Somit ergibt sich ein eigentümlicher Querstand zwischen dem, was der Fotograf kommuniziert, und dem, was er selbst fähig ist, wahrzunehmen. Dieser Widerspruch betrifft das Verhältnis zwischen Erlebtem und Erinnerungem, zwischen Gesehenem und Aufgezeichnetem, zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

CALENDAR ist zum einen ein Film über die Konkurrenz von Sprache und Bild und zum anderen ein Diskurs über das Verhältnis von Fotografie und Film.

Die Kirchen, die der Fotograf ablichtet, sind selbst wie Fotografien inszeniert, nämlich als statische Einstellungen. Der Schnitt von dem Kalenderblatt mit der Kirche auf »die Kirche selbst« zeigt das gleiche Objekt in unterschiedlichen Stadien seiner Reproduktion und stellt das gefilmte Bild der Kirche ihrer Fotografie – dem Bild im Bild – gegenüber (Abb. 56, 57). Die beiden Bildgenerationen markieren nicht nur unterschiedliche Zeitebenen, sondern auch unterschiedliche Einstellungen dem wahrgenommenen Objekt gegenüber.

In Anlehnung an Barthes und Derrida definiert Joachim Paech das »Medium der Fotografie« als Form der Differenz, die die Zeit des Verschwindens als Spur der vorfotografischen Präsenz in der fotografischen Präsentation hinterlassen hat:

»Die referentielle Beziehung wird im fotografischen Blick als Schock erfahren, wie wenn das Leben selbst im Zeit-Spalt der Gegenwart seine künftige Vergangenheit, den Tod erblickt.« (Paech 1997a: 19)

Formal entspricht die Verschlussgeschwindigkeit des Fotoapparats der Transportgeschwindigkeit des Films. Wird das Filmbild eingefroren oder findet keine Bewegung innerhalb des Bildausschnittes statt, wie im Fall der statischen Einstellungen der Kirchen in *CALENDAR*, so wird auch die Bewegung als Differenzform unsichtbar, wirkt jedoch in ihrer Unsichtbarkeit weiter. Die Bewegung des Filmstreifens begründet die Differenz zur Fotografie, wird sichtbar auf der Formseite (Projektion) und wirkt unsichtbar weiter, auch wenn kein Unterschied mehr zwischen den Einzelbildern feststellbar ist (vgl. Paech 1997a: 20). Laut Paech kann Intermedialität zwischen Fotografie und Film nicht in der Verdopplung des Mediums im Medium, in seiner Figuration auf der Leinwand bestehen, da die spezifische Differenz der Medien, ihre Qualität, dabei stets verzeitlicht und narrativ überformt werde.

»Intermedialität ist dagegen eine spezifische Form medialer Differenz, die ›zwischen‹ der Form des fotografischen und der Form des filmischen Mediums ›figuriert‹. Die Differenz-Form der Fotografie (ihr Medium), der Zeit-Spalt, den die Bewegung des Verschlusses des Fotoapparates auf das Vergehen von Zeit geöffnet hat, wird in der Form filmischer Bewegung selbst verzeitlicht und narrativ überformt. Als Intermedialität ›figuriert‹ hier diese Verzeitlichung, die in spezifischen Formen, vor allem sog. ›Überblenden‹, auf ihr Medium, ihre Differenz-Form, selbst verweist.« (Paech 1997a: 22)

Deleuze kommt aus einer ganz anderen Perspektive zu einem ähnlichen Ergebnis. Er setzt das filmisch inszenierte Stilleben in seiner Eigenart als ›unbeweg-

tes‹ Bild in Beziehung zur ihm ähnlich scheinenden Fotografie, die sich von jenem aber gerade durch den Zeitaspekt elementar unterscheidet: »Das Stilleben ist die Zeit, denn alles, was sich verändert, ist in der Zeit, nur sie selbst verändert sich nicht; sie selbst könnte sich nur in einer anderen Zeit verändern [...]. In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Foto am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm.« (Deleuze 1991:31)

Die Fotografie der Kirche am Beginn von *CALENDAR* – es werden weitere folgen, die Fotos strukturieren den gesamten Film – wird zwar einerseits als Medium verzeitlicht und formal im filmischen Diskurs ›aufgelöst‹, d.h. ihrer medialen Differenz zum Film entzogen. Innerhalb der Diegese erhalten die Fotos der Kirchen jedoch einen Mehrwert, da ihr Erscheinen im Filmbild an die Bedingungen ihrer Entstehung nicht nur rückgebunden, sondern gerade jener Zeit-Punkt der Aufnahme als Moment der Aneignung von Wirklichkeit problematisiert wird. Das Foto besitzt – im Gegensatz zum Film – keine zeitliche Ausdehnung, was aber nicht bedeutet, dass es keine Zeit ›enthält‹: In der Gegenüberstellung des Arrangements vor der Filmkamera/dem Fotoapparat mit dem fertigen Artefakt inszeniert Egoyan die Differenz, die im Medium der Fotografie zu verschwinden scheint, aber dennoch in ihr enthalten ist, da sie für den Moment der Aufnahme konstitutiv war.

In der statischen Einstellung des Filmbildes ist die Zeit ebenso enthalten wie in der Fotografie. Die Zeitlichkeit der Artefakte (Kirchen) kollidiert in *CALENDAR* mit der Zeitlichkeit ihrer Repräsentationen, und doch kann eine Repräsentation (ein Bild) ebenso wenig die Zeit wiedergeben, in der sich Geschichte entfaltet, wie sie einen vergangenen Moment wiederholen kann. Wie ist dann Vergangenheit überhaupt zugänglich?

Die Figuren in CALENDAR versuchen auf unterschiedliche Arten, Erinnerungen herzustellen – durch Bilder, durch Rituale und durch Geschichten. Gleichzeitig wird der Versuch, Erinnerungen durch Repräsentationen herzustellen, selbst einer filmischen Prüfung unterzogen, indem die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart auch für den Zuschauer durchlässig werden. Bevor der Film detaillierter analysiert wird, soll daher zunächst die Form als Ganzes beschrieben und auch auf die früheren Filme rückbezogen werden.

Form

In NEXT OF KIN steht Video an einer dramaturgischen Schnittstelle. Wir erhalten Informationen über einen Teil der Filmfiguren, Videoausschnitte werden zum handlungsauslösenden Moment für die Titelfigur. Video ›dokumentiert‹ die Vergangenheit und etabliert eine Projektionsfläche für künftige Handlungen. In FAMILY VIEWING fungiert Video als emblematisches Zeichen für Erinnerungen, die die Handlung der Titelfigur in der Filmgegenwart motivieren und strukturieren. Die Grenze zwischen dem Versuch einer aktiven Reflexion von Vergangenheit und einer Erinnerung, die sich nur auf reproduzierte Bilder der Gegenwart bezieht, wird in FAMILY VIEWING jedoch unscharf. In SPEAKING PARTS ist die Sphäre der Vergangenheit weitgehend ausgeblendet bzw. durch Videobilder, die sich an ihre Stelle setzen, überlagert: Video wird zu einem gleichberechtigten Modus gegenwärtiger Wahrnehmung. Medial vermittelte Wahrnehmung und tatsächliches Erleben stehen jedoch miteinander im Widerstreit. Das Medium erhält eine zunehmend fetischistische Bedeutung und signifiziert Bewusstseinszustände der Figuren. In CALENDAR schließlich werden alle Ebenen miteinander verknüpft: Erinnerung, aktuelle Wahrnehmung, im Bild gespeicherte In-

formationen, die historische Dimension eines bestimmten Ortes innerhalb der fiktionalen Welt und – quasi antithetisch – seine ›zweidimensionale‹ Aneignung durch einen objektivierenden Blick.

Egoyans medienkritische Reflexionen erfahren in CALENDAR eine entscheidende Spezifizierung. Die ethnischen Bezüge, die in sämtlichen Filmen angelegt, jedoch nur mehr oder weniger stark ausgeprägt sind, stehen in CALENDAR im Mittelpunkt. Egoyan installiert in CALENDAR zwei widerstreitende Perspektiven: Ein historisch bewusster Blick wird dem verzerrten Blick durch die optische Apparatur gegenübergestellt. Dabei ordnet Egoyan – ähnlich wie in NEXT OF KIN – den mediatisierten Blick einem Vertreter der westlichen Industriegesellschaft zu, während der Armenier sich ein Sensorium für die Geschichtlichkeit der ihn umgebenden Lebenswirklichkeit erhalten hat. Allerdings bleiben diese Bezüge ebenfalls der allgegenwärtigen Relativierung durch das Medium unterworfen: Auch der armenische Reiseführer, der in seiner Muttersprache die Geschichten der Kirchen referiert, bleibt seiner eigenen Mediatisierung verhaftet. Die immer bewusst gehaltene Präsenz der Kamera, in die der Fremdenführer und die Übersetzerin sprechen, funktioniert in CALENDAR als permanentes kritisches Korrektiv gegenüber einer unreflektierten Abbildung von Wirklichkeit.

Egoyan zeigt in CALENDAR die sowohl zeitlichen als auch geographischen Limitationen, die jede Repräsentation auszeichnen. In dem durch die korrekte Einstellung begrenzten Bildkader wird auch für uns nur das sichtbar, was Egoyan uns zu zeigen bereit ist, doch durch den Einsatz der armenischen Sprache, deren Bedeutung uns nur durch den Filter der Übersetzung zugänglich wird, bewahrt sich der Film – ungeachtet dessen, was *gezeigt* wird – einen Rest an nicht kommunizierbarem, zumal nicht alle Dialoge zwischen dem Fremdenführer und der Dolmetscherin auch tatsächlich über-

setzt werden. Zudem gehen bei jeder Übersetzung Aspekte, Details, Nuancen oder auch ganze Sinnzusammenhänge verloren.¹³² Insofern kommt der Sprache in CALENDAR eine herausragende Bedeutung zu, fungiert sie doch als formale Schnittstelle zwischen der Kodierung von Bedeutung, deren Transformation durch die Übersetzerin, unserer Wahrnehmung dieser Transformation und schließlich unserer Interpretation des transformierten Codes.¹³³

CALENDAR offeriert noch weniger als die früheren 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 Struktur der Abfolge jener Kalenderblätter, die den Modus vergehender Zeit als Rahmen für sensomotorische Bezüge 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 Fotograf ablichtet und die den Ausführungen des Fremdenführers entsprechend die kulturelle Identität seines Landes repräsentieren;

4. die Vergegenwärtigung von Vergangenheit im Ritual. Der Fotograf 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, denn sie sollen die Anwesenheit seiner abwesenden Frau simulieren. Paradoxerweise wird das Fremde zum Zeichen des Vertrauten.

Die beiden Schauplätze des Films – eine armenische Landschaft und die Wohnung des Fotografen – repräsentieren nach konventioneller narrativer Logik zwei Orte, denen aufeinander folgende Zeitabschnitte zugeordnet werden müssten, Gegenwart und Vergangenheit. Eine solche Lesart lässt

132 Zum Problem der Übersetzung, insbesondere zwischen unterschiedlichen Kulturen, vgl. die Schriften von Stuart Hall, hier zit. n. Winter (1995): Der Sinn einer Botschaft hängt ebenso vom übermittelnden Medium wie von den Positionen von Sender und Empfänger ab. Hall grenzt sich entschieden von der Vorstellung eines Sender-Empfänger-Modells ab, das Botschaften als statische Einheiten interpretiert, die ein Medium 1 zu 1 übertragen könnte. Dekodierung und Einkodierung seien vielmehr vielfältigen Einflüssen unterworfenen soziale Akte, Kommunikation »eine komplexe soziale Konstruktion von Bedeutung und so ein Produkt symbolischer Arbeit.« (Winter 1995: 84) Die Einkodierung einer medialen Botschaft, ihre Mediatisierung, sei ein intentionaler Akt, der auf die Codes einer bestimmten gesellschaftlichen/sozialen Klasse oder Kultur reagiere und der diese Codes, vom Rezipienten häufig unbemerkt, reproduziere. Hall rekurriert auf die Konventionalität jedes Codes. Die Konventionen könnten jedoch nur im Sinne ihrer »Kodierer« gelesen werden, wenn sie auf ein Publikum treffen, das die mit den Konventionen einhergehenden (Sinn-)angebote den herrschenden kulturellen, ideologischen und sozialen Dominanten entsprechend dechiffriert. Jeder (mediale) Text berge dagegen eine potenzielle »Multiakzualität« (Winter 95: 87). Die Einkodierung setze zwar den Rahmen, dem gemäß die Dekodierung operieren könne, aber »There can be no law to ensure that the receiver will take the preferred or dominant meaning of an episode of violence in precisely the way in which it has been encoded by the producer« (Hall 1973: 9). Hall interpretiert diese Multiakzualität nicht als Ausnahme, sondern als Regelfall. Die Bedeutung eines Textes liege nie von vornherein fest, sondern werde ausgehandelt (»negotiated«) (vgl. auch Hall 1980).

133 Die armenische Sprache in CALENDAR kodiert die Differenz zwischen Nordamerikaner und Armenier nicht nur semantisch, sondern vor allem metakommunikativ. Dies entspricht einem dynamischen Sprachkonzept, wie es beispielsweise Derrida formuliert hat: Derrida begreift Sprache als einen Ort, den man bewohnt (auch, wenn man ihn, um im Bild zu bleiben, nur gemietet hat) und als einen Besitz. Besitz aber ist immer politisch, es gibt ihn nicht als essenzielle Tatsache (vgl. Derrida 1997: 36f.). Die andere Sprache des Armeniers weist nicht ihn als Fremden aus, sondern den Kanadier, der sich auf fremdes Terrain begibt.

Egoyan jedoch nicht zu. Videofragmente etablieren eine zweite Zeitebene der Vergangenheit. Dadurch wird die zeitliche Trennlinie zwischen den beiden Orten unscharf, die Bildqualität suggeriert im Vergleich zu den Videoaufnahmen Präsens, 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 Fotograf in dessen Folge durchläuft. Diese Veränderungen halten sich aber die Waage mit dem Modus des Zirkulären und Repetitiven sowie mit der Simulation von Vertrautheit und Nähe.

Wie in keinem anderen Film zuvor verbindet CALENDAR die Frage kultureller Identität mit Formen der medialen Aneignung von Erinnerungen (Individualgeschichte) und Historie (Landesgeschichte). Ebenfalls neuartig ist die Erfindung einer Figur, die Erinnerungen über mündliche Erzählungen wiedergibt. Egoyan bezieht mit dieser diegetisch privilegierten Figur auch Stellung für ein erinnerndes und gegen ein visuell determiniertes Gedächtnis: Die profitorientierte Aneignung von Geschichte stellt er als inadäquat und zerstörerisch aus, denunziert sie aber nicht, sondern zeigt vielmehr, dass auch der Fotograf eher Opfer seiner eigenen visuell determinierten Sozialisation als skrupelloser Bilderjäger ist.

Die dynamische Temporalität, die CALENDAR durch die Montage herstellt, wirft die Frage auf, welches Konzept von Zeit und Erinnerung dem Film zugrundeliegen könnte.

Mentale Bilder

Um erscheinen zu können, muss die Erinnerung Bild werden. Dies ist das Problem,

um das Egoyans Filme kreisen, da – wie die bisherigen Analysen gezeigt haben – die Visualisierung von Erinnerungen diese zu ersetzen droht. In dem Maß, wie Erinnerungen sich in einer Repräsentation verfestigen, werden sie zu Signifikanten transformiert, die nun lesbar und linguistisch funktionalisierbar sind. Erinnerungen lassen sich jedoch ebenso wenig wie die vorgängige Realität ohne weiteres in eine Sprache oder ein Bild übersetzen. Also ließe sich folgern: Um sich ihre Authentizität zu bewahren, darf die Erinnerung unter keinen Umständen Bild werden. Das hieße aber andererseits, dass vergangene Zeit als Erinnerung nicht darstellbar wäre und dass nichts mehr filmisch erzählt werden dürfte ohne den Verweis, dass es sich bei dem Erzählten um eine Lüge handelt und sich somit jeder Bezug zu einer außerrepräsentatorischen Wirklichkeit verbietet. Egoyan begegnet diesem Dilemma mit einer konsequent reflexiven und selbstbewussten Erzählhaltung.

CALENDAR lässt sich als Versuch interpretieren, unterschiedlichen Bildgenerationen relationale Werte zuzuweisen, deren Bedeutung sich aus ihrer Differenz zueinander eröffnet: Die Bilder unterschiedlicher Orte und unterschiedlicher technischer Herkunft verweisen nicht in erster Linie auf eine lineare zeitliche Ordnung wie etwa bei einer konventionellen, auch diskontinuierlichen Rückblende oder einer Traumsequenz, sondern auf die simultane Aneignung dieser Zeit als Erinnerung, oder besser: auf die Transformation der Wahrnehmung in eine Repräsentation, die nicht Erinnerung ist, aber ein Bild darstellt, in dem Aspekte der ursprünglichen Wahrnehmung aufgehoben sind; denn zeitliche Sukzession stellt die Narration nur unabhängig von den Entwicklungen der Beziehungen der Figuren als mechanische Abfolge der Kalenderblätter her. Diese Abfolge wird kontrapunktiert durch eine ganz andere zeitliche Beziehung der

Filmbilder zueinander: Die Bilder des Armenienaufenthalts, die entsprechenden Videographien und die Fotos der Kirchen markieren die Koexistenz von Wahrnehmung und Erinnerung bzw. eine Durchdringung von Gegenwart und Vergangenheit, die Anschlüsse an das Zeitkonzept von Henri Bergson zulässt.

Bergson verwendet den Bildbegriff äußerst dynamisch. Er denkt die Bereiche von Wahrnehmung und Erinnerung, also all dessen, was ›ist‹, als einen Fundus von mentalen oder projektiven Bildern, die zwar voneinander unterschieden werden können, jedoch fortwährend aufeinander einwirken:

»Unter Bild verstehen wir eine Art von Existenz, die mehr ist, als was der Idealist ›Vorstellung‹ nennt, aber weniger, als was der Realist ›Ding‹ nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem Ding und der Vorstellung liegt.« (Bergson 1991: II)

Weiterhin differenziert Bergson die Bereiche der Virtualität und der Aktualität. Dies bezieht sich sowohl auf die Wahrnehmung als auch auf den Bereich der Erinnerungen:

»Die Vorstellung ist ja immer da, aber immer nur virtuell, da sie in dem Augenblick, wo sie aktuell werden würde, neutralisiert wird durch den Zwang, sich fortzusetzen und in etwas anderem aufzugehen. Um jene Verwandlung zu vollziehen, bedarf es nicht der Aufhellung des Gegenstandes, sondern im Gegenteil der Verdunkelung gewisser Seiten an ihm, der Verminderung um den größten Teil seines Wesens, so dass der Rest, statt wie ein Ding in die Umgebung eingeschachtelt zu sein, sich wie ein Gemälde davon abhebt.« (Bergson 1991: 21)

Das heißt also zunächst, dass jede Erinnerung nur einen winzigen Ausschnitt einer weder quantitativ noch qualitativ fixierten Vergangenheit erschließt. Innerhalb seiner Wahrnehmungstheorie konstatiert Bergson weiter, die Materie selbst enthalte bereits

alle Ansichten, die wir uns von ihr machen können. Unsere »Zonen der Indeterminiertheit« funktionieren als fotografische Platte, auf der die Wahrnehmung ihren virtuellen Abdruck hinterlässt (vgl. Bergson 1991: 24). Dieser Abdruck ist ein subjektiver Ausschnitt der Wirklichkeit.

Wahrnehmung und Erinnerung vermischen sich zwar permanent, sind jedoch zu unterscheiden. Die Wahrnehmung ist eine Eigenschaft, die der Oberfläche der wahrgenommenen Objekte bereits inhärent ist, sie gehört zur Materie. Die Erinnerung dagegen ist vom Geist reflektierte Dauer innerhalb der Vergangenheit (vgl. Bergson 1991: 55). Weiter differenziert Bergson das Gegenwärtige als das Nützliche, im Werden begriffene Aktive, das Vergangene dagegen als etwas, das aufgehört hat, nützlich zu sein, nicht jedoch, zu sein (vgl. Deleuze 1989: 74). Das Vergangene ist nicht zugänglich, existiert aber gleichberechtigt neben der Gegenwart, und wir müssen es in einer Vergangenheit suchen, die ›ist‹. Auf diese Ebene müssen wir uns begeben, um vom virtuellen in einen aktuellen Zustand der Erinnerung zu gelangen, die sich in einem ›Bild‹ aktualisiert. Diese Bewegung veranschaulicht Bergson als einen Sprung: Ein Sprung versetzt mich in die Virtualität der Vergangenheit, wobei meine Erinnerung noch virtuell bleibt (vgl. Bergson 1991: 128). Erst wenn ich mich auf die Ebene der Erinnerungen begeben, können sich Erinnerungsbilder aktualisieren: Sie nehmen Gestalt an, die das psychologische Bewusstsein konstituieren. Dies geschieht »unter dem Zugriff der Gegenwart« (vgl. Deleuze 1989: 84). Das ist so zu verstehen: Die Erinnerung vollzieht im Prozess ihrer Aktualisierung eine Translation, in der sie mit dem Gegenwärtigen verschmilzt. Sie kann erst dann als aktualisiert gelten, wenn sie Bild geworden ist. Erscheinungsbild und Wahrnehmungsbild schließen sich zu einer Art Stromkreis, in dem die beiden Bil-

der aufeinander verweisen (vgl. Deleuze 1989: 87).

Bergson unterscheidet demnach Erinnerungsbilder von der Virtualität reiner Erinnerung: Die Erinnerung muss zum Erinnerungsbild werden (wobei daran erinnert sei, dass Bergsons Bildbegriff nichts mit materiellen Bildern zu tun hat, sondern sich immer auf innere Bilder bezieht, auch wenn er gelegentlich den Vergleich zur Fotografie zieht). Das heißt aber auch, dass dann, wenn die Erinnerung mittels Erinnerungsbildern aktualisiert wird, der Unterschied zwischen Erinnerungsbildern und Wahrnehmungsbildern lediglich ein gradueller ist (ganz im Gegensatz zu jenem zwischen Wahrnehmung und ›reiner‹ Erinnerung), die Gegenwart der Wahrnehmung somit als höchste Kontraktionsstufe der Vergangenheit interpretiert werden kann. Die strikte Trennung und Aufspaltung in einen Dualismus führt mit dieser Überlegung zurück zu einem Monismus von Wahrnehmung und Erinnerung:

»Wenn wir aber niemals etwas anderes wahrnehmen als unmittelbare Vergangenheit, wenn unser Bewusstsein von der Gegenwart schon Gedächtnis ist, dann werden die beiden Gedächtnisformen, die wir erst trennten, eng miteinander verschmelzen.« (Bergson 1991: 146)

Die Dynamisierung des Begriffs ›Vergangenheit‹ einerseits, die nun als ein Bereich vorgestellt wird, der prinzipiell nicht zugänglich und im Wortsinn ›unermesslich‹ (nicht messbar, nicht festlegbar und daher nicht darstellbar) ist, und die Annahme der interrelativen Koexistenz von Vergangenheit und Gegenwart andererseits sind die zentralen Denkfiguren Bergsons, die Deleuze in seinen beiden Büchern zum Kino aufgegriffen hat (Deleuze

1991, 1997). Es sei daran erinnert, dass Deleuze' Anverwandlung von Bergsons Zeitkonzept auf das Kino nicht nur deshalb zunächst erstaunlich erscheint, da Bergson alle ›Bilder‹ dem Bereich des Gedächtnisses zugeschrieben und diesen vom Bereich der Materie getrennt hatte, während es sich ja bei Filmbildern selbst um ›Materie‹ handelt.¹³⁴ Bergson war darüber hinaus ein regelrechter Feind des Kinos: Die Aufteilung der Bewegung in der Wahrnehmung in statische Qualitäten, die – um der Handhabbarkeit der Wirklichkeit willen – aufeinander folgen, findet laut Bergson ihren adäquaten Ausdruck gerade im Kinematographen. Er begreift den Film, jene zu seiner Zeit neue technologische Struktur, als Materialisation unserer defizitären Wahrnehmung, da der Kinematograph keine eigentliche, sondern nur künstliche Bewegung hervorbringe. Nicht die Bilder bewegen sich, sondern der Apparat ist es, der die Bilder künstlich animiert:

»Statt uns dem inneren Wesen der Dinge hinzugeben, stellen wir uns außerhalb ihrer, um dies Werden künstlich zu rekonstruieren. [...] Der Mechanismus unseres gewöhnlichen Denkens ist kinematographischen Wesens.« (zit. n. Klippel 1997: 79)¹³⁵

Bergson benutzt den Film als Metapher für diese diskontinuierliche Wahrnehmung: Wir nehmen Einzelbilder wahr, die wir zur Illusion vergehender Wirklichkeit kombinieren. Unter Ausklammerung des Apparats in dieser von Bergson angeführten Metapher gelangt Deleuze dann zu ganz anderen Erkenntnissen. Für Bergson macht das Kino die menschliche Wahrnehmung als schlechte Angewohnheit sichtbar, während es für Deleuze den ultimativen Ausdruck ›richtiger‹ oder ei-

134 In Deleuze' Untersuchung ist übrigens häufig nicht zu unterscheiden, auf welche Bilder – Filmbilder oder innere Bilder – er sich gerade bezieht. Gelegentlich scheint es so, dass die Filmbilder lediglich eine weitere Klasse an Bildern darstellen, aus denen sich das Sichtbare konstituiert.

135 Auch in seinem Spätwerk ›Denken und schöpferisches Werden‹ hält Bergson an dieser reduktionistischen Sicht des Films fest (vgl. Bergson 1985: 29).

gentlicher Wahrnehmung im Sinne Bergsons darstellt.

Bergsons Konzept des Werdenden berührt die Grenzen unserer Wahrnehmung aber auch »von der anderen Seite her«: Da jede Wahrnehmung eine gewisse Dauer hat, wir aber eben nur Einzelbilder (ohne zeitliche Ausdehnung) wahrnehmen können, ziehen wir Abläufe zu einem Bild zusammen.

»Diese reine Wahrnehmung ist jedoch unmöglich, da sie [...] immer eine gewisse Dauer besitzt und damit bereits vom Rhythmus unseres Bewusstseins, der die Momente zusammenzieht oder zerdehnt, bestimmt ist.« (Klippel 1995: 85)

Bergson denkt die Wahrnehmung als komplexes System aufeinander einstrahlender aktueller und virtueller Bilder, die Vorstellungen generieren, welche sich an einer je individuellen Bedürfnisstruktur brechen. In dieser Anordnung sich gegenseitig anstoßender Bilder erkennt Klippel ein mechanistisches Modell, das eher an eine Kinoapparatur denn an eine – wie Bergson schreibt – Fotografie denken lasse (vgl. Klippel 1997: 84). Demnach wäre Bergsons Affinität zur apparativen Seite des Films eine unbewusste.

Zeitbilder

Deleuze erkennt im Medium Film die adäquate Ausdrucksform einer philosophischen Idee von Zeit, indem er Bergsons Philosophie gegen den Strich liest. In einem wesentlichen Punkt der Perspektive stimmt er jedoch mit Bergson völlig überein, nämlich in der Subjektivierung der Zeit als Beschreibungskategorie eines Seins oder vielmehr Werdens. Ebenso wie Bergson von einem unpersönlichen Gedäch-

nis ausgeht, das prinzipiell nicht subjektivierbar ist, geht Deleuze von einem unpersönlichen und zudem ahistorischen Zuschauer aus: Viel entscheidender als ein apperzeptives Bewusstsein sind für ihn die Bilder, die erscheinen. Das Subjekt – sowohl für Bergson als auch für Deleuze – ist die Zeit selbst, in der wir sind:

»Die einzige Subjektivität ist die Zeit, die in ihrer Gründung verstandene achronologische Zeit, während wir innerhalb der Zeit sind – und nicht umgekehrt.« (Deleuze 1991: 113)

Diese Zeit erscheinen lassen zu können, ist für Deleuze das hauptsächliche Verdienst des Films.¹³⁶ Dass Deleuze' Sichtweise auf den Film als Behältnis, in dem etwas erscheint, einer rezeptionsbezogenen Studie wie der vorliegenden im Grunde widerspricht, ändert nichts an der Nützlichkeit seiner Entwürfe für das Verständnis von Egoyans CALENDAR. Die Fragen an Egoyans Film wären demnach 1. in welchem »Zeit-Bild« situiert der Regisseur seine Figuren und 2. durch welche unterschiedlichen Ordnungen von Bildern bewerkstelligt er das?

Eine zentrale Stelle in Deleuze' Studie versucht eine Analogiebildung zwischen Bergsons Kategorien virtueller und aktueller Bilder und den Bildern des Films: Es gibt virtuelle Bilder, die dem Bereich einer reinen Erinnerung angehören. Sie sind nicht zeitlich fixiert und markieren eine in Bezug auf die aktuelle Gegenwart absolute und zugleich simultane Vergangenheit. Gegenwart und Vergangenheit, aktuelles und virtuelles Bild sind zeitgleich und verhalten sich zueinander spiegelbildlich:

»Dasjenige, was aktuell ist, ist stets ein Gegenwärtiges. Aber genau genommen

136 Deleuze nennt erstaunlicherweise nur an dieser einen Stelle seiner Studie Hitchcocks VERTIGO, der veranschauliche, wie wir in der Zeit sind (vgl. Deleuze 1991: 113). Und VERTIGO enthält in der Tat vieles zum Verhältnis von Bild, Zeit und Erinnerung, was bisher gesagt wurde: Madeleine muss zunächst werden wie das Bild, das sie betrachtet. Später, als James Stewart sie wiederfindet, modelliert er sie nach dem Bild, das sie geworden war: Die Repräsentation (Gemälde) innerhalb einer Repräsentation (Film) tritt in ein Wechselverhältnis zu dem Bild der Figur, das der Film erst herstellt und dann demontiert, um es erneut nach der (unserer) Erinnerung zu formen.

ändert sich die Gegenwart oder geht vorüber. Es lässt sich immer sagen, dass sie dann zur Vergangenheit wird, wenn sie nicht mehr ist, wenn eine neue Gegenwart an ihre Stelle tritt. [...] Es ist notwendig, dass sie vergeht, damit die Ankunft einer neuen Gegenwart sich ereignen kann, und es ist gleichermaßen notwendig, dass sie im selben Augenblick vergeht, in dem sie gegenwärtig ist, im selben Augenblick, in dem sie dies ist. Folglich ist es notwendig, dass das Bild gegenwärtig und vergangen ist, noch gegenwärtig und schon vergangen, beides zur gleichen Zeit. [...] Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist.« (Deleuze 1991: 108f.)

Deleuze ist weniger an der Erzählhaltung eines Films interessiert als an dem »Zeit-Bild«, dass der je spezifische Film entwirft. Dieses Bild fasst er in die Metapher eines Kristalls, dessen Bestandteile aus unterschiedlichen, jedoch ständig aufeinander bezogenen und sich wechselseitig verändernden Bildern bestehen, je nachdem, aus welcher Perspektive der Kristall betrachtet wird. Gleichzeitig wird der Kristall als organische, im Werden begriffene Substanz gedacht. Dem zentralen Gedanken der Koexistenz zufolge entfaltet der Film demnach keine objektive Linearität, sondern besteht aus Zeitkristallen. Diese Zeitkristalle machen eine spezifische und vielleicht die wichtigste Fähigkeit des Kinos aus, die Fähigkeit nämlich, verschiedene einander abwechselnde Gegenwarten, Aktualitäten und Virtualitäten in ihrer Beziehung zueinander als Zeitbilder inszenieren zu können:

»Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es [sic] konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: beide sind verschieden und dennoch ununterscheidbar; zugleich aber wird man sagen müssen,

dass sie eher ununterscheidbar als verschieden sind, insofern man nicht weiß, welches das eine und welches das andere ist. Wir haben es hier mit dem ungleichen Austausch oder dem Punkt der Ununterscheidbarkeit, dem wechselseitigen Bild, zu tun. Der Kristall existiert ständig an der Grenze, er ist selbst die »zurückweichende Grenze zwischen der unmittelbaren Vergangenheit, die schon nicht mehr ist, und der unmittelbaren Zukunft, die noch nicht ist [...], beweglicher Spiegel, der unablässig die Wahrnehmung in der Erinnerung reflektiert.« (Deleuze 1991: 112)

Neben die Koexistenz tritt also – entsprechend Bergsons Vorgabe – die Idee einer permanenten Korrelativität zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Diese Denkfigur eröffnet einen kritischen Dialog über das Wesen und den Umgang mit der Vergangenheit selbst: Wenn diese nicht als vergangene Zeit handhabbar und in einem chronologisch-linearen Konzept auflösbar, also erzählbar ist, dann sind auch die Konsequenzen, die aus einer Vergangenheit als vermeintlichem Faktum gezogen werden, stets in Frage zu stellen. Vergangenheit wird nur sichtbar in ihren defizitären Rekonstruktionen, wir besitzen sie nicht, weshalb sie auch niemals eine letztgültige Legitimation für das Handeln in der Gegenwart darstellen kann. Diese Perspektive kann jedoch zu Missverständnissen führen, denn schnell ist der Einwand zur Hand, dass es unbestreitbar eine historisch belegbare Wahrheit gibt, und ein gutes Beispiel hierfür ist Auschwitz. Aber Auschwitz wird nur »wahr«, indem es ausgesprochen, aufgeschrieben und erinnert, also übersetzt und transformiert wird. Wie kontrovers sich jedoch die Versuche darstellen, Auschwitz zu aktualisieren, und wie sehr diese Versuche von Interessen bestimmt sind, die wenig mit dem Anspruch auf »historische Wahrheit«, wohl aber mit tagespolitischen Optionen und (unbewussten) Ängsten zu tun haben, zeigt sich

ganz deutlich an der seit Jahren in Deutschland geführten Diskussion über die richtige Form des Nachdenkens und Erinnerens. Einerseits wird länger als eine Dekade über ein politisch korrektes Symbol der Erinnerung gestritten (Mahnmal-diskussion), andererseits findet eine Entschädigung Überlebender nur aufgrund eines massiven öffentlichen (Medien-)Drucks und nicht etwa aus der Einsicht moralischer Notwendigkeit statt. Einerseits wird das Problem der Verantwortung für das Möglichwerden von Auschwitz seit Jahrzehnten fernab einer größeren Öffentlichkeit wissenschaftlich analysiert und diskutiert, andererseits entflammt eine polarisierende öffentliche Diskussion um die richtige Darstellung der Geschichte, als ein amerikanischer Wissenschaftler eine publikumswirksame Analyse der Strukturen innerhalb der deutschen Bevölkerung während der Nazidiktatur vorlegt. In diesem Zusammenhang erscheint es ebenso absurd wie logisch, dass letztendlich nicht nur die vielzitierte breite Öffentlichkeit, sondern auch die offiziellen Repräsentanten der Nation im *Hollywoodfilm* das geeignete Mittel einer ›Aufarbeitung‹ deutscher Geschichte erblicken: SCHINDLER'S LIST (1993) ist eine Repräsentation, die betroffen macht und mit der man zugleich leben kann. Bekanntlich erhielt Spielberg am 10. September 1998 das Bundesverdienstkreuz für sein Epos,¹³⁷ das sich als Form tendenziöser Erinnerungsarbeit bestens für die endgültige Beantwortung sämtlicher offener Fragen eignet und damit auch den Holocaust endlich in das ›Reich der Geschichte‹ verbannt, wo er in Frieden ruhen mag. Einer homogenisierenden Narration à la SCHINDLER'S LIST stehen die Stimmen der Opfer gegenüber. Während Spielberg die Geschichte als abgeschlossenen Bereich

der Vergangenheit erfindet, in der die Nachkommen der Täter jeglicher Verantwortung enthoben scheinen, stellen die letzten Überlebenden die unbequemen Fragen über den Umgang und die Form von Erinnerungen erneut zur Disposition. Dass als Abwehrreaktion darauf wieder antisemitische Stimmen laut werden, zeigt am besten, dass Geschichte nicht in linearen Narrationen aufgehen kann, sondern dass sich vielmehr ein Überschuss an in den eigenen Lebensentwurf nicht-Integrierbarem erhält, der nur durch die permanente Auseinandersetzung mit den widerstreitenden Perspektiven auf Geschichte verhandelbar ist. Wenn man die Vorstellung einer Chronologie der Ereignisse mit der entsprechenden Zwangsläufigkeit, die dieser Perspektive inhärent ist, verabschiedet, dann kann es niemals eine abgeschlossene Vergangenheit geben, sondern immer nur verschiedene, widerstreitende Vergangenheiten:

»Wir haben es nicht mehr mit einer chronologischen Zeit zu tun, die durch möglicherweise anormale Bewegungen erschüttert werden kann, sondern mit einer chronischen, achronologischen Zeit, die notwendigerweise ›abweichende‹ und ihrem Wesen nach ›falsche‹ Bewegungen hervorbringt.« (Deleuze 1991: 172f.)

