

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Matthias Kraus: Bild – Erinnerung – Identität.

Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan

Marburg: Schüren 2000 (= AUFBLLENDE. Schriften zum Film. Hg. v. Heinz-B. Heller und Knut Hieckethier, Arte Edition), 256 S. mit zahlr. Abb., ISBN 3-89472-321-1, DM 48,-

Eine „themenzentrierte Monografie“ (S.7) verspricht der Autor zum Beginn seines Buches über den kanadischen Regisseur Atom Egoyan, und diesen Anspruch löst er auf den folgenden 250 Seiten nicht nur mit Bravour ein, seine Dissertation (Philipps Universität Marburg) schließt zugleich eine seit längerem schmerzende Lücke filmhistorischer Forschung. In Cineastkreisen dürfte der 1960 in Kairo geborene Autorenfilmer, dessen Familie 1963 nach Kanada emigrierte, bereits seit dem Festival-Erfolg *Family Viewing* (1987) ein Begriff sein, und spätestens mit dem Erotikdrama *Exotica* (1994) gelang Egoyan der Schritt aus den Nischen der Programmkinos zum großen Publikum. *Fremde im eigenen Land* (1991) nannte Alexander Bohr sein Porträt einer jungen kanadischen Filmszene, die Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre mit Überraschungserfolgen wie Patricia Rozems *I've Heard the Mermaids Singing* (1987) oder Egoyans *The Adjuster* (1991) auf sich aufmerksam machte und deren Filme hierzulande nicht zuletzt durch die Filmreihen von 3sat, arte und ZDF im Gedächtnis blieben. Während sich jedoch dieses Neue kanadische Kino nur kurzfristig behaupten konnte, vollzog Atom Egoyan eine „Internationalisierung“ (S.205) seiner „Ego Film Arts“-Produktionen, wagte auch den Schritt nach Hollywood und profitierte nicht zuletzt von der Zusammenarbeit mit international renommierten Darstellern wie Ian Holm in *The Sweet Hereafter* (1997) und Bob Hoskins in *Felicia's Journey* (1999). So wurde aus dem etwas kopflastigen Kunstfilmer, der lange Zeit die eigene Lebensgefährtin Arsinée Khanjian als Hauptdarstellerin favorisierte und in *Calendar* (1993) – übrigens eine Produktion der Redaktion „Das kleine Fernsehspiel“ – mit dieser gemeinsam vor der Kamera eine Beziehungskrise durchspielte, ein einfühlsamer Regisseur bewegender Familiendramen. Heute beherrscht Egoyan die psychologische Spannungsdramaturgie so souverän wie Hitchcock-Zitate, und er scheut weder die filmische Inszenierung persönlicher Obsessionen noch die effektvolle Selbstinszenierung bei den Preisverleihungen in Cannes oder Hollywood.

Trotz dieser, für das noch immer unterschätzte kanadische Kino einzigartigen Karriere, war hilfreiche Sekundärliteratur zu den Filmen von Atom Egoyan bisher Mangelware. Der von Paul Virilio und anderen verfasste Band *Atom Egoyan* (Paris 1993), das *AUGEN-BLICK*-Heft zum Neuen kanadischen Kino (Marburg 1998) oder Georg Seeßlens aufschlussreicher Essay „Elsewhere-ness. Anmerkungen zu den Filmen von Atom Egoyan“, erschienen in dem von Marcus Stiglegger herausgegebenen Sammelband *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino* (Mainz 2000), markieren eher die Ausnahmen einer unbefriedigenden Forschungslage. Mit seiner ausgreifend angelegten Abhandlung hat Matthias Kraus weitgehend unerforschtes Terrain betreten, und seine Arbeit ist um so höher zu bewerten, als er die Filme von Atom Egoyan nicht nur einer fundierten, chronologisch fortschreitenden Werkanalyse unterzieht (S.83ff.), sondern zuvor auch noch Egoyans Filmkunst im Kontext der kanadischen Film- und Mediengeschichte verortet (S.13ff.), was übrigens eine kleine „biofilmographische Skizze“ einschließt.