Als Bezugspunkt der Kategorie des ›Falschen‹ muss die konventionalisierte Chronologie betrachtet werden. Die Zeit selbst ist es, die aus Deleuze' Perspektive die Wahrheit einer Krise aussetzt. Umgekehrt gilt: Die chronologische Zeit und die lineare Erzählung bedingen erst eine bestimmte Form der Wahrheit. Logik ist immer abhängig von Sukzessivität: Wenn das eine geschieht, kann das andere nicht mehr geschehen. Ersetzt man die Chronologie durch ein dynamischeres Zeitmodell, dann relativiert sich diese Prämisse. Es

137 Die Ehrung gilt gleichzeitig dem von Spielberg gegründeten und weit weniger publikumswirksamen Videoarchiv, das aus aller Welt visuelle und akustische Zeugnisse von Holocaust-Überlebenden sammelt und via Internet zugänglich macht.

geht darum, die beiden Zeitebenen von ihrem Absolutheitsanspruch zu trennen und die individuelle Subjektivität zur Subjektivität der Zeit selbst in Beziehung zu setzen.

Die Vergangenheit existiert virtuell und gleichzeitig mit der Gegenwart, als reine Vergangenheit. Prinzipiell gibt es keinen Weg, an die Bilder, aus denen die Vergangenheit besteht, heranzukommen. Allerdings können sie durch ein perzeptives Bewusstsein in der Gegenwart aktualisiert werden. Dieses Bewusstsein ist in Deleuze' Argumentation eher als unpersönliche Projektionsfläche denn als historischer Zuschauer zu erkennen. Dennoch repräsentieren die Bilder, die erscheinen, nicht *die* Vergangenheit, sondern stellen eine ›subjektive‹ Konstruktion im Moment des Erinnerns dar, d.h. im Moment der Aktualisierung eines virtuellen Bildes aus dem Bereich der potenziell unbegrenzten Anzahl virtueller Bilder, aus denen die »reine« Vergangenheit besteht. Der Film hat nach Deleuze die über die Alltagswahrnehmung weit hinausreichende Fähigkeit, dieses philosophische Zeit-Konzept sichtbar zu machen. Durch die konventionelle Rückblende kann diese Forderung jedoch keineswegs eingelöst werden. Zwar sieht Deleuze das Verhältnis von virtuellem und aktuellem Bild in der Rückblende visualisiert (vgl. Deleuze 1991: 69), doch will er die Rückblende nicht allein als eine zur aktuellen Erzählung komplementäre Vergangenheit verstanden wissen, sondern er setzt im Gegenteil auf die Möglichkeiten des Films, vergangene Zeiten als (subjektive) Potenzialitäten von Vergangenheit, als reine Möglichkeiten und nicht als objektive Wahrheiten kenntlich zu machen. Daraus können Kausalitätsbrüche und eine Atomisierung der Vergangenheit in unter-

schiedliche Vergangenheiten, in ein »Ensemble nicht linearer Relationen« entstehen (vgl. Deleuze 1991: 71). Die Rückblende lässt er nur dann als Erinnerungsbild im Bergsonschen Sinne gelten, wenn sie das Wesen der Zeit, das in der konventionellen Erzählung den logischen und psychologischen Gesetzmäßigkeiten der Linearität unterworfen bleibt, mit reflektiert. Die Vergangenheit darf keiner Linearität untergeordnet werden, sondern der Film muss zeigen, dass es verschiedene einander durchdringende Vergangenheiten gibt, dass die Zeit selbst weit davon entfernt ist, eine konstante Größe zu sein (vgl. Deleuze 1991: 70f.). Implizit beinhaltet diese Interpretation von Film ebenso eine radikale Absage an Formen des traditionellen Dokumentarismus, der vorgibt, Vergangenes objektiv zu rekonstruieren, wie sie sich gegen die Fiktion einer kontinuierlichen Zeit im Mainstream-Kino richtet. Positiv bedeutet das die Forderung nach konsequenter Reflexivität: Ein Film, der Vergangenheit darstellen will, muss durch die Reflexion seiner Mittel zugleich immer mit-denken, dass dieses Unterfangen nicht möglich ist und dass er nur Annäherungswerte liefern kann.¹³⁸ Eben das löst Egoyan mit CALENDAR ein, indem der Film zeigt, dass hinter den virtuellen Bildern, die der Fotograf herstellt, eine andere, ihm jedoch nicht zugängliche Vergangenheit verborgen ist.

Der Fotograf, der aus ökonomischen Interessen sein Heimatland bereist, sieht, um das Gesehene aufzuzeichnen. Ähnlich wie der Vater in FAMILY VIEWING sieht er nur, um das Wahrgenommene medial zu konservieren. Im Moment der Aufnahme nimmt er dem abgelenkten Objekt gegenüber bereits die Perspektive ein, aus der

138 Wenn Deleuze als Konsequenz seines Kino-Konzepts das Reflexiv-Werden des Films fordert, dann berührt sich das mit der Reaktion der film- und kunstästhetischen Debatte auf die Krise der Repräsentation (vgl. den Exkurs zu filmischer Selbstreferentialität, Kap. II.1). Dennoch steht Deleuze' Argumentation ›quer‹ zu dieser Diskussion, da er den Film nicht von der Repräsentation, sondern von der Zeit her denkt. Kein Subjekt konstituiert sich bei Deleuze im Filmerlebnis, sondern ein Zeit-Bild erscheint.

er später dessen Bild betrachten wird: Die vorüberziehenden Bilder der Gegenwart verfestigen sich ihm im Moment ihrer Rezeption zu einer starren Variante der Vergangenheit, die sie sein werden. Er sucht nicht in der Vergangenheit nach Bildern der Vergangenheit (um mit Bergson resp. Deleuze zu sprechen), sondern stellt im Moment der Wahrnehmung virtuelle Bilder von ihr her. An einer Stelle des Films sagt der Fotograf: »I try to find the right composition.« In der deutschen Untertitelung ergibt sich ein produktiver Bedeutungsüberschuss gegenüber dem Originaltext: »Ich versuche, die richtige Einstellung zu finden.« Die Frage danach, ob die Einstellung, die der Fotograf den Dingen und der ihn umgebenden Welt gegenüber einnimmt, wirklich die richtige ist, ist Gegenstand des Films.

Eine wirkliche Erfahrung besteht für den Fotografen darin, zu sehen und aufzuzeichnen, ein Wahrnehmungsmodus der Distanznahme, der sämtliche taktilen Optionen ausblendet. Folgerichtig reagiert der Fotograf mit Unverständnis, als seine Frau ihn fragt, ob er nie auf die Idee gekommen sei, die Kirchen, die er fotografiert, zu berühren, und ebenso, als der Fremdenführer über einen bestimmten Ort sagt, man müsse ihn mit eigenen Augen sehen und dass er darüber nichts erzählen wolle. Der Ort besitzt für ihn nur insofern Wert, als er Bild wird. Die entstehenden Fotografien entfalten im Verlauf des Films jedoch eine ganz andere Bedeutungsdimension als diejenige, die der Fremdenführer in den fotografischen Objekten erkennt. In der zeitlichen Abfolge eines Kalenderjahres werden sie zu Fragmenten, die sich zur Geschichte der Entfremdung des Fotografen von seiner Frau zusammenfügen. Die historische Bedeutung archaischer Bauten und die narrative Funktion ihrer Abbildungen (als Bild im Filmbild) werden eingeführt. Die historische Dimension des Ortes bleibt dem Foto-



Abb. 58, 59

grafen gerade deshalb verschlossen, weil er die Objekte fotografiert, anstatt sie wahrzunehmen. Gleiches gilt für die emotionale Dimension seiner Beziehungen. So entfremdet er sich sowohl von einer Geschichte, die auch seine eigene ist, als auch von der Geschichte im Sinne passierender Gegenwart. Durch die zeitliche Indetermination infolge permanenter Überlagerungen von Bild- und Tonebenen werden jedoch der Moment der Aufnahme und die zu diesem Zeitpunkt erlebten und auch versäumten Erfahrungen untrennbar an die Präsenz der Artefakte gebunden: Die Fotografien funktionieren, wie Laura Marks beschreibt, als *Minen radioaktiver Fossile* (vgl. Marks 1994: 254f.). Sie enthalten zugleich mehr und weniger Information als die Objekte, die sie repräsentieren und werden zur explosiven Quelle unliebsamer Erinnerungen. Erinnerungsbilder

und virtuelle Bilder scheinen miteinander zu konkurrieren (vgl. Marks 1994: 251). Aufgezeichnete Gegenwart wird zur offiziellen Repräsentation von Vergangenheit, zu deren öffentlichem Bild. Erinnerter Gegenwart enthält dagegen private Erinnerungen, eine inoffizielle Geschichte, die von der offiziellen abweichen kann. Marks deutet die Videobilder und Kalenderblätter als inadäquate Repräsentationen, als virtuelle Bilder, die nur einen Teil der Vergangenheit aktualisieren können. Der Fotograf versucht, bereits in der Gegenwart aktuelle durch virtuelle Bilder zu ersetzen, er will das Wahrgenommene simultan in ein Erinnerungsbild transformieren. Das soll ihn vor Erinnerungsbildern schützen, da er sowohl um deren Flüchtigkeit als auch um deren Fähigkeit weiß, unliebsame Erinnerungen und unterdrückten Schmerz zu evozieren. Als »actual images« bezeichnet Marks das, was der Fotograf in Armenien durch den Sucher sieht, als virtuelle Bilder die Videoaufzeichnungen und die Kalenderblätter an der Wand, in denen Fragmente des aktuellen Bildes konserviert sind (Abb. 58, 59).

Das Erinnerungsbild entsteht aus der diskursiven Gegenüberstellung von virtuellen und aktuellen Bildern. Dabei wird das virtuelle Bild dann als inadäquate Repräsentation kenntlich, wenn es als technisches Bild erscheint. Die Abbildungen auf den Kalenderblättern sind Klischees, die die Diskrepanz zwischen öffentlichen und privaten Erinnerungen markieren, denn das technische Bild ist eine öffentliche Repräsentation, die mit inneren Bildern in Konflikt geraten kann. Die Verfestigung der virtuellen Bilder zu Repräsentationen entkleidet das ursprüngliche Erlebnis seiner Bedeutung. Das wird deutlich gerade durch die inszenierte Simultanität von aktuellen und »falschen« virtuellen Bildern. Bei Egoian stellt sich mit Bezug auf Bergson die Frage: Sind wir im Zeitalter reproduzierender Medien dazu fähig, Erin-

nerungsbilder aus dem virtuellen Bereich der Vergangenheit zu imaginieren, oder werden unsere Erinnerungsbilder von denen, die Vergangenheit aufzeichnen, überlagert und ersetzt?

Die Berührung als Essenz sinnlicher Erfahrung lässt sich durch Bilder nicht vermitteln. An einer Stelle des Films verschwinden der Fremdenführer und die Dolmetscherin im Innern eines Gebäudes, der folgende Schwarzfilm repräsentiert ihren Blick. Weder an diesem Blick noch an dem Dialog (der an dieser Stelle unübersetzt bleibt) kann der Fotograf teilhaben, die beiden anderen befinden sich an einem Ort, zu dem er definitiv keinen Zugang hat. Ebenso wenig hat ihn der Zuschauer, dem als Zeugen einer Repräsentation (Kalenderblätter) im Stadium ihres Entstehens ebenfalls der Blick durch das Objektiv zugeordnet bleibt. Wenn sich am Schluss des Films die Szene mit der Schafherde wiederholt, wird deutlich, dass der Beginn der Aufzeichnung von Wirklichkeit mit dem Beginn des Zerfalls der Beziehung zusammenfällt. Die Szene veranschaulicht die Limitierung des Blicks am eindrücklichsten, denn sie inszeniert – als imaginäres Bild – dasjenige, was der Fotograf nicht sehen kann: die Berührung zwischen seiner Frau und dem Fremdenführer. Am Ende des Films erfahren wir durch Arsinées mittlerweile völlig undeutliche Stimme auf dem Anrufbeantworter, was dem Fotografen und auch dem Zuschauer, der immer wieder die gleiche Perspektive wie jener einnehmen muss, vorenthalten wurde: In dem Moment, als der Fotograf die Kamera auf die Schafherde richtete, hat der Fremdenführer die Hand der Dolmetscherin genommen – eine Erinnerung, die der Film jedoch nicht zum Bild werden lässt. Insofern handelt es sich um eine verweigerte Inszenierung, wie sie sich in ähnlicher Form auch noch in anderen Szenen nachweisen lässt. Der Fotograf sieht nur das, was sich innerhalb seiner Einstellung



Abb. 60-62

ereignet, deren Hintergrund die ästhetisch ins Bild gesetzte Kirche bildet. Die Einstellung wird zur Bühne, auf der die Dolmetscherin und der Fremdenführer auf- und abtreten, was sich außerhalb dieses Kaders ereignet, bleibt dem Fotografen verschlossen. Wie sehr der Fotograf diesen fotografischen Blick internalisiert hat, wird mehrfach ironisiert, etwa wenn er einer seiner

Besucherinnen erklärt, sie wirke ägyptisch, weil sie sich bevorzugt im Profil zeige.

Die Schafszenen und die Szene im Innern der Kirche markieren extreme Ausformungen dieser einseitigen Perspektive: Die Begrenzungen des Bildkaders werden zur Metapher für die beschränkte Bereitschaft und Fähigkeit des Fotografen, sich mit seiner Geschichte wie mit der passierenden Gegenwart auseinander zu setzen. Der Bildkader limitiert demnach nicht nur die räumliche, sondern vor allem die zeitliche Wahrnehmung. Wenn die Frau und der Fremdenführer den Bildkader verlassen, treten sie aus dem Bereich der Wahrnehmung des Fotografen. Die Leere verweist darauf, was ihm entgeht, sie zeigt den limitierten Bereich der Zeit und des Raums, den der Fotograf wahrzunehmen in der Lage ist.

CALENDAR zeigt die Konsequenzen ›falscher‹ Erinnerungsarbeit als Folge einer inadäquaten Einstellung zur Gegenwart, für die der technologisch determinierte Blick des Fotografen steht. Seine Erinnerungsbilder sind defizitär, weil die Apparatur, die sie hervorgebracht hat, zwischen Blick und Realität tritt.

Das den visuellen Medien komplementäre Instrument der Erinnerung ist die Sprache, die verschieden eingesetzt wird: als Fabulieren, als Ritual und als reflektierender Off-Kommentar.

Sprache

Häufig erfüllt Sprache in CALENDAR eine metakommunikative Aufgabe. Als Modus des Indirekten, Uneigentlichen tritt sie in ein Spannungsverhältnis zu den Bildern, ergänzt diese aber auch oder gibt ihnen eine spezifische Bedeutung. Zumindest zwei strukturell unterschiedliche Verwendungs- oder Erscheinungsformen von Sprache lassen sich in CALENDAR ausmachen: 1. die Gespräche, die der Fotograf in seiner Wohnung in Toronto mit seinen wechselnden weiblichen Gästen führt und

2. die Geschichten, die der armenische Fremdenführer über die Kirchen erzählt.

1. Der Fotograf lädt sich ständig neue weibliche Gäste in seine Wohnung ein, mit denen er isst und die irgendwann fragen, ob sie telefonieren können, um dann fingierte erotische Gespräche in ihrer jeweiligen Muttersprache zu führen. Diese Begegnungen sind in den immer gleichen Einstellungen aufgenommen; zunächst annähernd frontale Halbnaheinstellungen des Fotografen und der jeweiligen Frau beim Essen, dann Nah- oder Großeinstellungen der telefonierenden Frau, neben der an der Wand das Kalenderblatt des jeweiligen Monats sichtbar ist, sowie Nah- oder Großaufnahmen des Fotografen, der, während die Frau telefoniert, erbitterte Briefe an seine Frau schreibt (Abb. 60-62). Kalenderblatt und Gespräch fügen sich zu zwei Seiten einer Inszenierung, die sowohl die diffuse Sehnsucht des Fotografen als auch seine Unfähigkeit zur Teilnahme in Form eines sprachlich-visuellen Bildes illustriert:

»As the woman-of-the-moment stands next to the church-of-the-month, talking on the phone, they function as two virtual images, of the woman and the country he refused to see« (Marks 1994: 250).

Der formale Bezug zwischen den Frauen als Fremden und den Fotografien des Landes als Repräsentationen eines fremden Terrains wird noch enger durch den Umstand, dass der Fotograf sich in Armenien als Gast fühlt, in Kanada als Gastgeber auftritt und die Frauen, die er einlädt, Sprachen derjenigen Länder sprechen, die armenischen Gemeinden Gastrecht gewähren (vgl. Egoian in Forum 1993). Zwar beginnen die Frauen immer wieder, dem Fotografen persönliche Geschichten zu erzählen, und zwar scheint es so, als sei er an einer Unterhaltung interessiert, doch letztendlich dominieren Konvention und Ritual die Treffen, denn die Gäste sollen vor allem mit dem Bild in der Vorstellung des Fotografen identisch werden. Der sukzessive Austausch von Ge-

schichten, an dem auch der Fotograf irgendwann Gefallen zu finden scheint, wird durch dieses Ritual des Telefonierens immer wieder unterbrochen. Im Verlauf der Gespräche richtet sich das Arrangement des Fotografen gegen diesen selbst, denn in dem Maß, in dem sein Mitteilungsbedürfnis steigt und die fingierte Kommunikation sich in eine eigentliche zu wandeln beginnt, richten die Frauen sich in einem Akt der Professionalität gegen diese echte Nähe, erfüllen die Aufgabe, für die sie bezahlt werden und reagieren damit auch auf die Unsensibilität ihres Gastgebers. Paradoxe Weise wird für den Fotografen das Fremde zum Zeichen des Vertrauten oder einer Sehnsucht nach etwas Vertrautem, dessen Attraktivität gerade in seiner Unverständlichkeit liegt.

Im Spiel des Fotografen mit seinen Gästen manifestiert sich eine Form von ausgrenzender Fetischisierung, die Homi Bhabha dem kolonialen Diskurs attestiert. Das sowohl identifikatorische als auch entfremdende ›Aha-Erlebnis‹ der Spiegelpause, das das Werden der Beziehungen zwischen Ich und Anderem präfiguriert, bezieht Bhabha auf die Konstitution des Anderen im kolonialen Diskurs. Die Frauen anderer Hautfarbe und hier vor allem anderer Sprache, werden auf Abstand gehalten und sind in ihrer Funktion als Stellvertreter zugleich Fokus des Begehrens. Die Überwachung durch die koloniale Macht ist demnach eine Funktion ›in relation to the regime of the scopical drive. That is, the drive that represents the pleasure in ›seeing‹, which has the look as its object of desire, is related both to the myth of origins, the primal scene, and the problematic of fetishism and locates the surveyed object within the ›imaginary‹ relation.« (Bhabha 1983: 28f.)

Das kolonisierte Subjekt erscheint zur Vervollständigung der Identität seines Betrachters als fetischisiertes Objekt und gleichzeitig als Ziel der Aggression, da die-

ses Subjekt/Objekt die Spaltung der eigenen Subjektivität erst offensichtlich macht. Gleichzeitig ist diese Konstruktion vom Verlust bedroht, deshalb muss das Bild des Anderen fixiert, muss das Stereotyp fortgeschrieben werden: »As a form of splitting and multiple belief, the ›stereotype‹ requires, for its successful signification, a continual and repetitive chain of other stereotypes.« (Bhabha 1983: 29)

Der Fotograf hat diesen Fetischismus, der sich in seinem Zwang ausdrückt, alles aufzuzeichnen, internalisiert. Wenn er in seiner Wohnung sitzt und vor den Videos seiner Frau masturbiert, dann entspricht diese visuelle Ersetzung des tatsächlichen Körpers der akustischen durch die Stimmen der ›fremden‹ Frauen. Der Modus der Distanznahme begründet erst seine Einsamkeit und seinen Verlust.

Im Arrangement mit den Frauen, die der Fotograf zu sich einlädt, verschmilzt zudem die Projektion des Fremden als Unerreichbarem im masochistischen Spiel mit einer Projektion des Weiblichen als Fremdem: Weiblichkeit und »Otherness« verbinden sich zu einer Performance, deren Sinn »ethnic identity« ist (vgl. Longfellow 1996: 14). Zugleich rekurriert die Sprache ironisch auf ihre eigene Funktion als distinktives Merkmal nationaler Identität, auf die Sprachgemeinschaft, die das Eigene vom Fremden separiert.

2. Die zweite Funktion von Sprache ist in den Geschichten angelegt, die der Fremdenführer über die armenischen Kirchen erzählt. Im offensichtlichen Rekurs auf ein nicht westliches Land, das zudem der Herkunftsort der Familie des Regisseurs ist, wird am stärksten Egoyans Affinität zur filmischen Ästhetik des Hybrid Cinema deutlich, in dem sich Autobiografisches mit dokumentarischen, fiktionalen und experimentellen Formen verbindet. Dieses Kino reflektiert sowohl seine Reprä-

sentationsformen als auch die symbolischen Ordnungen, die es in seiner Geschichte auffindet und die sich in der Darstellung mit anderen Ordnungen kreuzen. Robert Stam hat eine Untersuchung zum Brasilianischen Kino vorgelegt, in der er diese Wechselwirkung beschreibt (Stam 1997). Stam zeichnet die einander durchdringenden ›Geschichten‹ und kulturellen Zeichensysteme Brasiliens und der USA nach und kommt zu der Erkenntnis, dass sich beide Systeme auf eine Praxis von Zuschreibung und Ausgrenzung stützen, die der Stabilisation beider Gesellschaften dient. Stam betrachtet ›Multikulturalismus‹ als Methode, um ein Kino zu beschreiben, dessen Repräsentationsbedingungen auf einem jahrhundertealten System der Abhängigkeit und des Austauschs basieren. Eine miteinander geteilte Geschichte des Kolonialismus, der Eroberung, Sklaverei und Immigration erfordert die Auseinandersetzung mit ethnischen und rassischen Repräsentationen innerhalb der größeren politisch-ideologischen Matrix, in denen sich die multiethnischen Gesellschaften beider Amerikas entfalten (vgl. Stam 1997: 17). Die Praxis der Gegenüberstellung verschiedener Perspektiven und verschiedener kultureller Repräsentationssysteme, also dem, was Stam unter einem kritischen ›Multikulturalismus‹ versteht, rekurriert auf das Kino der Diaspora, ein unterdrücktes und hybrides Kino, das sich von den Zuschreibungen der Hegemonialstaaten ebenso befreien wie Bilder für seine eigene Geschichte finden muss und das von der Filmwissenschaft zunehmend unter postkolonialen Vorzeichen entdeckt wird.¹³⁹ Die Kombination von für sich allein inadäquaten Darstellungen oder Darstellungsweisen schafft eine neue Form, die Unsichtbares oder Marginalisiertes evozieren kann. Eine besondere Be-

139 Vgl. exemplarisch Martin (1995), Hitchcock (1993/94), Colo/Fusco (1991), Mercer (1988) und Naficy (1993).

deutung kommt dabei dem Wort zu, das auch unverständlich sein und gerade in dieser Unverständlichkeit Differenzen benennen kann. Die sprachliche Inkommensurabilität des Mainstream-Kinos zum Diskurs der Mehrheit verschleiert die Tatsache, dass jede Äußerung auch sozial bedingt ist. Gerade das aber macht das Minderheiten-Kino durch sein gespanntes Verhältnis zur Sprache der Mehrheit deutlich und bindet damit den Zuschauer und -Hörer auch bewusster in die Bedeutungsproduktion ein als eine homogene Fiktion. CALENDAR kann in diesem Sinn als zeitgemäße Interpretation der heutigen »ethnoscapes« (Longfellow 1996: 12) gelesen werden: Der postkoloniale Zustand führt zu einer »multitude of deterritorialized globalist-localisms that operate above and below the nation state« (zit. n. Longfellow 1996: 12) und öffnet ein geokulturelles Terrain, das Homi Bhabha »The third space« nennt: ein produktiver Raum, in dem sich – mittels ›Übersetzungsarbeit‹ – andere und angemessenere Positionen als vom offiziellen Diskurs vorgeschriebene konstituieren können. Als Beispiel wählt Bhabha Rushdies »Satanische Verse«. Die Transformation religiöser, in einer bestimmten Kultur entstandener und tradierter Inhalte in einen anderen literarischen Kontext veränderte auch die Bedeutung der Inhalte selbst. Ihre politischen, sozialen und kulturellen Implikationen wurden im Kontext dieser neuen Form inkommensurabel zu den Traditionen ihrer historischen theologischen Interpretationen (vgl. Bhabha 1990: 212). Gleichzeitig

sind die politisch-religiösen Maßgaben des islamischen Fundamentalismus unvereinbar mit jenen der westlichen Kultur, so dass nur eine hybride Kunst, die die Inhalte dekontextualisiert, die tradierten essentialistischen Paradigmen sowohl des einen wie des anderen Kulturkreises zu Gunsten einer dritten Perspektive in Frage stellen kann.¹⁴⁰

Marks begreift den Regisseur als Vermittler einer Geschichte, die sich den offiziellen Diskursen der Historiographie und ihren tendenziösen Imaginationen von Geschichte entzieht: »The intercessors in an act of filmic storytelling deterritorialize the image, by taking and recombining from existing image repertoires.« (Marks 1994: 263) Vermittler sind Figuren, deren Erinnerungen ein Gegengewicht zur offiziellen Geschichte darstellen können. Nicht selten verwenden diese Filme dokumentaristische Formelemente und machen dadurch bewusst, dass die Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokument jeweils der Willkür jener unterliegt, die die »master stories« erzählen. In CALENDAR erfindet Egoyan solch eine Vermittlerfigur: Der armenische Fremdenführer berichtet in seiner Muttersprache über die Kirchen, und gerade die sprachliche Inkommensurabilität des Armenischen zum offiziellen Englisch markiert den Bruch zur offiziellen Geschichte. Nur durch die Übersetzung der Dolmetscherin werden die Informationen über die Kirchen überhaupt zugänglich, wodurch auch bewusst gemacht wird, dass der Schritt der Übersetzung eine notwendige Voraussetzung zum Verständnis einer an-

140 Vgl. hierzu auch Deleuze'/Guattaris Untersuchung zu Kafka, die dessen Werk unter dem Aspekt des von Kafka selbst definierten Terminus der »Kleinen Literaturen« analysiert. Es geht hier um ein Schreiben mit den Mitteln des offiziellen Diskurses (der deutschen Sprache) gegen diesen Diskurs – in politischer wie poetischer Hinsicht: »Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Ihr erstes Merkmal ist daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfasst. [...] Ihr enger Raum bewirkt, dass sich jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft. Das individuelle Ereignis wird umso notwendiger und unverzichtbarer, umso mehr unterm Mikroskop vergrößert, je mehr sich in ihm eine ganz andere Geschichte abspielt.« (Deleuze/Guattari 1976: 24f., vgl. auch Kafkas Tagebuchnotiz vom 25. Dezember 1911, auf die die Untersuchung rekurriert, Kafka 1973: 129-132)

deren Kultur bedeutet.¹⁴¹ Die permanent präsente Sprachbarriere verweist auf die Autonomie des Anderen, das weder assimilierbar noch ohne weiteres verstehbar ist.

Orale Tradition steht einer Kultur technologischer Aneignung und Ausbeutung gegenüber, der ökonomisch determinierte und medial disponierte Blick einer historisch reflektierten Perspektive. Die Geschichten und die Geschichte der Gebäude interessieren den Fotografen nur insofern, als er für sie bezahlen muss. Dies markiert einen tendenziellen Gegensatz zweier Haltungen gegenüber der Wirklichkeit, der sich zwar mit der zunehmenden globalen Mediatisierung aufzulösen beginnt, der aber dennoch sichtbar ist im Gegenüber des ›ursprünglicheren‹ Armeniers, der mit den materiellen Objekten seiner Heimat verbunden ist, und dem Exilkanadier, dessen Herkunftsland für ihn nur noch medial erfahrbar ist. Die Sprachbarriere betrifft auch den Zuschauer, und es wäre interessant, etwas über die Wirkung zu erfahren, die der Film auf einen armenischen Zuschauer hat.

Auch die Beziehung des Fotografen zu seinem armenischen Adoptivkind wird durch die objektivierende Instanz des Videoobjektivs visualisiert und nach rein ökonomischen Kriterien bewertet. Während der Fotograf einen Brief an dieses Kind schreibt, wird ein Videofilm zwischen geschnitten, in dem das Mädchen interessiert in die Kamera blickt. In dem Brief verrät der Fotograf, dass er das Kind vor allem dazu instrumentalisiert, um Informationen über seine Frau und deren Beziehung zu dem armenischen Fremdenführer zu erhalten. Diese Einstellung wird ebenfalls jener des Armeniers gegenübergestellt, der an einer Stelle des Films sagt,

ein Kind sei ein Grund, in sein Ursprungsland zurückzukehren. Untrennbar verbunden mit den Perspektiven, die der Armenier und der Nordamerikaner den sie umgebenden Orten bzw. den Bildern der Orte gegenüber einnehmen, sind also die Fragen, wie sich Identität über Erfahrung einerseits, über Reproduktion von Wirklichkeit andererseits konstituiert.

Der Spagat zwischen Fetischisierung und Verstehen, der das Verhältnis des Fotografen zu seiner Umwelt kennzeichnet, wird nicht nur in der Inszenierung seines Umgangs mit fremden Frauen ironisiert. Auf der armenischen Seite gibt es eine Einstellung, in der er den unausgesetzten Wortschwall eines alten Mannes aufzeichnet, von dem er jedoch kein Wort versteht. Er will die Worte ebenso wie die Bilder der Landschaft und der Menschen ›besitzen‹, doch dieses Besitzen führt nicht zum gewünschten Begreifen, im Gegenteil: Im Verlauf des Films übersetzt die Dolmetscherin immer weniger die Erzählungen des Fremdenführers, während sich gleichzeitig eine Beziehung zwischen den beiden entwickelt, ohne dass der Fotograf etwas dagegen tun könnte. An einem bestimmten Punkt der Handlung reden sie nicht eigentlich mehr über Kirchen, sondern über ihre Beziehung. Visuell drückt sich dies darin aus, dass im ›Sucher‹ nun nicht mehr nur ausschließlich das perfekte Bild erscheint (die inszenierte Kirche), sondern immer häufiger Arsinée und der Fremdenführer, die sich abgewandt von der Kamera unterhalten oder – für den Fotografen nicht sichtbar – in einer Ruine verschwinden.

Egoyan nutzt in *CALENDAR* wie auch in den anderen Filmen die Medien Film, Fernsehen, Video zur Erkundung von Geschichte und Identität. Nationale Identitäten stel-

141 »Übersetzung [...] ist die Agentur der Differenz, welche die trügerische Identität von Kulturen sowohl schafft, als auch sie im Zwiespalt ihrer ursprünglichen Nicht-Identität erneuert und vertieft.« (Haverkamp 1997: 8) Gerade deshalb muss die Übersetzung als solche gekennzeichnet werden, um eine Reflexivität sowohl des Bildes als auch – wie im Fall von *CALENDAR* – der Sprache zu erreichen.

len Konstruktionen dar, und so zielt seine filmische Strategie auf die generellere Frage, wie Identität sich in einem historischen Stadium definieren könnte, in dem Sprache und Bedeutung, Bild und Wirklichkeit nicht länger als eindeutig festgelegte Größen begriffen werden können, sondern einander textuell durchdringen (vgl. Burnett 1993a: 31). Leben selbst wird nicht hauptsächlich bezeugt durch individuelle Erfahrung und Erinnerung, sondern durch Texte und Bilder. Andererseits verlieren kulturelle Praktiken durch Mobilität und immer schnelleren Informationsaustausch eindeutig zuweisbare Topographien, ein Zustand des »any-spaces-whatever«, wie Laura Marks schreibt. Kulturelle Identität kann daher nicht als Essenz, sondern muss als Prozess konzeptualisiert werden, der sich in Texten niederschlägt und von Texten reflektiert wird, die neue Texte erzeugen. Die Motivation eines Films wie CALENDAR liegt in dem Bewusstsein, dass die Definition des eigenen Standpunktes vor dem Hintergrund konvergierender oder diffundierender kultureller Bezugssysteme lebenswichtig ist. Dieser Standpunkt ist ambivalent auch insofern, als sowohl industrialisierte als auch »unterentwickelte« Gesellschaften heute in einer Situation leben, in der sie sowohl Augenzeugen als auch aktive Teilhaber an den Diasporas des 20. Jahrhunderts sind (vgl. Burnett 1993a: 33).

Vor dem Hintergrund der Homogenisierung auch der Bildersprachen durch dominante, kulturhegemoniale Repräsentationssysteme formuliert das postkolonia-

le, hybride Kino die Forderung nach einem Kino der Minderheiten, das sich diesen Systemen entzieht.¹⁴² Egoyan, dessen Identität, wie er häufig bemerkt, aufgrund seiner Sozialisation und der Exilerfahrung selbst hybrid und unsicher ist, macht sich in CALENDAR zum Fürsprecher und Vermittler des Marginalen und reflektiert dabei die Schwierigkeiten der Vermittlungsprozesse zwischen unterschiedlichen Kulturen. Es geht hier insbesondere um die Erfindung einer Vergangenheit oder einer Nation durch das Erzählen ihrer Geschichten, durch den Sprechakt, um ein notwendiges politisches Kino, das auch Deleuze fordert. Das Kino der »kleinen«, marginalisierten Nationen ist dasjenige, dem Deleuze das größte Innovationspotenzial bescheinigt. Im klassischen politischen Kino westlicher Provenienz sei das Volk zwar präsent gewesen, aber zugleich einer homogenisierenden und einheitlichen Idee unterworfen. Diese Idee war und ist herkömmlicherweise eine ideologische oder ideologisch verbrämte, die sich auf bestimmte Formen der staatlichen Organisation bezieht und notwendigerweise den Gedanken der Nation als identitätsstiftende Kategorie transzendiert. Das moderne politische Kino zeichne sich dagegen durch die Nicht-Repräsentation des Volks aus: »Die Dritte Welt und die Minoritäten brachten Autoren hervor, die, durch den Bezug zu ihrer Nation und zu ihrer persönlichen Situation in dieser Nation, imstande waren zu sagen: das Volk ist das, was fehlt.« (Deleuze 1991: 279)

142 Auch Stuart Hall verortet im sogenannten Dritt-Welt-Kino neue kinematographische Formen, die ein spezifisches Interesse an der Repräsentation und Konstitution kultureller Identität artikulieren. Die herrschende und tradierte Definition des Begriffes Identität wird radikal in Frage gestellt bzw. als Frage formuliert. Identität ist demnach kein statischer Zustand, sondern wandelt sich ständig, ist vielfältigen Einflüssen und Abhängigkeiten unterworfen. Kulturelle Identität ist immer Teil ihrer Repräsentation (vgl. Hall 1990: 222). Sie gründet nicht in einer faktisch verifizierbaren Archäologie der Vergangenheit, sondern in deren sprachlicher und medialer Repräsentation, im Erzählen dieser Vergangenheit (vgl. Hall 1990:224), mithin in ihrer Interpretation: »Far from being grounded in a mere »recovery« of the past, which is waiting to be found, and which, when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past.« (Hall 1990: 225)

Das Zerfallen der Idee der Nation unter dem Blickwinkel einer zersplitterten Identität, die zur Freiheit eines neuen politischen Kinos und damit auch zur Befreiung des Kinos führt, bringt Deleuze in Zusammenhang mit Kafkas Vorstellung der sogenannten »kleinen Literaturen« (vgl. Fußnote 140: das Denken, Schreiben, Filmen in einer unmöglichen Situation, die Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, die Unmöglichkeit, in der herrschenden Sprache zu schreiben, die Unmöglichkeit, anders zu schreiben; vgl. Deleuze 1991: 279).¹⁴³ Das postkoloniale Kino muss das Volk selbst neu erfinden, da die Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem, an der das klassische Kino stets festgehalten hat, nicht mehr existiert: Jede persönliche Angelegenheit ist zugleich eine politische, die zu einer Entscheidung über Leben und Tod werden kann (vgl. Deleuze 1991: 280). Es gibt keinen Ursprungsmythos mehr, der sich auf ein allgemeines Politisches zurückführen ließe, ebenso wenig wie es private Ursprungsmythen gibt, die nicht vom Politischen durchdrungen wären, sondern allein die »bis zum Absurden reichende Koexistenz der verschiedensten sozialen Entwicklungsstufen« (Deleuze 1991: 281). Die Spurensuche nach den Ursachen des Ist-Zustandes kann immer nur im Privaten, in der Suche nach der eigenen Vergangenheit enden und beginnen, als deren Erscheinungsform sich die Gegenwart präsentiert. Film erhält die Funktion eines Gedächtnisses ohne den verabsolutierenden Bezugspunkt einer rationalisierenden Idee oder Ideologie.

Deleuze erfasst sehr genau die postkoloniale Situation, wenn er den Zwiespalt

beschreibt, in dem sich der Filmemacher befindet – ein Zwiespalt, der aus der Differenz zwischen Innen- und Außenperspektive resultiert und der auf den Konstruktionscharakter personaler und kollektiver Identitäten rekurriert.¹⁴⁴

»Kulturell betrachtet, befindet sich der Filmemacher vor einem zweifach kolonisierten Volk: es ist durch die anderswoher kommenden Geschichten kolonisiert, aber auch von den eigenen Mythen, die zu unpersonlichen Einheiten im Dienste des Kolonisators geworden sind.« (Deleuze 1991: 285)

Der Ausweg, den Deleuze weist, ist jener, der in CALENDAR durch die Figur des ›Geschichtenerzählers‹ repräsentiert wird. Der Filmemacher darf keine neuen Fiktionen erfinden, die sich wieder in den Dienst des Kolonisators stellen würden, sondern er muss Vermittlerfiguren erfinden, »die er allerdings in den Zustand des ›Fantasierens‹, der ›Legendenbildung‹ und des ›Fabulierens‹ versetzt. [...] Das Fabulieren ist kein unpersonlicher Mythos, aber auch keine persönliche Fiktion: es ist eine Rede in actu [*parole en acte*], ein Sprechakt [*acte de parole*], durch den die Figur fortwährend die Grenze überschreitet, die ihre Privatangelegenheiten von der Politik trennt und *selbständig kollektive Aussagen produziert*.« (Deleuze 1991: 286)

Ein Kino der Rede, das sowohl der Fiktion als auch der Ethnologie entgeht, restauriert keine Mythen, sondern kritisiert den Mythos als geschlossenes und erklärendes System. Es erschafft nicht den Mythos eines vergangenen Volkes, sondern erfindet ein Kino des Fabulierens, das eine »Legenden-

143 Vgl. hierzu auch Derrida, der die These formuliert, eine Kultur konstituiere sich nicht nur über Sprache, sondern die Sprache sei zugleich das immer schon kolonisierende Medium einer Kultur: »Jede Kultur wird erst durch die Gewalt einer Sprachpolitik eingesetzt [...] Die Einsprachigkeit des Anderen ist zunächst einmal: die vom Anderen durch koloniale Gewalt, die immer dazu tendiert, die Sprachen auf das Eine und auf die Hegemonie des Homogenen zu reduzieren, verordnete Einsprachigkeit.« (Derrida 1997: 27f.)

144 Vgl. hierzu neben den oben referierten neueren Identitätskonzepten (Kap. I.2) vor allem die Schriften von Stuart Hall (Hall 1980, 1989, 1989a, 1990), die Thesen von Homi Bhabha (Bhabha 1983, 1990, 1990a, 1994) sowie Rutherford (1990).

bildung in flagranti« (Perrault, zit. n. Deleuze 1991: 311) konstituiert. Das Sprechen selbst ist der widerständige politische Akt, und folglich gilt es, »den Sprechakt dem Mythos und den Fabulierakt der Fabel zu entreißen«. (Deleuze 1991: 331)¹⁴⁵

Eng verbunden mit dem, was Deleuze als das Widerständige und Anarchische der Sprech- und Fabulierakte charakterisiert, ist das hybride Setting, in das diese Akte eingebunden sind. Es handelt sich hierbei um eine Überschneidung und gegenseitige Durchdringung von Diskursen, die in ihrer Inkommensurabilität auf die Heterogenität der Geschichte(n) verweisen und die an die Stelle einer Ganzheit des audiovisuellen Bildes die »Fusion des Risses« setzen, eine »Ausbreitung eines weiten Raums von Informationen, eines komplexen heterogenen Raums, in dem Triviales und Kulturelles, Öffentliches und Privates, Historisches und Anekdotisches, Imaginäres und Reales in enger Nachbarschaft zueinander stehen«. (Deleuze 1991: 343f.)

Neben die beschriebenen Verwendungformen der Sprache in CALENDAR treten zwei weitere signifikante Funktionen: zum einen die häufig gestörte und im Verlauf des Films immer undeutlichere Kommunikation über Telefon und Anrufbeantworter und zum anderen die reflektierenden Kommentare des Fotografen beim Sichten der Videos und beim Abfassen von Briefen an seine Frau.

In den Kommentaren des Fotografen, die gelegentlich von fast lyrischer Qualität sind, verbindet sich eine Erkenntnis seines Scheiterns mit der Unkenntnis von dessen Ursachen, so z. B. in folgendem Off-Kommentar, während dem der Fotograf mit der Videokamera im Anschlag darauf wartet,

dass Arsinée sich umdreht und ihn bemerkt:

»I positioned myself by the entrance and pointed my camera at the two of you, waiting to see how long it would take you to notice me standing there. 2 minutes and 54 seconds. I tried to convince myself that it might take that long for someone to notice the loved one, waiting, a few yards away. 2 minutes and 54 seconds.«

Noch in der Erkenntnis des Verlustes klammert sich der Fotograf an das Instrument, das diesen Verlust messen und rationalisieren soll, es aber nicht kann, weil es ursächlich an ihm beteiligt ist. In einer anderen Szene fordert die Dolmetscherin den Fotografen auf, seine Kamera stehen zu lassen und mit ihr und dem Fremdenführer spazieren zu gehen. Dieser will jedoch die Kamera nicht unbeaufsichtigt zurücklassen:

»It's not a question of wanting to go or not. It's much stranger than that: What I really feel like doing is standing here and watching; watching while the two of you leave me and disappear into a landscape that I'm about to photograph.«

Auch hier begreift der Fotograf nicht, dass das Foto der Landschaft, in der die beiden verschwinden, die Beziehung weder festhalten noch restaurieren kann, sondern dass der Umstand, dass er die Landschaft nur durch das Objektiv seiner Kamera wahrnimmt, den Verlust gerade bedingt. Die Kommentare des Fotografen dokumentieren also nicht nur seine subjektive Sicht auf die Realität und den Verlust, den er unbewusst spürt, sondern auch das Unvermögen, seine eigene Beteiligung an diesem Verlust zu verstehen.

Die letzte signifikante Form der Verwendung von Sprache ist die technisch übermittelte. Oben wurde beschrieben, wie die Abfolge der Kalenderblätter als hohle Kon-

145 Die Funktion der Rede als Gegengewicht zur vereinnahmenden Dominanz des Visuellen ist eine Qualität, die auch Harold Innis der Sprache bescheinigt. In seiner Argumentation fungiert der Akt der Rede als resistentes Moment der Erinnerung und politische Strategie gegen das Vergessen (vgl. Kap. I.4).

struktion zeitlicher Linearität und Sukzessivität den Film strukturiert. Dieser Struktur stellt die Montage eine schwebende oder dynamisierte Temporalität entgegen und entwickelt daraus ein Modell, das die Durchdringung von Wahrnehmung und Erinnerung sichtbar machen kann und sich auf das Zeitkonzept von Bergson und Deleuze beziehen lässt. Die Vergangenheit ist eine Folge von die Gegenwart durchlaufenden Bildern, die zwar nicht mehr sichtbar, aber auch nicht vergangen im Sinne von wirkungslos oder nichtexistent sind. Sie können dort, in der Vergangenheit, gesucht werden. Der Fotograf will die Bilder der Vergangenheit nicht zulassen, sondern in ein technologisch-rationales System integrieren. Im Moment der Wahrnehmung will er sie in einer technischen Repräsentation fixieren, wodurch sie ihm aber entgleiten. Egoyans diffuse oder besser hybride Beziehung zu einer Vergangenheit, die auch diejenige seiner eigenen Vorfahren ist, manifestiert sich in *CALENDAR* in der dynamischen oder mehrdeutigen Behandlung des Faktors ›Zeit‹. Das schlägt sich auch – als Fußnote – im Ansagetext des Anrufbeantworters bzw. in eingehenden Anrufen nieder, die beiläufig und versteckt zentrale Daten der armenischen Geschichte zitieren. Genannt werden – an zwei Stellen von dem Fotografen selbst, der seine Abwesenheit mit notwendigen Arbeiten in der Dunkelkammer begründet, und einmal von einer Mitarbeiterin der Agentur, die die weiblichen Gäste vermittelt – der 24. April, der 23. Mai und der 13. Juli: Der Beginn des türkischen Genozids an den Armeniern wird auf den 24. April 1915 datiert, als armenische

Intellektuelle in Konstantinopel verhaftet werden (vgl. Museum Bochum 1995: 469). Am 23. Mai 1927 werden armenische Flüchtlinge, die sich seit 1923 im Ausland – d.h. außerhalb der Türkei – aufhalten, per Gesetz ausgebürgert (vgl. Koutcharian 1989: 314). Der Berliner Friedensvertrag vom 13. Juli 1878 bestätigt die Abtretung der Bezirke Kars und Ardahan an Rußland. Im Rahmen des Vertrages wird die Türkei zudem auf Reformen in den westarmenischen Provinzen verpflichtet, die das Land zum internationalen Streitobjekt machen (vgl. Koutcharian 1989: 310).

Ebenso wie die Kalenderblätter als technisch transformierte Repräsentationen von Symbolen figurieren, denen sich Geschichte und Geschichten eingeschrieben haben, erhalten sich auch in den technisch übermittelten sprachlichen Äußerungen Hinweise auf diese Geschichte: Beide sind komprimierte sprachliche/visuelle Zeitbilder. Auf einer metafikcionalen und metasprachlichen Ebene stiftet Egoyan so die dem Fotografen unbewusste Beziehung zwischen seiner Person und seiner Geschichte.¹⁴⁶

Der Körper des Betrachters

»Where you there, are you there?« Diese Frage, undeutlich übermittelt von einem durch Störgeräusche beeinträchtigten Anrufbeantworter, beendet *CALENDAR*. Es ist die Stimme der Übersetzerin, die den Fotografen ein letztes Mal adressiert. Die Frage richtet sich aber gleichermaßen an den Zuschauer, thematisiert seinen Ort in dem Film, den er gerade gesehen hat. Sie verbindet syntaktisch die beiden Zeitebenen

146 Dass Egoyan an diesem Bezug gelegen ist, verdeutlichen nicht nur die beiläufig eingestreuten Daten armenischer Geschichte, sondern auch ein Kommentar des Regisseurs: Die Schafherde am Beginn und Ende des Films interpretiert Egoyan als »Metapher für einen besonderen Aspekt des armenischen Unterbewusstseins: Es ist die Vorstellung von einer Menschenmenge, die zur Schlachtbank geführt wird, denn ich glaube, das ist ein wichtiger Teil der armenischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Zugleich gibt es das Sinnbild des Schafes als etwas sehr Unschuldigem, das geführt wird, ohne etwas von seiner Bestimmung zu wissen. Es ist Teil einer Herde, die dazu bestimmt ist, geopfert zu werden. Dies schien mir sehr ironisch im Bezug auf das, was die Figur im Film durchmacht. Denn auch sie ist ein Opfer des Schicksals.« (Egoyan in Alexander Bohrs Film *ATOM-STRUKTUREN*)



Abb. 63

miteinander, deren Trennung auch innerhalb der Filmhandlung nicht möglich ist.

Wir nehmen die Ereignisse in Armenien wie der Fotograf und zugleich wie der Apparat wahr, der sie uns zeigt oder vor-enthält. Egoyan entwirft eine Anordnung, die den diegetischen Raum in den Zuschauererraum hineinragen lässt (Abb. 63). Die Geschichten des armenischen Fremdenführers sind nur ein Ausschnitt aus ›der Geschichte‹ – ebenso wie die Einstellung nur einen Ausschnitt der Landschaft zeigt. Das Bild limitiert demnach ebenso den Raum wie die (historische) Zeit. Niemals erscheinen die Übersetzerin und der Fotograf im gleichen Kader – es sei denn medial vermittelt, wenn er sich in seiner Wohnung Videoaufnahmen vom gemeinsamen Armenienaufenthalt ansieht. Doch dieses Bild kann die Zeit nicht überbrücken, auch wenn der Fotograf 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 da-

mit zugleich – im wörtlichen Sinn – als Objekt (Entgegengeworfenes) der Verhinderung. In dieses Arrangement wird der Zuschauer ›körperlich‹ eingebunden, und zwar vermittelt einer durchgängigen dispositiven Struktur, die Ähnlichkeiten aufweist mit der 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 Fotograf 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 agierende Fotograf den Moment seiner Wahrnehmung auf eine Null-Zeit komprimiert und einfriert. Das Klicken indiziert die ebenfalls unsichtbare Instanz des Apparats, dessen Standpunkt mit dem der Filmkamera des Regisseurs Egoyan (der wiederum den Fotografen spielt) identisch ist. Die nicht nur personelle, sondern vor allem auch apparative Koinzidenz von Fotoapparat/Filmkamera und Fotograf/Regisseur eröffnet einen Raum, der weder Hors-champ noch Hors-cadre genannt werden kann; vielmehr handelt es sich hierbei um einen selbstreferentiellen und genuin filmischen – d.h.: nur im Film und durch den Film möglichen – künstlichen Raum, für den Jacques Aumont den Ausdruck Avant-cadre¹⁴⁷ verwendet und der sich als Schnittstelle zwischen Fiktion und Reflexion bezeichnen ließe. 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 – direkt mit der

147 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, der einen Raum ›zwischen‹ Hors-champ und Hors-cadre beschreibt (vgl. Blüher 1994: 67).

Kamera bzw. dem Filmenden identifiziert – imaginär in das Dispositiv involviert wird (vgl. Blüher 1994: 70).

Wenn die Identifikation des Zuschauers mit der Kamera auf das zerstörerische Potenzial, 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 und 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 Programmatische: 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 zu einer solchen Rezeptionshaltung ermuntern, sondern je stärker er sich per Identifikation in den filmischen Diskurs einzubringen versucht, umso bewusster wird ihm, 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 Kadrs geschieht (auf der horizontalen wie der vertikalen Ebene), bleibt dem Fotografen verborgen, sowohl die Geschichten, die sich zwischen dem Fremdenführer und der Übersetzerin ereignen, als auch die Geschichte der Kirchen, die ihrerseits als Fragmente kultureller Identität gelesen werden können. Was bleibt, ist ein ›leeres‹ Bild auf einem Kalenderblatt.

5. EXOTICA (1994) und THE SWEET HEREAFTER (1997)

»Meine Figuren [...] lassen sich vom unmittelbaren Reiz der Simulation verführen und vergessen dabei die Realität. Anstatt sich mit dieser Selbsttherapie zu heilen, steigern sie ihren Schmerz.«
(Egoyan 1998: 22)

Motivisch schließen EXOTICA und THE SWEET HEREAFTER fast nahtlos an die vorangegangenen Filme an. Wieder werden Figuren vorgeführt, die auf der Basis eines Mangels ihre Identitäten durch das mehr oder weniger bewusste Spielen einer Rolle konstruieren. Doch wird diese Form der Realitätsaneignung nun immer stärker psychologisch erklärt, während eine Reflexion der Repräsentationsbedingungen zunehmend in den Hintergrund tritt. Zwar liefert auch in diesen beiden Filmen die Struktur den Schlüssel zum Verständnis der Rätsel, die die Narration entfaltet, doch dient sie viel stärker als in Egoyans früheren Arbeiten dem Zweck, die Figuren mit einer psychologisch nachvollziehbaren Vergangenheit (und damit einer Geschichte) sowie mit Emotionen auszustatten.¹⁴⁸

Die ambivalente Dynamik von Ich und Anderem, die früher eng an die Voraussetzungen der Repräsentation gebunden blieb, scheint nun weitgehend in der Narration aufgehoben. Zugleich lässt sich beobachten, dass neben dem Zurückweichen einer formalen Selbstreflexivität die kulturelle oder ethnische Hybris, die die früheren Filme so stark prägte, hinter einer homegeneren Oberfläche zurücktritt, ohne jedoch zu verschwinden. In EXOTICA und THE SWEET HEREAFTER spielen armenische Charaktere als armenische Charaktere

re bei weitem keine so entscheidende Rolle mehr wie früher. Hinzu kommt, dass Egoyan seine kanadische Crew sukzessive durch international renommierte Schauspieler – zumindest was die Hauptrollen betrifft – ersetzt: Die Stars in EXOTICA und THE SWEET HEREAFTER heißen nicht Arsinée Khanjian, David Hemblen und Maury Chaykin, sondern Bruce Greenwood, ein kanadischer Schauspieler, der vor allem durch seine Arbeit für das US-amerikanische Fernsehen bekannt ist, und der Brite Ian Holm, der in zahllosen amerikanischen und englischen Produktionen zu sehen war.¹⁴⁹ Zwar überwiegen weiterhin kanadische Themen wie Identität, Familie, Zuhause usw., doch eine Tendenz zur Internationalisierung der Produktion ist unverkennbar, auch wenn Egoyan seine alte Crew als eine Art Familie betrachtet, die ihm eine gewisse Sicherheit bietet (vgl. Egoyan in Ruß 1998: 19). In diesen Rahmen passt auch, dass Egoyan in THE SWEET HEREAFTER nicht nur erstmals eine fremde Vorlage adaptiert,¹⁵⁰ sondern dass er Russel Banks' irgendwo im Norden des Staates New York gelegenes Sam Dent ohne Not ins kanadische British Columbia verlagert.

Die Doppelfunktion des Körpers im Bild, sowohl eine Rolle als auch einen Darsteller zu repräsentieren, die Egoyan in den früheren Filmen durch eine komplexe Struktur kenntlich machte, in der sich Fiktion und Fiktionsbruch durchdringen, weicht nun immer stärker Figuren, die in ihren Rollen aufgehen. Nicht mehr die Voraussetzungen ihres Erscheinens sind jetzt interessant, sondern das, was mit diesen Körpern geschieht. Die Doppelbödig-

148 »Ich hatte immer Angst davor, in meinen Filmen über Gefühle zu reden, weil ich befürchtete, dass dies wie in so vielen anderen Filmen verlogen wirken könnte. Doch als ich in Paris eine Reihe von Cassavetes-Filmen ansah, merkte ich, dass es auch anders geht, und ich entschloss mich, es auch einmal zu probieren.« (Egoyan, zit. n. Kölner Stadtanzeiger 1995: 24)

149 Z.B. ALIEN (1979), NAKED LUNCH (1991), BRAZIL (1985), WETHERBY (1985), TIME BANDITS (1981), ROBIN AND MARIAN (1976), KAFKA (1991).

150 Der Film basiert auf Russel Banks' gleichnamigem Roman »The Sweet Hereafter«, Banks (1991).

keit der filmischen Inszenierung von Identität diffundiert in *THE SWEET HEREAFTER* in einen homogenen Charakter (Ian Holm als Anwalt Mitchell Stephens), der sein eigenes Leben zwar ebenso wie seine Vorgänger inszeniert, doch dessen Erscheinen im Bild kaum noch filmisch reflektiert wird. So erweist sich *EXOTICA* – von dem neueren Film *THE SWEET HEREAFTER* aus betrachtet – als Einstieg in einen psychologischen Realismus, der selbstreferentielle Verfahren der Repräsentation wenn nicht verabschiedet, so doch derart mit einem erzählerischen Illusionismus kombiniert, dass Egoyans Filme nun auch einem größeren Publikum zugänglich werden – eine Entwicklung, die dem Regisseur, auch mit Blick auf ein imaginäres Publikum, durchaus bewusst ist:

»*EXOTICA*'s the first film where people are able to apprehend the structure at an intellectual level and engage in the emotional world of the film at the same time.« (Egoyan in Pevere 1995a: 59)

Egoyan begreift das Spektakel, das die Oberfläche des Films bietet, als Eintrittskarte zum Verständnis der darunter liegenden Schichten. Ob diese Rechnung aufgeht, erscheint allerdings zweifelhaft, da der Illusionismus von *THE SWEET HEREAFTER* die Ideen, die die Struktur entfaltet, überlagert.

Beide Filme neigen im Vergleich zu den vorherigen zu einer geschlosseneren Dramaturgie (auch wenn sie ›offen‹ enden). D.h. auch, dass sie sich weniger als die anderen nach außen, hin zu film- und formübergreifenden Fragestellungen und Diskursen öffnen. Sie sind – und das gilt für *THE SWEET HEREAFTER* in noch stärkerem Maß als für *EXOTICA* – vor allem den Geschichten, die sie erzählen, und den Figuren, die diese Geschichten bevölkern, verpflichtet. Egoyan selbst benennt die motivische Progression, die beide Filme verbindet und der eine formale Progression entspricht: »*EXOTICA* endet mit einer

jungen Frau, die auf ihr Haus zugeht. In diesem Film [*THE SWEET HEREAFTER*, M.K.] gehen wir hinein.« (Egoyan, Presseheft *THE SWEET HEREAFTER*).

Die sukzessive Psychologisierung der Figuren in *EXOTICA* und *THE SWEET HEREAFTER* unterwirft auch die Befunde von Mangel und Verlust einer nun stärker psychologisch fundierten Erklärung: Es geht nicht mehr um den abstrakten Mangel an Sinn in einer durch visuelle Überkodierung tendenziell sinnentleerten Welt, sondern um den Verlust ganz realer, geliebter Menschen.

Intro: *EXOTICA*

Die Tänzerinnen des Nachtclubs »Exotica«, den Francis mit zwanghafter Regelmäßigkeit besucht, dürfen nur angeschaut und nicht berührt werden. Dieses Berührungsverbot ist zugleich das zentrale Element der Rituale, mittels derer die Protagonisten ihre verdrängten Erinnerungen masochistisch inszenieren. 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 ersetzt in *EXOTICA* die Sexualität der Protagonisten: 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 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 physiologische Primärfunktion exponiert wird, verschwindet die Bedeutung der Triebbefriedigung als biolo-

gische 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 (im Unterschied zu *SPEAKING PARTS*, wo Egoyan die Medialität des Körperbildes durch den visuellen und narrativen Bruch mittels medialen ›Fremdmaterials‹ ausstellte).

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 erotisches Verhältnis miteinander eingehen – funktionieren diese Worte auch als Appell an den Zuschauer, der ermuntert wird, die rätselhaften Beziehungen, die die Filmfiguren zueinander unterhalten, zu entschlüsseln. 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 der Hauptfigur Francis, deren obsessive Realitätskonstruktion im Arrangement mit der Tänzerin Christi-

na ihr adäquates, artifizielles Bild findet. Der Körper des Anderen wird zum Spiegel und zur Projektionsfläche der eigenen neurotischen Bedürfnisse. Doch handelt es sich dabei weniger um einen unbewussten Akt der Identitätskonstruktion als vielmehr um ein bewusstes Spiel, das ein abhanden gekommenes Begehren auf einer zwar qualvollen, aber letztlich effektiven Ebene situiert. Die Performanz dieses Spiels ist der Set, auf dem sich dieses Begehren aktualisiert. Vielleicht der einzig mögliche ›jenseits der Bilder‹.

Intro: THE SWEET HEREAFTER

Mit *THE SWEET HEREAFTER* scheint Egoyan einen fundamentalen Zwiespalt, der alle vorherigen Filme kennzeichnet, überwunden zu haben: den Zwiespalt nämlich, dass sich mit jedem Film das quantitative Verhältnis zwischen künstlichen und mentalen Bildern, zwischen Abbild und Realität, zu Gunsten ersterer verschiebt, dass ein Gisseur jedoch nicht anders als in Bildern erzählen kann und so die schiere Masse an künstlichen Bildern vergrößert. 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-trespassing-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 Fantasien 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.¹⁵¹ Im Rück-

151 »Das Süße Jenseits ist die Geschichte eines unerträglichen Bildes, einer Erinnerung, die nicht weichen will«, schreibt der Filmkritiker Andreas Kilb (Kilb 1998: 43) – ein zutreffender Befund, der sich auf die Erinnerungen nicht nur der Hauptfigur Mitchell Stephens, sondern auch derjenigen von Billy Ansell und anderer Mitglieder der Gemeinschaft beziehen lässt, von der der Film erzählt.

blick 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, er will einen Schuldigen ermitteln, 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 Bahnen, in die er die Wut der Trauernden lenken 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. Sehr schnell 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 drogensüchtigen und therapieresistenten Tochter zu verständigen.

Egoyan erzählt *THE SWEET HEREAFTER* ähnlich wie *CALENDAR* aus der Perspektive mehrerer ineinander verschachtelter Zeitebenen.¹⁵² Die ständigen Sprünge fragmentieren die Erzählung, die uns vor der eigentlichen, als Anti-Climax inszenierten Katastrophe die Veränderungen 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 Serpenti-

nen entlangfahren, 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, kommt dann auf einem zugefrorenen See zum Stillstand, 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 auch diese zentrale Szene ihre Intensität aus der Differenz zwischen dem, was wir sehen, was wir wissen und was wir nicht sehen – den Bildern nämlich, die wir selbst herstellen müssen.

Die Figur des Anwalts Stephens ist eine Kombination aus Noah Render (*THE ADJUSTER*) und Francis (*EXOTICA*), ein in die soziale Gemeinschaft der Kleinstadtbewohner eindringender »offizielle[r] Fremde[r]« (Walder 1998: 34). Zur Bewältigung seines Schmerzes wählt er das Ritual der Rache und projiziert seine Trauer auf die Bewohner der Stadt. Wie Noah Render (*THE ADJUSTER*) sucht er nach rationalen Deutungsmustern für die irrationale Erfahrung des Verlusts. Und wie Francis (*EXOTICA*) 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 schildert der Anwalt einer Freundin seiner Tochter ein traumatisches Erlebnis aus der Vergangenheit: Der Biss einer Spinne hatte ihn vor die Entscheidung gestellt, seiner kleinen Tochter mit einem Taschenmesser einen Lufröhrenschnitt zu setzen oder sie

152 Egoyan spricht sogar von etwa 30 verschiedenen Zeitperioden. »Dennoch ist die Erzählung so einfach und die emotionalen Notwendigkeiten sind so klar, dass man selbst den ambitioniertesten Zeitsprünge leicht folgen kann.« (Egoyan, Presseheft *THE SWEET HEREAFTER*)

sterben zu lassen. Die Szene alterniert zwischen Stephens' Rekapitulation des Ereignisses und Bildern, die es so zeigen, wie er es gesehen haben könnte. 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'.

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,¹⁵³ 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, der sich durch den Prozess finanziell bereichern will. 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 andeutet – inzestuösen Beziehung. Nicoles Lüge zerstört aber vor allem die Voraussetzungen für den von Stephens angestrebten Prozess, da der Fall mit der Belastung der Busfahrerin Dolores nun aufgeklärt scheint.

Die Trauerarbeit innerhalb der autonomen Gemeinschaft der Stadtbewohner wird schließlich wichtiger als materielle Ersatzleistungen. Auch auf Stephens hat das karthartische Wirkung: Um sein Trauma bewältigen zu können, 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 EXOTICA ist THE SWEET HEREAFTER einzig darauf angelegt, die Figuren jenem Prozess der Trauerarbeit zuzuführen, die dann auch ein Schritt zur Selbsterkenntnis 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 sichtbar 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. Das Dargestellte wird wichtiger als der Modus der Darstellung, die Illusion wichtiger als die Mechanismen ihres Funktionierens. Auch hierin ist der Film konventioneller.

Struktur

Die Kombination selbstreferentieller Verfahren mit psychologischem Realismus lässt sich gut anhand der beiden auf die Creditsequenz folgenden Szenen von EXOTICA illustrieren. Die oben zitierte

153 Ebenso wie in EXOTICA unterhalten die Schauspieler Sarah Polley und Bruce Greenwood auch in THE SWEET HEREAFTER ein leicht erotisch gefärbtes Verhältnis, doch findet in dieser personellen Verschränkung eine inhaltliche Verschiebung vom ersten zum zweiten Film statt: Während in EXOTICA das Abnorme und Regelwidrige der Beziehung dominiert, ist es in THE SWEET HEREAFTER vor allem das Vertrauen und die moralische Integrität, die beide Figuren verbindet – so als redeten die beiden Filme miteinander und als korrigiere und erweitere THE SWEET HEREAFTER die Implikationen der Verbindung beider Figuren zueinander. Hier wie dort spielt Greenwood einen Vater, der seine Kinder durch Tod verliert, und ebenso spielt Polley in beiden Filmen den Babysitter dieser Kinder. Dass Polley als Nicole an einer Stelle des Films die Kleider von Billys toter Frau anprobiert und sie mit dessen Erlaubnis behält, wirkt wie eine Reminiszenz auf EXOTICA.

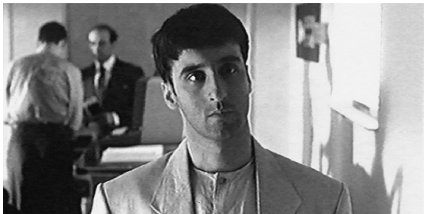


Abb. 64-67

Flughafenszene mit dem Zollinspektor, der den ausseckenden Zoohandlungsbesitzer Thomas durch einen einseitig durchsichtigen Spiegel inspiziert, ist typisch für den Beginn eines Egoyan-Films, weil sie den Zuschauer unvermittelt mit einer voyeuristischen Situation konfrontiert, ohne sich um sinnstiftende Handlungszusammenhänge zu kümmern. Die Szene besitzt

drei Akteure: Thomas, der sich selbst im Spiegel betrachtet, den Zollinspektor, der Thomas von der Rückseite des Spiegels aus beobachtet, und den älteren Kollegen, der den jüngeren instruiert, Thomas zu inspizieren (Abb. 64-67). Das ist einerseits als Wink an den Zuschauer zu verstehen, der hier mit seinem eigenen Voyeurismus konfrontiert wird. Andererseits bleibt die Szene rätselhaft, weil noch kein erzählerischer Zusammenhang entwickelt wurde. Und drittens – auch das ist typisch für Egoyan – wird erst sehr viel später deutlich, was der jüngere Kollege in Thomas eigentlich gesehen hat, nämlich nicht nur ein Objekt professionellen Interesses, sondern ebenso eines der sexuellen Begierde. Viel später wird er mit Thomas eine Nacht verbringen – doch auch dann wird nicht völlig klar, ob er dies primär aus beruflichen oder aus privaten Beweggründen tut, denn er wird Thomas die geschmuggelten exotischen Eier stehlen. So finden sich neben der unauflösbaren Verquickung privater und beruflicher Motive viele weitere aus Egoyans Filmen bekannte Merkmale in dieser Szene: Kino eher der Ideen als der Geschichten.

Ganz anders die zweite Szene: Thomas verlässt den Flughafen und teilt sich mit einem anderen Fahrgast ein Taxi. Als dieser das Taxi verlässt und Thomas die Fahrt mit zwei Konzertkarten vergütet, mündet die Szene in eine klassische und in ihrer Präzision auffällige Plansequenz, die die illusionistische Einheit von Zeit und Raum betont und zwei für die Handlung wichtige Figuren in einer einzigen Einstellung vereint.¹⁵⁴ Die Kamera schwenkt mit dem abfahrenden Taxi nach links, erhebt sich dabei in die Totale und blickt dem Wagen hinterher, während am linken Bildrand Christina erscheint, die ihrerseits und in zu dem Taxi entgegengesetzter Richtung

154 Orson Welles hat dieses Verfahren auf die Spitze getrieben, etwa in der berühmten Anfangssequenz von *TOUCH OF EVIL* (1957), deren Technik dann Robert Altman in unverkennbar ironischer Manier am Beginn von *THE PLAYER* (1992) noch einmal aufgreift: Erzählkino 'at its best'.



Abb. 68

auf die Kamera zugeht (Abb. 68). Die Kamera greift Christinas Bewegung auf, fährt zurück, und als Christina nach rechts die Straße überquert, folgt sie dieser Bewegung mit einem Schwenk. Die anschließende Rückfahrt in die Totale schafft nun Bildraum für die Fassade des Nachtclubs *Exotica*, dem zentralen Ort der Handlung, den Christina gerade betritt (Abb. 69).

Die so etablierte raum-zeitliche Kohärenz wird in den Räumen des Nachtclubs jedoch sofort zurückgenommen: Dort selbstständig sich die Kamera, umkreist den Raum und inszeniert ihn als unübersichtliches Labyrinth. ›Sehen und Gesehenwerden‹ ist ein Thema des Films, das die verschachtelte Architektur und die verschlungenen Wege der Kamera vermitteln. Überall gibt es Beobachtungsposten, von denen aus auch die Beobachtenden selbst einer Inspektion unterzogen werden können: das Podest des Conferenciers Eric, die einseitigen Spiegel im Büro der Besitzerin Zoe, Ecken, Winkel, Durchgänge usw. Während der Film bereits am Beginn zwischen dem Primat von Idee und Erzählung oszilliert, teilt sich nun die Handlung in mehrere Stränge: Wir sehen, wie Christina zum ersten Mal für Francis tanzt, und die parallel montierte Sequenz zeigt uns Thomas, der die Konzertkarten dazu benutzt,



Abb. 69

vor der Oper mit einem Mann anzubandeln, dem er während der Aufführung in den Schoß starrt.