Keines der üblichen, nach dem längst überstrapazierten ‚Leben und Werk‘-Prinzip geschriebenen Filmbücher ist so entstanden, vielmehr eine filmwissenschaftliche Untersuchung, die keinen populistischen Trends folgt und die zweifellos – und darin durchaus Egoyans Filmen vergleichbar – den Leser intellektuell herausfordert. Der Autor scheut die subtile Analyse einzelner Sequenzen ebenso wenig wie den Rekurs auf medientheoretische Diskurse, und bereits der Titel *Bild – Erinnerung – Identität* fokussiert, worauf hier der Blick gerichtet wird: auf zentrale Themenkomplexe eines filmischen Œuvres, das den Prozess kultureller wie persönlicher Identitätsbildung im Kontext gesellschaftlicher Mediatisierung reflektiert und dabei die eigene Erinnerungsarbeit immer wieder als schmerzvollen Akt gegen die gesellschaftliche Assimilation situiert. „Atom Egoyan ist eine Konstruktion“, hat Atom Egoyan einmal erklärt und damit nicht nur auf das Desiderat einer fehlenden kanadischen Identität verwiesen, sondern auch auf jene „verborgene Welt“ der armenischen Kultur, „die vollkommen vergessen ist und absolut keine Beziehung zu der Welt hat, in der er nun lebt“ (S.14). Von seinem ersten Spielfilm *Next of Kin* (1984) bis zu dem – seinem Sohn gewidmeten – Kurzfilm *A Portrait of Arshile* (1995) hat Egoyan die im eigenen Assimilationsprozess verdrängten armenischen Wurzeln thematisiert. Dabei hat er sichtbar gemacht, wie sich, gerade in postkolonialen Gesellschaften, Identität durch mediale Images konstituiert, welche Verlusterfahrungen in diesem Sozialisationsprozess bewältigt werden sollen und welche Traumatisierungen so entstehen können oder gar müssen. „Weil Egoyans Figuren sich selbst fremd sind, müssen sie künstliche Selbstbilder entwerfen und ihre Identitäten immer wieder neu erfinden.“ (S.243) Doch liefert Egoyan keine einfachen Zustandsbeschreibungen personaler Entfremdung; insbesondere seine frühen Filme verdeutlichen zugleich die Fiktionalität der filmischen Konstruktion, ihren ‚Als-ob‘-Charakter, und es sind

diese selbstreflexiven Strategien filmischer Repräsentation, denen Kraus sein Augenmerk widmet.

Verschachtelte Bildebenen, Mehrfachkadrierungen, dissoziative Montage und Narration sowie nicht zuletzt die Integration von umkopiertem Videomaterial als Metapher für die inneren Zustände der Filmfiguren benennt Kraus präzise als ästhetisch-operative Verfahren, durch die Egoyans frühe ‚experimentellere‘ Filme, von *Family Viewing* bis zu *Calendar*, den scheinbaren Realismus des Illusionskinos brechen und einen identifikatorischen Zuschauerblick durchkreuzen. Ob allerdings Egoyans neuere Filme tatsächlich ‚konventioneller‘ erzählen, *Exotica* den „Einstieg in einen psychologischen Realismus“ markiert, der „mit einem erzählerischen Illusionismus“ einhergeht (S.206), dürfte gerade mit Blick auf *Felicia's Journey* (1999), den Kraus nur cursorisch behandeln konnte, noch eingehender zu diskutieren sein. Zweifellos verzichtet Egoyan neuerdings auf die zuvor erprobten selbstreferentiellen Techniken, zitiert diese allenfalls, so wie David Lynch selbst noch in *The Straight Story* (1999) seine bekannten ‚Lynchismen‘ zitiert. Aber bereits die Kameraarbeit in der Eingangssequenz von *The Sweet Hereafter* verdeutlicht, gar nicht zu reden von der kunstvollen Montage und der vielsträngigen Plotkonstruktion des Films, welche erzählerischen Qualitäten sich Egoyan mittlerweile angeeignet hat. Auch Egoyans neuere Filme dürften sicherlich dem Art Cinema, nicht dem Mainstreamkino zuzurechnen sein.