Zwar ist der experimentelle Touch mit *EXOTICA* aus Egoyans Filmen nun fast vollständig verschwunden, doch ist Egoyan seinen Themen treu geblieben, die nun integraler Bestandteil der Narration sind. *CALENDAR* hat eine Möglichkeit des Films aufgezeigt, die Durchdringung von Gegenwart und Vergangenheit zu illustrieren, doch geschah dies hier mit Hilfe einer auf visuelle Kontraste angelegten Montage. Während in den früheren Filmen die Unfähigkeit der Figuren, sich mit ihrer Vergangenheit und ihren Erinnerungen auseinander zu setzen, ursächlich auf die medialen Installationen rückführbar war, in denen sie zugleich erscheinen und derer sie sich auf der fiktionalen Ebene bedienen, gerade auch, um Erinnerungen herzustellen,¹⁵⁵ nähert sich Egoyan den Themen von Verlust, Trauer, Zugehörigkeit und Begehren jetzt ohne den Umweg über mediales ›Fremdmaterial‹: Viel stärker und direkter geht es jetzt um das Leiden an und die Folgen dieser Unfähigkeit; auf einer reflexiven Ebene aber auch darum, wie ein Regisseur Bilder entwerfen kann, die jene Unfähigkeit illustrieren, denn sowohl in *EXOTICA* als auch in *THE SWEET HEREAFTER*

155 Wie die vorangegangenen Analysen erhellen, lassen sich Darstellungsmittel und Dargestelltes keineswegs immer klar voneinander trennen. Vielmehr erscheinen häufig einzelne Filmfiguren sowohl für uns als auch für andere Filmfiguren im Modus einer vor- oder außerfilmisch hergestellten Repräsentation, sind sowohl die Filmfiguren wie der Zuschauer durch die intermittierenden medialen Installationen irritiert und wird die Struktur der früheren Filme maßgeblich durch den Konflikt von gegeneinander gesetzten Bild- und Erzählebenen geprägt.

entfalten sich erst nach und nach die Zusammenhänge, die das Handeln der Filmfiguren begründen. Die Bilder, die wir von den Filmfiguren erhalten und die ihre Geschichte in *Statu Nascendi* konstituieren, verweisen auf Erinnerungsbilder, die sich auf eine andere Geschichte beziehen, die sich – parallel im Sinne von gleichzeitig – nach und nach entblättert. So erhellt die Erzählstruktur einerseits die *Vergangenheit* der Filmfiguren, wie andererseits diese Vergangenheit als palimpsestartig verborgene Geschichte ihre *Gegenwart* (die filmische Fiktion, die Geschichte) erklärt. Dies geschieht nicht in Form konventioneller Rückblenden, sondern – wie bei Egoyan üblich – mittels einer heterogenen, multiperspektischen Struktur.

Eine von Egoyans hauptsächlichen Abweichungen vom Mainstream ist die Weigerung, die Narration perspektivisch in einer einzigen Figur zu verankern. Dies ändert sich zwar in *THE SWEET HEREAFTER*, denn dort ist es die Figur des Anwalts Mitchell Stephens, von der die Geschichte ausgeht, und auch *EXOTICA* besitzt eine Hauptfigur bzw. ein handlungsbestimmendes Paar, Francis und Christina. Zu diesem ersten Paar treten jedoch weitere, kaum minder wichtige Paare: Zoe und Eric sowie Thomas und sein Liebhaber. Eingelassen in die Narration sind zudem jene Flashbacks, die Christina und Eric mit anderen Personen auf einer Wiese zeigen, wie sie nach Francis' toter Tochter suchen. Diese Rückblenden werden zwar meist in Verbindung mit Francis eingelagert, können aber keineswegs seiner Erinnerung zugeordnet werden. Folglich ist ihr Sinn eher struktureller als dramaturgischer Art: In dem Maße, wie die Dialoge nach und nach Francis' Vergangenheit erhellen, wird auch die Suche, die mit dem Fund des toten Mädchens endet, erst sukzessive als solche erkennbar. Die erste der Rückblenden erscheint völlig unvermittelt, während Francis die Toilette des »Exotica« auf-

sucht. Ein atmosphärisch flirrender Horizont wird sichtbar, der dort, wo er die Erde berührt, eine diffuse Bewegung erkennen lässt: eine Menschenreihe, die sich in sehr weiter Ferne auf die Kamera zubewegt. Verbunden werden die Rückblenden mit einem eigenständigen musikalischen Motiv, das diesen traumähnlichen und aus der filmischen Fiktion scheinbar herausfallenden Augenblick als auch akustisch eigenständiges Element definiert. Im Verlauf des Films, wenn immer klarer wird, wonach die Figuren suchen, und wenn wir aus ihren Dialogen etwas über ihre Geschichten und Beziehungen erfahren, verändert sich auch die Musik: Immer stärker verbindet sich während der fünf eingelagerten Rückblenden das Hauptmotiv vom Beginn des Films mit dem »Wiesenmotiv«. Die musikalische Dramaturgie schafft so auch eine Verbindung zwischen den Figuren Christina, die im »Exotica« tanzt und zu der die Titelmelodie gehört, der toten Tochter, nach der gesucht wird, und Tracey, die dieses Motiv an den Abenden in Francis' Wohnung gelegentlich auf einer Querflöte spielt.

Wie in *THE ADJUSTER* bleiben die Bedingungen der wichtigsten Beziehungen der Figuren zueinander bis zum Schluss verdeckt, doch anders als dort vervollständigen diese in *EXOTICA* einen psychologischen Hintergrund, vor dem die Schicksale der Figuren als tragisch erscheinen können. »In *EXOTICA* as elsewhere, we're watching things unfold, until we come to realize that the only coherent point of view is in fact the film's and not the characters.« (Pevere 1995: 40) Diese für die Filme in unterschiedlichem Grad zutreffende Beobachtung schafft eine generelle Rahmenbedingung: Immer wieder erweist sich das mediale Dispositiv als sinnkonstituierendes »environment« (McLuhan), das nicht nur die Parameter des Erscheinens und der psychologischen Konfiguration der Charaktere festlegt, sondern das

ihre Existenz überhaupt erst möglich macht. Insofern vollführt Egoyan in EXOTICA einen äußerst spannenden Spagat, wenn er einerseits ein narratives Kontinuum mit psychologischen Charakteren etabliert und andererseits dem Anspruch auf Reflexivität durch die strukturelle Vergegenwärtigung des filmischen Erzählens treu bleibt.

Ganz ähnlich verhält es sich in THE SWEET HEREAFTER, auch wenn Egoyan hier noch einen Schritt weiter hin zum psychologischen Erzählen macht: Die Hauptfigur, der Anwalt Mitchell Stephens, scheint es sichtlich zu genießen, die Geschichte des Unfalls und seiner möglichen Ursachen wieder und wieder zu erzählen. Doch verliert seine Variante des Ereignisses im Verlauf der Filmhandlung ebenso an Glaubwürdigkeit wie an Bedeutung für die existenziellen Fragen, die der Film aufwirft. Wie die früheren Filme thematisiert THE SWEET HEREAFTER die Funktion des Geschichtenerzählens, wenn auch in einer wesentlich weniger reflexiven und sehr um Vermittlung mit der Story bemühten Weise. So lässt sich etwa Folgendes beobachten: Während der Film seine Zeitstruktur in eine Nicht-Linearität auffächert und sich die unterschiedlichen Zeitebenen den Veränderungen der Kleinstädter im Zuge der Bewusstwerdung der Katastrophe zuordnen lassen, bleibt sich Mitchell Stephens über die gesamte Dauer des Films immer gleich, verändert sich nur minimal; egal, welcher Tag oder welches Jahr, immer geht es für ihn in unregelmäßigen Intervallen darum, Kontakt zu seiner Tochter herzustellen und die Unmöglichkeit dieses Kontakts mittels seiner beruflichen Aktivitäten zu kompensieren. Unberührt von der formalen Aufsplitterung der Zeit und den Bewusstseinsstufen ihrer Bewohner, ist er, der Geschichtenerzähler und Rattenfänger, eine konstante psychologische Größe. So zeichnet sich THE SWEET HEREAFTER durch eine Oberflächenspannung aus, die sich aus dem Kontrast zwi-

schen einer in Time Frames aufgesplitterten Narration und den bis dahin beispiellosen Identifikationsangeboten an den Zuschauer ergibt – Figurenpsychologie vs. achronologische Narration.

Während die zeitliche Situierung und die Inszenierung des Busunglücks alles andere als konventionell sind, erscheint die Zuordnung eines identifikatorischen Blicks auf den Unfall zunächst als konventionelles Stilmittel, um den Zuschauer das fühlen und erleben zu lassen, was eine Hauptfigur fühlt und erlebt, doch geht dieses Identifikationsangebot weit über die Konvention hinaus: Die Unfallszene kann insofern als programmatisch bezeichnet werden, als sie einem Konzept folgt, das der Film durch die aufgesplitterte Temporalität, durch ständige Sprünge zwischen den Zeiten, kunstvoll entfaltet, nämlich die Imagination der Erfahrung eines Vorfalles vor dem Zeigen des Vorfalles selbst zu privilegieren – immer wieder muss der Zuschauer mit den Figuren das Ereignis und die damit verbundene Erfahrung rekapitulieren.

Die vor dem Unfall immer wiederkehrende Totale der unter einer Schneedecke liegenden Landschaft aus der Vogelperspektive entwickelt sich im Verlauf der ersten Filmhälfte zu einer emblematischen Erzählfigur. Die über die schneebedeckten Berge sich aufschwingende Kamera lässt zudem die beiden Bewegungen des Busses und des Flugzeugs, in dem der Anwalt Stephens sporadisch gezeigt wird, miteinander korrespondieren. Es ist bemerkenswert, wie Egoyan hier in einer einzigen Einstellung eine Verbindung herstellt nicht nur zwischen zwei Orten, sondern zwischen zwei auseinander liegenden Zeitebenen, die auch durch die Gemeinsamkeit der Bewegung – im Bus und im Flugzeug – zueinander in Beziehung treten (Abb. 70-72).

Das sichtbare Äußere gerinnt im Weiß, im Nichts, in der Projektion, die rückverweist auf das Innere und damit auf eine



Abb. 70: Totale: Bus und Laster

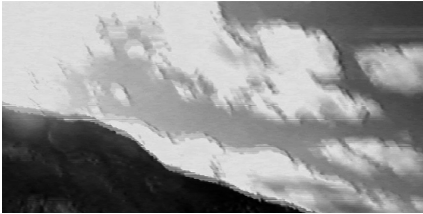


Abb. 71: ... Schwenk zum Himmel ...



Abb. 72: ... Schnitt

Wirklichkeit, die zwischen inneren und äußeren Bildern changiert. Die Schneedecke und die durchbrochene Eisschicht lassen sich als Metaphern für dieses Changieren lesen. Die Montage übersetzt durch den Sprung von einem äußeren zu einem inneren Blick das zwiespältige und zutiefst surreale Moment der Katastrophe als auseinander brechende Einheit von Sehen und Empfinden in der Wahrnehmung von Billy Ansell, der im Moment der Katastrophe mit seinem Laster hinter dem Bus herfährt. Gerade diese Einheit, die Gewohnheit, ihnen hinterherfahrend zuzuwinken, war zuvor so eindrücklich als das wesentliche Moment in Billys Beziehung zu seinen Kindern beschrieben worden. Das Bild von der durch-

brochenen Eisschicht indiziert einen Bruch zeitlicher Kontinuität, denn der äußere Ablauf kulminiert in einem inneren Augenblick: Billy »sieht« seine Kinder bildlich verschwinden und begreift doch nicht, was er da sieht. Seine Zeit bleibt stehen, verliert ihren Bezugspunkt.

Dank dieser konventionellen wenn auch kunstvollen Montage im Detail (Abb. 73-79), ist *THE SWEET HEREAFTER* sehr viel stärker zugänglich als Egoyans frühere Arbeiten. Egoyans These, dass ein größeres Identifikationspotenzial eine Folie bilden könne, auf der sich dann eine umso komplexere Struktur entwickeln ließe, trifft jedoch in nur eingeschränktem Maß zu – sind es doch die psychologisch nachvollziehbaren Charaktere, die die Struktur maßgeblich begründen. Dennoch kontrastiert die mikroskopisch aufgegliederte Narration die Figurenpsychologie und verleiht dem Film so die beschriebene Oberflächenspannung: »We see the lives in the community as they were, as they are, how they will be and – most significantly – as they become.« (Egoyan 1997: 23) Die Entscheidung darüber, ob es sich bei der Durchbrechung der Mauer zwischen Publikum und Filmfiguren um einen ästhetischen Kompromiss handelt, bleibt letztlich eine Frage des Geschmacks.

In der zweiten Hälfte des Films beginnt Robert Brownings Gedicht »The Pied Piper of Hamelin« leitmotivisch die Handlung zu begleiten und zu strukturieren. Nicole trägt das Gedicht Billys Kindern vor, die sie betreut und die bei dem Busunglück ums Leben kommen werden. Ihr Vortrag aus dem Off kontrastiert inhaltlich Stephens' Variante der Ereignisse und beschwört die Konfrontation beider Figuren, auf die sich die Handlung zuspitzt. Das Ringen um die Untersuchung des Unfalls erhält so eine reflexive Komponente, weil es mit dem Ringen um die auktoriale Perspektive korrespondiert. Nicole repräsentiert im Wortsinn das Zünglein an der Waage von Stephens Handlungsimpuls



Abb. 73-79

und -Ziel. Ihre Zeugenaussage, die Busfaherin Dolores sei zu schnell gefahren, vereitelt Stephens' Pläne. Ihr Vortrag des Rattenfängergedichtes auf der Off-Ebene beendet schließlich auch die Geschichte, aus der Nicole als privilegierte Erzählfigur hervorgeht.

Auch in EXOTICA besitzt die Sprache eine entscheidende strukturbildende Funktion. Wenn man Bild- und Verbal-sprache als Elemente auffasst, die den filmischen Kosmos erklären, konstituieren, kommentieren oder auch verrätseln, so

kommt dem visuellen Diskurs in EXOTICA eher verrätselnde, dem verbalen Diskurs erklärende Funktion zu, denn die Dialoge erhellen häufig die auf der visuellen Ebene verrätselten Situationen. Tracey erklärt ihrem Vater gegenüber Francis' absonderliches Verhalten: Sie muss bei ihm Babysitten, obwohl kein Baby mehr existiert. Als Thomas sich mit Christina im »Exotica« trifft – Francis bringt ihn mit sanfter Gewalt dazu, dies zu tun, denn er hat als Steuerprüfer belastendes Material gegen ihn in der Hand

–, erhalten wir von ihr über eine Abhöranlage wichtige Informationen über den Protagonisten Francis, und gleichzeitig erfahren wir, dass Christina diese Informationen bekannt waren. Francis verrät ebenfalls Details seiner Biografie, wenn er sie Thomas in der Zoohandlung erzählt. Über diese verbale Achse wird die Beziehung der Bilder und Handlungseinheiten zueinander zumindest teilweise aufgeklärt. Der Sprache kommt insofern in *EXOTICA* und erst recht in *THE SWEET HEREAFTER* eine wesentlich konventionellere Funktion zu als in früheren Filmen.

Sprache erfüllt in *EXOTICA* aber noch eine andere, situationsbezogene Aufgabe, die Egoyan in einem Interview darlegt: Sowohl die Situation, in der ein Vater den weiblichen (und zumeist jugendlichen) Babysitter seines Kindes nach Hause fährt als auch der Akt des »table dancing« erfordern einleitende oder überbrückende Worte, um die ansonsten entstehende Spannung zu kompensieren:

»[I]t's a situation where people are forced to communicate because if they don't, it becomes too weird. [...] I thought that was interesting because I'm dealing – in both the drives with the babysitter and the opening act of the table dance – with a situation where people have to speak to deal with tension that would become unbearable otherwise.« (Egoyan in Pevere 1995a: 49)

Was sich in *EXOTICA* und *THE SWEET HEREAFTER* auf den ersten Blick als psychologischer Realismus ausnimmt, erweist sich bei näherem Hinsehen als äußerst planvoll angelegtes Spiel mit motivischen Versatzstücken. Immer ist der Erzähler Egoyan im Hintergrund der Handlung zu spüren, der uns behutsam aber bestimmt dazu auffordert, die Dinge so zu sehen, wie wir sie sehen sollen. Dass dies nie aufdringlich wirkt, ist eines der Merkmale von Egoyans Professionalität.

Tauschhandel

Es wäre interessant, Egoyans Filme einmal allein unter dem Gesichtspunkt des Tauschhandels zu betrachten, d.h. unter der Fragestellung, wer was wogegen eintauscht.

Der Tauschhandel ist ein Motiv bei Egoyan, hinter dem sich vielfältige Verknüpfungen zwischen Identität, Besitz, Körper, Bild und Liebe verbergen und das meist bereits im Plot einen zentralen Stellenwert einnimmt: In *NEXT OF KIN* tauscht Peter seine Herkunftsfamilie gegen eine Imigrantenfamilie ein; in *FAMILY VIEWING* vertauscht Van den Körper einer toten alten Frau mit demjenigen seiner Großmutter; in *SPEAKING PARTS* werden auf der Formebene sämtliche Körper gegen Körperbilder getauscht; *THE ADJUSTER* unterzieht das filmische Zeichen auf äußerst ironische Art einer Realitätsprüfung und fragt danach, in welchem Gebrauchswertverhältnis sich Bild, Objekt und Gefühl gegeneinander tauschen lassen und in *CALNDAR* versucht ein Fotograf, Erinnerungen gegen Bilder einzutauschen. Die Tendenz der Figuren, an einen Austausch der Bilder »der Welt« eine Veränderung ihrer Beziehung zur Welt zu binden, nimmt Egoyan stets zum Anlass, filmisch über das Verhältnis der Zuschauer zu seinen (Egoyans) Bildern und die Veränderung unserer Perspektive auf die Welt oder unserer Beziehung zu ihr zu reflektieren: Dem Bilderkonsum von Egoyans Figuren ist die reflexive Dimension strukturell immer schon eingeschrieben.

Die Tätigkeit des Versicherungssachverständigen Noah Render (*THE ADJUSTER*) besteht darin, Listen von nicht mehr existierenden Dingen anzufertigen, die in ihrer Gesamtheit auf die Identitäten ihrer ehemaligen Besitzer verweisen sollen. D.h., dass den Objekten – und erst recht den Bildern von Objekten – nicht nur ein materieller, sondern vor allem ein symbolischer Wert zukommt. Etwas, was nicht

mehr existiert, kann jedoch allein über die Vorstellung einen Wert erhalten. Die Vorstellung ist aber zugleich ein Modus der Aneignung, bei dem die Bedeutungen noch stärker als bei Bildern (die ja ebenfalls nur in Verbindung mit Vorstellungen ›existieren‹) in Bewegung geraten, und es ist genau die Differenz zwischen dem Versuch der mathematisch exakten Analyse einer Realität als vergangener Materie und der Flüchtigkeit der Vorstellungen von ihr, die die Ironie von *THE ADJUSTER* ausmacht. Die beiden Hauptfiguren von *EXOTICA* und *THE SWEET HEREAFTER* versuchen ebenfalls, die Realität in einem Schema der Kausalität zu erfassen: Francis (*EXOTICA*) versucht als Angestellter der Steuerbehörde anhand von Zahlen die Integrität seiner Klienten zu überprüfen, und der Anwalt Stephens (*THE SWEET HEREAFTER*) bemüht sich darum, mittels rationaler Überlegungen die irrationale Erfahrung des Verlustes zu erklären und zu verarbeiten. Während die Frage des Tauschwertes in *THE SWEET HEREAFTER* eng an die zwanghafte Aktivität der Hauptfigur und auch psychologisch an deren Geschichte gebunden bleibt – Stephens geht es bei der Suche nach einem Schuldigen oder einem technischen Defekt vor allem um eindeutige Antworten auf die Fragen seiner eigenen Existenz – handelt es sich bei *EXOTICA* um einen Subtext, der die Beziehungen der meisten Figuren zueinander prägt: Der Austausch von Emotionen wird hier konsequent auf der Basis eines Warenaustauschs geregelt. Bereits am Beginn, in der oben beschriebenen Szene mit dem Taxi, macht Egoyan jedoch deutlich, dass der objektive Wert, den Dinge auf den ersten Blick zu haben scheinen, und der subjektive Wert, den Dinge annehmen können, sich erheblich voneinander unterscheiden können: Thomas ist überrascht über die Selbstverständlichkeit, mit der ihm der andere Fahrgast die beiden Konzertkarten in die Hand drückt. Auf seine Frage, ob er die Karten als

dessen Beteiligung am Fahrpreis verstehen soll, antwortet der andere: »Was dachten Sie denn?« Thomas wiederum tauscht die Karten nicht nur gegen ein exquisites Konzerterlebnis, sondern zugleich gegen die voyeuristische Möglichkeit der Beobachtung eines potenziellen Liebhabers ein. Dass er diese Möglichkeit sofort zum System erhebt – und damit das eigene Begehren in rationale Bahnen zu lenken versucht –, ist typisch für Egoyans Figuren. Der Ausbruch aus diesem System des Tauschhandels will denjenigen Figuren, die ihn gelegentlich versuchen, nicht gelingen: Die Tänzerin Christina will von Thomas kein Geld nehmen, Thomas sträubt sich gegen das Geld, das ihm seine Bekanntschaft für die Konzertkarten geben will, und auch Christina (als tatsächliches Schulmädchen, in der Rückblende der Schlussequenz) nimmt die Bezahlung nur ungern und beschämt an. Der Preis für die Beendigung des Tauschhandels ist stets der Abbruch der Beziehung. Oft sind diese Austauschgeschäfte vertraglich geregelt; so hat etwa Zoe einen Vertrag mit Eric darüber abgeschlossen, dass er sie schwängert, jedoch keinerlei Rechte als Vater besitzt. Was die Figuren für den Preis, den sie zahlen, letztendlich erhalten, entspricht jedoch keineswegs den Dienstleistungen, die der Vertrag vorsieht. Immer werden irrationale Werte wie Vertrauen, Zeit, Aufmerksamkeit etc. dem rationalen System des Warenaustauschs zugeführt, was dann die Absurdität dieses Systems offenlegt:

»All these ideas are otherwise so grotesque and pathological that by putting a price on them, you're saying they work within the everyday understanding of how we define a marketplace. It's a way of saying, ›Hey! This is quite normal, because I pay for it.« (Egoyan in Pevere 1995a: 57)

Francis bezahlt Christina und Tracey nicht dafür, was vertraglich vorgesehen ist (Baby-Sitten, erotischer Tanz); vielmehr meinen diese ›Dienstleistungen‹ im Rah-

men von Francis' Geschichte etwas anderes. Sie sind Rituale, die im Gegensatz zu jenen in *THE ADJUSTER* jedoch mehr und mehr die psychologische oder psychopathologische Struktur der Figur erhellen. Thomas verschafft sich dadurch, dass er Theaterkarten verschenkt, die Möglichkeit eines sexuellen Erlebnisses – oder auch nur die Vorstellung dieser Möglichkeit. Nachdem er einmal gemerkt hat, dass das funktioniert, versucht er es weitere Male, schreckt jedoch vor der Erfüllung dieser Option zurück: Er bezahlt für eine Möglichkeit, indem er es so arrangiert, dass seine Begleiter ihm dankbar sind und ihn auf einen Drink einladen – den er jedoch in der Regel ablehnt. Der Vertrag konkretisiert die Abstraktheit zwischenmenschlicher Beziehungen, situiert sie in einem rationalen System, entfremdet die Protagonisten aber auch von ihren eigenen Wünschen, da sie das, was sie eigentlich möchten oder brauchen, verbal nicht formulieren können:

»The problem is, in the visual culture that Egoyan's films cast as the barrier to direct experience, language is like other forms of pre-electronic exchange; its capacity for meaningful communication is purely residual.« (Pevere 1995: 38)

Die Bewohner von Sam Dent in *THE SWEET HEREAFTER* dagegen haben den letzten Schritt hin zu einem Lernprozess im psychologischen Sinn vollzogen: Nicoles Lüge, die Busfahrerin Dolores sei zu schnell gefahren und habe dadurch die Katastrophe verursacht, verhilft dem Film zur Formulierung der über die Handlung hinausweisenden ›Wahrheit‹, dass der durch den Verlust bedingte

Schmerz nicht durch materielle Werte kompensiert werden kann, sondern dass die Trauerarbeit, die nun zu leisten ist, zwar eine schwierige aber identitätsbildende und letztendlich lebenswichtige Aufgabe darstellt.

Aus der Perspektive der bisherigen Analysen stellt sich der Tausch dar als ein polyvalentes System, das die Identität der Figuren, den Zuschauer als Konsument bewegter Bilder und den Film als kommerzielles Produkt betrifft, denn:

1. tauschen die Filmfiguren Geld oder andere materielle Güter ein gegen immaterielle Werte, wodurch die Inadäquatheit des rationalisierten Systems des Warenaustauschs als Basis zwischenmenschlicher Beziehungen offensichtlich wird: Was nicht quantifizierbar ist, dessen Gegenwert kann auch nicht in Zahlen ausgedrückt werden;

2. figuriert dasjenige, was mit Identität bezeichnet wurde, zwischen den Bildern und Worten der Figuren, die der Regisseur arrangiert. Identität selbst ist ein kontinuierlicher Prozess des Austauschs;¹⁵⁶ und

3. basiert die Produktion eines Spielfilms allererst auf dem Tausch von Geld in (Produktions-)Zeit. Deleuze, dessen Kino-philosophie im Zusammenhang mit *CALNDAR* kursorisch skizziert wurde, bindet die Krise des Aktionsbildes und seine sukzessive Ersetzung durch das Zeitbild an folgende Beobachtung: Die Bewusstmachung des filmischen Diskurses im Zeitbild hänge damit zusammen, dass jede Filmminute Geld und Zeit verschlingt. »Geld ist Zeit« (Deleuze 1991: 107, Herv. M.K.), formuliert er in Umkehrung des bekannten Idioms vom Warenaustausch, denn »[w]enn das

156 Vgl. den Exkurs zu Identität und Differenz im ersten Teil dieser Studie, Kap. I.2, der veranschaulicht, dass Identität das Produkt eines ständigen Austauschs und das Ergebnis eines prinzipiell unabschließbaren Prozesses ist. Soziale, politische und kulturelle Praktiken liefern ein Set an Merkmalen, das in seiner Gesamtheit als Inszenierung von Identitäten betrachtet werden kann. Identität ist nicht ein einmal festgelegter, statischer Zustand, sondern sie formiert sich immer neu in einem ständigen Austausch mit den Strukturen, in denen das Subjekt situiert ist (vgl. Rutherford 1990:14). Die sprachliche oder filmische Repräsentation der Identität eines Individuums oder einer Gruppe bedeutet immer auch die Fiktionalisierung dieses Prozesses.

Geld ausgegangen ist, dann ist der Film zu Ende.« (Fellini, zit. n. Deleuze 1991: 107). Durch diese Verankerung des filmischen Kunstwerks im Prozess des Tauschhandels schreibt sich dem Film als Industrieprodukt eine soziokulturelle Relevanz ein, die nicht allein als Rezeptionsprämisse aufzufassen ist, sondern auch zur Folge hat, dass ›Zeit‹ zum privilegierten Sujet dessen wird, was Deleuze mit »Zeitbild« meint. Dies erfordert erzählerische Strategien, die den Film im Prozess seines Entstehens konstituieren, so dass der Film mit der Privilegierung des Motivs Zeit gar nicht anders kann, als reflexiv zu werden: Zeit ist dasjenige Element, das sowohl die Voraussetzungen der Produktion als auch der Rezeption darstellt.¹⁵⁷ Mit der ›Darstellung‹ der Zeit kommt der Film gewissermaßen zu sich selbst, und Zeit ist, wie wir gesehen haben, der zentrale Subtext sämtlicher Filme Egoyans: als vergehende, erlebte, erinnerte und verlorene.

Familienbilder

Am Ende von Egoyans Spielfilmdebüt *NEXT OF KIN* steht ein Pädoyer des Protagonisten für die freie Wahl der Zugehörigkeit:

»It's a pity that you're born into a family. If you raise with a group, you're obliged to love them and that really denies you the possibility of getting to know them as people outside of that group. Now, in a way that means that you could never really love your family, and that's because you're denied the freedom that's required to make that sort of commitment I guess what you call the freedom of choice.« (*NEXT OF KIN*)

Viel krasser und ironischer als Egoyan vertritt Hal Hartley in vielen seiner Filme den Standpunkt, dass es Vertrauen, Respekt und gegenseitige Bewunderung (also: Liebe) allein in außerfamiliären, selbst gewählten

Bindungen geben kann (häufig dämonisiert er ironisch die Herkunftsfamilie). Egoyans Figuren dagegen schleppen ihre ererbten oder auf Sozialisation basierenden Zugehörigkeiten ein ganzes Leben lang mit sich herum, was immer auch im Zusammenhang mit Egoyans Emigrantenstatus und dem Versuch einer sehr bewussten Entscheidung für oder gegen eine bestimmte Zugehörigkeit gesehen werden muss. Egoyans personale Konstellationen sind ganz durchdrungen vom (fadenscheinigen) Modell einer ursprünglichen Zugehörigkeit, von der Idee der Familie mit all ihren Irritationen, neurotischen Folgeerscheinungen und pathologischen Ritualisierungen des Alltags. Das wird in *EXOTICA*, *THE SWEET HEREAFTER* und auch in *FELICIA'S JOURNEY* noch deutlicher als früher, werden hier doch die ›Familienbilder‹ ganz dezidiert als Bereiche einer erlebten Vergangenheit exponiert, die die Beziehungen der Figuren in der Gegenwart maßgeblich prägen: Die Familie ist immer schon da, und ebenso wie Egoyan sich ironisch mit dem Inzestverbot auseinandersetzt, spielt er mit den Fantasien über den Zusammenhang zwischen ursprünglichen Bindungen und künftigen Beziehungen.

Väter und Töchter I

THE SWEET HEREAFTER beginnt mit folgender Szene: Der Anwalt Stephens sitzt in seinem Auto, das sich wie ferngesteuert durch eine Waschanlage bewegt. Sein Handy klingelt, es ist die Tochter Zoe, und sofort entspinnt sich ein Konflikt um Zoes momentane Verfassung, aus dem hervorgeht, dass die Tochter drogensüchtig ist und dass der Vater ihr weder helfen noch mit ihr kommunizieren kann (Abb. 80, 81). Das Gespräch endet mit dem technischen Abbruch der Verbindung, Stephens bleibt in der Waschanlage stecken und muss sich mit einem Regenschirm ins Freie kämpfen.

157 Deleuze, dessen beide Kinobücher sich am filmischen Autorenkonzept orientieren, nennt und beschreibt in diesem Zusammenhang vor allem die Arbeiten von Eisenstein, Resnais, Fellini, Wenders, Keaton, Vertov, Godard und Rivette (vgl. Deleuze 1991: 95ff.).



Abb. 80

Das Flugzeug und die Waschanlage sind für Egoyan Orte, »an denen man sich fortbewegt und zugleich die Kontrolle und Verantwortung abgibt.« (Egoyan, zit. n. Körte 1998: 8) Gerade diese wichtige Anfangsszene in der Waschanlage illustriert die virtuose Verknüpfung formaler Analogien mit inhaltlichen: Im abgeschlossenen ›System‹ des PKWs wird von Stephens eingefordert, seiner Tochter zu helfen, und er bleibt ebenso in der Waschanlage stecken wie es ihm misslingt, sich mit seiner Tochter zu verständigen. Der Film beginnt mit einem Scheitern, und er wird mit einem Scheitern enden. Auffällig ist das wiederkehrende Motiv dieser Bewegung, die eindimensional von einem Punkt ausgehend linear verläuft und abrupt endet. Wie Stephens' durch die Waschanlage transportierter Wagen durch einen technischen Defekt steckenbleibt, so bewegt sich auch der Schulbus auf einer vorgegebenen Strecke voran, bis sich schließlich der Unfall ereignet. Beide Motive verschmelzen in dem Mythos des Rattenfängergedichts, in dem die Ikonographie des Totentanzes, eine im Gänsemarsch dem Rattenfänger in den Berg (den Tod) folgende Kindergruppe, beschworen wird. In hierarchischer Steigerung über die drei Motive, den technischen Defekt, den Unfall und schließlich den Mythos, findet Egoyan ein gemeinsames ›Bewegungs-Bild‹ für Beziehungsabbruch, Blockade, Isolation und schließlich Tod. Hinzufügen ließe sich, dass die Eltern der toten Kinder dem Rat-



Abb. 81

tenfänger Stephens (zunächst) ebenso folgen werden wie die Filmzuschauer dem Regisseur.

Die Waschanlagen-Sequenz illustriert die Beziehung zwischen Stephens und seiner Tochter als eine Form von gestörter Kommunikation, die sich in der Paradoxie von Unmittelbarkeit, Nähe und gleichzeitiger räumlicher Distanz äußert – eine Distanz, die das technische Medium (Telefon) nicht überbrücken kann. Der unlösbare Konflikt, der Abbruch des Telefonats und das Aussetzen der Waschanlage beschwören eine menschliche Katastrophe. Isoliert wie in einer Raumkapsel, vorangetrieben von einem Automatismus, der unkontrollierbar plötzlich aus- und ihn festsetzt, wird Stephens mit seinem Trauma konfrontiert. Noch kann er seine eigene Rolle jedoch nicht reflektieren, die die psychopathologische Folie für die folgende Geschichte bilden wird.

Auch die Szene, die die Erinnerung des Anwalts an jenen Moment illustriert, in dem seine kleine Tochter in Lebensgefahr schwebte, spielt in einem Auto, und auch hier kann Stephens ihr nicht helfen, auch wenn er dazu bereit ist. Die motivisch formale Verknüpfung der beiden Szenen ist jedoch lediglich ein aus zwei Elementen zusammengesetzter Baustein, der sich wie ein Molekül mit anderen verbindet, ohne dass dies je konstruiert wirken würde: Die Szene, in der Stephens die gefährvolle Situation mit seiner kleinen Tochter imaginiert, folgt nach dem Erscheinen des Fami-

lienbildes, das am Anfang des Films steht und hier, in der Mitte des Films, in der sich auch das Busunglück ereignet, wiederkehrt (Abb. 82, 83).

Dieses Familienbild verschweißt zwei Katastrophen miteinander: diejenige des Busunglücks, das über die gesamte erste Hälfte des Films vorbereitet wird, und diejenige, die Stephens erleben musste, als seine Tochter durch einen Spinnenbiss in Lebensgefahr geriet. Handelt es sich bei der ersten um ein öffentliches Ereignis, das sich gleichwohl aus Einzelschicksalen (die dem Zuschauer detailliert vorgeführt werden) zusammensetzt, so ist die zweite eine ganz private Tragödie. Die wiederum steht formal und inhaltlich in engem Wechselverhältnis mit Stephens' aktueller Problematik, dem Dauerkonflikt mit seiner Tochter. Auf der Analogie zwischen diesem Konflikt und dem Busunglück basiert die Dynamik der gesamten Narration; beide Handlungselemente sind untrennbar miteinander verknüpft und aufeinander bezogen. Die Verknüpfung der Motive findet eine Entsprechung in der Verknüpfung unterschiedlicher Zeitebenen, und es wird deutlich, wie Vergangenheit sich nicht nur in der Gegenwart fortsetzt und wiederholt, sondern wie Vergangenheit ein integraler Bestandteil erlebter Gegenwart ist.

Mit Stephens-Zoe und Nicole-Sam stehen zwei Arten von Vater-Tochter-Beziehungen im Zentrum des Films, die gleichermaßen von zu großer Nähe und Distanz geprägt sind. Die Beziehung zwischen Stephens und Zoe ist durch unüberwindbare räumliche Grenzen definiert. Die einzigen Momente, die Stephens und seine Tochter gemeinsam in Zeit und Raum vereinen – Bilder aus einer vorfilmischen Vergangenheit –, sind Engramme, die wie unendlich ferne Erinnerungen von Stephens im Raum zu schweben und aus einem nur erahnbaren familiären Kontext ab- oder herausgeschnitten scheinen. Sams und Ni-



Abb. 82, 83

coles Beziehung dagegen hat die Grenzen in Richtung auf eine pathologische Nähe überschritten.

Während Sam und Zoe jedoch eher in den Hintergrund treten, stellen Stephens und Nicole den emotionalen Fokus der jeweiligen Beziehung dar. Dabei vermitteln sich die Perspektiven beider Seiten modellhaft als diejenigen eines Vaters und einer Tochter. Stephens und Nicole repräsentieren die Psychopathologie eines Vater-Tochter-Verhältnisses, dessen Spannungen auf der Ebene der Untersuchung des Unfalls ausgetragen werden. Die im vorangehenden Abschnitt beschriebenen Miniaturmodelle eines Tauschhandels zwischen irrationalen und materiellen Werten kehren also in *THE SWEET HEREAFTER* als große Form wieder. Stephens bemüht sich für die gesamte Dauer der Handlung darum, sein persönliches Leid durch eine projektive Handlung materiell zu kompensieren, und Nicole, die als Siegerin aus dem Konflikt mit Stephens' Perspektive hervorgeht, tauscht die faktische Wahrheit gegen eine andere, übergeordnete, die zur Möglichkeit der Trauerarbeit führt.



Abb. 84-87

Väter und Töchter II

Sowohl in *EXOTICA* als auch in *THE SWEET HEREAFTER* spielt Egoyan mit den Motiven Inzest und Missbrauch, und zwar in scharfem Kontrast zu entsprechenden Mainstreamfilmen mit dieser Thematik. Die betreffende Szene, die das inzestuöse Verhältnis zwischen Nicole und ihrem Vater Sam (*THE SWEET HEREAFTER*) andeutet, wird in der ersten Hälfte des Films gezeigt: Nicole verlässt mit Sam das Auto. Großaufnahmen der

beiden Gesichter im Gegenschuss suggerieren tiefe Blicke. Dann lassen sich beide auf einem von zahllosen Kerzen illuminierten Strohlager nieder: Eine Halbtotale zeigt Vater und Tochter wie Liebende in einer Umarmung. Die aus dem Off rezitierte Passage aus Brownings Gedicht lässt jedoch die Szene und vor allem Nicles Gefühle ambivalent erscheinen: »For he led us, he said, to a magic land...« (Abb. 84-87).

Der rezitierte Text suggeriert zweierlei: erstens die Ambivalenz von Nicles Gefühlen, und zweitens weist er dezent darauf hin, dass es sich bei dem Liebespaar um eine irgendwie ›schiefe‹ Konstellation handelt. Dass es sich bei dem Paar um Vater und Tochter handelt, ist zu diesem Zeitpunkt jedoch durchaus unklar, Sam könnte ebenso Nicles älterer Freund sein. Egoyan scheint folgende Frage zu stellen: Welche Konsequenzen hat es für eine junge Frau, wenn sie in ein inzestuöses Verhältnis mit dem Vater einwilligt? Er beantwortet sie keineswegs mit einer drastischen Darstellung von Täter- und Opferperspektive, die den Täter dämonisieren und das Opfer unserem Mitgefühl anheimstellen und damit auch ein Subjekt-Objekt-Verhältnis etablieren, einen aktiven und einen passiven Part *repräsentieren* würde; vielmehr geht es hier um die inneren Bilder, die ein Opfer herstellen muss, um mit einer ambivalenten Situation umgehen zu können. Damit versucht Egoyan etwas sehr Seltenes, das sich generell auf die – zumal massenmediale – Darstellung von Täter-Opfer-Konstellationen beziehen lässt: Fiktionale oder dokumentaristische Darstellungen von Gewalt in Film und Fernsehen versuchen häufig, uns das Leid der Opfer visuell zu veranschaulichen, wobei uns keine Reaktionsmöglichkeit als Trauer, Bestürzung oder auch Mitleid bleibt (als Beispiele lassen sich wiederum Spielbergs »Schindler-Juden« nennen, aber ebenso die zum Klischee geronnenen Bilder hungernder afrikanischer Kinder oder die Opfer der jüngsten Kriege in Europa und anderswo). Die emo-

tionale Reaktion überspringt den Punkt und die Arbeit des Verstehens, weil häufig keine Repräsentationsstrategien entwickelt werden, die die Opfer als Subjekte in einer repressiven Situation zeigen könnten. Ist ein Mit-Leiden im Wortsinn überhaupt möglich, wenn die Opfer über eine Erfahrung verfügen, die der Zuschauer nicht selbst gemacht hat und deren psychische Konsequenzen ihm daher verschlossen bleiben müssen? Ignoriert wird häufig die Position der Opfer als autonomer Subjekte, die auch in der repressiven Situation handeln müssen, selbst wenn dieses Handeln sich an der Oberfläche auf eine Duldung zu beschränken scheint.

In der Zeitschrift »Sight and Sound« analysiert Egoyan die Szene ausführlich und spricht sich dezidiert gegen die konventionelle und klischeehafte Darstellung von sexuellem Missbrauch aus. Stattdessen fordert er ein Konzept ein, dass sich konsequent um eine Vermittlung der Opferperspektive bemüht: »[A]ny child who is sexually abused must create some fantasy, however distorted, that will ease the pain of this violent and transgressive act.« (Egoyan 1997: 21) Dass wir in dieser entscheidenden, vor allem durch die unwirkliche Ausleuchtung traumähnlich wirkenden Szene noch nicht erfahren, dass es sich um Vater und Tochter handelt, hat den Grund, die Beziehung allein von Nicoles Standpunkt aus zu definieren. Die Szene illustriert den Missbrauch so, wie Nicole ihn erlebt, und wie sie ihn vielleicht erleben muss, um die anomale Konstellation dauerhaft verarbeiten zu können. Sie zeigt ein Bild, das sowohl dem Zuschauer den Tatbestand des Missbrauchs erzählt als auch Nicoles Erleben dieses Missbrauchs in *Actu* illustriert. Sie zeigt, wie Nicole das Verhalten ihres Vaters imaginieren muss, um den Konflikt, in den er sie dadurch bringt, bewältigen zu können, und nicht, wie sie ihn möglicherweise retrospektiv analysiert haben würde (vgl. Egoyan 1997: 21). Die offscreen rezitierte Passage aus Brownings

Gedicht, die davon handelt, wie die Kinder vom Rattenfänger manipuliert und verführt werden und schließlich in dem Berg verschwinden, konterkariert Nicoles Einverständnis in den Inzest und indiziert ihre Konfusion unterhalb der Oberfläche des Sichtbaren – eine Oberfläche, die durch und durch angespannt ist aufgrund der konfligierenden Elemente, aus der sich die Szene zusammensetzt: ein klischeehaftes Bild romantischer Liebe, das Browningzitat und nicht zuletzt das von Michael Danna komponierte drängende Motiv der Rattenfängerflöte.

Anders als das zentrale Motiv des Films – das Busunglück – bleibt diese Szene undeutlich und vage. Der Sinn des Bildes vom Liebespaar inmitten eines von Kerzen erleuchteten Strohlagers erschließt sich – ähnlich wie der des Familienbildes – erst sehr viel später, im letzten Drittel des Films nämlich, wenn die jetzt durch den Unfall an einen Rollstuhl gefesselte Nicole ihren Vater sarkastisch darauf hinweist, dass dieser ihr eine nur von Kerzen erleuchtete Bühne bauen wollte. Diese Anspielung fordert den Zuschauer dazu auf, die früher rezipierte Szene erneut zu vergegenwärtigen. Rückwirkend erhält die Szene eine völlig neue Bedeutung, da nun bekannt ist, dass es sich um Vater und Tochter handelt. So wird die Vorstellung eines romantischen Liebespaars retrospektiv als Illusion entlarvt.

»What I find particular powerful about this gesture is that it attempts to demonstrate – cinematically – how a victim of incest would actually recover a buried moment from their past. The effect of this sequence in the viewer's experience is to chronicle the politics of denial.« (Egoyan 1997: 23)

Egoyans Inszenierung definiert den Inzest als emotionale Gefangenheit in einer hermetischen Traumwelt, die beide Figuren in einem überzeitlichen Schwebezustand zwischen Verbot und Unschuld fixiert und die in ihrer schwermütigen At-

mosphäre dem Untergang geweiht scheint. Die sexualisierte Beziehung zwischen Vater und Tochter bleibt für deren Umgebung bis zum Ende unsichtbar. Sie findet Ausdruck in Blicken und Gesten, die nur der Zuschauer erkennt, weil nur ihm der Blick in die Scheune gewährt wurde. Das Geheimnis bleibt ein doppeltes, denn weder erhält ein Außenstehender Kenntnis über die Beziehung noch wird die Beziehung zwischen Vater und Tochter von diesen selbst verbalisiert.

Dennoch lässt Egoyan keinen Zweifel aufkommen in der Frage, wer missbraucht und wer missbraucht wird. Mitchell Stephens' nach Nicoles Falschaussage an Sam gerichtete Bemerkung, dass ein solches Verhalten der Tochter gegenüber ihrem Vater nicht normal sei und diesem zu denken geben müsste, schlägt einen Bogen zurück zu der geheimen Szene in der Scheune. Die Äußerung des Anwalts ist eine offene Frage, die sich an den Zuschauer richtet, zugleich aber wirkt sie auf Stephens' eigene Vater-Tochter-Beziehung zurück, die sich dem Zuschauer den ganzen Film hindurch monoperspektivisch aus Stephens' Sicht vermittelt hat und die in diesem Moment hinterfragbar wird: Welchen Anteil hat der Anwalt an dem Verhältnis zu seiner eigenen Tochter?

Nicoles Sabotage des Untersuchungsprozesses ist zugleich als Racheakt einer verlassenem Geliebten zu verstehen, der sich gegen den Vater richtet. Der Missbrauch scheint Nicole zu Bewusstsein zu kommen, als der Vater die nun Querschnittsgelähmte nicht nur behandelt, als habe nie eine erotische Bindung bestanden, sondern auch noch Kapital schlagen will aus ihrem Unfall. Die Logik des Gedichts brandmarkt beide, Stephens und Sam, als korrupte Verführer und Rattenfänger, die, geleitet von eigenen Trieben und Interessen, die Gefühle anderer missbrauchen und denen Nicole eine Absage erteilt.

Egoyan zufolge wollte er eine Form von Inzest darstellen, in der auch das Opfer die Schuldfrage nicht mehr eindeutig beantworten kann und deshalb eine Mythologie herstellt, in der die Geschehnisse erklärt werden können (vgl. Egoyan in Fuchs 1998a: 22f.). Dabei geht es nicht darum, dem Zuschauer aus reiner Willkür die Auflösung eines Rätsels zu verweigern, sondern – wie in allen Filmen Egoyans – darum, komplizierte Fragen nicht mit einfachen Antworten zu versehen. Hartnäckig weigert sich Egoyan auch in *THE SWEET HEREAFTER*, eine moralisch eindeutige Grenze zwischen Gut und Böse zu ziehen, und letztendlich verdankt sich diese Weigerung auch dem tiefen Zweifel an der Möglichkeit, moralische Positionen als Wahrheiten in Bildern zu repräsentieren.

Home

»Home is where the Heart is«, lautet ein bekanntes Sprichwort, das die Verknüpfung von imaginärer und realer Topographie metaphorisch verdichtet. »Home« ist der Ort der Bindungen, der in dem Maß unreal erscheint, wie diese Bindungen hinterfragbar oder diffus werden und sich ihre Qualität nicht mehr eindeutig bestimmen lässt. Wie ersichtlich wurde, ist der Ursprung dieser Bindungen bei Egoyan die Familie, die jedoch als höchst ambivalentes Modell die späteren, außerfamiliären Beziehungen präfiguriert und sich – zumindest in der Fantasie – mit diesen vermischt. Familiäre Beziehungen erscheinen immer als problematisch, sowohl diejenigen der tatsächlichen Familie wie auch ihre Rekonstruktionen und Wiederholungen außerhalb dieser Ausgangskonstellation. In *EXOTICA* lässt sich diese Ambivalenz anhand der drei Figuren Francis, Zoe und Thomas veranschaulichen: Ebenso wie Noah Render in *THE ADJUSTER* ist auch Francis, der wie Noah Details des persönlichen Lebens in einem mathematisch-logischen System rationalisieren will, ein Heimatloser. Wie Noah zwischen dem



Abb. 88

Hotel und seinem Haus unterwegs ist, so bewegt sich Francis zwischen Thomas' exotischer Zoohandlung und Zoes Nachtclub »Exotica«, der Eric und Zoes »Revier« markiert. Egoyan ersetzt die zwei Protagonisten einer klassischen Suspense-Story durch drei, von denen aber nur Eric und Thomas spezifischen Räumen zugewiesen werden, während die Hauptfigur Francis zwischen diesen Orten ebenso hin- und herwandert wie er sie miteinander verschweift und so die angelegten visuellen Parallelen in seiner Person zusammenführt (vgl. Coates 1997: 23): Ein ähnlich bläulich-grünliches Licht, die gleiche »exotische« Atmosphäre, die gleiche Hitze als sexuelle Metapher und gleichermaßen lebensnotwendiges Element kennzeichnen die Zoohandlung und das »Exotica«. Francis ist auch über die Struktur seiner Handlungen mit den beiden anderen Figuren verbunden: Wie Thomas verschafft er sich exotische Thrills durch Rituale, die das ursprüngliche Bedürfnis weder befriedigen noch transparent machen; wie Eric versucht er – auf andere Art und aus anderen Beweggründen –, Christina zu »beschützen«. In einer Szene schaut Francis in einen der einseitigen Spiegel des »Exotica«, während Eric ihn von der anderen Seite aus beobachtet, und es scheint, als spiegelten sich die beiden Figuren gegenseitig, eine in der anderen (abb. 88, 89).

Die Zoohandlung und das »Exotica« sind Orte eines Zuhauses, das durch Michael Dannas hybriden Soundtrack zum einen As-



Abb. 89

soziationen an das gestörte Verhältnis zu den Bildern einer (armenischen) Heimat weckt (Arsinée Khanjian spielt die Besitzerin Zoe mit unverkennbar armenischen Wurzeln). Zum anderen ist das Zuhause ein Gebäude, das von einem Elternteil gleichen Geschlechts vererbt und weitergegeben wurde: Zoe hat den Club von ihrer Mutter, Thomas die Zoohandlung von seinem Vater übernommen. Das Schlussbild, das in symmetrischer Zentralperspektive zum ersten Mal Francis' »konventionelles« und vermeintlich heiles Zuhause zeigt, in das die picklige und jetzt wirklich im Schulmädchenalter sich befindende Christina gleich eintreten wird, ist mit all den ambivalenten Assoziationen aufgeladen, die die eben erzählte Geschichte entfaltet hat: »Zuhause« existiert, aber es existiert immer auch als Problem.

Das Thema »Home« stellt ebenso einen Subtext des Films dar wie die Themen Race und Gender, und es handelt sich bei allen drei Begriffen gleichermaßen um mögliche Antworten auf ein und dieselbe Frage, nämlich die der Zugehörigkeit. Interkulturelle und -sexuelle Beziehungen lässt Egoyan dabei scheinbar selbstverständlich in die Handlung einfließen und erhebt sie keineswegs zu zentralen Motiven: Nicht nur irritiert, dass Francis' Frau und Tochter – wie wir lediglich aus einem Videoinsert erfahren – schwarz sind und dass Francis' Bruder Harold mit der Tochter Tracey in einem schwarzen Viertel lebt; auch bevorzugt Thomas farbige Männer als Sexualpartner, wo-

mit Egoyan gleich zwei Tabus auf einmal bricht. Thomas' Homosexualität wird dabei ebenso beiläufig inszeniert wie der Umstand, dass Noah Render (THE ADJUSTER) sowohl mit seinen weiblichen als auch mit seinen schwulen männlichen Klienten ins Bett geht.¹⁵⁸

Das Videoinset von Francis' Frau und Tochter zitiert die vielen Videobilder in Egoyans früheren Filmen. In einem Interview sagt Egoyan, Lisas Schuluniform ersetze die früheren Videobilder, an die Stelle der videographischen oder fotografischen Reproduktion von Erinnerungen trete eine theatralische (vgl. Coates 1997: 29). Die Schuluniform ist ein konventionellerer Fetisch als ein reflexives Bild, und zugleich verbindet sie Christina, die diese Schuluniform bei ihren Auftritten stets trägt, mit Tracey, Francis' jugendlicher Nichte. Zudem sind die beiden Frauen über das Motiv des Babysittens miteinander verbunden: Tracey »spielt« für Francis Babysitter in der Filmgegenwart, und Christina war, wie die Schlusssequenz erhellt, der tatsächliche Babysitter von Francis' Tochter. Diese Interpretation ist allerdings keineswegs eindeutig. Denn ein Gespräch zwischen Tracey und ihrem Vater lässt ebenfalls die Vermutung zu, dass Tracey schon immer die Person war, die auf Francis' Kind aufgepasst hat: Beide Frauen koinzidieren also in einer imaginären Figur, die tatsächlich beides ist, Schulmädchen und erotische Tänzerin. Der Conferencier Eric kündigt Christinas Auftritt stets genüsslich als besonderes erotisches Erlebnis an, immer wieder stellt er dabei die rhetorische Frage, was es sei, das ein Schulmädchen so

verführerisch mache. Doch erweist sich das tatsächliche Schulmädchen Tracey als äußerst selbstsichere und -bewusste junge Frau, während die Stripperin Christina als schutzbedürftig erscheint. In einer unauflösbaren Ambivalenz verbindet Egoyan in EXOTICA motivisch Gegensätze miteinander, die das Mainstreamkino säuberlich trennt: Wahrheit und Lüge, Schutz und Missbrauch, Gut und Böse.

Am Beginn sehen wir Francis im Nachtclub, Christina tanzt für ihn. In der darauf folgenden Szene steckt er Tracey im Auto Geld zu und richtet dazu noch Grüße an ihren Vater aus: unmöglich, die beiden Dienstleistungen nicht aufeinander zu beziehen, denn wir müssen denken, er bezahle auch Tracey für erotische Dienste. Bevor wir wissen, wofür er sie bezahlt, drängt sich die Assoziation einer halbwüchsigen Prostituierten auf.¹⁵⁹ Francis und Eric geben vor, Christina beschützen zu wollen, und Christina gibt vor, diesen Schutz zu brauchen, doch was als ein wechselseitiges Spiel erscheint, von dem alle Beteiligten profitieren, wird umso komplizierter, je stärker ihre Geschichten entfaltet und die unterschiedlichen Abhängigkeiten bloßgelegt werden. Hat Francis den Schutz, den er nun Christina angedeihen lassen will, auch seiner Tochter entgegengebracht, oder ist er der Mörder, der als abwesende Person die Handlung durchzieht?¹⁶⁰ Die sporadisch wiederkehrende Videosequenz von Francis' schwarzer Tochter und Frau zeigt immer wieder, wie die Hand der Mutter sich vor die Linse legt, als wolle sie die Tochter vor dem Objektiv beschützen: Der Blick soll die

158 Das Gegeneinandersetzen dieser beiden Tabus erinnert an Fassbinders ANGST ESSEN SEELE AUF (1974), wo das Tabu der Beziehung zwischen weißer Frau und Afrikaner mit jenem des extremen Altersunterschieds der beiden Figuren kombiniert wird. Allerdings stehen diese gesellschaftlichen Tabus hier im Zentrum der Erzählung. Vgl. auch IM RESERVAT (1973) von Peter Beauvais, wo Wolfgang Kieling als alternder Transvestit mit einer älteren Frau zusammenlebt.

159 Vgl. etwa Martin Scorseses TAXI DRIVER (1975), wo die beiden Bereiche von Missbrauch und Behütung klar getrennt sind, nicht jedoch die von Gut und Böse.

160 Viele von Egoyans Filmen enthalten eine »fehlende Person«: In NEXT OF KIN ist dies der Bruder Bedros, in FAMILY VIEWING die biologische Mutter, in SPEAKING PARTS der Bruder Clarence, in THE ADJUSTER der biologische Vater von Heras Sohn.

Tochter ebenso wenig berühren wie Francis' Hand im »Exotica« nach Christina greifen darf, und es wird ganz deutlich, wie kunstvoll Egoyan auch in EXOTICA die Bereiche von Berühren und Schauen miteinander verknüpft und zeigt, dass nicht nur die Berührung, sondern auch der Blick die Integrität des Anderen betreffen kann. Dass Francis Christina während der Show auf Eric's Verführung hin angefasst hat, begründet er später damit, er habe sich selbst bestätigen wollen, dass sie das ablehnen würde; ein Paradox also: Die Regelüberschreitung wird zur einzigen Möglichkeit der Bestätigung der Regel. Dabei bleibt es durchaus zweifelhaft, ob Christina jenseits von Francis' Projektionen tatsächlich schutzbedürftig ist. Als am Ende des Films Thomas Francis' Rolle einnimmt und Christina berührt, da wird er weder wie jener hinausgeworfen noch regt sich Christina darüber auf; und Zoe, die den unhaltbar gewordenen Eric vertritt, steht nur auf und beobachtet die Szene, als ob sie diese nun ihrerseits vor dem Zugriff eines Dritten schützen müsste. In dieser Konstellation übernimmt Zoe die Rolle einer Mutter, die Christina das Zuhause gibt, das ihr als Kind versagt geblieben ist; doch es ist auffällig, dass dieses Zuhause auf einen Bereich außerhalb der eigenen vier Wände ausgelagert wird, was für alle Figuren des Films zutrifft, während der tatsächliche Wohnort entweder gar nicht gezeigt wird und daher im Rahmen der Fiktion nicht existiert (Zoe, Christina) oder Anzeichen des Ruinösen, Pathologischen oder Katastrophalen trägt: Eric, der in einem Zimmer mit Matratze und nackter Glühbirne lebt, Francis' Wohnung, deren Inneres nur im Zusammenhang mit Tracey gezeigt wird, die die Abende dort zum »Babysitten« verbringt, Thomas, in dessen Wohnung eine erotische Begegnung stattfindet, deren Folgen ihn in den geschäftlichen Ruin zu treiben drohen. Einzig Traceys Zuhause erscheint als Ort einer verlässlichen emotionalen Bindung, nämlich zu ihrem Vater, dessen Geschichte

auch den Schlüssel zu den Geheimnissen liefert, die die Filmhandlung umgibt: Traceys Vater ist der Bruder von Francis. Er hatte ein Verhältnis mit dessen Frau, die bei einem gemeinsamen Autounfall ums Leben gekommen war. Als Francis' Tochter ermordet wurde, war Francis in Verdacht geraten, der Mörder zu sein, weil man vermutete, das Kind sei nicht von ihm und er habe sich an ihm rächen wollen. Unter der Oberfläche jedes Zuhauses lauern bei Egoyan tiefe Abgründe, die häufig so irritierend sind, dass die Figuren nicht anders können, als sie zu verdrängen

Trauerarbeit

Die psychoanalytische Gesellschaft in Toronto, der Egoyan EXOTICA vorführte, bescheinigte der »bizarren Poesie« des Regisseur einen Hang zu falscher Trauerarbeit (vgl. Schütte 1994: 8). Seine Figuren litten daran, dass ihnen die dauerhafte Liebe zum Schmerz an der Trauer wichtiger geworden sei als die Bewältigung ihres Verlustes. Doch scheint dieser Schmerz mit einer kalkulierten Programmatik inszeniert: »Mit ›pornographischer Fantasie‹ (Susan Sontag) antwortet EXOTICA auf das Verschwinden der Zärtlichkeit. Die ›falsche Trauerarbeit‹ bewahrt dem Verlust ein erotisches Eingedenken« (Schütte 1994: 8). Als Trauerarbeit bezeichnet Freud die Lösung der Libido von jeder einzelnen Erinnerung oder Erwartung, die mit dem durch Tod oder Trennung verlustig gegangenen Objekt verbunden waren (und noch sind). Wenn das geschehen ist, nach Vollendung der Trauerarbeit also, ist das Ich wieder frei (vgl. Freud 1946: 430). Bei der Melancholie dagegen kann es sein, dass der Gegenstand des Verlustes, also das, was verloren wurde, überhaupt nicht bewusst ist. Die Melancholie bezieht sich auf »einen dem Bewusstsein entzogenen Objektverlust« – im Unterschied zur Trauer, bei der sich das Subjekt über den Gegenstand seines Schmerzes völlig im klaren ist (vgl. Freud

1946: 431). »Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.« (Freud 1946: 431) Melancholie beschreibt Freud als das Resultat einer misslungenen Trauerarbeit.¹⁶¹ Die aus ihr hervorgehenden Selbstanklagen und Selbstbeichtigungen resultieren aus einer identifikatorischen Übertragung der Fehler des Anderen auf das eigene Ich:

»Es hatte eine Objektwahl, eine Bindung der Libido an eine bestimmte Person bestanden; durch den Einfluß einer realen Kränkung oder Enttäuschung von seiten der geliebten Person trat eine Erschütterung dieser Objektbeziehung ein.« (Freud 1946: 435)

Falsche Trauerarbeit ist dann gegeben, »when a patient builds a ritual of mourning which only accentuates and exaggerates the sense of loss which they think they've dealing with« (zit. n. Coates 1997: 28).

Wie ersichtlich wurde, gehen Egoyans Figuren – auch diejenigen der beiden zuletzt besprochenen Filme – keineswegs restlos in einem imaginären psychologischen Universum auf: Immer bleibt ein reflexiver Überschuss, der die Figuren unter der narrativen Oberfläche allererst als Fiktionen ihres Erfinders kenntlich werden lässt. Daher würde die Erklärung, Egoyans Charaktere litten an ihrer Unfähigkeit zur Trauer, für sich allein zu kurz greifen, auch wenn sie nicht verworfen werden kann. Psychologisch betrachtet, sind Francis und Christina Melancholiker: Francis hat seine Tochter verloren und sucht sie wieder und wieder in den Begegnungen mit Christina, nachdem er den ursprünglichen Verlust ins Unter- oder Unbewusste verdrängt hat. Christina findet ihrerseits bei Francis die Geborgenheit, die ihr die Ursprungsfamilie nicht hatte geben können (explizit wird dies in der Rückblende der Schlussequenz, als Francis die jugend-

liche Christina nach dem Babysitten nach Hause bringt und sie ihm erzählt, dass sie sich bei ihm viel wohler fühle als zu Hause). Jenseits dieser Erklärungen handelt es sich bei den Begegnungen zwischen Christina und Francis im EXOTICA jedoch um ein vom Regisseur arrangiertes Spiel, das weniger auf psychopathologische Handlungsmuster als auf die Beschreibung einer neuen Qualität von Erfahrung verweist; denn weder Francis noch Christina werden mit den Merkmalen »falsche Trauerarbeit« oder »Melancholie« ausgestattet, um uns diese Figuren *psychologisch* zu erklären. Vielmehr ist es die Performanz des Spiels, die unsere Wahrnehmung des Geschehens bestimmt: Die außerfamiliäre Simulation eines früher als positiv (Francis) oder auch erstrebenswert (Christina) erschienenen Arrangements innerhalb der Ursprungsfamilie selbst wird als Spiel ausgestellt, das die Beteiligten von vornherein als solches anerkennen und innerhalb dessen der Körper als Ort des Leidens an einem Mangel erfahrbar wird. Dieses Leiden stellt sich als emotionaler Faktor der Entfremdung vom eigenen Körper entgegen. Die Figurenkonstellation und die Beziehung der Tänzerin Christina zu dem Steuerfahnder Francis legen eine solche Interpretation nahe, denn im Verlauf des Films wird immer offensichtlicher, dass beide nicht nur die Lebensgeschichten des jeweils anderen gekannt haben und es sich folglich nicht um das anonyme Verhältnis eines zahlenden Gastes zu einer bezahlten Angestellten gehandelt hat, sondern dass beide dieses Wissen bewusst verschwiegen haben zu Gunsten eines Spiels von Beobachter und Beobachteter und dass dieses Verschwiegen gerade die Voraussetzung für das Spiel bildete. So überschneiden sich in EXOTICA psychologisch deutbare Handlungsmuster mit einer Struktur, die

161 Den Terminus »falsche Trauerarbeit« verwendet Freud nicht. Vielmehr stuft er ab zwischen normaler Trauer, pathologischer Trauer, bei der sich das Subjekt für schuldig hält an dem eingetretenen Tod oder Verlust, und Melancholie (vgl. Laplanche/Pontalis 1972: 513).

allererst auf die Intentionen ihres Erfinders verweist.¹⁶² Bemerkenswert ist dabei die Verbindung aus dem Wunsch der Protagonisten, die familiäre Konstellation außerhalb der Familie zu wiederholen und der explizit und sichtbar libidinösen Besetzung dieser restaurierten Beziehung.¹⁶³ Das Spiel findet in EXOTICA sein geeignetes Medium im Striptease, der nicht nur das Sujet bildet, sondern auch ein formkonstitutives strukturelles Element darstellt: Wie bei einem Striptease sehen wir immer mehr von den Figuren, wird das unter der Oberfläche Verborgene denkbar.

Zugleich eröffnet der Striptease eine neue Dimension in der Dynamik zwischen Ich und Anderem. Laut Baudrillard vereint sich im Striptease die Inszenierung des eigenen Körpers mit den »Gesten des Anderen«. Durch ihre Gesten schafft die Tänzerin »das Phantom eines sexuellen Partners. Doch zugleich wird dieser Andere ausgeschlossen, weil sie ihn substituiert und sich seine Gesten durch eine Verdichtungsarbeit aneignet, die dem Vorgang des Traums sehr ähnlich ist. Das ganze erotische Geheimnis (und die Arbeit) des Striptease liegt in dieser Schaffung und Aufhebung des Anderen durch Gesten, deren Langsamkeit erotisch wirkt, wie die Zeitlupeaufnahme einer Explosion oder eines Absturzes, weil es dabei, bevor der Vorgang abgeschlossen ist, *Zeit genug gibt, einen Mangel zu empfinden*, wodurch, falls es so etwas gibt, die Vollendung des Wunsches entsteht.« (Baudrillard 1982: 168)

Das Berührungsverbot etabliert dabei die sichtbare Grenze zwischen Ich und Anderem, eine Grenze, die den Anderen nicht mehr in einem Differenzverhältnis erscheinen lässt, sondern als den exotischen und unerforschbaren Pol eines ganz Anderen. Dies kann als Versuch interpretiert werden, das Andere in seiner Andersheit zu bewahren, wozu auch gehört, dass der Andere niemals vollständig auf das Eigene bezogen und in dieser Beziehung verstanden und erklärt werden kann. Laut Baudrillard ist in unserer Kultur das Andere als Spiegel von seiner sukzessiven Auslöschung bedroht, wird Andersheit konsequent gezeugnet (vgl. Baudrillard 1992: 141). Die Chance, sich durch Entfremdung im Anderen wiederzufinden und damit gerade der Entfremdung zu entgehen, sei damit vorbei. An die Stelle des Zwischenstadiums der Entfremdung sei etwas weitaus Schlimmeres getreten, indem die Hölle des Gleichen die Hölle des Anderen nun ersetze. Den Hauptgrund hierfür sieht Baudrillard in dem alles beherrschenden strukturalen Diskurs, dessen Denken in Differenzen zu einer Nivellierung sämtlicher Unterschiede tendiere. Kommunikation selbst schließe die duale Dimension des Austauschs kurz, übertragen werde nur die abstrakte Sinn dimension der Botschaften (vgl. Baudrillard 1992: 163). Dagegen setzt er das radikal Andere:

»Andersheit ist nicht Differenz. Man kann sogar vermuten, dass es die Differenz ist, die die Andersheit umbringt. [...] Im Laufe der letzten Jahrhunderte wurden alle

162 Freud schreibt nichts über die Dauer von Melancholie und pathologischer Trauer. Wodurch wird sie dann in EXOTICA beendet? Doch durch den Film selbst, durch den Regisseur. D.h. aber auch, dass sich Egoyan zum omnipotenten Therapeuten über seine Figuren aufschwingt. Tatsächlich äußert Egoyan mit der ihm eigenen Ironie gelegentlich, dass er, wenn nicht Regisseur, dann bestimmt Therapeut geworden wäre (vgl. z. B. Naficy 1997, Pevere 1995a). Es ist in dieser Hinsicht vermutlich kein Zufall, dass Egoyans erster Spielfilm NEXT OF KIN mit einer therapeutischen Sitzung beginnt.

163 Dies ist eine Beobachtung, die sich auch auf andere Egoyan-Filme beziehen lässt und die sich häufig in einer inzestuösen oder quasi-inzestuösen Bindung konkretisiert: In NEXT OF KIN ist das Verhältnis zwischen Peter und seiner selbst gewählten Schwester erotisch gefärbt; Clara hat in SPEAKING PARTS ein Verhältnis mit Lance, der Inkarnation ihres toten und lediglich als Videobild präsenten Bruders, und Vans Beziehung zu seiner Stiefmutter ist ebenfalls inzestuös gefärbt. Freuds Dogma der libidinösen Bindung als Basis jeglicher und erst recht der familiären Beziehungen findet demnach in Egoyans Filmen eine höchst anschauliche Aktualisierung.

Formen gewaltsamer Andersheit wohl oder übel in den Diskurs der Differenz aufgenommen, der gleichzeitig einschließt und ausschließt, anerkennt und diskriminiert. Kindheit, Wahnsinn, Tod, wilde Gesellschaften, all das wurde in das universelle Einverständnis integriert, aufgenommen, aufgesogen.« (Baudrillard 1992: 146ff.)

Das Denken einer radikalen Andersheit dagegen rekurriert auf ein Nicht-Integrierbares, Nicht-Identisches, das als Gegenüber stets integer bleibt, geheimnisvoll und fremd. Differentiales Denken begreift – laut Baudrillard – das Andere als Abweichung vom Gleichen und bezieht es in einen nivellierenden Diskurs ein. Wer die Differenzkriterien vorgibt, hat das Universelle im Blick, und wer die Regeln bestimmt, beherrscht das System. Was sich unter dem Gesichtspunkt der Differenz klassifizieren lässt, ist manipulierbar, transformierbar, anverwandbar und letztlich zerstörbar.¹⁶⁴

Die Struktur von EXOTICA bietet gleichermaßen psychologische Muster an, die die Figuren verstehbar machen, wie der Film eine Form findet, die die Performanz eines postmodernen Spiels als Zustandsbeschreibung für die Beziehung von Ich und Anderem in einer durchmediatisierten Welt reflektiert: Der Film ist ebenso als psychologische Parabel über den Verlust und mögliche Strategien seiner Bewältigung lesbar wie er eine Form – den Striptease als sowohl strukturelles wie narratives Element – findet, die die Errettung des Anderen vor der Errettung der Differenz privilegiert. »Protecting the Exotic« ist der mehrfach zitierte Aufsatz von Paul Coates betitelt (Coates 1997), der sich auf dieses Andere, das dem Blick verschlossen bleiben muss und nur in der Fantasie gesucht werden kann, bezieht. Das Andere

darf entweder nicht berührt werden, wie Christina bei ihrem Tanz von Francis nicht berührt werden darf, oder es entzieht sich dem Blick, wie Francis' schwarze Frau in dem zitierten Videoinset immer wieder die Hand vor das Objektiv von Francis' Kamera zu schieben versucht, um die Körper vor dem Zugriff durch den Blick zu bewahren. Nicht nur bewahrt die »falsche Trauerarbeit« dem Verlust ein erotisches Eingedenken, wie Schütte schreibt (Schütte 1994: 8), sondern die Kompensation der Trauerarbeit durch das Spiel bewahrt auch dem verlustig gegangenen Objekt die Autonomie eines tendenziell unerreichbaren und nicht integrierbaren Subjekts.