In den neunziger Jahren hat sich der Reiz eines selbstreferentiellen Kinos der demonstrativen Künstlichkeit erschöpft, und der Stilwechsel Egoyans wäre auch im Kontext eines ‚Return of the Real‘ zu verorten, der sich in der Kunst einer neuen Avantgarde mittlerweile ebenso beobachten lässt wie im Erzählkino, etwa in den *Dogma*-Filmen oder in Michael Hanekes erschreckendem Planspiel *Funny Games* (1997), in dem die Fiktion auf grausame Weise Wirklichkeit wird. In Egoyans Filmen zeigt sich diese Wiederkehr des Realen nicht zuletzt in einer veränderten Zuwendung zum Körper: „Nicht mehr die Voraussetzungen ihres Erscheinens sind jetzt interessant, sondern das, was mit diesen Körpern geschieht“ (S.205). Aber das, was mit diesen Körpern geschieht, erzählt weiterhin, wenn auch in anderer, nun sympathischer Art und Weise von Traumatisierungen, von Verletzungen in frühester Kindheit, die sich in die Körper ebenso eingeschrieben haben wie in die sogenannte ‚Persönlichkeit‘. Keine entlastenden Psychoerklärungen bietet Egoyan, er ist weiterhin Verlusterfahrungen auf der Spur, die sich als ‚falsche Trauerarbeit‘ manifestieren. Identität bleibt eine Konstruktion, auch wenn sich die Wahrnehmung, wie Kraus schon in einem früheren Aufsatz gezeigt hat, in Egoyans Filmen vom „Bild zum Körper“ verschiebt. Die Rolle des Körpers im Koordinatensystem eines postmodernen Realismus wäre erst noch zu untersuchen, übrigens nicht nur mit Blick auf die Filme von Atom Egoyan.

Skizziert Kraus mit seiner wegweisenden, wenn auch kursorischen Lektüre von Atom Egoyans Filmen seit *Exotica* einerseits zentrale Fragestellungen einer noch zu führenden Diskussion, so erreicht seine stupende Untersuchung der frühen, experimentellen Filme des kanadischen Autorenfilmers andererseits ein analytisches Niveau, das sowohl filmhistorisch als auch medientheoretisch die Grundlage für jede weitere Forschungsarbeit bietet. Autobiografische Bezüge und gesellschaftliche Kontexte werden ebenso präzise und stets mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand dargestellt wie Reflexionen zum kinematographischen Dispositiv (S.91ff.) oder zur Materialität des Videobildes (S.123ff.), und nicht zuletzt die Analyse von *Calendar* zeigt, in welcher Weise sich die vielfach verschmähte Filmtheorie, in diesem Fall Deleuzes Überlegungen zum „Zeit-Bild“, produktiv nutzen lässt. „Es wurden Thesen formuliert, Filmanalysen angefertigt und Schlussfolgerungen gezogen“ (S.243), resümiert Kraus fast schon bescheiden seinen Arbeitsprozess. Um aber die von ihm erarbeiteten Ergebnisse – ganz zu schweigen von der Vielzahl der Fragestellungen und Hinweise – auch nur ansatzweise darzustellen, bedürfte es einer anderen Textsorte als einer Rezension.

Möglicherweise ist es ja ein gutes Omen, dass die Dissertation von Matthias Kraus eine lange Zeit totgesagte Reihe wieder aufleben lässt: *AUFBLLENDE. Schriften zum Film*. Seine Schrift öffnet nicht nur den Blick für die Filme des Kanadiers Atom Egoyan, sie eröffnet zudem auch eine doppelte Perspektive: In welchen soziokulturellen Kontexten der post-moderne Autorenfilm zu verorten ist und welcher medientheoretischen Kenntnisse die gegenwärtige Filmwissenschaft bedarf, um auf der Höhe der Zeit zu sein. Nicht nur in dieser Hinsicht dürften die Nachfolgenden von dieser Forschungsarbeit profitieren.

Postskriptum: Matthias Kraus hat den oben stehenden Text noch lesen können, drei Tage vor seinem Tod. Im Nachhinein haben sich manche Formulierungen mit Bedeutungen aufgeladen, die nicht intendiert waren. Ich habe diese Worte nicht verändert, auch wenn sie schmerzlich sind. Ein Text ist kein Korpus mehr, der einem Autor gehörte. Ein Text ist ein Text, den es weiter zu schreiben gilt. Die verlorene Identität, von der Matthias Kraus in seinem Buch über Atom Egoyan spricht, wird in unserem Nachdenken weiterleben.

Jürgen Felix