Ganz anders verhält es sich in THE SWEET HEREAFTER. All das, was über die Figuren dieses Films im vorangegangenen Abschnitt gesagt wurde, lässt sich nahtlos auf ihre Psychologie beziehen (auch wenn der Film Formelemente verwendet, die ihm eine relative Reflexivität verleihen): Stephens ersetzt den Dialog mit seiner Tochter durch denjenigen mit den Kleinstadtbewohnern; Nicole nimmt Rache an ihrem Vater, weil dieser sie ausgebeutet hat; Billy weigert sich, das Angebot einer Schadenersatzklage anzunehmen, weil er sich die Erinnerung an seine Kinder bewahren und sie nicht durch jene an den Unfall ersetzen will; die Bewohner entscheiden sich – auf Nicoles Initiative hin – für die Trauerarbeit innerhalb einer autonomen Gemeinschaft. Alles Handeln der Figuren lässt sich letztlich als Folge erlittener Verluste erklären: Während EXOTICA Handlungselemente für die Darstellung von Ideen funktionalisiert, ist THE SWEET HEREAFTER den (tragischen) Schicksalen seiner Figuren verpflichtet.

164 Es sei darauf hingewiesen, dass Baudrillard den Theoretikern der Differenz wie Derrida und Deleuze, aber auch neueren Ansätzen zum Verhältnis zwischen Identität und Differenz, die im ersten Abschnitt dieser Studie referiert wurden, mit seiner pauschalen Absage keineswegs gerecht wird. Allerdings geht es bei den genannten immer auch darum, das Andere als Anderes zu erklären, wodurch sich automatisch rhetorische Probleme der Repräsentation ergeben müssen, während Baudrillard auf dem Primat der Unerklärbarkeit beharrt. Da aber auch er sich des Mediums der Sprache bedient, sitzt er im Grunde dem gleichen Problem auf, das er zu umgehen glaubt.

6. FELICIA'S JOURNEY (1999)

»I'm really glad that I made a move so soon after THE SWEET HEREAFTER because if I hadn't, I think I would have put myself in a bit of a bubble – where I'd be extra-cautious about what story I told next. And that's dangerous.« (Egoyan 2000)

FELICIA'S JOURNEY ist Egoyans erster nicht selbst produzierter Film. Die Abgabe dieser Verantwortung an die Firma Icon Entertainment unter der Leitung von Bruce Davy betrachtet Egoyan als große Entlastung: Bei keinem anderen Projekt habe er so viele Freiheiten besessen wie bei FELICIA'S JOURNEY, da er sich nun ganz dem Drehbuch, der Besetzung und der Regie habe widmen können (Vgl. Egoyan, Presseheft FELICIA'S JOURNEY). Wie schon der vorherige Film, ist auch FELICIA'S JOURNEY eine Adaption: Er basiert auf dem gleichnamigen Roman des irischen Autors William Trevor. FELICIA'S JOURNEY führt den psychologischen Realismus, der schon EXOTICA und vor allem THE SWEET HEREAFTER gekennzeichnet hatte, konsequent weiter. Der Film markiert einen weiteren Entwicklungsschritt im Œuvre des Regisseurs, vor allem, was die Fokussierung der Handlung auf zwei Charaktere und die Anleihen beim Genre-Kino betrifft. FELICIA'S JOURNEY ist auch der erste Egoyan-Film, in dem die Thematik der beiden nationalen Identitäten des Regisseurs – armenisch und kanadisch – keine Rolle mehr spielen und auch der erste Film, der nicht in Kanada gedreht wurde (abgesehen vom teilweise in Armenien realisierten CALENDAR). Dieser weitere Schritt hin zu einer Internationalisierung der Produktion legt die Frage nahe, inwiefern sich der Film noch aus der Biografie des Regisseurs oder hinsichtlich kanadisch-armenischer Bezugspunkte lesen

lässt. Dennoch trägt der Film die unverwechselbare Handschrift seines Regisseurs und knüpft sowohl stilistisch als auch motivisch an frühere Arbeiten an. Neben der Einbindung einer zweiten Bildebene als Ausdruck der technologisch determinierten Aneignung von Erfahrung und Erinnerung, sind hier vor allem die Rolle von Familie und Herkunft für die Konsolidierung des Lebens in der Gegenwart, die Traumatisierung aufgrund einer verweigerten Auseinandersetzung und die daraus resultierende Durchsetzung des Alltags mit pervertierten oder masochistischen Ritualen zu nennen.

Intro: FELICIA'S JOURNEY

Der Gastronomiekoch Joseph Ambrose Hilditch (Bob Hoskins) verbringt auch seine freie Zeit häufig mit der Zubereitung von Speisen. Er tut dies vornehmlich unter der Anweisung alter, auf Videobändern gespeicherter Kochsendungen, die er sich immer wieder in seinem Haus in Birmingham, England, anschaut. Die französische Köchin (Arsinée Khanjian)¹⁶⁵ auf den Videos ist, wie sich später herausstellt, niemand anderes als Hilditchs Mutter. Hilditch liebt das Kochen, und er liebt seinen Beruf, das wird deutlich in einer der ersten Szenen, in der ihm ein Vertreter einen Automaten zur maschinellen Verteilung von Kantinensessen verkaufen will und er diesen darüber belehrt, dass das Servieren von Speisen Qualitäten erfordere, die eine Maschine nicht ersetzen könne. Essen müsse von liebevollen Händen serviert werden, »it keeps our spirits up, it makes us feel loved.« Der »Catering Manager« ist um das Wohl sowohl seiner Mitarbeiter als auch der Menschen besorgt, für die das Essen bestimmt ist. Hilditch ist das, was man verschoben

165 Arsinée Khanjian als überkandidelte Französin mit extrem stark akzentuiertem Englisch erscheint im Vergleich zu dem Bild, das man aus den früheren Filmen von ihr hat, wie ihre eigene Camp-Version.

nennt: ein mittelalter, kleiner dicklicher Kauz, dessen Kleidung, Mobiliar und Wagen, ein Morris Minor, aus den fünfziger Jahren stammen. Hilditchs Zeit scheint stehen geblieben zu sein.

Mit der Fähre trifft aus Irland die junge Frau Felicia ein. Auch sie stammt aus einer anderen Zeit, was nicht nur ihre Kleidung, sondern vor allem ihre naiven romantischen Vorstellungen von Treue und Liebe andeuten, die im Gegensatz stehen zum berechnenden Charakter Hilditchs. Sie ist auf der Suche nach ihrem Geliebten, einem gewissen Johnny Lysaght, der in einer Rasenmäher-Fabrik arbeiten soll, doch wird vermutet, vor allem von Felicias Vater, dass sich Lysaght in vaterlandsverräterischer Manier der britischen Armee angedient habe (was sich später auch als wahr erweist). Felicia, die zudem schwanger ist, wird ihren Freund nicht finden, dafür aber Hilditch. Die zunächst zufälligen, später dann von Hilditch fingierten Begegnungen dieser beiden Hauptfiguren lassen ein komplexes Beziehungsgeflecht entstehen, in dem sowohl die junge Frau als auch der ältliche Hilditch sich zusehends mit ihren Traumata auseinander setzen müssen. Hilditch gibt vor, Felicia bei der Suche helfen zu wollen, doch schon bald wird klar, dass er ein Serienmörder ist, der regelmäßig junge Frauen aufgabelt, ihnen Hilfe anbietet und sie dann und beseitigt.

Hilditch gewinnt schnell das Vertrauen der naiven Felicia. Spätestens von da ab ist die Frage, ob er auch sie ermorden wird oder Felicia entkommen kann, als dramatischer Fluchtpunkt etabliert. Egoyan bedient sich in *FELICIA'S JOURNEY* zum ersten Mal einschlägiger Genrelemente, der treibende Motor der Story ist eine Suspense-Handlung, die jedoch vor allem als Vorwand für die Entwicklung der Beziehung der Figuren zueinander fungiert. Zwar spielt im Thriller üblicherweise die psycho-

logische Beziehung zwischen Täter und Opfer eine tragende und entscheidende Rolle – man denke an Hitchcocks Meisterwerke oder neuere Varianten wie *THE SILENCE OF THE LAMBS* (1991) oder *BLUE STEEL* (1990) – doch verzichtet Egoyan vollständig auf Schockeffekte und das Zeigen von Gewaltakten. Es wäre also übertrieben, den Film als Thriller zu bezeichnen, auch wenn er entsprechende Elemente zitiert und sich ein Bezug zu den auch in vielen anderen Filmen kolportierten *PSYCHO*-Motiven (1960) aufdrängt: Wie Norman Bates wohnt Hilditch in einem verlassenen Haus, wie jener ermordet er junge Frauen, und auch die mutmaßliche Ursache für die Abnormalität weist eine gewisse Ähnlichkeit auf, eine pathologische Nähe zur mittlerweile toten Mutter. Anders als Norman bewahrt Hilditch jedoch nicht das Skelett seiner Mutter auf, sondern hat sie in hunderten von Videofilmen konserviert, mittels derer er seine makaber-komischen Kochrituale exerziert.

Einige weitere Szenen lassen ebenfalls an Hitchcock denken, etwa das Grab, das Hilditch in seinem Garten aushebt (*THE TROUBLE WITH HARRY*, 1955) oder die Kopie einer Einstellung aus *SUSPICION* (1941): Während dort Cary Grant ein Glas Milch die Treppe hinaufbefördert, tut Hilditch hier das Gleiche mit einem mit Schlaftabletten angereicherten Becher Kakao. Auf dem obersten Treppenabsatz angelangt, blickt er ein paar Sekunden fast direkt in die Kamera, als wolle er dem Zuschauer Komplizenschaft auch bezüglich dieses Zitats signalisieren.

Die Geschichte nimmt schließlich einen für beide Figuren kathartischen Verlauf. Hilditch wird Felicia, nachdem er sie zum Schwangerschaftsabbruch überredet und in sein Haus aufgenommen hat, am Ende freilassen und Selbstmord begehen, Felicia wird mit etwas wachernen und erwachseneren Augen durch die Welt gehen.

Form

In moderaterer Weise setzt Egoyan das erzählerische Konzept, das er in *THE SWEET HEREAFTER* so kunstvoll angewandt hatte, in *FELICIA'S JOURNEY* fort und modifiziert es zugleich, indem nun wieder verstärkt Videobilder verwendet werden. Allerdings sind diese, anders als in früheren Filmen, weitgehend diegetisch motiviert, fungieren als Illustrationen von Hilditchs Erinnerung oder veranschaulichen sein pathologisches Festhalten an der Vergangenheit. Die Geschichte entbehrt die für Egoyans Erzählungen ansonsten so typischen Geheimnisse, die auch den letzten Film, *THE SWEET HEREAFTER*, noch gekennzeichnet hatten. Und während *THE SWEET HEREAFTER* seine Narration um das zentrale Ereignis des Busunglücks gruppiert, um uns das Leben der Kleinstädter zu zeigen wie es war, ist und vor allem, wie es ›wird‹ (vgl. Egoyan 1997: 23), folgt *FELICIA'S JOURNEY* einem stärker linear orientierten Konzept. Anders als in *THE SWEET HEREAFTER*, der in ständigen Vor- und Rücksprüngen die Narration dezentriert und eine – wie oben beschrieben – aufgesplitterte Temporalität entfaltet, ist die Erzählung in *FELICIA'S JOURNEY* ganz auf eine Auflösung der Handlung angelegt. Konventioneller auch, dass Egoyan die Handlung um zwei Schau- bzw. Gegenspieler gruppiert. Diese Figuren – und nur sie – sind es, die Egoyan interessieren. Dies belegen die vielen Close-ups ihrer Gesichter, die eindringliche Schilderung ihrer einsamen Erlebnisse, die sich langsam entwickelnde Beziehung zwischen ›der Schönen und dem Biest‹. Visuelle Vielfalt und Abwechslung ist dabei nicht nur das Ergebnis der exquisiten Ausstattung, vor allem von Hilditchs Anwesen, sondern auch der Kontrastierung einer ›typisch‹ irischen Landschaft mit saftigen Wiesen, den Ruinen eines alten Castles und kleinen Häuschen mit der industriellen Einöde der englischen Midlands, repräsentiert in der Stadt Birmingham, in der Felicia ihren verscholle-

nen Geliebten zu finden hofft. Stärker als in den beiden vorherigen Filmen ist die Kamera in *FELICIA'S JOURNEY* – trotz der Rückblenden – um die Herstellung räumlicher und zeitlicher Einheit und Kontinuität bemüht. Dies kann bereits die Einleitungssequenz zeigen, die detailliert in Hilditchs Reich einführt: Langsam fährt die Kamera durch Hilditchs altmodisch eingerichtetes Haus. Detailliert zeigt sie allerlei in Vitrinen aufbewahrten Nippes wie etwa eine Sammlung unterschiedlichster Vogeleier oder ein Arrangement aus Zinnsoldaten samt Artillerie, kleine Stehlampen, Zinnteller, viele gerahmte Fotografien und Bilder, darunter ein prominentes: ein Gemälde der Mutter Gala. Warme Gelb- und Brauntöne akzentuieren das Fifties-Ambiente. Die umher-schweifende Kamera fährt schließlich auf eine Tür zu, die zur Küche führt. Dort angelangt, nimmt sie den Hauptdarsteller ins Visier, der nach den Anweisungen einer alten Koch-Sendung – das verdeutlicht der Umschnitt auf den alten Fernseher – eine Soße zubereitet (Abb. 90).

Wie bereits die letzten Filme – vor allem *EXOTICA* und *THE ADJUSTER* – ist auch *FELICIA'S JOURNEY* ein Film der visuellen Akzente, viel stärker als in diesen entfalten die räumlichen Arrangements hier jedoch eine naturalistische Bühne für die Darsteller.

Von Anfang an werden zwei Handlungsstränge etabliert, die sich aufeinander zu bewegen: Die zweite Szene bereits zeigt Felicia auf der Fähre, die von Irland aus eintrifft (Abb. 91). Und auch hier vermittelt die Kamera ein Bild räumlicher und zeitlicher Einheit: Sie schwenkt vom Himmel auf die in der Ferne sichtbare und sich entfernende grüne Insel bis hin zur Fähre und mündet in eine Aufsicht auf Felicia, deren Gang sie in einem Schwenk aufgreift.

Konsequent changiert die Erzählung zwischen den Wegen der beiden Protagonisten, um sie nach bereits 10 Minuten in einer zufälligen Begegnung zusammenzuführen. Die Einstellung zeigt Hilditchs



Abb. 90

Wagen aus einer Totalen. Er steigt ein und startet, fährt rechts aus dem Bild, während die Kamera nach links schwenkt und das Fabrikgelände mit den Backsteingebäuden, LKWs und Industrieanlagen überblickt, dann mit Sicht auf einen im Hintergrund liegenden Parkplatz zum Stillstand kommt. Das Fabriktor im Mittelgrund wird gerade von Hilditchs Wagen passiert, als von rechts Felicia ins Bild kommt. Der Umschnitt zeigt den Wagen annähernd frontal. Felicia beugt sich zum Fahrefenster hinunter und fragt Hilditch nach dem Weg zur Rasenmäher-Fabrik, und er schickt sie zu einem Garten-Center. Vor der nächsten Begegnung werden Hilditchs und Felicias ›Reisen‹ im Kreuzschnitt synchronisiert, indem die Kamera ihre Bewegungen analog inszeniert: In Parallelfahrten greift sie Felicias Bewegung auf der Straße und Hilditchs Gang durch einen Supermarkt auf (Abb. 92, 93).

Malcolm Vaughns Stück »You are my special Angel« verbindet die Szenen auch akustisch miteinander und besitzt zudem programmatische Funktion, da Hilditch



Abb. 92



Abb. 91

den Song gegen Ende des Films und schon sichtlich verwirrt Felicia in einer Art Sprechgesang vortragen wird. Diese Analogien in der Inszenierung der beiden Figuren dienen vor allem dem Zweck, ihre Schicksale miteinander zu vergleichen und aufeinander zu beziehen: Beide sind Suchende, beide sind einsam und beide klammern sich mit ganz unterschiedlichen Mitteln an eine Vergangenheit, von der fraglich ist, ob sie so überhaupt existiert hat oder allein das Produkt einer Einbildung oder Wunschvorstellung ist.

Eingelagert in die präsentische Handlung sind zum einen Rückblenden, die Felicia mit verschiedenen Personen ihrer Heimat zeigen und die Figur erklären, zum anderen Videoaufnahmen, die von einer unsichtbar in Hilditchs Wagen angebrachten Kamera stammen und die aus der immer gleichen Perspektive unterschiedliche junge Frauen zeigen; weiterhin farblich abgesetzte Rückblenden aus Hilditchs Vergangenheit. Die Frauen auf den Videos erzählen Hilditch zunächst ihre tragischen Geschichten, sind ihm dankbar für seine



Abb. 93



Abb. 94

Hilfe, fühlen sich dann bedrängt und reagieren panisch, als klar wird, dass Hilditch sie nicht gehen lassen wird.

Der Film folgt einer klaren und einfachen Dramaturgie. Die erste Hälfte beschäftigt sich mit Felicia's Suche nach John Lysaght und Hilditch's ›Werben‹ um die junge Frau; die zweite Hälfte inszeniert beide Figuren in einer Art Kammerspiel, das auf ein dramatisches Ende hin angelegt ist.

Komik

FELICIA'S JOURNEY ist vor allem ein Film über die Figur Joseph Hilditch, er ist es, der die Handlung bestimmt und mit dem wir uns mindestens ebenso stark identifizieren wie mit Felicia.

Im Gegensatz zu Felicia ist Hilditch komisch. Gerade die Mischung aus Serienmörder und Komiker macht die Figur so attraktiv. Zugleich liegt darin eine Provokation: Wir müssen ihn sympathisch finden, obwohl sehr bald klar wird, wohin ihn seine Obsessionen führen.

Was an Hilditch ist komisch? Zunächst einmal das Spiel und die Physiognomie des Schauspielers Hoskins, der bei aller Berechnung immer leicht gehetzt wirkt; ein Mensch, der schnell außer Atem gerät und schnell zu schwitzen beginnt; aber auch eine Figur, der man ihre Passionen glaubt: die rührende Ernsthaftigkeit etwa, mit der er mit seinen Angestellten über die Speisen diskutiert oder die Konzentration, mit der er die alltäglichen Kochrituale ausführt. Ko-



Abb. 95

misch wird die Figur aber auch durch die in Hoskins Spiel realisierten Drehbucheinfälle, wenn Hilditch etwa einen nicht mehr funktionstüchtigen Mixer (selbstverständlich ein Fünziger-Jahre-Modell) in den Mülleimer wirft und aus dem Raum, der auch die Videos beherbergt, ein original verpacktes identisches Gerät holt, das sich dort neben hunderten von gleichen Produkten stapelt; oder wenn er – beim Essen von seinem großen Tafeltisch aus – den nun weit entfernten Monitor, auf dem immer noch das Kochvideo läuft, mit einem Opernglas ins Visier nimmt. Die Introversion, mit der er sich den Details seiner Menüs und seines häuslichen Umfeldes widmet, wenn er etwa in selbstvergessener Aufmerksamkeit eine Schweinshaxe oder die Miniatur eines Kochs auf seinem Toilettentisch betrachtet, generiert einen Charakter, der von seinem eigenen Handeln ebenso überzeugt wie besessen ist. Hoskins Spiel lässt dieses Handeln in jeder Filmminute absolut ›authentisch‹ erscheinen: Die Mischung aus Familiärem und Monströsem scheint ihm auf den Leib geschneidert, er wirke, so Egoyan, wie jemand, den man persönlich zu kennen glaubt (vgl. Presseheft FELICIA'S JOURNEY).

Der Regisseur hat sich ganz offensichtlich darum bemüht, das komödiantische Potenzial dieses Schauspielers auszureizen in einem überdeterminierten Spiel, das sowohl für Felicia als auch – und vor allem – für uns inszeniert ist: Nachdem Hilditch Felicia davon überzeugt hat, dass er eine Frau habe, die er im Krankenhaus besu-



Abb. 96-98

chen wolle, reichert er sein häusliches Umfeld mit Accessoires an, die zunächst die Existenz dieser Frau (in Secondhandshops erstandene Wäsche, Frauenkleidung, Schuhe und Toilettenartikel) und später ihr Ableben (ein Meer von Blumen) bezeugen sollen (Abb. 95). Wenn er dann in Felicias Anwesenheit mit unbeholfen-betroffener Miene die Wäsche seiner Frau beiseite räumt, dann lässt sich dies auch als handlungsunabhängige komödiantische Einlage lesen (Abb. 94).

Hoskins' Spiel, das über weite Strecken des Films auch ein Spiel auf zweiter Ebene ist, denn er inszeniert sich selbst für Felicia (und auch für seine Angestellten) als integrale Vaterfigur, verbindet demnach eine handlungsbezogene Dämonisierung der Figur mit einer zuschauerbezogenen Komik. Diese auf einen Darsteller, sein Spiel und seine

Ausstattung zentrierte Komik ist neu in Egoyans Filmen. Nicht nur, dass komödiantische Elemente in *EXOTICA* und *THE SWEET HEREAFTER* vollständig fehlen, die Komik in den übrigen Filmen funktioniert auch anders als hier, sind doch die Darsteller selbst nicht komisch, sondern vor allem die Rituale, in denen sie sich bewegen, die Unverhältnismäßigkeit ihrer Reaktionen, das Aufeinandertreffen von – häufig auch ethnisch-kulturell bedingten – Differenzen und die ironische Distanz, die der Regisseur zu seinen Figuren etabliert.

Ironische Akzente weisen auch einige der Nebenfiguren auf, vor allem eine farbige Missionarin, die zunächst Felicia bekehren will mittels eines illustrierten Buchs, das stereotype Darstellungen künftiger sauberer und friedliebender Menschen enthält. Die Missionarin, die mit einer Mitstreiterin am Ende des Films wie zufällig Hilditchs Haus aufsucht, hat auf Hilditch die Wirkung eines *Deus ex Machina*, mit äußerst komischen Konsequenzen: Als sich Hilditch – inspiriert von ihrem missionarischen Eifer und ihrer Rede vom neuen Menschen – als Dieb mit vermeintlich pädophilen Motiven outet und als tatsächlich »hilfsbedürftige Seele« erscheint, ergreifen die beiden Schwestern die Flucht und erweisen sich als von eben jener Eitelkeit und Angst getrieben, gegen die sie mit lautstarker Diktion ankämpfen. Die beiden Frauenfiguren rufen zudem durch ihr plötzliches und unmotiviertes Auftauchen in dem Moment, als Hilditch in seinem Garten Felicias Grab aushebt, und die Art ihrer Inszenierung als verdoppelte Figur – gewollt oder ungewollt – eine Erinnerung an die beiden Schwestern in *DON'T LOOK NOW* (Nicolas Roeg, 1973) auf (Abb. 96-98).

Hilditch dagegen kolportiert in uneigentlicher Rede Argumentationsfetzen der beiden Missionarinnen (»We live in a miracle«, »that's the promise, that's the future«, »the healing will commence«), die

den letzten Schritt zu seiner Selbstaufgabe einläuten. Auch diese Art der Handlungsauflösung ist ein neues Element für einen Egoyan-Film, die quasi zufällig motivierte Katharsis eines Helden.

Das Spiel mit derlei komischen Verersatzstücken steht in striktem Gegensatz zur Figur Felicia, die aufgrund ihrer Naivität weder Ironie noch Bosheit zu erkennen in der Lage ist.

Erinnerung, Geschichte und Video

Engelagert hauptsächlich in die erste Filmhälfte sind Rückblenden, die die Linearität der Erzählung etwas relativieren und Felicias Handlungen in der filmischen Gegenwart erklären: Begegnungen mit ihrem Freund Johnny Lysaght in der irischen Heimat, ihrem Vater, ihrer Urgroßmutter und Lysaghts Mutter. Felicias Vater, ein rabiater irisch-katholischer Nationalist, verkörpert im Rahmen der Flashbacks auch eine Institution der Erinnerung an eine Geschichte der britischen Unterdrückung Irlands, die jedoch lediglich als Zitat abgerufen und mit der Forderung nach Loyalität gegenüber der Familiengeschichte und familiären Traditionen verbunden wird. So erzählt er Felicia etwa davon, dass der Mann ihrer Urgroßmutter 1916 von Briten hingerichtet worden sei und dass sie die Pflicht hätten, diese Dinge zu erinnern. Folgerichtig scheint er Felicias Schwangerschaft vor allem aus politischen Gründen zu missbilligen: »You carry the enemy within you«, weshalb er die Tochter verstößt. Wie in *THE SWEET HEREAFTER* sind die Zeitebenen nicht durch visuelle Differenzen voneinander abgesetzt, sondern werden unvermittelt miteinander montiert, und doch ist das Verfahren anders: Während *THE SWEET HEREAFTER* keine der dargestellten Zeitebenen privilegiert und sie so miteinander verwebt, dass eine Art Schwebezustand entsteht (zu dem auch die Kameraführung maßgeblich beiträgt), ist *FELICIA'S JOURNEY* als stärker linear organisierte Er-

zählung mit anfangs irritierenden, bald jedoch gewohnten Rückblenden lesbar, auch wenn diese einen Großteil der Erzählzeit einnehmen. Anders als in *THE SWEET HEREAFTER* beziehen sich die Rückblenden hier auf eine dominante Erzählebene und – ebenfalls im Unterschied zu dem früheren Film – nur auf eine einzige Person. Und zum Dritten strukturieren sie in erster Linie die erste Filmhälfte, während die zweite, nachdem sich Felicia ganz Hilditch zugewandt hat, eher einem Kammerspiel zwischen den beiden Figuren gleicht. Nur noch zweimal erscheinen hier irische Rückblenden, und dies in kurzen, emblematischen Sequenzen, deren zweite als Traum ausgewiesen ist. Die Rückblendenstruktur entspricht einer Idee, die der Regisseur in den früheren Filmen mit komplexeren Mitteln ausführlich exploriert hatte: »Ich fühle mich sehr eingeschränkt, wenn ich die Zeit linear einsetze. Das menschliche Bewusstsein strömt normalerweise vor und zurück zu verschiedenen Erlebnissen, je nachdem wie sie zu den gegenwärtigen Umständen passen. Daher kommt es mir ganz natürlich vor, auch meine Filme so aufzubauen.« (Egoyan, Presseheft *FELICIA'S JOURNEY*) Während dieses Verfahren in *THE SWEET HEREAFTER* und *CALENDAR* mit großer Konsequenz durchgeführt wurde und als formkonstitutives Element den Blick auf die Filmfiguren entscheidend prägt, handelt es sich in *FELICIA'S JOURNEY* um Rückblenden, die die dominante Erzählebene kommentieren und vervollständigen.

Hilditchs Erinnerungsfragmente sind dagegen in Videobändern und farblich abgesetzten Rückblenden konserviert, die ihn als kleinen Jungen mit seiner Mutter zeigen. Offensichtlich hat Hilditch von seiner Mutter nicht die Aufmerksamkeit bekommen, die er sich gewünscht hätte. Aufmerksamkeit schenkte sie ihm nur dann, wenn er neben ihr auf einem Video erschienen war. Inwie-



Abb. 99-102

fern er ansonsten eine ‚unglückliche Kindheit‘ oder ein ‚Kindheitstrauma‘ zu gewärtigen hatte, wird nicht explizit. Doch das Klischee der bösen oder übermächtigen Mutter ist in unserer Kultur und in unserem zumal medialen Vorwissen so stark verankert, dass eigentlich keine andere Möglichkeit der Deutung bleibt. Wenn Hilditch sich das Kochvideo wieder und wieder anschaut, so fixiert nicht nur er sich auf das Bild der Mutter, sondern bannt auch umgekehrt den elektronisch konservierten Blick imaginär auf seine eigene Person, und zwar intensiver, als der reale Blick der Mutter ihn je hätte ‚berühren‘ können – an einer Stelle des Films explizit: Die auf dem Monitor figurierende Gala steckt dem kleinen »Joey« etwas Pastete in den Mund, was Hilditch beobachtet, während er synchron zur Bildschirmhandlung einen Truthahn füllt. Als der Junge würgt, muss Hilditch rülpfen, und als der Junge die Bildfläche verlässt, blickt Gala direkt in die Kamera und wiederholt tadelnd seinen Namen; im Gegenschuss wendet Hilditch angewidert und verächtlich den Kopf ab (Abb. 99-101).

Diese und ähnliche Szenen fragen auch danach, ob Hilditchs Trauma tatsächlich in der Kindheit wurzelt, oder ob er selbst es durch seine pathologisch-obsessive Praxis des ›Kochens nach Anleitung‹ erst installiert hat. In jedem Fall schafft Hilditch mit dem Kochvideo der Mutter eine pathologische Nähe, die er auf anderer Ebene mit den jungen Frauen, die er im Auto mitnimmt und später ermordet, in einem perversen Ritual wiederholt.

Wie Georg Seeßlen anmerkt, erfüllt das Verbrechen im Thriller zunächst keine eindeutige Funktion und ist auch nicht eindeutig erklärbar. In der Regel werde das Verbrechen später dann aber durch eine Übererfüllung der Norm verstehbar: »Die Anpassung an tatsächliche oder gedachte Größen, weniger die Erfüllung eines Bedürfnisses als einer Rolle, führt zur Gewalt.« (Seeßlen 1995: 22) Und nicht selten ist diese Rolle die eines Sohnes, dessen zwanghafte Loyalität gegenüber der Mutter sich in gewaltsamen Übergriffen gegenüber Dritten entlädt. Die hauptsächlichliche Abweichung vom Genrekino ist in *FELICIA'S JOURNEY* in der Privilegierung der Charakterzeichnung vor dem Thriller-Plot zu sehen. Nicht Spannung und

Suspense bestimmen das Timing, sondern die Entfaltung der individuellen Geschichten von Hilditch und Felicia.

Die Irrealität der Video-Szenarios aus *SPEAKING PARTS* und *FAMILY VIEWING* ist in *FELICIA'S JOURNEY* einem komischen Arrangement gewichen, in dem das Ritual als Reflex auf die Bilder kenntlich wird: Hilditch erinnert seine Mutter als Bilder inszenierter Videofilme und inszeniert mit deren Hilfe zugleich seinen Alltag. Nicht die Bilder werden hier zum Feedback auf die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit wiederholt die Vergangenheit der Bilder und wird ihrerseits zu deren Feedback; nicht die Bilder ahmen die Wirklichkeit nach, sondern die Wirklichkeit ahmt Bilder nach, die Wirklichkeit simulieren. Die Videobilder sind hier jedoch ein völlig in die Diegese integrierter Bestandteil der Erzählung, sie durchbrechen sie nicht, sondern illustrieren die Pathologie der Figur Hilditch, die als Produkt einer Kultur verstanden werden kann, in der Technologie zum Schlüssel für Erinnerung und Identität wird.

Alle Erinnerungen Hilditchs haben mit ›Sehen‹ zu tun: Mehrere Rückblenden zeigen ihn im Garten mit der Mutter während der Dreharbeiten für weitere Koch-Sendungen, in einer anderen ist er mit der Mutter in der Oper und schaut durch das bekannte Opernglas, und auch die Kochsendungen selbst, die er sich auf Video ansieht, enthalten den Blick einer Kamera auf seine Mutter, den diese nun zurückzugeben scheint. Damit wiederholt Egoyan einen aus seinen Filmen bekannten Topos: Die Videos der jungen Frauen, der Mutter und das daraus entstandene Archiv zitieren ein weiteres Mal die fetischistische Aneignung von Wirklichkeit durch Videobilder, und die eingelagerten Sequenzen dienen vor allem dem dramaturgischen Zweck, Hilditchs Verhalten in der Gegenwart zu erklären.

Nach etwa einem Drittel des Films wird klar, dass Hilditch junge Frauen, die er im Auto mitnimmt, filmt: Während eines wei-

teren Essens greift er erneut zum Opernglas, betrachtet nun jedoch das Video einer Szene, die akustisch die Verabredung zwischen Hilditch und Felicia wiedergibt, während auf dem Monitor lediglich Felicias Beine, aus dem Wagen heraus gefilmt, zu sehen sind. Die Analogie der Perspektive auf den Bildschirm durch diese ›Sehhilfe‹ ist ein weiteres beredtes Zeugnis für die Verbindung zwischen Hilditchs eigener Geschichte und seiner Obsession, zumal das Opernglas in einer späteren Rückblende wiederkehrt, die den kleinen Joseph Hilditch mit seiner Mutter im Theater zeigt. Als er dann das Video mit dem Titel »Irish Eyes« beschriftet, werden weitere Videoausschnitte von anderen jungen Frauen eingeblendet. Die Monologfragmente der Mädchen geben Teile ihrer (tragischen) Lebensgeschichten wieder. Dieser Wendepunkt der Story wird mit einem anderen verbunden: Während der anschließenden Autofahrt, zu der Hilditch Felicia überredet hat – Johnny halte sich möglicherweise in der Stadt auf, in der angeblich Hilditchs Frau Ada in einem Krankenhaus liegt – teilt diese ihm mit, dass sie schwanger sei. Dadurch gewinnt die gerade entstehende Beziehung eine neue Qualität: Hilditch ist sichtlich irritiert und verwirrt, sieht er sich doch plötzlich mit einer Information konfrontiert, die das bisherige Schema seiner Handlungen deutlich übersteigt und die ihn zu einer gewissen Selbst-Bewusstheit zwingt. Er wird zum Verbündeten gemacht in einer Situation, die nun nicht mehr nur ihn und sein Opfer, sondern auch ein weiteres Leben betrifft. Ironischerweise scheint er zudem nicht in der Lage zu sein, eine Mutter oder potenzielle Mutter zu ermorden – daher sein späteres Drängen, Felicia solle die Schwangerschaft abbrechen. Verdeutlicht wird die veränderte Qualität der Beziehung auch durch ein neues musikalisches Motiv während der Fahrt zum Krankenhaus, das abgehackte, stakkatoartige und harmonisch unbestimmte Streicherklänge mit einem an Marschmusik erinnernden Trommeleinsatz



Abb. 103, 104

kombiniert, der auch vielen anderen der musikalischen Themen des Films unterlegt ist: eine Stresssituation, der Hilditch nur mit idiotischem und unbeholfenem Lachen begegnen kann.

Wenn Hilditch seine erfundene Frau im Krankenhaus ›besucht‹, nachdem er kurz zuvor von Felicias Schwangerschaft erfahren hat, ziehen die Bilder der Frauen, die er früher in sein Auto gelockt hatte, vor seinem geistigen Auge vorüber. Die Schreie der Frauen – ironisch parallelisiert mit dem Schrei von Rita Hayworth als Salome in William Dieterles gleichnamigem Film (SALOME, 1953), der auf dem Monitor eines im Wartesaal aufgestellten TV-Geräts zu sehen ist – illustrieren an dieser Stelle des Films Hilditchs Konfusion, eine Bewusstwerdung und das schlechte Gewissen angesichts der monströsen Taten, die er begangen hat und vielleicht noch begehen wird. Die Erzählung ist sehr darum bemüht, uns an Hilditchs Zwiespalt identifikatorisch teilhaben zu lassen. Während es sich bei den Rückblenden, die Felicias Vorgeschichte erzählen, um Strukturelemente handelt, die dem Film selbst die Funktion eines erinnernden Mediums zuschreiben, können die Video-

ausschnitte und auch die farblich abgesetzten Szenen aus Hilditchs Kindheitstagen weitgehend, wenn auch nicht ausschließlich, dessen erinnerndem Bewusstsein zugeordnet werden.

Die Sequenz im Krankenhaus ist allerdings eine der komplexesten des Films, was das Verhältnis zwischen Video- und Filmbildern betrifft, da hier – ähnlich wie in früheren Egoyan-Filmen – formale und motivische Bezüge zwischen Spiel, Wirklichkeit und Medienwirklichkeit hergestellt werden. Die Sequenz beginnt mit der Ankunft des Wagens im Krankenhaus. Bevor Hilditch das Gebäude betritt, bedeutet er Felicia, sie möge im Auto warten. Als sie sich die Nase putzt, erfolgt ein Umschnitt auf das Videomaterial einer analogen Szene mit einem schwarzen Mädchen, das sich ebenfalls schneuzt (Abb. 103, 104). Der Umschnitt signalisiert die Überlagerung und Durchset-



Abb. 105-107

zung eines wahrnehmenden Bewusstseins mit medial präfigurierten Erinnerungen. Während Hilditch sich in dem Gebäude bewegt, tauchen vor seinem geistigen Auge weitere Videoszenen mit Mädchen auf, die ihm zunächst von ihren Sorgen berichten. Die Szenen der unterschiedlichen Mädchen sind immer direkt hintereinander geschnitten. In der zweiten ‚Staffel‘ zeigen sie sich dankbar für Hilditchs Aufmerksamkeit, einige von ihnen fühlen sich aber auch bedrängt von seinen Fragen. In der dritten reagieren sie panisch, weil Hilditch sie nicht gehen lassen will. Kombiniert mit diesen Szenen werden die Bilder des auf dem Monitor laufenden Spielfilms, die gerade zeigen, wie Salome den abgehackten Kopf von Johannes dem Täufer serviert bekommt (Abb. 105-107). Dies erinnert Hilditch wiederum an eine gemeinsam mit der Mutter besuchte Theateraufführung, in der sie ihn nötigte, eine analoge Szene durch das Opernglas zu betrachten (Abb. 108, 109). Eine weitere Szene zeigt Mutter und Sohn im Garten bei Drehaufnahmen, während der die Mutter Gala den kleinen »Joey« in der gleichen Weise küsst wie Salome den Kopf von Johannes im Theater): eine Gleichordnung von Bildern unterschiedlicher medialer Herkunft und unterschiedlicher Kontexte. Die Sequenz endet mit Hilditchs Rückkehr aus dem Krankenhaus. Er geht am Auto vorbei, doch ist der technische Ursprung dieser Einstellung nun deutlich erkennbar die im Wagen installierte Videokamera.

Es handelt sich bei dieser Sequenz um einen Zusammenschnitt von Erinnerungspartikeln in unterschiedlichen Stadien ihrer technischen Reproduktion, eine Verweis-kette, die von den Videos der Mädchen über den Filmausschnitt bis hin zu Kindheitsszenen führt und Hilditchs Konfusion mar-



Abb. 108, 109

kiert. So verbinden sich Mythos, filmische Inszenierung und medial vorgeformte Erinnerung zu einem Arrangement, das Hilditchs verzerrte Realitätskonstruktion ursächlich an seine Aufzeichnungswut bindet und Assoziationsräume eröffnet, die sich jedoch zu keiner erkennbaren Aussage synthetisieren lassen und immer nur wieder auf den Befund verweisen, dass Hilditchs Wahrnehmung medial konditioniert ist.¹⁶⁶

Felicias Schwangerschaft motiviert Hilditchs Erinnerungen, auch wenn diese selbst nichts davon bemerkt: Die Schwangerschaft erinnert ihn an seine eigene Kindheit, wobei Hilditch changiert zwischen dem Trost, der ihm die Vorstellung der Schwangerschaft verschafft, und den Irritationen in seiner eigenen Geschichte, an die sie ihn erinnert. Daher auch die widersprüchlichen Reaktionen: Zunächst sagt er, »a child is a blessing«, schlägt ihr dann jedoch eine Abtreibung vor. Wie hier handelt es sich bei vielen Gesprächen zwischen Hilditch und Felicia um eine uneigentliche

166 Seeßlen (2000) deutet die Kombination reflexiver filmischer Verfahren mit einer illusionistischen Erzählweise im Kontext des Gesamtwerts Egojans als Endpunkt einer Entwicklung, in der der Regisseur von der »modernen Negation« über »selbstreferenzielle Stil-Spiel[e]« hin zu einer »Neu-Entdeckung des Wirklichen« gelangt sei: »Wir müssen lernen, ein Menschenbild zu schaffen, aus Bildern, denen nicht zu trauen ist.« (Seeßlen 2000: 25).

Kommunikation, indem Hilditch zwar auf die junge Frau reagiert, sich jedoch meist auf seine eigene Geschichte bezieht, die durch die immer wieder eingelagerten Videobilder auch visuell abgerufen wird.

Andererseits funktionieren die Videos auch im Sinne einer Sozialisation und der Aneignung von Wissen durch Bilder, die immer wieder eingeschnittenen Videos der Frauen signalisieren je nachdem Bedrohung (wie in der Krankenhausszene) oder inspirieren die nächsten Schritte Hilditchs, etwa wenn ein Mädchen aus dem Off von ihrem Schwangerschaftsabbruch berichtet und Hilditch analog dazu von seinem Büro aus mit einer Klinik telefoniert, um für Felicia einen Termin für eine Abtreibung zu vereinbaren: Hilditch »lernt« aus den Videos, doch verstrickt dieses Lernen die Figur nur tiefer in die kriminell-rituelle Aktivität. Insofern sich Hilditch Erfahrungen über Videobilder aneignet und seine Vergangenheit und Erinnerung in Videofilmen archiviert, ist er anderen Figuren Egoyans – Peter aus *NEXT OF KIN*, dem Vater aus *FAMILY VIEWING*, dem Fotografen aus *CALENDAR* – vergleichbar. Zwar irritiert, dass die Szenen aus Hilditchs Vergangenheit in Farbe und Struktur von der Haupthandlung abweichen und sich als mediales ›Fremdmaterial‹ zu erkennen geben, doch ließe sich dieses Verfahren auch als manieristisches Selbstzitat interpretieren, das vor allem auf ein Lieblingsthema des Regisseurs verweist.¹⁶⁷

Die Rekurse auf das Bildermachen und Bildersehen sind in *FELICIA'S JOURNEY* vor allem dramaturgisch bedingt. Sie erfüllen eine inhaltliche und weniger eine formale Funktion, indem sich reizvolle Analogien eröffnen. So ist etwa Hilditchs Mutter Gala eines

der ersten ›TV-Produkte‹ – die Sendung stammt aus den fünfziger Jahren – und als solches inspiriert sie auch die ›Bilderwelt‹, die Interieurs, in denen Hilditch sich in der Gegenwart bewegt.

Anders als frühere Arbeiten Egoyans leitet *FELICIA'S JOURNEY* keine Konsequenzen aus der Bilderbesessenheit des Protagonisten ab oder besser: Der Film lässt keine Leerstelle, animiert weniger zum Weiterdenken als die früheren Arbeiten, den Figuren gelingt letztlich eine Befreiung aus den Bildern, die ihnen in den frühen Arbeiten versagt blieb. Der Rekurs auf die Bildproduktion wirkt insofern etwas bemüht, etabliert er doch einen Subtext, der keinen anderen als psychologischen Zusammenhang zur Thriller-Handlung erkennen lässt: Fernsehen gleich Medienobsession gleich Voyeurismus, der hier zum Verbrechen führt. Es drängt sich der Eindruck auf, dass Egoyan in dem Film Elemente miteinander verschweißt, die nicht recht zueinander passen. Die Videobilder geben *FELICIA'S JOURNEY* einen experimentellen Touch, der jedoch nicht allein in Bezug auf Egoyans eigene Arbeiten anachronistisch wirkt: Stellt sich doch die Frage, ob eine derartige Einbindung von Videobildern in Spielfilme angesichts einer zunehmenden Veränderung und Ausweitung des visuellen Vokabulars nicht zuletzt durch digitale Techniken und Effekte als Medienkritik nicht generell obsolet erscheint. Vor dem Horizont digitaler Aufzeichnungs- und Speichermöglichkeiten sowie der allfälligen Produktion und Konstruktion virtueller medialer Realitäten wirkt das Videoband fast schon wieder wie eine ungetrübte Quelle der Authentizität.

167 Der mit Interviewfragmenten durchsetzte Artikel von Klawans (1999) argumentiert im Sinne dieser motivischen Kontinuität und zieht eine direkte Verbindung von *NEXT OF KIN* bis hin zu *FELICIA'S JOURNEY*.

Schluss

Der vorliegende Text hat versucht, das Œuvre eines zeitgenössischen Regisseurs im Zusammenhang zu sehen und einen Kontext zu konstruieren, vor dem dieses Œuvre als Ausdruck einer bestimmten Haltung gegenüber der ›Wirklichkeit der Medien‹ erscheint. Dabei wurde auch diese Haltung rekonstruiert oder besser noch: konstruiert, auf der Basis von Selbstzeugnissen, gesammelten Fakten und Daten und natürlich des Werks selbst. In gewissem Sinn wurde dadurch auch die Persönlichkeit des Regisseurs konstruiert, indem der Text die versammelten Zeugnisse und Statements in eine narrative Form gebracht hat. Es wurden Thesen formuliert, Filmanalysen angefertigt und Schlussfolgerungen gezogen. Es wurde versucht, Egoyans Werk vor dem Hintergrund der kanadischen Debatte zu Kultur, Gesellschaft und Medien verstehbar zu machen und gleichwohl seine Bedeutung für das Verhältnis zwischen Repräsentation und Identität im Allgemeinen darzustellen.

Weil Egoyans Figuren sich selbst fremd sind, müssen sie künstliche Selbstbilder entwerfen und ihre Identitäten immer wieder neu erfinden. Dies geschieht in einem Wechselspiel mit der Erwartung des Zuschauers nach identifikatorischen Erzählmustern, die vom konventionellen narrativen Film vor allem durch psychologische Charaktere bedient wird. Ein psychologischer Charakter ist eine Figur, deren Identität emotional und logisch nachvollziehbar und glaubbar ist. Ob Identität sich erzählen lässt, ist jedoch genau der Aspekt, der bei Egoyan in Frage steht und der zudem in ein ambivalentes Verhältnis zu jedem Medium der Repräsentation tritt, denn andererseits lässt sich fragen, ob Identität überhaupt jenseits ihrer Konstruktionen existiert. Welchen über die Repräsentation hinausweisenden Sinn hat aber die filmische Darstel-

lung bzw. Erfindung von Aspekten kultureller und sozialer Interaktionen, wenn sich Identität gerade in dem Moment zu verflüchtigen scheint, in dem sie repräsentiert werden soll? Anders ausgedrückt: Identität kann zwar prinzipiell eine Antwort auf die Frage ›Wer bin ich‹ sein. Da eine Antwort aber nur in einem Text oder Bild formuliert werden kann, also in einer Repräsentation, die sich üblicherweise diskursiver Mittel bedient, begibt sie sich unweigerlich in die Gefahr, die in Frage stehende Identität auf einen Zustand festzuschreiben. Im vorliegenden Text wurde jedoch versucht, das grundsätzlich dynamische Element der Kategorie Identität zu vermitteln, das Egoyan auch unabhängig von seinem Filmschaffen in Analysen und Kommentaren thematisiert. Immer wieder betont er, er habe durch die Erfahrungen von Exil und Assimilation eine besondere Sensibilität für das Problem der Identitätskonstruktion entwickelt und in der eigenen Biografie erfahren, dass Identität keine essentialistische Kategorie, sondern vielmehr das Resultat bewusster Entscheidungen ist.

Die Aushandlung der Frage personaler und kollektiver Identität kennzeichnet eine kanadische Grunderfahrung, die sich nicht auf individuelle Schicksale und Geschichten beschränkt, sondern die sich vor allem in den kanadischen Diskursen zu Kunst, Kultur und Gesellschaft ausmachen lässt. Die dort immer wieder beschriebene Fremdbestimmung und kulturelle Marginalisierung kanadischer Subjektivität führt, wie der erste Teil dieser Studie zu zeigen versuchte, zu einer ungesicherten Situation innerhalb eines ebenso unsicheren nationalen Kontextes. Im Zeitalter audiovisueller Massenmedien wird in diesem Zusammenhang die Frage nach eigenen Selbstbildern fast synonym mit der Frage nach der eigenen Identität. Im Kontext des kanadischen Diskurses verweist diese Frage allererst auf

einen Mangel, da angemessene Selbstbilder und die Fähigkeit, die eigene Situation (im Film) zu imaginieren, häufig als Desiderat eingeklagt werden. Doch weist das Problem weit über den kanadischen Kontext hinaus auf die generelle Frage nach den Möglichkeiten von Repräsentationsverfahren, Welt zu reflektieren. Wie im ersten Abschnitt des zweiten Teils dieser Studie beschrieben (Kap. II.1), ist die Krise der Moderne eng verbunden mit einer Krise der Repräsentation: In der Moderne wendet sich das Erzählen von Konzepten des mimetischen Romans und des »realistischen« Dramas ab. Statt Einheitlichkeit und Kohärenz werden Diskontinuität, Zerrissenheit und Differenz zu konstitutiven Merkmalen der Künste. Die Veränderung der Erzählhaltung indiziert eine veränderte Welterfahrung und auch eine Veränderung im Verhältnis zur Identität. Eine Antwort der Kunst auf diese veränderte Welterfahrung besteht darin, dass sie nun ihre eigenen Möglichkeiten, Realität abzubilden, hinterfragt und ihre Darstellungsmittel in ein reflexives Verhältnis zum Dargestellten bringt. Dies schlägt sich auch im Film nieder und manifestiert sich in Egoyans Arbeiten als eine Form selbstreferentieller Ästhetik, die nicht zuletzt auf den in Frage stehenden Identitätsbegriff reagiert. Der Spielfilm als mimetisches Kunstforum par excellence sieht sich in dieser Beziehung jedoch mit dem beständigen Problem konfrontiert, die fiktionale Welt, die er erschaffen muss, um seine Ideen zu »erzählen«, derart mit reflexiven Elementen zu kombinieren, dass er dennoch als *Spielfilm* funktioniert. Der Film muss seinen eigenen Spielcharakter, das »Als-ob« der Erzählung *in* der Erzählung reflektieren. Dies kann jedoch nicht allein auf der Sujetebene erfolgen: Viele Filme besitzen Charaktere, die ihre Identitäten selbst herstellen, die Rollen erfinden und anderen innerhalb der fiktionalen Handlung etwas »vorspielen«, doch sind diese Filme deshalb nicht notwendigerweise selbstreflexiv, denn die Erfindung ei-

ner Figur, die Rollen spielt und Identitäten entwirft, kann natürlich im Rahmen einer fiktionalen Handlung ebenso linear und psychologisch nachvollziehbar sein wie jeder anders geformte Charakter. Bei Egoyan kommt hinzu, dass er die Rolle des Zuschauers beständig mitreflektiert und dessen Wunsch nach identifikatorischen Charakteren dadurch enttäuscht, dass die Figuren sowohl als Projektionen eines erzählenden Ichs (des Regisseurs) als auch als Projektionsflächen des Zuschauers bewusst werden: Ein auf der Leinwand figurierender Körper ist immer zugleich die Repräsentation eines Charakters und das Bild eines Schauspielers, eine doppelte Repräsentation. Der konventionelle narrative Film verschleiert gemeinhin diese Doppelfunktion des Bildes, um die Fiktion glaubhaft zu machen. Ein Filmbild ist immer eine Projektion, die neue Projektionen in der Wahrnehmung des Betrachters evoziert und diesen dazu ermuntert, den figurierenden Körper für den Augenblick des Filmlebens als ein Sein zu interpretieren. In seinen frühen Filmen veranschaulicht Egoyan diese Ambivalenz dadurch, dass er mit Videobildern eine zweite, konfligierende Erzählebene etabliert, die immer offensichtlicher zu einer Metapher für die inneren Zustände der Figuren wird. Indem die Protagonisten ihre Emotionen auf technische Bilder projizieren, spiegeln sie auch den Blick des Zuschauers und reflektieren seine Perspektive auf die Leinwandfiguren. Demnach geht es um das Verhältnis zwischen inneren und äußeren Bildern und vor allem um die Dialektik dieses Verhältnisses: Die Wahrnehmung von Welt durch künstliche Bilder präfiguriert grundsätzlich die Formierung innerer Bilder, was sich sehr schön auf die doppelte Bedeutung des Terminus der »Projektion« beziehen lässt. In filmisch-technischer Hinsicht meint die Projektion eine Figurati- on, die durch selektierte oder abgestufte, auf eine Leinwand projizierte Lichtwerte zustandekommt und die als ein Bild erscheint.

Psychoanalytisch bezeichnet der Terminus ebenfalls die Herstellung eines Bildes, und zwar zum Zweck der Abwehr: Verkannte oder abgelehnte Qualitäten, Gefühle, Wünsche oder sogar »Objekte« werden aus dem eigenen psychischen Apparat ausgelagert und an einem externen Ort – eine Person oder Sache – lokalisiert (vgl. Laplanche/Pontalis 1972: 400). In diesem Zusammenhang funktionieren die in Egoyans Narration eingelagerten Videobilder als technische Metapher für diesen psychischen Vorgang, denn die Aneignung der Wirklichkeit durch Bilder ist bei Egoyans Figuren fast immer verbunden mit einem Verkennen dieser Wirklichkeit, auch und gerade was das Verhältnis zwischen Selbst und Anderem betrifft. Egoyan weitet den Radius dieser Projektionen stets auf den Bereich der Vergangenheit aus, geht es in seinen Filmen doch immer auch darum, wie die Figuren Zugang zu ihrer eigenen Geschichte erlangen können und wie ihnen die Bilder, die sie produzieren oder rezipieren, diesen Zugang verstellen. Als Kulminationspunkt in der Darstellung dieser ambivalenten Situation kann Egoyans *CALENDAR* gelesen werden, der versucht, das komplexe Wechselverhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit in einem Arrangement widerstreitender Bilderdiskurse sichtbar zu machen und in dem das künstliche Bild als eine Kategorie von Bildern erscheint, die in einem ständigen Austausch mit mentalen Bildern die Wahrnehmung der vorgängigen Welt bestimmen.

Egoyans in den neunziger Jahren beobachtbare sukzessive Abkehr von explizit selbstreferentiellen Verfahren und seine Entdeckung ureigentlicher Elemente des Kinos – der Primat der Narration, die visuelle Attraktion und ausgefeilte Farbdramaturgien – indizieren weniger eine Abkehr von den Ideen des Zusammenhangs zwischen inneren und äußeren Bildern und vom Konstruktionscharakter von Identitäten als vielmehr eine Fortführung dieser Ideen mit anderen, publikumswirksameren Mitteln.

Egoyan erfindet nun psychologisch immer stärker ausdeutbare und verstehbare Charaktere, situiert sie jedoch in einer narrativen Struktur, die das Werden der Figuren vor ihrem Sein privilegiert und damit erzählerisch das dynamische Element, das Identität kennzeichnet, beibehält. Auch in den zuletzt besprochenen Filmen, *THE SWEET HEREAFTER* und *FELICIA'S JOURNEY*, ist die ordnende Hand des Regisseurs im Hintergrund weiterhin spürbar und wird der psychologische Realismus, der nun zunehmend das Filmgeschehen bestimmt, derart mit einer selbstbewußten Kamera kombiniert, dass der Zuschauer nun auch emotional stärker in die Handlung eingebunden wird.

Egoyans Popularität steigt stetig, er kann als der bis dato international erfolgreichste kanadische Regisseur bezeichnet werden. Es bleibt abzuwarten, ob diese bei Publikum wie Filmkritik gleichermaßen ungebrochene und wachsende Beliebtheit eine sukzessive Konventionalisierung und Internationalisierung der Produktion nach sich ziehen wird und ob Egoyan den typisch kanadischen Themen und Motiven, die seine Filme kennzeichnen – Familie, Herkunft, Zuhause, Identität – treu bleibt. Egoyans im Mai 1999 in Cannes vorgestellte neueste Arbeit, *FELICIA'S JOURNEY*, ist – abgesehen von dem vom ZDF koproduzierten Film *CALENDAR* – seine erste internationale Koproduktion und basiert ebenso wie der vorherige Film, *THE SWEET HEREAFTER*, auf einer fremden Vorlage. Es handelt sich bei diesem Film um ein mit Thriller-Elementen durchsetztes Psychodrama. Dass jedoch mit der schrittweisen Annäherung ans illusionistische Erzählkino in den letzten drei Filmen eine Verabschiedung jener Handschrift verbunden sein könnte, die jeden Egoyan-Film sofort als solchen erkennbar macht, darf angesichts der Stringenz, mit der der Regisseur über einen Zeitraum von nunmehr über 20 Jahren seine Ideen im Medium Film entfaltet, bezweifelt werden.

Anhang

Filmographie

HOWARD IN PARTICULAR (1979, Kurzfilm)
Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt: Atom Egoyan. Musik: Garth Lambert. Darsteller: Carman Guild, Anthony Saunders, Arthur Bennet. Produktion: Ego Film Arts. Länge: 14 min. Format: 14mm/16mm, Farbe und Schwarz/Weiß.

AFTER GRAD WITH DAD (1980, Kurzfilm)
Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt: Atom Egoyan. Musik: Garth Lambert. Darsteller: Alan Toff, Anthony Saunders, Lynda Mary Greene. Produktion: Ego Film Arts. Länge: 25 min. Format: 16mm, Farbe.

PEEP SHOW (1981, Kurzfilm)
Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt: Atom Egoyan. Musik und Toneffekte: Matthew Poulakakis, David Rokeby. Darsteller: John Ball, Clarke Letemendia, David Littlejohn. Produktion: Ego Film Arts. Länge: 7 min. Format: 16mm, Farbe und Schwarz/Weiß.

OPEN HOUSE (1982, Kurzfilm)
Regie, Drehbuch, Schnitt: Atom Egoyan. Kamera: Peter Mettler. Musik: David Rokeby. Darsteller: Ross Fraser (Frank), Michael Marshall (Michael), Sharon Cavanaugh (Maureen), Hoysep Yeghoyan (Mr. Odahrian), Alberta Davidson (Mrs. Odahrian), Bruce Bell (Mann auf der Straße). Produktion: Ego Film Arts, Ontario Arts Council. Länge: 25 min. Format: 16mm, Farbe.

NEXT OF KIN (1984, Spielfilm)
Regie, Drehbuch, Schnitt: Atom Egoyan. Kamera: Peter Mettler. Musik: The National Song and Dance Ensemble of Armenia. Klassische Gitarre: Atom Egoyan. Ton: Clark McCarron. Art Director: Ross Nichols. Kostüme/Maske: Delanie Prasek. Darsteller: Patrick Tierney (Peter), Berge Fazlian

(George Deryan), Sirvart Fazlian (Sonja Deryan), Arsinée Khanjian (Azah Deryan), Margaret Loveyes (Mrs. Foster), Thomas Tierny (Mr. Foster), Phil Rash (Foster Therapeut), Paul Babiak (Deryan Therapeut), Tino Magnatta (Video Operator), Peg Christopherson, Andrew Coyne (Therapeuten im Fahrstuhl), Linzee Collins (Rezeptionistin), Robert Kosoy (Junge im Geschäft), Charmaine Lord (Stripperin). Produktion: Ego Film Arts mit Unterstützung des Canada Council und des Ontario Arts Council. Länge: 72 min. Format: 16mm, Farbe.

MEN: A PASSION PLAYGROUND (1985, Kurzfilm)
Regie, Konzeption, Kamera, Schnitt: Atom Egoyan. Drehbuch: Gail Harris nach seinem Gedicht »Men«. Musik: Mathew Poulakakis, Perry Domzella. Darsteller: Gail Harris. Produktion: Ego Film Arts. Länge: 7 min. Format: 16mm, Farbe.

IN THIS CORNER (1986, Folge der Fernsehserie »For the Record«)
Regie: Atom Egoyan. Drehbuch: Paul Gross. Kamera: Kenneth Gregg. Schnitt: Myrtle Virgo. Musik: Eric Robertson. Darsteller: Patrick Tierney, Brenda Bazinet. Produktion: Alan Burke für die CBC. Länge: 60 min. Format: 16mm, Farbe.

THE FINAL TWIST (1986, Folge der Fernsehserie »Alfred Hitchcock Presents«)
Regie: Atom Egoyan. Drehbuch: Jim Beaver nach einem Roman von William Bankier. Darsteller: Martin Landau, Robert Wisdon, Ann-Marie Mc Donald. Produktion: John Slan für »Alfred Hitchcock presents«. Länge: 30 min. Format: 16mm, Farbe.

FAMILY VIEWING (1987, Spielfilm)
Regie, Drehbuch: Atom Egoyan. Kamera: Robert MacDonald, Peter Mettler. Schnitt: Atom Egoyan, Bruce McDonald. Musik: Michael Danna. Bauten, Ausstattung: Linda Del Rosario. Ton: Ross Redfern. Kostüme/Maske: Matti Sevink. Darsteller: David Hemblen (Stan), Aidan Tierney (Van), Gabrielle Rose (Sandra), Arsinée Khanjian (Aline), Selma Keklikian (Armen), Jeanne Sabourin (Alines Mutter), Rose Sarkisyan (Vans Mutter), Vasag Baghbourdarian (der junge Van), Davie Mackay (Mann hinter dem Schalter), Hrant Alianak (Verwalter), John Shafer (Privatdetektiv), Garfield Andrews (Hotelpage), Edwin Stephenson (Videoverkäufer), Aino Pirskanen (Frau), Souren Chekijian (Priester), Johnnie Eisen (Alines Kunde), John Pellatt (Fernsehstimme). Produktion: Ego Film Arts unter Beteiligung der Ontario Film Development Corporation und des Ontario Arts Council. Länge: 86 min. Format: 16mm, Farbe.

LOOKING FOR NOTHING (1988, Fernsehfilm)
Regie, Drehbuch: Atom Egoyan. Kamera: Andrew Binnington. Schnitt: Bruce Griffin. Darsteller: Aaron Ross Fraser, Arsinée Khanjian, Hrant Alianak. Produktion: Paul da Silva und Anne O'Brian für »Inside Stories«/Toronto Talkies. Länge: 30 min. Format: 16mm, Farbe.

SPEAKING PARTS (1989, Spielfilm)
Regie, Drehbuch: Atom Egoyan. Kamera: Paul Sarossy. Schnitt: Bruce McDonald. Musik: Mychael Danna. Ton: Steven Munro. Bauten, Ausstattung: Linda Del Rosario. Kostüme: Maureen Del Degan. Darsteller: Michael McManus (Lance), Arsinée Khanjian (Lisa), Gabrielle Rose (Clara), Tony Nardi (Eddy), David Hemblen (Produzent), Patricia Collins (Haushälterin), Gerard Parkes (Vater), Jackie Samuda (Die Braut), Frank Tata (Claras Bruder), Patrick Tierney (Verkäufer), Robert Dodds (Arzt), Leszek Lis (Freundin), Sharon Corder (Stimme), David MacKay (Mann). Produktion: Ego Film Arts unter Beteiligung von Telefilm Canada, The Ontario Film Development Corporation,

Academy Pictures, Film Four International. Länge: 92 min. Format: 35mm, Farbe.

THE ADJUSTER (1991, Spielfilm)
Regie, Drehbuch: Atom Egoyan. Kamera: Paul Sarossy. Schnitt: Bruce McDonald. Musik: Mychael Danna. Ton: Steven Munro. Bauten, Ausstattung: Linda Del Rosario. Kostüme: Maureen Del Degan. Darsteller: Elias Koteas (Noah), Arsinée Khanjian (Hera), Maury Chaykin (Bubba), Gabrielle Rose (Mimi), Jennifer Dale (Arianne), David Hemblen (Zensor), Rose Sarkisyan (Seta), Armen Kokorian (Simon), Jacqueline Samuda (Louise), Gerard Parkes (Tim), Patricia Collins (Lorraine), Don McKellar (Tyler), John Gilbert (Arzt), Stephen Ouimette (Larry, Schmetterlingssammler), Raoul Trujillo (sein Liebhaber), Tony Nardi (Motel Manager), Paul Bettis (Voyeur), Frank Jefferson (Simon als Baby). Produktion: Ego Film Arts unter Beteiligung von Telefilm Canada, The Ontario Film Development Corporation. Länge: 102 min. Format: 35mm, Scope, Farbe, Dolby Stereo.

EN PASSANT (1991, Episode des Gemeinschaftswerks MONTRÉAL VU PAR ...)
Regie, Drehbuch: Atom Egoyan. Kamera: Eric Cayla. Schnitt: Susan Shipton. Musik: Mychael Danna. Ton: Steven Munro. Darsteller: Maury Chaykin, Arsinée Khanjian. Produktion: Denise Robert, Doris Girard, Yves Rivard. Länge: 20 min. Format: 35mm, Farbe.

GROSS MISCONDUCT (1992, Fernsehfilm)
Regie: Atom Egoyan. Drehbuch: Paul Gross nach dem Buch von Martin O'Malley. Kamera: Brian Hebb. Schnitt: Gordon McClellen. Musik: Mychael Danna. Darsteller: Daniel Kash, Peter MacNeill, Linda Garanson, Doug Hughes, Lenore Zann. Produktion: Alan Burke für die CBC. Länge: 120 min. Format: 16mm, Farbe.

CALENDAR (1993, Spielfilm)
Regie, Drehbuch, Schnitt: Atom Egoyan. Kamera: Norayr Kasper. Musik: Duduk; Djivan Gasparian; Piano: Eve Egoyan; Vocals:

Garo Tchaliguan; Tar: Hovhanness Tarpinian. Ton: Ross Redfern, Steven Munro. Darsteller: Arsinée Khanjian (Dolmetscherin), Ashot Adamian (Fahrer), Fotograf (Atom Egoyan), Gäste: Michelle Bellerose, Natalia Jasen, Susan Hamann, Sveta Kohli, Viva Tsvetnova, Rula Said, Annie Szamosi, Anna Pappas, Amanda Martinez, Diane Kofri. Produktion: Ego Film Arts, ZDF (Mainz), The Armenian National Cinémathèque. Länge: 75 min. Format: 16mm, Farbe.

EXOTICA (1994, Spielfilm)

Drehbuch, Regie: Atom Egoyan. Kamera: Paul Sarossy. Schnitt: Susan Shipton. Musik: Mychael Danna. Ton: Steven Munro. Ausstattung: Linda del Rosario, Richard Paris. Darsteller: Bruce Greenwood (Francis), Mia Kirshner (Christina), Don McKellar (Thomas), Arsinée Khanjian (Zoe), Elias Koteas (Eric), Sarah Polley (Tracey), Victor Garber (Harold), Calvin Green (Zollbeamter), David Hemblen (Zollinspektor), Damon D'Oliveira (1. Mann in der Oper), Billy Merasty (2. Mann in der Oper), Peter Krantz (Mann im Taxi), Jack Blum (Kartenverkäufer), Ken McDougall (Türsteher). Produktion: Ego Film Arts, Telefilm Canada, The Ontario Film Development Corporation. Länge: 103 min. Format: 35mm, Scope, Farbe.

A PORTRAIT OF ARSHILE (1995, Kurzfilm)

Regie, Kamera, Schnitt, Produktion: Atom Egoyan. Darsteller: Atom Egoyan, Arsinée Khanjian, Arshile Egoyan. Länge: 4 min. Format: 16mm, Farbe und Schwarz/Weiß.

THE SWEET HEREAFTER (1997, Spielfilm)

Regie, Drehbuch nach dem gleichnamigen Roman von Russell Banks. Kamera: Paul Sarossy. Schnitt: Susan Shipton. Musik: Mychael Danna. Ton: Steven Munro. Kostüme: Beth Pasternak. Darsteller: Ian Holm (Mitchell Stevens), Caerthan Banks (Zoe), Sarah Polley (Nicole), Tom McCamus

(Sam), Gabrielle Rose (Dolores), Alberta Watson (Risa), Maury Chaykin (Wendell), Stephanie Morgenstern (Alison), Kirsten Kieferle (Stewardess), Arsinée Khanjian (Wanda), Earl Pastko (Hartley), Simon Baker (Bear), David Hemblen (Abbott), Bruce Greenwood (Billy), Sarah Rosen Fruitman (Jessica), Marc Donato (Mason), Devon Finn (Sean), Fides Krucker (Klara), Magdalena Sokoloski (die kleine Zoe), James D. Watts (der kleine Mitchell), Brooke Johnson (Mary), Allegra Denton (Jenny), Peter Donaldson (Schwartz), Russell Banks (Dr. Robeson). Produktion: Ego Film Arts unter Beteiligung von Telefilm Canada, The Greenberg Fund, The Movie Network, The Government of Canada, Canadian Film or Video Production, Tax Credit Program. Länge: 110 min. Format: 35mm, Scope, Farbe.

BACH CELLO SUITE #6: SARABANDE

(1997, Fernsehfilm)

Regie: Atom Egoyan. Kamera: Norayr Kasper. Darsteller: David Hemblen, Arsinée Khanjian, Yo-Yo Ma, Don McKellar, Jan Rubes, Lori Singer

FELICIA'S JOURNEY (1999, Spielfilm)

Regie, Drehbuch (nach dem gleichnamigen Roman von William Trevor): Atom Egoyan. Kamera: Paul Sarossy. Schnitt: Susan Shipton. Musik: Michael Danna. Ton: Brian Simmons. Ausstattung: Jim Clay, Chris Seagers. Kostüme: Sandy Powell. Darsteller: Bob Hoskins (John Hilditch), Elaine Cassidy (Felicia), Arsinée Khanjian (Gala), Sheila Reid (Iris), Nizwar Karaj (Sidney), Ali Yassine (Zollbeamter), Peter McDonald (Johnny Lysaght), Gerard McSorley (Felicias Vater), Brid Brennan (Mrs. Lysaght), Danny Turner (der junge Hilditch), Claire Benedict (Miss Calligary). Produktion: Icon/Alliance Atlantis. Länge: 116 min. Format: 35mm, Scope, Farbe.

Literatur

- Allor, Martin / Juteau, Danielle / Shepherd, John (1994): Contingencies of Culture: The Space of Culture in Canada and Quebec. In: *Culture and Policy*, Vol. 6, No 1 (1994). http://www.gu.edu.au/gwis/akccmp/6_1_Introduction.html, abgefragt am 2.7.1998.
- Anderson, Benedict (1996): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt, New York.
- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London.
- Angus, Ian / Shoesmith, Brian (1993): Dependency/Space/Policy: An Introduction to a Dialogue with Harold Innis. In: *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Vol. 7, No 1 (1993), ed. by Brian Shoesmith & Ian Angus. <http://kali.murdoch.edu.au/~continuum/7.1/Angus&S.html>, abgefragt am 2.7.1998.
- Aristarco, Guido (1992): Das Kino – Von der Chemie zu den elektronischen Prozessen. In: Siegfried Zielinski (Hg.): *Video: Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*. Frankfurt/M. u.a., S. 67-72.
- Arroyo, José (1992): Bordwell Considered. *Cognitivism, Colonialism and Canadian Cinematic Culture*. In: *Cineaction!*, No 28 (1992), S. 74-88.
- Arroyo, José (1987): The Alienated Affections of Atom Egoyan. (Interview) In: *Cinema Canada*, No 145 (Oct. 1987), S. 14-19.
- Assmann, Jan (1991): Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt/M., S.337-355.
- Assmann, Aleida / Friese, Heidrun (1998) (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt/M.
- Assmann, Aleida / Friese, Heidrun (1998a): Einleitung. In: Assmann/Friese (1998), S. 11-23.
- Atwood, Margaret (1987): *Survival*. In: Mandel/Taras (1987), S. 162-172.
- Atwood, Margaret (1987a): *The Casual Incident of Death*. In: Mandel/Taras (1987), S. 173-180.
- Bailey, Cameron (1990): *Scanning Egoyan*. In: *Andere Sinema*, No 95 (Jan./Feb. 1990), S. 47-53.
- Banks, Russel (1991): *The Sweet Hereafter*. New York.
- Banning, Kass (1988): Reflections on »A Critical Dialogue«. In: *Cinema Canada* (March 1988), S. 28-29.
- Barchfeld, Christiane (1993): *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen.
- Barker, Adam (1989): *Speaking Parts*. In: *Monthly Film Bulletin*, Vol. 56, No 668 (Sept. 1989), S. 28-29.
- Barker, Adam (1988): *Family Viewing*. In: *Monthly Film Bulletin*, Vol. 55, No 657 (Oct. 1988), S. 299-300.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer* [1980]. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland (1980): *Lektion* [1978]. Frankfurt/M.
- Baudrillard, Jean (1994): *Plastic Surgery for the Other – An Essay*. http://www.ctheory.com/a33-plastic_surgery.html, abgefragt am 20.2.1998.
- Baudrillard, Jean (1992): *Transparenz des Bösen*. Berlin.
- Baudrillard, Jean (1989): *Videowelt und fraktales Subjekt*. In: *Ars electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin, S. 113-131.
- Baudrillard, Jean (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod*. München.
- Baudry, Jean-Louis (1994): *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks* [1975]. In: *Psyche*, Vol. 48, Nr. 11 (1994), S. 1047-1074.
- Baudry, Jean-Louis (1993): *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* [1970]. In: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*, H.5 (1993), S. 36-43.
- Baumann, Gerd (1998): *Ethnische Identität als diskursive Konstruktion. Dominante und demiotische Identitätsdiskurse in einer multiethnischen Vorstadt*. In: Assmann/Friese (1998), S. 288-313.
- Beattie, Eleanor (1973): *A Handbook of Canadian Film*. Toronto, London.
- Beke, László (1990): *Im Netz des Quadratnetzes*. In: *Ars Electronica* (Hg.): *Im Netz der Systeme*. Berlin, S. 95-105.
- Bergson, Henri (1991): *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896]. Hamburg.
- Bergson, Henri (1985): *Denken und schöpferisches Werden* [1934]. Frankfurt/M.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London u.a.
- Bhabha, Homi K. (1990): *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*. In: *Rutherford* (1990), S. 207-221.
- Bhabha, Homi K. (1990a) (Hg.): *Nation and Narration*. London, New York.

- Bhabha, Homi K. (1983): The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism. In: *Screen*, Vol. 24, No 6 (Nov./Dec. 1983), S. 19-36.
- Blüher, Dominique (1994): Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, Nr. 2 (Nov. 1994), S. 66-70.
- Boehm, Gottfried (1985): Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart, S. 113-128.
- Bohr, Alexander (1991): *Fremde im eigenen Land*. (Dokumentarfilm).
- Bohr, Alexander (1995): *Atomstrukturen*. Die Filmwelt des Atom Egoyan (Dokumentarfilm).
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London.
- Bronfen, Elisabeth (1998): Die Vorführung der Hysterie. In: Assmann/Friese (1998), S. 232-268.
- Bukow, Wolf-Dietrich (1984): *Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften*. Formen kultureller Kommunikation. Frankfurt/M.
- Bürger, Christa (1987): *Moderne als Postmoderne: Jean-Francois Lyotard*. In: Christa und Peter Bürger (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt/M., S. 122-143.
- Burgess, J. Peter (1998): *European Borders: History Of Space/Space Of History*. http://www.ctheory.com/a-european_borders.html, abgefragt am 25.7.98.
- Burnett, Ron (1993): *Speaking Parts*. Introduction by Ron Burnett. In: *Egoyan* (1993), S. 9-22.
- Burnett, Ron (1993a): *Between the Borders of Cultural Identity: Atom Egoyan's Calendar*. In: *Cineaction!*, No 32 (Fall 1993) S. 30-34.
- Burnett, Ron (1989): *Atom Egoyan*. An Interview. In: *Cineaction!*, No 16 (Spring 1989), S. 40-44.
- Burnett, Ron (1988): *Family Viewing*. An Appreciation by Ron Burnett. In: *Film Views*, No 33 (Spring 1988), S. 30.
- Burnett, Ron (1988): *Atom Egoyan*. (Interview) In: *Film Views*, No 33 (Spring 1988), S. 24-25.
- Butz, Georg Martin (1995): *Das Medium im Film*. Video und andere technische Medien am Beispiel ausgewählter Filme Atom Egoyan's. Unveröff. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität Köln.
- Butz, Georg Martin (1995a): *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Gedanken über Atom Egoyan und seine Filme. In: *Gaffer* (Sommer 1995), S. 8-10.
- Canada Film Industry Task Force (1985): *Canadian Cinema: A solid base*. Ottawa.
- Canova, Gianni (1993): *Abwege und Rückfahrten*. Metamorphosen der Reise im Kino der 80er Jahre. In: Müller/Vorauer (1993), S. 155-164.
- Chang, Chris (1993): *Ruined*. In: *Film Comment*, Vol. 29, Nr. 6, (Nov./Dec. 1993), S. 73.
- Cinema Canada Online: <http://www.io.org/cinacan/>.
- Coates, Paul (1997): *Protecting the Exotic: Atom Egoyan and Fantasy*. In: *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 6, No 2 (Fall/Autumn 1997), S. 21-33.
- Colo, Papo / Fusco, Coco (1991) (Hg.): *The Hybrid State*. New York.
- Corrigan, Timothy (1993): *Der unlesbare Film: Lektüren und Fehl-Lektüren zeitgenössischer Filme*. In: Müller/Vorauer (1993), S. 57-75.
- CultureNet – Film and Video: <http://www.ffa.ucalgary.ca/others/FILM.html>.
- Curtis, Robin (1996): *Lakunae der Geschichte(n): zu Gedächtnis und Alterität*. In: *Frauen und Film*, Nr. 58/59 (1996), S. 113-138.
- Darke, Chris (1993): *Cinema and Video at War*. In: *Sight and Sound*, Vol. 3, Issue 7 (July 1993), S. 26-28.
- Debord, Guy (1978): *Die Gesellschaft des Spektakels [1967]*. Hamburg.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild*. Kino 2 [1985]. Frankfurt/M.
- Deleuze, Gilles (1989): *Bergson zur Einführung*. Hamburg.
- Deleuze 1997, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1 [1983]. Frankfurt/M.
- Deleuze, Gilles /Guattari, Félix (1976): *Kafka*. Für eine kleine Literatur. Frankfurt/M.
- Derrida, Jacques (1997): *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs*. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die Sprache der Anderen*. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen. Frankfurt/M., S. 15-41.
- Derrida, Jacques (1996). *Grammatologie [1967]*. Frankfurt/M.
- Desbarats, Carole (1993): *Conquering what They Tell Us is »Natural«*. In: Desbarats/Ligeira/Rivière/Virilio (1993), S. 9-31.
- Desbarats, Carole / Ligeira, Jacinto / Rivière, Danièle / Virilio, Paul (1993): *Atom Egoyan*. Paris.
- Doane, M. A. (1988): *Film and the Masquerade*. Theorizing the Female Spectator. In: Patricia Erens (Hg.): *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington, S. 41-57.
- Dorland, Michael (1991): *The War Machine: American Culture, Canadian Cultural Sovereignty & Film Policy*. In: *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 1, No 2 (1991), S. 35-48.
- Dorland, Michael (1989): *Theses On Canadian Nationalism*. In *Memoriam George P. Grant*. In: *Cineaction!*, No 16 (Spring 1989), S. 3-5.

- Dorland, Michael (1988): *The Shadow of Canadian Cinema: Bruce Elder's Immodist Proposal*. In: Fetherling (1988), S. 316-322.
- Egoyan, Atom (2000): Interview von Jennifer Keene (CBC Radio). http://infoculture.cbc.ca/archives/filmtv/filmtv_11111999_egoyan.phtml, abgefragt am 13. 3. 2000.
- Egoyan, Atom (1998): *Der Arrangeur*. Atom Egoyan über »Das süße Jenseits« und andere Fantasien. (Interview) In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 53, (4. 3. 1998), S. 22.
- Egoyan, Atom (1997): *Recovery*. In: *Sight and Sound*, Vol. 7, No 10 (Oct. 1997), S. 21-23.
- Egoyan, Atom (1995): *Exotica*. Toronto.
- Egoyan, Atom (1993): *Speaking Parts*. Toronto.
- Egoyan, Atom (1993a): *Surface Tension*. In: *Egoyan (1993)*, S. 25-38.
- Egoyan, Atom (1991): *Der Mensch lebt in keiner normalen Situation*. Ein Gespräch mit dem kanadischen Filmemacher Atom Egoyan. In: *Süddeutsche Zeitung* (23. 10. 1991), S. 12.
- Egoyan, Atom (1988): *Ladies and gentlemen of the Jury*. In: *Cinema Canada*, No 156 (Oct. 1988), S. 35.
- Elder, Bruce (1989): *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo (Ontario).
- Elder, Bruce (1988): *The Cinema We Need*. In: Fetherling (1988), S. 260-271.
- Elder, Bruce (1988a): *A Vindication*. In: Fetherling (1988), S. 301-315.
- Evans, Gary (1992): *In the National Interest: A Chronicle of the International Filmboard of Canada from 1949-1989*. Toronto u.a.
- Evans, Gary (1984): *John Grierson and the National Film Board. The Politics of Wartime Propaganda*. Toronto.
- Fetherling, Douglas (1988) (Hg.): *Documents in Canadian Film*. Peterborough.
- Flusser, Vilém (1996): *Kommunikologie*. Vilém Flusser. Schriften, Bd. 4, hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim.
- Flusser, Vilém (1995): *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zur Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim.
- Flusser, Vilém (1994): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt/M.
- Forum (1993): 23. Internationales forum des jungen films berlin 1993.
- Foucault, Michel (1997): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]*. Frankfurt/M.
- Foucault, Michel (1973): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [1961]*. Frankfurt/M.
- Freud, Sigmund (1972): *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt/M, Bd. 5.
- Freud, Sigmund (1946): *Trauer und Melancholie*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. X, London, S. 429-446.
- Freud, Sigmund (1940): *Totem und Tabu*. *Gesammelte Werke*, Bd. IX, London.
- Friese, Heidrun (1998): *Identität: Begehren, Name und Differenz*. In: Assmann/Friese (1998), S. 24-43.
- Frye, Northrop (1988): *Sharing the Continent*. In: Mandel/Taras (1987), S. 206-216.
- Frye, Northrop (1971): *Preface*. In: *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*. Toronto, S. i-x.
- Fuchs, Martin (1998): *Erkenntnispraxis und die Repräsentation von Differenz*. In: Assmann/Friese (1988), S. 105-137.
- Fuchs, Cindy (1998a): *Staying Open*. (Interview) In: *Philadelphia City Papers* (26. Dezember 1997 bis 1. Januar 1998), S. 22f.
- Galkina, Helen (1998): *Theoretical Approaches to Ethnic Identity*. <http://lucy.ukc.ac.uk/csac-pub/russian/galkina.html>, abgefragt am 2.7.1998.
- Gasher, Mike (1993): *Decolonizing the Imagination: Cultural Expression as Vehicle of Self-Discovery*. In: *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 2, Nos 2-3 (1993), S. 95-105.
- Gass, Lars Henrik (1996): *Poröse Bilder. Das Kino reflektiert seinen Ernstfall*. In: *Arnoldshainer Filmgespräche*, Nr. 13 (1996), S. 87-93.
- Genocid (1998): <http://www-scf.usc.edu/~kha-chato/armenia.html> (Informationen zum armenischen Genozid sowie weiterführende Links zur armenischen Geschichte und Kultur), abgefragt am 7.1.1998.
- Glassman, Marc (1993): *Emotional Logic*. Marc Glassman interviews Atom Egoyan. In: *Egoyan (1993)*, S. 41-57.
- Grant, George (1988): *In Defence of North America*. In: Mandel/Taras (1987), S. 181-195.
- Grant, George (1969): *Technology and Empire: Perspectives on North America*. Toronto.
- Grant, George (1965): *Lament for a Nation: The Defeat of Canadian Nationalism*. Toronto.
- Grierson, John (1988): *A Film Policy for Canada [1944]*. In: Fetherling (1988), S. 51-67.
- Gwózdź, Andrej (1994): *Das Kinematographische tele-vis(ion)iert*. In: Joachim Paech (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar, S. 179-189.
- Habermas, Jürgen (1998): *Die postnationalen Konstellationen*. Frankfurt/M.
- Halbwachs, Maurice (1991): *Das kollektive Gedächtnis*. [1950, Das Manuskript des Buchs ist nach Halbwachs' Tod, 1945, in seinem Nachlaß gefunden worden] Frankfurt/M.
- Hall, Stuart (1990): *Cultural Identity and Diaspora*. In: Rutherford (1990), S. 222-237.

- Hall, Stuart (1989): Antonio Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von »Rasse« und Ethnizität. In: Nora Rähzel (Hg.): Stuart Hall. Ausgewählte Schriften. Hamburg, Berlin, S. 56-91.
- Hall, Stuart (1989a): Die Konstruktion von »Rasse« in den Medien. In: Nora Rähzel (Hg.): Stuart Hall. Ausgewählte Schriften. Hamburg, Berlin, S. 150-171.
- Hall, Stuart (1980): Encoding/Decoding. In: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (Hg.): Culture, Media Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-79. London, S. 128-138.
- Hall, Stuart (1973): The Television Discourse: Encoding and Decoding. Centre of Contemporary Cultural Studies, Birmingham, Occasional Papers, No 7.
- Handling, Piers (1988): The Cinema We Need? In: Fetherling (1988), S. 284-293.
- Harcourt, Peter (1995): Imaginary Images. An Examination of Atom Egoyan's Films. In: Film Quarterly, Vol. 48, No 3 (Spring 1995), S. 2-14.
- Harcourt, Peter (1993): The Canadian Nation – An Unfinished Text. In: Canadian Journal of Film Studies, Vol. 2, Nos 2-3 (1993), S. 5-26.
- Harcourt, Peter (1988): Politics or Paranoia? In: Fetherling (1988), S. 294-300.
- Haverkamp, Anselm (1997) (Hg.): Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen. Frankfurt/M.
- Heath, Steven (1981): Questions of Cinema. Bloomington.
- Hehner, Barbara (1987) (Hg.): Making it: The Business of Film and Television Production in Canada. Toronto.
- Heinbecker, Paul (1993): Einwanderung und Multikulturalismus: Kanadas Erfahrungen. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien, 13. Jg., Nr. 1 (1993), Bd. 23, S. 157-164.
- Herbert, Gilles / Gagnon, Monika Kin / Winnipeg Filmgroup / Dunlop Art Gallery (1995): Dislocations. Winnipeg.
- Higson, Andrew (1990): The Concept of National Cinema. In: Screen, Vol. 31 (Winter 1990), S. 36-46.
- Hitchcock, Peter (1993/94): The Othering of Cultural Studies. Third Text, No 25 (1993/94).
- Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Hildesheim.
- Innis, Harold (1971): A History of the Canadian Pacific Railway. Toronto.
- Innis, Harold (1956): Essays in Canadian Economic History (ed. by Mary Q. Innis). Toronto.
- Innis, Harold (1951): The Bias of Communication. Toronto.
- Jameson, Fredric (1994): High-Tech-Kollektive im späten Godard. In: Film und Kritik, Nr. 2 (Nov. 1994), S. 5-22.
- Kafka, Franz (1973): Tagebücher 1910-1923, Frankfurt/M.
- Kaltenecker, Siegfried (1994): Im Schatten der Objekte. Über die Reflexionen eines anderen Selbst in Matthias Müllers »Aus der Ferne – The Memo Book.« In: Film und Kritik, Nr. 2 (Nov. 1994), S. 71-84.
- Keiper, Jürgen (1994): Film auf Leinwand, 3 x 4 m. In: Film und Kritik, Nr. 2 (Nov. 1994), S. 85-95.
- Kellner, Douglas (1995): Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern. London, New York.
- Keohone, Kieran (1992): Symptoms of Canada. National Identity and the Theft of National Enjoyment. In: Cineaction!, No 28 (Spring 1992), S. 20-33.
- Kilb, Andreas (1998): Familienbilder. In: Die Zeit (5. 3. 1998), S. 43.
- Kirchmann, Kay (1996): Als die Filmarbeiter die Fabrik der Fakten verließen, oder: Was sieht der Mann mit der Kamera? Zu Dziga Vertovs »Der Mann mit der Kamera«. In: Arnoldshainer Filmgespräche, Nr. 13 (1996), S. 94-103.
- Kirchmann, Kay (1994): Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: Film und Kritik, Nr. 2 (November 1994), S. 23-38.
- Klawans, Stuart (1999): Getting Inside the Head for a Portrait of Evil. In: The New York Times (21. November 1999).
- Kleinspehn, Thomas (1989): Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek b. Hamburg.
- Kleinstauber, Hans J. (1987): Mediensituation und Kommunikationsforschung in Kanada. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien, 7. Jg., Nr. 1 u. 2 (1987), Bd. 12, S. 53-68.
- Klippel, Heike (1997): Gedächtnis und Kino. Basel u.a.
- Klippel, Heike (1995): Bergson und der Film. In: Frauen und Film, Nr. 56/57 (1995), S. 79-97.
- Kölner Stadtanzeiger (1995): Alle Wege führen zur Nachtbar. Dunkle Geschäfte, merkwürdige Beziehungen: Atom Egoyans Meisterwerk »Exotica«. In: Kölner Stadtanzeiger (7./8. 1. 1995), S. 24.
- Körte, Peter (1998): Der Rattenfänger von Toronto. In: Frankfurter Rundschau (4. 3. 1998), S. 8.
- Koutcharian, Gerayer (1989): Der Siedlungsraum der Armenier unter dem Einfluß der historisch-politischen Ereignisse seit dem Berliner Kongreß 1878: Eine politisch-geographische Analyse und Dokumentation. Berlin.
- Kramer, Fritz (1998): Zeit, Ritual und Rhythmus in Dimodonko. In: Rügen/Gottlob/Mittag (1998), S. 296-307.
- Kramer, Jürgen (1997): British Cultural Studies. München.

- Kraus, Matthias (1998): Atom Egoyan. Ein Filmemacher aus Kanada. In: *Ahornblätter*. Marburger Beiträge zur Kanada-Forschung, Nr. 11 (1998), S. 114-129.
- Kraus, Matthias (1998a): Erinnerung – Image – Identität. Atom Egoyans Suche nach dem mentalen Bild. In: *Augenblick*, Nr. 27 (1998), S. 27-54.
- Kraus, Matthias (1998b): Vom Bild zum Körper. Zur Mediatisierung von Erfahrung bei Atom Egoyan. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut*. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. St. Augustin, S. 323-338.
- Kreimeier, Klaus (1995): *Lob des Fernsehens*. München, Wien.
- Kreimeier, Klaus (1992): *Notizen im Zwielicht*. Marburg.
- Kroker, Arthur (1992): *The Possessed Individual*. Technology and the French Postmodern. Montreal.
- Kroker, Arthur (1984): *The Canadian Discourse*. Technology and the Canadian Mind. In: Inis/McLuhan/Grant. New York.
- Kuhn, Annette (1982): *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London.
- Lacan, Jacques (1980): *Das Seminar II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Olten u.a.
- Lacan, Jacques (1973): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*. In: *Schriften I*, hg. v. Norbert Haas, Olten u.a., S. 61-70.
- Laplanche, J. / Pontalis, J.-B. (1972): *Das Vokabular der Psychoanalyse [1967]*. 2 Bde. Frankfurt/M.
- Lauretis, T. de (1990): *Ödipus Interruptus*. In: *Frauen und Film*, Nr. 48 (1990), S. 5-29.
- Ligeira, Jacinto (1993): *The Recollection of Scattered Parts*. In: *Desbarats/Ligeira/Rivière/Virilio* (1993), S. 33-81.
- Longfellow, Brenda (1996): *Globalization and National Identity in Canadian Film*. In: *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 5, No 2 (1996), S. 3-16.
- Lowder, Rose (1991) (Hg.): *The Visual Aspect*. Recent Canadian Experimental Films. Avignon.
- Lux, Stefan (1992): *Fremde im eigenen Ich*. Der Autorenfilmer Atom Egoyan. In: *Filmdienst*, 45. Jg., Nr. 2 (21. 1. 1992), S. 4-6.
- Lytotard, Jean-Francois (1991): *Eine postmoderne Fabel über die Postmoderne oder: In der Megapolis*. In: Robert Weinmann und Hans Gumbrecht (Hg.): *Postmoderne – globale Differenz*. Frankfurt/M., S. 291-304.
- Lytotard, Jean-Francois (1987): *Der Widerstreit*. München.
- Lytotard, Jean-Francois (1985): *Rasche Bemerkung zur Frage der Postmoderne*. In: *Ders.: Grabal des Intellektuellen*. Wien, S. 80-88.
- Lytotard, Jean-Francois (1979): *Apathie in der Theorie*. Berlin.
- Magder, Ted (1993): *Canada's Hollywood*. The Canadian State and Feature Films. Toronto, Buffalo, London.
- Mandel, Eli / Taras, David (1987) (Hg.): *A Passion for Identity*. An Introduction to Canadian Studies. Toronto.
- Maranda, Michael Gerard (1998): *Mirroring Nations*. <http://www.intersource.com/~safischb/conf/papers/maranda.html>, abgefragt am 2.7.1998.
- Marcus, George E. / Clifford, James (1984): *Writing Culture*. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley.
- Marks, Laura U. (1994): *A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*. In: *Screen*, Vol. 35, No 3 (Autonne 1994), S. 244-264.
- Martin, Michael T. (1995) (Hg.): *Cinemas of the Black Diaspora*. Diversity, Dependence, and Oppositionality. Detroit.
- McLuhan, Marshall (1969): *Counter Blast*. Toronto.
- McLuhan, Marshall (1967): *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York.
- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extension of Man*. Toronto.
- Meisel, John (1986): *Escaping Extinction: Cultural Defence of an Undefended Border*. In: *Canadian Journal of Political and Social Theory*. Vol. X, Nos 1-2 (1986), S. 248-265.
- Mercer, Kobena (1988): *Diaspora Culture and the Dialogic Imagination*. The Aesthetics of Black Independent Filmmaking in Britain. In: Claire Andrade Watkins / Mbye B. Chams (Hg.): *Blackframes Critical Perspectives in Black Independent Cinema*. Cambridge, S. 50-61.
- Merschmann, Helmut (1993): *Reisend, schauend – auf der Suche*. Ein Porträt des kanadischen Regisseurs Atom Egoyan. In: *filmwärts*, Nr. 28, H. 4 (Dezember 1993), S. 4-8.
- Merschmann, Helmut (1993a): *Interview mit Atom Egoyan*. In: *filmwärts*, Nr. 28, H. 4 (Dezember 1993), S. 9-11.
- Metz, Christian (1997): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films [1990]*. Münster.
- Metz, Christian (1994): *Der fiktionale Film und sein Zuschauer*. Eine metapsychologische Untersuchung [1975]. In: *Psyche*, Vol. 48, Nr. 11 (1994), S. 1004-1046.
- Metz, Christian (1986): *The Imaginary Signifier [1975]*. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. A Film Theory Reader. New York u.a., S. 244-278.
- Metz, Christian (1985): *Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism*. In: Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods*. Vol. II, Berkeley u.a., S. 543-549.

- Mitchell, W.J.T. (1997): Der Pictorial Turn. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin, S. 15-40.
- Modellmog, Debra A. (1993): *Readers and Mythic Signs. The Oedipus Myth in Twenty Century Fiction*. Carbondale, Edwardsville.
- Morris, Peter (1978): *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema, 1895-1939*. Montreal.
- Müller, Jürgen E. / Vorauer, Markus (1993) (Hg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster.
- Mulvey, Laura (1980): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York u.a. 1986, S. 198-209.
- Museum Bochum (1995): *Museum Bochum und die Stiftung für Armenische Studien, Bochum (Hg.): Armenien. 5000 Jahre Kunst und Kultur*. Tübingen.
- Naficy, Hamid (1997): *The Accented Style of the Independent Transnational Cinema: A Conversation with Atom Egoyan*. In: George E. Marcus (Hg.): *Cultural Producers in Perilous States*. London, S. 179-231.
- Naficy, Hamid (1993): *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*. New York.
- Nelson, Joyce (1988): *The Colonized Eye. Rethinking the Grierson Legend*. Toronto.
- Niethammer, Lutz (1994): *Konjunkturen und Konkurrenzen kollektiver Identität. Ideologie, Infrastruktur und Gedächtnis in der Zeitgeschichte*. In: *Prokla. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, Nr. 24 (1994), S. 378-399.
- Oskaar, Els (1987): *Zur Situation ethnischer Minoritäten in sprachlicher und soziokultureller Sicht*. In: Friedel H. Bastein (Hg.): *Kanada heute. Hamburger Beiträge zu Raum, Gesellschaft und Kultur*. Frankfurt/M., S. 123-142.
- Paech, Joachim (1997a): *Intermedialität*. In: *Medienwissenschaft*, Nr. 1 (1997), S. 12-30.
- Paech, Joachim (1997b): *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*. In: *Medienwissenschaft*, Nr. 4 (1997), S. 400-420.
- Paech, Joachim (1997c): *Cinema mista – Kino im Film*. In: Irmela Schneider / Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien – Netze – Künste*. Köln, S. 118-138.
- Paech, Joachim (1994) (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar.
- Pagel, Gerda (1991): *Lacan zur Einführung*. Hamburg.
- Pendakur, Manjunath (1990): *Canadian Dreams & American Control. The Political Economy of the Canadian Film Industry*. Toronto.
- Perlmutter, Tom (1989): *Trespassed Territory*. In: *Cinema Canada*, No 162 (April/May 1989), S. 13-14.
- Perlmutter, Tom (1989a): *Atom Egoyan's Speaking Parts*. In: *Cinema Canada* (Nov. 1989), S. 20.
- Pevere, Geoff (1995): *No Place like Home: The films of Atom Egoyan*. In: *Egoyan (1995)*, S. 9-41.
- Pevere, Geoff (1995a): *Difficult to say. An Interview with Atom Egoyan*. In: *Egoyan (1995)*, S. 43-67.
- Pevere, Geoff (1988): *The Rites (and Wrongs) of the Elder or The Cinema We Got: The Critics We Need*. In: *Fetherling 1988*, S. 323-335.
- Polan, Dana (1985): *A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Selfreflexive Film*. In: Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods*. Vol. II, Berkeley u.a., S. 661-672.
- Posner, Michael (1993): *Canadian Dreams. The Making and Marketing of Independent Films*. Vancouver.
- Pratley, Gerald (1987): *Torn Sprockets. The Uncertain Projection of the Canadian Film*. Newark.
- Preikschat, Wolfgang (1987): *Video: Die Poesie der neuen Medien*. Weinheim, Basel.
- Ragland Sullivan, Ellie (1989): *Seeking the Third Term: Desire, the Phallus, and the Materiality of Language*. In: Richard Feldstein/Judith Roof (Hg.): *Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, S. 40-64.
- Reineke, Stefan (1996): *Wenn das Kino über sich selbst staunt*. In: *Arnoldshainer Filmgespräche*, Nr. 13 (1996), S. 9-15.
- Rex, John (1998): *National Identity in the Democratic Multi-Cultural State*. (Paper delivered to the Joint Conference of the Association for the Study of Ethnicity and Nationalism and the Centre for Research in Ethnic Relations held at the London School of Economics, Friday, May 3rd 1996) [http:// www.bsos.umd.edu /CSS97/papers/asencre.html](http://www.bsos.umd.edu/CSS97/papers/asencre.html), abgefragt am 2.7.1998.
- Ritz-Müller, Ute (1998): *Afrikanisches Geschichtsd Denken. Zur rituellen Nachstellung höfischer Geschichte*. In: *Rüsen/Gottlob/Mittag (1998)*, S. 217-246.
- Rivière, Danièle (1993): *The Place of the Spectator*. In: *Desbarats/Ligeira/Rivière/Virilio 1993*, S. 83-103.
- Rothe, Marcus (1994): *Die Kamera in dir. (Interview) In: Tip*, Nr. 26 (1994), S. 38-43.
- Rüsen, Jörn / Gottlob, Michael/ Mittag, Achim (1998) (Hg.): *Die Vielfalt der Kulturen. Erinnerung, Geschichte, Identität 4*. Frankfurt/M.
- Rüsen, Jörn / Straub, Jürgen (1998) (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Frankfurt/M.

- Ruß, Christian (1998): Hollywood gleichsam durch die Hintertür. (Interview) In: taz (5. 3. 1998), S. 19.
- Rutherford, Jonathan (1990) (Hg.): Identity, Community, Culture, Difference. London.
- Rutherford, Jonathan (1990a): A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference. In: Rutherford (1990), S. 9-27.
- Sadie, Stanley (1984) (Hg.): The New Groove Dictionary of Musical Instruments. Bd. I, London.
- Schleicher, Harald (1991): Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini. Tübingen.
- Schmid, Georg (1993): Zur Theorie und Praxis historischer Re-Präsentation. In: Müller / Vorauer (1993), S. 107-124.
- Schmidt, J. Siegfried (1991): Gedächtnis – Erzählen – Identität. In: Aleida Assmann / Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt/M., S. 378-397.
- Schütte, Wolfram (1994): Die Geburt des Fetischs aus dem Geiste der erotischen Verdrängung. Expeditionen zum dunklen Kontinent des Perversen: Atom Egojans »Exotica«. In: Frankfurter Rundschau (22. 12. 1994), S. 8.
- Seeßlen, Georg (2000): Weiterleben nach dem Verlust von Heimat, Sprache, Liebe. Anmerkungen zu den Filmen von Atom Egojan. In: EPD Film, 17. Jg., Nr. 3 (März 2000), S. 16-25.
- Seeßlen, Georg (1999): Kriegsnovelle oder Wie eine Erzählgemeinschaft für einen moralischen Krieg erzeugt wird. In: Jungle World, Nr. 21 (19. 5. 1999), S. 15-19.
- Seeßlen, Georg (1995): Thriller: Kino der Angst. Marburg.
- Seeßlen, Georg (1990): Der pornographische Film. Frankfurt/M., Berlin.
- Shary, Timothy (1995): Video as Accessible Artifact and Artificial Access: The Early Films of Atom Egojan. In: Film Criticism, Vol. XIX, No 3 (Spring 1995), S. 2-29.
- Sheddon, Jim (1995) (Hg.): Presence and Absence. The Michael Snow Project. Toronto.
- Shimada, Shingo (1998): Identitätskonstruktion und Übersetzung. In: Assmann / Friese (1998), S. 138-165.
- Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin, S. 41-64.
- Siraganian, Lisa (1998): Film and the Survivor in Atom Egojan's Family Viewing. Documentary Fictions, Eng 368. <http://wso.williams.edu/orgs/729/issue1/Lisa.html>, abgefragt am 20.4.1998.
- Sobchak, Vivian (1988): The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der »Gegenwärtigkeit' im Film und in den elektronischen Medien. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M., S. 416-428.
- Stam, Robert (1997): Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema. Durham/London.
- Stam, Robert (1992): Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York u.a.
- Steven, Peter (1993): Brink of Reality: New Canadian Documentary Film and Video. Toronto.
- Strähle, Christine (1997): Multikulturalismus, First Nations und Citizenship in Kanada. In: Ahornblätter, Nr. 10 (1997), S. 69-108.
- Straub, Jürgen (1998) (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität 1. Frankfurt/M.
- Straub, Jürgen (1998a): Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann/Friese (1998), S. 73-104.
- Stukator, Angela (1993): Critical Categories and the (Il)logic of Identity. In: Canadian Journal of Film Studies, Vol. 2, Nos 2-3 (1993), S. 117-128.
- Taubin, Amy (1989): Up and Atom. In: Film Comment, No 25 (Nov./Dec. 1989), S. 27-29.
- Taureck, Bernhard H. F. (1997): Michel Foucault. Reinbek b. Hamburg.
- Testa, Bart (1989): Spirit in the Landscape. Toronto.
- Testa, Bart (1988): So, What did Elder Say? In: Fetherling (1988), S. 272-283.
- The National Film Board Film Guide 1990: The production of the National Film Board of Canada from 1939-1989.
- The National Film Board of Canada (NFB): <http://www.nfb.ca/>.
- The Virtual Film Festival: <http://www.virtualfilm.com/>.
- Thunert, Martin (1991): Zum Verhältnis der politischen Kulturen Kanadas und der Vereinigten Staaten. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien, 11. Jg., Nr. 1 u. 2 (1991), Bd. 19/20, S. 63-78.
- Topalovich, Maria (1984): A Pictorial History of Canadian Film Awards. Toronto.
- Turner, D.J. (1987): Canadian Feature Film Index: 1913-1985. Ottawa.
- Virilio, Paul (1993): Video Letters. (Interview) In: Desbarats/Ligeira/Rivière/Virilio (1993), S. 105-117.
- Wagner, Peter (1998): Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität. In: Assmann / Friese (1998), S. 44-72.

- Walder, Martin (1998): Der Rattenfänger und das starke Mädchen. In: Neue Zürcher Zeitung (24./25. 1. 1998), S. 34.
- Wall, Karen (1993): »Déjà vu/jamais vu« – The Adjuster and the Hunt for the Image. In: Canadian Journal of Film Studies, Vol. 2, Nos 2-3 (1993), S. 129-144.
- Welsch, Wolfgang (1988): Unsere postmoderne Moderne. Weinheim.
- White, Hayden (1986): Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Stuttgart.
- White, Hayden (1973): Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore, London.
- Who's who in Canadian Film and Television 1987, Toronto.
- Willemsen, Paul (1994): The National. In: Ders.: Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory. Bloomington, S. 206-219.
- Winkler, Hartmut (1992): Der filmische Raum und der Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideology‹. Heidelberg.
- Winter, Rainer (1995): Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. München.
- Wood, Robin (1989): Towards a Canadian (Inter)national Cinema. In: Cineaction!, No 16 (Spring 1989), S. 59-63.
- Yacowar, Maurice (1986): The Canadian as Ethnic Minority. In: Film Quarterly, Vol. 40, No 2 (1986), S. 13-19.